

# GULDA

**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
**DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER**

**GESAMTAUSGABE (BWV 846-869 · 870-893)**





# Johann Sebastian Bach

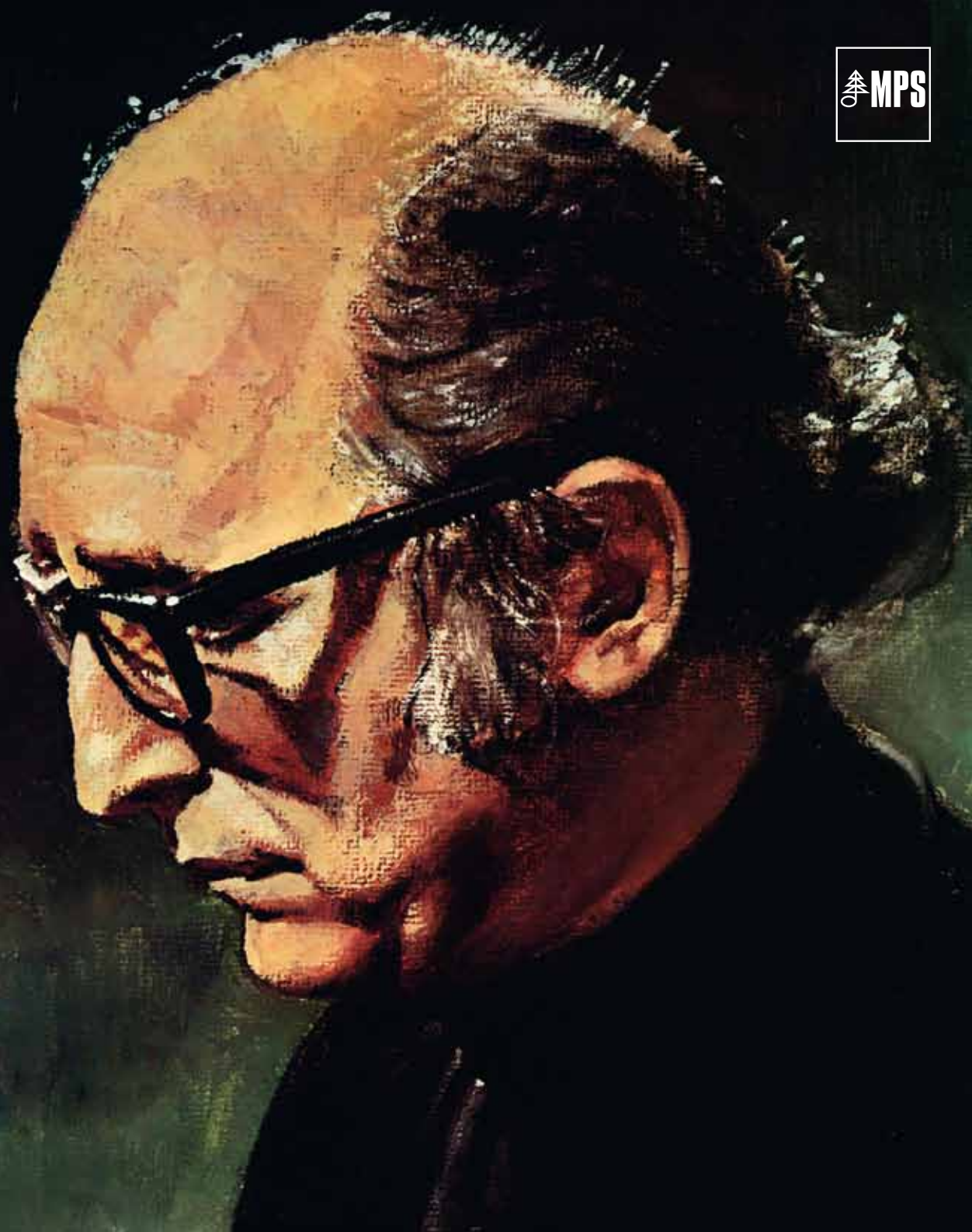
## Das Wohltemperierte Klavier

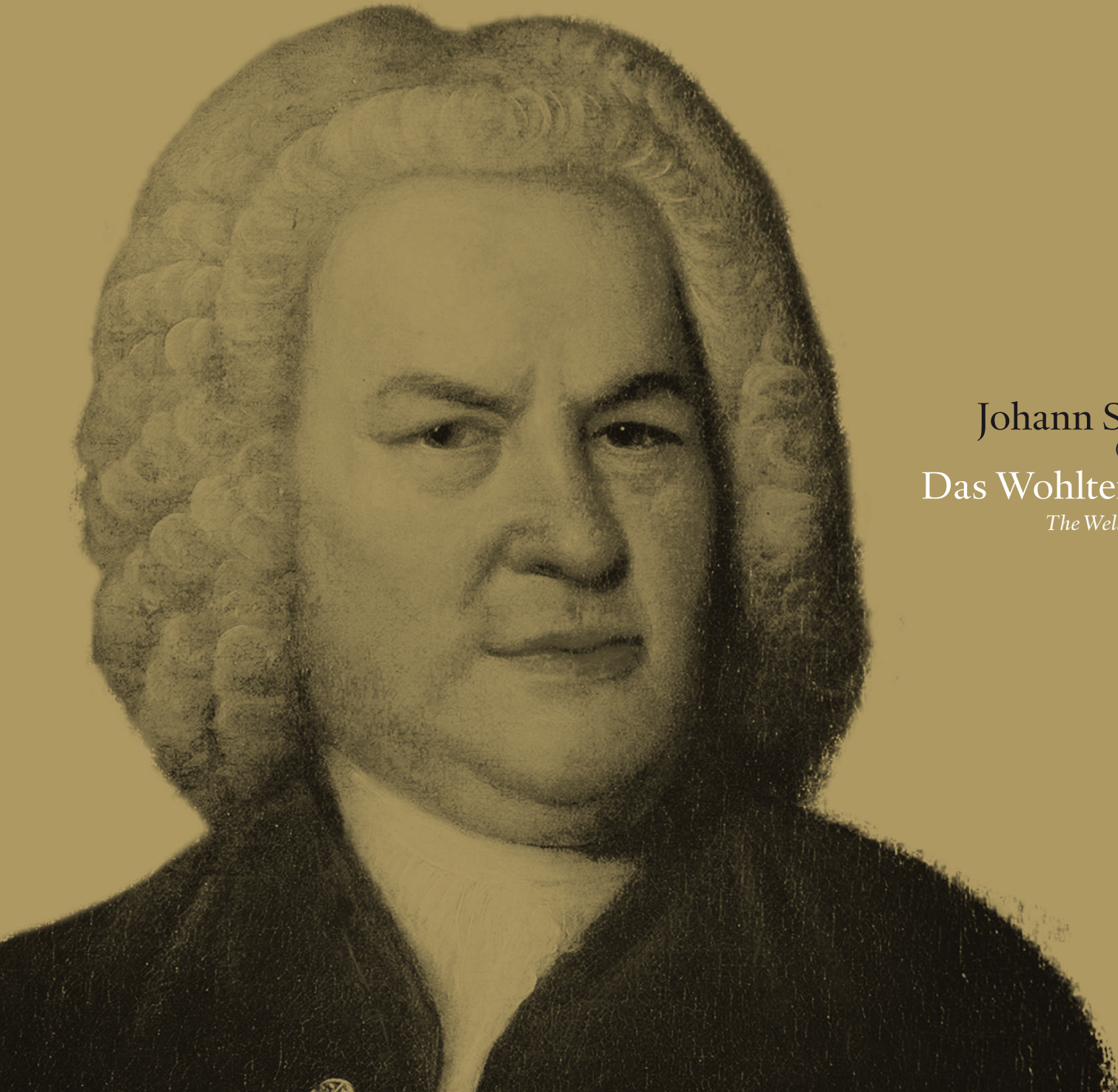
---

Gesamtausgabe

(BWV 846–869 · 870–893)

Friedrich Gulda





Johann Sebastian Bach

(1685–1750)

Das Wohltemperierte Klavier

*The Well-Tempered Clavier*

# Erster Teil (BWV 846–869)

Part I

## Präludien und Fugen *Preludes and Fugues*

### BUCH 1

01	C-Dur · <i>C major</i> BWV 846	2:08   3:13	16	g-Moll · <i>G minor</i> BWV 861	1:33   2:53
02	c-Moll · <i>C minor</i> BWV 847	2:14   2:16	17	As-Dur · <i>A<math>\flat</math> major</i> BWV 862	1:35   2:59
03	Cis-Dur · <i>C<math>\sharp</math> major</i> BWV 848	1:12   2:24	18	gis-Moll · <i>G<math>\sharp</math> minor</i> BWV 863	1:37   5:20
04	cis-Moll · <i>C<math>\sharp</math> minor</i> BWV 849	1:56   3:56	19	A-Dur · <i>A major</i> BWV 864	0:51   1:46
05	D-Dur · <i>D major</i> BWV 850	1:09   2:05	20	a-Moll · <i>A minor</i> BWV 865	1:08   4:23
06	d-Moll · <i>D minor</i> BWV 851	1:20   2:19	21	B-Dur · <i>B<math>\flat</math> major</i> BWV 866	1:11   1:25
07	Es-Dur · <i>E<math>\flat</math> major</i> BWV 852	3:33   1:48	22	b-Moll · <i>B<math>\flat</math> minor</i> BWV 867	3:19   3:32
08	es-Moll · <i>E<math>\flat</math> minor</i> BWV 853	4:33   6:02	23	H-Dur · <i>B minor</i> BWV 868	1:03   3:29
09	E-Dur · <i>E major</i> BWV 854	1:24   1:07	24	h-Moll · <i>B minor</i> BWV 869	8:24   8:17
10	e-Moll · <i>E minor</i> BWV 855	2:19   1:06			
11	F-Dur · <i>F major</i> BWV 856	0:57   1:18			
12	f-Moll · <i>F minor</i> BWV 857	1:40   5:22			
13	Fis-Dur · <i>F<math>\sharp</math> major</i> BWV 858	1:43   2:29			
14	fis-Moll · <i>F<math>\sharp</math> minor</i> BWV 859	0:54   4:34			
15	G-Dur · <i>G major</i> BWV 860	0:52   2:32			

