

BACH

**THE WELL-TEMPERED CLAVIER
BOOK I**

AARON PILSAN

α



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

THE WELL-TEMPERED CLAVIER, BOOK 1

VOLUME 1

1	Prelude I in C major, BWV 846	2'00
2	Fugue I in C major, BWV 846	2'00
3	Prelude II in C minor, BWV 847	1'31
4	Fugue II in C minor, BWV 847	1'39
5	Prelude III in C sharp major, BWV 848	1'15
6	Fugue III in C sharp major, BWV 848	2'19
7	Prelude IV in C sharp major, BWV 849	2'31
8	Fugue IV in C sharp major, BWV 849	4'07
9	Prelude V in D major, BWV 850	1'15
10	Fugue V in D major, BWV 850	1'40
11	Prelude VI in D minor, BWV 851	1'47
12	Fugue VI in D minor, BWV 851	2'15
13	Prelude VII in E flat major, BWV 852	3'37
14	Fugue VII in E flat major, BWV 852	1'29
15	Prelude VIII in E flat minor, BWV 853	3'06
16	Fugue VIII in D sharp minor, BWV 853	4'31
17	Prelude IX in E major, BWV 854	1'16

18	Fugue IX in E major, BWV 854	1'03
19	Prelude X in E minor, BWV 855	2'01
20	Fugue X in E minor, BWV 855	1'11
21	Prelude XI in F major, BWV 856	0'58
22	Fugue XI in F major, BWV 856	1'16
23	Prelude XII in F minor, BWV 857	2'09
24	Fugue XII in F minor, BWV 857	4'29

TOTAL TIME VOLUME1: 51'37

VOLUME 2

1	Prelude XIII in F sharp major, BWV 858	1'30
2	Fugue XIII in F sharp major, BWV 858	1'47
3	Prelude XIV in F sharp minor, BWV 859	0'56
4	Fugue XIV in F sharp minor, BWV 859	3'04
5	Prelude XV in G major, BWV 860	0'49
6	Fugue XV in G major, BWV 860	3'05
7	Prelude XVI in G minor, BWV 861	2'08
8	Fugue XVI in G minor, BWV 861	1'28
9	Prelude XVII in A flat major, BWV 862	1'13
10	Fugue XVII in A flat major, BWV 862	2'31
11	Prelude XVIII in G sharp minor, BWV 863	1'36

12	Fugue XVIII in G sharp minor, BWV 863	2'08
13	Prelude XIX in A major, BWV 864	1'12
14	Fugue XIX in A major, BWV 864	2'15
15	Prelude XX in A minor, BWV 865	1'03
16	Fugue XX in A minor, BWV 865	4'13
17	Prelude XXI in B flat major, BWV 866	1'17
18	Fugue XXI in B flat major, BWV 866	1'52
19	Prelude XXII in B flat minor, BWV 867	2'55
20	Fugue XXII in B flat minor, BWV 867	3'01
21	Prelude XXIII in B major, BWV 868	0'53
22	Fugue XXIII in B major, BWV 868	2'18
23	Prelude XXIV in B minor, BWV 869	4'40
24	Fugue XXIV in B minor, BWV 869	7'18

TOTAL TIME VOLUME 2: 55'21

AARON PILSAN PIANO



WOHLTEMPERIERTE RHETORIK

AARON PILSAN IM GESPRÄCH MIT MARCUS FELSNER

MENU

Jeder Pianist hat eine persönliche Geschichte, die ihn mit dem *Wohltemperierten Klavier* verbindet. Wann begann Deine?

AARON PILSAN. Bach war ein Schwerpunkt meiner Ausbildung seit ich als Kind bei meinem Lehrer Iván Kárpáti Klavier- und Kompositionsunterricht erhielt. In meiner Aufnahmeprüfung als Jungstudent am Salzburger Mozarteum spielte ich dann eine dreistimmige Invention von Bach. Da war zwölf Jahre alt. Mit 16 habe ich einen ganzen Sommerurlaub mit den Noten des *Wohltemperierten Klaviers* verbracht. Ein Instrument hatte ich da nicht, ich studierte im Kopf und hörte täglich den ganzen ersten Band. Ich war vollkommen gefangen. Seitdem ist diese Musik ständig um mich.

Hast Du immer am modernen Flügel daran gearbeitet?

A.P. Nein, in Hannover studierte ich Klavier und Cembalo. Mit Zvi Meniker habe ich dort Teil I oft ganz auf dem Cembalo gespielt, mit ihm habe ich auch viel an Stimmungen gearbeitet. Einmal habe ich mir ein Clavichord geliehen und es im Koffer von Hamburg nach Hannover getragen. Obwohl es für ein Konzert ungeeignet ist, hat dieses Instrument, das Bach so sehr schätzte, enorme Qualitäten, was die Vielseitigkeit des Anschlags angeht. Sehr intim, sehr sanglich, sehr menschlich. Aber egal an welchem Instrument: Freunde, die mich besucht haben, mussten immer und immer wieder Sitzungen des *Wohltemperierten Klaviers* über sich ergehen lassen!

Wie in Thomas Bernhards Roman „Der Untergeher“ über Glenn Gould. Apropos: Steht das Wohltemperierte Klavier mit seinen vergötterten Interpreten der Geschichte für Dich auch auf einem musikhistorischen Sockel?

A.P. Bachs Präludien und Fugen sind Meisterwerke, mit denen man nie fertig wird, derer ich nicht müde werden kann. Aber ich kann mit der Kanonisierung seiner Musik wenig anfangen. Für Bach selbst waren diese Stücke weder mystische Weihemusik noch ausschließlich Etüden für Schüler. Sie waren vor allem sehr gelungene Kompositionen für Tasteninstrumente, die er gern selbst im Familien- und Freundeskreis vorspielte. Meine Interpretation gewinnt nicht dadurch, dass ich das Werk als Altes Testament à la Bülow auf ein Podest stelle. Ich möchte mit meiner Lesart die Hörerinnen und

Hörer berühren und eine bestimmte Qualität dieses so bekannten Zyklus zeigen, die heute vielleicht weniger bekannt ist.

Welche ist das?

A.P. Seit Pythagoras wissen wir um das Problem der musikalischen Temperatur. Mit der gleichstufigen Stimmung hat man einen Weg gefunden, der über alle Tonarten hinweg Kompromisse unreiner Stimmung mit gleich großen Abständen in Kauf nimmt. Diese Technik war ja auch zu Bachs Zeiten neben anderen durchaus schon bekannt. Mir ging es nun darum, das Alte und das Neue zu verbinden, die Stimmung, die dem Werk seinen Namen gab, mit den Möglichkeiten des modernen Konzertflügels. Ziel war es, ihn tatsächlich wohltemperiert erklingen zu lassen. Bach selbst wollte nach meiner festen Überzeugung die spezifischen Klangfarben der wohltemperierten Stimmung nutzen und zum Leuchten bringen.

