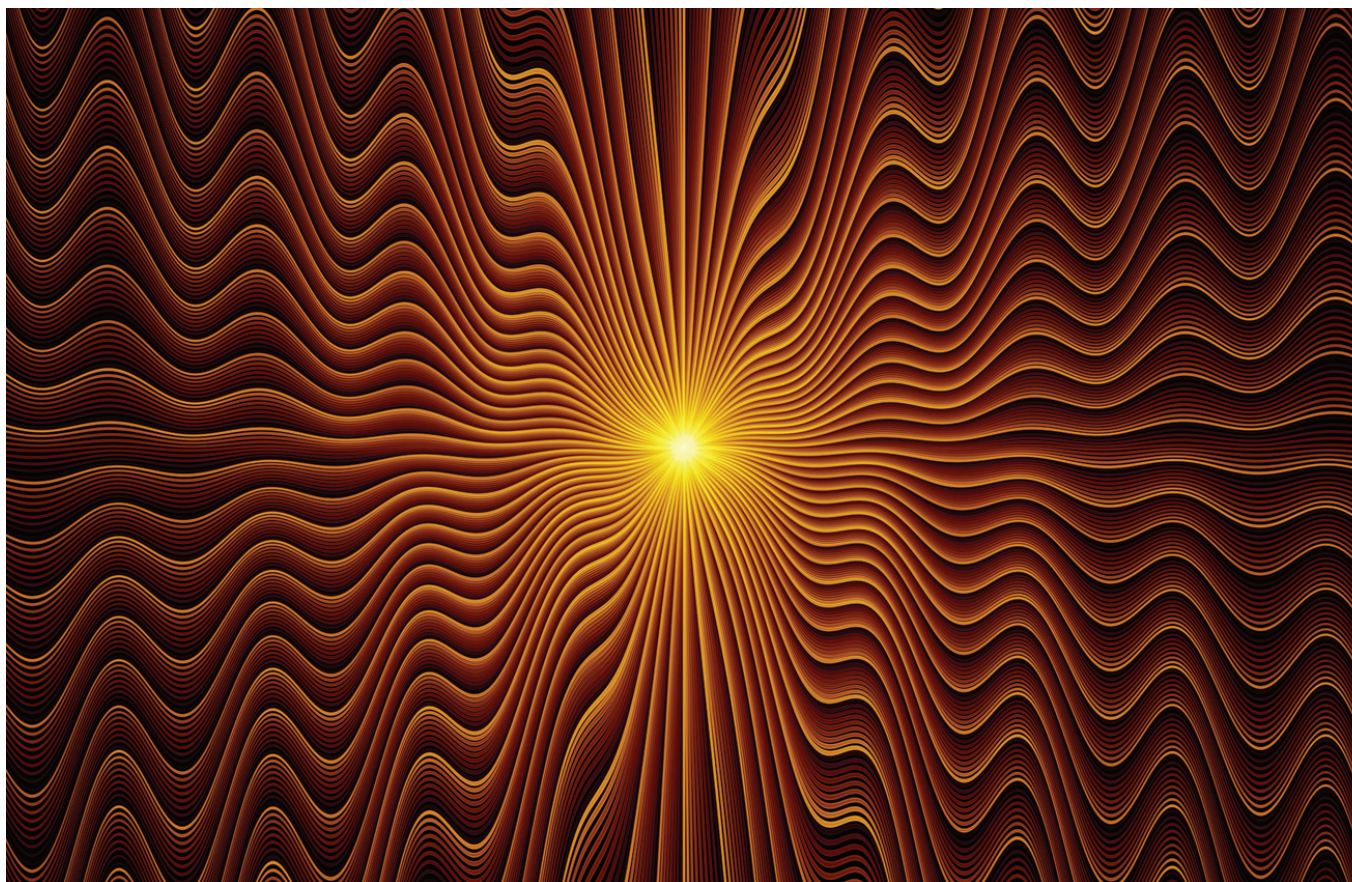


**J. S. BACH**  
**The Well-Tempered Clavier**  
**Book II**  
**(24 Preludes and Fugues)**  
**Luc Beauséjour, Harpsichord**



## Johann Sebastian Bach (1685–1750)

### The Well-Tempered Clavier Book II (24 Preludes and Fugues, BWV 870–893)

#### CD 1

1	Prelude No. 1 in C major	2:31
2	Fugue No. 1 in C major	1:57
3	Prelude No. 2 in C minor	3:09
4	Fugue No. 2 in C minor	2:17
5	Prelude No. 3 in C sharp major	1:55
6	Fugue No. 3 in C sharp major	2:06
7	Prelude No. 4 in C sharp minor	4:12
8	Fugue No. 4 in C sharp minor	2:49
9	Prelude No. 5 in D major	3:59
10	Fugue No. 5 in D major	2:26
11	Prelude No. 6 in D minor	1:53
12	Fugue No. 6 in D minor	1:57
13	Prelude No. 7 in E flat major	2:54
14	Fugue No. 7 in E flat major	1:51
15	Prelude No. 8 in D sharp minor	3:09
16	Fugue No. 8 in D sharp minor	3:34
17	Prelude No. 9 in E major	3:40
18	Fugue No. 9 in E major	3:05
19	Prelude No. 10 in E minor	3:29
20	Fugue No. 10 in E minor	3:10
21	Prelude No. 11 in F major	3:32
22	Fugue No. 11 in F major	2:03
23	Prelude No. 12 in F minor	4:59
24	Fugue No. 12 in F minor	2:17
25	Prelude No. 13 in F sharp major	3:39
26	Fugue No. 13 in F sharp major	2:57

#### CD 2

1	Prelude No. 14 in F sharp minor	3:00
2	Fugue No. 14 in F sharp minor	4:41
3	Prelude No. 15 in G major	2:46
4	Fugue No. 15 in G major	1:20
5	Prelude No. 16 in G minor	2:30
6	Fugue No. 16 in G minor	3:39
7	Prelude No. 17 in A flat major	4:42
8	Fugue No. 17 in A flat major	3:45
9	Prelude No. 18 in G sharp minor	3:44
10	Fugue No. 18 in G sharp minor	4:29
11	Prelude No. 19 in A major	2:01
12	Fugue No. 19 in A major	1:43
13	Prelude No. 20 in A minor	4:26
14	Fugue No. 20 in A minor	2:00
15	Prelude No. 21 in B flat major	4:04
16	Fugue No. 21 in B flat major	2:22
17	Prelude No. 22 in B flat minor	3:07
18	Fugue No. 22 in B flat minor	5:14
19	Prelude No. 23 in B major	2:24
20	Fugue No. 23 in B major	3:40
21	Prelude No. 24 in B minor	2:39
22	Fugue No. 24 in B minor	2:24

Johann Sebastian Bach was a member of a family that had for generations been occupied in music. His sons were to continue the tradition, providing the foundation of a new style of music that prevailed in the later part of the eighteenth century. Johann Sebastian Bach himself represented the end of an age, the culmination of the Baroque in a magnificent synthesis of Italian melodic invention, French rhythmic dance forms and German contrapuntal mastery.