# Zweiter Teil (BWV 870–893)

Part II

## Präludien und Fugen *Preludes and Fugues*

### BUCH 2

01	C-Dur · <i>C major</i> BWV 870	2:16   1:52	15	G-Dur · <i>G major</i> BWV 884	3:19   1:49
02	c-Moll · <i>C minor</i> BWV 871	3:14   3:47	16	g-Moll · <i>G minor</i> BWV 885	2:51   2:58
03	Cis-Dur · <i>C<math>\sharp</math> major</i> BWV 872	1:42   1:57	17	As-Dur · <i>A<math>\flat</math> major</i> BWV 886	4:01   2:46
04	cis-Moll · <i>C<math>\sharp</math> minor</i> BWV 873	3:32   1:58	18	gis-Moll · <i>G<math>\sharp</math> minor</i> BWV 887	5:46   2:41
05	D-Dur · <i>D major</i> BWV 874	4:52   3:18	19	A-Dur · <i>A major</i> BWV 888	2:12   1:46
06	d-Moll · <i>D minor</i> BWV 875	1:28   1:49	20	a-Moll · <i>A minor</i> BWV 889	4:44   2:01
07	Es-Dur · <i>E<math>\flat</math> major</i> BWV 876	2:54   2:55	21	B-Dur · <i>B<math>\flat</math> major</i> BWV 890	6:47   2:12
08	dis-Moll · <i>D<math>\sharp</math> minor</i> BWV 877	4:02   5:14	22	b-Moll · <i>B<math>\flat</math> minor</i> BWV 891	4:21   7:10
09	E-Dur · <i>E major</i> BWV 878	5:06   4:08	23	H-Dur · <i>B major</i> BWV 892	1:30   3:51
10	e-Moll · <i>E minor</i> BWV 879	2:44   2:24	24	h-Moll · <i>B minor</i> BWV 893	3:03   2:23
11	F-Dur · <i>F major</i> BWV 880	2:12   2:00			
12	f-Moll · <i>F minor</i> BWV 881	5:13   3:22			
13	Fis-Dur · <i>F<math>\sharp</math> major</i> BWV 882	3:05   2:45			
14	fis-Moll · <i>F<math>\sharp</math> minor</i> BWV 883	3:13   7:18			

## Vorwort zur Neuauflage Bach und Gulda – eine kongeniale Symbiose

Thomas Knapp, Februar 2015

**B**ei Bach war die Seelenlandschaft, in die Gulda versetzt wurde, eine Gegend, in der schwarzgrüne Zypressen und kalkweiße Mauern in vollendetem Ebenmaß einander gegenüber standen” so beschrieb Prof. Peter Weiser Guldas Bachspiel und genau das ist auch heute noch, über vierzig Jahre nach Entstehen der vorliegenden Aufnahmen, zu hören und buchstäblich körperlich zu erfahren. Guldas Bachaufnahmen bildeten im Mai 1973 den Abschluss seiner Arbeiten im MPS-Studio, die im Februar 1969 mit den Préludes von Debussy begannen und neben Aufnahmen eigener Werke auch die Diabelli Variationen von Beethoven beinhalteten. Wie bei seinen Zyklen von Beethoven, Debussy und Mozart nahm Gulda auch die beiden Teile des Wohltemperierten Claviers jeweils in einem Zug auf, was dem Ganzen einen geschlossenen Charakter gibt. Die Aufnahmetechnik des MPS-Studios begeisterte Gulda, der schon in den 1950er Jahren bei den privaten Tonbandaufnahmen seiner Konzerte den unmittelbaren, nachhalllosen Klang des Flügels schätzte. Seine bevorzugte Mikrofonierung direkt über den Saiten des Steinway, seine unnachahmliche Kunst des facettenreichen Anschlags sowie subtiler Pedalisierung lassen eine Musik erklingen, die zwischen intimsten Clavichordgeheimnissen und strahlender Orgelpracht alle nur erdenklichen musikalischen und somit menschlichen Stimmungen offenbart. Diese Art aufzunehmen ermöglichte es Gulda in die Kosmen der einzelnen Stücke förmlich hineinzukriechen, er verwandelte sich, wie es Joachim Kaiser bemerkte, »mehr denn je vom Clavierspieler zum Clavierdenker.« Die Kombination dieses intellektuellen, gleichwohl höchst emotionalen Interpretationsansatzes mit direktester Klangerforschung hebt Guldas Aufnahmen über jene von Gould und Richter hinaus.

Da der Begriff »Clavier« zu Bachs Zeiten alle Tasteninstrumente betraf, enthielt sich der Komponist dezidierter Vorschriften zur Wahl des Instruments. Mitte der 1730er Jahre stand Bach allerdings mit dem Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683–1753) bezüglich dessen Entwick-

## Foreword to the New Edition Bach and Gulda – a brilliant symbiosis

Thomas Knapp, February 2015 (Translation: Janet and Michael Berridge)

**W**ith Bach, the spiritual landscape in which Gulda moved was a region in which sombre green cypresses and chalk-white walls stood in perfect balance to one another”, wrote Prof. Peter Weiser of Friedrich Gulda’s Bach playing, and that is exactly what can be heard today, over forty years after the present recordings were made, and not only heard but physically experienced. Gulda’s Bach recordings of May 1973 marked the culmination of his work in the MPS Studio, which had begun in February 1969 with Debussy’s Préludes and continued with Beethoven’s Diabelli Variations and recordings of his own compositions. As with his Beethoven, Debussy and Mozart cycles, Gulda recorded each of the two parts of the Well-Tempered Clavier in a single session, giving the whole set an inner unity. The recording facilities of the MPS Studio delighted Gulda, who had appreciated the immediate, resonance-free sound of the piano back in the 1950s in private tapes of his concerts. Gulda’s preferred microphone positioning directly above the strings of the Steinway, his inimitable art of nuanced touch and infinitely graded pedalling, summon up a music that in its passage from the most intimate secrets of the clavichord to the radiant majesty of the organ reveals every conceivable musical and human mood. Recording like this enabled Gulda to enter the inner worlds of the individual pieces; he was transformed, as Joachim Kaiser noted, “more than ever before from a clavier player to a clavier thinker”. The combination of this intellectual yet highly emotional approach to interpretation with the most direct exposition of the sound lifts Gulda’s recordings above those of Gould and Richter.

As the term “Clavier” encompassed all keyboard instruments in Bach’s day, the composer refrained from specific instructions governing the choice of instrument. In the mid-1730s, however, Bach was in contact with organ builder Gottfried Silbermann (1683-1753) concerning the latter’s development of a “Fortepiano”. Silbermann refined Bartolomeo Cristofori’s hammer

lung eines »Fortepiano« in Kontakt. Silbermann entwickelte Bartolomeo Cristoforis Erfindung der Hammermechanik weiter und Bach lieferte ihm dazu wertvolle Anregungen bezüglich Spielbarkeit und Tonvolumen. Somit ist die Darstellung des Wohltemperierten Claviers auf dem modernen Flügel durchaus legitim, schätzte doch Bach schon die anschlagsmodulatorischen Fähigkeiten des »Fortepianos«. Ganz in diesem Sinne begreift auch Gulda die beiden Teile des Wohltemperierten Claviers. Er, der schon 1946 bei dem von ihm gewonnenen Wettbewerb in Genf unter anderem mit Bachs c-moll Toccata brillierte, hatte im Lauf der Jahrzehnte ständig einzelne Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Clavier im Repertoire, bevor er im April 1972 den ersten Teil, im Mai 1973 den zweiten Teil aufnahm. In den Jahren 1972 bis 1974 brachte er beide Teile in jeweils zwei Konzerten in München, Salzburg und Wien zur Aufführung, aber auch in Italien und Südamerika. Zwischen 1971 und 1978 beschäftigte sich Gulda ebenso intensiv mit dem Clavichord, dessen intimen Klang er mittels ausgetüftelter Verstärkung auch einem großen Publikum zu Gehör brachte. Die beim Clavichordspiel völlig anders geartete Technik ermöglichte ihm auch am Flügel noch einmal mehr subtile Nuancen und Klangschattierungen hervorzubringen. Einem Musiker wie Gulda, dem in seinen Improvisationen und Kompositionen von der zartesten Kantilene bis zum orgiastischen Ausbruch nichts fremd ist, muss die enorme Bandbreite menschlicher Empfindungen, wie sie im Wohltemperierten Clavier vorkommt, ungemein entgegenkommen. Unter dem Prinzip der alles darlegenden analytischen Klarheit durchstreift er mit enormem Einfühlungsvermögen den Bachschen Kosmos vielfältigster Regungen wie kein zweiter, jedes Präludium, jede Fuge wird unter seinen Händen (und seinem Pedal) zu einem einzigartigen Ereignis!

