

JOHANN SEBASTIAN BACH
DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER

THE WELL-TEMPERED KLAVIER

ZWEITER TEIL / BOOK II

ANDREAS STAIER HARPSICHORD

In memoriam Eva Coutaz

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER, ZWEITER TEIL

THE WELL-TEMPERED CLAVIER, BOOK II | LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ, LIVRE II

BWV 870-893

1	Prelude in C major <i>Do majeur</i> C-Dur BWV 870	2'39
2	Fugue in C major <i>Do majeur</i> C-Dur BWV 870	1'37
3	Prelude in C minor <i>Do mineur</i> c-Moll BWV 871	2'27
4	Fugue in C minor <i>Do mineur</i> c-Moll BWV 871	2'23
5	Prelude in C-sharp major <i>Do dièse majeur</i> Cis-Dur BWV 872	1'47
6	Fugue in C-sharp major <i>Do dièse majeur</i> Cis-Dur BWV 872	2'01
7	Prelude in C-sharp minor <i>Do dièse mineur</i> cis-Moll BWV 873	3'51
8	Fugue in C-sharp minor <i>Do dièse mineur</i> cis-Moll BWV 873	2'23
9	Prelude in D major <i>Ré majeur</i> D-Dur BWV 874	4'59
10	Fugue in D major <i>Ré majeur</i> D-Dur BWV 874	3'00
11	Prelude in D minor <i>Ré mineur</i> d-Moll BWV 875	1'35
12	Fugue in D minor <i>Ré mineur</i> d-Moll BWV 875	2'04
13	Prelude in E-flat major <i>Mi bémol majeur</i> Es-Dur BWV 876	2'30
14	Fugue in E-flat major <i>Mi bémol majeur</i> Es-Dur BWV 876	1'44
15	Prelude in D-sharp minor <i>Ré dièse mineur</i> dis-Moll BWV 877	3'20
16	Fugue in D-sharp minor <i>Ré dièse mineur</i> dis-Moll BWV 877	3'28
17	Prelude in E major <i>Mi majeur</i> E-Dur BWV 878	5'41
18	Fugue in E major <i>Mi majeur</i> E-Dur BWV 878	3'12
19	Prelude in E minor <i>Mi mineur</i> e-Moll BWV 879	3'33
20	Fugue in E minor <i>Mi mineur</i> e-Moll BWV 879	2'44
21	Prelude in F major <i>Fa majeur</i> F-Dur BWV 880	3'09
22	Fugue in F major <i>Fa majeur</i> F-Dur BWV 880	1'42
23	Prelude in F minor <i>Fa mineur</i> f-Moll BWV 881	4'19
24	Fugue in F minor <i>Fa mineur</i> f-Moll BWV 881	1'51

1		Prelude in F-sharp major <i>Fa dièse majeur</i> Fis-Dur BWV 882	2'52
2		Fugue in F-sharp major <i>Fa dièse majeur</i> Fis-Dur BWV 882	2'28
3		Prelude in F-sharp minor <i>Fa dièse mineur</i> fis-Moll BWV 883	2'48
4		Fugue in F-sharp minor <i>Fa dièse mineur</i> fis-Moll BWV 883	4'15
5		Prelude in G major <i>Sol majeur</i> G-Dur BWV 884	2'26
6		Fugue in G major <i>Sol majeur</i> G-Dur BWV 884	1'17
7		Prelude in G minor <i>Sol mineur</i> g-Moll BWV 885	2'59
8		Fugue in G minor <i>Sol mineur</i> g-Moll BWV 885	2'50
9		Prelude in A-flat major <i>La bémol majeur</i> As-Dur BWV 886	4'02
10		Fugue in A-flat major <i>La bémol majeur</i> As-Dur BWV 886	2'41
11		Prelude in G-sharp minor <i>Sol dièse mineur</i> gis-Moll BWV 887	4'21
12		Fugue in G-sharp minor <i>Sol dièse mineur</i> gis-Moll BWV 887	4'08
13		Prelude in A major <i>La majeur</i> A-Dur BWV 888	1'36
14		Fugue in A major <i>La majeur</i> A-Dur BWV 888	1'40
15		Prelude in A minor <i>La mineur</i> a-Moll BWV 889	5'05
16		Fugue in A minor <i>La mineur</i> a-Moll BWV 889	1'48
17		Prelude in B-flat major <i>Si bémol majeur</i> B-Dur BWV 890	6'01
18		Fugue in B-flat major <i>Si bémol majeur</i> B-Dur BWV 890	1'51
19		Prelude in B-flat minor <i>Si bémol mineur</i> b-Moll BWV 891	2'29
20		Fugue in B-flat minor <i>Si bémol mineur</i> b-Moll BWV 891	4'50
21		Prelude in B major <i>Si majeur</i> H-Dur BWV 892	2'07
22		Fugue in B major <i>Si majeur</i> H-Dur BWV 892	3'23
23		Prelude in B minor <i>Si mineur</i> h-Moll BWV 893	1'53
24		Fugue in B minor <i>Si mineur</i> h-Moll BWV 893	1'56

ANDREAS STAIER, *harpsichord*

Copy after Hieronymus Albrecht Hass (Hamburg, 1734)

built by Anthony Sidey and Frédéric Bal (Paris, 2004)

Stimmung / Tuning: Rainer Sprung

JOHANN SEBASTIAN BACH : LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ II¹

