



la dolce volta

PLACES CD  
TRACKS

# Johann Sebastian BACH

1685 - 1750

Cédric

PESCIA

## Le Clavier bien tempéré / *The Well-Tempered Clavier* Livre, Book I

### CD 1 / TT: 56'32

1	Prélude I en Ut majeur / <i>C major</i> BWV 846	1'51
2	Fugue I en Ut majeur / <i>C major</i> BWV 846	2'11
3	Prélude II en Ut mineur / <i>C minor</i> BWV 847	1'27
4	Fugue II en Ut mineur / <i>C minor</i> BWV 847	1'37
5	Prélude III en Ut dièse majeur / <i>C sharp major</i> BWV 848	1'06
6	Fugue III en Ut dièse majeur / <i>C sharp major</i> BWV 848	2'12
7	Prélude IV en Ut dièse mineur / <i>C sharp minor</i> BWV 849	3'08
8	Fugue IV en Ut dièse mineur / <i>C sharp minor</i> BWV 849	4'28
9	Prélude V en Ré majeur / <i>D major</i> BWV 850	2'23
10	Fugue V en Ré majeur / <i>D major</i> BWV 850	2'05
11	Prélude VI en Ré mineur / <i>D minor</i> BWV 851	1'25
12	Fugue VI en Ré mineur / <i>D minor</i> BWV 851	2'15
13	Prélude VII en Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> BWV 852	3'29
14	Fugue VII en Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> BWV 852	1'33
15	Prélude VIII en Mi bémol mineur / <i>D sharp minor</i> BWV 853	3'13
16	Fugue VIII en Ré dièse mineur / <i>D sharp minor</i> BWV 853	6'03
17	Prélude IX en Mi majeur / <i>E major</i> BWV 854	1'26
18	Fugue IX en Mi majeur / <i>E major</i> BWV 854	1'11
19	Prélude X en Mi mineur / <i>E minor</i> BWV 855	2'22
20	Fugue X en Mi mineur / <i>E minor</i> BWV 855	1'03
21	Prélude XI en Fa majeur / <i>F major</i> BWV 856	0'54
22	Fugue XI en Fa majeur / <i>F major</i> BWV 856	1'14
23	Prélude XII en Fa mineur / <i>F minor</i> BWV 857	2'17
24	Fugue XII en Fa mineur / <i>F minor</i> BWV 857	5'25

## CD 2 / TT: 60'50

1	Prélude XIII en Fa dièse majeur / <i>F sharp major</i> BWV 858	1'20
2	Fugue XIII en Fa dièse majeur / <i>F sharp major</i> BWV 858	1'40
3	Prélude XIV en Fa dièse mineur / <i>F sharp minor</i> BWV 859	1'01
4	Fugue XIV en Fa dièse mineur / <i>F sharp minor</i> BWV 859	3'12
5	Prélude XV en Sol majeur / <i>G major</i> BWV 860	0'55
6	Fugue XV en Sol majeur / <i>G major</i> BWV 860	2'47
7	Prélude XVI en Sol mineur / <i>G minor</i> BWV 861	2'07
8	Fugue XVI en Sol mineur / <i>G minor</i> BWV 861	2'13
9	Prélude XVII en La bémol majeur / <i>A flat major</i> BWV 862	1'18
10	Fugue XVII en La bémol majeur / <i>A flat major</i> BWV 862	3'01
11	Prélude XVIII en Sol dièse mineur / <i>G sharp minor</i> BWV 863	2'06
12	Fugue XVIII en Sol dièse mineur / <i>G sharp minor</i> BWV 863	3'37
13	Prélude XIX en La majeur / <i>A major</i> BWV 864	1'16
14	Fugue XIX en La majeur / <i>A major</i> BWV 864	2'10
15	Prélude XX en La mineur / <i>A minor</i> BWV 865	0'55
16	Fugue XX en La mineur / <i>A minor</i> BWV 865	4'29
17	Prélude XXI en Si bémol majeur / <i>B flat major</i> BWV 866	1'14
18	Fugue XXI en Si bémol majeur / <i>B flat major</i> BWV 866	1'34
19	Prélude XXII en Si bémol mineur / <i>B flat minor</i> BWV 867	2'55
20	Fugue XXII en Si bémol mineur / <i>B flat minor</i> BWV 867	3'29
21	Prélude XXIII en Si majeur / <i>B major</i> BWV 868	0'59
22	Fugue XXIII en Si majeur / <i>B major</i> BWV 868	2'38
23	Prélude XXIV en Si mineur / <i>B minor</i> BWV 869	6'36
24	Fugue XXIV en Si mineur / <i>B minor</i> BWV 869	7'03



## Le Clavier bien tempéré / *The Well-Tempered Clavier* Livre, Book II

### CD 3 / TT: 69'03

1	Prélude I en Ut majeur / <i>C major</i> BWV 870	2'44
2	Fugue I en Ut majeur / <i>C major</i> BWV 870	1'32
3	Prélude II en Ut mineur / <i>C minor</i> BWV 871	2'12
4	Fugue II en Ut mineur / <i>C minor</i> BWV 871	2'34
5	Prélude III en Ut dièse majeur / <i>C sharp major</i> BWV 872	1'40
6	Fugue III en Ut dièse majeur / <i>C sharp major</i> BWV 872	1'34
7	Prélude IV en Ut dièse mineur / <i>C sharp minor</i> BWV 873	4'58
8	Fugue IV en Ut dièse mineur / <i>C sharp minor</i> BWV 873	2'03
9	Prélude V en Ré majeur / <i>D major</i> BWV 874	4'47
10	Fugue V en Ré majeur / <i>D major</i> BWV 874	3'21
11	Prélude VI en Ré mineur / <i>D minor</i> BWV 875	1'20
12	Fugue VI en Ré mineur / <i>D minor</i> BWV 875	1'58
13	Prélude VII en Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> BWV 876	2'56
14	Fugue VII en Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> BWV 876	1'38
15	Prélude VIII en Ré dièse mineur / <i>D sharp minor</i> BWV 877	3'35
16	Fugue VIII en Ré dièse mineur / <i>D sharp minor</i> BWV 877	3'30
17	Prélude IX en Mi majeur / <i>E major</i> BWV 878	6'04
18	Fugue IX en Mi majeur / <i>E major</i> BWV 878	3'00
19	Prélude X en Mi mineur / <i>E minor</i> BWV 879	3'21
20	Fugue X en Mi mineur / <i>E minor</i> BWV 879	2'44
21	Prélude XI en Fa majeur / <i>F major</i> BWV 880	2'58
22	Fugue XI en Fa majeur / <i>F major</i> BWV 880	1'35
23	Prélude XII en Fa mineur / <i>F minor</i> BWV 881	5'04
24	Fugue XII en Fa mineur / <i>F minor</i> BWV 881	1'40

## CD 4 / TT: 76'53

1	Prélude XIII en Fa dièse majeur / <i>F sharp major</i> BWV 882	3'32
2	Fugue XIII en Fa dièse majeur / <i>F sharp major</i> BWV 882	2'16
3	Prélude XIV en Fa dièse mineur / <i>F sharp minor</i> BWV 883	3'50
4	Fugue XIV en Fa dièse mineur / <i>F sharp minor</i> BWV 883	3'45
5	Prélude XV en Sol majeur / <i>G major</i> BWV 884	2'03
6	Fugue XV en Sol majeur / <i>G major</i> BWV 884	1'10
7	Prélude XVI en Sol mineur / <i>G minor</i> BWV 885	3'35
8	Fugue XVI en Sol mineur / <i>G minor</i> BWV 885	2'33
9	Prélude XVII en La bémol majeur / <i>A flat major</i> BWV 886	3'55
10	Fugue XVII en La bémol majeur / <i>A flat major</i> BWV 886	2'12
11	Prélude XVIII en Sol dièse mineur / <i>G sharp minor</i> BWV 887	3'53
12	Fugue XVIII en Sol dièse mineur / <i>G sharp minor</i> BWV 887	4'48
13	Prélude XIX en La majeur / <i>A major</i> BWV 888	1'49
14	Fugue XIX en La majeur / <i>A major</i> BWV 888	1'32
15	Prélude XX en La mineur / <i>A minor</i> BWV 889	5'22
16	Fugue XX en La mineur / <i>A minor</i> BWV 889	1'39
17	Prélude XXI en Si bémol majeur / <i>B flat major</i> BWV 890	8'00
18	Fugue XXI en Si bémol majeur / <i>B flat major</i> BWV 890	3'00
19	Prélude XXII en Si bémol mineur / <i>B flat minor</i> BWV 891	4'03
20	Fugue XXII en Si bémol mineur / <i>B flat minor</i> BWV 891	3'31
21	Prélude XXIII en Si majeur / <i>B major</i> BWV 892	2'31
22	Fugue XXIII en Si majeur / <i>B major</i> BWV 892	3'55
23	Prélude XXIV en Si mineur / <i>B minor</i> BWV 893	1'59
24	Fugue XXIV en Si mineur / <i>B minor</i> BWV 893	1'46

RENCONTRE  
AVEC  
CÉDRIC PESCIA



## Quelle est la place de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach dans votre vie de musicien ?

À vrai dire, deux compositeurs sont, depuis mon enfance, au cœur de mon répertoire : Schumann et Bach.