action and Bach provided him with valuable input on playability and volume of tone. This altogether legitimizes performance of the WTC on the modern concert grand, given Bach's respect for the modulation of touch that was possible on the "Fortepiano". It was in this sense that Gulda understood the two parts of the Well-Tempered Clavier. Having dazzled the jury in Geneva with Bach's C minor Toccata and more in the competition he won there in 1946, he was constantly adding individual WTC Preludes and Fugues to his repertoire over the years, eventually recording the first part in April 1972, the second part in May 1973. In the three years from 1972 to 1974 he played both parts in paired concerts in Munich, Salzburg and Vienna, as well as in Italy and South America. Between 1971 and 1978 Gulda engaged himself just as intensively with the clavichord, the intimate sound of which he conveyed to a wider public with the aid of subtly engineered amplification. The completely different playing technique applicable to the clavichord enabled him to summon up even more exquisitely subtle nuances and shadings of sound from the modern concert instrument. A musician like Gulda, accustomed in his improvisations and compositions to range from the tenderest cantilena to orgiastic outbursts, can only have welcomed the vast spectrum of human emotions conveyed in the Well-Tempered Clavier. Observing the principle of all-encompassing analytical clarity, he applies his profound depths of sensitivity to the Bachian cosmos of fluctuating feelings in a manner that is truly unique, with each Prelude, each Fugue flowing from his hands (and his pedal) as an incomparable experience.

## Producer's Comment

*Thorsten Wyk, Februar 2015*

Friedrich Guldas Aufnahmen des Wohltemperierten Claviers wurden in zwei getrennten Aufnahmesessions im MPS-Studio in Villingen realisiert. Der erste Teil (BWV 846-869) wurde im April 1972, der zweite Teil (BWV 870-893) im Mai 1973 aufgenommen. Gulda versuchte dabei durch unterschiedliche Anschlags- und Pedalisierungsnuancen den Cembalo-, Clavichord- oder Orgelcharakter der einzelnen Stücke auf einem modernen Flügel hervorzuheben. Die teilweise dramatisch unterschiedlichen Lautstärken zwischen den Stücken sind der beabsichtigte Ausdruck dieses Interpretationsansatzes. Verstärkt wird dieser Effekt durch die gewählte Mikrofoniaerung des Flügels: Dieser wurde direkt über den Saiten abgenommen, was den Aufnahmen einen sehr direkten, hallarmen Klang verleiht.

Ziel dieser Neuauflage des Wohltemperierten Claviers ist es die ursprüngliche Klangästhetik der MPS-Aufnahmen zu erhalten und nicht, wie bei früheren Neuauflagen, die Dynamik- und Lautstärkeverhältnisse zu verändern. Entsprechend habe ich das CD-Master für diese Neuauflage neutral, also ohne weitere Bearbeitung, direkt von den originalen Masterbändern erstellt.

## Producer's Comment

*Thorsten Wyk, February 2015 (Translation: Janet and Michael Berridge)*

Friedrich Gulda's recordings of the Well Tempered Clavier were made in two separate recording sessions in the MPS Studio in Villingen. The first part (BWV 846-869) was recorded in April 1972, the second part (BWV 870-893) in May 1973. Gulda applied a variety of nuances in touch and pedalling in order to bring out on a modern concert piano the harpsichord, clavichord or organ character of the individual pieces. The sound levels of the various pieces, at times dramatically different, are the intentional expression of this approach to the work. The effect is amplified by the positioning of the microphone above the piano, directly over the strings, giving the recordings a very direct sound, low in resonance.

The aim of this new release of the Well Tempered Clavier is to preserve the original sound aesthetics of the MPS recordings and not, as in previous reissues, to alter the dynamics and volume profiles. For this reason I have prepared the CD master for this new edition neutrally, without further intervention, directly from the original master tapes.

## Friedrich Gulda über Johann Sebastian Bach Das Wohltemperierte Klavier

Man könnte sagen,

... daß zu Bachs Zeiten alles, was Tasten hatte, »Clavier« genannt wurde, also sowohl das Clavichord – gefühlsvolles, intimes Hausinstrument; als auch das Cembalo – glanzvolles, aristokratisches, weltliches Prachtstück; und die Orgel – das geweihte Instrument des Gottesdienstes;

... daß die Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Claviers« meist deutlich erkennen lassen, von welchem der drei Instrumente sie ihrer Technik und Ausdrucksweise nach inspiriert und für welches sie mithin vorwiegend bestimmt sind;

... daß Bach selbst jedoch in fast jedem Falle die Grenzen des jeweiligen Instrumentes als beengend empfand und daher entweder, dem Geist seiner Zeit entsprechend, die Wahl der Intelligenz und »Diskretion« des Spielers überließ, oder aber (und dies erscheint mir die wichtigere, dem Genie Bachs gemäßigtere Konsequenz zu sein) von vornherein auf die Angabe des gewünschten »Claviers« verzichtete, weil er zu der Ansicht neigte, daß kein von Menschenhand gefertigter, mit Saiten oder Pfeifen bestückter Kasten jemals der göttlichen Seele der Musik ganz Genüge tun könne. Denn daß Musik von Gott komme und allein seiner Ehre diene, diese Überzeugung stand für Bach jenseits jeden Zweifels und teilt sich aus seinen Werken in überwältigender Weise mit. Immerhin handelt es sich beim »Wohltemperierten Clavier« – trotz mancher Vorstöße ins Gebiet »abstrakter«, d. h. instrumentunabhängiger Musik – titelgemäß um Musik für Tasteninstrumente. (Am Ende seines Lebens verwies Bach bekanntlich mit der »Kunst der Fuge« alle instrumentgebundenen musikalischen Vorstellungen in das ihnen zukommende Reich des Allzumenschlichen, Sekundären: »Erdenrest, zu tragen peinlich«.);

... daß es also müßig ist, sich allzuviele Gedanken darüber zu machen, ob das moderne Klavier nun zur Wiedergabe des »Wohltemperierten Claviers« geeignet sei oder nicht. Schließlich ist es ein vollwertiges Tasteninstrument; zwar ein Klavier, aber eben auch ein »Clavier«. Natürlich habe ich mich bemüht, gegebenenfalls mittels Anschlags- und Pedalisierungsnancen Cembalo-, Clavi-

## Friedrich Gulda about Johann Sebastian Bach The Well-Tempered Clavier *(Translation: John Wilde)*

One could say ...

... that in Bach's day, everything with a keyboard was called a clavier – the clavichord, an expressive, intimate chamber instrument; the harpsichord, splendid, aristocratic and very much of this world; or the organ, the hallowed instrument of the church;

... that in most of the preludes and fugues in "The Well-Tempered Clavier", technique and expression show clearly which of the three instruments provided the inspiration for the composition and for which it is therefore principally intended;

... that in virtually each case however, Bach himself found the limitations of any one instrument too restrictive. For this reason he either, in the spirit of his time, left the choice to the intelligence and discretion of the player or – and this seems to me to be the more significant conclusion, more in accordance with the composer's genius – he refrained completely from specifying which type of keyboard instrument was to be used because he believed that no instrument built by human hand, whether fitted with strings or pipes, could do justice to the divine spirit of music. For Bach, there could be no conceivable doubt that music was inspired by God and served solely to venerate Him, a conviction which is overwhelmingly clear in all his work. Even so, despite frequent ventures into the field of abstract music (i. e. independent of a specific instrument). "The Well-Tempered Clavier", as its title says, remains music for the keyboard. In "The Art of Fugue", which Bach wrote at the end of his life, the composer banished all musical concepts, too closely bound with an individual instrument to the realm of the all too human, the secondary, where they belonged ("This mortal flesh, how wearisome to bear");

... that it is therefore superfluous to give too much consideration to the question of whether the modern piano is suitable for the interpretation of "The Well-Tempered Clavier". After all, the piano is a keyboard instrument, exactly what was originally understood by "clavier". Of course, I have attempted where necessary to bring out harpsichord, clavichord or organ charac-

chord- oder Orgelcharakter klar hervortreten zu lassen. Andererseits jedoch war ich dankbar, über ein Instrument zu verfügen, welches durch seinen gewissermaßen »neutralen« Klang in höherem Grade als die Original-»Claviere« die Möglichkeit bietet, den abstrakteren Vorstellungen Bachs gerecht zu werden (Zumindest war dies meine Absicht);

