



CD-813/814 DIGITAL

MANESCA

Johann Sebastian Bach

Volume 1

Das wohltemperierte Klavier
Book I

Complete Keyboard Works

Masaaki Suzuki, harpsichord



BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Das Wohltemperierte Klavier, Buch I****BIS-CD-813****Total playing time: 57'44****Praeludium und Fuge C-Dur, BWV 846** **4'26**

- | | | |
|------------|--------------|------|
| [1] | Praeludium I | 2'24 |
| [2] | Fuge I | 2'02 |
-

Praeludium und Fuge c-Moll, BWV 847 **3'12**

- | | | |
|------------|---------------|------|
| [3] | Praeludium II | 1'43 |
| [4] | Fuge II | 1'29 |
-

Praeludium und Fuge Cis-Dur, BWV 848 **3'46**

- | | | |
|------------|----------------|------|
| [5] | Praeludium III | 1'17 |
| [6] | Fuge III | 2'29 |
-

Praeludium und Fuge cis-Moll, BWV 849 **7'10**

- | | | |
|------------|---------------|------|
| [7] | Praeludium IV | 3'09 |
| [8] | Fuge IV | 4'01 |
-

Praeludium und Fuge D-Dur, BWV 850 **3'33**

- | | | |
|-------------|--------------|------|
| [9] | Praeludium V | 1'41 |
| [10] | Fuge V | 1'52 |

	Praeludium und Fuge d-Moll, BWV 851	4'37
[11]	Praeludium VI	2'24
[12]	Fuge VI	2'13
	Praeludium und Fuge Es-Dur, BWV 852	5'51
[13]	Praeludium VII	3'55
[14]	Fuge VII	1'56
	Praeludium und Fuge es/dis-Moll, BWV 853	9'23
[15]	Praeludium VIII	3'53
[16]	Fuge VIII	5'30
	Praeludium und Fuge E-Dur, BWV 854	2'46
[17]	Praeludium IX	1'32
[18]	Fuge IX	1'14
	Praeludium und Fuge e-Moll, BWV 855	3'30
[19]	Praeludium X	2'14
[20]	Fuge X	1'16
	Praeludium und Fuge F-Dur, BWV 856	2'20
[21]	Praeludium XI	1'05
[22]	Fuge XI	1'15
	Praeludium und Fuge f-Moll, BWV 857	6'02
[23]	Praeludium XII	2'18
[24]	Fuge XII	3'44

Praeludium und Fuge Fis-Dur, BWV 858 **3'49**

- | | | |
|------------|-----------------|------|
| [1] | Praeludium XIII | 1'53 |
| [2] | Fuge XIII | 1'56 |
-

Praeludium und Fuge fis-Moll, BWV 859 **4'10**

- | | | |
|------------|----------------|------|
| [3] | Praeludium XIV | 1'43 |
| [4] | Fuge XIV | 2'27 |
-

Praeludium und Fuge G-Dur, BWV 860 **3'52**

- | | | |
|------------|---------------|------|
| [5] | Praeludium XV | 0'59 |
| [6] | Fuge XV | 2'53 |
-

Praeludium und Fuge g-Moll, BWV 861 **4'29**

- | | | |
|------------|----------------|------|
| [7] | Praeludium XVI | 2'12 |
| [8] | Fuge XVI | 2'17 |
-

Praeludium und Fuge As-Dur, BWV 862 **3'36**

- | | | |
|-------------|-----------------|------|
| [9] | Praeludium XVII | 1'22 |
| [10] | Fuge XVII | 2'14 |
-

Praeludium und Fuge gis-Moll, BWV 863 **4'15**

- | | | |
|-------------|------------------|------|
| [11] | Praeludium XVIII | 1'40 |
| [12] | Fuge XVIII | 2'35 |
-

Praeludium und Fuge A-Dur, BWV 864 **3'55**

- | | | |
|-------------|----------------|------|
| [13] | Praeludium XIX | 1'45 |
| [14] | Fuge XIX | 2'09 |

	Praeludium und Fuge a-Moll, BWV 865	7'18
15	Praeludium XX	1'42
16	Fuge XX	5'36
	Praeludium und Fuge B-Dur, BWV 866	3'16
17	Praeludium XXI	1'25
18	Fuge XXI	1'51
	Praeludium und Fuge b-Moll, BWV 867	6'02
19	Praeludium XXII	2'51
20	Fuge XXII	3'11
	Praeludium und Fuge H-Dur, BWV 868	3'29
21	Praeludium XXIII	1'15
22	Fuge XXIII	2'14
	Praeludium und Fuge h-Moll, BWV 869	11'27
23	Praeludium XXIV	5'36
24	Fuge XXIV	5'51

Masaaki Suzuki, harpsichord/Cembalo

INSTRUMENTARIUM

Harpsichord by Willem Kroesbergen, Utrecht 1982,
after enlarged Ruckers, 2 manuals, 2 x 8, 1 x 4', FF-f^{mo}.
Tuned by Toshihiko Umeoda

このCDは (株) キングインターナショナルにより輸入された商品以外は契約上、日本での販売は出来ません。

For copyright reasons this recording is not available in Japan unless imported and sold by King International, Inc.
Licensed from King Record Co. Ltd., Japan.

The *Well-Tempered Clavier* is a collection of educational pieces of exceptionally high artistic merit. Of all the works written in the Baroque era, no other has been so cherished, frequently performed and thoroughly studied as this work of Bach's. Among the most interesting remarks made about it are Hans von Bülow's aphorism 'Pianists' Old Testament' and Robert Schumann's 'Pianists' daily bread' – which, incidentally, can still be heard in musical education today.

Though the *Well-Tempered Clavier* was not published during Bach's lifetime, many manuscript copies were made by his pupils, and copies spread steadily all over Europe with his fame. Influential musicians such as Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven received manuscripts and, as everyone knows, these composers in turn influenced the direction of Western music. The *Well-Tempered Clavier* was finally published 51 years after the composer's death, and its appearance in print marked the culmination of the strenuous efforts made by his son and pupils.

Title and Historical Background

Bach's autograph fair copy (in the possession of the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) bears the following title page: 'The Well-Tempered Clavier, or Preludes and Fugues through all the tones and semitones both as regards the *tertia* major or *Ut Re Mi* and as concerns the *tertia* minor or *Re Mi Fa*. For the Use and Profit of the Musical Youth Desirous of Learning as well as for the Pastime of those Already Skilled in this Study drawn up and written by Johann Sebastian Bach, p.t. Capellmeister to His Serene Highness the Prince of Anhalt-Cöthen, etc. and Director of His Chamber Music. Anno 1722.'

The inclusion of an abstruse word, 'well-tempered', suggests that in those days, well-tuned keyboard instruments on which the pieces written in all the 24 keys could be played were uncommon. From the second half of the 18th century to the middle of the 20th century, it was commonly thought that this word meant 'equal temperament'. When we follow the trail of the word's historical significance, we ultimately arrive at the history of tuning methods advocated by Andreas Werckmeister (1645-1706). Related to this development was another historical change, namely the establishment of the tonal system. Since the beginning of the Baroque era a larger number of church modes eventually became reduced to about two, and freer modulation became possible. As a result, an increased number of major and minor keys were available for common use. Thus it was not surprising that Bach considered launching such a project using all these theoretically possible keys. In this sense, this work can be seen to be epoch-making and to evoke new ideas in the mind of the later generations.

However, J.M. Barbour questioned the traditional view. In 1947, he proposed that this work should be interpreted as 'Well-Tuned Piano'. Later, it became fashionable to regard 'well-tempered' as a kind of unequal temperament and scholars made various attempts to ascertain the temperament used by Bach. Under this type of tuning method, every chord has a distinctive colour as a result of having pure or impure intervals determined by the chosen temperament. This argument was yet again overthrown by the comprehensive research by R. Rasch in 1985, who proposed that Bach's 'well-tempered' meant 'equal-tempered'. His view may seem ludicrous to many. Yet if we consider the accounts relating to Bach's own views on tuning as discussed by his son

and pupils, together with the fact that Bach himself transposed his pieces widely and frequently, it is not too difficult to accept Rasch's view. But Werckmeister III was used on this CD in accordance with the performer's views.

The word 'clavier' means 'keyboard' – though no specific instruments under this name ever existed. Until the beginning of the 20th century, it was generally thought to mean 'clavichord'. Indeed, there is evidence for its being referred to as 'clavichord' at the end of the 18th century. Recently, however, it has emerged that the word 'clavier' in Bach's time referred to 'keyboard instruments' in general. A closer study of his scores indicates that Bach did not directly follow this trend; he apparently distinguished the organ from the other smaller stringed keyboard instruments, which he collectively called 'clavier'. These clavier instruments can be roughly categorized as clavichord, fortepiano and harpsichord. Bach's classification of instruments was also a convenient way to refer to a particular character of sound and timbre, as well as the physical size of the instruments. Indeed such distinctions are important for a composer; it was an absolute requirement for him to consider the place where the piece was to be performed and the purpose of the composition, not to mention the relationships between the performer and the listener. These are also all relevant points when we discuss the style and character of music.

Another topic commonly debated is Bach's choice of an instrument for the *Well-Tempered Clavier I*. Some pieces are definitely suited to organ, such as *Fugues No. 4* and *No. 20*. But it must have been the 'clavier' instrument to which Bach had regular access at home, as we are informed by the recollections of H.N. Gerber (discussed below). When the *Well-Tempered Clavier I* was to be performed in

its entirety on a single instrument, there would have been nothing better than to choose a harpsichord which is equipped with several stops. There have been some arguments in the past with regard to the limited pitch range of C to c'' used in this collection. The traditional view that Bach intended the work to be performed on his clavichord with the keyboard compass of four octaves seems a little too confined. It is more logical to suppose that Bach considered the limitation to suit the needs of an unspecified number of prospective learners and performers. For him, a wider dissemination of the work must also have been an important consideration.

History of Conception and Revision Process

The year '1722' (inscribed on the title-page) was a crucial turning point in Bach's career. In that year Prince Leopold, his employer, married a Princess who was known for her ignorance of music. Because of this situation at the court of Cöthen, he had never felt so awkward in his position and so, by the end of that year, he had already made up his mind and sought a post in Leipzig. The *Well-Tempered Clavier I* was completed during this period. Bach was apparently deeply engaged in keyboard works of an educational nature; from this period date two similar (though smaller) collections, namely the *Clavierbüchlein* for Anna Magdalena Bach (whom Bach had married at the end of the previous year) and the fair copy of *Inventions and Sinfonias*, which was completed in the following year.

