



BIS

DAS 1  
WOHLTEMPERIERTE  
KLAVER

JOHANN SEBASTIAN  
BACH

MASATO  
SUZUKI harpsichord



Masato Suzuki

Photo: © Marco Borggreve

# BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

## Das Wohltemperierte Klavier, Buch I

Disc 1    Playing time: 53'38

- |   |                        |      |
|---|------------------------|------|
| <b>Praeludium und Fuge Nr. 1 C-Dur, BWV 846</b>       |                        | 4'00 |
| <b>1</b> Praeludium    2'08                           | <b>2</b> Fuge    1'52  |      |
| <b>Praeludium und Fuge Nr. 2 c-moll, BWV 847</b>      |                        | 3'11 |
| <b>3</b> Praeludium    1'30                           | <b>4</b> Fuge    1'41  |      |
| <b>Praeludium und Fuge Nr. 3 Cis-Dur, BWV 848</b>     |                        | 4'04 |
| <b>5</b> Praeludium    1'31                           | <b>6</b> Fuge    2'33  |      |
| <b>Praeludium und Fuge Nr. 4 cis-moll, BWV 849</b>    |                        | 6'13 |
| <b>7</b> Praeludium    2'57                           | <b>8</b> Fuge    3'16  |      |
| <b>Praeludium und Fuge Nr. 5 D-Dur, BWV 850</b>       |                        | 3'14 |
| <b>9</b> Praeludium    1'20                           | <b>10</b> Fuge    1'54 |      |
| <b>Praeludium und Fuge Nr. 6 d-moll, BWV 851</b>      |                        | 3'55 |
| <b>11</b> Praeludium    1'48                          | <b>12</b> Fuge    2'07 |      |
| <b>Praeludium und Fuge Nr. 7 Es-Dur, BWV 852</b>      |                        | 5'30 |
| <b>13</b> Praeludium    3'39                          | <b>14</b> Fuge    1'51 |      |
| <b>Praeludium und Fuge Nr. 8 es/dis-moll, BWV 853</b> |                        | 7'53 |
| <b>15</b> Praeludium    3'23                          | <b>16</b> Fuge    4'30 |      |

**Praeludium und Fuge Nr. 9 E-Dur, BWV 854** 2'41  
17 Praeludium 1'23 18 Fuge 1'18

**Praeludium und Fuge Nr. 10 e-moll, BWV 855** 3'32  
19 Praeludium 2'14 20 Fuge 1'18

**Praeludium und Fuge Nr. 11 F-Dur, BWV 856** 2'44  
21 Praeludium 1'16 22 Fuge 1'28

**Praeludium und Fuge Nr. 12 f-moll, BWV 857** 5'35  
23 Praeludium 2'00 24 Fuge 3'35

Disc 2 Playing time: 56'31

**Praeludium und Fuge Nr. 13 Fis-Dur, BWV 858** 3'40  
1 Praeludium 1'42 2 Fuge 1'58

**Praeludium und Fuge Nr. 14 fis-moll, BWV 859** 4'06  
3 Praeludium 1'25 4 Fuge 2'41

**Praeludium und Fuge Nr. 15 G-Dur, BWV 860** 3'56  
5 Praeludium 0'58 6 Fuge 2'58

**Praeludium und Fuge Nr. 16 g-moll, BWV 861** 3'48  
7 Praeludium 2'04 8 Fuge 1'44

**Praeludium und Fuge Nr. 17 As-Dur, BWV 862** 3'28  
9 Praeludium 1'23 10 Fuge 2'05

<b>Praeludium und Fuge Nr. 18 gis-moll, BWV 863</b>		3'51
11	Praeludium 1'40	12 Fuge 2'11
<b>Praeludium und Fuge Nr. 19 A-Dur, BWV 864</b>		4'04
13	Praeludium 1'27	14 Fuge 2'37
<b>Praeludium und Fuge Nr. 20 a-moll, BWV 865</b>		6'15
15	Praeludium 1'32	16 Fuge 4'43
<b>Praeludium und Fuge Nr. 21 B-Dur, BWV 866</b>		3'03
17	Praeludium 1'19	18 Fuge 1'44
<b>Praeludium und Fuge Nr. 22 b-moll, BWV 867</b>		4'24
19	Praeludium 2'02	20 Fuge 2'22
<b>Praeludium und Fuge Nr. 23 H-Dur, BWV 868</b>		3'11
21	Praeludium 1'11	22 Fuge 2'00
<b>Praeludium und Fuge Nr. 24 h-moll, BWV 869</b>		11'31
23	Praeludium 5'57	24 Fuge 5'34

TT: 110'09

## Masato Suzuki *harpsichord*

### Instrumentarium:

Harpsichord: Willem Kroesbergen, Utrecht 1987, after J. Couchet,  
2 manuals, 8', 8', 4', FF– f'''

**T**he *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, James Murray 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 Rudolf Rasch in 1985, who proposed that Bach’s ‘well-tempered’ meant ‘equal-tempered’. This debate entered a new phase in 1998 when Andreas Sparschuh published an attractive new theory arguing that the decorative scroll Bach drew above the title of the work was the description of his temperament. Ever since, Bach’s tuning method has become a popular discussion topic, offering various alternative interpretations of this ‘code’.