... daß das gewaltige Werk ursprünglich den Zweck hatte, mit Hilfe einer in chromatischer Folge durch alle Tonarten angelegten Reihe von Clavier-Stücken sich »denen Kennern und Liebhabern« zu empfehlen und auf längere Sicht unentbehrlich zu machen, um sie auf diese Weise zu zwingen, im Streit um temperierte oder mitteltönige Stimmung die progressive, »pro-temperierte«, also Bach'sche Partei zu ergreifen; in einem Streit, der – allerdings erst lange nach Bachs Tod – in seinem Sinne entschieden wurde. Ohne Bachs eindeutige Parteinahme für die »wohltemperierte Stimmung« wäre die Entwicklung der europäischen Musik anders verlaufen. (Wer mag, kann Spekulationen anstellen: wie wäre sie wohl verlaufen ohne Hammerklaviersonate, ohne Tristan, ohne Debussy ...);

... daß aus dem Werk unendlich viel zu lernen ist, etwa über den »französischen Stil«, den »italienischen Stil« (beides für den, der vorurteilsfrei hören kann, keine toten Begriffe, sondern lebendig fortwirkende); deren nie ganz zu bewältigende Vereinigung: Gerade darum für deutschen Tiefsinn immer wieder besonders verlockend; oder über die längere Haltbarkeit kontrapunktischer Harmonie als Abbild eines Überzeitlichen gegenüber modisch-vergänglichen Tanzformen; (wer tanzt schon heute noch Menuett oder Courante, wer ist willens und imstande, deren swing noch nachzuvollziehen?); oder über Wert und Unwert von Verzierungen; oder über die geradezu bestürzende Nähe vieler dieser »Charakterstücke« zu den religiösen Gefühlsinhalten der Passionen und der h-moll-Messe: sodaß man mit Bach tatsächlich überzeugt ist, alles Leiden und alle Freude beziehe sich auf und erhalte seinen Sinn durch die Grundtatsachen der Fleischwerdung, Passion und Auferstehung Christi ...

All das und noch vieles andere könnte man sagen. Lieber aber möchte ich mich bei Herrn Brunner-Schwer (Produktion), den Herren Fruth und Donner (Technik), Herrn Becker (Klavierstimmung) und Fräulein Kleinhans (Schnitt) für ihre sehr wertvolle und geduldige Mitarbeit bedanken sowie beim großen Johann Sebastian Bach mit dem Versprechen, in Ehrfurcht und Liebe weiterhin und mehr als bisher mein Bestes zu tun. Amen. F. G.

teristics by means of touch or pedalling. On the other hand I was glad to have an instrument whose tone is to a certain extent "neutral" and which therefore makes it more possible than the original keyboard instruments to do justice to Bach's concept of abstract music (this at least is what I have tried to do);

... that this immense work, with its series of keyboard pieces progressing in chromatic order through all the major and minor keys, was designed to attract and eventually prove indispensable to experts and amateurs alike and thus win them over to the progressive, pro-tempered faction which Bach himself supported, in the argument for and against equal temperament. The controversy was eventually decided in Bach's favour but not until long after his death. Without his determined support for the "well-tempered" system of tuning, the development of European music would have been very different (One can only speculate what course musical history might have taken without the "Hammerklavier" Sonata, without "Tristan" or Debussy);

... that there is an immense amount to be learnt from this music – about the "French" or the "Italian" style for example (both of them, for those who can listen without prejudice, far from dead, still very much a living influence); one can also learn something about the combination of these two elements, elusive though it may be in practice and consequently all the more attractive to the thoughtful German temperament; or about the greater durability of contrapuntal harmony as a reflection of the everlasting compared with the more ephemeral dance (who dances the minuet or the courante today; who is either willing or able to try to seek out the attraction they once exerted?); or about the value, or lack of value, of ornamentation; or about the striking closeness of many of these pieces to the religious feeling of the passions or the mass in B minor, so that, with Bach himself, one becomes really convinced that all suffering, all joy is related to and derives its whole meaning from the fundamental truths of the incarnation, the passion and the resurrection of Christ ...

One could say all this and many other things. Instead, I should like to thank Mr. Brunner-Schwer (production), Willi Fruth and Rolf Donner (engineering), Mr. Becker (piano tuning) and Gaby Kleinhans for their invaluable and patient help. I should also like to thank the great Johann Sebastian Bach, with the promise that I shall continue, more than hitherto, to do my best, with both respect and affection. Amen. F. G.

# Johann Sebastian Bach

## Das Wohltemperierte Klavier, Teil 1 (BWV 846-869)

von Peter Schimmerling, Juli 1972

Nach einer Legende hat Johann Sebastian Bach (1685–1750) sein bedeutendstes Klavierwerk in kurzer Zeit an einem Ort verfaßt, an dem ihm kein Instrument zur Verfügung stand. Der vollständige Titel lautet: »Das Wohltemperierte Clavier oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, Sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend – Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-Begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden, Besonderem Zeitvertrieb aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach p. t. Hochf. Anhalt-Cöthenschen Capel-Meister und Directore derer Cammer Musiquen. Anno 1722.«

Es finden sich jedoch bereits im, »Klavierbüchlein für Friedemann Bach« – 1720 ebenfalls in Köthen entstanden – elf Präludien von C-Dur bis f-moll chromatisch aufsteigend (es fehlt lediglich Es-Dur), also in der Reihenfolge des Wohltemperierten Klaviers, die von Bach dann in erweiterter bzw. verbesserter Fassung in das große Werk übernommen wurden. Auch die Fuge a-moll und das Präludium Es-Dur sind mit Sicherheit nicht erst 1722 entstanden; es gibt Anhaltspunkte dafür, daß diese Stücke in der Urform bereits vor Bachs Köthener Zeit komponiert worden sind (wahrscheinlich für die Orgel). Eine weitere Legende ist es, daß Bach nach seinem Tod in Leipzig fast hundert Jahre lang »vollkommen in Vergessenheit« geriet. In diesem Zusammenhang wird immer auf Felix Mendelssohn-Bartholdys Aufführung der wirklich hundert Jahre lang unbekannt gebliebenen Matthäus-Passion hingewiesen. In Wirklichkeit galt das Wohltemperierte Klavier – und hierzu zählt auch der 1744 erschienene Teil II, dem Bach diesen Titel nicht gab – bereits zu Lebzeiten Bachs, besonders aber in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, als dessen bedeutendstes Instrumentalwerk. Es wurde durch Schüler, Freunde und Verwandte in unzähligen

# Johann Sebastian Bach

## The Well-Tempered Clavier, Part I (BWV 846-869)

by Peter Schimmerling, July 1972 (Translation: John Wilde)

Legend has it that Johann Sebastian Bach (1685–1750) composed his most important work for the keyboard within a very short period and that at the time he had no instrument at his disposal. Its full title is: “The Well-Tempered Clavier, or preludes and fugues ranging through all tones and semi-tones, including the major third, from C to E, and the minor third, from D to F – for the use and instruction of young people musically inclined and anxious to learn and also for those already versed in this study. Composed and compiled with considerable pleasure by Johann Sebastian Bach, director of music at the court of Anhalt-Cöthen, A. D. 1722”.

However, Bach’s “little clavier book” for his son Wilhelm Friedemann, compiled in 1720, also in Cöthen, contained eleven preludes progressing chromatically from C major to F minor (omitting only E flat major), i. e. in the same order as in “The Well-Tempered Clavier”. Bach included these, in extended or improved form, in the later work too. It is also certain that both the fugue in A minor and the prelude in E flat major were composed before 1722; there is evidence to suggest that in their original form, these pieces had been composed, probably for the organ, before Bach went to Cöthen. There is also a legend that for a century after his death in Leipzig, Bach was completely forgotten. Supporters of this story usually refer to Felix Mendelssohn-Bartholdy’s performance of the St. Matthew Passion, which had indeed remained forgotten for a hundred years. But in fact, “The Well-Tempered Clavier” – and this includes the second part, published in 1744, which Bach himself did not include under the original title – was considered the composer’s most important keyboard work during his lifetime and especially during the second half of the eighteenth century. Countless copies were distributed among pupils, friends and relatives and the whole collection was printed simultaneously by three publishers, Simrock in Bonn, Hoffmeister

Abschriften verbreitet und im Jahre 1800 von drei Verlegern gleichzeitig gedruckt: es waren Simrock in Bonn, Hoffmeister und Kühnel (der spätere Verlag C. F. Peters) in Wien/Leipzig sowie Nägeli in Zürich. Kurz danach erschienen auch Ausgaben in London und Paris. Nicht nur Beethoven, der die Erstausgaben enthusiastisch begrüßte, kannte somit das Wohltemperierte Klavier! Die Urschrift des Werkes von 1722 ist verlorengegangen. Bach hat 1732 eine Abschrift angefertigt, deren erste Seite den oben mitgeteilten Titel enthält. Wir wissen nicht, inwieweit die Urgestalt des Werkes noch einmal verändert wurde. Tatsache bleibt nur, daß die Präludien aus dem »Klavierbüchlein« nicht textgetreu übernommen worden sind. Die erste »bezeichnete« Ausgabe, die also nichtoriginale Fingersätze, Tempoangaben und Vortragszeichen enthält, gab 1857 Carl Czerny bei Peters heraus, und so umstritten diese Ausgabe aus heutiger Sicht ist – sie wurde wirklich populär! Es folgten im 19. Jahrhundert noch mehrere »praktische« Ausgaben, bis 1862 wieder eine reine Urtextausgabe erschien. Eine Urtextausgabe aus unserer Zeit, die der Verlag Henle herausbrachte, verwendet auch Friedrich Gulda bei seiner Interpretation des Wohltemperierten Klaviers.