Born in Eisenach in 1685, Bach was educated largely by his eldest brother, after the early death of his parents. At the age of eighteen he embarked on his career as a musician, serving first as a court musician at Weimar, before appointment as organist at Arnstadt. Four years later he moved to Mühlhausen as organist and the following year became organist and chamber musician to Duke Wilhelm Ernst of Weimar. Securing his release with difficulty, in 1717 he was appointed *Kapellmeister* to



Prince Leopold of Anhalt Cöthen and remained at Cöthen until 1723, when he moved to Leipzig as Cantor at the School of St Thomas, with responsibility for the music of the five principal city churches. Bach was to remain in Leipzig until his death in 1750.

As a craftsman obliged to fulfil the terms of his employment, Bach provided music suited to his various appointments. It was natural that his earlier work as an organist and something of an expert on the construction of organs, should result in music for that instrument. At Cöthen, where the Pietist leanings of the court made church music unnecessary, he provided a quantity of instrumental music for the court orchestra and its players. In Leipzig he began by composing a series of cantatas for the church year, later turning his attention to instrumental music for the Collegium musicum of the University, and to the collection and ordering of his own compositions. Throughout his life he continued to write music for the harpsichord or clavichord, some of which served a pedagogical purpose in his own family or with other pupils.

The collections of *Preludes and Fugues* in all keys, major and minor, known as *The Well-Tempered Clavier*, or, from their number, as *The Forty-Eight*, explore the possibilities inherent in every possible key. Experiments in keyboard tuning in the later seventeenth century had resulted in differing systems that, nevertheless, made the use of remoter keys feasible. Earlier composers, including Johann Caspar Ferdinand Fischer, Pachelbel, Pepusch and Mattheson had already made use of some form of equal temperament tuning in collections of pieces in varying numbers of keys. While the precise nature of the tuning system used by Bach may not be clear, his well-tempered tuning at least made all keys possible, although, in the system of equal temperament employed, some keys were probably more equal than others, an effect lost in modern piano tuning.

The second book of *Preludes and Fugues* in all twenty-four keys, twelve major and twelve minor, was assembled for publication in 1742, drawing to some extent on compositions from Bach's period at Cöthen and, more largely, from the work of recent years. While the *Preludes*

vary in mood and form, the *Fugues* are bound by stricter rules of counterpoint, in which a subject is announced, to be answered in imitation by a second, third and fourth voice. The answer may be accompanied by a counter-subject, a secondary theme that fits with the subject, but, has its own characteristics. Intervening episodes appear between further entries of the subject in other keys from any of the voices or parts. Other devices include the use of *stretto*, the overlapping entry of voices with the subject. Further complementary subjects may appear, again entering in imitation by one voice of the other, and may be combined with the original subject. The subject itself may appear in inversion, upside down, or in augmentation, with longer notes, or diminution, with shorter and quicker note-values. True art is to conceal art, and this Bach, as always, achieves in music that is never subservient to technical requirements. The *Preludes and Fugues* were written for unspecified keyboard instrument, with some suggesting rather the gentle tones of the clavichord, others the louder harpsichord and some even the sustained notes of the organ.

#### CD1

The *Prelude in C major* opens over a sustained tonic pedal to impressive effect. The three-voice fugue has its opening subject in the alto voice, answered in the soprano, followed by a bass entry. It is followed by a more rapid *C minor Prelude* and a four-voice fugue, with entries in the order alto, soprano, tenor and bass. The overlapping final entries in the contrapuntal device of *stretto* lead to a solemn conclusion. Moving up a semitone to *C sharp major*, the *Third Prelude* is gently lyrical, leading to its own quicker miniature fugue, before the three-voice fugue proper, its entries, bass, soprano and alto overlapping in *stretto*, with the third entry inverted. The *C sharp minor Prelude*, with its three voices interweaving, is capped by a gigue like fugue, its entries in the order bass, soprano and alto, with a slower subject appearing in the middle of the fugue and serving as a countersubject. The *Prelude in D major* is marked by asymmetry in rhythm. The four-voice fugue has subject entries in the order tenor, alto, soprano and bass, the third and fourth entries overlapping in *stretto*.

The following *D minor Prelude* is a brilliant two-voice composition. Its three-voice fugue, with entries alto, soprano and bass, offers contrasting rhythms.

The use of the *appoggiatura* adds to the lyrical nature of the *Prelude in E flat major*, coupled with an *alla breve* fugue in four voices, entering in ascending order. The enharmonic *D sharp minor*, with six sharps, is used for the next prelude and fugue, the first in two-voice texture in the manner of a two-part invention, leading to a four-voice fugue, with voices entering in the order alto, tenor, bass and soprano and a countersubject of initial importance accompanying the second entry. The subtly sustained notes of the opening of the *E major Prelude* provide a clear harmonic pattern. The *alla breve* four-voice fugue, with entries in ascending order, makes considerable use of *stretto*. The *E minor Prelude* is a two-part invention. Its three-voice fugue, with entries in descending order, has a subject of contrasted rhythms and ends in imposing style. The *F major Prelude* is of some complexity, as voice is added to voice in a five-part texture. To this the three-voice fugue, with entries in descending order, provides a lighter contrast. There is an almost rhetorical air about the *F minor Prelude*, coupled with a lively three-voice fugue, with voices entering in descending order. *Prelude No. 13 in F sharp major* opens with an upper voice melody, using rhythmic figures that re-appear throughout the movement. The dance-like three-voice fugue, with entries in the order alto, soprano, bass, brings an important countersubject accompanying the second and third entries.

