

**THE WELL
TEMPERED
CLAVIER**

BOOK II

CÉLINE FRISCH

α

MENU

TRACKLIST

FRANÇAIS

ENGLISH

DEUTSCH



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

THE WELL-TEMPERED CLAVIER BOOK II

CD 1

PRELUDES AND FUGUES BWV 870-881

1	PRELUDE I IN C MAJOR, BWV 870	2'47
2	FUGUE I IN C MAJOR, BWV 870	1'43
3	PRELUDE II IN C MINOR, BWV 871	3'19
4	FUGUE II IN C MINOR, BWV 871	2'12
5	PRELUDE III IN C SHARP MAJOR, BWV 872	1'27
6	FUGUE III IN C SHARP MAJOR, BWV 872	1'45
7	PRELUDE IV IN C SHARP MINOR, BWV 873	5'27
8	FUGUE IV IN C SHARP MINOR, BWV 873	2'11
9	PRELUDE V IN D MAJOR, BWV 874	3'21
10	FUGUE V IN D MAJOR, BWV 874	1'57
11	PRELUDE VI IN D MINOR, BWV 875	1'49
12	FUGUE VI IN D MINOR, BWV 875	1'58

13	PRELUDE VII IN E FLAT MAJOR, BWV 876	2'50
14	FUGUE VII IN E FLAT MAJOR, BWV 876	1'34
15	PRELUDE VIII IN E FLAT MINOR, BWV 877	3'00
16	FUGUE VIII IN E FLAT MINOR, BWV 877	4'01
17	PRELUDE IX IN E MAJOR, BWV 878	5'54
18	FUGUE IX IN E MAJOR, BWV 878	3'45
19	PRELUDE X IN E MINOR, BWV 879	3'38
20	FUGUE X IN E MINOR, BWV 879	2'40
21	PRELUDE XI IN F MAJOR, BWV 880	4'15
22	FUGUE XI IN F MAJOR, BWV 880	1'41
23	PRELUDE XII IN F MINOR, BWV 881	4'29
24	FUGUE XII IN F MINOR, BWV 881	1'56

TOTAL TIME CD1: 69'45

CD 2

PRELUDES AND FUGUES BWV 882-893

1	PRELUDE XIII IN F SHARP MAJOR, BWV 882	3'1
2	FUGUE XIII IN F SHARP MAJOR, BWV 882	2'2
3	PRELUDE XIV IN F SHARP MINOR, BWV 883	3'0
4	FUGUE XIV IN F SHARP MINOR, BWV 883	4'0
5	PRELUDE XV IN G MAJOR, BWV 884	2'3
6	FUGUE XV IN G MAJOR, BWV 884	1'1
7	PRELUDE XVI IN G MINOR, BWV 885	2'2
8	FUGUE XVI IN G MINOR, BWV 885	2'5
9	PRELUDE XVII IN A FLAT MAJOR, BWV 886	4'1
10	FUGUE XVII IN A FLAT MAJOR, BWV 886	2'1
11	PRELUDE XVIII IN G SHARP MINOR, BWV 887	5'5
12	FUGUE XVIII IN G SHARP MINOR, BWV 887	6'0
13	PRELUDE XIX IN A MAJOR, BWV 888	2'1
14	FUGUE XIX IN A MAJOR, BWV 888	1'1
15	PRELUDE XX IN A MINOR, BWV 889	4'4
16	FUGUE XX IN A MINOR, BWV 889	1'4

17	PRELUDE XXI IN B FLAT MAJOR, BWV 890	5'54
18	FUGUE XXI IN B FLAT MAJOR, BWV 890	2'17
19	PRELUDE XXII IN B FLAT MINOR, BWV 891	1'52
20	FUGUE XXII IN B FLAT MINOR, BWV 891	4'02
21	PRELUDE XXIII IN B MAJOR, BWV 892	1'56
22	FUGUE XXIII IN B MAJOR, BWV 892	5'29
23	PRELUDE XXIV IN B MINOR, BWV 893	2'05
24	FUGUE XXIV IN B MINOR, BWV 893	1'54