Dans la vie de Johann Sebastian Bach, les années autour de 1740 marquent une césure artistique décisive, mais difficile à saisir d'un point de vue biographique. Bien que cette période soit – d'après nos connaissances actuelles – plutôt pauvre en événements marquants, elle mérite néanmoins une attention particulière, car elle correspond au début de l'exceptionnelle phase créative tardive du compositeur vieillissant. L'intérêt de Bach pour le contrepoint savant, combiné à une mélodie moderne et une harmonie complexe, passe clairement au premier plan dans sa pensée musicale. En même temps, ces années voient le compositeur retourner à des œuvres antérieures, qu'il rassemble et révise dans un esprit autocritique. Entre-temps, le cantor de Saint-Thomas pouvait jeter un regard en arrière sur près d'une vingtaine d'années à ce poste, années bien remplies et extrêmement fécondes sur le plan artistique : elles virent notamment la production quasi hebdomadaire de cantates de 1723 à 1729, la composition des grands oratorios et Passions, la dédicace d'une grande messe à la cour de Dresde, qui lui valut le titre honorifique de compositeur de la cour électorale de Saxe (ou du moins y contribua). D'un autre côté, il y avait les querelles incessantes avec ses supérieurs, les corvées quotidiennes avec ses élèves, et enfin l'attaque publique venue de son ancien protégé Johann Adolph Scheibe, qui le toucha dans sa fierté et l'image qu'il avait de soi comme artiste. Avec la révision de la *Passion selon saint Matthieu* (ca. 1736), la compilation des quatre messes dites brèves (Kyrie-Gloria) pour les grandes fêtes de l'année liturgique, apparemment tirées de cantates, la mise au net des sept concertos pour clavecin (ca. 1738), les copies révisées de la *Passion selon saint Jean* (ca. 1739) et des grands chorals pour orgue de Weimar (1739-1742), Bach commença à soumettre ses compositions antérieures à un examen minutieux et à en produire des versions parfois considérablement révisées, sans doute dans le but de laisser ses œuvres majeures à la postérité sous une forme qui réponde à ses propres exigences.

À la fin des années 1730, lorsque Bach soumit à une révision approfondie l'autographe de son *Clavier bien tempéré*, composé à Köthen en 1722, il devait bien être conscient que ce cycle magistral de préludes et fugues dans les vingt-quatre tonalités majeures et mineures avait changé la pratique de la musique pour clavier, dans le domaine de la composition comme dans celui de l'exécution. D'innombrables élèves – dont ses fils adolescents – s'étaient exercés les doigts sur cette œuvre et en avaient tiré des enseignements inestimables sur l'art de la composition. Désormais, le diptyque "prélude et fugue" semblait d'une telle évidence que personne ou presque ne se souvenait que c'est Bach qui avait permis à cette alliance de devenir si solide, presque indissoluble. Dans le *Clavier bien tempéré*, ce diptyque apparaît enfin dans sa forme aboutie. À partir des simples préludes libres de l'école de Pachelbel, il conçut des pièces de caractère subtilement dessinées, avec un travail motivique compact, et, partant des fugues plutôt académiques de ses prédécesseurs, il façonna des chefs-d'œuvre contrapuntiques pleins de vie, raffinés jusque dans les moindres détails, qui déploient les aspects les plus difficiles de l'écriture polyphonique avec une aisance déconcertante. En transformant les sujets traditionnels de la fugue en "thèmes de caractère" individuels, Bach a su insuffler une vie musicale nouvelle à l'ancien idéal de la polyphonie. Ses fugues sont devenues des exemples classiques du genre, qui à ce jour n'ont rien perdu de leur actualité.

La totalité de l'espace chromatique était désormais à la disposition des compositeurs – et cela aussi, on le doit en grande partie à Bach ; là encore, personne ne se souvenait sans doute du long chemin parcouru par des générations de compositeurs. L'exploration des interrelations complexes de l'harmonie, amorcée au xvi^e siècle, a beaucoup de points communs avec l'exploration scientifique du monde. Cependant, les excursions dans les régions tonales les plus éloignées et, finalement, l'utilisation de toute l'échelle chromatique, ne devinrent possibles qu'une fois que les compositeurs eurent appris à regarder au-delà du système rigide de modes et d'hexacordes hérité du Moyen-Âge et qu'ils commencèrent à se rendre compte des possibilités presque illimitées de transposition et de modulation. Les expériences harmoniques résultant de ces acquis furent longtemps considérées comme un art secret, et leur mise en œuvre pratique était initialement confinée aux

instruments à clavier. Car c'est seulement là que les dix doigts d'un seul musicien pouvaient maîtriser tout le spectre des accords et de leurs progressions ; de plus, le compositeur et l'interprète étaient généralement une seule et même personne. Cependant, les instruments à clavier, avec leur accord fixe prédéterminé, imposaient à l'origine des limites étroites aux excursions dans les régions tonales éloignées. Il devint alors nécessaire de modifier l'ancien système d'accord pythagoricien, ce qui conduisit à l'exploration systématique des différents types de tempéraments mésotoniques et libres, pour finalement aboutir à l'établissement du tempérament égal au début du xix^e siècle. L'idée d'utiliser un tempérament modifié pour avoir accès à toutes les tonalités majeures et mineures de la gamme chromatique était dans l'air, pour ainsi dire, dans la première moitié du xviii^e siècle ; néanmoins, on peut considérer Bach comme le premier compositeur à parcourir l'univers tonal dans toute sa diversité et à le présenter au monde musical dans des chefs-d'œuvre uniques. Bien que *Le Clavier bien tempéré* soit souvent associé à l'introduction du tempérament égal, les documents contemporains nous apprennent que Bach – comme la plupart de ses collègues musiciens du début du xviii^e siècle – préférerait une modification pragmatique de l'accord mésotonique, ce qui permettait de jouer dans des régions tonales éloignées tout en préservant les propriétés caractéristiques de chaque tonalité. La valeur artistique unique du *Clavier bien tempéré* ne réside cependant pas seulement dans le développement exhaustif du système des tonalités, mais surtout dans l'idée ingénieuse de combiner la grande richesse du spectre harmonique à une variété similaire de styles musicaux et de techniques de composition.