Aber sprechen die Transpositionen aus Bachs eigener Hand, die anderswo ebenso zu finden sind, nicht gegen dieses tonale Verständnis?

A.P. Die gab es, aber eben nicht in diesem Werk. Für mich bleibt entscheidend, dass die Komposition sich in den Tonarten, die die Terzen besonders strahlend klingen lassen – C-Dur, D-Dur, F-Dur, G-Dur –, mit Dreiklangbrechungen dieses strahlenden, reinen Tons sehr bewusst bedient. In anderen Teilen, b-Moll und anderen, wird die Reibung in den Terzen jedoch offenbar auch kompositorisch bewusst eingesetzt. Gerade das macht das Stück besonders interessant.

Ein neuer Standard?

A.P. Das würde ich für unseren Ansatz nicht in Anspruch nehmen. Es hat zu allen Zeiten unterschiedliche Stimmungskonzepte gegeben. Bachs Zeitgenosse Neidhardt warb für unterschiedliche Temperamente für Orgeln einer kleinen Stadt, einer großen Stadt, eines Dorfs. Wir wissen am Ende nicht, welche Fassung Bach selbst bevorzugte. Seit ich mich mit seiner Musik befasse, hat mich die Frage nicht losgelassen, wie der moderne Flügel mit seinem reichen Grundton und seinem im Vergleich zum Cembalo reduzierten Obertonvolumen trotzdem ein im wesentlichen wohltemperiertes Hörerlebnis ermöglichen könnte. Der Klavierstimmer Christian Schoke, den ich für unsere Aufnahme gewinnen konnte, war ein fantastischer Partner auf der Suche nach dieser selten hörbaren Schwebung, dieser Wärme. Für mich ging es dabei immer um Interpretation, nicht um Instrumentenkunde.

Was ist für Dich denn der entscheidende interpretatorische Aspekt?

A.P. Mich fasziniert vor allem diese musikalische Reise, die Bach im ersten Band mit uns unternimmt: vom scheinbar schlichten, heiteren Dreiklang des so bekannten C-Dur Präludiums zur letzten Fuge, das in quasi Schönberg'scher Komplexität alle zwölf Halbtöne schon im Thema umfasst. Über allem steht für mich der Gedanke der Rhetorik, ein Begriff, über den ich mich oft mit Lars Vogt austausche: Ich habe bei jeder Phrase das musikalische Sprechen vor mir, den Punkt des Innehaltens, des Luftholens, den überschäumend-sprudelnden Redefluss gegen das nachdenklich-zögerliche Sprechen. Ich denke am Klavier über unterschiedliche Konsonanten, unterschiedliche Vokale nach und versuche, dieser Klangvielfalt mit meinem Instrument nachzuspüren. Das hat offensichtliche Folgen für den Anschlag, die Phrasierung. Und für den großen Bogen vom ersten Präludium zur letzten Fuge.

Hast Du so auch aufgenommen?

A.P. Ja, ich habe im Grunde wie im Konzert das ganze Werk gespielt, immer wieder. Natürlich haben wir einige Korrekturen gemacht, aber der Fluss ist in diesem Werk entscheidend. Viele Tage haben wir vorab mit der wohltemperierten Vorbereitung des Instruments verbracht, dann lange am exakten Klang im Studio gearbeitet. Der große Bogen war mir wichtig.

Von der *Elocutio* zur *Memoria*: Liegen Dir Fugen? Deinem Gedächtnis? Mancher große Pianist hat da ja zu kämpfen.

A.P. Ich glaube, dass das viel mit Übung zu tun hat. Ich habe früher wettkampfmäßig Schach gespielt. Wenn ich viel gespielt habe, war ich auch besser. Mit Bachs Musik geht es mir genauso. Ich beginne jeden Tag mit ihm. Das hilft mir.

Das *Wohltemperierte Klavier* steht – Altes Testament hin oder her – auf einer besonderen Ehrfurchtshöhe, gemeinsam etwa mit den späten Beethoven-Sonaten, den späten Schubert-Sonaten. Auch diese Werke haben Dich als ganz jungen Künstler schon intensiv beschäftigt. Mancher wird fragen: Woher der Mut?

A.P. Ich bin mit all diesen Werken schon in meiner Ausbildung einfach so intensiv in Berührung gekommen wie mit wenig anderem. Bei Sir András Schiff, mit dem ich ab meinem 15. Lebensjahr arbeitete, bei Karl-Heinz Kämmerling in Salzburg und Hannover und auch bei mir zu Hause in Vorarlberg, die Schubertiade Hohenems lag ja vor meiner Haustür: Dort waren es immer diese großen Werke, an denen wir gearbeitet haben. Ich bin dankbar dafür und freue mich, diesen Weg weiterzugehen.

DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER TEIL I (BWV 846-869)

Johann Sebastian Bach veröffentlichte 1722, mit 37 Jahren, seine Sammlung von 24 Präludien und Fugen unter dem Titel *Das Wohltemperirte Clavier oder Praeludia und Fugen* durch alle Tone und Semitonia. Den Titel versah er mit der Erläuterung:

„Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habilsyenden besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach.“

Die Sammlung bot den Gipfel der kompositorischen Auseinandersetzung Bachs mit den tonalen Möglichkeiten der Tasteninstrumente. Das Wort *Clavier* galt als Sammelbegriff und umfasste das Cembalo nicht anders als Orgel und Clavichord, später auch den Hammerflügel. Dabei nutzte Bach mit der Fuge eine Form, die als überlebt galt und in der sakralen Vokalmusik des Mittelalters verwurzelt ist. Er kombinierte sie mit dem ungewöhnlichsten musikalischen Material über alle zwölf Halbtöne in fortschreitender Komplexität.

Die Fuge, diese Form der *Alten Musik*, verband er paarweise mit dem Präludium. Damit griff er eine junge Entwicklung seiner Zeit auf, die sich aus der Suite und der Sonate in ihrer Paarung von langsamer Einleitung und einem folgenden fugenhaften Allegro ergeben hatte. Motivische Verbindungen in der Paarung von Präludium und Fuge hat man Bach oft nachzuweisen versucht – mit zweifelhaftem Erfolg. Die Verbindung liegt, von einzelnen Umspielungen des folgenden Fugenthemas abgesehen, in der tonalen Klangfarbe. Die Vielfalt von Bachs Präludien lassen staunen: Improvisiert wirkende Vorspiele, die von Arpeggien geprägt sind, stehen neben dreistimmigen Sinfonien und Arioso-Sätzen. Die Phantasie reicht von der großen Orgel improvisation über den Tanz bis zum innigen Lied. Die Kompositionsstile der Zeit, der italienische Stil, der französische, werden verbunden in Stücken größtmöglicher emotionalen Bandbreite. Inspiriert sind sie vom mal Eleganten, mal Scherzhaften der Tanzsuiten bis hin zum tief erschütterten Verweis auf die großen Passionen und anderen sakralen Vokalwerke Bachs.