Die Berühmtheit des Werkes ist wohl nicht nur auf den über jeden Zweifel erhabenen Reichtum an musikalischer Substanz, kontrapunktischer Kunstfertigkeit, neuartiger Spieltechniken und dergl. zurückzuführen sondern auch auf seinen außergewöhnlichen Titel. Dabei bedeutet Temperierung (oder Temperatur) nichts anderes als »Ausgleich« der Stimmung, und ein »wohltemperiertes Klavier« ist somit ein Instrument, das so eingestimmt ist, daß man alle Tonarten auf ihm spielen kann. Was für uns heute eine Selbstverständlichkeit ist – die »gleichschwebende« Temperatur oder »temperierte Stimmung« genannt – wurde nach vielen Um- und Irrwegen erst am Ende des 17. Jahrhunderts eingeführt. Bis dahin existierte neben der »reinen« Stimmung, die besonders bei der Ausübung des Chorgesanges gepflegt wurde, eine Anzahl »ungleichschwebender« Stimmungen, die vorwiegend bei den Tasteninstrumenten (einschließlich der Orgel) zur Anwendung gelangten. Die »reine« Stimmung basiert auf einem Verwandtschaftsverhältnis der diatonischen Tonleiterstufen, welches sich aus der sog. Obertonreihe ableitet. Bekanntlich ist das, was wir in der Musik gemeinhin als Ton bezeichnen, in Wirklichkeit ein Klang, somit ein Gemisch aus Grundton und – mehr oder weniger stark vertretenen – Obertönen. Die Schwingungszahlen der Obertöne sind ganzzahlige Vielfache der Grundtonfrequenz, und es ist einzusehen, daß diese harmonische Beziehung die größte Konsonanz bewirkt, wenn das so gewonnene »Tonmaterial«

and Kühnel (later C. F. Peters) in Vienna and Leipzig, and by Nägeli in Zurich. Shortly afterwards, editions were published in London and Paris. So Beethoven, who gave these new editions an enthusiastic welcome, was not the only one to be acquainted with "The Well-Tempered Clavier". The first manuscript of the work, dating from 1722, has been lost. Bach himself wrote a copy in 1732, bearing the title quoted above. It is not possible today to tell to what extent the original manuscript was revised, although it seems likely that some changes were made in view of the adjustments to the preludes taken over from Wilhelm Friedemann's clavier book. The first edition with fingering, tempi and expression marks other than Bach's own was compiled by Carl Czerny and published by Peters in 1837. Controversial as this may be today, it proved very popular on publication. More of these "practical" editions followed until, in 1862, another unedited version was issued. A more recent Urtext edition, published by Henle, was used by Friedrich Gulda in this interpretation of "The Well-Tempered Clavier".

The fame of the work is due probably not just to its immense musical substance, its contrapuntal brilliance, its technical innovations and many other qualities, but also to its unusual title. Temperament in fact means simply a system of tuning; a well-tempered clavier is one tuned so that it can be played in any key. The equal temperament which we take so much for granted today was in fact only introduced, after long and complicated development, at the end of the seventeenth century. Previously, in addition to natural temperament, cultivated in choral singing, there had been various unequal temperaments, used principally in the tuning of keyboard instruments, in particular the organ. Natural temperament is based on the relationships between the intervals of the diatonic scale determined by the harmonic series. What we generally refer to in music as a note is in fact a mixture of the fundamental and certain upper partials, the precise blend differing from one instrument to another. The vibration frequencies of the partials are whole multiples of the fundamental frequency and the greatest degree of harmony is achieved if the blend consists of such chords as fifths or triads. In natural tuning however, the whole tone and fifth intervals within the diatonic scale vary, so that in any other than the basic key, these critical intervals ring untrue and the player has to reckon with noticeable, often unacceptable discords. For a singer or a string instrument player, there is no problem in finding perfect natural pitch in any key since the note is not pre-set but formed in the course of the music. On a keyboard instrument however, perfect

in Zusammenklängen wie Quinten oder Dreiklängen auftritt. Kennzeichen der reinen Stimmung ist nun das Vorhandensein von (primär) verschieden großen Ganzton- und Quintenintervallen innerhalb der diatonischen Tonleiter. Bei allen Tonarten, die von der Stimmungstonart abweichen, liegen diese kritischen Intervalle »auf der falschen Stufe«, d. h. man muß größere bis untragbare Unreinheiten in Kauf nehmen, sobald man die Stimmungstonart verläßt. Für einen Sänger oder Streicher wäre es kein Problem, die reine Stimmung in allen Tonarten anzuwenden, da die Tonhöhe nicht fest vorgegeben ist, sondern erst während des Musizierens gebildet wird. Auf Tasteninstrumenten könnte man hingegen nur in einer Tonart rein spielen. Es wurde deshalb im Laufe der Zeit mit vielen Stimmungen experimentiert, um einen harmonisch ausgedehnteren Bereich zu schaffen (»ungleichschwebende« Temperaturen). Eine Erleichterung der Musizierpraxis brachte vor allem die »mitteltönige« Stimmung, bei der man die beiden verschieden großen Ganztonintervalle zu einem »in der Mitte liegenden« vereinigte. Man konnte Tonarten ausführen, die bis zu drei Kreuzen oder B's aufwies; und mehr Versetzungszeichen findet man in der Literatur bis zum Ende des 17. Jahrhunderts auch nicht. Im Jahre 1691 machte der Halberstädter Organist und Theoretiker Andreas Werckmeister den Vorschlag, die reine Oktave in zwölf (logarithmisch) gleiche Stufen zu unterteilen. Das so entstehende Halbtonintervall dient praktisch als Baustein für alle Intervalle, es ergeben sich von Stufe zu Stufe gleiche Frequenzverhältnisse. Man nimmt zwar eine geringfügige Abweichung aller Intervalle (mit Ausnahme der Oktave) von der »reinen« Stimmung in Kauf, doch ist die Schwankungsbreite der Empfindung so groß, daß dies noch nicht als »Verstimmung« zu Bewußtsein kommt. Mit dieser »gleichschwebenden« Stimmung wurde der große Vorteil erzielt, daß man nun in allen Tonarten musizieren und von jeder Tonart in jede beliebig andere modulieren kann. Außerdem ist natürlich das Zusammenspiel mit anderen »wohltemperiert« gestimmten Instrumenten möglich. Man kann nicht behaupten, daß die neue Stimmung sogleich mit Begeisterung aufgenommen und verbreitet wurde. Um 1700 gab es nur vereinzelte Werke, die sich mit der gleichschwebenden Temperatur auseinandersetzten. Das wichtigste vor Bachs Wohltemperiertem Klavier komponierte Johann Kaspar Ferdinand Fischer: »Ariadne Musica Neo-Organodum, per XX Praeludia, totidem Fugas« (1702), eine Sammlung von zwanzig kleinen Präludien und Fugen in fast allen Tonarten für Orgel. Alle vierundzwanzig Tonarten findet man in der 1719 erschienenen Generalbaßschule »Exemplarische Organisten-

pitch was possible in one key only. Over the years, many methods of tuning were experimented with in an attempt to provide a more comprehensive harmonic range (unequal temperament). Musical practice was made much easier by the use of mean tone temperament in which the two varying intervals were combined to form one somewhere between the two. In this way it was possible to play in keys with up to three sharps or flats, the maximum number to be found in any of the literature up to the end of the seventeenth century. In 1691, Andreas Werckmeister, the organist and theorist from Halberstadt, suggested that the natural octave should be divided into twelve logarithmically equal intervals. The half-tone interval thus produced serves as the basis for all intervals and there are the same frequency relationships from one interval to the next. One has to accept a slight variation from perfect pitch at each interval except for the octave, but the tolerance of the human ear is such that the variation rarely seems out of tune. This system of equal temperament meant that it was now possible to play in all keys and to modulate from one key to another at will as well as to play together with any other similarly tempered instrument. The new form of tuning was not immediately accepted and was not widely known to begin with. By 1700 only a few works had been written for equal temperament. The most important before "The Well-Tempered Clavier" was Johann Kaspar Ferdinand Fischer's "Ariadne Musica Neo-Organodum, per XX Praeludia, totidem Fugas" (1702), a collection of twenty short preludes and fugues in almost all keys for the organ. All twenty four keys are used in the "Exemplarische Organistenprobe", a continuo instruction book published in 1719 by Johann Mattheson but these are teaching examples rather than musical works in their own right. The only composer of this period to write real music in such keys as F sharp major or B flat minor was probably Bach's contemporary, Domenico Scarlatti. But the first collection exploiting all the new possibilities was Bach's "The Well-Tempered Clavier", with twenty four preludes and fugues in all the major and minor keys, ascending in chromatic order from C major to B minor.