Je devais avoir sept ou huit ans quand ma mère m'a offert la partition de cette œuvre au nom imprononçable pour l'enfant que j'étais : *Das wohltemperierte Klavier*. Évidemment, j'étais incapable de jouer la plupart des pièces, mais c'était déjà mon univers musical. Par la suite, j'ai travaillé la musique de Bach avec mes différents professeurs puis j'ai pris mes distances avec leurs conceptions pour trouver ma propre voie. Au fil du temps j'ai appris la totalité de l'œuvre pour clavier de Bach. J'ai pratiqué le clavecin et le clavicorde et j'ai passé une année à étudier toutes les cantates, un corpus indispensable à une bonne compréhension de cette somme. Ma rencontre avec Andreas Staier avec lequel j'ai travaillé les *Variations Goldberg* m'a profondément inspiré.

## **Vous éprouvez une sorte de fraternité à l'égard de Robert Schumann. En va-t-il de même avec Jean-Sébastien Bach ?**

Assurément pas. Mon admiration à son égard est de l'ordre de la dévotion. Que connaissons-nous de la vie de Bach ? À vrai dire, bien peu de choses en comparaison de Schumann dont l'œuvre est éclairée en grande partie par sa biographie. Et à supposer que l'on disposât miraculeusement d'informations nouvelles sur le quotidien de Bach, nous serions toujours déroutés. En effet, rien ne nous permet d'affirmer que telle pièce de caractère enjoué – comme les *Concertos brandebourgeois*, par exemple – est liée à un moment heureux de sa vie. Ce peut être même tout à fait l'inverse !

La musique de Bach est unique dans l'Histoire de la musique, probablement parce qu'elle combine une forme de perfection formelle et d'expressions profondément humaines. Par conséquent, changer, ne serait-ce qu'une note dans le *Clavier bien tempéré* est de l'ordre de l'impensable. Et pourtant, dans cette somme, Bach nous dévoile en partie sa personnalité.

### **Comment cela ?**

Prenons l'exemple de l'humour. On croit qu'il apparaît à une époque plus tardive, avec Mozart, Haydn et Beethoven. Chez Bach, dans le thème de la *Fugue en Si bémol majeur* du Premier Livre, il y a cette note répétée opiniâtrement dans le contre-sujet. Ne prête-t-elle pas à sourire ?

## Son écriture repose avant tout sur la vocalité et la danse...

En effet ! En cela Bach est fidèle aux deux formes immémoriales et à l'origine de toute musique, qui sont le chant et le mouvement du corps dans l'espace. Au fil des préludes et fugues, le compositeur développe l'art du chant sous ses diverses formes : monodie devenant polyphonie (c'est le cas de chacune des fugues), chorals, arias accompagnés, duos et récitatifs. C'est un acte d'une incroyable générosité. J'ai, en effet, l'impression que Bach cherche à « êtreindre » l'Humanité et à la faire chanter !

D'un autre côté, de nombreux préludes (et même certaines fugues) s'apparentent à des formes de danses en vogue à l'époque de Bach (ou déjà déclinantes, voire même désuètes). Il suffit de lire ses manuscrits : il est incapable d'écrire une ligne droite ! Sous sa plume, le moindre lié sur un groupe de doubles croches « danse ». La projection du trait est irrépressible. Son écriture, d'une très grande beauté sur le plan de la calligraphie est une véritable chorégraphie, qui révèle, par la souplesse du geste, une élégance et une force, une variété infinie de respirations. Interpréter Bach de manière mécanique serait, par conséquent, un contresens.

Au-delà de ces deux éléments « fondateurs », voix et danse, il y en a naturellement de nombreux autres : le jeu intellectuel, voire mathématique, présent essentiellement dans les fugues ; les préoccupations d'ordre religieux ou spirituel ; la notion de rhétorique voire de théâtralité ; la création d'un cosmos harmonique complet où les 24 tonalités sont représentées, chacune avec son affect propre, sans oublier le chromatisme, voire certaines allusions à des modes antiques. Ajoutons aussi la virtuosité instrumentale et l'aspect pédagogique.

## **N'est-il pas tout aussi fascinant que Bach ait réalisé une synthèse des esthétiques de son temps, en Europe, alors qu'il n'a jamais quitté l'Allemagne ?**

Son Italie « rêvée », ses emprunts indirects à la musique française témoignent de son insatiable curiosité. On sait qu'il étudiait les mathématiques et qu'il possédait une prodigieuse collection d'instruments de musique. Son caractère encyclopédique n'avait rien à envier aux penseurs de la Renaissance.

## **En « sacralisant » parfois son œuvre, n'avons-nous pas oublié la dimension pédagogique, utilitaire presque, de celle-ci à laquelle vous avez fait allusion ?**

Bach composait, en effet – et c'est bien l'objet du premier livre du *Clavier bien tempéré* –, pour ses élèves et, plus encore, ses fils. Cette incroyable générosité révèle aussi sa personnalité. Quel autre compositeur a laissé autant de pièces d'une si grande valeur dédiées à l'enseignement ?

J'enseigne moi-même et Bach nous donne une leçon d'humanité. Il nous fait comprendre que la transmission est aussi essentielle et noble que le fait de se produire sur scène.

Le *Clavier bien tempéré* offre un parfait équilibre en terme d'éducation musicale : le prélude délie les doigts et ouvre la porte sur l'improvisation puis la fugue structure la pensée. Plus remarquable encore : bien que Bach ait composé avec cette volonté didactique, il n'a jamais simplifié sa pensée.

## Précisément, ressentez-vous une part d'improvisation dans son écriture ?

À l'évidence, elle est essentielle. Je suis certain que certains préludes ont été composés très rapidement... Qui sait, quelques dizaines de minutes peut-être ! Il n'avait pas le temps de s'attarder. Son écriture sans rature n'exprime aucun doute à ce sujet.

## Percevez-vous une évolution dans l'écriture de Bach entre les Premier et Second Livres, mais aussi au sein même des deux grands cycles ?

Dans le Premier Livre, l'unité de l'ensemble me paraît avérée. Bach prenait ses fonctions à Leipzig et il avait probablement besoin de montrer qu'il maîtrisait son art à la perfection. Le *Premier Prélude en Do majeur*, le plus célèbre de tous, est emblématique : il s'agit d'un accompagnement sans mélodie. À l'opposé de ce prélude, la dernière fugue du volume, celle en Si mineur, est à mes yeux la plus émouvante et sa mélodie une des plus belles qu'il ait composées. L'interprète passe ainsi de l'univers le plus épuré, résolument diatonique, à un moment d'un raffinement chromatique inouï.

Ce contraste saisissant d'écriture ne se reproduit pas dans le Second Livre dont la gestation a été beaucoup plus longue. On y perçoit moins la dimension démonstrative. Dans la *Fugue en Fa majeur*, par exemple, le thème n'apparaît pas pendant cinq lignes, ce que Bach n'aurait probablement jamais fait dans le Premier Livre. Avec le temps, il s'autorise des licences.

Peut-on également deviner à quel type d'instrument certaines pages furent destinées ?

Cela est parfois possible. La *Fugue en La mineur* (Livre I) n'est, à l'évidence, pas destinée au clavecin ou au piano en raison de ses notes tenues à la basse. La pièce fut pensée à l'orgue. Bach adorait par-dessus tout le clavicorde – j'en possède un exemplaire –, mais n'appréciait guère le pianoforte qu'il connut à la fin de sa vie. Certaines fugues du Second Livre sont manifestement vocales. Un prélude comme celui en La bémol majeur (Second Livre) est clairement une pièce orchestrale.

## Quel regard portez-vous concernant l'interprétation sur instruments anciens ?

Pendant des années, j'ai considéré, à tort, que le génie de Bach avait surgi ex nihilo. La connaissance musicologique est essentielle. La question de l'organologie ouvre des perspectives importantes à l'interprète qui a pour obligation d'être « informé historiquement ». En effet, on ne peut ignorer la démarche des Gustav Leonhardt et Scott Ross, entre autres, qui ont abordé l'œuvre de Bach dans son contexte. L'artiste est le produit de son temps.

Pour autant, je n'aurais pas envisagé de graver cette somme sur trois instruments différents. D'abord parce que je suis pianiste et nullement spécialiste d'autres instruments et, ensuite, parce que ce serait une solution de facilité. Je suis persuadé que le piano permet – bien plus que le clavecin – de suggérer les voix d'un chœur ou bien les timbres d'un violon, d'un hautbois... De toute façon, le choix de l'instrument est un débat sans fin.

## Que représente le défi d'apprendre et d'enregistrer le *Clavier bien tempéré* ?

À l'enregistrement, j'ai joué sans partition. Mon regard n'était plus accaparé par le papier et j'interprétais en pleine liberté. En concert, j'utilise la partition. Quatre jours d'enregistrement ont été nécessaires pour le Second Livre qui est plus complexe que le Premier, capté en trois jours seulement. J'ai gravé le Second Livre en deux sessions et j'ai longtemps hésité entre plusieurs prises très différentes de certains préludes et fugues.



### Le Premier Livre serait donc plus aisé à donner en récital...

En effet. D'abord parce qu'il est plus court et moins difficile intellectuellement pour le public. Sur scène, le Second Livre est à la limite de ce que je peux tenir en termes de concentration. Bach n'a jamais imaginé que le *Clavier bien tempéré* soit donné en concert et d'une seule traite.

### Parlez-nous de l'instrument sur lequel vous avez enregistré...

Il s'agit d'un Steinway D des années 80, qui est régulièrement utilisé par Andrés Schiff pour ses enregistrements. Ce piano possède une qualité de cantabile remarquable. La longueur de son était essentielle pour moi. Le piano est très typé et j'ai souhaité un accord au tempérament inégal. Le tempérament égal n'existait pas à l'époque de Bach et chaque tonalité possédait encore une saveur particulière. Cela signifie – pour les oreilles exercées – qu'on entend des frottements dans les tonalités les plus éloignées de celle de Do majeur.