Bücher über die Frage, was als *wohltemperiert* zu gelten habe, füllen ganze Bibliotheken. Bereits der griechische Denker Pythagoras erkannte im 6. Jahrhundert v. Chr. das Problem, dass zwölf rein gestimmte Quinten einen höheren Ton ergaben als sieben rein gestimmte Oktaven. Rein bedeuten hier die mathematischen Verhältnisse der Saitenlänge, 1:2 für eine Oktave und 2:3 für eine Quinte. Die Lösung des Problems lag für die westliche Musik lange Zeit in den Kirchentönen, die, bis auf eine Quinte – die „Wolfsquinte“ – durchweg rein gestimmt waren. Dies entsprach zwar der göttlichen Ordnung, schloss aber einen wesentlichen Teil der tonalen Möglichkeiten aus. Die Dualität von Dur und Moll konnte mit diesen begrenzten tonalen Mitteln indes nicht mehr auskommen. Unterschiedliche Konzepte traten nebeneinander: Die mitteltönige Stimmung des 16. und 17. Jahrhunderts, die einzelne Akkorde als besonders

dissonant vermeiden musste, wurde bis zum 18. Jahrhundert durch dutzende unterschiedliche Stimmungen ergänzt, die alle Quinten zu eng stimmten und als „temperiert“ bezeichnet wurden. Mit dem Quedlinburger Organisten und Musiktheoretiker Andreas Werckmeister (1645-1704) wurde die wohltemperierte Stimmung quasi begründet.

Welche der wohltemperierten Stimmungen Bach selbst bevorzugte oder ob er eine eigene, persönliche verwendete, belegen Textquellen der Zeit nicht. Für die Interpretation ergeben sich heute weitere Herausforderungen: Der moderne Konzertflügel arbeitet typischerweise mit einer gleichstufigen Stimmung, die über die gesamte Klaviatur gleich unrein ist. Die Unterschiede bleiben nicht nur für Forschende barockmusikalischer Grundlagen und jene, die das absolute Gehör haben, relevant. Ob die ungewohnt „wohltemperierte“ Stimmung auf einem modernen Klavier einen schlüssigen Zugang zu den eigentümlichen Klangfarben von Bachs Präludien und Fugen eröffnet, ist eine Frage, auf die selbst die bekanntesten Aufnahmen der Diskografie keine abschließende Antwort finden. Dazu zählen die Einspielungen von Samuel Feinberg, Edwin Fischer, Glenn Gould, Friedrich Gulda oder András Schiff.

Aaron Pilsans Aufnahme von Teil I des Wohltemperierten Klaviers versucht, zur Beantwortung dieser Frage beizutragen. Seine Aufnahme entstand 2020 beim Deutschlandfunk in Köln auf einem Hamburger Steinway D aus dem Jahr 1982. Das Modell hat der Pianist aus einer Reihe verschiedener Instrumente ausgewählt: Für den Steinway sprachen die Wärme seines Klangs und die günstigen Ansprache auf die wohltemperierte Stimmung. Dem Künstler, der die historische Aufführungspraxis mit unterschiedlichsten Tasteninstrumenten studiert hat, geht es dabei in erster Linie nicht um einen dogmatischen Anspruch historischer Exaktheit. „Die Interpretation ist es, die zählt,“ sagt der 25-jährige Vorarlberger.

Marcus Felsner

AARON PILSAN

AARON PILSAN WURDE 1995 ALS SOHN ÖSTERREICHISCHER UND RUMÄNISCHER ELTERN IN DORNBIRN IM ÖSTERREICHISCHEN VORARLBERG GEBOREN. SEIT JUNGEN JAHREN IST ER GAST BEDEUTENDER KONZERTHÄUSER WIE DEM CONCERTGEBOUW AMSTERDAM, DER CARNEGIE HALL, DEM WIENER KONZERTHAUS, DEM KONZERTHAUS DORTMUND, DER TONHALLE ZÜRICH UND LONDONS WIGMORE HALL. REGELMÄSSIG SPIELT ER BEI FÜHRENDEN FESTIVALS WIE DEM MENUHIN FESTIVAL GSTAAD, DER SCHUBERTIAD E HOHENEMS, MUSIKFEST BREMEN, KLAVIERFESTIVAL RUHR, FESTSPIELE MECKLENBURG-VORPOMMERN, BEETHOVENFEST BONN UND DEM KISSINGER SOMMER. SEIN REPERTOIRE REICHT VOM BAROCK BIS ZUR GEGENWART. MIT KOMPONIST*INNEN WIE THOMAS LARCHER UND CAMILLE PÉPIN VERBINDET IHN EINE ENGE ZUSAMMENARBEIT. MIT BACHS WOHLTEMPERIERTEM CLAVIER TRAT ER UNTER ANDEREM BEI DEN THÜRINGER BACHWOCHE, BEIM BACH FESTIVAL MONTRÉAL UND IM WIENER KONZERTHAUS AUF.

ALS LEIDENSCHAFTLICHER KAMMERMUSIKER IST AARON PILSAN REGELMÄSSIG GEMEINSAM MIT MUSIKERN WIE EMMANUEL TJEKNAVORIAN, KIAN SOLTANI UND MARK PADMORE ZU ERLEBEN. AARON PILSANS DEBÜT-CD MIT WERKEN VON SCHUBERT UND BEETHOVEN BEIM FRANZÖSISCHEN LABEL NAIVE SORGTE FÜR WELTWEITE AUFMERKSAMKEIT. 2018 ERSCHIEN DAS ALBUM HOME BEI DER DEUTSCHEN GRAMMOPHON, EINE HOMMAGE AN AARON PILSANS HEIMATREGION VORARLBERG MIT WERKEN VON SCHUBERT UND SCHUMANN, AUFGENOMMEN MIT SEINEM LANGJÄHRIGEN DUOPARTNER KIAN SOLTANI.

AARON PILSAN ERHIELT SEIT SEINEM ZWÖLFTEN LEBENSJAHR UNTERRICHT VON DEM BEDEUTENDEN KLAVIERPÄDAGOGEN KARL-HEINZ KÄMMERLING, ZUNÄCHST IN SALZBURG, SPÄTER IN HANNOVER. NACH KÄMMERLINGS TOD WURDE DESSEN SCHÜLER LARS VOGT SEIN LEHRER. DANEBEN ARBEITETE ER UNTER ANDEREM MIT SIR ANDRÁS SCHIFF, ALFRED BRENDEL, MARIA JOÃO PIRES UND SERGEI BABAYAN.