In his biography of Bach, published in 1802, Johann Nikolaus Forkel quoted Philipp Emanuel Bach on the subject of his father's keyboard technique:

"Joh. Seb. Bach's way of handling the keyboard was admired by all those who had the fortune to hear him play and envied by all who considered themselves to be proficient players."

probe« von Johann Mattheson, doch handelt es sich hier lediglich um Schulbeispiele und nicht um selbstständige Musikwerke. Der einzige Komponist, der um diese Zeit lebendige Musik in Fis-Dur oder b-moll schrieb, dürfte Bachs Altersgenosse Domenico Scarlatti gewesen sein. Das eigentliche Kompendium aber schuf Johann Sebastian Bach mit dem Wohltemperierten Klavier, das vierundzwanzig Präludien und Fugen in den zwölf Dur- und den zwölf moll-Tonarten in aufsteigender Reihenfolge von C bis h enthält.

Johann Nikolaus Forkel übernahm in seine 1802 erschienene Bach-Biografie die Äußerungen Philipp Emanuel Bachs über das Klavierspiel seines Vaters:

»Joh. Seb. Bachs Art das Clavier zu behandeln, ist von jedem, der das Glück gehabt hat, ihn zu hören, bewundert, und von allen, die selbst Ansprüche machen konnten, für gute Spieler gehalten zu werden, beneidet worden.«

Es folgen Ausführungen über die Haltung der Hand und die Bewegung der Finger, um größte Deutlichkeit im Anschlag zu erzielen, sowie als deutliche Bezugnahme auf das Wohltemperierte Klavier: »Vor ihm und noch in seinen Jugendjahren, wurde mehr harmonisch als melodisch, auch noch nicht in allen 24 Tonarten gespielt. Weil das Clavier noch gebunden war, so daß mehrere Tasten unter eine einzige Saite schlugen, so konnte es noch nicht rein temperiert werden; man spielte also nur aus solchen Tonarten, die sich am reinsten stimmen ließen. Von diesen Umständen kam es, daß selbst die damaligen größten Spieler den Daumen nicht eher gebrauchten, als bis er bey Spannungen durchaus unentbehrlich wurde. Da Bach nun anfang, Melodie und Harmonie so zu vereinigen, daß selbst seine Mittelstimmen nicht bloß begleiten, sondern ebenfalls singen mußten, da er den Gebrauch der Tonarten theils durch Abweichung von den damahls auch in der weltlichen Musik noch sehr üblichen Kirchentönen, theils durch Vermischung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts erweiterte, und nun sein Instrument so temperiren lernte, daß es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte; so mußte er sich auch eine andere, seinen neuen Einrichtungen angemessenere Fingersetzung ausdenken, und besonders den Daumen anders gebrauchen, als er bisher gebraucht worden war.«

Nach einem sehr aufschlußreichen Vergleich zwischen der Klaviertechnik Bachs und Couperins faßt Forkel zusammen:

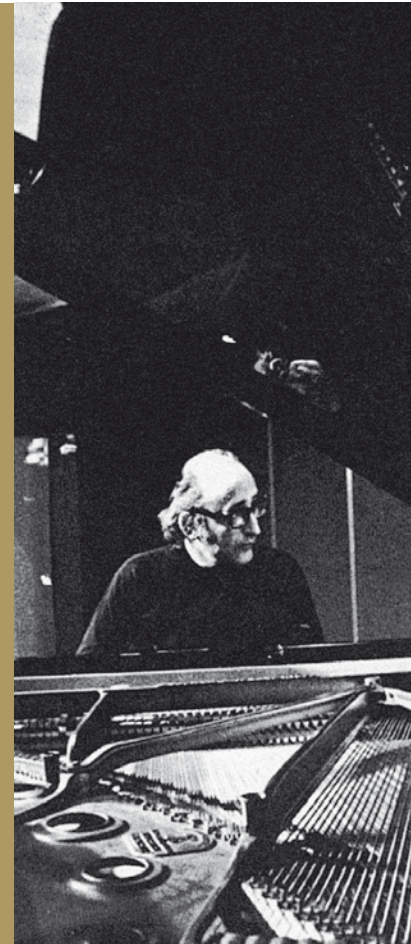
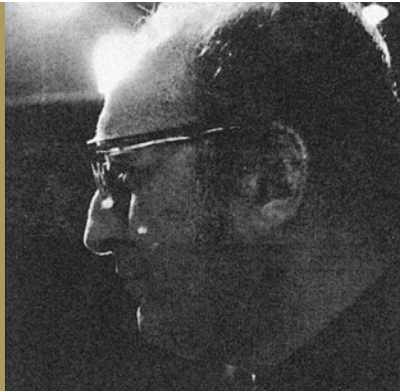
The quotation is followed by a discussion of the necessary position of the hand and movement of the fingers in order to achieve the greatest clarity of touch and then by the following reference to “The Well-Tempered Clavier”:

“Before his lifetime and during his youth, technique was determined by considerations of harmony rather than melody and not all 24 keys were used. Since string keyboard instruments were still fretted, so that various keys struck the same string, they could not be properly tempered and it was only possible to play in those keys which could be reproduced as near perfectly as possible. This was the reason why even the greatest players of the time only made use of their thumb when a chord made this absolutely inevitable. But now Bach began to combine melody and harmony to such an extent that even the middle voices were no longer merely a part of the accompaniment but played a role in the presentation of the melody; he extended the range of keys used, partly by turning to keys other than the ecclesiastical modes which were still frequently used in secular music and partly by mixing diatonic and chromatic elements; in addition to all this he learned to temper, or tune his instrument so that he could play in all 24 keys. This meant that he had to develop a new fingering technique, more suited to his own system, and make different use of the thumb in particular.”

After a revealing comparison of the keyboard techniques of Couperin and Bach, Forkel concludes:

“In both his free fantasies and in the performance of his own compositions, in which all the fingers on each hand are constantly occupied, with fingering as unusual as the music itself, Bach is said to have been so sure of touch that he never missed a note. He usually played his own pieces at a very lively tempo but at the same time succeeded in introducing such variety to his performance that, when played by the composer, each piece had all the eloquence of the spoken word. When he wanted to express strong emotions, he did not, like most others, do this by exaggerated touch but by means of melody and harmony, not by physical but by the spiritual means he mastered so completely.”

»Sowohl bey seinen freyen Fantasien, als bey dem Vortrag seiner Compositionen, in welchen bekanntlich alle Finger beyder Hände ununterbrochen beschäftigt sind, und so fremdartige ungewöhnliche Bewegungen machen müssen, als die Melodien derselben selbst fremdartig und ungewöhnlich sind, soll er doch eine Sicherheit gehabt haben, daß er nie einen Ton verfehlte. – Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte er außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach. Wenn er starke Affekten ausdrücken wollte, that er es nicht wie manche andere durch eine übertriebene Gewalt des Anschlags, sondern durch harmonische und melodische Figuren, das heißt: durch innere Kunstmittel. Er fühlte hierin gewiß sehr richtig.«



## Johann Sebastian Bach Das Wohltemperierte Klavier, Teil 2 (BWV 870-893)

von Peter Schimmerling, Juni 1973

Es ist nicht überliefert, was den fast sechzigjährigen Johann Sebastian Bach (1685-1750) bewegen haben mag, dem im Jahre 1722 entstandenen Wohltemperierten Klavier reichlich zwanzig Jahre später eine weitere Sammlung von 24 Präludien und Fugen in allen Dur- und Molltonarten folgen zu lassen. Offensichtlich wollte er früher komponierte und noch unveröffentlichte Klavierwerke nicht einzeln sondern als ein Kompendium herausgeben. Bei der Sichtung und Zusammenstellung mag er Erweiterungen, Varianten und Transponierungen erprobt und als Ordnungsprinzip die von den Köthener »Schulwerken« (Kleine Präludien, Inventionen und Sinfonien) und vom Wohltemperierten Klavier her bekannte Reihenfolge von c aufwärts vorgesehen haben. Und sicher lag dann plötzlich ein so umfangreiches Material vor, daß Bach letztthin die Ergänzung durch Neuzukomponierendes beschloß, um in der formalen Anlage dem ersten Zyklus zu entsprechen, somit für alle 12 Stufen der chromatischen Skala je eine Gruppe in Dur und Moll zu schaffen. Der neu entstandene Zyklus wurde von Bach nicht mit dem Titel »Das Wohltemperierte Klavier« versehen, auch nicht 2. Band oder Teil II genannt, wie es die Nachwelt tat und tut. Die gleichschwebende Temperatur war kein Neuland mehr; sie hatte sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts – nicht zuletzt durch Bachs bahnbrechendes Werk von 1722 – allgemein durchgesetzt, so daß im Zusammenhang mit Klavierkompositionen nicht mehr besonders darauf hingewiesen wurde. Wenn man die 1744 in Leipzig vollendeten »24 Neuen Präludien und Fugen« in J. S. Bachs umfangreiches Gesamtwerk für Klavier einordnet, bemerkt man, daß sie dessen Abschluß bilden (sofern man von der Mitwirkung des Klaviers im »Musikalischen Opfer« und in der »Kunst der Fuge« absieht). Die frühen Meisterwerke – außer dem Wohltemperierten Klavier sind das die Französischen und Englischen Suiten sowie die Chromatische Fantasie und Fuge – stammen aus

## Johann Sebastian Bach The Well-Tempered Clavier, Part II (BWV 870-893)

by Peter Schimmerling, June 1973 (Translation: John Wilde)