## CD2

*Prelude No. 14 in F sharp minor* is a solemn piece with an upper part melody of rhythmic variety. The three-voice fugue, with entries in the order tenor, soprano and bass, has further subject material in two other places, as the fugue develops, these three subjects later combined. The *Prelude in G major* is of simpler texture, with a slighter three-voice *fuguetta* in which voices enter in descending order with the arpeggios of the subject. This is followed by a *G minor Prelude*, marked *Largo* by the composer and using the dotted rhythms of the opening of a French overture, followed by a majestic four-voice fugue, with voices

entering in the order tenor, alto, soprano, bass, and a strongly characterized countersubject, the whole leading to an imposing climax. The *A flat major Prelude* allows emphasis on the tonic chord and the subdominant in its opening bars, using figuration that has a later part to play in the texture. The four fugal voices enter in the order alto, soprano, tenor and bass, its countersubject a series of descending chromatic notes. The following prelude uses the enharmonic key of *G sharp minor* and includes, unusually, contrasting dynamic markings, suggesting something of the dramatic rhetoric of the new age. The companion three-voice fugue has its entries in descending order. There is a later chromatically descending subject, introduced in all three voices and later combined with the original subject.

The *Prelude in A major* is a gentle three-voice piece in which the 12/8 metre suggests a pastoral mood. The three-voice fugue, with entries in ascending order, contrasts the rhythm of the subject with an accompanying dotted rhythm. The *A minor Prelude* is chromatic in its lyrical two-voice texture and is paired with a three-voice fugue with entries in ascending order with a short and wide-spaced subject broken by rests. The rapider notes of the countersubject assume importance, as the fugue proceeds. The following *B flat major Prelude* starts with a three-voice texture that is at times abandoned, particularly with the crossing of parts and hands that is a feature of the writing. The alto announces the subject of the three-voice fugue, followed by soprano and bass. The subject itself is in quavers with a suggestion of *appoggiaturas* in its second half. Two other thematic elements appear, based in both cases on the ascending scale and these combine with the subject at their first appearance and in the conclusion of the fugue. The *B flat minor Prelude* starts with a melody in the middle part of a three-voice texture, aided by the entry of the third, upper part. The alto states the extended fugal subject, answered by soprano, followed by bass and then tenor in a four-voice texture. The later entries are accompanied by a strongly characterized ascending chromatic countersubject. The subject lends itself to the use of overlapping entries in *stretto*, either closely juxtaposed or more widely spaced apart. The *B Major*

*Prelude*, in a form that suggests a toccata, is coupled with a four-voice fugue, in which the voices enter in ascending order. There is a countersubject of marked contrast, accompanying each entry. The book ends with a *B minor Prelude and Fugue*. The first of these, in two-voice texture, has the structure of a two-part invention, the lower part providing an imitation of the upper in a repetition of the subject at the octave, with later entries in related keys. The alto is entrusted with the first statement of the fugal subject, followed by soprano and then bass. The countersubject

includes a passing imitation of the subject itself, which appears in *stretto*. A second subject is introduced by the bass in accompaniment to the second entry of the subject, and is thereafter used as an accompaniment to the subject. The *B minor Fugue* brings to an end a remarkable work that set, for all time, an example of contrapuntal keyboard writing, in all its possible variety, in which technical devices are deployed with absolute mastery.

**Keith Anderson**



### **Luc Beauséjour**

Never short of ideas when it comes to offering concert programmes imbued with authenticity and refinement, Luc Beauséjour is an exceptional harpsichordist and organist, highly sought after not only for his virtuosity and the subtlety of his playing, but also for his outgoing personality and the ease with which he communicates with his audiences. Luc Beauséjour leads a very active concert career. He has performed as soloist in North and South America as well as in Europe. He was named 2003 Performer of the Year by the Conseil québécois de la musique and has won Félix awards for two different recordings at the Gala de l'ADISQ in Québec (in 2002 and again in 2006). Beauséjour has been involved in over thirty recording projects, either as soloist or as musical director. He has collaborated with many internationally acclaimed artists, including Julie Boulianne, Karina Gauvin, Shannon Mercer, Marie-Nicole Lemieux, James Ehnes, Hélène Guilmette, Philippe Sly, and Hervé Niquet. Since 1994 he has been the artistic director of the ensemble Clavecin en Concert, an organization whose mission is to promote music written for the harpsichord both as a solo instrument and as part of an orchestra. Teaching is also an important part of Beauséjour's musical activities. He is a music professor at the Conservatoire de Musique de Montréal and at the Université de Montréal.

*Photo: Pierre-Etienne Bergeron*



## Johann Sebastian Bach (1685–1750)

### Das Wohltemperierte Klavier II (24 Präludien und Fugen BWV 870–893)

Johann Sebastian Bach entstammte einer Familie, die sich schon seit Generationen beruflich mit der Musik befasste. Vier seiner Söhne setzten diese Tradition fort und schufen die Basis eines neuen Stils, der die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts dominieren sollte. Johann Sebastian Bach selbst verkörperte das Ende einer Epoche – den Höhepunkt des Barock, der sich als eine großartige Synthese aus der melodischen Erfindung Italiens, den rhythmischen Tanzformen Frankreichs und der kontrapunktischen Meisterschaft Deutschlands darstellt.

Der 1685 in Eisenach geborene Bach wurde nach dem frühen Tod der Eltern vor allem von seinem ältesten Bruder unterwiesen. Mit achtzehn Jahren begann seine berufliche Laufbahn: Er war zunächst Hofmusiker in Weimar, erhielt dann den Organistenposten in Arnstadt, den er nach vier Jahren mit demselben Amte in Mühlhausen vertauschte. Wieder ein Jahr später wurde er Organist und Kammermusiker des Herzogs Wilhelm Ernst von Weimar. Nachdem es ihm unter Schwierigkeiten gelungen war, seinen dortigen Dienst zu quittieren, wurde er 1717 Kapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. 1723 ging er schließlich nach Leipzig, wo er als Kantor der Thomasschule und Musikdirektor der fünf Hauptkirchen bis zu seinem Tode 1750 wirkte.