Through recent studies of the surviving manuscript sources, the most notable of which are those by Alfred Dürr and Richard Jones, it has emerged that the work was compiled over many years and that Bach seems to have gathered some pieces which he had written previously, revising them repeatedly

and improving them constantly in his quest for perfection. Examining the structural development of the work, it appears that the system of the *Well-Tempered Clavier* – namely a prelude-fugue pair, starting from C major and ascending on the chromatic scale until it reaches B minor while maintaining the alternation between the major and minor keys – was formed gradually. Furthermore, the manuscript sources that can be considered to have stemmed from an early autograph score (which is lost) attest to numerous textual variants in the early shape of the text. The fact that these observations coincide with equivalent information contained in the other contemporary works by Bach gives much credibility to the integrity of such information which, in turn, becomes valuable chronological evidence. Further back along this line of the enquiries lies Johann Caspar Ferdinand Fischer's idea (which is discussed below). Characteristics apparent in some of the fugue subjects used by Fischer are also evident in the *Well-Tempered Clavier*. This leaves little doubt that Fischer was the model of inspiration for Bach.

To some extent, it is possible to reconstruct the early part of the compiling and revision process of the *Well-Tempered Clavier I* in three stages (from $\alpha 1$ to $\alpha 3$). Firstly, in stage $\alpha 1$, twelve preludes from the first fifteen (*Nos. 9, 11 and 14* are excluded) are shorter than in the final version. All the fugues are entitled 'fughetta' (meaning 'little fugue'), though the pieces themselves do not show signs of major revisions except *Nos. 15 and 22* (both of which are one bar shorter than their final versions). Stages $\alpha 2$ and $\alpha 3$ are reflected in the *Clavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann Bach, which was written in 1720 for Bach's eldest son who then was nine years of age. In it we find eleven preludes in the form of an early version: stage $\alpha 2$ consists of pieces from C

major to F major on an ascending diatonic scale (C major, C minor, D minor, D major, E minor, E major, F major); stage $\alpha 3$ consists of pieces filling the gap to form a fully chromatic scale (C sharp major, C sharp minor, E flat minor, F minor, – though E flat major is missing). Turning our attention to the musical maturity of the pieces, we find that $\alpha 2$ is a slight advance on stage $\alpha 1$, whereas $\alpha 3$ is much closer to the final version. Thus we can confirm a definite chronological distance between these stages. The manuscript copied during a period from the end of 1722 into 1723 by one of Bach's pupils (known to Bach scholars as Anon. 5) also reflects this stage $\alpha 3$. Here we find all the 24 prelude-fugue pairs arranged according to the chromatic scale. It still, however, shows a trace of the diatonic scale arrangement seen in $\alpha 2$ in the form of the interchange between major and minor keys (i.e. D minor/D major, E minor/E major and A minor/A major). This manuscript was later updated to the version of the autograph fair copy, but nonetheless the initial readings are still legible. More important is the fact that, even at this stage, the first fifteen preludes were all already fully developed, transformed from short études to respectable pieces comparable in size and content to the accompanying fugues. In the light of both musical style and technical requirements for performers, we can establish the identity of $\alpha 2$ as a group, thus suggesting that these pieces were composed closely together. Yet, when we look at the overall history of the revisions, we notice an interesting fact: while the fugues were virtually untouched, the preludes were extended considerably in length. It may well be the case that the pair of preludes and fugues in this collection originated separately to some extent, especially since there is no fugue found in $\alpha 2$.

In completing the collection, one of the most challenging tasks for Bach must have been the composing of the pieces in those keys which he very rarely used, even in modulated passages. In fact there is no evidence that Bach had ever written pieces in the keys which have more than four flats or sharps in the key signature prior to the *Well-Tempered Clavier I*. It is fascinating to find, therefore, that some manuscript sources contain evidence of transposition being carried out from simpler keys: *No. 8* (E flat minor / D sharp minor, from E minor / D minor respectively), *No. 18* (G sharp minor, from G minor), and *No. 24* (B minor, from C minor). In addition, the notation of key signatures contains some degree of chronological information: Bach often used modal key signatures (with one sharp or flat fewer than our modern form) for his early versions.

Time signatures are another notational element which determines the character of the pieces: they also went through gradual refinement in character, for which some evidence can be identified in the time signatures of preludes *No. 8* (from 3/4 to 3/2) and *No. 13* (from 12/8 to 12/16).

Thus the draft manuscript was completed by 1722, and there followed the autograph fair copy intended to be the final, definitive version. Although the manuscript exhibits frequent emendations as a result of being in constant use for more than twenty years, Bach's beautiful calligraphy points to his sparkling confidence. It speaks to us of his great affection for this project and his aim of bringing it to a satisfactory conclusion. At the end of the volume is written 'S.D.G.' (Soli Deo Gloria), which is a customary signature by Bach to conclude a fair copy volume. Nothing is known about whether or not Bach considered having the work published at this stage. When his pupils needed to learn the pieces,

Bach apparently lent them his earlier draft which was updated from time to time: it is likely that Bach did not lend his fair copy for at least another twenty years. Such untold history is hidden in the copies made by his pupils.

Bach's revision is in itself very fascinating. The study by Walther Dehnhard in 1977 shows that Bach revised his fair copy manuscript in four stages (from A1 to A4). According to him, A1 refers to the initial stage of reading when the manuscript was made, allowing for the earliest corrections, plus an intriguing revision to the last fugue. A2 includes extensive revisions in *Prelude No. 3* and *Fugue No. 6*. This stage corresponds to the manuscript copy started by Anna Magdalena in 1733. In fact the inscription '1732' found at the end of the autograph fair copy may indicate the end of this phase of revision. A3 includes an extensive revision to *Fugue No. 1* and minor revisions to *Nos. 9* and *15*. This stage can be dated around 1737, after Bach received the title of 'Composer to the Royal Court Cappelle' at Dresden. A4 is the most extensive revision of all, affecting many movements. This can be dated around 1742, coinciding with the completion of the second volume of *Well-Tempered Clavier*. At that time Bach was working on a series of monumental keyboard pieces, and surely this latest revision of *Well-Tempered Clavier I* must have been a part of that year's activity.

The revisions to the preludes are, in general, restricted to subtle decoration of the texture in order to bring out more clearly the inherent character of the music; we also notice the insertion of newly-composed passages which help to achieve structural stability and formal integrity. The revisions to the fugues are rather different, in that some of the revised part-writings attest to an attempt to disobey

the rules of textbook-style counterpoint. In *Fugue No.1*, the subject itself receives new rhythmic treatment as a result. Such instances reflect the idea that both fugue subject and contrapuntal logic have the capacity to process philosophical thought in music, which should be manifested even more clearly in performance.

Historical Position

Bach's explanation of 'all the 24 keys' on the title page is wordy and somewhat bizarre. This must reflect the fact that Bach was unable to find a better phrase to explain the concept more neatly at the time of writing. Yet several similar attempts had already been made in the previous twenty years: in 1702 Johann Philipp Treiber published *Sonderbare Invention: eine Arie in einer einzigen Melodey aus allen Tönen und Accorden auch jederley Tacten zu componiren* and, two years later, *Der accurate Organist im General-Bass*. Then, in 1719, Johann Mattheson published *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass*, which contained 48 examples in all the 24 keys. Gottfried Kirchhoff, who was the same age as Bach – presumably they knew each other – also wrote a similar work, now lost, entitled *L'ABC musical: Præludia und Fugen aus allen Tönen*. Yet the most influential of all was *Ariadne Musica* by Johann Caspar Ferdinand Fischer, published in 1702: it was reported by his son that Bach studied Fischer, whose work, containing twenty preludes and fugues, shows unmistakable identity with the *Well-Tempered Clavier* in the shape of fugue subjects and the way the volume is organised. Thus there is little doubt that Bach used Fischer's *Ariadne Musica* as the model for his collection.

What, then, were Bach's objectives? Apart from the fact that he wanted to use all the keys, perhaps he

intended to compile a collection of pieces covering diverse styles at the highest level of artistic content and integrity as a whole. Here we can see a trichotomous image of Bach as a distinguished composer, performer and educator.

Character

Comparing the preludes and fugues composed specifically for organ with those in the *Well-Tempered Clavier I*, we may notice that in the *Well-Tempered Clavier I* they are apparently shorter and more modest in their expressive means. To a certain extent this may apply to all the clavier pieces; we would expect the relationship between performer and listener in the domestic environment to be more intimate, conducive to sharing the musical experience.

Doubtless such pieces full of artistic content are the best textbook for those learning composition or performance. Bach first began writing a large-scale composition of this nature – namely the *Orgelbüchlein* from his Weimar period – some nine years before the *Well-Tempered Clavier I* was completed. In his own system of clavier teaching, the *Well-Tempered Clavier* was placed at the final stage. It was reported that Heinrich Nikolaus Gerber, who studied under Bach between 1724 and 1726, told his son of his experience with Bach. That story was published in 1790 by Gerber's son under the title of *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*:

'At the first lesson he set his *Inventions* before him. When he had studied these through to Bach's satisfaction, there followed a series of suites, then the *Well-Tempered Clavier*. This latter work Bach played altogether three times through for him with his unmatched art, and my father counted these among his happiest hours, when Bach, under the pretext of not feeling in the mood to teach, sat him-

self at one of his fine instruments and thus turned these hours into minutes.'

Here we can witness his philosophy in education: pieces put in front of the student should be of sufficient variety, richness of style and form that the student is motivated strongly to learn.

Structure, Form and Styles

As the churches in Bach's time were built in the symmetrical form, the concept of symmetry, which originates in the cross of Christ, dominated the structure of the piece, penetrating deep into the constituent elements of music and into the musical form itself. If we divide the *Well-Tempered Clavier I* into two halves, we then notice that the concluding movement of each section is built around an identical compositional concept: in section 1 (*No. 12*), all the twelve semitones are covered by the subject and the answer, while in section 2 (*No. 24*) they are contained in the single subject entry. This can be thought of as the symbolic representation of the concept of 'all the keys'. If we extend our search into the details by dividing the sections further, we find sub-divisions in threes, marked by the large fugues in minor keys, namely *Nos. 4, 8 and 20 (No. 16 is not that substantial, however)*.

From a different angle, we can also find a concept of symmetry in the number of voices used in the fugues. In each section there is one five-part fugue written in *stile antico*; in the first section, there are seven three-part fugues (plus three four-part and one two-part), while there are seven four-part (plus four three-part) in the second half. ('Seven' and 'twelve' [3x4 or 4x3], often quoted as 'holy numbers', seem to be stressed here by Bach.)