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 composi-

tion, 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 Heinrich Nicolaus 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 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 December 1721 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 1722, 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 *Clavier-Büchlein 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 perfec-



tion. 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 *Clavier-Büchlein für 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 Bernhard Christian Kayser, one of Bach’s pupils, 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 a spare copy 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 Dehnard 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 intriguing revisions to Fugues Nos 22 and 24. 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 6, 9 and 15 as well as Prelude No. 24. 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 *The Well-Tempered Clavier*. At that time Bach was working on a series of monumental keyboard pieces, and surely this latest revision of *The 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 published around 1734 a similar work entitled *L'ABC musical: Præludia und Fugen aus allen Tönen*, which contained only 16 Preludes and Fugues. 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 *Orgel-Büchlein* 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 Ernst Ludwig in the *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 himself 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, however, is not that substantial).

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 microcosmos. 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 and the virtuoso impromptu.

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 was never 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 owing 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 1996/2023*

Active as conductor, composer and pianist as well as a harpsichordist and organist, **Masato Suzuki** received his initial musical training from his parents. He went on to study composition and early music at the Tokyo University of the Arts, and organ and harpsichord in The Hague and Amsterdam. Suzuki's work as a regular member and soloist with the Bach Collegium Japan has taken him to major concert venues and festivals across Europe, Japan and the USA. Named principal conductor of the Bach Collegium Japan in 2018, Masato Suzuki also conducts orchestras across Japan including the Hiroshima Symphony Orchestra, Sendai Philharmonic Orchestra, Tokyo Symphony Orchestra and Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. He has held the position of principal conductor with the Yokohama Sinfonietta and is a co-founder of the Ensemble Genesis, where in his role as music director he presents ambitious programmes of baroque and contemporary music in imaginative combinations. On disc, Suzuki appears on numerous recordings (many of them on BIS) with the Bach Collegium Japan including the complete sets of J. S. Bach's sacred and secular cantatas and the same composer's concertos for one and two harpsichords.



**D**as *Wohltemperierte Klavier* 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 „des Klavierspielers täglich Brot“ zu erwähnen – übrigens Aporismen, die noch in der heutigen Musikerziehung Verwendung finden.

Obwohl das *Wohltemperierte Klavier* nicht zu Bach's Lebzeiten 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 ersten Mal 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 seyenden besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach. p.t.: Hochfürstlich Anhaltenischen Capelmeistern und Directore derer Cammer Musiquien. Anno 1722.“

Das abstruse Wort „wohltemperiert“ deutet darauf hin, dass in der damaligen Zeit gleichmäßig gestimmte Tasteninstrumente, auf denen die Stücke in allen 24 Tonarten gespielt werden konnten, ungewöhnlich waren. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nahm man an, dass der Begriff „wohltemperierte Stimmung“ gleichbedeutend mit „gleicher Stimmung“ war. Verfolgen wir aber die Spur zurück zu der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs, landen wir bei der Entstehungsgeschichte der Stimm-Methoden, die Andreas Werckmeister (1645–1706) entwickelte. Verbunden mit dieser Entwicklung war eine weitere Veränderung – das tonale System begann 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 erscheinen uns Bachs Erwägungen, ein Werk mit diesen neuen Tonarten zu schreiben, nicht verwunderlich. Die Komposition des *Wohltemperierten Klaviers* kann somit als Beginn einer neuen Epoche und als Quelle neuer Ideen für die späteren Generationen betrachtet werden.

James Murray 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 spezifischen Stimmung geforscht, die Bach selber verwendet 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 Rudolf Rasch wieder verworfen. Rasch vertrat die These, dass „wohltemperiert“ „gleich-temperiert“ bedeuten müsse. 1998 trat diese Diskussion in eine neue Phase, als Andreas Sparschuh eine attraktive neue Theorie veröffentlichte, nach der der dekorative Schnörkel, den Bach oberhalb des Werktitels gezeichnet hatte, ein Kürzel für seine Temperierung sein solle. Seither ist Bachs Stimmethode ein beliebtes Diskussionsthema, das Raum für zahlreiche verschiedene Interpretationen dieses „Codes“ bietet.

„Klavier“ bedeutet „Tasteninstrument“, wengleich es ein spezifisches Instrument mit diesem Namen nie gegeben hat. Bis zum Beginn unseres Jahrhunderts wurde ange-

nommen, dass damit das „Clavichord“ gemeint war, und tatsächlich gibt es hierfür einen Beleg aus dem 18. Jahrhundert. Inzwischen wird aber davon ausgegangen, dass zu Bachs Zeit mit „Klavier“ Tasteninstrumente allgemein 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, Fortepiano 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 diskutiertes 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 Heinrich Nicolaus 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<sup>'''</sup> – 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

1722, welches die Jahreszahl auf der Titelseite des *Wohltemperierten Klaviers I* ist, war ein Jahr mit entscheidenden Veränderungen in Bachs beruflichem Werdegang. Im Dezember 1721 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 Ende 1722 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 *Clavier-Büchlein 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 Handschrift 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 *Clavier-Büchlein 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 Bernhard Christian Kayser, einem Schüler Bachs, 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 Initialen 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 eine Kopie, die 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 Korrektur-Phase, unmittelbar, nachdem das Manuskript erstellt war, die darüber hinaus faszinierende Revisionen

der Fugen Nr. 22 und 24 beinhaltet. 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 Fugen 6, 9 und 15 sowie des Präludiums Nr. 24. 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. Derartige 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 auch 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: Praeludia und Fugen aus allen Tönen*, das nur 16 Präludien und Fugen enthielt, wurde von Gottfried Kirchoff, der genauso alt wie Bach war, um 1734 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 Jahre vor der Fertigstellung des *Wohltemperierten Klaviers I* begann Bach eine ähnlich angelegte Komposition – das *Orgel-Büchlein* 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. Folgende Geschichte wurde 1790 von Gerbers Sohn Ernst Ludwig im *Historisch-Biographischen Lexicon der Tonkünstler* veröffentlicht:

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 unerreichbaren 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 vortreflichen Instrumente setzte und so diese Stunden in Minuten verwandelte.