TOTAL TIME CD2: 76'06

CÉLINE FRISCH HARPSICHORD

HARPSICHORD BY ANDREA RESTELLI, MILAN, 1998, AFTER AN INSTRUMENT BY
CHRISTIAN VATER, 1738, NOW IN THE GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, NUREMBERG

JOHANN SEBASTIAN BACH : LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ, SECOND LIVRE PAR PETER WOLLNY

La fin des années 1730 constitue dans la biographie de Johann Sebastian Bach une de ces zones d'ombre pour lesquelles on ne dispose de presque aucun témoignage instructif sur son existence. Ces années, au cours desquelles le cantor de Saint-Thomas entra dans la cinquantaine, méritent pourtant un intérêt particulier, car elles constituent dans son évolution créatrice un tournant important, marquant le début de la période qui voit naître ses œuvres tardives, uniques en leur genre. Dans celles-ci, l'intérêt porté par Bach aux complexités du contrepoint, joint à un art moderne de la mélodie et à un emploi très développé de l'harmonie, passe clairement au premier plan. En même temps, la fin des années 1730 est une phase de retour du compositeur sur ses œuvres plus anciennes, qu'il rassemble sereinement et soumet à des révisions critiques.

En 1740, le cantor de Saint-Thomas, âgé de cinquante-cinq ans, occupait ses fonctions depuis dix-sept ans. Pendant toute cette période, il avait vécu des hauts et des bas, d'ordre professionnel aussi bien que privé. Ces années virent d'une part la production presque hebdomadaire de cantates, s'étendant de 1723 à 1729, les grandes passions et les oratorios, la grande messe dédiée à la cour de Dresde, ce qui lui permit d'obtenir (ou du moins y concourut) le titre honorifique de compositeur de cour du prince électeur de Saxe. Mais il y eut d'autre part les disputes et querelles répétées de Bach avec ses supérieurs hiérarchiques, ses problèmes de discipline avec ses élèves et enfin l'attaque publique de son ancien élève Johann Adolph Scheibe, qui l'atteignit dans sa fierté d'artiste et dans l'idée qu'il se faisait de lui-même. Avec la révision de la *Passion selon saint Matthieu* (vers 1736), la réunion des éléments composant les quatre messes limitées au *Kyrie* et au *Gloria* destinées aux cérémonies importantes de l'année liturgique et apparemment constituées tout entières de mouvements de cantates préexistants, le recueil des sept concertos pour clavecin (vers 1738), les mises au propre révisées de la *Passion selon saint Jean* (vers 1739) et des grands chorals pour orgue de l'époque de Weimar (1739-1742), Bach commença à soumettre les œuvres qu'il avait composées jusqu'alors à un examen général et à en donner des

versions parfois fondamentalement remaniées, sans doute pour laisser ses œuvres principales à la postérité sous une forme qui lui parût idéale.

C'est à cette période qu'il faut aussi rattacher la composition d'un deuxième cycle de vingt-quatre préludes et fugues parcourant toutes les tonalités majeures et mineures. Dix-huit ans après avoir achevé – alors qu'il était encore maître de chapelle à Coethen – la première partie de son *Clavier bien tempéré*, Bach se mit pour la deuxième fois à donner forme à son idée originale de composition, d'une manière entièrement nouvelle. Une des tâches qu'il se fixa alors consistait à reparcourir l'univers du système des tonalités dans toute sa diversité en prenant garde à ne répéter aucune des solutions qu'il avait trouvées en 1722. Une autre tâche – comme le prouve ce qu'on appelle le « manuscrit original de Londres » – consistait à limiter chaque prélude et fugue aux dimensions d'une feuille de papier pliée (c'est-à-dire à quatre pages) spécialement préparée à cet effet. Si l'on compare attentivement les deux livres du *Clavier bien tempéré*, on ne peut qu'être stupéfait de la richesse véritablement inépuisable des styles musicaux et des techniques de composition que maîtrisait Bach. Dans une plus grande mesure encore que dans le premier livre, le compositeur voulait apporter dans ce cycle la preuve de sa capacité à se mouvoir avec la plus grande liberté imaginable dans les chaînes qu'il s'était imposées à lui-même – pour reprendre l'expression de Johann Friedrich Reichardt, compositeur qui a publié différents écrits sur la musique dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Le second livre du *Clavier bien tempéré* remonte en partie à des œuvres antérieures de Bach, parfois assez anciennes. Le compositeur reprit ainsi trois préludes et fugues d'un recueil de cinq préludes et petites fugues que l'on rencontre dès la fin des années 1720. On connaît également des versions plus anciennes, composées indépendamment les unes des autres, de quatre autres fugues et de plusieurs préludes. Et ce n'est là sans doute que la fameuse partie visible de l'iceberg. Mais à côté de cela, Bach semble avoir aussi composé de nouvelles pièces. Cela ressort clairement du grand nombre de préludes en deux parties (*mi* majeur, *mi* mineur, *fa* mineur, *sol* majeur, *sol* dièse mineur, *la* mineur, *si* bémol majeur), qui se rapprochent de la forme et du geste d'un mouvement de sonate. Bach a peut-être ici tiré parti d'idées que lui avaient inspirées les premières sonates pour clavier de ses deux fils aînés. D'autres préludes reprennent et développent le principe de l'invention à deux voix, que Bach avait mis en œuvre au début des années 1720. Parmi les fugues, on relève de nombreux mouvements très concentrés, qui