### **Avez-vous été marqué par des gravures historiques au piano, celles de Sviatoslav Richter et d'Edwin Fischer, par exemple ?**

Assurément. Richter et Fischer ont enrichi ma culture musicale, mais aussi Walter Gieseking et Samuel Feinberg. Ils m'ont apporté le souffle de leur audace, leur « liberté de parole ». Bien que ces artistes aient été formés à la musique classique viennoise et à la musique romantique, ils n'éprouvaient aucune crainte à jouer ce répertoire. Il est vrai aussi que l'on considérait plus souvent l'œuvre de Bach pour sa qualité pédagogique que musicale.

Aujourd'hui, nous sommes encombrés d'enregistrements de « référence » qui auraient tendance à bloquer nos propres interprétations. Le pianiste canadien Glenn Gould a joué un rôle salutaire de « dynamiteur ». En effet, son jeu d'une incroyable fantaisie, son esthétique, sa démarche provocante ont marqué des générations.

**Pour ma part, je ne me classe pas dans la catégorie des « excentriques » et, d'ailleurs, l'originalité pour l'originalité ne m'intéresse pas. Ce qui m'attire, en revanche, c'est la sincérité et la quête de la beauté. La beauté se découvre dans la dimension vocale de la musique vers laquelle je reviens toujours. Bach ne doit jamais cesser de chanter !**



## Cédric PESCIA

Né à Lausanne, de nationalité suisse et française, Cédric Pescia étudie aux Conservatoires de Lausanne (Christian Favre) et Genève (Dominique Merlet), à l'Universität der Künste de Berlin (Klaus Hellwig) et à « L'International Piano Academy, Lake Como » (Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Andreas Staier, William Grant Naboré et Fou Ts'ong). Parallèlement, il se perfectionne avec Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias et le Quatuor Alban Berg.

Il remporte le Premier Prix de la Gina Bachauer International Piano Competition 2002 à Salt Lake City, USA.

Il donne des récitals et concerts avec orchestre en Europe, aux USA, en Chine, en Amérique du Sud : Philharmonie et Konzerthaus Berlin, Konzerthaus Vienne, Wigmore Hall Londres, Mozarteum Salzburg, Carnegie Hall New York, au Shanghai Oriental Art Center, Tonhalle Zürich, Printemps de Prague, Lucerne Festival, Menuhin Festival Gstaad, Schleswig-Holstein Musik Festival, Davos Festival, Klavierfestival Ruhr...

Une collaboration de longue date le lie à la violoniste Nurit Stark. Il est directeur artistique de la série lausannoise de musique de chambre Ensemble en Scène. Il forme un duo de piano à 4 mains avec Philippe Cassard.

Il est lauréat de la Fondation Leenaards de Lausanne et du Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture.

En 2012, il est nommé professeur de piano à la Haute Ecole de Musique de Genève.

[www.cedric-pescia.com](http://www.cedric-pescia.com)

**AN ENCOUNTER  
WITH  
CÉDRIC PESCIA**

## What is the place of Johann Sebastian Bach's works in your life as a musician?

To be honest, two composers have been at the heart of my repertory ever since childhood: Schumann and Bach.

I must have been seven or eight years old when my mother gave me the score of a work whose name was quite unpronounceable for the little boy I was then: *Das wohltemperierte Klavier*. Of course, I was unable to play most of the pieces, but it was already my musical universe. Later on, I worked on Bach's music with my various teachers and then distanced myself from their conceptions in order to find my own path. In the course of time I learnt Bach's entire keyboard output. I played the harpsichord and the clavichord and spent a year studying all the cantatas, which is essential if you want to understand his entire corpus properly. My encounter with Andreas Staier, with whom I studied the Goldberg Variations, was deeply inspiring.

## You feel a kind of fraternity with Robert Schumann. Is it the same with Johann Sebastian Bach?

Definitely not. My admiration for him falls into the category of devotion. What do we know about Bach's life? In fact, very little compared to Schumann, whose biography sheds a great deal of light on his works. And even if by some miracle we did acquire new information about Bach's daily life, we would still be confused. For there is nothing to enable us to assert that such-and-such a cheerful piece – the Brandenburg Concertos, for example – is in any way linked to a happy moment in his life. Indeed, it may well be quite the opposite! Bach's output is unique in the history of music, probably because it combines a kind of formal perfection with the expression of deeply human sentiments. Consequently, to change even a single note of *The Well-Tempered Clavier* is unthinkable. And yet, in this vast compendium of his music, Bach also reveals his personality to some extent.

## What do you mean?

Take humour, for example. People usually think humour in music appeared at a later period, with Mozart, Haydn and Beethoven. But in the theme of the Fugue in B flat major from Bach's First Book, you have that stubbornly repeated note in the countersubject. Doesn't that raise a smile?



## His style is founded above all on vocality and the dance . . .

Absolutely! In that respect, Bach remains faithful to the two immemorial forms that lie at the origin of all music, namely song and the movement of the body in space. Through the preludes and fugues, the composer develops the art of vocal music in its various forms: monophony becoming polyphony (as is the case with each fugue), chorales, accompanied arias, duets and recitatives. It's an act of incredible generosity. Indeed, I have the impression that Bach seeks to 'embrace' Humanity and make it sing!

On the other hand, many preludes (and even some fugues) are closely related to dance forms fashionable (or already declining, or even obsolete) at the time of Bach. All you have to do is read Bach's manuscripts: he's incapable of writing a straight line! In his hands, the slightest slur over a group of semiquavers 'dances'. The projection of the line is irrepressible. His handwriting, very beautiful in calligraphic terms, is true choreography, which in its flexibility of gesture reveals an elegance, a strength, an infinite variety of phrasing. To interpret Bach mechanically would therefore be a total misinterpretation.

Over and above these two 'founding' elements, the voice and the dance, there are naturally many others: the intellectual or even mathematical games present essentially in the fugues; religious or spiritual preoccupations; the notion of rhetoric or indeed theatricality; the creation of a complete harmonic cosmos, in which all twenty-four keys are represented, each with its own affect, not forgetting chromaticism, and even certain allusions to ancient modes. And to that we can add instrumental virtuosity and the pedagogical aspect.

**Isn't it fascinating, too, that Bach realised a synthesis of the various European aesthetics of his time, even though he never left Germany?**

His 'dream' Italy and his indirect borrowings from French music testify to his insatiable curiosity. We know that he studied mathematics and that he owned a prodigious collection of musical instruments. His encyclopaedic character had nothing to fear from comparison with the thinkers of the Renaissance.

**By sometimes surrounding his works with a 'sacred' aura, have we not forgotten the pedagogical, almost utilitarian, dimension you alluded to earlier?**

Yes, Bach composed – and this was definitely the purpose of the First Book of *The Well-Tempered Clavier* – for his students and, even more, for his sons. This incredible generosity also tells us something of his personality. Which other composer has left so many high-quality pieces designed for teaching? I'm a teacher myself, and Bach gives us a lesson in humanity. He makes us realise that transmission is as essential and noble as performing on the concert platform.

*The Well-Tempered Clavier* offers a perfect balance from the point of view of musical education: the prelude warms up the fingers and opens the door to improvisation, then the fugue structures the player's thoughts. Even more remarkable is the fact that although Bach composed with this didactic intention, he never simplified his musical philosophy.

**Since you've just mentioned improvisation, do you sense that it is an element in his style?**

Obviously; it's essential. I'm sure some of the preludes were composed very quickly – who knows, maybe in just twenty or thirty minutes! He didn't have time to linger. His manuscripts, without any crossings-out, show there can be no doubt in that respect.

**Do you discern an evolution in Bach's style between the First and Second Books, and within the two large-scale cycles themselves?**

In the First Book, the unity of the whole seems to me to be an acknowledged fact. Bach was about to take up his duties in Leipzig and he probably needed to show that he mastered his art to perfection. The first prelude, in C major, the most famous of all, is emblematic: it's an accompaniment without a melody. In total contrast to this prelude, the last fugue in the volume, the one in B minor, is in my opinion the most moving, and its melody is one of the most beautiful he ever composed. Thus the performer moves from the most distilled, most resolutely diatonic universe to a moment of unprecedented chromatic refinement. This striking stylistic contrast is not reproduced in the Second Book, whose gestation was much longer. The demonstrative dimension is less perceptible there. In the Fugue in F major, for example, the theme doesn't appear at all for five lines, which Bach would probably never have done in the First Book. With time, he allowed himself to take a few liberties.

**Can we also guess for which type of instrument certain movements were intended?**

Sometimes we can. The Fugue in A minor (Book I) is obviously not intended for harpsichord or piano because of its sustained notes in the bass. It was clearly conceived on the organ. Bach loved the clavichord above all – I own one myself – but he didn't like the fortepiano, which he got to know at the end of his life. Some of the fugues in the Second Book are obviously vocal. A prelude like the one in A flat major (Second Book) is clearly an orchestral piece.

## What is your view on performance on period instruments?

For years, I wrongly considered that Bach's genius had come out of nowhere. But musicological knowledge is essential. The question of organology opens up significant perspectives for the performer, who has a duty to be 'historically informed'. It's impossible nowadays to ignore the contribution of people like Gustav Leonhardt and Scott Ross, who approached Bach's works in their context. Artists are the product of their time.