Hier werden wir Zeugen der Bach'schen Ausbildungs-Philosophie: die Kompositionen, die 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 einem 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*. Darüber hinaus 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“ (3x4 oder 4x3), 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 Besseler 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. Des Weiteren 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 Tempoangaben versehen. Dies lässt sich mit der pädagogisch-häuslichen Ausrichtung der Stücke begründen. Beim Erlernen eines Stückes erwartete Bach von seinem 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 1996/2023

**Masato Suzuki** ist als Dirigent, Komponist und Pianist sowie als Cembalist und Organist tätig. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er von seinen Eltern. Anschließend studierte er Komposition und Alte Musik an der Tokyo University of the Arts sowie Orgel und Cembalo in Den Haag und Amsterdam. Suzukis Arbeit als reguläres Mitglied und Solist des Bach Collegium Japan (BCJ) hat ihn in namhafte Konzertsäle und zu bedeutenden Festivals in ganz Europa, Japan und den USA geführt. 2018 zum Chefdirigenten des BCJ ernannt, dirigiert Masato Suzuki außerdem Orchester in ganz Japan, darunter das Hiroshima Symphony Orchestra, das Sendai Philharmonic Orchestra, das Tokyo Symphony Orchestra und das Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. Er war Chefdirigent der Yokohama Sinfonietta und ist Mitgründer des Ensemble Genesis, als dessen Musikalischer Leiter er ambitionierte Konzertprogramme mit Barock- und zeitgenössischer Musik in phantasievollen Kombinationen präsentiert. Auf CD bzw. SACD wirkte Suzuki an zahlreichen Aufnahmen (ebenfalls bei BIS) mit dem BCJ mit, u.a. an der Gesamteinspielung der geistlichen und weltlichen Kantaten J. S. Bachs sowie seinen Konzerten für ein und zwei Cembali.

**L**e *Clavier bien tempéré* est un recueil de pièces pédagogiques d'une qualité artistique exceptionnelle. De toutes les pièces écrites à l'époque baroque, aucune autre n'a été aussi prisée, jouée et étudiée que cette œuvre de Bach. Parmi les remarques les plus intéressantes faites à son sujet, on peut citer l'aphorisme de Hans von Bülow, « l'Ancien Testament des pianistes » et celui de Robert Schumann, « le pain quotidien des pianistes », que l'on entend encore aujourd'hui dans l'enseignement musical.

Bien que le *Clavier bien tempéré* n'ait pas été publié du vivant de Bach, de nombreuses copies manuscrites ont été réalisées par ses élèves et celles-ci se sont progressivement répandues dans toute l'Europe avec sa renommée. Des musiciens influents tels que Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven ont reçu des manuscrits et, comme chacun sait, ces compositeurs ont à leur tour influencé l'orientation de la musique occidentale. Le *Clavier bien tempéré* sera finalement publié 51 ans après la mort du compositeur et sa publication a marqué l'aboutissement des efforts acharnés de son fils et de ses élèves.

## **Titre et contexte historique**

L'autographe de la copie autographe de Bach (conservée à la Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) contient la page titre suivante : « Le Clavier bien tempéré, ou préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons, tous deux avec la tierce majeure ou ut, ré, mi, et avec la tierce mineure ou ré mi fa. Pour la pratique et le profit des jeunes musiciens désireux de s'instruire et pour la jouissance de ceux qui sont rompus à cet art, 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 Directeur de sa musique de chambre. Anno 1722. »

L'inclusion d'un terme vague, « bien tempéré », suggère qu'à l'époque, les instruments à clavier bien tempéré sur lequel les pièces écrites dans chacune des 24 tonalités pouvaient être jouées, étaient rares. De la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup>, on pensait généralement que ce mot signifiait « tempérament égal ». Si l'on suit la piste de la signification historique du mot, on arrive finalement à l'histoire des méthodes d'accord préconisées par Andreas Werckmeister (1645–1706). Cette évolution est liée à un autre

changement historique, à savoir l'établissement du système tonal. Le grand nombre de modes anciens du début de la période baroque a été réduit à environ deux et des modulations plus libres devinrent possibles, avec pour résultat un nombre croissant de tonalités majeures et mineures dorénavant disponibles pour un usage commun. Il n'est donc pas surprenant que Bach ait envisagé de lancer un tel projet en utilisant toutes ces tonalités théoriquement possibles. En ce sens, cette œuvre peut être considérée comme faisant date. De plus, elle évoque aussi de nouvelles idées dans l'esprit des générations suivantes.