There is some evidence in the *Well-Tempered Clavier I* suggesting that this was intended to be a

mikrokosmos. The fact that the *Well-Tempered Clavier I* begins with the simplest of preludes and ends with a fugue of an extensive, most complicated nature cannot be a mere coincidence. The work also embraces pieces in diverse forms and styles, encompassing all the possible varieties of the day, including the quasi-vocal fugue in *stile antico*, the dance movement, the virtuoso impromptu, and others.

Restricting our discussion to the preludes, we can classify them, in terms of their form, as follows: homophonic pieces – *Nos. 1, 2, 5, 6, 10, 15 and 21*; polyphonic two-part *Inventions* – *Nos. 3, 11, 13, 14 and 20*; three-part *Sinfonias* – *Nos. 9, 18, 19 and 23*; various kinds of *arioso* – *Nos. 4, 8, 16 and 22*; a concerto – *No. 17*; a trio sonata – *No. 24*; a sonorous, four-part contrapuntal piece – *No. 12*; and a toccata-like introduction with a double fugue – *No. 7*.

Fugues are often classified according to the number of voices and the contrapuntal techniques used. It is also possible to some extent to approach from the angle of the so-called 'Charakterthema' (a term used by Heinrich Bessler), or by means of a stylistic classification, as viewed from a chronological perspective.

The musical form of the prelude-fugue pair traditionally meant what the term implies; preludes were originally short, mirroring the early development process of the *Well-Tempered Clavier I* already discussed. The original function of the preludes was to establish the tonic key upon which the fugue exposed its rich musical discourse. In the *Well-Tempered Clavier I*, however, the preludes began to acquire the character of an étude as well as that of an artistic piece in their own right. This tendency is even more clearly seen in the *Well-Tempered Clavier II*.

Some Issues on Performance

In search of the 'authentic' performance, selecting the original instrument is just the starting point. Should we aim for historical accuracy, following Bach's intentions as closely as possible? Or do we approach the performance from the standpoint of our modern aesthetic milieu, in order to reconstruct the history of the period? Either way, it is necessary to understand the elements of musical organisms, such as ornamentation and the correct interpretation of rhythm and tempo, when we realize the fact that music has never been intended to be interpreted as actual sound itself, but as an expression of the character of musical ideas.

It is well-known that Bach wrote in many more ornaments than usual according to the standard practice of his time. In his day, it was the performer's task to add ornaments and embellishments as a part of expressing the music according to its melodic shape, its harmonic progression and associated texture. Knowledge about many different styles of music was therefore an essential requirement for a good performer. Examples of Bach's teaching on this subject can be seen in some of the surviving manuscripts, to which Bach apparently added some ornaments during lessons with his pupils. It is worth adding that the ornamentation is also determined by several other external factors, such as the tonal characteristics of the instrument selected and the acoustics of the room used.

Bach's clavier pieces do not often bear tempo markings. This is partly due to the domestic and educational nature of these compositions. When learning pieces from the *Well-Tempered Clavier*, his pupils were expected to study not only how to play the correct notes, but also how to interpret individual pieces correctly. All this is actually contained in the

form of musical notation. The source of information resides in the use of a variety of time signatures, the way the main motifs are shaped and the way the texture is formulated. The tempo markings written in the *Well-Tempered Clavier I* are all exceptional cases, which are intended to clarify the composer's intention. Here Bach used five indications, namely *Adagio*, *Largo*, *Andante*, *Allegro* and *Presto*: they appear in preludes No.2 (*Presto*, *Adagio*, *Allegro*), No.10 (*Presto*), No.24 (*Andante*) and its accompanying fugue (*Largo*). It is important to note that they do not indicate the absolute tempo as we would understand it today. In Bach's time the tempo indication referred to the music's emotional character, which in turn suggested the speed that was most suitable.

The deeper we study Bach's music from a historical perspective, therefore, the better we understand the historical meaning hidden deep in individual notes. There we may discover a bygone world – the eternal dimension in which to search for an approximation of historical truth.

© Yo Tomita 1996

Masaaki Suzuki was born in 1954 at Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Prof. Ton Koopman and Prof. Piet Kee.

Having obtained Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (basso continuo) in 1980 and third prize in the Organ Competi-

tion in 1982 at the Vlaanderen Festival at Bruges, Belgium.

Masaaki Suzuki enjoys an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has also been the Musical Director of the Bach Collegium Japan. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at the Tokyo National University of Fine Arts and Music.

Das *Wohltemperierte Klavier I* ist eine Sammlung von Klavierübungen mit außerordentlich hohem künstlerischen Gehalt. Kein anderes Werk der Barockzeit war so beliebt, wurde so häufig aufgeführt und so gründlich studiert wie diese Komposition von Johann Sebastian Bach. Aus diesem Grunde ranken sich um das Werk viele Geschichten und Berichte. Unter den interessantesten Bezeichnungen wären Hans von Bülow's „Das Alte Testament des Pianisten“ sowie Robert Schumann's „Klavierspielers täglich Brot“ zu erwähnen – übrigens Aphorismen, die noch in der heutigen Musikerziehung Verwendung finden.

Obwohl das *Wohltemperierte Klavier* nicht zu Bach's Lebenszeit veröffentlicht wurde, gibt es doch viele handschriftliche Kopien, die von seinen Schülern angefertigt wurden und die, verstreut über ganz Europa, Bach's Ruhm verbreiteten. Diese Abschriften fielen auch einflußreichen Musikern wie Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven in die Hände, beeinflussten deren Kompositionen und damit auch die Entwicklung der westlichen Musik. 51 Jahre nach Bach's Tod wurde das *Wohltemperierte Klavier* zum erstenmal herausgegeben. Seine Veröffentlichung haben wir den unermüdlichen Anstrengungen der Bach-Söhne und -Schüler zu verdanken.

Titel und historischer Hintergrund

Die Titelseite von Bach's autographischer Reinschrift (im Besitz der Berliner Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz) beinhaltet folgende Erklärung: „Das Wohltemperirte Clavier, oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, so wohl *tertiam majorem* oder *Ut Re Mi* anlangend als auch *tertiam minorem* oder *Re Mi Fa* betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend,

als auch derer in diesem Studio schon habil seyen- den besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und fertig- fertigt von Johann Sebastian Bach. p.t.: Hochfürst- lich Anhalthenischen Capelmeistern und Directore derer Cammer Musiquien. Anno 1722.“

Zu Bachs Zeit war es nicht üblich, für die „wohl- temperiert“ gestimmten Tasteninstrumente Stücke in allen 24 Tonarten zu schreiben. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nahm man an, daß der Begriff „wohl- temperierte Stimmung“ gleichbedeutend mit „gleicher Stimmung“ war. Verfolgen wir aber die Spur zurück zu der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs, lan- den wir bei der Entstehungsgeschichte der Stimm- Methoden, die Andreas Werckmeister (1645-1706) entwickelte. Verbunden mit dieser Entwicklung war eine weitere Veränderung – das tonale System be- gann sich zu etablieren. Seit Beginn der Barockzeit hatte sich die Vielfalt der Kirchentonarten immer mehr auf zwei bevorzugte Tonarten reduziert; freiere Modulationen wurden nun möglich. Als Ergebnis stand den Komponisten eine größere Anzahl von verwendbaren Tonarten zur Verfügung.

Aufgrund dieser historischen Entwicklungen er- scheinen uns Bachs Erwägungen, ein Werk mit diesen neuen Tonarten zu schreiben, nicht verwun- derlich. Die Komposition des *Wohltemperierten Klaviers* kann somit als Beginn einer neuen Epoche und als Quelle neuer Ideen für die späteren Generationen betrachtet werden.

J.M. Barbour stellte im Jahre 1947 die bis dahin gültige Definition von „wohltemperiert“ in Frage. Er schlug vor, das *Wohltemperierte Klavier* nunmehr als „wohl-gestimmtes Klavier“ zu deuten. Danach wurde es populär, die „wohltemperierte“ Stimmung als „ungleiche“ Stimmung zu interpretieren, und für die Absicherung dieser These wurde nach der spezi-

fischen Stimmung geforscht, die Bach selber ver- wendet hatte. Bei dieser „ungleichen“ Stimmung besitzt jeder Akkord eine individuelle Klangfarbe aufgrund der reinen und unreinen Intervalle, die durch die Stimmungsverhältnisse entstehen.

Barbours Auffassung wurde jedoch 1985 durch eine umfassende Forschungsarbeit von R. Rasch wieder überworfen. Rasch vertrat die These, daß „wohltemperiert“, „gleichtemperiert“ bedeuten müsse. Diese These mag vielen merkwürdig erscheinen. Berücksichtigen wir aber sowohl Bachs eigene An- sicht über Stimmmethoden, die uns durch seine Söhne und Schüler überliefert ist, als auch die Tatsache, daß Bach selbst seine Stücke sehr häufig transpo- nierte, können wir uns vielleicht mit Raschs Ge- danken anfreunden. Die Ihnen vorliegende CD wurde in Übereinstimmung mit dem Pianisten in der Stimmung „Werckmeister III“ eingespielt.

„Klavier“ bedeutet „Tasteninstrument“, wenn- gleich es ein spezifisches Instrument mit diesem Namen nie gegeben hat. Bis zum Beginn unseres Jahrhunderts wurde angenommen, daß damit das „Clavichord“ gemeint war, und tatsächlich gibt es hierfür einen Beleg aus dem 18. Jahrhundert. In- zwischen wird aber davon ausgegangen, daß zu Bachs Zeit mit „Klavier“ Tasteninstrumente allge- mein bezeichnet wurden. Bach selber aber folgte der Auffassung seiner Zeit nicht vollständig, sondern differenzierte offensichtlich zwischen der Orgel und den restlichen, kleineren Tasteninstrumenten, die er zusammenfassend „Klavier“ nannte. Diese kleineren Tasteninstrumente können grob in Clavichord, Forte- piano und Cembalo eingeteilt werden. Für Bach war dies ein bequemer Weg, Hinweise auf die erwünschte Klangfarbe und Größe der Instrumente zu geben. Tatsächlich sind solche Anmerkungen für einen Komponisten von großer Bedeutung. Eine weitere

absolute Notwendigkeit war es für Bach, beim Komponieren den Ort der Aufführung, den Anlaß der Komposition sowie die Beziehungen zwischen dem Künstler und seinen Zuhörern zu berücksichtigen. Alle diese Aspekte sollten wir bei unserer Diskussion über Stil und Charakter einer Musik sorgfältig betrachten.