2011 ZEICHNETE DAS MAGAZIN FONO FORUM AARON PILSAN ALS „BESTER NACHWUCHSKÜNSTLER DES JAHRES“ AUS. 2014 WURDE ER DURCH DIE EUROPEAN CONCERT HALL ORGANISATION (ECHO) ZUM „RISING STAR“ GEWÄHLT. SEIT 2019 WIRD ER DURCH DAS PROGRAMM „GREAT TALENTS“ DURCH DAS WIENER KONZERTHAUS GEFÖRDERT. AARON PILSAN WURDE VON DER SCHWEIZER STIFTUNG ORPHEUM UNTERSTÜTZT UND IST STIPENDIAT DER MOZART GESELLSCHAFT DORTMUND. 2017 WURDE ER MIT DEM FÖRDERPREIS DES DEUTSCHLANDFUNKS AUSGEZEICHNET.

WELL-TEMERED RHETORIC

AARON PILSAN IN CONVERSATION WITH MARCUS FELSNER

Every pianist has his or her own personal history with *The Well-Tempered Clavier*. When did yours begin?

AARON PILSAN Bach has been a key focus of my training since I received piano and composition lessons as a child from my teacher Iván Kárpáti. In my entrance examination as a junior student at the Salzburg Mozarteum, at the age of twelve, I played a three-part invention by Bach. When I was sixteen I spent a whole summer holiday with the score of *The Well-Tempered Clavier*. I didn't have an instrument with me: I studied the whole of Book I in my head and listened to it every day. I was completely captivated. Since then, this music has been around me constantly.

Have you always used the modern grand piano to work on it?

A.P. No. I studied both the piano and the harpsichord in Hanover. With Zvi Meniker, I often played Book I entirely on the harpsichord, and I also worked a lot on tunings with him. Once I borrowed a clavichord and carried it in its case from Hamburg to Hanover. The clavichord, which Bach esteemed so highly, isn't suitable for a concert, but it has enormous qualities in terms of versatility of touch. Very intimate, very vocal, very human. But no matter what the instrument, friends who visited me had to endure sessions with *The Well-Tempered Clavier* over and over again!

Just like in Thomas Bernhard's novel about Glenn Gould!¹ Speaking of which – do you see *The Well-Tempered Clavier* as standing on a pedestal of musical history, along with its idolised interpreters of the past?

A.P. Bach's preludes and fugues are inexhaustible masterpieces of which I can never weary. But I'm not greatly in favour of canonising his music. For Bach himself, these pieces were neither mystical votive music nor exclusively studies for students, but above all very successful compositions for keyboard instruments, which he liked to play himself in his circle of family and friends. My interpretation doesn't gain anything from putting the work on a pedestal as if it were the 'Old Testament' of keyboard music,

1- Thomas Bernhard, *Der Untergeher* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983); tr. Jack Dawson, *The Loser* (New York: Knopf, 1991; London: Quartet, 1992). (Translator's note)

as Hans von Bülow called it. I want to touch the listener with my interpretation and show a specific dimension of this famous cycle that is perhaps less familiar today.

What do you mean by that?

A.P. Ever since Pythagoras we've known about the problem of musical temperament. When equal temperament was invented, people found a way to compromise impure tuning with equal intervals through all the keys. In fact, this technique was already well known in Bach's time, alongside others. My aim was to combine the old and the new – the tuning that gave the work its name, along with the possibilities of the modern concert grand piano – and to make it actually sound well-tempered. I am firmly convinced that Bach himself wanted to use the specific tone colours of the individual tunings and make them glow.

But wouldn't you agree that the transpositions in Bach's own hand that can be found elsewhere in his music speak against that kind of sympathy with key characteristics?

A.P. Yes, it's true he did transpose pieces elsewhere, but not in this work. The decisive factor for me is that in the keys that make the thirds sound particularly radiant – C major, D major, F major, G major – the composition very consciously makes use of this bright, pure tone with triadic arpeggios, while in other sections of the work, in the B flat minor Prelude and Fugue and elsewhere, the friction in the thirds is obviously also deliberately employed as a compositional element, and that's precisely what that makes the piece so especially interesting.

A new standard?

A.P. I wouldn't go so far as to claim that for our approach. There have always been different concepts of tuning. Bach's contemporary Neidhardt made a case for having different 'temperaments' for organs in a small town, a large city or a village. In the end we don't know which tuning system Bach himself preferred. Ever since I began engaging with his music, I've never stopped asking myself how the modern grand piano, with its rich fundamental tone and its reduced volume of overtones compared to the harpsichord, could nevertheless provide an essentially well-tempered listening experience. I was very lucky to be able to invite the piano tuner Christian Schoke to work on our recording. He was a fantastic partner in the search for this rarely heard beat in the sound, this warmth. For me it was always a matter of interpretation, not of organology.

What is the decisive aspect of interpretation for you?

A.P. I'm fascinated above all by the musical journey on which Bach sets out with us in the first book: from the apparently simple, cheerful triads of the well-known C major Prelude to the final fugue, which encompasses all twelve semitones in the theme itself, with an almost Schoenbergian complexity. For me, the idea of rhetoric, a term I often discuss with Lars Vogt, stands above everything else: in every phrase, I have the musical discourse in front of me, the point at which I should pause, take a breath, the effervescent flow of speech against more thoughtful, hesitant speech. At the piano I think about different consonants, different vowels, and I try to perceive this variety of sound with my instrument. That has obvious consequences for the touch, the phrasing. And for the great arc from the first prelude to the last fugue.

Did you record that way too?

A.P. Yes. Basically I played the whole work over and over again, just like in a concert. Of course we made some corrections, but flow is crucial in this work. We spent many days preparing the instrument in advance in a 'well-tempered' tuning, then worked for a long time in the studio on the exact sound. The overall arc was important to me.

From *elocutio* to *memoria*: do fugues come easily to you? To your memory? Plenty of great pianists find that a struggle.

A.P. I think it's got a lot to do with practice. I used to play competition chess. If I played it a lot, I improved. I feel the same with Bach's music. I start with him every day. That helps me.

***The Well-Tempered Clavier*, Old Testament or not, does stand on a special plateau of reverence, along with the late Beethoven sonatas, the late Schubert sonatas – works with which you have engaged equally intensively, even as a very young artist. Some people will ask: where did you get the courage to do so?**

A.P. I simply came into contact with all these works during my studies with a regularity I've experienced with very little else. With Sir András Schiff, with whom I've been working since I was fifteen, with Karl-Heinz Kämmerling in Salzburg and Hanover, and quite aside from that, where I grew up in Vorarlberg – the Schubertiade Hohenems has always been on my doorstep. It was always these great masterpieces that we worked on. I'm thankful for that, and I look forward to continuing along the same path.