James Murray Barbour a cependant remis en question la vision traditionnelle. En 1947, il a proposé d'interpréter cette œuvre comme « le piano bien tempéré ». Il est plus tard devenu à la mode de considérer l'expression « bien tempéré » comme une sorte de tempérament inégal et les chercheurs se sont livrés à diverses tentatives pour déterminer le tempérament utilisé par Bach. Selon cette méthode d'accord, chaque accord possède une couleur distincte en raison des intervalles purs ou impurs déterminés par le tempérament choisi. Cet argument a de nouveau été réfuté par les recherches approfondies de Rudolf Rasch en 1985 qui a suggéré que l'expression « bien tempéré » de Bach signifiait « également tempéré ». Ce débat est entré dans une nouvelle phase en 1998 lorsque Andreas Sparschuh a publié une nouvelle théorie séduisante selon laquelle la volute décorative que Bach a dessinée au-dessus du titre de l'œuvre était la description de son tempérament. Depuis lors, la méthode d'accord de Bach est devenue un sujet de discussion courant, offrant diverses interprétations alternatives de ce « code ».

Aucun instrument spécifique n'a jamais existé sous le nom de « clavier ». Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, on pensait généralement qu'il s'agissait du « clavicorde ». En effet, il existe des preuves qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle il pouvait signifier « clavicorde ». 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 révèle que ce dernier n'a pas suivi directement ce courant. Il semble qu'il ait fait une distinction entre l'orgue et les autres plus petits instruments à clavier et à cordes qu'il appela collectivement « clavier ». Ces instruments à clavier peuvent être classés grossièrement en clavicordes, pianofortes et clavecins. La classification des instruments par Bach était

également un moyen pratique de se référer à trait particulier de la sonorité et du timbre ainsi qu'à la taille physique des instruments. De telles distinctions sont en effet importantes pour un compositeur qui devait impérativement tenir compte du lieu d'exécution et du but de la composition, sans oublier les relations entre interprète et auditeur. Toutes ces questions sont également pertinentes lorsque nous discutons du style et du caractère de la musique.

Un autre sujet qui est souvent la source de discussions est le choix de Bach d'un instrument pour le premier livre du *Clavier bien tempéré*. Certaines pièces conviennent indéniablement à l'orgue comme les fugues n<sup>os</sup> 4 et 20 mais il devait s'agir de l'instrument à « clavier » auquel Bach avait régulièrement accès chez lui, comme nous en informent les souvenirs de Heinrich Nicolaus Gerber (discutés plus bas). Lorsque le *Clavier bien tempéré* devait être exécuté dans son intégralité sur un seul instrument, il n'y avait rien de mieux que de choisir un clavecin doté de plusieurs jeux. La limitation de la tessiture de do à do<sup>'''</sup> utilisée dans ce recueil a donné lieu à des discussions dans le passé. L'opinion traditionnelle selon laquelle Bach voulait que l'œuvre soit jouée sur son clavicorde avec un clavier de quatre octaves semble un peu trop restrictive. Il est plus logique de supposer que Bach a envisagé cette limitation pour répondre aux besoins d'un nombre indéterminé d'élèves éventuels et d'interprètes potentiels. Pour lui, une diffusion plus large de l'œuvre devait également être une considération importante.

## **Histoire de la conception et processus de révision**

L'année « 1722 » (inscrite sur la page de titre) marque un tournant décisif dans la carrière de Bach. En décembre 1721, le prince Léopold, son employeur, épousa une princesse dont l'ignorance en matière de musique était notoire. En raison de cette situation à la cour de Cöthen, il ne s'était jamais senti si mal à l'aise à son poste et, à la fin de 1722, il avait déjà pris sa décision et cherché un poste à Leipzig. Le premier livre du *Clavier bien tempéré* a été achevé pendant cette période. Bach était apparemment très occupé par des œuvres pour clavier de nature pédagogique. Deux recueils similaires (quoique de moindre envergure) datent de cette période, à savoir le *Clavier-Büchlein pour Anna Magdalena*

*Bach* (que Bach avait épousée à la fin de l'année précédente) et la copie au net des Inventiones et Sinfonias, qui allait être achevée l'année suivante.

Les études récentes des sources manuscrites conservées, dont les plus importantes sont celles d'Alfred Dürr et de Richard Jones, ont révélé que l'œuvre a été compilée pendant de nombreuses années et que Bach semble avoir rassemblé des pièces qu'il avait déjà écrites, les révisant à plusieurs reprises et les améliorant constamment dans sa quête de perfection. En examinant le développement structurel de l'œuvre, il apparaît que le système du *Clavier bien tempéré* – à savoir un couple prélude – fugue, partant d'un majeur et montant la gamme chromatique jusqu'à si mineur tout en maintenant l'alternance entre les tonalités majeures et mineures – s'est formé progressivement. En outre, les sources manuscrites que l'on peut considérer comme issues d'une ancienne partition autographe ancienne (perdue) attestent de nombreuses variantes textuelles dans la forme initiale du texte. Le fait que ces observations coïncident avec des informations équivalentes contenues dans les autres œuvres contemporaines de Bach donne beaucoup de crédibilité à l'intégrité de ces informations qui, à leur tour, deviennent des preuves chronologiques précieuses. L'idée de Johann Caspar Ferdinand Fischer (dont nous parlerons plus loin) se trouve plus en amont dans cette ligne de recherche. Les caractéristiques apparaissant dans certains des sujets de fugue utilisés par Fischer sont également évidentes dans le *Clavier bien tempéré*. Il ne fait donc aucun doute que Fischer a été le modèle d'inspiration de Bach.