All the same, I wouldn't have considered recording this comprehensive collection on three different instruments. First of all because I'm a pianist and not a specialist in other instruments and, second, because that would be the easy way out. I am convinced that the piano makes it possible – much more than the harpsichord – to suggest the voices of a choir or the timbres of a violin, an oboe . . . In any case, the choice of instrument is a subject of endless debate.

## What is the challenge of learning and recording *The Well-Tempered Clavier*?

At the recording sessions, I played without a score. My eyes were no longer distracted by looking at paper and I could interpret in complete freedom. In concert, I use the score. We needed four days of recording for the Second Book; it's more complex than the First Book, which we completed in just three days. I recorded the Second Book in two distinct groups of sessions and for a long time I hesitated between several very different takes of certain preludes and fugues.

### **So the First Book would be easier to perform in a live recital . .**

That's right. First because it's shorter and less intellectually challenging for the audience. In a complete live performance, the Second Book marks the very limit of my powers of concentration. But then Bach never imagined that *The Well-Tempered Clavier* would be performed in concert, still less all at once.

### **Tell us about the instrument you recorded on.**

It's a Steinway D dating from the 1980s, which András Schiff uses regularly for his recordings. It's an instrument with a remarkable cantabile quality. The long decay time was essential for me. The piano is very individual, and I wanted it to be tuned in unequal temperament. Equal temperament didn't exist in Bach's time and each key still had a particular flavour of its own. That means – for a trained ear – that you can hear beat tones in the keys furthest from C major.

### **Have you been influenced by historic piano recordings, those of Sviatoslav Richter and Edwin Fischer for example?**

Definitely. Richter and Fischer have enriched my musical culture, but so too have Walter Gieseking and Samuel Feinberg. They brought me the inspiration of their daring, their 'freedom of speech'. Although these artists were trained in the Viennese Classics and Romantic music, they weren't afraid of playing this repertory. It's also true to say that in those days Bach's keyboard output was more often admired for its pedagogical than its musical quality.

Today we are weighed down with 'benchmark' recordings that might tend to stand in the way of our own interpretations. The Canadian pianist Glenn Gould played a salutary role in 'dynamiting' received notions of Bach interpretation. His incredibly imaginative playing, his aesthetic approach and his provocations have influenced whole generations.

**Personally, I don't place myself in the category of 'eccentrics', and in any case originality for originality's sake doesn't interest me. What attracts me, on the other hand, is sincerity and the quest for beauty. Beauty is to be found in the vocal dimension of the music, to which I always return. Bach must never stop singing!**





## Cédric PESCIA

Cédric Pescia was born in Lausanne and holds joint Swiss and French nationality. He studied at the Conservatoires of Lausanne (Christian Favre) and Geneva (Dominique Merlet), the Universität der Künste in Berlin (Klaus Hellwig) and the Lake Como International Piano Academy (Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Andreas Staier, William Grant Naboré, Fou Ts'ong). Alongside this he received advanced tuition from Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias and the Alban Berg Quartet. He won first prize at the Gina Bachauer International Piano Competition 2002 in Salt Lake City, USA. Cédric Pescia appears in recital and with orchestra in Europe, the USA, China and South America. His notable engagements have included the Philharmonie and Konzerthaus in Berlin, the Vienna Konzerthaus, the Wigmore Hall in London, the Salzburg Mozarteum, Carnegie Hall in New York, the Shanghai Oriental Art Center, the Tonhalle in Zurich, the Prague Spring, the Lucerne Festival, the Menuhin Festival Gstaad, the Schleswig-Holstein Musik Festival, the Davos Festival and Klavierfestival Ruhr.

He enjoys a longstanding artistic partnership with the violinist Nurit Stark and is artistic director of the Lausanne chamber music series Ensemble enScène.

Cédric Pescia has been awarded a scholarship from the Fondation Leenaards of Lausanne and the Music Prize of the Fondation Vaudoise pour la Culture. In 2012 he was appointed professor of piano at the Haute École de Musique in Geneva.

[www.cedric-pescia.com](http://www.cedric-pescia.com)

ヨハン・セバスティアン

バッハ

1685 - 1750

# セドリック ペシヤ

平均律クラヴィーア曲集  
第1巻

CD 1 / TT: 56'32

1	前奏曲 第1番 ハ長調 BWV846	1'51
2	フーガ 第1番 ハ長調 BWV846	2'11
3	前奏曲 第2番 ハ短調 BWV847	1'27
4	フーガ 第2番 ハ短調 BWV847	1'37
5	前奏曲 第3番 嬰ハ長調 BWV848	1'06
6	フーガ 第3番 嬰ハ長調 BWV848	2'12
7	前奏曲 第4番 嬰ハ短調 BWV849	3'08
8	フーガ 第4番 嬰ハ短調 BWV849	4'28
9	前奏曲 第5番 ニ長調 BWV850	2'23
10	フーガ 第5番 ニ長調 BWV850	2'03
11	前奏曲 第6番 ニ短調 BWV851	1'25
12	フーガ 第6番 ニ短調 BWV851	2'15
13	前奏曲 第7番 変ホ長調 BWV852	3'29
14	フーガ 第7番 変ホ長調 BWV852	1'33
15	前奏曲 第8番 変ホ短調 BWV853	3'13
16	フーガ 第8番 嬰ニ短調 BWV853	6'03
17	前奏曲 第9番 ホ長調 BWV854	1'26
18	フーガ 第9番 ホ長調 BWV854	1'11
19	前奏曲 第10番 ホ短調 BWV855	2'22
20	フーガ 第10番 ホ短調 BWV855	1'03
21	前奏曲 第11番 ヘ長調 BWV856	0'54
22	フーガ 第11番 ヘ長調 BWV856	1'14
23	前奏曲 第12番 ヘ短調 BWV857	2'17
24	フーガ 第12番 ヘ短調 BWV857	5'25

## CD 2 / TT: 60'50

1	前奏曲 第13番 嬰へ長調 BWV858	1'20
2	フーガ 第13番 嬰へ長調 BWV858	1'40
3	前奏曲 第14番 嬰へ短調 BWV859	1'01
4	フーガ 第14番 嬰へ短調 BWV859	3'12
5	前奏曲 第15番 ㄗ長調 BWV860	0'55
6	フーガ 第15番 ㄗ長調 BWV860	2'47
7	前奏曲 第16番 ㄗ短調 BWV861	2'07
8	フーガ 第16番 ㄗ短調 BWV861	2'13
9	前奏曲 第17番 変イ長調 BWV862	1'18
10	フーガ 第17番 変イ長調 BWV862	3'01
11	前奏曲 第18番 嬰ㄗ短調 BWV863	2'06
12	フーガ 第18番 嬰ㄗ短調 BWV863	3'37
13	前奏曲 第19番 イ長調 BWV864	1'16
14	フーガ 第19番 イ長調 BWV864	2'10
15	前奏曲 第20番 イ短調 BWV865	0'55
16	フーガ 第20番 イ短調 BWV865	4'29
17	前奏曲 第21番 変ロ長調 BWV866	1'14
18	フーガ 第21番 変ロ長調 BWV866	1'34
19	前奏曲 第22番 変ロ短調 BWV867	2'55
20	フーガ 第22番 変ロ短調 BWV867	3'29
21	前奏曲 第23番 ロ長調 BWV868	0'59
22	フーガ 第23番 ロ長調 BWV868	2'38
23	前奏曲 第24番 ロ短調 BWV869	6'36
24	フーガ 第24番 ロ短調 BWV869	7'03

平均律クラヴィーア曲集  
第2巻

CD 3 / TT: 69'03

1	前奏曲 第1番 ハ長調 BWV870	2'44
2	フーガ 第1番 ハ長調 BWV870	1'32
3	前奏曲 第2番 ハ短調 BWV871	2'12
4	フーガ 第2番 ハ短調 BWV871	2'34
5	前奏曲 第3番 嬰ハ長調 BWV872	1'40
6	フーガ 第3番 嬰ハ長調 BWV872	1'34
7	前奏曲 第4番 嬰ハ短調 BWV873	4'58
8	フーガ 第4番 嬰ハ短調 BWV873	2'03
9	前奏曲 第5番 ニ長調 BWV874	4'47
10	フーガ 第5番 ニ長調 BWV874	3'21
11	前奏曲 第6番 ニ短調 BWV875	1'20
12	フーガ 第6番 ニ短調 BWV875	1'58
13	前奏曲 第7番 変ホ長調 BWV876	2'56
14	フーガ 第7番 変ホ長調 BWV876	1'38
15	前奏曲 第8番 嬰ニ短調 BWV877	3'35
16	フーガ 第8番 嬰ニ短調 BWV877	3'30
17	前奏曲 第9番 ホ長調 BWV878	6'04
18	フーガ 第9番 ホ長調 BWV878	3'00
19	前奏曲 第10番 ホ短調 BWV879	3'21
20	フーガ 第10番 ホ短調 BWV879	2'44
21	前奏曲 第11番 ヘ長調 BWV880	2'58
22	フーガ 第11番 ヘ長調 BWV880	1'35
23	前奏曲 第12番 ヘ短調 BWV881	5'04
24	フーガ 第12番 ヘ短調 BWV881	1'40