THE WELL-TEMPERED CLAVIER, BOOK I (BWV 846-869)

In 1722, at the age of thirty-seven, Johann Sebastian Bach made a calligraphic copy of his collection of twenty-four preludes and fugues under the title *Das Wohltemperirte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia* (The Well-Tempered Clavier, or preludes and fugues through all the tones and semitones). He added this explanatory note to the title: 'For the profit and use of musical youth eager to learn, as well as for the particular pastime of those already skilled in this study, drawn up and written by Johann Sebastian Bach . . .' The collection was the culmination of Bach's compositional exploration of the tonal possibilities of keyboard instruments – the word 'clavier' served as a collective term and encompassed the harpsichord, but also the organ and clavichord, and later the fortepiano. In it, Bach made use of the fugue, a form rooted in the sacred vocal music of the Middle Ages and by that time regarded as antiquated, and combined it with the most unusual musical material, moving through all twelve semitones of the chromatic scale in increasing complexity.

He coupled the fugue, a form inherited from 'old music', with the prelude, thereby adopting a very recent development of his own time, deriving from the forms of the suite and the sonata, which frequently paired a slow introduction with a fugal allegro that followed it.¹ Subsequent commentators have often attempted to demonstrate motivic connections between Bach's paired preludes and fugues, with dubious success. With the exception of a few solitary paraphrases of the ensuing fugue subject, the connection lies rather in the tone colours. Bach's preludes are astonishingly diverse, with improvisatory-seeming preludes characterised by arpeggios sitting cheek by jowl with three-part sinfonias and arioso-like movements. His imagination extends from grand organ improvisations, by way of dances, to intimate songs. The various compositional styles of the time – the Italian, the French – are combined to perfection in pieces of the widest possible emotional range, their inspiration running the gamut from the sometimes elegant, sometimes playful nature of the dance suite to deeply moving pointers to Bach's own great Passions and other sacred vocal works.

Books on the question of what is to be understood by the term 'well-tempered' fill up whole libraries. As early as the sixth century BC, the Greek philosopher Pythagoras recognised the problem that twelve purely tuned fifths produced a higher final note than seven purely tuned octaves. 'Pure' here means mathematical ratios of string length, 1:2 for an octave and 2:3 for a fifth. For a long time, the solution to the problem in Western music lay in the so-called church modes, which, with the exception of a single fifth (the 'wolf fifth'), were all purely tuned in accordance with the divine

1- As in the Lullian 'ouverture à la française', found in Bach's orchestral suites, Handel's opera and oratorio overtures, and many other Baroque works. (Translator's note)

order, but thereby excluded a substantial range of harmonic possibilities for composers. The duality of the major and minor modes could no longer manage with these limited tonal resources. Different concepts of tuning coexisted: the meantone temperament of the sixteenth and seventeenth centuries, which had to avoid certain specific chords as being particularly dissonant, was supplemented by dozens of different tunings by the eighteenth century, including those that tuned all fifths slightly narrower than 'just' tuning and were called 'tempered'. Well-tempered tuning was more or less originated by the Quedlinburg-based organist and music theorist Andreas Werckmeister (1645-1704).

Which of the well-tempered tunings Bach himself preferred, or whether he used his own personal one, has not yet been ascertained from the documentary sources of the time. Further challenges for performers arise today, since the modern concert grand typically functions with an equal temperament, which is equally impure over the entire keyboard. But the distinctions remain relevant not only for researchers into the foundations of Baroque music or for people who have absolute pitch: whether the unusually 'well-tempered' tuning of a modern piano provides a convincing access to the idiosyncratic tone colours of Bach's preludes and fugues is a question that cannot be conclusively answered from the best-known recordings in the discography, such as those of Samuel Feinberg, Edwin Fischer, Glenn Gould, Friedrich Gulda and András Schiff.

Aaron Pilsan's recording of Book I of *The Well-Tempered Clavier* attempts to make a contribution to answering this question. It was made in 2020 at Deutschlandfunk in Cologne on a 1982 Hamburg Steinway D, a model that the pianist chose from among the available range of pianos for the warmth of its sound and its favourable response to well-tempered tuning. Nevertheless, Pilsan, who has studied historical performance practice with a wide variety of keyboard instruments, is not primarily concerned with making dogmatic claims to historical accuracy. 'It's the interpretation that counts', says the twenty-five-year-old Austrian pianist.

Marcus Felsner

AARON PILSAN

AARON PILSAN WAS BORN IN 1995 IN DORNBIRN IN THE AUSTRIAN PROVINCE OF VORARLBERG, TO AUSTRIAN AND ROMANIAN PARENTS. SINCE HIS EARLY YEARS HE HAS BEEN A GUEST AT SUCH MAJOR CONCERT HALLS AS THE AMSTERDAM CONCERTGEBOUW, CARNEGIE HALL, THE VIENNA KONZERTHAUS, THE DORTMUND KONZERTHAUS, THE ZURICH TONHALLE AND WIGMORE HALL IN LONDON. HE FREQUENTLY APPEARS AT LEADING FESTIVALS INCLUDING THE MENUHIN FESTIVAL GSTAAD, THE SCHUBERTIADE HOHENEMS, MUSIKFEST BREMEN, KLAVIERFESTIVAL RUHR, FESTSPIELE MECKLENBURG-VORPOMMERN, BEETHOVENFEST BONN AND THE KISSINGER SOMMER. HIS REPERTORY RANGES FROM THE BAROQUE TO THE PRESENT DAY. HE HAS WORKED CLOSELY WITH SUCH COMPOSERS AS THOMAS LARCHER AND CAMILLE PÉPIN. HE HAS PLAYED BACH'S *WELL-TEMPERED CLAVIER* AT SUCH VENUES AS THE THÜRINGER BACHWOCHEN, THE BACH FESTIVAL MONTRÉAL AND THE VIENNA KONZERTHAUS

AARON PILSAN IS ALSO A KEEN CHAMBER MUSICIAN, PERFORMING REGULARLY WITH MUSICIANS OF THE CALIBRE OF EMMANUEL TJEKNAVORIAN, KIAN SOLTANI AND MARK PADMORE. HIS DEBUT CD FEATURING WORKS BY SCHUBERT AND BEETHOVEN ON THE FRENCH LABEL NAÏVE ATTRACTED WORLDWIDE ATTENTION. THIS WAS FOLLOWED IN 2018 BY THE ALBUM *HOME* (ON DEUTSCHE GRAMMOPHON), A HOMAGE TO AARON PILSAN'S HOME REGION OF VORARLBERG WITH WORKS BY SCHUBERT AND SCHUMANN, RECORDED IN TANDEM WITH HIS LONGSTANDING DUO PARTNER KIAN SOLTANI.