Bachs Wahl der Instrumente für das *Wohltemperierte Klavier I* ist ein weiteres, ebenfalls häufig diskutierte Thema. Einige Stücke, wie z.B. die *Fugen Nr. 4* und *Nr. 20* sind eindeutig für Orgel geschrieben. In seinem Hause muß Bach vermutlich das sogenannte „Clavier“ zur Verfügung gestanden haben, wie H.N. Gerber nachweist. Hätte man damals das *Wohltemperierte Klavier I* auf einem einzigen Instrument spielen wollen, so hätte sich für dieses Unterfangen am besten das Cembalo, das mit verschiedenen Registern ausgestattet war, geeignet. In der Vergangenheit hat es einige Debatten bezüglich des begrenzten Tonumfanges – von C bis c^{'''} – der Sammlung gegeben. Die traditionelle Auffassung, nach der Bach das *Wohltemperierte Klavier* für Clavichord, dessen Tonumfang vier Oktaven umfaßt, geschrieben hat, scheint nicht haltbar zu sein. Eher kann davon ausgegangen werden, daß Bach das *Wohltemperierte Klavier I* innerhalb eines begrenzten Tonraumes komponierte, um auf diese Weise den Bedürfnissen möglichst vieler Klavierschüler und Instrumentalisten zu entsprechen. Eine derart vielseitige Verwendung muß für Bach ein wichtiges Anliegen gewesen sein, um die Verbreitung seiner Komposition zu fördern.

Die Geschichte der Konzeption und der Überarbeitungsprozeß des Werkes

1722, welches die Jahreszahl auf der Titelseite des *Wohltemperierten Klaviers I* ist, war ein Jahr mit ent-

scheidenden Veränderungen in Bachs beruflichem Werdegang. In diesem Jahr heiratete Prinz Leopold, Bachs Arbeitgeber, eine Prinzessin, die für ihre musikalische Ignoranz bekannt war. Diese Situation am Cöthener Hof machte Bach so unzufrieden, daß er gegen Ende des Jahres begann, sich in Leipzig nach einem anderen Arbeitsplatz umzusehen. In genau diese Zeit fällt die Fertigstellung des *Wohltemperierten Klaviers I*. Offensichtlich befaßte sich Bach in jenen Jahren sehr intensiv mit pädagogischen Kompositionen für Tasteninstrumente, denn damals entstanden neben dem *Wohltemperierten Klavier I* zwei ähnliche, allerdings kleinere Sammlungen: zum einen das *Clavierbüchlein* für Anna Magdalena Bach, die der Komponist am Ende des vorhergegangenen Jahres geheiratet hatte, zum anderen die *Inventionen und Sinfonien*, die im darauffolgenden Jahr vervollständigt wurden.

Heute wissen wir aufgrund von Studien (insbesondere derer von Alfred Dürr und Richard Jones) der erhaltenen Manuskripte, daß das *Wohltemperierte Klavier I* vermutlich über mehrere Jahre hinweg zusammengetragen worden ist. Bach hat hier offensichtlich schon früher geschriebene Stücke zusammengestellt, diese wiederholt überarbeitet und bis zur Perfektion verbessert. Das System des *Wohltemperierten Klaviers I* – z.B. die Paarung Präludium-Fuge, Beginn der Sammlung mit C-Dur und aufsteigend chromatische Fortschreitung der Tonarten bis h-moll – muß schrittweise entstanden sein. Die handschriftlichen Quellen entstammen vermutlich einer frühen Eigenschrift von Bach, die verloren gegangen ist. Sie belegen, daß es in diesem frühen Zustand diverse Veränderungen im Notentext gegeben haben muß. Da wir ähnliche Prozesse auch in anderen Werken Bachs finden, können wir unsere Thesen als gesichert annehmen. In gleicher Richtung

liegen auch die Ideen von Bachs Zeitgenossen Johann Caspar Ferdinand Fischer, auf den wir weiter unten eingehen. Charakteristische Erscheinungen in einigen von Fischers Fugen treten auch im *Wohltemperierten Klavier I* auf. Somit kann davon ausgegangen werden, daß Bach von Fischers Kompositionen beeinflusst worden ist.

In gewissem Umfang ist heute eine Rekonstruktion des Entstehungs- und Überarbeitungsprozesses möglich. Wir werden diesen Prozeß in drei Stadien, genannt $\alpha 1$ bis $\alpha 3$, im folgenden beschreiben. Im Stadium $\alpha 1$ sind 12 der ersten 15 Präludien (*Nr. 9, 11, 14* sind ausgeschlossen) kürzer als in der endgültigen Version. Alle Fugen heißen hier „Fughetta“ (gleichbedeutend mit „kleiner Fuge“); die Stücke selbst weisen jedoch keine Spuren von größeren Revisionen auf (Ausnahmen hiervon sind die Nummern 15 und 22, die beide einen Takt kürzer als in der Originalversion sind). Die Stadien $\alpha 2$ und $\alpha 3$ spiegeln sich im *Clavierbüchlein* für Wilhelm Friedemann Bach wider, das 1720 für Bachs ältesten, damals neunjährigen Sohn komponiert wurde. In diesem Band finden wir 11 Präludien in der Form einer frühen Version: das Stadium $\alpha 2$ besteht aus Stücken in Tonarten von C-Dur bis F-Dur auf einer aufsteigenden Skala (C-Dur, c-moll, d-moll, D-Dur, e-moll, E-Dur, F-Dur); Stadium $\alpha 3$ besteht aus Stücken, die die ganze chromatische Skala abdecken (Cis-Dur, cis-moll, es-moll, f-moll – allerdings fehlt Es-Dur). Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die musikalische Reife der Stücke, finden wir im Stadium $\alpha 2$ eine leichte Verbesserung gegenüber $\alpha 1$, während $\alpha 3$ schon am stärksten der endgültigen Version ähnelt. Somit gehen wir davon aus, daß zwischen den einzelnen Stadien eindeutige Unterschiede bestehen. Das Manuskript, das gegen Ende des Jahres 1722 von einem Bach-Schüler (bekannt als Anon. 5)

kopiert wurde, reflektiert das Stadium $\alpha 3$. In dieser Kopie finden wir alle 24 Präludien-Fugen-Paare, geordnet auf einer chromatischen Skala. Gleichzeitig ist aber noch eine Spur der diatonischen Anordnung aus $\alpha 2$ in der Art des Wechsels zwischen Dur- und Molltonarten erhalten geblieben (z.B. d/D, e/E, a/A). Später wurde diese Version für Bachs Reinschrift gehalten, obwohl die Initialien nicht mehr lesbar waren. Wichtiger erscheint uns die Tatsache, daß bereits in diesem Stadium alle ersten 15 Präludien schon vollständig entwickelt und von kleinen Etüden in respektable Stücke umgearbeitet waren. In Umfang und Inhalt waren sie den jeweils zugehörigen Fugen angeglichen. Sowohl im Hinblick auf den musikalischen Stil als auch hinsichtlich der spieltechnischen Anforderungen bilden bereits im Stadium $\alpha 2$ alle Stücke eine Einheit. Betrachten wir nun die Geschichte der Revisionen insgesamt, fällt folgendes ins Auge: während die Fugen unberührt blieben, gewannen die Präludien an Länge. Somit können wir annehmen, daß die Präludien-Fugen-Paare getrennt entstanden sind. Gestützt wird diese Annahme durch das Fehlen der Fugen in $\alpha 2$.

Für Bach muß die Komposition der Stücke mit selten benutzten Tonarten sowie die Komposition von Tonarten bei der Vervollständigung des *Wohltemperierten Klaviers I* eine besondere Herausforderung gewesen sein. Wir wissen nicht, ob Bach vor dem Entstehen des *Wohltemperierten Klaviers I* jemals Stücke in Tonarten mit mehr als vier Vorzeichen geschrieben hat. Deshalb ist es faszinierend, daß wir in den handschriftlichen Quellen transponierte Stücke finden, die offensichtlich ursprünglich in einfacheren Tonarten standen: *Nr. 8* (es-moll/dis-moll, von e-moll/d-moll), *Nr. 18* (gis-moll, von g-moll) und *Nr. 24* (b-moll, von c-moll). Darüber hinaus erhalten wir durch die Notation der Tonarten

auch chronologische Hinweise: in seinen frühen Fassungen benutzte Bach häufig modale Tonarten (mit einem Vorzeichen weniger als unsere moderne Form).

Taktangaben sind weitere Elemente, die den Charakter der Stücke bestimmen: auch sie veränderten sich im Entstehungsprozeß des *Wohltemperierten Klaviers I*; Nachweise finden sich im *Präludium Nr. 8* (von 3/4 zu 3/2) und in *Nr. 13* (von 12/8 zu 12/16).

Auf diese Weise wurde der handschriftliche Entwurf des *Wohltemperierten Klaviers I* bis 1722 vervollständigt. Nun schrieb Bach die Reinschrift, die die endgültige, abschließende Fassung sein sollte. Obgleich das Manuskript viele Verbesserungen als Resultat eines 20-jährigen, regelmäßigen Gebrauchs aufweist, verdeutlicht doch Bachs wundervolle Handschrift seinen sprühenden Optimismus. Sie drückt Bachs ganze Zuneigung für dieses Kompositionsprojekt und sein Bemühen, es zufriedenstellend abzuschließen, aus. Am Ende des Bandes schrieb Bach „S.D.G.“ (Soli Dei Gloria), welches seine übliche Signatur am Ende einer Reinschrift war. Es ist nicht bekannt, ob Bach eine Aufführung des *Wohltemperierten Klaviers I* beabsichtigt hat. Wenn seine Schüler Stücke brauchten, ließ Bach ihnen vermutlich seinen früheren Entwurf, den er von Zeit zu Zeit auf den neuesten Stand brachte. So ist es wahrscheinlich, daß Bach seine Reinschrift für mindestens 20 Jahre nicht aus der Hand gab. Soviel Geschichte verbirgt sich in den Abschriften der Bach-Schüler.