C'est peut-être en révisant l'autographe du premier recueil, dans la seconde moitié des années 1730, que Bach eut l'idée de compiler un deuxième cycle de vingt-quatre préludes et fugues qui traverse également toutes les tonalités majeures et mineures. Dix-huit ans après avoir achevé le premier livre du *Clavier bien tempéré*, il entreprit donc de réaliser une seconde fois cette idée compositionnelle originale – un défi résolument audacieux. Était-il possible, sans reproduire les solutions trouvées en 1722, de parcourir à nouveau tout l'univers tonal en vingt-quatre autres diptyques ? À quoi s'ajoutait une autre complication : cette fois-ci, Bach voulait – comme l'atteste le manuscrit original de Londres (British Library, Add. MS 35021) – limiter chaque diptyque à une feuille pliée (c'est-à-dire quatre pages). Un autre défi venait de la décision d'inclure uniquement des fugues à trois ou quatre voix – et non pas, comme dans la première partie, des pièces à deux ou cinq voix. Plus encore que dans la première partie, le compositeur a donc voulu démontrer dans ce cycle sa faculté magistrale de se mouvoir – comme le dit le musicographe Johann Friedrich Reichardt – "*dans des chaînes qu'il s'était lui-même imposées, avec le plus de liberté et d'assurance possible*".

La deuxième partie du *Clavier bien tempéré* reprend, du moins en partie, des ébauches antérieures. Bach a ainsi tiré trois diptyques d'un recueil de cinq préludes et fugues dont l'origine remonte à la fin des années 1720. Quatre autres fugues et quelques préludes existent également dans des versions anciennes indépendantes les unes des autres. On peut supposer que Bach a inclus plus ou moins toutes ses pièces écrites entre 1722 et 1740 qui répondaient aux critères établis pour la deuxième partie. Il serait néanmoins erroné de voir la genèse du cycle comme une sorte de compilation pragmatique d'œuvres individuelles similaires. Car Bach semble aussi avoir écrit de nombreuses pièces spécifiquement pour le second livre du *Clavier bien tempéré*. Les préludes en deux sections (*mi* majeur, *mi* mineur, *fa* mineur, *sol* majeur, *sol* dièse mineur, *la* mineur, *si* bémol majeur), par exemple, sont nouveaux et se rapprochent, par la forme et le geste, de la forme sonate qui émergeait dans les années 1730. Il est également possible que le compositeur ait été inspiré par les premières sonates pour clavier de ses deux fils aînés. D'autres préludes reprennent le principe de l'invention à deux voix développé par Bach au début des années 1720. Parmi les fugues, on trouve de nombreuses pièces extrêmement condensées qui explorent tout leur potentiel motivique et contrapuntique dans un espace très restreint ; elles côtoient cependant de vastes chefs-d'œuvre de contrepoint double (comme les fugues en *sol* mineur et *si* bémol mineur), dans lesquels les possibilités compositionnelles du matériau thématique sont explorées en profondeur. Alors que dans le premier groupe on a parfois l'impression que le matériau thématique n'a pas encore été complètement épuisé et qu'il pourrait certainement être réalisé d'autres manières – peut-être était-ce une incitation délibérée adressée à ses fils et à ses élèves –, ces dernières fugues ne peuvent se comparer dans leur prétention à l'absolu qu'à *L'Art de la fugue*.

1 . Ce texte a été écrit après un long entretien avec Andreas Staier. Le projet initial d'imprimer le dialogue tel quel a été abandonné pour une meilleure lisibilité.

Ce qui est unique dans ce deuxième grand recueil de préludes et fugues, c'est la variété stylistique vraiment stupéfiante, qui surpasse l'abondance déjà étonnante du premier livre. Elle s'étend de l'emploi délibéré d'un *stile antico* solennel et austère, à la manière du xvi^e siècle (fugue en *mi* majeur), aux préludes galants (*fa* mineur, *sol* dièse mineur), dont le langage "sensible" fait déjà songer à l'utilisation du clavicorde ou du pianoforte. (L'exécution de l'intégralité du second livre sur un seul instrument – dans le présent enregistrement, un clavecin – exige de l'interprète un jeu particulièrement riche en couleurs et en nuances). Au côté de pièces pleinement polyphoniques, on trouve des mouvements à deux voix singulièrement abstraits, qui représentent en quelque sorte l'essence même de la maîtrise contrapuntique de Bach. Ces pièces, qui semblent à première vue âpres, voire austères, peuvent être considérées comme des exemples pratiques de la maxime esthétique formulée dans le cercle des élèves de Bach, selon laquelle la véritable maîtrise de l'écriture polyphonique se révèle dans l'art de l'omission ; seul celui qui peut présenter les secrets complexes de l'harmonie et du contrepoint dans une simple écriture à deux voix, sans que l'oreille ne ressente le moindre manque d'euphonie ou de logique musicale, les domine vraiment – si l'on en croit Johann Philipp Kirnberger, qui fut l'élève de Bach. Dans les fugues aussi, on discerne un large spectre en termes de profondeur et de complexité contrapuntique : la fugue en *sol* majeur, ludique et assez courte, et la fugue en *la* mineur, virtuose, mais pas particulièrement complexe, contrastent avec la fugue en *si* bémol mineur, rationnellement circonscrite, et structurée jusque dans les moindres détails.

Comme pour le premier livre du *Clavier bien tempéré*, il est difficile de décider si les vingt-quatre préludes et fugues doivent être entendus comme un cycle. En effet, le prélude en *fa* dièse majeur, par lequel débute la deuxième partie du recueil, présente les caractéristiques d'une ouverture, tout comme la variation 16 des *Variations Goldberg*, qui se trouve dans une position comparable. Bien que les rythmes pointés soient combinés de façon atypique avec un mouvement continu de doubles croches sur de longs passages, et qu'ils soient présentés en mesure ternaire tout au long de la pièce, il pourrait s'agir d'un effet de distanciation délibéré ; il est donc tout à fait concevable que Bach ait voulu que ce prélude – comme la "symphonie" de son fils Carl Philipp Emanuel dans l'oratorio *Die Israeliten in der Wüste* – soit simplement perçu comme une "ouverture".