exploitent tout le potentiel de leurs motifs et du contrepoint dans un espace très resserré ; à côté d'elles se déploient d'amples chefs-d'œuvre de contrepoint double (par exemple les fugues en *sol* mineur et *si* bémol mineur), dans lesquels toutes les possibilités imaginables de composition sur le matériau thématique donné sont traitées jusqu'à épuisement. Ces pièces font penser plus d'une fois à certaines techniques de composition que Bach allait employer plus tard dans l'*Art de la fugue*.

Malgré l'existence de sources de grande valeur – le second livre du *Clavier bien tempéré* nous a été transmis sous forme d'un manuscrit original de la main de Bach et de sa femme Anna Magdalena ainsi que dans de nombreuses copies réalisées par ses élèves –, on ne sait rien de l'utilisation pratique à laquelle Bach destinait son grand cycle. De nombreuses corrections et modifications importantes apportées au manuscrit original londonien montrent en tout cas clairement que le compositeur a continué de travailler au recueil alors qu'il était déjà achevé et mis au propre, afin d'aboutir à une partition définitive qui satisfît ses exigences.

Alors que nous accordons aujourd'hui une valeur égale aux deux livres du *Clavier bien tempéré*, certains contemporains de Bach semblent avoir apprécié tout particulièrement le second livre, qui présentait à leurs yeux une plus grande perfection. Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach, écrivit ainsi qu'à la différence du premier, le deuxième recueil « ne comptait que des chefs-d'œuvre du début à la fin ». *Le Clavier bien tempéré* constitue en effet, pour reprendre une autre formule de Forkel, un « trésor d'art » dont les multiples facettes et les beautés subtiles ne cessent de fasciner l'auditeur attentif, même lors d'écoutes renouvelées. Johann Wolfgang von Goethe a décrit l'expérience d'une audition réfléchie du cycle monumental de Bach, qu'il avait pu entendre joué par l'organiste de Bad Berka, Heinrich Friedrich Schütz, en des termes qui n'ont rien perdu de leur validité : « Je me suis exprimé les choses ainsi : c'est comme si l'harmonie éternelle s'entretenait avec elle-même, comme il a pu se produire dans le sein de Dieu, peu avant la création du monde. C'est ainsi que tout cela remuait en mon for intérieur, et il me semblait que je ne possédais pas d'oreilles, d'yeux moins que tout, et pas d'autre sens, ni n'en avais besoin » (lettre à Carl Friedrich Zelter, 21 juin 1827).

JOHANN SEBASTIAN BACH: DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER II BY PETER WOLLNY

The late 1730s form one of those grey areas in the biography of Johann Sebastian Bach for which hardly any significant evidence concerning his life is known. Nevertheless, it is precisely this period in which the Thomaskantor stood at the beginning of his sixth decade that deserves special attention, since it marks a significant turning point in his oeuvre, ushering in his unique output of late works, which clearly brought to the fore Bach's interest in intricate counterpoint in combination with a modern melodic language and highly developed harmony. At the same time, the late 1730s marks a phase of reversion to earlier works, tranquil anthologising and self-critical revision.