FROM THE AGE OF TWELVE, AARON PILSAN RECEIVED LESSONS FROM THE EMINENT PIANO PEDAGOGUE KARL-HEINZ KÄMMERLING, INITIALLY IN SALZBURG AND LATER IN HANOVER. AFTER KÄMMERLING'S DEATH, HIS PUPIL LARS VOGT BECAME AARON'S TEACHER. IN ADDITION TO THIS, HE HAS HAD THE OPPORTUNITY TO WORK WITH SIR ANDRÁS SCHIFF, ALFRED BRENDEL, MARIA JOÃO PIRES AND SERGEI BABAYAN, AMONG OTHERS.

IN 2011 THE MAGAZINE *FONO FORUM* AWARDED AARON PILSAN THE TITLE OF 'BEST YOUNG ARTIST OF THE YEAR'. IN 2014 HE WAS SELECTED AS A 'RISING STAR' BY THE EUROPEAN CONCERT HALL ORGANISATION (ECHO). SINCE 2019 HE HAS BEEN SUPPORTED BY THE WIENER KONZERTHAUS THROUGH ITS 'GREAT TALENTS' PROGRAMME. AARON PILSAN WAS PREVIOUSLY SUPPORTED BY THE SWISS ORPHEUM FOUNDATION AND IS A SCHOLARSHIP HOLDER OF THE MOZART GESELLSCHAFT DORTMUND. IN 2017 HE RECEIVED THE DEUTSCHLANDFUNK SPONSORSHIP AWARD.

UNE RHÉTORIQUE BIEN TEMPÉRÉE

AARON PILSAN, CONVERSATION AVEC MARCUS FELSNER

Chaque pianiste a une histoire personnelle qui le lie au *Clavier bien tempéré*. Quand la vôtre a-t-elle commencé ?

AARON PILSAN Bach a été un élément essentiel de ma formation musicale depuis que, tout enfant, j'ai commencé à prendre des leçons de piano et de composition avec mon professeur Iván Kárpáti. À mon examen d'entrée comme jeune étudiant au Mozarteum de Salzbourg, à 12 ans, j'ai joué une sinfonia à trois voix de Bach. À 16 ans, j'ai passé toutes mes vacances d'été avec la partition du *Clavier bien tempéré*. Je n'avais alors pas d'instrument à ma disposition, j'étudiais dans ma tête et j'écoutais le premier livre en entier tous les jours. J'étais complètement captivé. Depuis lors, cette musique m'entoure constamment.

Avez-vous toujours travaillé cette œuvre sur un piano moderne ?

A.P. Non. À Hanovre, j'ai étudié le piano et le clavecin. Avec Zvi Meniker, j'y ai souvent joué le premier livre entièrement au clavecin, et j'ai aussi beaucoup travaillé avec lui sur l'accord de l'instrument. Une fois, j'ai emprunté un clavicorde et l'ai emporté dans son étui de Hambourg à Hanovre. Bien qu'il ne soit pas approprié pour un concert, cet instrument, que Bach aimait tellement, possède d'immenses qualités en ce qui concerne la variété du toucher. Très intime, très chantant, très humain. Quoi qu'il en soit, et quel qu'ait été l'instrument, les amis qui me rendaient visite devaient régulièrement supporter avec patience des sessions du *Clavier bien tempéré* !

Comme dans le roman de Thomas Bernhard sur Glenn Gould, *Le Naufragé* ! À ce propos, *Le Clavier bien tempéré* a connu des interprétations historiques par des pianistes adulés : est-ce pour vous aussi une œuvre placée sur un piédestal musical ?

A.P. Les préludes et fugues de Bach sont des chefs-d'œuvre avec lesquels on n'en a jamais fini et dont je ne saurais me lasser. Mais je ne me sens pas concerné par la canonisation de sa musique. Pour Bach lui-même, ces pièces n'étaient ni de la musique mystique ni des études exclusivement destinées à des élèves, mais avant tout des compositions très réussies pour instruments à clavier, qu'il aimait jouer lui-même en famille et pour un cercle d'amis. Mettre l'œuvre sur un piédestal en la qualifiant d'« Ancien Testament », comme l'a fait Hans von Bülow, n'apporte rien à mon interprétation.

Je voudrais que ma façon de jouer ce cycle si célèbre touche l'auditeur et lui en révèle une dimension particulière qui est peut-être moins connue aujourd'hui.

Quelle dimension ?

A.P. La question des tempéraments musicaux est un problème que l'on connaît depuis Pythagore. Avec le tempérament égal, on a trouvé un moyen permettant d'accepter des compromis dans toutes les tonalités grâce à des intervalles tous égaux entre eux mais accordés de manière « non juste ». On connaissait déjà très bien cette technique, parmi d'autres, à l'époque de Bach. Mon intention était de combiner l'ancien et le nouveau, l'accord qui a donné son nom à cette œuvre avec les possibilités du piano de concert moderne, en accordant vraiment ce dernier selon un « bon tempérament » au lieu du tempérament égal. Je suis fermement convaincu que Bach lui-même voulait utiliser et mettre en valeur les couleurs spécifiques des différents accords.

Mais est-ce que les transpositions de la main de Bach, que l'on rencontre ailleurs, ne contredisent pas cette conception tonale ?

A.P. Il y en a eu en effet, mais pas dans cette œuvre. Ce qui reste décisif pour moi, c'est que, dans les tonalités où les tierces ont une sonorité particulièrement éclatante – *do* majeur, *ré* majeur, *fa* majeur, *sol* majeur –, la composition utilise très consciemment des accords parfaits arpégés de cet intervalle juste et rayonnant, alors que dans d'autres pièces, en *si* bémol mineur entre autres, Bach utilise manifestement, et de manière très consciente, la friction dans les tierces, et c'est précisément cela qui rend cette pièce si intéressante.

Une nouvelle norme ?

A.P. Je n'ai pas d'ambition de ce genre pour notre approche. Il y a toujours eu différentes conceptions des tempéraments. Neidhardt, un contemporain de Bach, défendait l'idée qu'il fallait adopter différents « tempéraments » pour les orgues d'une petite ville, d'une grande ville ou d'un village. En fin de compte, nous ne savons pas quel tempérament Bach lui-même préférait. Depuis que je m'intéresse à sa musique, je n'ai jamais cessé de me demander comment faire en sorte que le piano à queue moderne, qui a un son fondamental riche mais un volume d'harmoniques réduit par rapport au clavecin, puisse produire à l'écoute une impression essentiellement « bien tempérée ». L'accordeur de piano Christian Schoke, que j'ai pu convaincre de participer à notre enregistrement, a été un partenaire fantastique dans la recherche de cette vibration rarement audible, de cette chaleur. Mais pour moi, ce n'était pas une question d'histoire des instruments, mais d'interprétation.