Le second livre du *Clavier bien tempéré* occupe une position-clef entre la maturité et la période tardive de Bach. Il fait écho aux œuvres didactiques de la période de Köthen et à la série des *Klavier-Übungen* du milieu de la période de Leipzig ; et il préfigure les cycles audacieux des années 1740 – les *Variations canoniques*, *L'Offrande musicale* et *L'Art de la fugue*. En écoutant le prélude en *si* bémol majeur, par exemple, on pense inévitablement aux *Variations Goldberg* ; et les fugues en *sol* mineur et en *si* bémol mineur renvoient au monde sonore de *L'Art de la fugue*.

Alors qu'aujourd'hui nous mettons les deux livres du *Clavier bien tempéré* sur un pied d'égalité, certains contemporains étaient, semble-t-il, plus particulièrement attachés au second, auquel ils prêtaient une plus grande perfection. Le biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel, écrit ainsi à propos de la deuxième partie : "*Du commencement à la fin, elle ne compte que des chefs-d'œuvre.*" En fait, *Le Clavier bien tempéré* dans son ensemble, pour citer à nouveau Forkel, est un "*trésor d'art*" dont les nombreuses facettes et subtiles beautés continuent de captiver l'auditeur attentif, même après des écoutes répétées. Johann Wolfgang von Goethe a décrit l'expérience pénétrante que fut pour lui l'écoute de cette magnifique musique, grâce à l'organiste de Bad Berka, Heinrich Friedrich Schütz, en des termes qui sont toujours d'actualité : "*Je me disais : c'est comme si l'harmonie éternelle conversait avec elle-même, comme cela pourrait s'être produit au sein de Dieu, peu avant la création du monde. C'est ainsi que cela remuait en mon for intérieur, et il me semblait que je ne possédais pas d'oreilles, et encore moins d'yeux, et pas d'autre sens, dont je n'avais nul besoin.*"

PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

JOHANN SEBASTIAN BACH: THE WELL-TEMPERED CLAVIER II¹

The years around 1740 represent an artistically decisive turning point in Johann Sebastian Bach's life, yet remain elusive in biographical terms. Although this period – according to our current state of knowledge – was rather poor in significant events, it nevertheless demands our special attention, since it was at this juncture that the unique late creative phase of the ageing composer began. Bach's interest in intricate counterpoint combined with the modern melodic idiom and complex harmony clearly came to the fore in his musical thinking. At the same time, these years mark a phase of reversion to earlier works, and show him immersed in a process of self-critical compilation and revision. By this time, the Thomaskantor could look back on a tenure of almost twenty busy years that were extremely productive in artistic terms – it is enough to mention his almost weekly output of cantatas 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 other hand, Bach's repeated quarrels with his superiors, the daily grind with the pupils of St Thomas's choir school, and finally the public attack by his former protégé Johann Adolph Scheibe wounded his pride and his artistic 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 composition of the seven harpsichord concertos (c.1738), the revised fair copies of the *St John Passion* (c.1739) and the great Weimar organ chorales (1739–42), Bach began to make a comprehensive review of his earlier works and to produce sometimes fundamentally revised versions of them, probably in order to leave his major compositions to posterity in a form commensurate with his own standards.

When Bach subjected the autograph of *Das wohltemperierte Klavier* (The Well-Tempered Clavier), composed in Cöthen in 1722, to a thoroughgoing revision in the late 1730s, he will have been well aware of how that masterly cycle of preludes and fugues passing through all twenty-four major and minor keys had changed the culture of keyboard playing and composition. Countless students – his adolescent sons included – had exercised their fingers on this work and gained from it invaluable insights into the art of compositional technique. In the meantime, the sequence of the coupled movements of prelude and fugue had come to seem so self-evident that hardly anyone recalled that it was Bach's examples that had made this combination coalesce so solidly and almost inseparably. The master had developed what was to become the classical genre of 'prelude and fugue' from a variety of seventeenth-century traditions and perfected it over the years. Finally, in *The Well-Tempered Clavier*, we encounter the pair of movements in its completed form. From the simple free preludes of the Pachelbel school, he generated subtly drawn character pieces with compact motivic working; from the somewhat pedantic compositional techniques of his predecessors' fugues, he fashioned inspired contrapuntal showpieces, elaborated down to the smallest details, which deploy even the most difficult aspects of polyphonic composition with playful ease. By transforming the traditional fugal *soggetti* into individual 'character themes', Bach was able to breathe new musical life into the old ideal of polyphonic technique. His fugues became *exempla classica* of the genre, their relevance undiminished even today.

Equally firmly established in the compositional armoury by that time – and once again owing in large measure to Bach – was the availability of the entire range of chromaticism; and in that respect, too, it is likely that hardly anyone remembered what a long way generations of composers had travelled. The research into the complex interrelationships of harmony that commenced in the sixteenth century had much in common with the scientific exploration of the real world, which also began around that time. Excursions into the most remote tonal realms and the eventual harnessing of the complete twelve-note scale, however, only became possible once composers had learned to look behind the rigid system of modes and hexachords inherited from the Middle Ages and begun to perceive the almost unlimited possibilities of transposition and modulation. The harmonic experiments resulting from this advance in knowledge were long considered an esoteric art, and their practical implementation was initially limited to keyboard instruments. For only there could the full spectrum