In 1740, at the age of fifty-five, Bach was able to look back on a seventeen-year term of office as Kantor of St Thomas's in Leipzig. Behind him lay professional and private highs and lows – the almost weekly production of cantatas that lasted from 1723 to 1729, the great Passions and oratorios, and the dedication of a large-scale mass setting to the Dresden court, which brought or at least helped to bring him the honorary title of court composer to the Elector of Saxony. On the debit side were his repeated conflicts and quarrels with his superiors, disciplinary difficulties with his pupils, and finally the public attack from his former pupil Johann Adolph Scheibe, which hurt Bach in his artistic pride and self-image. With the revision of the *St Matthew Passion* (c.1736), the compilation of the four Lutheran Masses – apparently derived entirely from cantata movements – for the high feast days of the church year, the assemblage of the seven harpsichord concertos (c.1738), and the revised fair copies of the *St John Passion* (c.1739) and the great Weimar organ chorales (1739-42), Bach began to subject his artistic output to comprehensive review and to produce sometimes fundamentally revised versions, probably in order to leave his major works to posterity in a form that seemed ideal to him.

This phase also includes the compilation of a second cycle of twenty-four preludes and fugues covering all the major and minor keys. Eighteen years after he had completed the first part of his

Well-Tempered Clavier – while still Kapellmeister in Cöthen – Bach set about realising the original compositional idea in a completely new form. One of the tasks he set himself was to traverse the cosmos of the tonal system again in all its diversity, without risking duplication with the solutions found in 1722. Another – as the so-called ‘London autograph manuscript’ proves – was to limit each pair of movements to a specially prepared folded sheet of paper (i.e. four pages). Anyone who compares the two books in detail can only remain astonished at the truly inexhaustible richness of the musical styles and compositional techniques at Bach’s command. To an even greater extent than in the first part, the composer wanted this cycle to demonstrate his mastery of the ability – as the writer on music Johann Friedrich Reichardt put it – to move in self-imposed shackles with the greatest possible freedom and security.

The second part of *The Well-Tempered Clavier* can manifestly be traced back to a number of preliminary works, some of which lay far in the past. For instance, Bach took three pairs of movements from a collection of five preludes and fuguetas which can be placed in the late 1720s. Four further fugues and some preludes also exist in early versions written independently of each other. And this is probably only the proverbial tip of the iceberg. In addition to this, however, Bach seems to have produced new pieces. This becomes obvious, for example, in the accumulation of binary preludes (E major, E minor, F minor, G major, G sharp minor, A minor, B flat major) which approach the structure and gestures of sonata form. It is possible that Bach was stimulated here by the early keyboard sonatas of his two eldest sons. Other preludes take up the principle of the two-part invention developed by Bach in the early 1720s and subject it to further elaboration. Among the fugues there are numerous concentrated movements which exploit their motivic and contrapuntal potential in the narrowest of spaces; alongside these, however, are extended masterpieces of double counterpoint (such as the fugues in G minor and B flat minor), in which all conceivable technical possibilities of the given thematic material are exhaustively treated. In these movements one is often reminded of techniques that Bach later applied in *The Art of Fugue*.

Despite the survival of satisfactory sources – *The Well-Tempered Clavier* II is preserved in an original manuscript prepared by the composer and his wife Anna Magdalena as well as in numerous copies by his students – we know nothing about the practical use to which Bach

put the great cycle. Nevertheless, numerous significant corrections and changes in the London manuscript make it clear that he continued to work on the finished collection, even when it had already been set down in calligraphic form, in order to achieve a definitive musical text that met his requirements.