Quel est donc pour vous l'aspect décisif de l'interprétation ?

A.P. Je suis surtout fasciné par ce voyage musical que Bach entreprend avec nous dans le premier livre : de l'accord parfait apparemment simple et joyeux du célèbre Prélude en *do* majeur jusqu'à la dernière fugue, d'une complexité presque digne de Schoenberg, dont le sujet comprend déjà les douze demi-tons. Un rôle essentiel revient pour moi à la rhétorique, dont je discute souvent avec Lars Vogt : pour chaque phrase, je me représente le discours musical, le moment où il faut faire une pause, reprendre son souffle, le débit discursif débordant et bouillonnant ou, à l'inverse, une parole pensive et hésitante. Au piano, je réfléchis à différentes consonnes, à différentes voyelles, et j'essaie de retrouver cette variété sonore sur mon instrument, ce qui a des conséquences évidentes pour le toucher, le phrasé. Et pour le grand arc qui conduit du premier prélude à la dernière fugue.

Avez-vous réalisé l'enregistrement ainsi ?

A.P. Oui. Au fond, j'ai joué toute l'œuvre comme lors d'un concert, encore et encore. Nous avons évidemment apporté quelques corrections, mais le flux est essentiel dans cette œuvre. Nous avons auparavant passé plusieurs jours à nous occuper de la préparation de l'instrument, de son « bon tempérament ». Après quoi, nous avons longtemps travaillé pour obtenir la sonorité exacte en studio. Le grand arc était important pour moi.

De l'*elocutio* à la *memoria* : est-ce que la fugue est un genre qui vous convient ? Que vous mémorisez facilement ? Certains grands pianistes ont des difficultés à cet égard.

A.P. Je pense que cela a beaucoup à voir avec la pratique. J'ai joué autrefois aux échecs à un niveau de compétition. Quand j'avais beaucoup joué, j'étais meilleur. Il en va de même pour moi avec la musique de Bach. Je commence avec lui tous les jours. Cela m'aide.

Qu'on y voie ou non un « Ancien Testament », *Le Clavier bien tempéré* a une stature particulièrement imposante, comme les dernières sonates de Beethoven ou de Schubert – des œuvres que vous avez déjà beaucoup travaillées tout jeune. On pourrait se demander d'où vous vient un tel courage ?

Dès ma formation, j'ai abordé toutes ces œuvres de manière plus intensive que d'autres. Avec sir András Schiff, avec qui je travaille depuis l'âge de 15 ans, avec Karl-Heinz Kämmerling à Salzbourg et à Hanovre et d'ailleurs aussi chez moi, dans le Vorarlberg (les Schubertiades de Hohenems étaient à deux pas de chez moi) : c'était toujours ces grandes œuvres que nous travaillions. J'en suis reconnaissant et je me réjouis de poursuivre sur cette voie.

LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ, PREMIER LIVRE (BWV 846-869)

En 1722, Johann Sebastian Bach, alors âgé de 37 ans, inscrit en tête du manuscrit de son recueil de vingt-quatre préludes et fugues le titre suivant : *Le Clavier bien tempéré, ou Préludes et fugues à travers tous les tons et demi-tons* – avant d’ajouter ce commentaire : « Au profit et à l’usage de la jeunesse musicienne avide d’apprendre, ainsi que pour le passe-temps particulier de ceux qui sont déjà habiles en cette étude, composé et réalisé par Johann Sebastian Bach... » Ce recueil représente le sommet de l’exploration musicale par Bach des possibilités tonales des instruments à clavier – le mot *clavier* était alors un terme générique désignant aussi bien le clavecin que l’orgue et le clavicorde, et plus tard le pianoforte.

En composant des fugues, Bach recourt à une forme considérée de son temps comme appartenant déjà au passé, ancrée dans la musique vocale religieuse du Moyen Âge, qu’il combine avec un matériau musical très inhabituel, dans des tonalités couvrant les douze demi-tons et avec une complexité croissante. Il associe ce genre relevant de la *musique ancienne* qu’était la fugue à des préludes pour constituer des doublets, reprenant ainsi une innovation toute récente de son époque, l’association, dans les suites et les sonates, d’une introduction lente suivie d’un *Allegro* à caractère fugué. On a souvent tenté de prouver qu’il existait des liens thématiques entre les préludes et les fugues qu’accouple Bach, mais sans parvenir à des résultats convaincants. À l’exception de quelques paraphrases isolées du sujet de la fugue dans le prélude, le lien entre les deux pièces réside dans la couleur tonale. Les préludes de Bach sont d’une étonnante variété : des introductions donnant l’impression d’improvisations, avec de nombreux arpèges, côtoient des sinfonias à trois voix et des ariosos. La fantaisie va de la grande improvisation évoquant l’orgue aux mouvements de danse et aux airs intimes. Les styles de composition de l’époque, le style italien ou le style français, sont parfaitement employés dans des pièces qui couvrent une très vaste gamme d’affects, s’inspirant du caractère tantôt élégant, tantôt plaisant des suites de danse, et pouvant même comprendre des allusions profondément émouvantes aux grandes Passions et autres œuvres vocales sacrées de Bach lui-même.

La question de ce qui doit être considéré comme « bien tempéré » a donné lieu à d’innombrables ouvrages. Dès le VI^e siècle avant J.-C., le penseur grec Pythagore avait déjà identifié le nœud du problème : si l’on accorde une série de douze quintes de manière à ce qu’elles soient toutes justes, on termine sur une note plus aiguë qu’en accordant une série de sept octaves justes. Le terme « juste » renvoie ici aux rapports mathématiques des fréquences : 1:2 pour une octave et 2:3 pour une quinte. Pendant longtemps, la solution à ce problème dans la musique occidentale fut ce qu’on appelait les modes ecclésiastiques dans lesquels, à l’exception d’une seule quinte (appelée « quinte du loup »), tous les intervalles étaient accordés justes, conformément à l’ordre divin, mais qui excluaient ainsi une partie substantielle des tonalités possibles. Ces limitations tonales ne pouvaient suffire pour exploiter la dualité du

majeur et du mineur. On proposa différentes façons d'accorder un instrument : l'accord mésotonique des XVI^e et XVII^e siècles, qui obligeait à éviter certains accords particulièrement dissonants, fut complété par de nombreuses autres conceptions de l'accord jusqu'au XVIII^e siècle. Parmi celles-ci, on qualifiait de « tempérées » celles qui consistaient à accorder toutes les quintes un peu trop courtes. Andreas Werckmeister (1645-1704), organiste et théoricien de la musique de Quedlinburg, fut pour ainsi dire le créateur de l'accord « bien tempéré ».