of chords and their progressions be handled by the ten fingers of a single player; moreover, composers and performances were generally one and the same person. But keyboard instruments, with their predetermined fixed temperament, initially imposed narrow limits on excursions into distant regions of tonality. Modifications of the ancient Pythagorean system of tuning therefore proved inevitable, and this led to systematic explorations of the various types of mean-tone and free temperament, which finally resulted in the establishment of equal temperament in the early nineteenth century. The idea of using modified temperament to exploit all the major and minor keys of the chromatic scale was, as it were, in the air in the first half of the eighteenth century; nevertheless, Bach can be regarded as the first composer to traverse the cosmos of the key system in all its diversity and to make it accessible to the musical world in a set of unique masterpieces. Although *The Well-Tempered Clavier* is often associated with the introduction of equal temperament, contemporary documents inform us that Bach – like most of his fellow musicians in the early eighteenth century – preferred a pragmatic modification of mean-tone temperament, which made it possible to play in distant tonal areas while at the same time preserving the characteristic properties of the individual keys. The unique artistic value of *The Well-Tempered Clavier*, however, lies not only in the exhaustive valorisation of the key system, but above all in the inspired notion of combining the comprehensive richness of the harmonic spectrum with a similar wealth of musical styles and compositional techniques.

Bach may have had the idea of compiling a second cycle of twenty-four preludes and fugues that revisited all the major and minor keys while he was revising the autograph of the first book in the second half of the 1730s. Thus, eighteen years after he had completed the first *Well-Tempered Clavier*, he set about implementing his plan to realise the original compositional idea a second time – a decidedly bold challenge. Was it even possible, without duplicating the solutions found in 1722, to traverse the entire cosmos of the key system again in another two dozen pairs of movements? And there was a further complication: this time Bach wanted – as the so-called 'London autograph manuscript' (British Library, Add. MS 35021) attests – to limit each pair of movements to a single folded sheet of paper (i.e. four pages of music). A further challenge was the decision to include only fugues in three or four voices – and not, as in the first book, also two- or five-part fugues. To an even greater extent than in Book I, then, the composer wished to demonstrate in this cycle his mastery of the ability – as the music writer Johann Friedrich Reichardt put it – 'to move in self-imposed shackles with the greatest possible freedom and security'.

The second book of *The Well-Tempered Clavier* goes back, at least in part, to pre-existing preparatory works. Bach took three pairs of movements from a collection of five preludes and fuguetas that can be dated to the late 1720s. Four more fugues and some preludes also exist in early versions written independently of one another. It can be assumed that Bach included more or less all the works he wrote between 1722 and 1740 that met the criteria established for Book II. Nevertheless, it would be mistaken to imagine the genesis of the cycle as a kind of pragmatic compilation of similar individual works. For Bach also seems to have created numerous pieces especially for *The Well-Tempered Clavier* II. New, for example, are the preludes in two sections (E major, E minor, F minor, G major, G sharp minor, A minor, B flat major), which approach in form and manner the sonata form that became established in the course of the 1730s. It is also possible that the composer 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. Among the fugues there are many extremely condensed movements that explore their motivic and contrapuntal potential in a very confined space; yet alongside these one also finds sweeping masterpieces of double counterpoint (such as the fugues in G minor and B flat minor), in which the compositional possibilities of the given thematic material are investigated with the greatest thoroughness. While one occasionally gets the impression in the former group that the thematic material has not yet been fully exhausted and could certainly be realised in other ways – perhaps a deliberate hint to his sons and pupils – the claim to absolute authority of the fugues presented here can only be measured against the yardstick of *The Art of Fugue*.

What is unique about this second big set of preludes and fugues is its truly amazing stylistic variety, which even surpasses the already astonishing abundance of the first book. The range extends from the use of the solemn, strict *stile antico* in the manner of the sixteenth century (fugue in E major) – self-evident in this context – to *galant* preludes (F minor, G sharp minor) whose *empfindsam* language already suggests the use of clavicord

¹ This article was written after a lengthy conversation with Andreas Staier. The original plan to print the dialogue unchanged was abandoned for the sake of readability.

or fortepiano. (Performance of the entire *Well-Tempered Clavier* II on a single instrument – a harpsichord in the present recording – demands especially colourful and nuanced playing from the player). Alongside fully harmonised pieces one finds strangely abstract two-part movements, which in a sense constitute the essence of Bach's polyphonic mastery. These pieces, which at first seem thin, even meagre, can be regarded as practical examples of the aesthetic maxim formulated in Bach's circle of students, according to which true mastery of polyphonic technique is revealed in the art of omission; as Bach's pupil Johann Philipp Kirnberger observed, only the composer who can present it undisguised in a two-part texture without the ear sensing the slightest lack of euphony and musical logic can truly master the intricate secrets of harmony and counterpoint. In the fugues, too, a broad spectrum of contrapuntal saturation and complexity can be discerned: the playful, charming and quite short fugue in G major and the virtuosic but not especially complex fugue in A minor contrast with the rationally calculated fugue in B flat minor, which is structured down to the smallest detail.

As in the first part of *The Well-Tempered Clavier*, it is difficult to decide whether the twenty-four preludes and fugues are intended to be heard as a unified cycle. After all, the prelude in F sharp major, with which the second half of the set begins, has the characteristic features of an overture, just like Variation 16 of the Goldberg Variations, which is placed in a comparable position. Although the dotted rhythms are atypically combined with a continuous semiquaver texture over long stretches, and appear in triple time throughout, this might be a deliberate alienating effect; it is therefore quite conceivable that Bach wanted the movement – like the 'Symphonie' in his son Carl Philipp Emanuel's oratorio *Die Israeliten in der Wüste* – to be understood merely as 'in the style of an overture'.

The Well-Tempered Clavier II occupies a key position between Bach's mature creative period and his late compositions. It looks back to the didactic works of the Cöthen period and the series of *Klavier-Übungen* from the middle Leipzig period; and it points ahead to the bold cycles of the 1740s – one need only think of the Canon Variations, *The Musical Offering* and *The Art of Fugue*. Listening to the prelude in B flat major, for example, one is inevitably reminded of the Goldberg Variations; the fugues in G minor and B flat minor refer to the sound world of *The Art of Fugue*.