While today we consider the two books of *The Well-Tempered Clavier* to be of equal value, some contemporaries were apparently particularly impressed by the second book, to which they attributed greater perfection. Bach's biographer Johann Nikolaus Forkel, for example, wrote that the second collection – in contrast to the first – consisted of 'sheer masterpieces from beginning to end'. And indeed, *The Well-Tempered Clavier*, to quote Forkel again, constitutes a 'treasure of art' whose numerous facets and subtle beauties impress the attentive listener again and again, even after repeated listening. Johann Wolfgang von Goethe described the experience of listening to Bach's monumental cycle, played for him by Heinrich Friedrich Schütz, the organist of Bad Berka, in words that are still valid today: 'I declared to myself: it is as if the eternal harmony were conversing with itself, as may have befallen in God's bosom shortly before the creation of the world. So likewise it moved in my inner being, and it seemed to me as if I neither possessed nor needed ears, nor eyes least of all, nor any other senses.'

JOHANN SEBASTIAN BACH: DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER II VON PETER WOLLNY

Die späten 1730er Jahre bilden eine jener Grauzonen in der Biographie Johann Sebastian Bachs, für die kaum aussagekräftige Zeugnisse zu seiner Lebensgeschichte bekannt sind. Dennoch beansprucht gerade diese Zeit, in der der Thomaskantor am Beginn seines sechsten Lebensjahrzehnts stand, besondere Aufmerksamkeit, markiert sie doch in seinem Schaffen einen bedeutsamen Wendepunkt, mit dem das einzigartige Spätwerk eingeleitet wurde, das Bachs Interesse an intrikater Kontrapunktik und deren Verbindung mit einer modernen Melodik und einer hochentwickelten Harmonik deutlich in den Vordergrund rückte. Zugleich markieren die späten 1730er Jahre eine Phase der Rückbesinnung auf früher Geschaffenes, des beschaulichen Sammelns und selbstkritischen Revidierens.

Im Jahr 1740 konnte der 55jährige Thomaskantor auf eine Amtszeit von 17 Jahren zurückblicken. Hinter ihm lagen berufliche und private Höhen und Tiefen – die sich von 1723 bis 1729 hinziehende fast wöchentliche Kantatenproduktion, die großen Passionen und Oratorien, die Widmung einer großen Messe an den Dresdner Hof, durch die die ehrenvolle Verleihung des Titels eines kurfürstlich-sächsischen Hofkomponisten bewirkt oder zumindest befördert wurde. Auf der anderen Seite standen Bachs wiederholte Auseinandersetzungen und Querelen mit den Vorgesetzten, Disziplinschwierigkeiten mit den Schülern und schließlich der öffentliche Angriff seines ehemaligen Schülers Johann Adolph Scheibe, der Bach in seinem künstlerischen Stolz und Selbstverständnis traf. Mit der Revision der *Matthäus-Passion* (um 1736), der Zusammenstellung der offenbar durchweg aus Kantatensätzen gewonnenen vier Kyrie-Gloria-Messen für die hohen Festtage des Kirchenjahrs und der Sammlung der sieben Cembalo-Konzerte (um 1738), mit den revidierten Reinschriften der *Johannes-Passion* (um 1739) und der großen Weimarer Orgelchoräle (1739-1742) begann Bach, sein bisheriges künstlerisches Schaffen einer umfassenden Durchsicht zu unterziehen und teils grundlegend überarbeitete Fassungen herzustellen, wohl um seine

Hauptwerke der Nachwelt in einer ihm ideal erscheinenden Form zu hinterlassen.

In diese Phase gehört auch die Zusammenstellung eines zweiten Zyklus von vierundzwanzig Präludien und Fugen, der alle Dur- und Molltonarten durchläuft. Achtzehn Jahre, nachdem er – noch in seiner Köthener Kapellmeisterzeit – den ersten Teil seines Wohltemperierten Klaviers abgeschlossen hatte, machte Bach sich daran, die ursprüngliche Kompositions-idee noch einmal in völlig neuer Form zu realisieren. Eine der Aufgaben, die er sich dabei stellte, bestand darin, den Kosmos des Tonartensystems in seiner gesamten Vielfalt erneut zu durchschreiten, ohne Verdopplungen mit den 1722 gefundenen Lösungen zu riskieren. Eine andere lag – wie die sogenannte „Londoner Originalhandschrift“ belegt – in der Vorgabe, jedes Satzpaar auf einen speziell bereitgelegten gefalteten Papierbogen (also vier Seiten) zu beschränken. Wer die beiden Teile eingehend miteinander vergleicht, kann nur staunend vor dem wahrhaft unerschöpflichen Reichtum der von Bach beherrschten musikalischen Stile und kompositorischen Techniken verharren. In noch stärkerem Maße als beim ersten Teil wollte der Komponist in diesem Zyklus seine Meisterschaft in dem Vermögen demonstrieren, sich – wie es der Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt ausdrückte – in den selbstauferlegten Ketten mit der größtmöglichen Freiheit und Sicherheit zu bewegen.