We do not know today what made Johann Sebastian Bach, at the age of almost sixty, more than twenty years after the composition of "The Well-Tempered Clavier" in 1722, write a further collection of 24 preludes and fugues in all the major and minor keys. It looks as though, having gathered together a number of earlier keyboard works, hitherto unknown to the public, he preferred to publish them as a collection rather than individually. In reviewing the pieces and arranging them in their present order, he probably extended some and varied or transposed others, and then arranged them in the same order, from C upwards, that he had used in the practice pieces written in Cöthen (preludes, inventions and symphonies) and in "The Well-Tempered Clavier". He probably then found that he had so much material that he decided to write enough new pieces to complete a second collection set out like "The Well-Tempered Clavier", with a prelude and fugue in the major and minor for each interval of the chromatic scale. It was later generations, not the composer himself, who gave this second cycle the title "The Well-Tempered Clavier" Part II. By this time, equal temperament was no longer new. It had become generally accepted around the middle of the 18th century, thanks not least to Bach's own pioneering work in 1722, and no special attention had to be drawn to the fact that a work had been composed for a keyboard instrument with equal temperament. With the exception of the "The Musical Offering" and "The Art of Fugue", "The Twenty Four New Preludes and Fugues", completed in Leipzig in 1744, come at the end of the long list of Bach's keyboard compositions. The early master-works – in addition to "The Well-Tempered Clavier", these include the French and English Suites as well as the "Chromatic Fantasy and Fugue" – date from between 1717 and 1723, when Bach was director of court music in Cöthen. All the major keyboard works of the Leipzig period, which are published in four parts

der Zeit zwischen 1717 und 1723, in der Bach als Fürstlich-Anhaltischer Kapellmeister in Köthen wirkte. Alle bedeutenden Klavierwerke der Leipziger Zeit, die unter dem Titel »Klavierübung« (in 4 Teilen) zusammengefaßt werden, sind in den zwei Jahrzehnten zwischen 1723 und 1742 entstanden: Sechs Partiten, Italienisches Konzert und Französische Ouvertüre, Vier Duette sowie die Goldberg-Variationen.

Aus dem oben Gesagten wird deutlich, daß es sich hinsichtlich des Teils II des Wohltemperierten Klaviers nicht um ein echtes Spätwerk etwa im Sinne der letzten Beethoven- oder Schubert-Klaversonaten handeln kann. Denn ungefähr ein Drittel der Präludien ist bereits mehr als zwanzig Jahre früher entstanden, und die Bach-Forschung verweist mit Recht auf drei Stilrichtungen der Präludien: frühe Werke, die noch ganz der Orgeltradition entwachsen sind, mittlere Werke, die formal der Suite bzw. dem Konzert nahestehen, und Spätwerke, die durch ihre Zweiteiligkeit bereits den Übergang zur Klassischen Epoche deutlich erkennen lassen. Hermann Keller: »So reicht der stilistische Bereich der Präludien vom alten Orgelstil bis zur modernen Sonate und zur Empfindsamkeit Philipp Emanuel Bachs«. Bei den Fugen ist hingegen eine Dreiteilung des Stils nicht zu vertreten, sondern die Entscheidung heißt nur: Früh- oder Spätwerk. Die Entwicklungsgeschichte war ja schon abgeschlossen, als Bach den 2. Band des Wohltemperierten Klaviers fertigstellte. Große Meister der Klavierfuge gab es nach ihm im 18. Jahrh. kaum noch – das Wort von »Bach als Vollender« gilt hier in besonderem Maße. Somit läßt sich der Wesensunterschied zwischen »Früh«- und »Spätwerk« auf folgende einfache Formel bringen: war Teil I des Wohltemperierten Klaviers (BWV 846 – 869) ein recht zeitorientiertes Werk, welches nicht nur dem zeitgenössischen Hauptformentypus huldigte, sondern dem durch den Einsatz für die neuartige Stimmung der Tasteninstrumente auch eine geradezu revolutionäre Bedeutung zukam, so widerspiegelt der 2. Band in erster Linie Rückschau auf eine zu Ende gehende Periode der Musikgeschichte und offenbart aber auch den Einfluß der sich entwickelnden Klassik. Es ist nicht verwunderlich, daß Teil II auf Grund der Vermischung von frühen und neukomponierten Stücken sowie des darin enthaltenen Stilwandels nicht so geschlossen, nicht so »aus einem Guß« wirkt wie der erste Zyklus aus der Köthener Zeit (obwohl auch dieser eine Anzahl älterer, aus dem Notenbuch für Friedemann Bach stammender Kompositionen enthält). Niemand kann natürlich sagen, inwieweit Bach überhaupt an eine zyklische Aufführung der Sammlungen gedacht hat und so der ein-

unter der title "Klavierübung", were composed in the two decades between 1723 and 1742: six partitas, the Italian Concerto, the French Overture, four duets and the Goldberg Variations.

But, as has already been pointed out, the second set of preludes and fugues are not a genuine late work in the same way as the last piano sonatas of Beethoven or Schubert. About a third of the preludes had been composed more than twenty years before, and Bach researchers quite rightly trace three different stylistic elements in the preludes: early works, still very much influenced by the organ tradition, works from the middle period, closely related in form to the suite or the concerto, and later, two-section works in which one can already sense the transition to the Classical age. Hermann Keller comments: "The stylistic range of the preludes goes from the old organ style to that of the modern sonata and the sensibility of Carl Philipp Emanuel Bach." In the case of the fugues, however, they cannot be divided into three types, only into early or late works. The development of the fugue was already complete when Bach finished the second volume of "The Well-Tempered Clavier". After him, there were hardly any great masters of the keyboard fugue in the 18th century and it is a genre which he can be regarded as having personally perfected. The difference between early and late works is best formulated as follows: volume one of "The Well-Tempered Clavier" (BWV 846-869) was strictly a product of its age, devoted to the principal contemporary forms; in addition to this, the composer's intention that the work should further the cause of a completely new form of keyboard tuning gives it revolutionary significance. The main characteristic of the second volume is that it reviews a period of musical history that is drawing to an end and at the same time shows the influence of the incipient Classical age. It is therefore not surprising that the second volume, in view of this mixture of early and later, specially composed pieces and in view of the change in style between the composition of the earliest and latest works, does not give the same, integrated impression as the set of preludes and fugues compiled in Cöthen. This is true despite the fact that the first collection also contained a number of earlier works, originally contained in Wilhelm Friedemann's clavier book. It is of course impossible to say whether Bach himself intended either collection to be performed as a cycle and therefore whether he attached any importance to complete consistency of character. This problem is not, of course, peculiar to Bach. The same question is presented by the performance of sets of studies by Chopin or Liszt or of Debussy's preludes. Whatever Bach's intention, this recording remains true to the

heitliche Charakter des jeweiligen Bandes von Bedeutung ist. Dieses Problem stellt sich bekanntlich nicht nur bei Bach sondern auch bei der geschlossenen Wiedergabe der Etüden von Chopin und Liszt oder der Préludes von Debussy. Wie dem auch sei – die Schallplatte gestattet sowohl den textgetreuen Ablauf als auch das Herausgreifen von Gruppen oder Einzelstücken.

Sowohl das Wohltemperierte Klavier von 1722 als auch der 22 Jahre später vollendete Teil II wurden zu Lebzeiten Bachs und in noch größerem Ausmaß nach seinem Tod (Leipzig 1750) durch Schüler, Freunde und Verwandte in unzähligen Abschriften verbreitet und trugen zum Ruhm des Verfassers bei. Das Autograph von 1744 blieb hingegen verschollen und wurde erst ca. 150 Jahre später in England wieder aufgefunden. Dabei gab es eine Überraschung: die Urschrift des Werkes, die die Präludien und Fugen oft recht gedrängt auf jeweils einem losen Notenblatt verzeichnet (damit beim Abspielen das Umblättern entfallen kann), enthielt nämlich größtenteils die primitiveren Fassungen im Vergleich zu den um 1900 bekannten Druckausgaben. Auch die von Kroll herausgegebenen »Urtextausgaben« aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stimmten nicht mit dem so spät entdeckten Autograph überein, da sie sich auf Abschriften bzw. Autographe einzelner Stücke stützten. Sollte man deshalb in einer neuen Urtextausgabe die alten Fassungen übermitteln? Otto v. Irmer, der Herausgeber der im Henle-Verlag erschienenen Urtextausgaben des Wohltemperierten Klaviers, beantwortet die Frage im Vorwort zu Teil II: »Für den 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers hat Bach mehrfach auf ältere, zu diesem Zweck dann umgearbeitete und gelegentlich auch transponierte Präludien und Fugen zurückgegriffen. Die Textkritik des Werkes ist insofern kompliziert, als die einzige, nicht ganz vollständige Eigenschrift dieses Teiles (jetzt im Britischen Museum, London) in der Regel die einzelnen Sätze in offensichtlich früheren Fassungen überliefert. Damit erhalten die Handschriften der Schüler, unter denen die von J. Ch. Altnikol und aus dem Umkreis J. Ph. Kirnbergers hervorrangen, erhöhte Bedeutung. Denn mögen sie auch im Einzelfall eigene Wege gehen, so stimmen sie doch darin überein, daß sie insgesamt die im Bachschen Sinne reicheren Lesarten enthalten. Ihr authentischer Charakter kann jedenfalls kaum bezweifelt werden. Daher folgt die vorliegende Ausgabe im allgemeinen diesen späteren Vorlagen; nur in besonders begründeten Fällen, in denen der ursprüngliche, in der Eigenschrift verzeichnete Bach'sche Text den Vorzug zu verdienen scheint, orientiert sie sich daran.« Friedrich Gulda verwendet bei seiner Inter-

composer's original manuscript and the listener is free to pick out his own connections between the various pieces.