Bachs Überarbeitungsprozess ist unglaublich faszinierend. Gemäß der Forschungen von Walther Dehnhard (1977) überarbeitete Bach seine Reinschrift in vier Schritten, genannt A1 bis A4. Nach Dehnhard bezieht sich A1 auf eine erste Korrekturphase, unmittelbar, nachdem das Manuskript erstellt

war und beinhaltet darüberhinaus eine hochinteressante Überarbeitung der letzten Fuge. A2 enthält ausgiebige Revisionen des *Präludiums Nr. 3* und der *Fuge Nr. 6*. Dieses Stadium entspricht der handschriftlichen Kopie, die Anna Magdalena 1733 begann. Tatsächlich findet sich am Ende der Reinschrift die Inschrift „1732“, die auf das Ende dieser Revisionsphase hinweisen könnte. In A3 finden wir eine gründliche Überarbeitung der *Fuge Nr. 1* und kleinere Revisionen der Nummern 9 und 15. Für dieses Stadium kann als Entstehungsjahr 1737 angenommen werden, nachdem Bach den Titel „Komponist der Königlichen Hofkapelle“ erhalten hatte. Die ausgiebigsten Überarbeitungen jedoch lassen sich im Stadium A4 nachweisen; sie betreffen viele Sätze. Wir können für dieses Stadium das Jahr 1742 annehmen, in welchem auch der zweite Band des *Wohltemperierten Klaviers* fertiggestellt wurde. Zu dieser Zeit arbeitete Bach an einer Serie von Kompositionen für Tasteninstrumente, und wahrscheinlich war diese letzte Revision des *Wohltemperierten Klaviers I* Teil seiner Aktivitäten in diesem Jahr.

Die Überarbeitungen der Präludien beschränken sich zumeist auf feine Ausschmückungen des Notentextes mit dem Ziel der Verbesserung des Klangcharakters. Zusätzlich finden wir neu eingefügte Passagen, durch die die Stücke strukturelle Stabilität und formale Geschlossenheit erhalten. Die Revisionen der Fugen sind völlig anderer Natur: sie zeigen den Versuch einer Überwindung der kontrapunktischen Kompositionsregeln. *Fuge Nr. 1* erfährt als Ergebnis der Revision eine neue rhythmische Behandlung. Derartige Beispiele untermauern die Annahme, nach der philosophische Gedanken durch Musik, in unserem Falle durch Fugen und kontrapunktische Logik, ausgedrückt werden können. Der-

artige Hintergründe sollten auch bei Aufführungen stärker berücksichtigt werden.

Historische Position

Bachs Definition von „in allen 24 Tonarten“ auf der Titelseite des Werkes klingt ausschweifend und irgendwie bizarr. Dies muß mit der Tatsache zusammenhängen, daß Bach zu diesem Zeitpunkt sein Kompositionskonzept noch nicht treffender formulieren konnte. Dabei waren während der vorangegangenen zwanzig Jahre schon ähnliche Versuche gemacht worden: 1702 veröffentlichte Johann Philipp Treiber seine *Sonderbare Invention: eine Arie in einer einzigen Melodie aus allen Tönen und Accorden aus jederley Tacten zu componiren* und, zwei Jahre später *Der accurate Organist im General-Bass*. Johann Mattheson publizierte 1719 *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass*; diese Arbeit enthielt 48 Beispiele in 24 Tonarten. Ein ähnliches Werk, *L'ABC musical: Prae-ludia und Fugen aus allen Tönen*, wurde von Gottfried Kirchhoff, der genauso alt wie Bach war, geschrieben; vermutlich kannten sich die beiden sogar. Den größten Einfluß übte allerdings eine Komposition mit dem Titel *Ariadne Musica* aus, das von Johann Caspar Ferdinand Fischer im Jahre 1702 geschrieben worden war. Durch Berichte seines Sohnes wissen wir, daß Bach tatsächlich Fischer studiert hat. Fischers Werk, das 20 Präludien und Fugen enthält, weist eindeutige Ähnlichkeit mit dem *Wohltemperierten Klavier I* hinsichtlich der Anlage der Fugen sowie der Anlage der gesamten Komposition auf. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bach die *Ariadne Musica* als Vorlage für seine Sammlung verwendet hat.

Was, also, waren Bachs Ziele? Abgesehen davon, daß er alle 24 Tonarten verwenden wollte,

beabsichtigte er vielleicht eine Zusammenstellung von Stücken auf höchstem künstlerischen Niveau, die gemeinsam ein Ganzes bilden. Solche Hinweise ergänzen unser Bild des hervorragenden Komponisten, Künstlers und Pädagogen J.S. Bach.

Charakter

Verglichen mit den Präludien und Fugen für Orgel geht Bach im *Wohltemperierten Klavier I* wesentlich sparsamer mit dem Umfang und den musikalischen Ausdrucksmitteln der Stücke um. In gewissem Maße mag dies für alle Klavierwerke zutreffen, da sie vermutlich für den häuslichen Gebrauch komponiert worden sind.

Zweifellos sind diese Stücke mit ihrem hohen künstlerischen Wert die beste Fibel für angehende Komponisten oder Instrumentalisten. Neun Jahr vor der Fertigstellung des *Wohltemperierten Klaviers I* begann Bach eine ähnlich angelegte Komposition – das *Orgelbüchlein* aus der Weimarer Zeit – zu schreiben. In seiner eigenen Methodik des Klavierunterrichtes bildete das *Wohltemperierte Klavier I* das anspruchsvollste Unterrichtsmaterial. Dies ist uns durch Heinrich Nikolaus Gerber überliefert, der bei Bach zwischen 1724 und 1726 studierte. Gerber berichtete seine Erlebnisse mit Bach seinem Sohn, welche dieser 1790 unter dem Titel *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* veröffentlichte:

„In der ersten Stunde legte er ihm seine *Inventiones* vor. Nachdem er diese zu Bachs Zufriedenheit durchstudirt hatten, folgten eine Reihe Suiten und dann das temperirte Klavier. Dies letztere hat ihm Bach mit seiner unerschöpflichen Kunst dreymal durchaus vorgespielt; und mein Vater rechnete die unter seine seligsten Stunden, wo sich Bach, unter dem Vorwande, keine Lust zum Informiren zu haben, an eines seiner vortrefflichen Instrumente

setzt und so diese Stunden in Minuten verwandelt“.

Hier werden wir Zeugen der Bach'schen Ausbildungs-Philosophie: die Kompositionen, den Schülern vorgesetzt werden, sollten eine große Bandbreite von Stilen und Formen beinhalten, um die Lernmotivation zu fördern.

Struktur, Formen und Stile

Genau wie die zu Bachs Zeit symmetrisch gebauten Kirchen prägte das Konzept der Symmetrie als Symbol des Kreuzes Christi auch in der Musik den Aufbau und die Form von Kompositionen. Wenn wir das *Wohltemperierte Klavier I* in zwei Hälften teilen, bemerken wir, daß jeder abschließende Satz der beiden Hälften mit einer identischen kompositorischen Idee gebaut ist: während im Abschnitt 1 (*Nr. 12*) alle 12 Halbtöne durch das Thema und seine Beantwortung abgedeckt sind, sind sie in Abschnitt 2 (*Nr. 24*) alle in einem einzigen Themenkopf enthalten. Dies könnte die symbolische Repräsentation des Konzeptes „in allen Tonarten“ sein. Wenn wir unsere Detailsuche durch eine weitere Unterteilung der Abschnitte erweitern, können wir eine Drittelung erkennen, die durch die großen Moll-Fugen, nämlich *Nr. 4, 8 und 20* markiert wird (*Nr. 16* besitzt nicht den gleichen Gehalt).

Von einen anderen Blickwinkel aus finden wir das Prinzip der Symmetrie in der Stimmenanzahl der Fugen wieder. In jedem Abschnitt gibt es eine fünfstimmige Fuge im *stile antico*. Darüberhinaus treffen wir im ersten Abschnitt auf sieben dreistimmige Fugen (plus drei vierstimmige und eine zweistimmige), während es im zweiten Abschnitt sieben vierstimmige Fugen (plus vier dreistimmige) gibt („sieben“ und „zwölf“ (3×4 oder 4×3), die als

„heilige Zahlen“ galten, scheinen hier von Bach bevorzugt verwendet zu werden).

Die Annahme, das *Wohltemperierte Klavier I* sei als „Mikrokosmos“ angelegt, kann durch die Tatsache gestützt werden, daß das Werk mit dem einfachsten Präludium beginnt und mit der schwierigsten und längsten Fuge endet. Dieses kann kaum ein Zufall sein. Das *Wohltemperierte Klavier I* umfaßt außerdem Stücke mit unterschiedlichen Formen und Stilen und beinhaltet unter anderem eine nahezu vokale Fuge im *stile antico*, tänzerische Sätze sowie virtuose Impromptus.

Bezugnehmend auf unsere Diskussion der Präludien können wir diese entsprechend ihrer formalen Anlage einteilen in: homophone Stücke – *Nr. 1, 2, 5, 6, 10, 15, 21*; polyphone zweistimmige Inventionen – *Nr. 3, 11, 13, 14, 20*; dreistimmige Sinfonien – *Nr. 9, 18, 19, 23*; verschiedene Formen des Arioso – *Nr. 4, 8, 16, 22*; ein Konzert – *Nr. 17*; eine Triosonate – *Nr. 24*; ein klangvolles, vierstimmiges kontrapunktisches Werk – *Nr. 12*; und eine Toccata-ähnliche Introduction mit einer Doppelfuge – *Nr. 7*.

Fugen werden häufig entsprechend der verwendeten Stimmenanzahl und der kontrapunktischen Techniken eingeteilt. Genauso ist es möglich, sich vom Blickwinkel des sogenannten „Charakterthemas“ (ein Begriff, der von Heinrich Bessler geprägt wurde) anzunähern oder durch eine stilistische Einordnung in den historischen Kontext.

Die musikalische Form des Paares Präludium-Fuge wird schon durch die Bezeichnungen ausgedrückt: die Präludien waren üblicherweise kurz; sie spiegeln die frühen Entwicklungsstadien des *Wohltemperierten Klaviers I* wider, die zuvor dargestellt worden sind. Die ursprüngliche Funktion der Präludien war die Vorstellung der Tonart, in der sich die anschließende Fuge mit ihrem reichen musikalischen

Material entfaltete. Allerdings besitzen die Präludien des *Wohltemperierten Klaviers I* fast den Charakter einer Etüde; eine Entwicklung, die im *Wohltemperierten Klavier II* noch stärker hervortritt.

Überlegungen zur Aufführung

Bei der Suche nach der „authentischen“ Aufführung stellt die Auswahl des geeigneten Instrumentes nur den Anfang dar. Sollten wir nach historischer Genauigkeit streben, um Bachs Intentionen genau wiederzugeben? Oder wollen wir das *Wohltemperierte Klavier* entsprechend unseren heutigen ästhetischen Vorstellungen interpretieren? Egal, welchen Weg wir wählen, müssen wir doch auf jeden Fall die musikalischen Elemente verstehen, wie z.B. Verzierungen oder die angemessene Interpretation von Rhythmus und Tempo. Dieses Wissen benötigen wir, um Musik nicht nur als bloßes Klangereignis, sondern als Ausdruck von musikalischen Ideen verstehen zu können.