Der zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers geht offenbar auf zum Teil weit zurückliegende Vorarbeiten zurück. So entnahm Bach drei Satzpaare aus einer bereits in den späten 1720er Jahren nachweisbaren Sammlung von fünf Präludien und Fughetten. Vier weitere Fugen und einige Präludien liegen ebenfalls in unabhängig voneinander entstandenen Frühfassungen vor. Und dies ist vermutlich nur die sprichwörtliche Spitze des Eisbergs. Daneben scheint Bach aber auch neue Werke geschaffen zu haben. Dies wird etwa an der Häufung zweiteiliger Präludien (E-Dur, e-Moll, f-Moll, G-Dur, gis-Moll, a-Moll, B-Dur) deutlich, die sich der Form und dem Gestus des Sonatensatzes annähern. Möglicherweise folgte Bach hier Anregungen aus den frühen Klaviersonaten seiner beiden ältesten Söhne. Andere Präludien greifen das von Bach zu Beginn der 1720er Jahre entwickelte Prinzip der zweistimmigen Invention auf und entwickeln es weiter. Unter den Fugen finden sich zahlreiche konzentrierte Sätze, die ihr motivisches und kontrapunktisches Potential auf engstem Raum ausschöpfen; daneben stehen allerdings auch

ausgedehnte Meisterwerke des doppelten Kontrapunkts (etwa die Fugen in g-Moll und b-Moll), in denen alle erdenklichen satztechnischen Möglichkeiten des gegebenen thematischen Materials erschöpfend behandelt werden. In diesen Sätzen fühlt man sich vielfach an Techniken erinnert, die Bach später in der *Kunst der Fuge* anwandte.

Trotz der guten Quellenlage – *Das Wohltemperierte Klavier* II ist in einer von Bach und seiner Frau Anna Magdalena angefertigten Originalhandschrift sowie in zahlreichen Abschriften seiner Schüler überliefert – ist über Bachs praktische Verwendung des großen Zyklus nichts bekannt. Immerhin wird anhand zahlreicher signifikanter Korrekturen und Änderungen in der Londoner Originalhandschrift deutlich, dass der Komponist noch an der fertigen und bereits in kalligraphischer Form niedergeschriebenen Sammlung weitergearbeitet hat, um einen seinen Ansprüchen entsprechenden definitiven Notentext zu erzielen.

Während wir heute die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers als gleichwertig ansehen, waren manche Zeitgenossen offenbar besonders vom zweiten Teil angetan, dem sie größere Vollkommenheit zusprachen. So schrieb etwa der Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel, dass die zweite – im Gegensatz zur ersten – Sammlung „vom Anfang an bis ans Ende aus lauter Meisterstücken“ bestehe. In der Tat bildet *Das Wohltemperierte Klavier*, um wiederum mit Forkel zu sprechen, einen „Schatz von Kunst“, dessen zahlreiche Facetten und subtilen Schönheiten den aufmerksamen Zuhörer auch bei wiederholtem Anhören immer wieder aufs Neue beeindruckten. Johann Wolfgang von Goethe hat das Erlebnis des hörenden Nachvollziehens von Bachs monumentalem Zyklus, das ihm der Bad Berkaer Organist Heinrich Friedrich Schütz verschaffte, mit auch heute noch gültigen Worten beschrieben: „Ich sprach's mir aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.“

Depuis sa création en 1997, l'Espace Culturel de Chaillol porte, avec la complicité d'artistes majeurs de la scène musicale française et internationale, un projet de coopération et de développement culturels dans les Hautes-Alpes. Animation territoriale, diffusion artistique, soutien à la création et médiation culturelle sont les axes principaux de son projet. Son approche panoramique des répertoires - musique de chambre, du monde, traditionnelle, improvisée, contemporaine... - favorise le goût de l'aventure musicale et la curiosité des publics. Sa programmation intégralement itinérante va à la rencontre de tous les publics. En 2019, l'Espace Culturel de Chaillol a reçu l'appellation de Scène Conventionnée d'Intérêt National – Art en territoire.