Johann Sebastian Bach verstand sein Handwerk und war dementsprechend in der Lage, genau jene Art von Musik zu liefern, die seinen jeweiligen Amtsverpflichtungen entsprechend von ihm erwartet wurde. So war es nur natürlich, dass er am Anfang seiner Laufbahn als Organist und Experte für den Orgelbau vornehmlich Werke für dieses Instrument verfasste. Der pietistisch ausgerichtete Hof zu Köthen konnte der Kirchenmusik entraten; demzufolge entstand hier eine erhebliche Quantität instrumentaler Kompositionen für das Hoforchester und dessen Mitglieder. In Leipzig begann er mit einer Reihe von Kantaten für das Kirchenjahr, bevor er sich der Instrumentalmusik für das *Collegium musicum* der Universität zuwandte und sich anschickte, seine bisherigen Werke zu sammeln und zu ordnen. Sein Leben

lang schrieb er indessen Musik für Cembalo oder Clavichord, wovon manches als Unterrichtsmaterial für die eigene Familie oder andere Schüler gedacht war.

In den beiden Sammlungen von Präludien und Fugen durch sämtliche Dur- und Moll-Tonarten, die wir als *Das Wohl-Temperirte Clavier* kennen, setzte sich Bach mit den immanenten Möglichkeiten der vierundzwanzig Tonarten auseinander. Im späteren 17. Jahrhundert hatten mancherlei Experimente mit der Clavierstimmung zu verschiedenen Systemen geführt, die bereits die Verwendung einiger entlegener Tonarten ermöglichten. Komponisten wie Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Caspar Ferdinand Fischer (1662-1746), Johann Christoph Pepusch (1667-1752) und Johann Mattheson (1681-1784) hatten bereits in früheren Jahren in Claviermusik-Kollektionen mit gleichschwebenden Stimmungen operiert und dabei unterschiedlich viele Tonarten verwandt. Welchen Systems sich Johann Sebastian Bach bediente, ist zwar nicht bekannt; doch in seiner »wohltemperierten« Stimmung standen ihm alle zwölf Dur- und Molltonarten zur Verfügung. Dabei ist freilich anzunehmen, dass einige der Tonarten »gleicher« waren als andere – ein Effekt, der durch die moderne chromatische Stimmung eingebüßt wurde.

Den zweiten Band seiner *Präludien und Fugen* in allen vierundzwanzig Tonarten ordnete Bach im Jahre 1742 zur Publikation. Während etliche der herangezogenen Kompositionen noch aus Köthen stammten, war ein noch größerer Teil der Stücke in der jüngsten Zeit entstanden. Die Präludien sind formal und atmosphärisch sehr verschiedenartig gestaltet, wohingegen die Fugen sich an die strengen Regeln des Kontrapunkts halten: Ein Thema oder Subjekt wird vorgestellt (= exponiert), um anschließend von weiteren Stimmen imitatorisch beantwortet zu werden – je nach der Textur können sich diese auf zwei bis vier oder gar fünf selbständige Linien belaufen. Die Antwort kann von einem Gegenthema oder Kontrasubjekt begleitet werden, das nach den Regeln des Kontrapunkts zwar zu dem eigentlichen Subjekt passt, zugleich aber

seine ganz eigenen Merkmale besitzt. Zwischen den späteren Einsätzen des Themas und seiner Gefährten können freie Episoden in anderen Tonarten eingefügt sein. Außerdem findet man Elemente wie die sogenannte Engführung, bei der sich die thematischen Stimmen überlappen. Auch können weitere Subjekte auftreten, die wieder imitatorisch in einer Stimme einsetzen und mit dem Ausgangsthema kombiniert werden. Das Hauptthema selbst kann invertiert, also »kopfüber« erscheinen, und es kann augmentiert beziehungsweise diminuiert, das heißt mit längeren respektive kürzeren Notenwerten erklingen. Wahre Kunst besteht darin, die Kunst zu verbergen, und so gelingt Bach auch hier eine Musik, in der die technischen Bedingungen nie die spürbare Oberhand gewinnen. Die *Präludien und Fugen* wurden für ein nicht näher spezifiziertes Tasteninstrument geschrieben: Einige scheinen den zarten Ton des Clavichords zu verlangen, andere das kräftigere Cembalo und einige sogar die Haltetöne der Orgel.

#### CD1

Das *Präludium C-dur* beginnt mit großem Effekt über dem ausgehaltenen Grundton, einem sogenannten »Orgelpunkt«. Die anschließende Fuge exponiert ihr Subjekt in der Stimmenfolge Alt (A), Diskant (D) und Bass (B). – Ein leichtfüßiges, zweistimmiges *Präludium c-moll* führt zu einer vierstimmigen Fuge mit der Exposition Alt, Diskant, Tenor (T) und Bass. Gegen Ende kommt es zu überlappenden Engführungen und einer feierlichen Schlussgeste. – Einen halben Ton höher beginnt das *Cis-dur-Präludium*, ein ruhiges, lyrisch zartes Stück, das in ein rascheres Fugensätzchen einmündet, bevor die eigentliche dreistimmige Fuge mit ihren überlappenden Einsätzen (B-D-A) anhebt. Beim dritten Einsatz ist das markante Thema auf den Kopf gestellt. – In dem *Präludium cis-moll* durchdringen sich die drei Stimmen, worauf die gleichfalls dreistimmige Fuge im Duktus einer Gigue beginnt (B-D-A). In der Mitte dieses Satzes meldet sich ein langsames Kontrasubjekt. – An dem zweiteiligen *Präludium D-dur* fällt sogleich der asymmetrische Rhythmus auf. Die vierstimmige Fuge stellt ihr Thema in der Abfolge T-A-D-B vor; beim dritten und vierten Einsatz

schieben sich die Stimmen zu einer Engführung zusammen. – Dem brillanten, strikt zweistimmigen *Präludium d-moll* folgt eine dreistimmige Fuge (A-D-B) mit einem Thema, in dem zwölf Sechzehnteltriolen rhythmisch mit zwölf anschließenden Achteln kontrastieren.