## CD 4 / TT: 76'53

1	前奏曲 第13番 嬰へ長調 BWV882	3'32
2	フーガ 第13番 嬰へ長調 BWV882	2'16
3	前奏曲 第14番 嬰へ短調 BWV883	3'50
4	フーガ 第14番 嬰へ短調 BWV883	3'45
5	前奏曲 第15番 ト長調 BWV884	2'03
6	フーガ 第15番 ト長調 BWV884	1'10
7	前奏曲 第16番 ト短調 BWV885	3'35
8	フーガ 第16番 ト短調 BWV885	2'33
9	前奏曲 第17番 変イ長調 BWV886	3'55
10	フーガ 第17番 変イ長調 BWV886	2'12
11	前奏曲 第18番 嬰ト短調 BWV887	3'53
12	フーガ 第18番 嬰ト短調 BWV887	4'48
13	前奏曲 第19番 イ長調 BWV888	1'49
14	フーガ 第19番 イ長調 BWV888	1'32
15	前奏曲 第20番 イ短調 BWV889	5'22
16	フーガ 第20番 イ短調 BWV889	1'39
17	前奏曲 第21番 変ロ長調 BWV890	8'00
18	フーガ 第21番 変ロ長調 BWV890	3'00
19	前奏曲 第22番 変ロ短調 BWV891	4'03
20	フーガ 第22番 変ロ短調 BWV891	3'31
21	前奏曲 第23番 ロ長調 BWV892	2'31
22	フーガ 第23番 ロ長調 BWV892	3'55
23	前奏曲 第24番 ロ短調 BWV893	1'59
24	フーガ 第24番 ロ短調 BWV893	1'46

# セドリック・ペシヤ に訊く

### 貴方の演奏家人生において、J.S.バッハの作品はどのような位置づけにあるのでしょうか？

幼い頃から、私のレパートリーの中心にはシューマンとバッハの音楽がありました。母から《平均律クラヴィーア曲集》の楽譜を贈られたのは7歳か8歳の時です。当時はまだ子どもでしたから、タイトル(Das wohltemperierte Klavier)は“発音不可能”でしたし、殆どの曲を演奏することができませんでした。それでもこの曲集は、当時すでに私の音楽世界を成していました。後になって、さまざまな先生のもとでバッハの音楽を学びましたが、その後は先生たちの解釈とは距離を置き、自分自身の道を見出そうと努めました。時間をかけて、バッハの鍵盤作品をまんべんなく習得し、チェンバロやクラヴィコードも弾きました。さらに1年間、カンタータ全曲——バッハの音楽を深く理解するためには欠かせません——にも向き合いました。また、アンドレアス・シュタイアー先生と出会い、先生のもとで《ゴルトベルク変奏曲》を勉強した経験は、私にとって重要な靈感の源です。

貴方はシューマンに、ある種の親近感を抱いているとのことですが、バッハに対してもそうなのでしょうか？

いいえ、全く。バッハへの尊敬の念は、崇拝の念に近いものです。私たちは彼の人生について、何を知っているのでしょうか？シューマンと比べれば、バッハの人生については僅かなことしか分かりません。おまけにバッハは、その作品の大半が伝記的なエピソードによって解明されうるシューマンとは大きく異なります。しかも、バッハの日常生活に関する新資料の数々を奇跡的に手に入れることができたとしても、私たちは依然として途方に暮れるはずです。なぜなら、バッハの陽気な作品が——例えば《ブランデンブルク協奏曲》が——、彼の人生の幸せな瞬間と結びついていることを確証するものは皆無だからです。実際は全く逆であった可能性もあります！

バッハの作品は音楽史において唯一無二の存在です。その理由は、おそらく彼の作品が、完璧な形式と深い人間的表現を兼ね備えているからでしょう。つまり、《平均律》の音符をひとつだけ変えることすら考えられません。そして《平均律》は、バッハの性格の一端を明かしてくれる曲集でもあります。

どういうことでしょうか？

一例を挙げるなら、彼のユーモアの表現は、後の時代のモーツァルトやハイドンやベートーヴェンの表現と通底しています。バッハの作品において……例えば《平均律》第1巻の〈フーガ 変ロ長調〉の対主題の執拗な同音連打は、笑いを誘おうとしているように聴こえませんか？

## 《平均律》の書法は何よりもまず声楽と舞踊を礎としているように思います……

仰る通りです！《平均律》は、あらゆる音楽の起源である、太古以来の2つの要素——歌と、空間における身体の運動——に立脚しています。前奏曲とフーガにおいて、バッハは多様な方法で歌を発展させています。冒頭の単旋律が、多声音楽となり（これは全てのフーガに共通しています）、コラール、伴奏付きアリア、二重唱、レチタティーヴォへと移行していくのです。実際私は、バッハが人類を“抱き寄せ”、歌わせようとしているかのような印象を受けます。

他方、多くの前奏曲（そして幾つかのフーガ）は、バッハの時代に最盛期を迎えた（あるいは衰退しかけ、あるいは時代遅れとなっていた）舞踊の形式と似ています。これを理解するには、バッハの自筆譜に目を通すだけで十分でしょう。彼は“直線”を一本も書けなかったのです！彼の筆のもとでは、どんなに小さな要素でさえも16分音符群と結びついて“舞い”ます。そして息の長いパッセージが湧出します。書道を彷彿させる美の極みを湛えるその筆致は、まさに舞踏であり、そのしなやかな身振りによって、優雅さと力強さと極めて多様な息づかいを表現しています。従って、バッハの作品を機械的に演奏することは、理にかなっていません。

当然《平均律》には、声と舞踊という2つの“基礎的な”要素と並んで、多くの要素が詰まっています。基本的にフーガは、知的あるいは数学的とさえ言える音の戯れに常に支配されています。さらに《平均律》には、宗教的あるいは精神的な問題意識、修辞学あるいは劇作法の概念も含まれています。そしてバッハが創造した完全なる和声的宇宙においては、24の調性が、おのおの固有の情緒を付与され、提示されています。また、半音階的手法やギリシア旋法の暗示も忘れてはならない要素です。器楽の超絶技巧の追求と、教育的な側面も特筆に値します。

ドイツを一度も離れたことがないバッハが、当時のヨーロッパのさまざまな美学を統合させている点も魅力的ですね。

イタリアへの憧れや、フランス音楽からの間接的な影響は、バッハの尽きぬ好奇心を物語っています。ところで、彼が数学を学んでいたこと、そして驚くべき楽器コレクションを有していたことも分かっています。このような、彼の百科全書的ともいえる側面は、ルネサンス時代の哲学者たちに負けるとも劣らないものです。

先ほど貴方も言及していましたが……私たちは、バッハの作品を神聖視することによって、その“実用的”な面を見過ぎがちです。

確かにバッハは、弟子たち、特に息子たちのために曲を書いていました。まさにそれが、《平均律》第1巻の誕生のきっかけでもあります。そのような驚くべき奉仕の精神も、彼の性格を映し出しているように思います。これほど教育的な価値の高い楽曲を、これほど多量に残した作曲家が他にいるでしょうか？私自身も教育に携わっていますが、バッハの姿勢は、私たちに人間味あふれる教訓を授けてくれます。彼は私たちに、次世代への継承が、舞台上で演奏するのと同様に重要で高貴な行為であることを、伝えてくれているからです。

《平均律》では、音楽教育の観点から見て、完全なバランスが保たれています。前奏曲は指の動きを敏捷にし、即興性への扉を開いてくれます。一方でフーガは、音楽的な思考を鍛えてくれます。素晴らしいことに、バッハは教育的な意図をもって《平均律》を作曲したにもかかわらず、そこで自らの音楽的思想を単純化することは決してありませんでした。

### 《平均律》の書法の中に見出される即興性について、詳述いただけますか？

即興性が《平均律》において重要な役割を演じていることは確かです。私自身は、幾つかの前奏曲が極めて短い時間で作曲されたと確信しています。場合によっては、数十分で書き上げられた前奏曲もあるかもしれません！バッハには、のんびりと作曲している暇はありませんでした。自筆譜に何かを削除した跡が見当たらないことも、そのあかしです。

### 各巻の内部に、あるいは第1巻と第2巻の間に、バッハの書法の進展を感じ取ることはありますか？

第1巻には、明らかに曲集全体としてのまとまりが見て取れます。当時のバッハは、トーマスカントルに就任したライプツィヒで、自身の完全なる熟練を示す必要があったのかも知れません。第1巻冒頭の、最も有名な〈前奏曲 ハ長調〉は象徴的です。旋律はなく、伴奏だけが展開されるのですから……。この前奏曲とは対照的に、第1巻の最後を飾る〈フーガ ロ短調〉は、最も感動的であり、バッハが作曲した最も美しい旋律のひとつを聴かせます。つまり演奏者は、この上なく純化された徹底して全音階的な世界を発ち、先例のない半音階的な洗練の世界に行き着くのです。このような魅力的な書法のコントラストは、第2巻には見出されません。第2巻は、第1巻に比べてはるかに長い時間をかけて作曲されています。第2巻では技巧の誇示も、より控えめです。例えば〈フーガ ヘ長調〉では、途中、5段ものあいだ主題が現れませんが、それはおそらく、第1巻では決して見られない現象です。バッハは時とともに“規格”から自由になっていったのでしよう。

《平均律》には、他の楽器を念頭に置いて書かれている曲もあるとお考えですか？

その可能性のある曲もあります。低音の持続音がある〈フーガ イ短調〉(第1巻)は、どうみてもチェンバロやピアノ向けではなく、オルガンを連想させます。ちなみにバッハは、何よりもクラヴィコードを好み(私も1台所有しています)、晩年に知ったピアノフォルテを高く評価していませんでした。第2巻の幾つかのフーガが声楽的であることは一目瞭然です。また、例えば〈前奏曲 変イ長調〉(第2巻)は明らかに管弦乐的で