While today we consider the two books of *The Well-Tempered Clavier* to be of equal value, it is clear that some contemporaries were especially impressed by the second collection, to which they attributed greater perfection. Bach's biographer Johann Nikolaus Forkel, for example, wrote that Book II in particular consisted of 'sheer masterpieces from beginning to end'. And indeed, *The Well-Tempered Clavier*, to quote the same writer, constitutes a 'treasure of art' whose numerous facets and subtle beauties continue to captivate the attentive listener even after repeated hearings. Johann Wolfgang von Goethe described the experience of listening to this magnificent music, 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.'

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

JOHANN SEBASTIAN BACH: DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER II²

In Johann Sebastian Bachs Leben bilden die Jahre um 1740 eine künstlerisch einschneidende, biographisch aber schwer zu fassende Zäsur. Obwohl diese Zeit – nach unserem heutigen Kenntnisstand – an herausragenden Ereignissen recht arm war, beansprucht sie doch unsere besondere Aufmerksamkeit, da nun die einzigartige späte Schaffensphase des alternden Komponisten einsetzte. Bachs Interesse an intrikater Kontrapunktik in Kombination mit moderner Melodik und komplexer Harmonik rückte in seinem musikalischen Denken deutlich in den Vordergrund. Zugleich markieren diese Jahre eine Phase der Rückbesinnung auf früher Geschaffenes, zeigen den Komponisten bei selbstkritischem Sammeln und Revidieren. Inzwischen konnte der Thomaskantor auf eine Amtszeit von annähernd zwanzig arbeitsreichen und künstlerisch überaus produktiven Jahren zurückblicken – erwähnt seien 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 Querelen mit den Vorgesetzten, die tägliche Plackerei mit den Schülern und schließlich der öffentliche Angriff seines ehemaligen Protegés Johann Adolph Scheibe, der Bach in seinem Stolz und künstlerischen 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 Niederschrift 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 seinen eigenen Ansprüchen genügenden Form zu hinterlassen.

Als Bach in den späten 1730er Jahren das Autograph seines 1722 in Köthen komponierten Wohltemperierten Klaviers einer gründlichen Revision unterzog, wird er sich durchaus bewusst gewesen sein, wie gerade dieser meisterhafte Zyklus von Präludien und Fugen durch alle 24 Dur- und Molltonarten die Kultur des Klavierspiels und der Komposition für dieses Medium verändert hatte. Zahllose Schüler – seine heranwachsenden Söhne eingeschlossen – hatten an diesem Werk ihre Finger geübt und unschätzbare Einblicke in die Kunst der Satztechnik gewonnen. So selbstverständlich erschien inzwischen die Satzfolge Präludium und Fuge, dass kaum jemand sich noch vergegenwärtigte, dass es erst Bachs Exempel waren, die diese Verbindung so fest und geradezu untrennbar hatten zusammenwachsen lassen. Der Meister hatte die nachmals klassische Gattung „Preludium und Fuge“ aus vielfältigen Traditionslinien des 17. Jahrhunderts entwickelt und über Jahre hinweg perfektioniert. Im Wohltemperierten Klavier schließlich begegnet uns das Satzpaar in seiner vollendeten Form. Aus den schlichten freien Präludien der Pachelbel-Schule generierte er in kompakter motivischer Arbeit subtil gezeichnete Charakterstücke, und aus den satztechnisch eher pedantischen Fugen seiner Vorläufer formte er beseelte, bis in kleinste Details ausgefeilte kontrapunktische Kabinettstücke, die selbst die schwierigsten Aspekte des polyphonen Satzes mit spielerischer Leichtigkeit entfalteten. Indem er die traditionellen Fugen-Soggetti zu individuellen „Charakterthemen“ umformte, vermochte Bach, das alte Ideal des polyphonen Satzes mit neuem musikalischem Leben zu füllen. Seine Fugen wurden zu exempla classica der Gattung, deren Aktualität bis heute ungebrochen ist.

Ebenso fest etabliert in der Komposition – auch dies verdanken wir in hohem Maße Bach – war inzwischen die Verfügbarkeit des gesamten chromatischen Tonraums; und auch hier erinnerte sich vermutlich noch kaum jemand, welch weiten Weg Generationen von Komponisten zurückgelegt hatten. Die zuerst im 16. Jahrhundert einsetzende Erforschung der komplexen Zusammenhänge der Harmonik hat viele Gemeinsamkeiten mit der ebenfalls um diese Zeit einsetzenden naturwissenschaftlichen Erkundung der realen Welt. Exkursionen in die entferntesten Tonartenregionen und schließlich die Nutzbarmachung der gesamten zwölfstufigen Skala waren allerdings erst möglich, nachdem die Komponisten gelernt hatten, hinter das aus dem Mittelalter ererbte starre System der Modi und Hexachorde zu blicken, und die schier unbegrenzten Möglichkeiten