Bach schrieb wesentlich mehr Verzierungen als dies zu seiner Zeit üblich war. Damals war es normalerweise die Aufgabe des Musikers, die Verzierungen in den melodischen und harmonischen Verlauf passend einzufügen. Deshalb war für einen guten Musiker die Kenntnis der verschiedenen Musikstile absolut erforderlich. Beispiele für Bachs Unterricht in dieser Kunst finden sich in einigen der erhaltenen Manuskripte, die von ihm während des Unterrichtes durch Verzierungen ergänzt wurden. Desweiteren wurde die Art der Verzierungen durch z.B. die klanglichen Eigenschaften eines Instrumentes oder die Akustik eines Raumes beeinflusst.

Bachs Klavierwerke sind nur selten mit Tempangaben versehen. Dies läßt sich dies mit der pädagogisch-häuslichen Ausrichtung der Stücke begründen. Beim Erlernen eines Stückes erwartete Bach

von seinen Schüler nicht nur eine korrekte Ausführung des Notentextes, sondern auch eine eigene Interpretation, was sich in der Form der Notation ausdrückt.

Im *Wohltemperierten Klavier I* finden wir Tempo-Angaben nur in Ausnahmefällen, die dann dazu dienen, eine konkrete Intention des Komponisten zu verdeutlichen. In diesen Fällen verwendete Bach fünf Begriffe, nämlich *Adagio*, *Largo*, *Andante*, *Allegro* und *Presto*. Diese Angaben erscheinen in den *Präludien Nr. 2 (Presto, Adagio, Allegro)*, *Nr. 10 (Presto)*, *Nr. 24 (Andante)* und dessen begleitender Fuge (*Largo*). Hierbei muß angemerkt werden, daß diese Bezeichnungen kein absolutes Tempo im heutigen Sinne meinen. Zu Bachs Zeit wurden diese Angaben als Bezeichnungen des emotionalen Charakters der Musik verstanden, zu welchem ein passendes Tempo gewählt wurde.

Je intensiver wir uns mit dem Studium der Bach'schen Musik befassen, desto besser verstehen wir die historische Bedeutung, die den einzelnen Noten innewohnt. In ihnen können wir eine längst vergangene Welt von ungeahnten Ausmaßen entdecken, in der wir nach der Annäherung an die historische Wirklichkeit suchen sollten.

© Yo Tomita 1996

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von 12 Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach dem Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort.

Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente erworben hatte, gewann er 1980

den zweiten Preis beim Cembalo-Wettbewerb (Basso continuo) und 1982 den dritten Preis beim Orgel-Wettbewerb im Rahmen des Flandern-Festivals in Brügge.

Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1980 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan. Er ist Professor für Orgel und Cembalo an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio.

Le *Clavecin bien tempéré* est une collection de pièces pédagogiques d'une qualité artistique exceptionnellement haute. De toutes les pièces écrites sous le baroque, aucune autre n'a été si aimée, si souvent jouée et étudiée si en détail que cette œuvre de Bach. L'aphorisme de Hans von Bülow, "l'Ancien Testament des pianistes" et celui de Robert Schumann, "le pain quotidien des pianistes", sont deux des remarques les plus intéressantes faites à son sujet – on les entend encore aujourd'hui parmi les étudiants en musique.

Quoique le *Clavecin bien tempéré* n'ait pas été publié du vivant de Bach, plusieurs copies manuscrites ont été faites par ses élèves et ces copies se sont répandues continuellement partout en Europe dans le sillon de sa renommée. Des musiciens influents comme Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven ont reçu des manuscrits et, comme tout le monde le sait, ces compositeurs influencèrent à leur tour la direction de la musique occidentale. Le *Clavecin bien tempéré* fut finalement publié 51 ans après la mort du compositeur et son impression marqua le sommet des efforts continus faits par son fils et ses élèves.

Titre et historique

L'autographe de la copie au propre de Bach (gardée par la Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) porte la page de titre suivante: "Le Clavecin bien tempéré, ou Préludes et Fugues dans tous les tons et demi-tons en ce qui a trait à la *tertia* majeure ou Ut Ré Mi et la *tertia* mineure ou Ré Mi Fa. A l'emploi et au profit de la jeunesse musicale désireuse d'apprendre ainsi que pour l'agrément des experts, cette étude a été pensée et écrite par Johann Sebastian Bach, p.t. Capellmeister de Son Altesse

Sérénissime le Prince d'Anhalt-Cöthen, etc., et Di-recteur de sa musique de chambre. Anno 1772.”

L'inclusion d'un mot abstrus, “bien tempéré”, suggère qu'en ces jours-là, les instruments à clavier bien tempéré sur lequel les pièces écrites dans toutes les 24 tonalités pouvaient être jouées, étaient rares. De la seconde moitié du 18^e siècle au milieu du 20^e, on était généralement d'avis que ce mot voulait dire “tempérament égal”. Quand nous suivons la trace de la signification historique du mot, nous finissons par arriver à l'histoire des méthodes d'accord préconisées par Andreas Werckmeister (1645-1706). Un autre changement historique relié à ce développement fut l'établissement du système tonal. Le grand nombre de modes anciens du début du baroque a été réduit à environ deux et des modulations plus libres devinrent possibles, ce qui eut pour résultat qu'un nombre croissant de tonalités majeures et mineures devint accessible à l'usage courant. Il n'est donc pas surprenant que Bach ait pensé à lancer un tel projet utilisant toutes ces tonalités théoriquement possibles. Dans ce sens, cette œuvre peut être dite faire époque et susciter des idées neuves dans l'esprit des nouvelles générations.

J.M. Barbour mit pourtant en question l'opinion traditionnelle. En 1947, il proposa que cette œuvre soit interprétée comme “le piano bien tempéré”. Il devint ensuite à la mode de considérer l'expression “bien tempéré” comme une sorte de tempérament inégal et des spécialistes essayèrent de vérifier le tempérament utilisé par Bach. Dans ce type de méthode d'accord, chaque accord possède une couleur distinctive résultant des intervalles purs ou non déterminés par le tempérament choisi. Cet argument fut renversé encore par l'importante recherche de R. Rasch en 1985 qui proposa que le “bien tempéré” de Bach veuille dire “également tempéré”. Cette opi-

nion peut sembler risible. Mais si nous considérons les explications relatives aux idées propres de Bach sur l'accord telles que discutées par son fils et ses élèves, ainsi que le fait que Bach lui-même transposa ses pièces beaucoup et souvent, il n'est pas tellement difficile d'accepter le point de vue de Rasch. Suivant l'avis de l'interprète, Werckmeister III fut cependant utilisé sur ce CD.

Il n'a jamais existé d'instrument particulier nommé “clavier”. Jusqu'au début du 20^e siècle, on a pensé généralement au “clavicorde”. On a d'ailleurs la preuve qu'il pouvait signifier “clavicorde” à la fin du 18^e siècle. On a cependant découvert récemment que le mot “clavier” du temps de Bach se référait à “instrument à clavier” en général. Une étude plus approfondie des partitions de Bach indique qu'il ne suivit pas directement ce courant; il semble avoir distingué l'orgue des autres plus petits instruments à clavier à cordes tendues qu'il appela collectivement “clavier”. Ces instruments à clavier peuvent en gros être des clavicordes, pianofortes et clavecins. La classification de Bach des instruments fut aussi une façon commode de se référer à une sonorité et à un timbre particuliers ainsi qu'aux dimensions physiques des instruments. De telles distinctions sont évidemment importantes pour un compositeur; il lui était absolument nécessaire de prendre connaissance de l'endroit où la pièce devait être jouée et le but de la composition, sans mentionner les relations entre l'exécutant et l'auditeur. Ces questions sont aussi toutes pertinentes quand nous discutons du style et du caractère de la musique.

Un autre sujet qui est souvent la source de discussion est le choix de Bach d'un instrument pour *Le Clavecin bien tempéré I*. Certaines pièces sont nettement appropriées à l'orgue comme les *fugues nos 4 et 20* mais il doit avoir été l'instrument à “clavier”

auquel Bach pouvait régulièrement recourir chez lui, comme nous en informent les mémoires de H.N. Gerber (discutées plus bas). Au moment où *Le Clavecin bien tempéré I* dut être joué dans son entité sur un seul instrument, on aurait au mieux fait de choisir un clavecin muni de plusieurs jeux. Il y a eu des discussions dans le passé au sujet de l'étendue limitée de Do à do^{'''} utilisée dans cette collection. L'opinion traditionnelle que Bach voulait que l'œuvre soit jouée sur son clavicorde dont le clavier comprenait quatre octaves semble un peu trop limitée. Il est plus logique de supposer que Bach pensait que ces limites convenaient aux besoins d'un nombre indéterminé d'éventuels élèves et interprètes. Pour lui, une plus ample diffusion de l'œuvre a dû être une préoccupation importante.

Histoire de la conception et procédé de révision

L'année "1772" (inscrite sur la page de titre) fut un point tournant décisif dans la carrière de Bach. Cette année-là, le prince Léopold, son employeur, épousa une princesse réputée pour son ignorance de la musique. A cause de cette situation à la cour de Cöthen, il ne s'était jamais senti si mal à l'aise à son poste et il s'ensuivit qu'à la fin de l'année, il avait décidé de faire application pour un emploi à Leipzig. *Le Clavecin bien tempéré I* fut composé à cette période. Bach était apparemment profondément engagé dans des œuvres pour clavier de nature éducationnelle; deux collections semblables (quoique de moindre envergure) datent de cette époque, soit le *Clavierbüchlein* pour Anna Magdalena Bach (que Bach avait épousée à la fin de l'année précédente) et la copie finie d'*Inventionen et Sinfonias*, composition terminée l'année suivante.

Grâce à de récentes études des sources manuscrites existantes, dont les plus importantes sont

celles d'Alfred Dürr et R. Jones, il ressort que l'œuvre a été compilée pendant plusieurs années et que Bach semble avoir rassemblé certaines pièces qu'il avait déjà écrites, les révisant et les améliorant continuellement dans sa recherche de la perfection. En examinant le développement structural de l'œuvre, il ressort que le système du *Clavecin bien tempéré* – soit un couple formé d'un prélude et d'une fugue, partant de do majeur et remontant la gamme chromatique jusqu'à si mineur tout en gardant l'alternance entre les tonalités majeures et mineures – a été formé petit à petit. De plus, les sources manuscrites qui peuvent être considérées provenir d'une ancienne partition autographe (perdue) témoignent de nombreuses variantes de texte dans la forme première de ce dernier. Le fait que ces observations coïncident avec une information équivalente contenue dans les autres œuvres contemporaines de Bach donne beaucoup de poids à la véracité d'une telle information qui, à son tour, devient une évidence chronologique de valeur. L'idée de J.C.F. Fischer (discutée ci-dessous) est plus ancienne dans cette lignée de renseignements. Des caractéristiques apparentes dans certains des sujets de fugue utilisés par Fischer sont également évidentes dans le *Clavecin bien tempéré*. Ceci porte vraisemblablement à croire que Fischer fut le modèle d'inspiration de Bach.