## 古楽器を用いた演奏についてはどのようにお考えですか？

何年ものあいだ私は、バッハの才能は無から生じたと誤解していました。ですから、音楽学的な知識は極めて重要です。とりわけ楽器学は、“歴史的な情報”に通じていなければならない演奏家に、数々の地平を拓いてくれます。実際、時代考証にもとづいてバッハの作品を演奏したグスタフ・レオンハルトやスコット・ロスのアプローチを無視することはできません。芸術家を生むのは、その時代なのですから……。

しかしながら私は、3つの異なる楽器を用いて《平均律》全曲を録音しようとはしませんでした。その第一の理由は、私はあくまでピアニストであり、他の楽器については完全な門外漢であるからです。第二の理由は、ピアニストである私にとって、古楽器の使用は安易な解決策でしかないからです。私自身は、ピアノは——チェンバロ以上に——、合唱の声やヴァイオリン・オーボエ等の音色をほのめかすことができる楽器だと確信しています。いずれにせよ、バッハの作品の演奏に関して、楽器の選択をめぐる議論には果てがありません。

## 貴方にとって《平均律》を学び録音するという挑戦は何を意味するのでしょうか？

今回は暗譜で録音をしました。そのお陰で、視界が目の前の“紙”に独占されることなく、自由に演奏することができました。コンサートでは、楽譜を見ながら演奏しています……。第1巻に比べて第2巻の内容は複雑です。そのため、第1巻の録音には3日、第2巻の録音には4日を費やしています。第2巻は2回のセッションに分けて録音しましたが、複数のテイクを録った幾つかの前奏曲とフーガを聴きなおしたところ、それぞれ演奏が随分と異なっていたため、どのテイクを選ぶべきか、長いあいだ迷いました。

### 第1巻は、演奏会で取り上げる場合も第2巻より易しいということでしょうか？

その通りです。その主たる理由は、第1巻の方が短く、聴衆にとっても第1巻の方が理解しやすいからです。演奏会で第2巻全曲を弾く場合には、集中力を極限状態まで高める必要があります。バッハ自身は《平均律》が公の場で一挙に演奏されることは全く想定していませんでした。

### レコーディングで用いた楽器についてお話しください。

80年代のスタインウェイD型です。アンドラーシュ・シフが定期的に録音で用いているピアノで、実に優れたカンタービレの効果を期待できます。楽器選びの際、私にとって音の持続は重要なポイントでした。ただし極めてピアノらしい楽器でしたので、不均等律による調律をリクエストしました。等分平均律が用いられていなかったバッハの時代には、それぞれの調性が特異な性格を有していたからです。ただし、いわゆる“訓練された耳”をもつ人々には、ハ長調から遠く離れた調性において独特なうなりが聴こえます。

## スヴァトスラフ・リヒテルやエトヴィン・フィッシャーらが残した、ピアノによる《平均律》の歴史的録音から影響を受けたのでしょうか？

もちろんです。リヒテルとフィッシャーはもとより、ヴァルター・ギーゼキングやサムイル・フェインベルクの録音が、私の音楽的教養を豊かにしました。彼らの録音は私に、放胆さ、つまり演奏における“言論の自由”の息吹きを感じさせてくれます。もちろん彼らは、ウィーン古典派やロマン派の作品を演奏すべく研鑽を積んだピアニストたちです。おまけにピアノ演奏の領域において、バッハの作品はしばしば、音楽的というよりもむしろ教育的な観点から重んじられています。それでも彼らは、何をも恐れずにバッハの音楽を奏でていきます。

今日を生きる私たちは、沢山の“参照すべき”録音に取り巻かれています。それらが、私たち自身の演奏の表現の可能性を狭めていることも事実です。カナダのピアニスト、グレン・グールドは、“伝統破壊者”として有益な役割を演じました。実際、驚くべきファンタジーに支えられた彼の奏法、彼の美学、彼の挑発的なアプローチは、その後の幾世代ものピアニストたちに影響を与えています。私自身は、自分が“奇抜な”ピアニストに分類されるとは考えていませんし、“個性的になるために身につける個性”の類には興味がありません。むしろ私が心惹かれるのは、誠実さや美の探求です。美はとりわけ、音楽作品の声楽的な次元の中に見出されます。だからこそ私は、常に歌に立ち返ります——バッハの音楽は、絶えず“歌われ”なければなりません！





## セドリック・ペシヤ

ローザンヌ出身。スイスとフランスの国籍を持つ。ローザンヌ音楽院でクリスティアン・ファヴルに、ジュネーヴ音楽院でドミニク・メルレに、ベルリン芸術大学でクラウス・ヘルヴィッヒに師事。「コモ湖国際ピアノ・アカデミー」ではドミトリー・バシキーロフ、レオン・フライシャー、アンドレアス・シュタイアー、ウィリアム・グラント・ナボレ、フー・ツォンより指導を受けた。並行して、ピエール＝ロラン・エマール、ダニエル・バレンボイム、ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ、アーウィン・ゲイジ、イラン・グロニッチ、クリスティアン・ツァハリス、アルバン・ベルク四重奏団のもとでも研鑽を積んだ。2002年、アメリカのソルト・レイク・シティーで行われたジーナ・バックアワー国際ピアノ・コンクールで第1位に輝く。

ヨーロッパ、アメリカ、中国、南米にてリサイタルなどの演奏活動を行い、これまでベルリンのフィルハーモニーやコンツェルトハウス、ウィーン・コンツェルトハウス、ロンドンのウィグモア・ホール、ザルツブルクのモーツァルテウム、ニューヨークのカーネギー・ホール、上海東方芸術センター、チューリヒ・トーンハレのほか、プラハの春、ルツェルン、メニューイン・グシュタード、シュレスヴィヒ＝ホルシュタイン、ダヴォス、ルール・ピアノなどの国際音楽祭で演奏。

ヴァイオリン奏者ヌリト・スタークとのデュオ活動は長きにわたる。ローザンヌの室内楽シリーズ「アンサンブル・アンセーヌ(Ensemble en Scène)」では芸術監督を務めている。

ローザンヌ・レナード財団賞、ヴォー文化財団音楽賞を受賞。  
2012年、ジュネーヴ州立高等音楽院のピアノ科教授に就任。

[www.cedric-pecsia.com](http://www.cedric-pecsia.com)

Das wohltemperierte Klavier  
Buch 1

CD 1 / TT: 56'32

1	Präludium I C-Dur BWV 846	1'51
2	Fuge I C-Dur BWV 846	2'11
3	Präludium II c-Moll BWV 847	1'27
4	Fuge II c-Moll BWV 847	1'37
5	Präludium III Cis-Dur BWV 848	1'06
6	Fuge III Cis-Dur BWV 848	2'12
7	Präludium IV cis-Moll BWV 849	3'08
8	Fuge IV cis-Moll BWV 849	4'28
9	Präludium V D-Dur BWV 850	2'23
10	Fuge V D-Dur BWV 850	2'03
11	Präludium VI d-Moll BWV 851	1'25
12	Fuge VI d-Moll BWV 851	2'15
13	Präludium VII Es-Dur BWV 852	3'29
14	Fuge Es-Dur VII BWV 852	1'33
15	Präludium VIII es-Moll BWV 853	3'13
16	Fuge VIII dis-Moll BWV 853	6'03
17	Präludium IX E-Dur BWV 854	1'26
18	Fuge IX E-Dur BWV 854	1'11
19	Präludium X e-Moll BWV 855	2'22
20	Fuge X e-Moll BWV 855	1'03
21	Präludium XI F-Dur BWV 856	0'54
22	Fuge XI F-Dur BWV 856	1'14
23	Präludium XII f-Moll BWV 857	2'17
24	Fuge XII f-Moll BWV 857	5'25



## CD 2 / TT: 60'50

1	Präludium XIII Fis-Dur BWV 858	1'20
2	Fuge XIII Fis-Dur BWV 858	1'40
3	Präludium XIV fis-Moll BWV 859	1'01
4	Fuge XIV fis-Moll BWV 859	3'12
5	Präludium XV G-Dur BWV 860	0'55
6	Fuge XV G-Dur BWV 860	2'47
7	Präludium XVI g-Moll BWV 861	2'07
8	Fuge XVI g-Moll BWV 861	2'13
9	Präludium XVII As-Dur BWV 862	1'18
10	Fuge XVII As-Dur BWV 862	3'01
11	Präludium XVIII gis-Moll BWV 863	2'06
12	Fuge XVIII gis-Moll BWV 863	3'37
13	Präludium XIX A-Dur BWV 864	1'16
14	Fuge XIX A-Dur BWV 864	2'10
15	Präludium XX a-Moll BWV 865	0'55
16	Fuge XX a-Moll BWV 865	4'29
17	Präludium XXI B-Dur BWV 866	1'14
18	Fuge XXI B-Dur BWV 866	1'34
19	Präludium XXII b-Moll BWV 867	2'55
20	Fuge XXII b-Moll BWV 867	3'29
21	Präludium XXIII H-Dur BWV 868	0'59
22	Fuge XXIII H-Dur BWV 868	2'38
23	Präludium XXIV h-Moll BWV 869	6'36
24	Fuge XXIV h-Moll BWV 869	7'03