Durch sogenannte Appoggiaturen (Verzierungen vor den melodischen Hauptnoten, die sich auf deren Dauern auswirken) erhält das ruhige *Es-dur-Präludium* eine besondere lyrische Facette. Die zugehörige Fuge im *Allabreve*-Takt (bei dem nicht Viertel, sondern Halbe die Zählzeit darstellen) lässt ihre Stimmen in absteigender Sequenz einsetzen. – Anstelle der zu erwartenden Tonart es-moll (mit sechs b) verwendet Bach die Kreuztonart *dis* (mit sechs #): Diese enharmonische Schnittstelle ist einer der offensichtlichsten Punkte, an denen sich die wohltemperierte Stimmung manifestiert, denn in anderen Systemen sind *es* und *dis* keineswegs derselbe Ton und somit nicht einfach austauschbar. Das *Präludium dis-moll* ist wie eine zweistimmige Invention komponiert, die vierstimmige Fuge exponiert ihr Subjekt in der Stimmfolge A-T-B-D. Den zweiten Einsatz begleitet ein zunächst gewichtiges Kontrasubjekt. – Die dezenten Haltetöne, mit denen das *E-dur-Präludium* beginnt, lassen ein deutliches harmonisches Muster entstehen, und in der vierstimmigen *Allabreve*-Fuge mit ihrer absteigenden Exposition gibt es mancherlei Engführungen. – Das *Präludium e-moll* ist wiederum eine zweistimmige Invention. Deutliche rhythmische Gegensätze prägen das Thema der Fuge, deren drei Stimmen in der Folge D-A-B einsetzen und in einem imponierenden Abschluss gipfeln. – Das *Präludium F-dur* ist ein recht komplexer Satz, der sich schnell zu einer fünfstimmigen Textur verdichtet. Vergleichsweise durchsichtig und leicht ist demgegenüber die dreistimmige Fuge (D-A-B). – Das geradezu rhetorische *Präludium f-moll* mit seinem kleinen Seufzermotiv geht einer lebendigen Fuge voraus, deren drei Stimmen das Thema absteigend exponieren (D-A-B). Im *Präludium Nr. 13 Fis-dur* begegnen sich eine Oberstimmenmelodie und eine punktierte Begleitung, die im Laufe des Satzes auf mannigfache Weise verknüpft werden. Die tanzhafte Fuge stellt das Thema in der Sequenz A-D-B auf und verbindet dieses mit einem

wichtigen Kontrasubjekt, das die nächsten beiden Einsätze akkompagniert.

## CD2

Eine rhythmisch komplexe Oberstimmenmelodie kennzeichnet das feierliche *Präludium Nr. 14 fis-moll*, dem sich eine dreistimmige Fuge (T-D-B) anschließt, in deren Verlauf weitere zwei weitere Themen erscheinen, die endlich mit dem ersten Subjekt kombiniert werden. – Einfacher sind die Texturen des *Präludiums G-dur* und der dreistimmigen Fughette (D-A-B) mit ihren thematischen Dreiklangsbrechungen. – Das *Präludium g-moll* hat Bach selbst als ein »Largo« bezeichnet, und tatsächlich wirkt das Notenbild mit seinen punktierten Rhythmen wie der breite Anfang einer Französischen Ouvertüre, an die sich hier eine majestätische Fuge zu vier Stimmen (T-A-D-B) anschließt, deren Thema sich mit einem kräftig-repetitiven Kontrasubjekt zu einer eindrucksvollen Klimax steigert. Das *Präludium As-dur* betont in den ersten Takten den Tonika-Akkord und die Subdominante; das Sortiment unterschiedlicher Figuren wird für die weitere Textur eine wichtige Rolle spielen. Dem Thema der vierstimmigen Fuge (A-D-T-B) gesellt sich bald ein Kontrasubjekt hinzu, das an einer Reihe chromatisch absteigender Viertelnoten zu erkennen ist. – Um die sieben b der Tonart as-moll zu vermeiden, fährt Bach jetzt im enharmonischen gis-moll (fünf #) fort. Ungewöhnlich sind in dem Präludium die ausdrücklichen Lautstärkenangaben »forte« und »piano«, die womöglich auf die dramatische Rhetorik des neuen Zeitalters hinweisen. Die zugehörige Fuge ist dreistimmig (D-A-B); ein chromatisch absteigendes Gegenthema erscheint in allen drei Stimmen und wird später mit dem ersten Subjekt kombiniert.

Das zarte, dreistimmige *Präludium A-dur* beschwört mit seinem Zwölfachteltakt eine pastorale Stimmung. Die dreistimmige Fuge (B-A-D) stellt dem Rhythmus des Themas als Kontrast eine punktierte Begleitung zur Seite. – Das zweistimmige, lyrisch-chromatische *Präludium a-moll* führt zu einer Fuge, deren kurzes, weit gespanntes,

von Pausen durchsetztes Thema in aufsteigender Stimmfolge (B-A-D) exponiert wird. Die Zweiunddreißigstelfiguren des Kontrasubjekts gewinnen im Laufe des Stückes an Bedeutung. – Das anschließende *Präludium B-dur* beginnt in einem dreistimmigen Geflecht, das insbesondere bei Stimmkreuzungen und überschlagenden Händen, einem Kennzeichen des Stückes, aufgegeben wird. Der Alt stellt hernach das Thema der dreistimmigen Fuge vor, worauf Diskant und Bass antworten. – Das *Präludium b-moll* bringt seine Melodie zunächst im Alt und dann im Diskant seiner dreistimmigen Textur. In derselben Lage beginnt auch die umfangreiche Fuge: Dem Alt antworten Diskant, Bass und Tenor. Spätere Einsätze werden von einem deutlich charakterisierten, chromatisch absteigenden Gegenthema begleitet. Das Subjekt eignet sich zu Engführungen, die entweder eng beieinander- oder weiter auseinanderliegen. – Das *Präludium H-dur* wirkt in seiner Anlage wie eine Toccata und ist mit einer vierstimmigen Fuge gekoppelt, deren Stimmen das Thema in aufsteigender Folge exponieren. Bei jedem Einsatz tritt zudem ein deutlich abgehobenes Kontrasubjekt auf. – Das Buch endet mit *Präludium und Fuge h-moll*.