von Transposition und Modulation zu erkennen begannen. Die aus diesem Wissensgewinn resultierenden harmonischen Experimente galten lange Zeit als eine geheime Kunst und ihre praktische Umsetzung beschränkte sich zunächst auf Tasteninstrumente. Denn nur hier konnte das volle Spektrum der Akkorde und ihrer Fortschreitungen von den zehn Fingern eines Spielers bewältigt werden; auch waren Komponist und Ausführender meist ein und dieselbe Person. Allerdings setzten die Tasteninstrumente mit ihrer vorgegebenen fixierten Stimmung den Ausflügen in entfernte Regionen der Tonalität zunächst noch enge Grenzen. Modifikationen des alten pythagoreischen Stimmungssystems erwiesen sich somit als unumgänglich, und dies führte zu systematischen Erkundungen der verschiedenen Arten der mitteltönigen und freien Temperierung, die schließlich im frühen 19. Jahrhundert in die Etablierung der gleichschwebenden Temperatur mündeten. Die Idee, mit Hilfe einer modifizierten Temperierung sämtliche Dur- und Molltonarten der chromatischen Skala zu erschließen, lag in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gleichsam in der Luft; dennoch kann Bach als der erste Komponist gelten, der den Kosmos des Tonartensystems in seiner gesamten Vielfalt durchschritten und der musikalischen Welt in einzigartigen Meisterwerken nahegebracht hat. Obwohl das Wohltemperierte Klavier häufig mit der Einführung der gleichschwebenden Temperatur in Verbindung gebracht wird, lehren uns zeitgenössische Dokumente, dass Bach – wie die meisten seiner Musikerkollegen im frühen 18. Jahrhundert auch – eine pragmatische Modifizierung der mitteltönigen Stimmung bevorzugte, mittels derer das Spiel in entfernten Klangräumen möglich war, die aber zugleich die charakteristischen Eigenschaften der einzelnen Tonarten bewahrte. Der einzigartige künstlerische Wert des Wohltemperierten Klaviers liegt allerdings nicht allein in der erschöpfenden Erschließung des Tonartensystems, sondern vor allem auch in der genialen Idee, den umfassenden Reichtum des harmonischen Spektrums mit einem ähnlichen Reichtum der musikalischen Stile und kompositorischen Techniken zu kombinieren.

Während der Revisionsphase am Autograph des ersten Teils in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre mag Bach die Idee gekommen sein, einen zweiten Zyklus von vierundzwanzig Präludien und Fugen zusammenzustellen, der ebenfalls alle Dur- und Molltonarten durchläuft. Achtzehn Jahre nachdem er das erste Wohltemperierte Klavier abgeschlossen hatte, machte er sich also an die Umsetzung seines Plans, die ursprüngliche Kompositions-idee ein weiteres Mal zu realisieren – eine ausgesprochen kühne Herausforderung. War es überhaupt möglich, ohne die 1722 gefundenen Lösungen zu duplizieren, in weiteren zwei Dutzend Satzpaaren den gesamten Kosmos des Tonartensystems erneut zu durchschreiten? Und es kam noch eine weitere Erschwernis hinzu: Diesmal wollte Bach – wie die sogenannte „Londoner Originalhandschrift“ (British Library, Add. MS 35021) belegt – jedes Satzpaar auf einen gefalteten Papierbogen (also vier Seiten) beschränken. Eine weitere Herausforderung bedeutete der Entschluss, lediglich Fugen mit drei oder vier Stimmen aufzunehmen – und nicht, wie noch im ersten Teil, auch solche mit zwei oder fünf Stimmen. In noch stärkerem Maße als beim ersten Teil wollte der Komponist in diesem Zyklus also seine Meisterschaft darin demonstrieren, sich – wie es der Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt ausgedrückt hat – „in selbstauferlegten Ketten mit der größtmöglichen Freiheit und Sicherheit zu bewegen“.

Der zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers geht zumindest partiell auf bereits existierende Vorarbeiten zurück. So entnahm Bach drei Satzpaare 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. Es ist anzunehmen, dass Bach mehr oder weniger alle zwischen 1722 und 1740 entstandenen Kompositionen berücksichtigte, die den für Teil II aufgestellten Kriterien genügten. Dennoch wäre es verfehlt, sich die Genese des Zyklus als eine Art pragmatische Zusammenstellung ähnlicher Einzelwerke vorzustellen. Denn Bach scheint auch zahlreiche Stücke speziell für das Wohltemperierte Klavier II neu geschaffen zu haben. Neu sind zum Beispiel die zweiteiligen Präludien (E-Dur, e-Moll, f-Moll, G-Dur, gis-Moll, a-Moll, B-Dur), die sich in Form und Gestus dem im Verlauf der 1730er Jahre etablierten Sonatensatzes annähern. Möglicherweise folgte der Komponist hier auch Anregungen aus den frühen Klaversonaten seiner beiden ältesten Söhne. Andere Präludien greifen das von Bach Anfang der 1720er Jahre entwickelte Prinzip der zweistimmigen Invention auf. Unter den Fugen finden sich zahlreiche extrem verdichtete Sätze, die ihr motivisches und kontrapunktisches Potential auf engstem Raum ausloten; daneben stehen allerdings auch ausladende Meisterwerke des doppelten Kontrapunkts (etwa die Fugen in g-Moll und b-Moll), in denen die satztechnischen Möglichkeiten des gegebenen thematischen Materials in aller Gründlichkeit erkundet werden.

² Der vorliegende Text entstand nach einem längeren Gespräch mit Andreas Staier. Der ursprüngliche Plan, den Dialog unverändert abzudrucken, wurde der besseren Lesbarkeit halber wieder aufgegeben.

Gewinnt man bei der erstgenannten Gruppe gelegentlich den Eindruck, das thematische Material sei noch nicht völlig ausgeschöpft und könnte durchaus auch noch auf andere Weise realisiert werden – vielleicht ein bewusster Fingerzeig für seine Söhne und Schüler –, lassen sich die hier präsentierten Fugen in ihrem Absolutheitsanspruch nur an der Kunst der Fuge messen.