## Das wohltemperierte Klavier Buch 2

CD 3 / TT: 69'03

1	Präludium I C-Dur BWV 870	2'44
2	Fuge I C-Dur BWV 870	1'32
3	Präludium II c-Moll BWV 871	2'12
4	Fuge II c-Moll BWV 871	2'34
5	Präludium III Cis-Dur BWV 872	1'40
6	Fuge III Cis-Dur BWV 872	1'34
7	Präludium IV cis-Moll BWV 873	4'58
8	Fuge IV cis-Moll BWV 873	2'03
9	Präludium V D-Dur BWV 874	4'47
10	Fuge V D-Dur BWV 874	3'21
11	Präludium VI d-Moll BWV 875	1'20
12	Fuge VI d-Moll BWV 875	1'58
13	Präludium VII Es-Dur BWV 876	2'56
14	Fuge VII Es-Dur BWV 876	1'38
15	Präludium VIII dis-Moll BWV 877	3'35
16	Fuge VIII dis-Moll BWV 877	3'30
17	Präludium IX E-Dur BWV 878	6'04
18	Fuge IX E-Dur BWV 878	3'00
19	Präludium X e-Moll BWV 879	3'21
20	Fuge X e-Moll BWV 879	2'44
21	Präludium XI F-Dur BWV 880	2'58
22	Fuge XI F-Dur BWV 880	1'35
23	Präludium XII f-Moll BWV 881	5'04
24	Fuge XII f-Moll BWV 881	1'40



## CD 4 / TT: 76'53

1	Präludium XIII Fis-Dur BWV 882	3'32
2	Fuge XIII Fis-Dur BWV 882	2'16
3	Präludium XIV fis-Moll BWV 883	3'50
4	Fuge XIV fis-Moll BWV 883	3'45
5	Präludium XV G-Dur BWV 884	2'03
6	Fuge XV G-Dur BWV 884	1'10
7	Präludium XVI g-Moll BWV 885	3'35
8	Fuge XVI g-Moll BWV 885	2'33
9	Präludium XVII As-Dur BWV 886	3'55
10	Fuge XVII As-Dur BWV 886	2'12
11	Präludium XVIII gis-Moll BWV 887	3'53
12	Fuge XVIII gis-Moll BWV 887	4'48
13	Präludium XIX A-Dur BWV 888	1'49
14	Fuge XIX A-Dur BWV 888	1'32
15	Präludium XX a-Moll BWV 889	5'22
16	Fuge XX a-Moll BWV 889	1'39
17	Präludium XXI B-Dur BWV 890	8'00
18	Fuge XXI B-Dur BWV 890	3'00
19	Präludium XXII b-Moll BWV 891	4'03
20	Fuge XXII b-Moll BWV 891	3'31
21	Präludium XXIII H-Dur BWV 892	2'31
22	Fuge XXIII H-Dur BWV 892	3'55
23	Präludium XXIV h-Moll BWV 893	1'59
24	Fuge XXIV h-Moll BWV 893	1'46

**GESPRÄCH  
MIT  
CÉDRIC PESCIA**

## Welchen Platz nimmt Johann Sebastian Bachs Werk in Ihrem Musikerleben ein?

Ehrlich gesagt stehen zwei Komponisten seit meiner Kindheit im Herzen meines Repertoires: Schumann und Bach. Ich muss sieben oder acht Jahre alt gewesen sein, als meine Mutter mir die Partitur dieses Werks mit dem für ein Kind unaussprechlichen Namen schenkte: *Das wohltemperierte Klavier*. Natürlich konnte ich die meisten Stücke nicht spielen, doch es war bereits meine musikalische Welt. Später arbeitete ich mit meinen verschiedenen Lehrern an Bachs Musik und nahm dann Abstand zu ihren Auffassungen, um meinen eigenen Pfad zu beschreiten. Im Laufe der Zeit lernte ich Bachs gesamtes Klavierwerk. Ich spielte Cembalo und Klavichord und verbrachte ein Jahr damit, alle Kantaten zu studieren – ein unverzichtbarer Teil für das gute Verständnis des Ganzen. Mein Treffen mit Andreas Staier, mit dem ich an den *Goldberg-Variationen* arbeitete, hat mich zutiefst inspiriert.

## Sie empfinden gegenüber Robert Schumann eine Art Brüderlichkeit. Ist es bei Johann Sebastian Bach ebenso?

Ganz gewiss nicht. Meine Bewunderung ihm gegenüber grenzt schon an Hingabe. Was wissen wir über Bachs Leben? Ehrlich gesagt ziemlich wenig im Vergleich zu Schumann, dessen Biografie sein Werk beleuchtet. Und selbst wenn wir auf wundersame Weise plötzlich neue Informationen über Bachs Alltag hätten, wären wir dennoch verwirrt. In der Tat lässt sich nicht sagen, dass jenes fröhliche Stück – wie die *Brandenburgischen Konzerte* – auf einen Glücksmoment in seinem Leben zurückgeht. Vielleicht ist es ganz und gar das Gegenteil!

Bachs Musik ist einzigartig in der Musikgeschichte, wahrscheinlich weil sie eine perfekte Form mit zutiefst menschlichen Emotionen vereint. So wäre es absolut undenkbar, auch nur eine Note des *Wohltemperierten Klaviers* zu ändern. Und dennoch offenbart uns Bach einen Teil seiner Persönlichkeit in diesem Ganzen.

## Wie das?

Nehmen wir zum Beispiel Humor. Man meint, dass er erst später auftauchte, bei Mozart, Haydn und Beethoven. Doch bei Bach gibt es im Thema der *Fuge B-Dur* des ersten Buchs eine hartnäckig wiederholte Note im Kontrasubjekt. Bringt sie nicht zum Lächeln?

## Seine Schreibweise beruht vor allem auf Gesang und Tanz...

Genau! Dahingehend ist Bach den beiden uralten Formen treu, aus denen alle Musik hervorgeht, nämlich der Gesang und die Bewegung des Körpers im Raum. Im Laufe der Präludien und Fugen entwickelt der Komponist die Kunst des Gesangs in verschiedenen Formen: Monodie wird zu Polyphonie (dies ist der Fall bei jeder Fuge), Chorale, begleitete Arien, Duette und Rezitative. Es zeugt von unglaublicher Großzügigkeit. Ich habe tatsächlich den Eindruck, dass Bach die Menschheit „umarmen“ und sie zum Singen bringen möchte! Andererseits ähneln zahlreiche Präludien (und sogar einige Fugen) Tänzen, die zu Bachs Zeit in Mode waren (oder aus der Mode gingen oder gar altmodisch waren). Es reicht, Bachs Handschriften zu lesen: Es war ihm unmöglich, eine gerade Zeile zu schreiben! Unter seiner Feder „tanzt“ jede zusammengefasste Sechzehntelnote. Der Schwung des Strichs ist unbezwinglich. Seine Schrift, von äußerster Schönheit was die Kalligrafie betrifft, ist eine wahrhaftige Choreografie, die durch die Geschmeidigkeit der Geste eine Eleganz und eine Kraft, eine unendliche Vielfalt der Atemzüge offenbart. Bach auf mechanische Art zu interpretieren wäre folglich widersinnig.

Über diese beiden Grundelemente, Gesang und Tanz, hinaus, gibt es natürlich zahlreiche weitere: das intellektuelle oder gar mathematische Spiel, das vor allem in den Fugen präsent ist; die religiösen oder spirituellen Anliegen; die Idee der Rhetorik oder gar der Theatralik; die Erschaffung eines vollständigen harmonischen Universums, in dem die 24 Tonarten vertreten sind, jede mit ihrer eigenen Emotion, ohne die Chromatik zu vergessen, oder gar gewisse Anspielungen auf alte Tonarten. Hinzu kommen die instrumentale Virtuosität und der pädagogische Aspekt.

**Ist es nicht ebenso faszinierend, dass Bach eine Synthese der Ästhetiken seiner Zeit in Europa erstellte, obwohl er Deutschland nie verließ?**

Sein „erträumtes“ Italien und seine indirekten Entlehnungen der französischen Musik zeugen von seiner unersättlichen Neugier. Man weiß, dass er Mathematik studierte und eine außergewöhnliche Instrumentensammlung hatte. Sein umfassendes Wissen stand den Denkern der Renaissance in nichts nach.

**Sein Werk wird als „heilig“ verehrt, aber vergessen wir darüber nicht den pädagogischen, nahezu zweckbetonten Aspekt, den Sie erwähnten?**

Bach komponierte tatsächlich – und dies ist Gegenstand des ersten Buchs des *Wohltemperierten Klaviers* – für seine Schüler und noch mehr für seine Söhne. Diese unglaubliche Großzügigkeit offenbart ebenfalls seine Persönlichkeit. Welcher andere Komponist hat so viele Stücke von derart großem Wert für das Unterrichten hinterlassen? Ich unterrichte selbst, und Bach erteilt uns eine Lektion der Menschlichkeit. Er gibt uns zu verstehen, dass die Wissensvermittlung ebenso wichtig und edel wie Auftritte ist. *Das wohltemperierte Klavier* bietet ein perfektes Gleichgewicht hinsichtlich der musikalischen Ausbildung: Das Präludium löst die Finger und eröffnet Improvisationsmöglichkeiten; dann strukturiert die Fuge das Denken. Noch bemerkenswerter ist: Zwar komponierte Bach mit diesem Willen zum Unterrichten, doch er vereinfachte seine Gedanken nie.

### Spüren Sie in seiner Schreibweise Improvisation?

Offensichtlich ist sie wesentlich. Ich bin sicher, dass einige Präludien sehr schnell komponiert wurden... Wer weiß, vielleicht in zehn Minuten! Er hatte keine Zeit, sich lange aufzuhalten. Seine Partituren ohne Streichungen lassen dahingehend keine Zweifel zu.