Das Vorspiel ist wie eine zweistimmige Invention geschrieben, wobei die linke Hand nach vier Takten das Thema der Rechten in der tieferen Oktave aufgreift; im weiteren Verlauf werden verwandte Tonarten angesteuert. Der Alt stellt danach das Fugenthema vor, das Diskant und Bass beantworten. Das Kontrasubjekt bringt eine beiläufige Imitation des eigentlichen Themas, das dann in einer Engführung erscheint. Den zweiten Themeneinsatz begleitet der Bass mit einem Nebengedanken, der anschließend zum Akkompagnement des Subjektes wird. Mit dieser *Fuge h-moll* endet ein erstaunliches Werk, das für alle Zeiten als Muster des kontrapunktischen Klaviersatzes in all seinen Varianten präsentiert wird und sämtliche technischen Kunstgriffe mit vollendeter Meisterschaft darstellt.

**Keith Anderson**

*Deutsche Fassung: Cris Posslac*



## Jean-Sébastien Bach (1685–1750)

### Le Clavier bien tempéré, second livre (24 Préludes et Fugues, BWV 870–893)

La famille de Jean-Sébastien Bach faisait de la musique depuis plusieurs générations, et en perpétuant à leur tour cette tradition, ses fils allaient poser les bases d'un nouveau style destiné à dominer la dernière partie du XVIIIe siècle. Jean-Sébastien Bach, quant à lui, fut le représentant de la fin d'une époque et fit culminer le baroque en une radieuse synthèse de l'inventivité mélodique italienne, des formes de danses françaises et de la virtuosité contrapuntique allemande.

Né à Eisenach en 1685, Bach dut la majeure partie de sa formation musicale à son frère aîné, qui le prit sous son aile après le décès prématuré de leurs parents. À dix-huit ans, il entreprit une carrière de musicien et commença par servir à la cour à Weimar avant d'être nommé organiste à Arnstadt. Quatre ans plus tard, il prit les mêmes fonctions à Mühlhausen, et l'année suivante, il devint organiste et musicien de chambre auprès du duc Wilhelm Ernst de Weimar. En 1717, il parvint tant bien que mal à se libérer de cet emploi et fut nommé *Kapellmeister* du prince Léopold d'Anhalt Cöthen, demeurant à Cöthen jusqu'en 1723. Il se fixa alors à Leipzig et devint *Cantor* de l'école Saint-Thomas, chargé de fournir la musique des cinq principales églises de la ville. Bach devait demeurer à Leipzig jusqu'à sa mort, survenue en 1750.

En sa qualité d'artisan amené à remplir un mandat donné, Bach fournissait de la musique adaptée à ses différentes fonctions. Comme il avait d'abord été organiste et s'était quelque peu spécialisé dans la facture d'orgues, il ne manqua pas d'écrire pour cet instrument. Les penchants piétistes de Cöthen rendant la musique d'église inutile, il écrivit de nombreux morceaux instrumentaux pour l'orchestre de la cour et ses musiciens. À Leipzig, il se lança dans la composition d'une série de cantates pour l'année liturgique, s'attachant ensuite à écrire des pages instrumentales pour le Collegium musicum de l'Université, et à rassembler et classer ses propres compositions. Il ne cessa jamais de composer pour le clavecin ou le clavicorde, utilisant certaines de ses œuvres à des fins pédagogiques au sein de sa famille ou auprès d'autres élèves.

Les recueils de *Préludes et Fugues* dans toutes les tonalités majeures et mineures connus sous le titre *Le clavier bien tempéré* mais aussi, en raison de leur nombre, sous le surnom *Les quarante-huit*, explorent les possibilités inhérentes à chaque tonalité. Les expériences menées en matière d'accord de clavier à la fin du XVIIe siècle avaient débouché sur des systèmes distincts qui permettaient néanmoins l'utilisation de tonalités plus distantes les unes des autres. Certains prédécesseurs de Bach, y compris Johann Caspar Ferdinand Fischer, Pachelbel, Pepusch et Mattheson, avaient déjà employé une forme ou une autre d'accord de tempérament égal au sein de recueils de morceaux écrits dans diverses tonalités. Si la nature précise du système d'accord utilisé par Bach n'est pas vraiment claire, son accord bien tempéré rendait du moins toutes les tonalités possibles, même si, dans le système de tempérament égal employé, certaines tonalités étaient sans doute plus égales que d'autres, effet qui ne peut pas être rendu par l'accord des pianos modernes.

Le second livre de *Préludes et Fugues* dans les vingt-quatre tonalités, douze majeures et douze mineures, fut compilé en vue de sa publication en 1742, se fondant en partie sur des compositions de la période où Bach vécut à Cöthen et, dans une plus large mesure, sur les œuvres d'années récentes. Alors que le caractère et la forme des *Préludes* sont variables, les *Fugues* sont soumises à des règles de contrepoint plus strictes, selon lesquelles un sujet est d'abord énoncé puis reçoit la réponse en imitation d'une deuxième, d'une troisième et d'une quatrième voix. La réponse peut être assortie d'un contre-sujet, thème secondaire qui correspond au sujet mais possède ses propres caractéristiques. Des épisodes intermédiaires apparaissent entre de nouvelles entrées du sujet dans d'autres tonalités, quelle que soit la voix ou la partie. Les autres processus utilisés peuvent être des strettas, ou l'entrée de voix qui viennent chevaucher le sujet. De nouveaux sujets complémentaires sont susceptibles de se faire jour, entrant à nouveau en imitation sur une voix ou l'autre, et ils peuvent être combinés avec le sujet original.

Le sujet lui-même peut apparaître en inversion, retourné ou augmenté, avec des notes plus longues, ou diminuées, avec des valeurs plus brèves et plus rapides. L'art véritable cache l'artifice, et ici encore, la musique de Bach n'est jamais inféodée aux contingences techniques. Les *Préludes et Fugues* furent écrits pour un instrument à clavier indéfini, certains d'entre eux évoquant plutôt les sonorités suaves du clavicorde, d'autres, le clavecin plus tapageur, voire même, pour certains autres, les notes insistantes de l'orgue.