Dans une certaine mesure, il est possible de reconstruire la première partie du processus de compilation et de révision du premier livre du *Clavier bien tempéré* en trois étapes (de  $\alpha 1$  à  $\alpha 3$ ). Tout d'abord, à l'étape  $\alpha 1$ , douze préludes sur les quinze premiers (à l'exception des n<sup>os</sup> 9, 11 et 14) sont plus courts que dans la version finale. Toutes les fugues sont intitulées « fughetta » (ce qui signifie « petite fugue »), bien que les pièces elles-mêmes ne montrent pas de signes de révisions majeures, à l'exception des n<sup>os</sup> 15 et 22 (tous deux plus courtes d'une mesure par rapport à leur version finale). Les étapes  $\alpha 2$  et  $\alpha 3$  se reflètent dans le *Clavier-Büchlein pour Wilhelm Friedemann Bach* écrit en 1720 pour le fils aîné de Bach alors âgé de neuf ans. On y trouve onze préludes sous la forme d'une version antérieure : le stade  $\alpha 2$  consiste en des pièces allant d'un majeur à fa majeur sur une gamme



diatonique ascendante (ut majeur, ré mineur, ré majeur, mi mineur, mi majeur, fa majeur). Le stade  $\alpha 3$  consiste en des pièces comblant l'écart pour former une gamme entièrement chromatique (ut dièse majeur, ut dièse mineur, mi bémol mineur, fa mineur – bien qu'il manque mi bémol majeur). En ce qui concerne la maturité musicale des pièces, nous constatons que  $\alpha 2$  représente une légère avancée par rapport au stade  $\alpha 1$ , tandis que  $\alpha 3$  est beaucoup plus proche de la version finale. Nous pouvons ainsi confirmer une distance chronologique certaine entre ces étapes. Le manuscrit copié entre fin 1722 et début 1723 par Bernhard Christian Kayser, l'un des élèves de Bach reflète aussi ce stade  $\alpha 3$ . On y trouve les 24 paires prélude – fugue disposées selon la gamme chromatique. Il reste cependant une trace de l'arrangement de la gamme diatonique vue dans  $\alpha 2$  sous la forme de l'échange entre les tonalités majeures et mineures (c'est-à-dire ré mineur/ré majeur, mi mineur/mi majeur et la mineur/la majeur). Ce manuscrit a été mis à jour ultérieurement pour atteindre la version de la copie autographe au net, mais les corrections initiales sont encore lisibles. Plus important encore est le fait que, même à ce stade, les quinze premiers préludes étaient déjà entièrement développés, transformés à partir de petites études en pièces respectables, comparables en taille et en contenu aux fugues qui les accompagnent. À la lumière du style musical et des exigences techniques des exécutants, nous pouvons établir l'identité d' $\alpha 2$  en tant que groupe, suggérant ainsi que ces pièces ont été composées en étroite relation. Cependant, lorsque nous examinons l'histoire globale des révisions, nous remarquons un fait intéressant : alors que les fugues n'ont pratiquement pas été modifiées, les préludes ont été considérablement rallongés. Il se pourrait que la paire de préludes et fugues de ce recueil ait été composée séparément dans une certaine mesure, d'autant plus qu'il n'y a pas de fugue dans  $\alpha 2$ .

L'une des tâches les plus ardues de Bach lors de l'achèvement du recueil a dû être la composition des pièces dans les tonalités qu'il utilisait très rarement, même dans les passages modulants. En fait, il n'y a aucune preuve que Bach ait jamais écrit de pièces dans des tonalités qui ont plus de quatre bémols ou dièses à la clef avant le premier livre du *Clavier bien tempéré*. Il est donc fascinant de constater que certaines sources manuscrites contiennent des preuves de transpositions effectuées à partir de tonalités plus simples :

n° 8 (mi bémol mineur/ré dièse mineur, à partir de mi mineur/ré mineur), n° 18 (sol dièse mineur, à partir de sol mineur) et n° 24 (si mineur, à partir d'ut mineur). De plus, la notation des armures renferme un certain degré information chronologique : Bach a souvent utilisé des tonalités modales (avec un dièse ou un bémol de moins que notre forme moderne) pour ses versions initiales.

Les indications de mesure constituent un autre élément de notation déterminant le caractère des pièces : elles furent aussi soumises à un raffinement progressif en ce qui concerne le caractère dont on peut trouver des preuves dans les indications de mesure des préludes n° 8 (de 3/4 à 3/2) et n° 13 (de 12/8 à 12/16).

Le manuscrit préliminaire fut donc achevé en 1722 et suivi de la copie autographe au net destinée à être la version finale et définitive. Bien que le manuscrit présente de fréquentes modifications dues à son utilisation constante pendant plus de vingt ans, la belle calligraphie de Bach témoigne de son assurance. Elle témoigne de sa grande affection pour ce projet et de sa volonté de le mener à bien. À la fin du livre, on lit « S.D.G. » (*Soli Deo Gloria*), une signature habituelle pour Bach pour conclure une copie au net. On ne sait si Bach a envisagé la publication de l'œuvre à ce moment. Lorsque ses élèves avaient besoin d'apprendre les pièces, il semble que Bach leur prêtait une copie de réserve qui était mise à jour de temps à autre : il est probable qu'il n'ait pas prêté sa copie au net avant au moins vingt ans. Les copies réalisées par ses élèves révèlent une histoire méconnue.