Einzigartig an dieser zweiten großen Sammlung von Präludien und Fugen ist die wahrhaft staunenswerte stilistische Vielfalt, die die bereits erstaunliche Fülle des ersten Teils noch übertrifft. Die Spanne reicht vom selbstverständlichen Einsatz des feierlich-strengen stile antico in der Manier des 16. Jahrhunderts (Fuge in E-Dur) bis hin zu galanten Präludien (f-Moll, gis-Moll), deren empfindsame Sprache bereits an die Verwendung von Clavichord oder Fortepiano denken lässt. (Die Darbietung des gesamten Wohltemperierten Klaviers II auf einem einzigen Instrument – in der vorliegenden Aufnahme einem Cembalo – verlangt vom Spieler ein ganz besonders farbenreiches und nuanciertes Spiel.) Neben vollstimmigen Stücken stehen seltsam abstrakte zweistimmige Sätze, die gewissermaßen die Essenz von Bachs polyphoner Meisterschaft bilden. Diese zunächst spröde, ja karg wirkenden Stücke können als praktische Exempel der in Bachs Schülerkreis formulierten ästhetischen Maxime gelten, nach der die wahre Meisterschaft der polyphonen Satztechnik sich in der Kunst des Weglassens zeigt; nur der beherrsche wirklich die intrikaten Geheimnisse von Harmonie und Kontrapunkt – befand der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger –, der sie unverhüllt im zweistimmigen Satz darstellen könne, ohne dass das Ohr den geringsten Mangel an Wohlklang und musikalischer Logik verspüre. Auch in den Fugen lässt sich hinsichtlich kontrapunktischer Durchdringung und Komplexität ein breites Spektrum erkennen: Der spielerisch anmutigen und recht kurzen Fuge in G-Dur und der zwar virtuosen, aber nicht sonderlich komplexen Fuge in a-Moll steht die rational abgezielte und bis ins Kleinste durchstrukturierte Fuge in b-Moll gegenüber.

Wie schon im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers ist auch hier schwer zu entscheiden, ob die 24 Präludien und Fugen als geschlossener Zyklus zu hören sind. Immerhin weist das Präludium in Fis-Dur, mit dem die zweite Hälfte der Reihe beginnt, genau wie die an vergleichbarer Position stehende Variatio 16 der Goldberg-Variationen charakteristische Züge einer Ouvertüre auf. Die punktierten Rhythmen werden zwar über weite Strecken atypisch mit einer fortlaufenden Bewegung in Sechzehntelnoten kombiniert und durchweg im Dreiertakt präsentiert, dabei könnte es sich jedoch um bewusst eingesetzte verfremdende Effekte handeln; es wäre mithin durchaus denkbar, dass Bach den Satz – wie sein Sohn Carl Philipp Emanuel die „Symphonie“ in dem Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* – lediglich als „ouverturenmäßig“ verstanden wissen wollte.

Das Wohltemperierte Klavier II nimmt eine zentrale Schlüsselposition zwischen Bachs reifer Schaffensperiode und dem Spätwerk ein. Es blickt zurück auf die didaktischen Werke der Köthener und die Serie der Klavier-Übungen aus der mittleren Leipziger Zeit; und es weist voraus auf die kühnen Zyklen der 1740er Jahre – man denke an die Kanonischen Veränderungen, das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge. Beim Anhören etwa des B-Dur-Präludiums denkt man unweigerlich an die Goldberg-Variationen, die Fugen in g-Moll und b-Moll verweisen auf die Klangwelt der Kunst der Fuge.

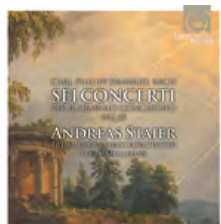
Während wir heute die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers als gleichwertig ansehen, waren manche Zeitgenossen offenbar besonders vom zweiten Teil angetan, dem sie größere Vollkommenheit zusprachen. So schrieb etwa der Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel, dass speziell die zweite Sammlung „vom Anfang an bis ans Ende aus lauter Meisterstücken“ bestehe. In der Tat bildet das Wohltemperierte Klavier insgesamt, 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 in ihren Bann ziehen. Johann Wolfgang von Goethe hat das Erlebnis des hörenden Nachvollziehens dieser großartigen Musik, das ihm der Bad Berkaer Organist Heinrich Friedrich Schütz ermöglichte, 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.“

PETER WOLLNY

ANDREAS STAIER - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Keyboard concertos Wq 43, 1-6
Freiburger Barockorchester
 2 CD HMC 902083.84



JOHANN SEBASTIAN BACH
Early works
Frühwerke / Œuvres de jeunesse
 BWV 912, 914, 916, 818/818a, 767, 992
 CD HMC 901960



Goldberg Variations
 CD HMC 902058



Harpischord concertos
Freiburger Barockorchester
 2 CD HMC 902181.82



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Violin Sonatas
Piano Trios
 With *Daniel Sepec*, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
 2 CD HMG 508398.99



Ein neuer Weg
 2 CD HMM 902327.28



Diabelli Variations
On a fortepiano after Conrad Graf
 CD HMC 902091



FRANZ SCHUBERT
Piano Trios opp. 99 & 100
Nocturne op. 148
 With *Daniel Sepec*, violin
Roel Dieltiens, cello
 2 CD HMC 902233.34



Fantasie in F minor and other Piano Duets
 With *Alexander Melnikov*, fortepiano
 CD HMM 902227

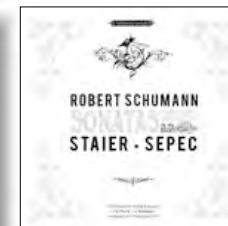
Impromptus op. 142
Sonate op. 78
 CD HMC 902021



ROBERT SCHUMANN
Variationen & Fantasiestücke
 CD HMC 902171



Sonatas for piano and violin nos. 1 & 2
'Gesänge der Frühe' for piano op. 133
 BACH-SCHUMANN Chaconne
 With *Daniel Sepec*, violin
 CD HMC 902048



Pour passer la mélancolie
 CD HMC 902143



Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : juin-juillet 2020, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkne et Sebastian Nattkemper

Montage et mastering : Martin Sauer et Julian Schwenkner

Illustration : Paul Klee, *Indian Flower Garden*, 1922

Saarbrücken, Saarland-Museum, akg-images

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

Biography on www.harmoniamundi.com