### CD1

Le *Prélude en ut majeur* débute sur une pédale de tonique soutenue dont l'effet est impressionnant. Le sujet initial de la fugue à trois voix est donné par la voix d'alto, à laquelle répond le soprano, suivi d'une entrée de basse. Vient ensuite un *Prélude en ut mineur* plus rapide et une fugue à quatre voix, avec, par ordre d'entrée, l'alto (a), le soprano (s), le ténor (t) et la basse (b). Les entrées finales qui se chevauchent dans le procédé contrapuntique de la strette mènent à une conclusion solennelle. S'élevant d'un demi-ton vers *Ut dièse majeur*, le troisième prélude est tendrement lyrique et mène à sa propre fugue miniature plus vive avant la fugue à trois voix proprement dite, avec ses entrées, b, s et a qui se chevauchent dans une strette et la troisième entrée qui se trouve inversée. Le *Prélude en ut dièse mineur*, avec ses trois voix entremêlées, est couronné d'une fugue rappelant une gigue dont les entrées se font dans l'ordre b, s et a, avec un sujet plus lent qui apparaît au milieu de la fugue et sert de contre-sujet. Le *Prélude en ré majeur* est marqué par des rythmes asymétriques. La *Fugue* à quatre voix comporte des entrées de sujets dans l'ordre t, a, s et b, les troisième et quatrième entrées se chevauchant dans une strette. Le *Prélude en ré mineur* qui suit est une brillante composition à deux voix. Sa fugue à trois voix, a, s et b, offre des rythmes contrastés.

L'utilisation de l'appoggiature ajoute à la nature lyrique du *Prélude en mi bémol majeur*, couplé avec une fugue *alla breve* à quatre voix qui entrent par ordre ascendant. Le *Ré dièse mineur* enharmonique, avec six dièses à la clé, est utilisé pour le prélude et fugue suivant, le premier dans une texture à deux voix à la manière d'une invention

en deux parties qui débouche sur une fugue à quatre voix, a, t, b et s, et un contre-sujet, très présent au départ, qui accompagne la seconde entrée. Les notes subtilement soutenues de l'ouverture du *Prélude en mi majeur* fournissent un modèle harmonique bien défini. La fugue *alla breve* à quatre voix, avec des entrées par ordre croissant, utilise amplement la strette. Le *Prélude en mi mineur* est une invention en deux parties. Sa fugue à trois voix, avec des entrées par ordre descendant, possède un sujet aux rythmes contrastés et s'achève dans un style imposant. Le *Prélude en fa majeur* est assez complexe, une voix s'ajoutant à l'autre dans une texture à cinq parties. Plus légère, la fugue à trois voix, avec des entrées par ordre descendant, vient faire contraste. Le *Prélude en fa mineur* a presque quelque chose de rhétorique ; il est couplé avec une fugue à trois voix pleine d'allant, les voix entrant par ordre descendant. Le *Prélude n° 13 en fa dièse majeur* ouvre sur une mélodie de la voix aiguë, avec des figures rythmiques qui reparaissent tout au long du mouvement. La fugue à trois voix, qui fait penser à une danse et dont les entrées se font dans l'ordre a, s et b, présente un contre-sujet important qui accompagne les deuxième et troisième entrées.

### CD2

Le *Prélude en fa dièse mineur* est solennel, avec une mélodie aux rythmes variés dans le registre aigu. La fugue à trois voix, t, s et b, introduit de nouveaux sujets en deux autres points à mesure que le contrepoint se déploie, et les trois sujets vont ensuite se trouver combinés. La structure du *Prélude en sol majeur* est plus simple ; il comporte une *fuguetta* moins recherchée à trois voix dont les entrées se font par ordre descendant avec les arpèges du sujet. Vient ensuite un *Prélude en sol mineur*, marqué *Largo* par le compositeur, qui utilise les rythmes pointés de l'introduction d'une ouverture à la française, suivi d'une majestueuse fugue à quatre voix, t, a, s, b, et un contre-sujet fortement caractérisé, le tout menant à un imposant apogée. Dans ses mesures initiales, le *Prélude en la bémol majeur* met l'accent sur l'accord de tonique et la sous-dominante, avec des traits qui vont ensuite avoir un rôle à jouer dans la texture. Les quatre voix de la fugue entrent

dans l'ordre a, s, t et b, et le contre-sujet est constitué d'une série de notes chromatiques descendantes. Le prélude qui suit utilise la tonalité enharmonique de *Sol dièse mineur* et se démarque par ses indications dynamiques contrastées, rappelant un peu la rhétorique dramaturgique de l'ère nouvelle. La fugue à trois voix qui l'accompagne comporte des entrées par ordre descendant. On trouve ensuite un sujet de chromatismes descendants, introduit aux trois voix et combiné ensuite avec le sujet original.

Le *Prélude en la majeur* est une tendre pièce à trois voix dont la mesure à 12/8 a des allures pastorales. La fugue à trois voix, avec des entrées par ordre ascendant, fait contraster le rythme du sujet avec un rythme pointé d'accompagnement. Le *Prélude en la mineur* est chromatique dans sa texture lyrique à deux voix ; il est couplé avec une fugue à trois voix entrant par ordre ascendant et un ample et bref sujet entrecoupé de pauses. Les notes plus rapides du contre-sujet prennent de plus en plus d'importance à mesure que la fugue se déroule. Le *Prélude en si bémol majeur* qui suit débute avec une texture à trois voix qui est parfois abandonnée, notamment avec le croisement de parties et de mains qui est l'une des caractéristiques de son écriture. L'alto annonce le sujet de la fugue à trois voix, suivi du soprano et de la basse. Le sujet lui-même est sur des croches, avec la suggestion d'appoggiatures dans sa seconde moitié. Deux autres éléments thématiques apparaissent, fondés dans les deux cas sur la gamme ascendante, et ceux-ci se conjuguent avec le sujet lors de leur première intervention et dans la conclusion de la fugue. Le *Prélude en si bémol mineur* commence sur une mélodie à la voix médiane dans une

texture à trois voix, secondée par l'entrée de la troisième partie, la plus aiguë. L'alto énonce le long sujet de fugue, et le soprano lui répond, suivi de la basse, puis du ténor dans une texture à quatre voix. Les entrées ultérieures sont accompagnées par un contre-sujet chromatique ascendant fortement caractérisé. Le sujet se prête à l'utilisation d'entrées qui se chevauchent en strette, soit étroitement juxtaposées, soit plus largement espacées. Le *Prélude en si majeur*, sous une forme qui évoque une toccata, est couplé avec une fugue à quatre voix dont les voix entrent par ordre ascendant. Un contre-sujet accompagnant chaque entrée présente un contraste marqué. Le recueil se termine par un *Prélude et Fugue en si mineur*. Le premier, dans une texture à deux voix, est agencé comme une invention en deux parties, la partie grave se livrant à une imitation de la partie aiguë dans une répétition du sujet à l'octave, avec des entrées ultérieures dans des tonalités parentes. La partie d'alto se voit confier la première itération du sujet de fugue, suivie du soprano, puis de la basse. Le contre-sujet comporte une imitation fugace du sujet proprement dit, qui apparaît dans une strette. Un second sujet est introduit par la basse pour accompagner la deuxième entrée du premier sujet, et à partir de là, le second sujet devient l'accompagnement du premier. La *Fugue en si mineur* apporte la conclusion d'un jalon incontournable de l'histoire de la musique, magistral exemple d'écriture contrapuntique dans toute sa diversité possible qui déploie ses dispositifs techniques avec un art consommé.