La révision de Bach est en soi fascinante. L'étude réalisée par Walther Dehnard en 1977 révèle que Bach a révisé sa copie au net en quatre étapes (de A1 à A4). Selon lui, A1 se réfère au stade initial de lecture lorsque le manuscrit a été réalisé, permettant les premières corrections, en plus de révision fascinantes des fugues n°s 22 et 24. L'étape A2 comprend des révisions importantes dans le prélude n° 3 et la fugue n° 6. Cette étape correspond à la copie manuscrite au net commencée par Anna Magdalena en 1733. En fait, l'inscription « 1732 » que l'on trouve à la fin de la copie au net pourrait indiquer la fin de cette phase de révision. A3 comprend une révision approfondie de la fugue n° 1 et des révisions mineures des n°s 6, 9 et 15 ainsi que du prélude n° 24. Cette étape peut être datée

des environs de 1737, après que Bach a reçu le titre de « Compositeur de la Chapelle royale de la cour » à Dresde. La révision A4 est la plus importante de toutes puisqu'elle concerne de nombreux mouvements. Elle peut être datée d'autour de 1742, ce qui coïncide avec l'achèvement du second livre du *Clavier bien tempéré*. À cette époque, Bach travaillait à une série de pièces monumentales pour clavecin et cette dernière révision du premier livre du *Clavier bien tempéré* devait certainement faire partie des activités de cette année-là.

Les révisions des préludes se limitent en général à une légère décoration de la texture afin de faire ressortir plus clairement le caractère inhérent de la musique. On remarque aussi l'insertion de passages nouvellement composés qui contribuent à la stabilité structurelle et à l'intégrité formelle. Les révisions des fugues sont assez différentes dans la mesure où certaines des parties révisées témoignent d'une tentative de désobéir aux règles du contrepoint telles qu'on les apprenait dans les manuels. Dans la fugue n° 1, le sujet lui-même fait l'objet d'un nouveau traitement rythmique. Ces exemples reflètent l'idée que le sujet de la fugue et la logique contrapuntique ont tous deux la capacité de traiter la pensée philosophique en musique, ce qui devrait être manifesté encore plus clairement lors de l'exécution.

## Position historique

L'explication de Bach au sujet de « toutes les 24 tonalités » sur la page de titre est verbeuse et quelque peu bizarre. Cela tiendrait au fait que Bach n'a pas trouvé de meilleure expression pour expliquer le concept de manière plus claire au moment de son travail. Pourtant, plusieurs tentatives similaires avaient déjà été faites au cours des vingt années précédentes : 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 contenait 48 exemples dans les 24 tonalités. Gottfried Kirchoff, qui avait le même âge que Bach, on croit même qu'ils se connaissaient, a également publié vers 1734 un ouvrage

similaire aujourd'hui disparu et intitulé *L'ABC musical : Præudia und Fugen aus allen Tönen* qui ne contenait que 16 préludes et fugues. L'œuvre la plus influente de toute fut cependant *Ariadne Musica* de Johann Caspar Ferdinand Fischer publié en 1702 : son fils rapporte que Bach a étudié Fischer dont l'œuvre, qui contient vingt préludes et fugues, présente une ressemblance indéniable avec le *Clavier bien tempéré* dans la forme des sujets de fugue et la manière dont le livre est organisé. Il ne fait donc aucun doute que Bach a utilisé l'*Ariadne Musica* de Fischer comme modèle pour son recueil.

Quels étaient donc les objectifs de Bach ? Outre le fait qu'il voulait utiliser toutes les tonalités, il avait peut-être l'intention de compiler une collection de pièces couvrant divers styles au plus haut niveau de contenu et d'intégrité artistiques. Nous voyons ici une image trichotomique de Bach en tant que compositeur, interprète et éducateur de premier plan.

## Caractère

Si l'on compare les préludes et fugues composés spécifiquement pour l'orgue à ceux du premier livre du *Clavier bien tempéré*, on remarque que dans ce dernier, ils sont plus courts et que leurs moyens d'expression sont plus modestes. Dans une certaine mesure, cela peut s'appliquer à toutes les pièces du recueil. On pourrait s'attendre à ce que la relation entre l'interprète et l'auditeur dans l'environnement domestique soit plus intime et propice au partage de l'expérience musicale.

Il ne fait aucun doute que de telles pièces, riches en contenu artistique, constituent le meilleur manuel pour ceux qui apprennent la composition ou l'interprétation. Bach a entrepris la composition d'une œuvre de grande envergure de cette nature, à savoir l'*Orgel-Büchlein* de sa période à Weimar, environ neuf ans avant l'achèvement du premier livre du *Clavier bien tempéré*. Dans son propre système d'enseignement du clavier, le *Clavier bien tempéré* se trouvait à l'étape finale. On rapporte que Heinrich Nicolaus Gerber, qui a étudié avec Bach entre 1724 et 1726, a raconté à son fils son expérience avec Bach. Ce récit a été publié en 1770 par le fils de Gerber, Ernst Ludwig, sous le titre de *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* :

Lors de la première leçon, Bach lui présenta ses inventions. Après les avoir étudiés à la satisfaction de Bach, Gerber reçut une autre série de suites, puis le *Clavier bien tempéré*. Bach joua cette dernière œuvre en tout trois fois d'un bout à l'autre pour lui avec son art inimitable et mon père comptait ses heures parmi les plus heureuses, lorsque Bach, prétextant qu'il ne se sentait pas d'humeur à enseigner, s'asseyait lui-même à l'un de ses beaux instruments et transformait ainsi ces heures en minutes.