L'Espace Culturel de Chaillol reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, de la Région Sud - Provence Alpes Côte d'Azur, du Département des Hautes-Alpes, de la Communauté de Communes Champsaur Valgaudemar, de la Sacem, de l'Adami, de la Spedidam, de Musique Nouvelle en Liberté, du Fonds pour la Création Musicale ainsi que de nombreux mécènes.

Since its foundation in 1997, the Cultural Space of Chaillol has engaged in a project of cultural cooperation and development in the Hautes-Alpes, with the support of major artists from the French and international musical scenes. This project's principal aims are: to enliven the whole region, disseminate the arts, support creative endeavour, and to be a cultural mediator. Its panoramic range of musical repertoires – chamber and world music, improvisation, contemporary work etc. – fosters an appetite for musical adventure and makes the listeners curious to hear more. Its comprehensive touring programme goes in search of audiences everywhere. In 2019 Chaillol's Cultural Space was officially recognized as a Performance Venue of National Interest, as part of the 'Art en territoire' regional arts programme.

The Cultural Space of Chaillol is supported by the Ministry of Culture and Communication, the Southern Region of Provence Alpes Côte d'Azur, the Department of Hautes-Alpes, and the collective Communes of Champsaur Valgaudemar; also by Sacem, Adami, Spedidam, Musique Nouvelle en Liberté, the Fonds pour la Création Musicale, and by a number of private sponsors.

Seit seiner Gründung im Jahr 1997 organisiert der *Espace Culturel de Chaillol* mit Unterstützung bedeutender Künstler der französischen und internationalen Musikszene ein Projekt zur kulturellen Zusammenarbeit und Entwicklung im Département Hautes-Alpes. Örtliche Animationen, die Verbreitung künstlerischer Ereignisse, die Unterstützung des Kunstschaffens und die Vermittlung von Kultur sind die Hauptachsen dieses Projekts. Sein weit gesteckter Ansatz im Hinblick auf das Repertoire – Kammermusik, Weltmusik, traditionelle, improvisierte, zeitgenössische Musik usw. – fördert das Interesse an musikalischen Abenteuern und die Neugierde des Publikums. Im Jahr 2019 erhielt der Espace Culturel de Chaillol die Bezeichnung *Scène Conventionnée d'Intérêt National – Art en territoire (Staatlich anerkanntes Kulturzentrum von nationalem Interesse – Kunst in der Region)*.

Der Espace Culturel de Chaillol wird vom französischen Ministerium für Kultur und Kommunikation, von der Region Sud - Provence Alpes Côte d'Azur, vom Département des Hautes-Alpes, vom Gemeindeverband Champsaur Valgaudemar, von Sacem, Adami, Spedidam, Musique Nouvelle en Liberté, vom Fond pour la Création Musicale sowie von viele Mäzenen unterstützt.

Special thanks to all who helped to make this project reality by contributing to the fundraising campaign!

RECORDED IN JUNE 2018 AT THE STUDIO ALYS IN MANTEYER (HAUTES-ALPES) WITH THE SUPPORT OF THE CULTURAL SPACE OF CHAILLOL, WHICH IS OFFICIALLY RECOGNIZED AS A REGIONAL ARTS PERFORMANCE VENUE.

ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, MIXING & MASTERING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE & ALINE LUGAND-GRIS SOURIS DESIGN & ARTWORK

JEAN-BAPTISTE MILLOT COVER & INSIDE PHOTO

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 451

© CÉLINE FRISCH & ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2019

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2019

ALSO AVAILABLE



ALPHA 221

MENU