Jusqu'à un certain point, il est possible de reconstruire la première partie du système de compilation et de révision du *Clavecin bien tempéré I* en trois étapes (de $\alpha 1$ à $\alpha 3$). Dans la première étape $\alpha 1$ d'abord, douze des 15 premiers préludes (sauf les *nos 9, 11 et 14*) sont plus courts que dans la version finale. Toutes les fugues sont intitulées "fughetta" (voulant dire "petite fugue") quoique les pièces elles-mêmes ne montrent pas de signes de révisions majeures excepté les *nos 15 et 22* (tous deux plus courts

d'une mesure que leur version finale). Les étapes $\alpha 2$ et $\alpha 3$ sont reflétées dans le *Clavierbüchlein* pour Wilhelm Friedemann Bach écrit en 1720 pour le fils aîné de Bach qui avait alors 9 ans. Il renferme 11 préludes dans la forme d'une version antérieure: étape $\alpha 2$ consiste en pièces de do majeur à fa majeur sur une gamme diatonique ascendante (do majeur, ré mineur, ré majeur, mi mineur, mi majeur, fa majeur); étape $\alpha 3$ consiste en pièces remplissant ce qui manque pour former une gamme entièrement chromatique (do dièse majeur, do dièse mineur, mi bémol mineur, fa mineur – quoiqu'il manque mi bémol majeur). En tournant notre attention vers la maturité musicale des pièces, nous trouvons que $\alpha 2$ est légèrement en avance sur $\alpha 1$ tandis que $\alpha 3$ est beaucoup plus proche de la version finale. Nous pouvons ainsi confirmer une distance chronologique définie entre ces étapes. Le manuscrit copié au cours d'une période de la fin de 1722 au début de 1723 par l'un des élèves de Bach (nommé Anon. 5 par les spécialistes de Bach) reflète aussi cette étape $\alpha 3$. Nous trouvons ici toutes les 24 paires de prélude et fugue arrangées selon la gamme chromatique. Cela montre toujours cependant une trace de l'arrangement de la gamme diatonique vue dans $\alpha 2$ sous la forme du dialogue, entre les tonalités majeures et mineures (par exemple ré mineur/ré majeur, mi mineur/mi majeur et la mineur/la majeur). Ce manuscrit fut ensuite mis à jour dans la version de la copie propre autographe mais les corrections initiales sont encore lisibles. Ce qui est plus important encore est le fait que, même au cours de cette étape, les 15 premiers préludes étaient tous déjà entièrement développés, transformés à partir de petites études en pièces respectables comparables à la grandeur et au contenu des fugues accompagnatrices. A la lumière du style musical et des exigences techniques de la part des

exécutants, nous pouvons établir l'identité de $\alpha 2$ comme un groupe, suggérant ainsi que ces pièces furent composées en une suite rapprochée. Quand nous considérons pourtant l'histoire générale des révisions, nous remarquons un fait intéressant: tandis que les fugues étaient pratiquement intouchées, les préludes furent considérablement allongés. La paire de préludes et fugues de cette collection survint peut-être bien séparément jusqu'à un certain point, surtout qu'on ne trouve pas de fugue dans $\alpha 2$.

En complétant la collection, l'une des tâches les plus stimulantes pour Bach a dû être la composition des pièces dans ces tonalités qu'il utilisait très rarement, même dans les passages de modulation. En fait, il n'y a pas d'évidence que Bach ait jamais écrit des pièces dans les tonalités à plus de quatre bémols ou dièses à la clef avant le *Clavecin bien tempéré I*. C'est pourquoi il est fascinant de trouver que certaines sources manuscrites renferment l'évidence d'une transposition effectuée à partir de tonalités plus simples; *no 8* (mi bémol mineur/ré dièse mineur, de mi mineur/ré mineur), *no 18* (sol dièse mineur, de sol mineur) et *no 24* (si mineur, de do mineur). De plus, la notation des armatures renferme une certaine information chronologique: Bach utilisa souvent des armatures modales (avec un dièse ou un bémol en moins que notre forme moderne) pour ses versions premières.

Les chiffres sont un autre élément de notation qui détermine le caractère des pièces: ils furent aussi soumis à un raffinement graduel quant au caractère; on en trouve une certaine preuve dans les chiffres des *préludes no 8* (de 3/4 à 3/2) et *no 13* (de 12/8 à 12/16).

Le manuscrit premier fut ainsi terminé en 1722 et il fut suivi de la copie manuscrite propre qui devait être la version finale définitive. Quoique le ma-

nuscrit montre de fréquentes corrections puisqu'il a été en usage pendant plus de 20 ans, la ravissante calligraphie de Bach indique sa brillante confiance. Elle nous parle de sa grande affection pour ce projet et son but de le mener à une conclusion satisfaisante. On lit à la fin du volume "S.D.G." (Soli Deo Gloria), une signature que Bach a l'habitude d'apposer à la fin d'un volume écrit au propre. On ignore complètement si Bach a considéré la publication de l'œuvre à ce moment. Quand ses élèves avaient besoin d'apprendre les pièces, il semble que Bach leur prêtait son premier brouillon qu'il ajustait de temps en temps: il est probable que Bach n'ait pas prêté sa copie propre avant au moins vingt ans plus tard. Une telle histoire non racontée se cache dans les copies faites par ses élèves.

La révision de Bach est fascinante en elle-même. L'étude de W. Dehnhard en 1977 montre que Bach révisa sa copie manuscrite propre en quatre étapes (A1 à A4). Selon lui, A1 se réfère au stade initial de la lecture au moment où le manuscrit fut écrit, permettant les toutes premières corrections, plus une révision fascinante de la dernière fugue. A2 implique d'importantes révisions dans le *Prélude no 3* et la *Fugue no 6*. Cette étape correspond à la copie manuscrite commencée par Anna Magdalena en 1733. En fait, la date "1732" écrite à la fin de la copie autographe propre pourrait indiquer la fin de cette phase de révision. A4 inclut une grande révision de la *Fugue no 1* et des révisions mineures des *nos 9 et 15*. Cette étape peut être datée aux alentours de 1737, après que Bach eût reçu le titre de "Compositeur de la Chapelle Royale de la Cour" à Dresde. A4 est la révision la plus importante de toutes et touche plusieurs mouvements. Elle peut être datée d'environ 1742, coïncidant avec la fin du second volume du *Clavecin bien tempéré*. A cette époque, Bach tra-

vailait sur une série de pièces monumentales pour clavecin et cette dernière révision du *Clavecin bien tempéré I* a dû être une partie des activités de cette année-là.

Les révisions des préludes sont en général restreintes à la décoration raffinée du tissu dans le but de faire ressortir plus clairement le caractère inhérent de la musique; nous remarquons aussi l'insertion de passages nouveaux qui aident à créer une stabilité structurale et une intégrité formelle. Les révisions des fugues sont assez différentes car certaines des parties révisées témoignent d'une tentative de désobéissance aux lois du contrepoint du manuel. Dans la *Fugue no 1*, il en résulte que le sujet lui-même reçoit un nouveau traitement rythmique. De tels exemples reflètent l'idée que le sujet de la fugue et la logique du contrepoint ont la capacité de transformer la pensée philosophique en musique, ce qui devrait être manifesté encore plus clairement lors de l'exécution.

Position historique

L'explication de Bach de "toutes les 24 tonalités" sur la page de titre est verbeuse et un peu bizarre. Elle doit refléter le fait que Bach était incapable de trouver une meilleure phrase pour expliquer plus adroitement le concept au moment de sa rédaction. Pourtant, de nombreuses tentatives semblables avaient déjà été faites dans les dernières années: en 1702, Johann Philipp Treiber publia *Sonderbare Invention: eine Arie in einer einzigen Melodey aus allen Tönen und Accorden auch jederley Tacten zu componiren* et, deux ans plus tard, *Der accurate Organist im General-Bass*. Puis, en 1719, Johann Mattheson publia *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass* qui renferme 48 exemples dans toutes les 24 tonalités. Du même âge que Bach – on croit

qu'ils se connaissent même – Gottfried Kirchhoff écrivit un ouvrage semblable, maintenant perdu, intitulé *L'ABC musical: Præludia und Fugen aus allen Tönen*. L'œuvre la plus influente de toute fut pourtant *Ariadne Musica* de Johann Caspar Ferdinand Fischer publié en 1702: son fils rapporta que Bach étudiait Fischer dont la production, dont vingt préludes et fugues, montre une ressemblance indéniable avec le *Clavecin bien tempéré* dans la forme des sujets de fugue et l'organisation du volume. Il fait donc peu de doutes que Bach utilisa *Ariadne Musica* de Fischer comme modèle pour sa collection.

Quels étaient alors les objectifs de Bach? Mis à part le fait qu'il voulait utiliser toutes les tonalités, il avait peut-être l'intention de compiler une collection de pièces couvrant divers styles de qualité maximale quant au contenu et à l'intégrité artistiques. Nous voyons ici une image trichrome de Bach distingué compositeur, interprète et éducateur.

Caractère

En comparant les préludes et fugues composés spécialement pour orgue à ceux du *Clavecin bien tempéré I*, on peut remarquer que ces derniers exposent des moyens d'expression apparemment plus réduits et plus modestes. Cette règle peut s'appliquer en gros à toutes les pièces pour clavier; on s'attendrait à ce que la relation exécutant/auditeur soit plus intime dans le milieu domestique, favorisant le partage de l'expérience musicale.