C'est là qu'apparaît sa philosophie en matière d'éducation : les pièces présentées aux étudiants doivent être suffisamment variées ainsi que stylistiquement et formellement riches pour lui donner une forte envie d'apprendre.

## Structure, forme et styles

Comme les églises du temps de Bach étaient construites selon une forme symétrique, le concept de symétrie, qui trouve son origine dans la croix du Christ, a dominé la structure de l'œuvre, pénétrant profondément les éléments constitutifs de la musique et la forme musicale elle-même. Si l'on divise le premier livre du *Clavier bien tempéré* en deux moitiés, on remarque que le dernier mouvement de chaque section est construit autour d'un concept compositionnel identique : dans la section 1 (n° 12), les douze demi-tons sont couverts par le sujet et le contre-sujet tandis que dans la section 2 (n° 24), ils sont contenus dans l'unique entrée du sujet. Cela peut être considéré comme la représentation symbolique du concept de « toutes les tonalités ». Si nous poursuivons notre recherche dans les détails en divisant davantage les sections, nous trouvons des subdivisions par trois, marquées par les grandes fugues dans les tonalités mineures, à savoir les n°s 4, 8 et 20 (le n° 16 n'est cependant pas aussi important).

D'un autre point de vue, on peut également trouver un concept de symétrie dans le nombre de voix des fugues. Chaque section contient une fugue à cinq voix écrite en *stile antico*. Dans la première section, on compte sept fugues à trois voix (plus trois à quatre voix et une à deux voix), tandis que dans la seconde moitié, on compte sept fugues à quatre voix (et quatre à trois voix). « Sept » et « douze » (3x4 ou 4x3), désignés souvent sous le nom de « chiffres sacrés », semblent être soulignés ici par Bach.

Certains éléments du premier livre du *Clavier bien tempéré* suggèrent qu'il devait s'agir d'un microcosme. Le fait que ce livre commence par le plus simple des préludes et se termine par une fugue d'une grande ampleur et d'une grande complexité ne peut être qu'une simple coïncidence. L'œuvre comprend également des pièces de formes et de styles divers, englobant toutes les variétés possibles de l'époque, y compris la fugue quasi vocale en *stile antico*, le mouvement de danse, l'improptu virtuose.

En nous limitant aux préludes, nous pouvons les classer en fonction de leur forme comme suit : pièces homophoniques : n<sup>os</sup> 1, 2, 5, 6, 10, 15 et 21 ; inventions polyphoniques à deux voix : n<sup>os</sup> 3, 11, 13, 14 et 20 ; sinfonias à trois voix : n<sup>os</sup> 9, 18, 19 et 23 ; divers types d'arioso : n<sup>os</sup> 4, 8, 16 et 22 ; concerto : n<sup>o</sup> 17 ; sonate en trio : n<sup>o</sup> 24 ; pièce contrapuntique sonore à 4 voix : n<sup>o</sup> 12 ; et introduction en forme de *toccata* avec double fugue : n<sup>o</sup> 7.

Les fugues sont souvent classées en fonction du nombre de voix et des techniques contrapuntiques utilisées. Il est également possible, dans une certaine mesure, de les aborder sous l'angle de ce que l'on appelle le « Charakterthema » (un terme employé par Heinrich Bessler) ou au moyen d'une classification stylistique dans une perspective chronologique.

La forme musicale de la paire prélude – fugue a traditionnellement signifié ce que le terme implique. Les préludes étaient à l'origine courts, reflétant le premier processus de développement du premier livre du *Clavier bien tempéré* évoqué plus haut. La fonction initiale des préludes était d'établir la tonalité sur laquelle la fugue déployait son riche discours musical. Dans ce recueil cependant, les préludes ont commencé à acquérir le caractère d'une étude et d'une pièce artistique à part entière. Cette tendance est encore plus nette dans le second livre du *Clavier bien tempéré*.

## Quelques questions sur l'interprétation

Dans la recherche d'une interprétation « authentique », le choix de l'instrument original n'est qu'un point de départ. Devons-nous viser l'exactitude historique en suivant au plus près les intentions de Bach ? Ou devons-nous aborder l'interprétation du point de vue de notre milieu esthétique moderne afin de reconstruire l'histoire de l'époque ? Quoi qu'il

en soit, il est nécessaire de comprendre les éléments des organismes musicaux tels que l'ornementation et l'interprétation correcte du rythme et du tempo lorsque l'on se rend compte 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.

Il est bien connu que Bach a écrit beaucoup plus d'ornements qu'il n'était d'usage à son époque. Il incombait alors à l'interprète d'ajouter des ornements et des fioritures pour exprimer la musique en fonction de sa forme mélodique, de sa progression harmonique et de sa texture. La connaissance des nombreux styles musicaux différents était donc une condition essentielle pour un bon interprète. Des exemples de l'enseignement de Bach à ce sujet peuvent être trouvés dans certains manuscrits conservés auxquels il aurait ajouté des ornements pendant les leçons avec ses élèves. Il convient d'ajouter que l'ornementation est également déterminée par plusieurs autres facteurs externes comme les caractéristiques sonores de l'instrument choisi et l'acoustique de la salle dans laquelle il se trouve.