**Keith Anderson**

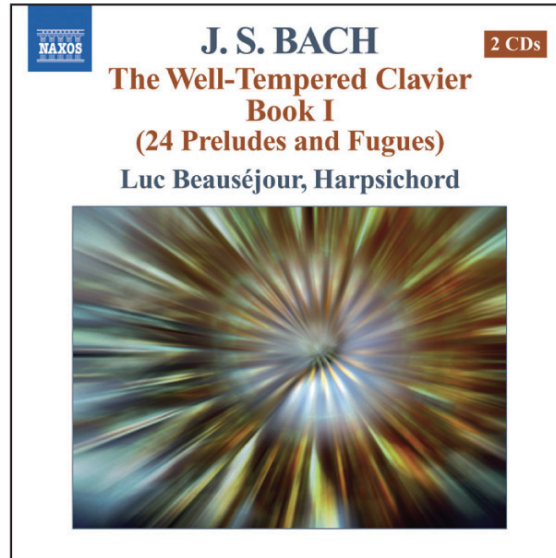
*Traduction française de David Ylla-Somers*



### **Luc Beauséjour**

Claveciniste et organiste inspiré, Luc Beauséjour n'est jamais à court d'idées quand vient le temps de proposer des programmes de concert empreints de raffinement et d'authenticité. « La respiration naturelle de son clavecin, l'attention remarquable aux proportions et au chant en font un artiste rare. » (*Le Devoir*) Musicien recherché pour sa virtuosité et la finesse de son jeu, il l'est également, grâce à sa personnalité engageante et à son éloquence, pour sa facilité à communiquer avec tous les publics. Luc Beauséjour mène une carrière très active; il s'est produit comme soliste en Amérique du Nord et du Sud ainsi qu'en Europe. Il a été consacré «Interprète de l'année 2003» par le Conseil québécois de la musique et a remporté des trophées Félix au Gala de l'ADISQ au Québec (2002 et 2006) pour deux de ses enregistrements. Son amour pour la musique de Bach l'a mené à jouer une grande partie de l'œuvre pour clavecin et de l'œuvre d'orgue du Cantor. Luc Beauséjour a mené plus d'une trentaine de projets d'albums, à la fois comme soliste et directeur musical. Il a collaboré avec des artistes de réputation internationale tels que Julie Boulianne, Karina Gauvin, Shannon Mercer, Marie-Nicole Lemieux, James Ehnes, Hélène Guilmette, Philippe Sly, Hervé Niquet, Adrian Butterfield et bien d'autres. Depuis 1994, Luc Beauséjour est également directeur artistique de l'ensemble Clavecin en concert, un organisme qui voit à la promotion de la musique écrite pour le clavecin comme instrument soliste et instrument d'ensemble. Soulignons que l'enseignement occupe une part importante dans la vie de musicien de Luc Beauséjour. Il enseigne notamment à l'Université de Montréal et au Conservatoire de musique de Montréal.

### **Also Available:**



**8.557625-26**

When Luc Beauséjour recorded Book I of the *Well-Tempered Clavier* [8.557625-26] he was hailed by *International Piano* for ‘his instinct for discovering exactly the right tempo; his playing is so natural’. He turns now to Book II of the *Preludes and Fugues in all twenty-four keys*, assembled for publication in 1742. A number of the pieces survive in earlier versions from previous decades, which Bach revised or transposed. Together with Book I, this constitutes one of the pinnacles of Western music.

Johann Sebastian  
**BACH**  
 (1685–1750)

**The Well-Tempered Clavier Book II**  
 (24 Preludes and Fugues, BWV 870–893)

CD 1 (76:15)

1-2	No. 1 in C major	4:29
3-4	No. 2 in C minor	5:26
5-6	No. 3 in C sharp major	4:01
7-8	No. 4 in C sharp minor	7:00
9-10	No. 5 in D major	6:25
11-12	No. 6 in D minor	3:51
13-14	No. 7 in E flat major	4:45
15-16	No. 8 in D sharp minor	6:43
17-18	No. 9 in E major	6:45
19-20	No. 10 in E minor	6:39
21-22	No. 11 in F major	5:35
23-24	No. 12 in F minor	7:16
25-26	No. 13 in F sharp major	6:36

CD 2 (71:32)

1-2	No. 14 in F sharp minor	7:41
3-4	No. 15 in G major	4:06
5-6	No. 16 in G minor	6:09
7-8	No. 17 in A flat major	8:27
9-10	No. 18 in G sharp minor	8:13
11-12	No. 19 in A major	3:45
13-14	No. 20 in A minor	6:31
15-16	No. 21 in B flat major	6:26
17-18	No. 22 in B flat minor	8:22
19-20	No. 23 in B major	6:04
21-22	No. 24 in B minor	5:01

See booklet for a detailed track list

**Luc Beauséjour, Harpsichord**

Recorded at St John Chrysostom Church, Newmarket, Ontario, Canada, 8–11 August 2011 & 5–9 June 2012  
 Producers: Bonnie Silver & Norbert Kraft • Engineer: Norbert Kraft • Editor: Bonnie Silver  
 Harpsichords by Yves Beaupré: 1998 after Hemsch and Blanchet & 1981 after Vaudry • Harpsichord technician: Boris Medicky • Booklet notes: Keith Anderson • Cover image: Agsandrew / Dreamstime.com



8.570564-65

DDD

Playing Time  
 147:47



www.naxos.com

Made in Germany

© & © 2015  
 Naxos Rights US, Inc.  
 Booklet notes in English