Les documents de l'époque ne permettent pas de savoir si Bach avait une préférence pour l'un de ces accords bien tempérés ou s'il utilisait un tempérament original, qu'il aurait mis au point lui-même. D'autres défis se posent aujourd'hui en matière d'interprétation : le piano de concert moderne fonctionne généralement avec un tempérament égal, dans lequel les douze demi-tons sont identiques mais aucun intervalle n'est parfaitement juste, sur toute l'étendue du clavier. Mais les différences restent intéressantes, et pas seulement pour les spécialistes qui font des recherches sur les fondements de la musique baroque ou pour les personnes qui ont l'oreille absolue : les enregistrements les plus célèbres de la discographie, ceux de Samuel Feinberg, Edwin Fischer, Glenn Gould, Friedrich Gulda ou András Schiff, ne permettent pas de répondre à la question de savoir si l'accord « bien tempéré », inhabituel sur un piano moderne, ouvre un accès convaincant aux couleurs sonores particulières des préludes et fugues de Bach.

L'enregistrement de la première partie du *Clavier bien tempéré* par Aaron Pilsan tente d'apporter une réponse à cette question. Il a été réalisé en 2020 à la Deutschlandfunk de Cologne sur un Steinway D de Hambourg datant de 1982, que le pianiste a choisi parmi les différents pianos à sa disposition en raison de la chaleur de sa sonorité et parce qu'il se prêtait bien à être accordé suivant un « bon tempérament ». Pilsan, qui a étudié la pratique de l'interprétation historique sur une grande variété d'instruments à clavier, n'est pas guidé en premier lieu par une ambition dogmatique de précision historique : pour ce musicien de 25 ans, né dans le Vorarlberg, « c'est l'interprétation qui compte ».

Marcus Felsner

AARON PILSAN

MENU

D'ORIGINE AUTRICHIENNE ET ROUMAINE, AARON PILSAN EST NÉ EN 1995 À DORNBIRN, DANS LA PROVINCE AUTRICHIENNE DU VORARLBERG. DÈS SA JEUNESSE, IL A ÉTÉ INVITÉ À JOUER DANS D'IMPORTANTES SALLES DE CONCERT COMME LE CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM, LE CARNEGIE HALL DE NEW YORK, LE KONZERTHAUS DE VIENNE ET CELUI DE DORTMUND, LA TONHALLE DE ZURICH ET LE WIGMORE HALL DE LONDRES. IL SE PRODUIT RÉGULIÈREMENT DANS DES FESTIVALS DE PREMIER PLAN COMME LE FESTIVAL MENUHIN DE GSTAAD, LES SCHUBERTIADES DE HOHENEMS, LES FÊTES MUSICALES DE BRÊME, LE FESTIVAL DE PIANO DE LA RUHR, LE FESTIVAL DU MECKLEBOURG-POMÉRIE-OCIDENTALE, LE FESTIVAL BEETHOVEN DE BONN ET LE KISSINGER SOMMER. SON RÉPERTOIRE S'ÉTEND DU BAROQUE À LA MUSIQUE CONTEMPORAINE. IL A TRAVAILLÉ EN ÉTROITE COLLABORATION AVEC DES COMPOSITEURS-TRICES COMME THOMAS LARCHER ET CAMILLE PÉPIN. IL A INTERPRÉTÉ LE *CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ* DE BACH AUX SEMAINES BACH DE THURINGE, AU FESTIVAL BACH DE MONTRÉAL ET AU KONZERTHAUS DE VIENNE.

PASSIONNÉ DE MUSIQUE DE CHAMBRE, AARON PILSAN JOUE RÉGULIÈREMENT AVEC DES MUSICIENS COMME EMMANUEL TJEKNAVORIAN, KIAN SOLTANI ET MARK PADMORE. SON PREMIER ENREGISTREMENT, AVEC DES ŒUVRES DE SCHUBERT ET DE BEETHOVEN, POUR LE LABEL FRANÇAIS NAÏVE A SUSCITÉ UN GRAND INTÉRÊT DANS LA PRESSE INTERNATIONALE. EN 2018 EST SORTI SON DISQUE *HOME* CHEZ DEUTSCHE GRAMMOPHON, UN HOMMAGE À SA RÉGION NATALE, LE VORARLBERG, COMPRENANT DES ŒUVRES DE SCHUBERT ET DE SCHUMANN ET ENREGISTRÉ AVEC SON PARTENAIRE MUSICAL DE LONGUE DATE, LE VIOLONCELLISTE KIAN SOLTANI.

DEPUIS L'ÂGE DE 12 ANS, AARON PILSAN A SUIVI L'ENSEIGNEMENT DE L'ÉMINENT PÉDAGOGUE DE PIANO KARL-HEINZ KÄMMERLING, D'ABORD À SALZBOURG, PUIS À HANOVRE. APRÈS LA MORT DE CELUI-CI, LARS VOGT, ÉLÈVE DE KÄMMERLING, EST DEVENU SON PROFESSEUR. PARALLÈLEMENT, PILSAN A TRAVAILLÉ NOTAMMENT AVEC SIR ANDRÁS SCHIFF, ALFRED BRENDEL, MARIA JOÃO PIRES ET SERGEI BABAYAN.

EN 2011, AARON PILSAN A ÉTÉ NOMMÉ « MEILLEUR JEUNE ARTISTE DE L'ANNÉE » PAR LA REVUE *FONO FORUM*. EN 2014, IL A ÉTÉ ÉLU « RISING STAR » PAR L'EUROPEAN CONCERT HALL ORGANISATION (ECHO). DEPUIS 2019, IL EST SOUTENU PAR LE PROGRAMME « GRANDS TALENTS » DU KONZERTHAUS DE VIENNE, APRÈS L'AVOIR ÉTÉ PAR LA FONDATION SUISSE ORPHEUM. AARON PILSAN EST BOURSIER DE LA SOCIÉTÉ MOZART DE DORTMUND ET A REÇU, EN 2017, LE PRIX D'ENCOURAGEMENT AUX JEUNES ARTISTES « FÖRDERPREIS DEUTSCHLANDFUNK ».



JUNE 2020 AT DEUTSCHLANDFUNK KAMMERMUSIKSAAL, COLOGNE (GERMANY)

DR. CHRISTIANE LEHNIGK EXECUTIVE PRODUCER

STEPHAN SCHMIDT RECORDING PRODUCER

CHRISTOPH RIESEBERG RECORDING ENGINEER

CHRISTIAN SCHOKE PIANO TECHNICIAN

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & ALINE LUGAND-GRIS SOURIS ARTWORK

HARALD HOFFMANN COVER & INSIDE PHOTOS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

A CO-PRODUCTION WITH DEUTSCHLANDFUNK



Deutschlandfunk

ALPHA 669

© DEUTSCHLANDRADIO & ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2021

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2021