Souvent, les pièces pour clavier de Bach ne portent pas d'indications de tempo. Cela s'explique en partie par la nature domestique et éducative de ces compositions. L'étude des pièces du *Clavier bien tempéré* impliquait non seulement que les élèves devaient apprendre à jouer les bonnes notes mais aussi qu'ils devaient parvenir à une interprétation juste de chacune des pièces. Tout cela est en fait contenu dans la notation musicale. La source d'information réside dans le recours à une variété d'indications de mesure, la façon dont les motifs principaux sont formés et la manière dont la texture est exprimée. Les indications de tempo figurant dans le premier livre du *Clavier bien tempéré* sont toutes des cas exceptionnels destinées à clarifier les intentions du compositeur. Bach en a utilisé ici cinq, à savoir *Adagio*, *Largo*, *Andante*, *Allegro* et *Presto*. Elles apparaissent dans les préludes n° 2 (*Presto*, *Adagio*, *Allegro*), n° 10 (*Presto*), n° 24 (*Andante*) et la fugue qui l'accompagne (*Largo*). Il est important de noter qu'elles n'indiquent pas un tempo absolu tel que nous l'entendons aujourd'hui. À l'époque de Bach, l'indication de tempo se référait au caractère émotionnel de la musique qui, à son tour, suggérait le tempo le plus approprié.

Plus nous étudions la musique de Bach dans une perspective historique, mieux nous

comprenons le sens historique caché dans chacune des notes. C'est là que nous pouvons découvrir un monde révolu, la dimension éternelle dans laquelle nous pouvons chercher une approximation de la vérité historique.

© *Yo Tomita 1996/2023*

Actif en tant que chef d'orchestre, compositeur et pianiste ainsi que claveciniste et organiste, **Masato Suzuki** a reçu ses premiers rudiments musicaux de ses parents. Il étudia ensuite la composition et la musique ancienne à l'Université des Arts de Tokyo, ainsi que l'orgue et le clavecin à La Haye et Amsterdam. Le travail de Suzuki en tant que membre régulier et soliste du Bach Collegium Japan l'a amené à se produire dans les principales salles de concert et festivals en Europe, au Japon et aux États-Unis. Nommé chef principal du BCJ en 2018, Masato Suzuki dirige également des orchestres à travers le Japon, dont les orchestres symphoniques d'Hiroshima, de Sendai, de Tokyo et Yomiuri Nippon. Il a occupé le poste de chef d'orchestre principal de la Yokohama Sinfonietta et est co-fondateur de l'Ensemble Genesis avec lequel il présente, en tant que directeur musical, des programmes ambitieux de musique baroque et contemporaine dans des combinaisons originales. Au disque, Suzuki apparaît dans de nombreux enregistrements (entre autres chez BIS) avec le Bach Collegium Japan, y compris l'intégrale des cantates sacrées et profanes de J. S. Bach et les concertos pour un et deux clavecins du même compositeur.



## More Bach from Masato Suzuki on BIS:



### Concertos for Harpsichord and Strings, Vol. 1

No. 1 in D minor, BWV 1052  
No. 5 in F minor, BWV 1056  
No. 8 in D minor, BWV 1059 R  
No. 2 in E major, BWV 1053

Bach Collegium Japan

BIS-2401 SACD

„This generously compiled combination of masterworks [...] will bring great enjoyment to the listener, in terms of both the excellent sound and the sparkling performances.“  
*MusicWeb International*

„Masato Suzuki erweist sich in der Konfrontation mit den ‚Altvorderen‘ als würdiger Fackelträger dieses Repertoires in eine neue Generation.“ *Klassik-Heute*

### Concertos for Harpsichord and Strings, Vol. 2

No. 6 in F major, BWV 1057  
No. 4 in A major, BWV 1055  
No. 7 in G minor, BWV 1058  
No. 3 in D major, BWV 1054

Bach Collegium Japan

BIS-2481 SACD

„Eine schöne Fortsetzung: Bei Masato Suzuki und dem Bach Collegium Japan klingen Bachs Cembalokonzerte frisch, beweglich und struktural.“ *Klassik.com*

« Les mouvements vifs brillent comme un cristal aux arêtes pures » *Crescendo*



The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

This recording has been generously supported by Mr Satoshi Sakurai.

#### **Recording Data**

Recording: 8th–11th October 2021 at the Toppan Hall, Tokyo, Japan  
Producer: Martin Sauer  
Sound engineer: Hiroshi Kunisaki  
Instrument technician: Akimi Hayashi

Equipment: DPA, Neumann and Royer microphones; RME pre-amplifiers and high-resolution A/D converters;  
Pyramix digital audio workstation; ME Geithain loudspeakers  
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing: Martin Sauer  
Mixing: Julian Schwenkner, Sebastian Nattkemper (Teldex Studio Berlin)

Executive producer: Robert Suff

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Yo Tomita 1996/2023  
Translations: Kelly Baxter (English); Irene Rieck (German); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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 info@bis.se www.bis.se

BIS-2621 © & © 2024 BIS Records AB, Sweden.