Des pièces d'un tel contenu artistique sont indubitablement le meilleur manuel à la disposition des élèves de composition ou d'interprétation. Bach entreprit la composition d'une grande œuvre de cette nature – soit l'*Orgelbüchlein* de sa période à Weimar – environ neuf ans avant l'achèvement du *Clavecin bien tempéré I*. Bach plaça le *Clavecin bien tempéré*

comme dernière étape de son propre système d'enseignement du clavecin. On a dit que Heinrich Nicolaus Gerber, qui a étudié avec Bach entre 1724 et 1726, rapporta à son fils son expérience avec Bach. Cette histoire fut publiée en 1770 par le fils de Gerber sous le titre de *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*:

“À la première leçon, Bach lui donna ses *Invention*s à lire. Après les avoir étudiés à la satisfaction de Bach, Gerber reçut une autre série de suites, puis le *Clavecin bien tempéré*. Bach joua cette œuvre en tout trois fois d'un bout à l'autre pour lui, de sa façon inimitable et mon père juge des plus heureuses de sa vie ces heures où Bach, prétendant ne pas avoir le goût d'enseigner, s'asseyait à l'un de ses excellents instruments et réduisait ces heures en minutes.”

Nous sommes ici les témoins de la philosophie pédagogique de Bach: les pièces soumises aux étudiants doivent offrir une variété et une richesse stylistique et formelle suffisantes pour inciter vivement l'élève à apprendre.

Structure, forme et styles

Comme les églises du temps de Bach étaient construites de façon symétrique, le concept de symétrie – qui provient de la croix du Christ, domine la structure de la pièce, pénétrant profondément dans les éléments constitutifs de la musique et dans la forme musicale elle-même. En divisant le *Clavecin bien tempéré I* en deux moitiés, nous découvrons que le dernier mouvement de chaque section est érigé sur un concept semblable de composition: dans la section 1 (*no 12*), les 12 demi-tons sont tous couverts par le sujet et le contre-sujet tandis que dans la section 2 (*no 24*), ils sont renfermés dans la seule entrée du sujet, ce qu'on peut concevoir comme la représentation symbolique du concept de “toutes les tona-

lités”. Si nous étendons notre recherche aux détails en divisant encore les sections, nous trouvons des subdivisions en trois marquées par les grandes fugues dans les tonalités mineures, soit les *nos 4, 8 et 20* (le *no 16* n’est cependant pas aussi substantiel).

Une vue d’un autre angle nous révélera un concept de symétrie dans le nombre de voix des fugues. Chaque section renferme une fugue à 5 voix écrite en *stile antico*; la première section compte sept fugues à 3 voix (ainsi que trois à 4 voix et une à 2 voix), tandis qu’on compte sept fugues à 4 voix (et quatre à 3 voix) dans la seconde moitié. [“Sept” et “douze” (3x4 ou 4x3), désignés souvent sous le nom de “nombres divins”, semblent être soulignés ici par Bach.]

Il se trouve certains signes dans le *Clavecin bien tempéré I* indiquant que l’œuvre devait être un *microcosmos*. Le fait que le *Clavecin bien tempéré* commence par le plus simple des préludes et se termine par une fugue des plus intenses et complexes ne peut pas être qu’une coïncidence. L’œuvre comprend aussi des pièces de formes et styles divers, couvrant toutes les variétés possibles de l’époque dont la fugue quasi-vocale en *stile antico*, le mouvement de danse, l’impromptu virtuose et ainsi de suite.

En restreignant notre discussion aux préludes, nous pouvons les classer en termes de forme, comme suit: pièces homophoniques: *nos 1, 2, 5, 6, 10, 15 et 21*; inventions polyphoniques à deux voix: *nos 3, 11, 13, 14 et 20*; sinfonias à trois voix: *nos 9, 18, 19 et 23*; ariosos variés: *nos 4, 8, 16 et 22*; un concerto: *no 17*; une sonate en trio: *no 24*; une pièce contrapuntique sonore à 4 voix: *no 12*; et une introduction en style de toccata avec une double fugue: *no 7*.

Les fugues sont souvent classées selon le nombre de voix et les techniques contrapuntiques utilisées. Il est aussi possible jusqu’à un certain point de considérer l’aspect du dit “Charakterthema” (un terme employé par Heinrich Besseler) ou du classement stylistique du point de vue de la perspective chronologique.

La forme musicale du prélude et fugue en tant que paire veut dire traditionnellement ce que le mot implique; les préludes étaient originalement courts et reflétaient le premier procédé de développement du *Clavecin bien tempéré I* vu plus haut. La fonction originale des préludes était d’établir la tonique sur laquelle la fugue déployait sa riche exposition. Dans le *Clavecin bien tempéré I* cependant, les préludes commencèrent à prendre le caractère d’une étude et d’une pièce artistique indépendante. Cette tendance ressort encore plus clairement dans le *Clavecin bien tempéré II*.

Quelques questions d’interprétation

Dans la recherche de l’exécution “authentique”, le choix de l’instrument original est justement le point de départ. Devrions-nous viser à l’exactitude historique en suivant les intentions de Bach le plus fidèlement possible? Ou bien nous approchons-nous de l’exécution du point de vue de notre milieu esthétique moderne dans le but de reconstruire l’histoire de l’époque? D’une façon ou d’une autre, il est nécessaire de comprendre les éléments des organismes musicaux tels que l’ornementation et l’interprétation correcte du rythme et du tempo quand nous comprenons le fait que la musique n’a jamais été destinée à être interprétée comme une sonorité en soi mais bien comme une expression du caractère des idées musicales.

On sait bien que Bach a écrit plus d'ornements que ne le demandait la coutume de la pratique d'alors. En ce temps-là, il revenait à l'interprète d'ajouter toute sorte d'ornementation expressive suivant la forme mélodique de la musique, sa progression harmonique et sa structure. La connaissance de nombreux styles musicaux différents était donc indispensable à un bon interprète. Des exemples de l'enseignement de Bach à ce sujet survivent dans certains des manuscrits restants; Bach semble leur avoir ajouté des ornements au cours de ses leçons avec ses élèves. Il vaut la peine d'ajouter que l'ornementation est aussi déterminée par plusieurs autres facteurs extérieurs comme les caractéristiques tonales de l'instrument choisi et l'acoustique de la salle de concert.

Il manque souvent aux pièces pour clavecin de Bach des indications de tempo, fait dû à la nature domestique et éducative de ces compositions. L'étude des morceaux du *Clavecin bien tempéré* impliquait non seulement que les élèves devaient apprendre à jouer les notes justes, mais encore qu'ils devaient parvenir à une juste interprétation des pièces individuelles. Tout cela est en fait rendu dans la notation musicale. La source d'information réside dans l'emploi d'une variété de chiffres, dans la forme des motifs principaux et dans le tissu de la structure. Les indications de tempo écrites dans le *Clavecin bien tempéré I* sont des exceptions destinées à préciser les intentions du compositeur. Bach en utilisa cinq, soit *Adagio*, *Largo*, *Andante*, *Allegro* et *Presto*: ils apparaissent dans les *préludes no 2 (Presto, Adagio, Allegro)*, *no 10 (Presto)*, *no 24 (Andante)* et sa fugue accompagnatrice (*Largo*). Il est important de noter qu'elles ne précisent pas un tempo absolu comme on l'entendrait aujourd'hui. Du temps de Bach, l'indication de tempo se référait au caractère émotionnel de

la musique qui, à son tour, suggérait la vitesse la plus appropriée.

Plus nous approfondissons notre étude de la musique de Bach du point de vue historique, mieux nous comprenons la signification historique cachée au fond de chaque note. Nous pouvons y découvrir un monde révolu – la dimension éternelle où chercher une approximation de vérité historique.

© Yo Tomita 1996

Né en 1954 à Kobe au Japon, **Masaaki Suzuki** commença à jouer de l'orgue à l'âge de 12 ans lors de services dominicaux. Après l'obtention de ses diplômes de composition et d'orgue à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, il poursuit ses études de clavecin et d'orgue au conservatoire Sweelink à Amsterdam avec les professeurs Ton Koopman et Piet Kee.

Après avoir obtenu ses diplômes de claveciniste et d'organiste soliste, il gagna le second prix du Concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du Concours d'orgue au Festival Vlaanderen à Bruges en Belgique en 1982.

Masaaki Suzuki jouit d'une réputation enviable d'organiste, de claveciniste et de chef d'orchestre. Depuis 1990, Suzuki a également été le directeur musical du Collegium Bach du Japon. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo.

**Previously released on BIS:
Masaaki Suzuki conducts Bach Cantatas
Bach Collegium Japan**

BIS-CD-751 – Volume 1

J.S. Bach: Cantata No. 4, 'Christ lag in Todesbanden', BWV 4; Cantata No. 150, 'Nach dir, Herr, verlanget mich', BWV 150; Cantata No. 196, 'Der Herr denket an mich', BWV 196.

Yumiko Kurisu, soprano; Akira Tachikawa, counter-tenor; Koki Katano, tenor; Peter Kooy, bass; Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki.

BIS-CD-781 – Volume 2

J.S. Bach: Cantata No. 71, 'Gott ist mein König', BWV 71; Cantata No. 131, 'Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir', BWV 131; Cantata No. 106, 'Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus Tragicus)', BWV 106.

Midori Suzuki, soprano; Aki Yanagisawa, soprano; Yoshikazu Mera, counter-tenor; Gerd Türk, tenor & bass; Peter Kooy, bass; Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki.

BIS-CD-791 – Volume 3

J.S. Bach: Cantata No. 12, 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen', BWV 12; Cantata No. 54, 'Widerstehe doch der Sünde', BWV 54; Cantata No. 162, 'Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe', BWV 162; Cantata No. 182, 'Himmelskönig, sei willkommen', BWV 182.

Yumiko Kurisu, soprano; Yoshikazu Mera, counter-tenor; Makoto Sakurada, tenor; Peter Kooy, bass; Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki.

BIS-CD-801 – Volume 4

J.S. Bach: Cantata No. 163, 'Nur jedem das Seine', BWV 163; Cantata No. 165, 'O heiliges Geist- und Wasserbad', BWV 165; Cantata No. 185, 'Barmherziges Herze der ewigen Liebe', BWV 185; Cantata No. 199, 'Mein Herze schwimmt im Blut', BWV 199.

Midori Suzuki and Aki Yanagisawa, sopranos; Akira Tachikawa, alto; Makoto Sakurada, tenor; Stephan Schreckenberger, bass; Alfredo Bernardini, baroque oboe; Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki.

Recording data: 1996-05-15/18 at the Kobe Shoin Women's University, Japan

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

Producer: Robert von Bahr

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

Digital editing: Marion Schwebel and Robert von Bahr

Cover text: © Yo Tomita 1996

Translations: Kelly Baxter (English); Irene Rieck (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1996 & 1997, BIS Records AB

このCDは(株)キングインターナショナルにより輸入された商品以外は契約上、日本での販売は出来ません。

For copyright reasons this recording is not available in Japan unless imported and sold by King International, Inc.
Licensed from King Record Co. Ltd., Japan.



Masaaki Suzuki

Photo: © Koichi Miura