### Erkennen Sie eine Weiterentwicklung in Bachs Schreibweise zwischen dem ersten und dem zweiten Buch, aber auch innerhalb der beiden Zyklen?

Im ersten Buch scheint mir die Einheitlichkeit des Ganzen erwiesen. Bach nahm seinen Dienst in Leipzig auf und musste wahrscheinlich zeigen, dass er seine Kunst perfekt beherrschte. Das erste *Präludium C-Dur*, das bekannteste von allen, ist typisch: Es handelt sich um eine Begleitung ohne Melodie. Im Gegensatz zu diesem Präludium ist die letzte Fuge dieses Buchs, *die Fuge in h-Moll*, meiner Meinung nach die bewegendste, und ihre Melodie ist eine der schönsten, die er je komponierte. Der Interpret tritt damit in die reinste, ganz und gar diatonische Welt ein, ein Moment beispielloser chromatischer Raffinesse. Dieser erstaunliche Schreibkontrast wiederholt sich nicht im zweiten Buch, dessen Entstehung viel länger dauerte. Darin erkennt man weniger den demonstrativen Aspekt. So erscheint das Thema in der *Fuge F-Dur* fünf Zeilen lang nicht, was Bach im ersten Buch wahrscheinlich nie getan hätte. Mit der Zeit erlaubte er sich Freiräume.

**Kann man auch erraten, für welche Art Instrument einige Stücke vorgesehen waren?**

Manchmal ist das möglich. Die *Fuge a-Moll* (erstes Buch) ist aufgrund ihrer ausgehaltenen Noten im Bass offensichtlich nicht fürs Cembalo oder Klavier gedacht. Das Stück war für die Orgel ausgelegt. Bach liebte vor allem das Klavichord – ich besitze ein Exemplar – aber mochte das Pianoforte, das er gegen Ende seines Lebens kennenlernte, kaum. Einige Fugen des zweiten Buchs sind offenbar zum Singen gedacht. Ein Präludium wie das in As-Dur (zweites Buch) ist ganz klar ein Orchesterstück.



## Was halten Sie vom Spiel auf historischen Instrumenten?

Jahrelang dachte ich zu Unrecht, dass Bachs Genie aus dem Nichts aufgetaucht sei. Doch musikwissenschaftliche Kenntnisse sind wesentlich. Die Frage der Instrumentenkunde eröffnet wichtige Perspektiven für den Interpreten, der in der Pflicht steht, „historisch informiert“ zu sein. So lässt sich unter anderem Gustav Leonhardts und Scott Ross' Ansatz nicht ignorieren, der Bachs Werk in dessen Kontext setzt. Der Künstler ist ein Kind seiner Zeit. Dennoch wäre für mich nicht infrage gekommen, das Ganze auf drei verschiedenen Instrumenten zu spielen. Zunächst, weil ich Pianist und keineswegs Spezialist anderer Instrumente bin, und dann, weil es eine bequeme Lösung wäre. Ich bin davon überzeugt, dass das Klavier – viel mehr als das Cembalo – die Möglichkeit gibt, die Stimmen eines Chors oder die Klänge einer Geige, einer Oboe usw. nahezulegen. Ohnehin ist die Instrumentenwahl eine endlose Debatte.

## Was stellte eine Herausforderung beim Erlernen und Aufnehmen des Wohltemperierten Klaviers dar?

Bei der Aufnahme habe ich ohne Noten gespielt. Mein Blick war nicht mehr aufs Papier gerichtet, und ich spielte völlig frei. Im Konzert verwende ich die Noten. Für das zweite Buch, das komplexer als das erste ist, waren vier Tage im Studio nötig. Das erste war in nur drei Tagen aufgenommen. Ich habe das zweite Buch in zwei Sitzungen unterteilt und lange zwischen sehr unterschiedlichen Aufnahmen bestimmter Präludien und Fugen geschwankt.

### Das erste Buch ist im Konzert also einfacher...

Absolut. Zunächst, weil es kürzer ist und für das Publikum intellektuell weniger anspruchsvoll. Auf der Bühne stoße ich beim zweiten Buch an die Grenzen meiner Konzentration. Bach hatte nicht vorgesehen, dass *Das wohltemperierte Klavier* in einem Rutsch im Konzert gespielt wird.

### Erzählen Sie vom Instrument, das Sie für die Aufnahme verwendet haben.

Es ist ein Steinway D aus den 80er Jahren, das regelmäßig von András Schiff für seine Platten verwendet wird. Dieses Klavier verfügt über ein bemerkenswertes Kantabile. Die Klanglänge war wesentlich für mich. Das Klavier ist sehr ausdrucksstark, und ich wollte eine wohltemperierte Stimmung. Die gleichschwebende Stimmung gab es zu Bachs Zeit nicht, und jede Tonart hatte noch einen eigenen Charakter. Dies bedeutet, dass geübte Ohren Reibungen in den Tonarten hören, die am weitesten von C-Dur entfernt sind.

### **Haben Sie historische Aufnahmen auf dem Klavier, wie jene von Swjatoslaw Richter und Edwin Fischer, beeinflusst?**

Gewiss. Richter und Fischer haben meine Musikkultur bereichert, ebenso Walter Gieseking und Samuel Feinberg. Sie haben mich mit dem Schwung ihrer Kühnheit und ihrer „Redefreiheit“ bereichert. Obwohl diese Künstler in der Wiener Klassik und Romantik ausgebildet wurden, fürchteten sie keineswegs, dieses Repertoire zu spielen. Auch wurde Bachs Werk oft mehr für seinen pädagogischen als für seinen musikalischen Wert geschätzt.

Heute werden wir von „maßgebenden“ Aufnahmen überhäuft, die eher unsere eigenen Interpretationen hindern. Der kanadische Pianist Glenn Gould hat diese Auffassung zum Glück gesprengt. Sein Spiel von unglaublicher Fantasie, seine Ästhetik und sein provokanter Ansatz haben Generationen geprägt.

**Ich selbst ordne mich nicht in die Kategorie der „Exzentriker“ ein, und zudem interessiert mich die Originalität nur um der Originalität willen nicht. Mich reizt hingegen Ehrlichkeit und das Streben nach Schönheit. Schönheit lässt sich im stimmlichen Aspekt der Musik, zu dem ich stets zurückkehre, entdecken. Bach darf nie zu singen aufhören!**



## Cédric PESCIA

Cédric Pescia wurde in Lausanne geboren und besitzt die Schweizer und französische Staatsbürgerschaft. Unterricht erhielt er am Conservatoire de Lausanne (Christian Favre), am Konservatorium von Genf (Dominique Merlet), an der Universität der Künste in Berlin (Klaus Hellwig) sowie an der International Piano Academy Lake Como (Dmitri Baschkirow, Leon Fleisher, Andreas Staier, William Grant Naboré und Fou Ts'ong). Parallel bildete er sich mit Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias und dem Alban Berg Quartett weiter.

2002 gewann Cédric Pescia die Gina Bachauer International Piano Competition in Salt Lake City, USA.

Er konzertiert solo oder mit Orchester in Europa, den USA, China und Südamerika: Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Wiener Konzerthaus, Londoner Wigmore Hall, Mozarteum in Salzburg, New Yorker Carnegie Hall, Shanghai Oriental Art Center, Tonhalle Zürich, Prager Frühling, Lucerne Festival, Gstaad Menuhin Festival, Schleswig-Holstein Musik Festival, Davos Festival, Klavierfestival Ruhr.

Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit der Violinistin Nurit Stark. Zudem ist er künstlerischer Leiter der Lausanner Kammermusik-Konzertreihe Ensemble enScène.

Cédric Pescia ist Preisträger der Lausanner Stiftung Fondation Leenaards und des Musikpreises der Stiftung Fondation Vaudoise pour la culture.

2012 wurde er zum Klavierprofessor der Haute Ecole de Musique de Genève ernannt.

[www.cedric-pescia.com](http://www.cedric-pescia.com)

Également disponible / Also available / 好評発売中 / Auch auf CD erhältlich



## SCHUBERT シューベルト

*Sonate pour piano n° 20, D. 959* ピアノ・ソナタ第20番 イ長調 D959

*Fantaisie D. 940* 幻想曲 ヘ短調 D940

*Allegro, D. 947 « Lebensstürme »* アレグロ イ短調 D947「人生の嵐」

*Rondo, D. 951* ロンド イ長調 D951

LDV15 / TT: 78'00

[estore.ladolcevolta.com](http://estore.ladolcevolta.com)



© La Prima Volta 2017 & © La Dolce Volta 2018  
Enregistrement : 18-22 avril 2017 (Livre II) & 26-30 août 2017 (Livre I)  
Reitstadl, Neumarkt i.d.Opf (Allemagne)  
Direction de la production : La Dolce Volta  
Editions : Bärenreiter (Livre I), Henle (Livre II)

Prise de son, direction artistique : Johannes Kammann (nordklang)  
Montage, Mastering : Ines Kammann, Johann Günther, Johannes Kammann

Piano Steinway D 493825, préparé par Thomas Hübsch et Esther Dreykluft  
Merci à Ernst-Herbert Pfeleiderer

Texte : Stéphane Friederich  
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB),  
Kumiko Nishi (JP) & Carolin Krüger (D)

Photos : © Bernard Martinez

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions  
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

[www.ladolcevolta.com](http://www.ladolcevolta.com)

LDV 38.1