Both "The Well-Tempered Clavier" of 1722 and volume two, completed in 1744, were copied and distributed among pupils, friends and relatives both during Bach's lifetime and to an even greater extent following his death in Leipzig in 1750. Bach's original manuscript, however, was lost for a long time following its completion in 1744 and was not found until about 150 years later in England. Its discovery brought a surprise. The preludes and fugues, many of them written in a cramped hand on a single sheet of paper in order to avoid having to turn the page, were for the great part in a more primitive version than those which had been known until then. Even the "Urtext" editions published by Kroll in the second half of the 19th century did not correspond to the original since they were based on copies or on the original manuscript of individual pieces only. The question now arose as to whether these original versions should be issued in a new "Urtext" edition. Otto von Irmer, editor of the "Urtext" of "The Well-Tempered Clavier" published by Henle, says in his introduction to volume two: "For the second part of "The Well-Tempered Clavier", Bach used older preludes and fugues which he revised and, in some cases, transposed. A critical analysis of the work is complicated since the single, incomplete manuscript by Bach himself, which is now in the British Museum, generally contains the pieces in what is apparently their first, primitive form. In view of this, added importance is to be attached to the manuscript copies made by pupils, in particular by J. C. Altnikol and the group around J. P. Kirnberger. Although individual copies may vary in one way or another, the general effect is of a version which is in the true Bach tradition and there can be no doubting their authentic character. For this reason, this edition for the most part follows these later versions and only keeps to the original manuscript of the composer where there seems to be special reason to do this." This edition, headed "after the original manuscript and copies made by Bach's pupils", is the one used by Friedrich Gulda for his interpretation of "The Well-Tempered Clavier".

Bach's last keyboard cycle thus comes to an end on a very temporal, non-ecclesiastical note. Johann Nikolaus Forkel was extremely enthusiastic about the second volume of "The Well-Tempered Clavier", saying: "It consists from beginning to end of nothing but masterpieces!" In his biography of Bach, published in 1802 by Hoffmeister and Kühnel in Leipzig, Forkel quoted Carl

pretation des Wohltemperierten Klaviers diese Ausgabe »nach der Eigenschrift und Abschriften aus Bachs Schülerkreis«.

Mit einer sehr »diesseitigen« Musik schließt damit J. S. Bachs letzter Klavierzyklus, den Johann Nikolaus Forkel enthusiastisch preist: »Er besteht vom Anfang bis ans Ende aus lauter Meisterstücken«. Forkel ist es auch, der in seiner 1802 bei Hoffmeister u. Kühnel (Leipzig) erschienenen Bach-Biografie Äußerungen Philipp Emanuel Bachs über das Klavierspiel seines Vaters sowie über dessen Verhältnis zu den »Clavieren« der damaligen Zeit vermittelt:

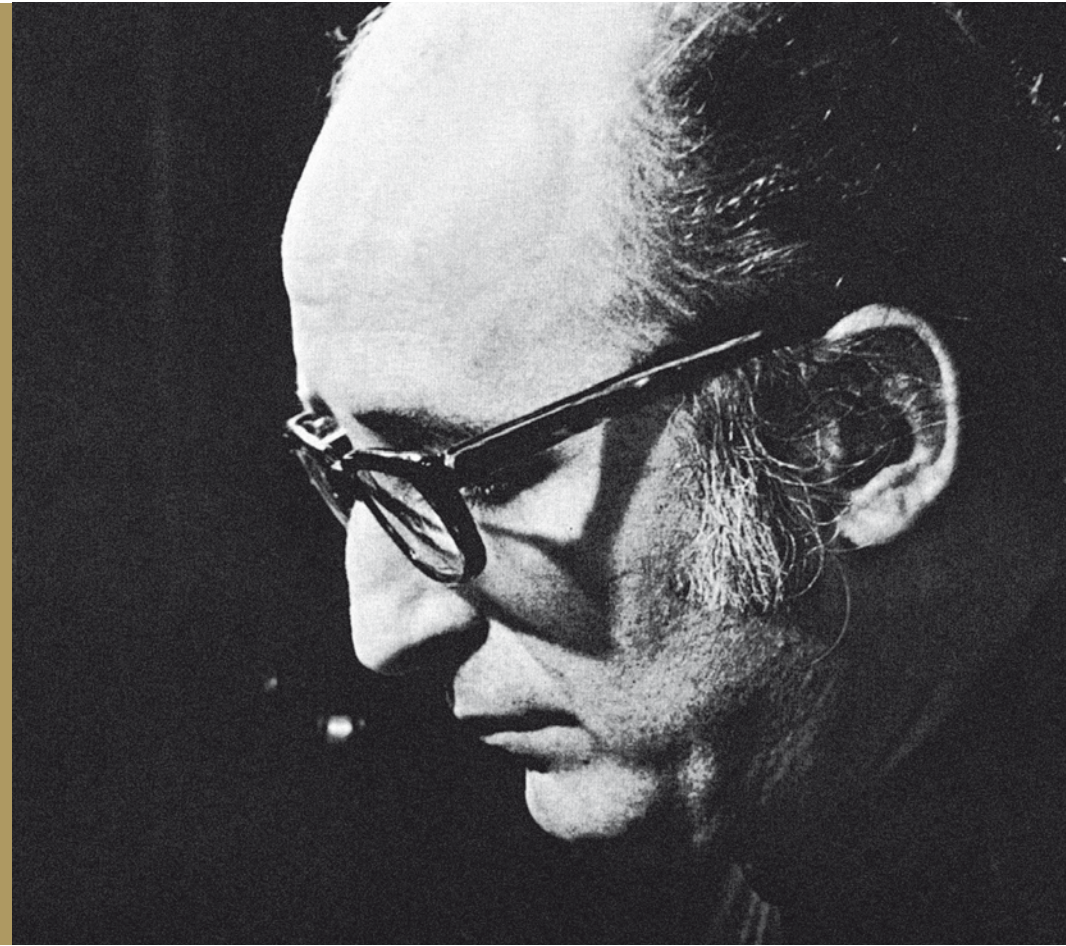
»Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattirungen des Tons hervor gebracht werden könne, als auf diesem zwar Tonarmen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument. Seinen Flügel konnte ihm Niemand zu Dank bekielen; er that es stets selbst. Auch stimmte er sowohl den Flügel als sein Clavichord selbst, und war so geübt in dieser Arbeit, daß sie ihm nie mehr als eine Viertelstunde kostete. Dann waren aber auch, wenn er fantasirte, alle 24 Tonarten sein; er machte mit ihnen was er wollte. Er verband die entferntesten so leicht und so natürlich miteinander, wie die nächsten; man glaubte, er habe nur im inneren Kreise einer einzigen Tonart modulirt. Von Härten in der Modulation wußte er nichts; seine Chromatik sogar war in den Übergängen so sanft und fließend, als wenn er bloß im diatonischen Klanggeschlecht geblieben wäre.«

Andererseits weiß man auch, daß Bach an der Konstruktion der damals in Deutschland aufkommenden Hammerklaviermechanik lebhaften Anteil nahm. Und man kann es nicht bedauern, daß das anfangs gute Einvernehmen zwischen Gottfried Silbermann und J. S. Bach recht getrübt wurde, als dieser die ersten, natürlich noch unvollkommenen Versuchsinstrumente des berühmten Orgel- und Klavierbauers kritisierte. Denn Silbermann sah später ein, daß Bach recht hatte, und nutzte Kritik und Anregung des großen Komponisten, Organisten, Pianisten und Lehrers Johann Sebastian Bach.

Philipp Emanuel Bach on his father's keyboard playing as well as on his views of contemporary keyboard instruments:

“He liked best to play on the clavichord. The very different sound produced by the harpsichord was too soulless for him and during his lifetime, the pianoforte was still in its early stages and still too imperfect to satisfy his needs. He therefore regarded the clavichord as the best instrument for study purposes and also for private musical entertainment. He found it most suited to the expression of his finest musical ideas and did not believe that either the harpsichord or the pianoforte was capable of the same wide range of nuances as the clavichord, which for all its lack of power remained the most flexible instrument for a small company. He always insisted on quilling his harpsichord himself and he would let no one else tune either his harpsichord or his clavichord. He had such practice at this that it took him a mere quarter of an hour. Only this way could he be certain of being able to play in all twenty four keys when playing his free fantasies, and he did with them just what he wanted, combining the most distantly related keys with such ease that one had the impression he was modulating only into keys close to the original. There was never any sense of strain and in his transitions, he mastered the chromatic passages as easily as if he had never moved away from the diatonic scale.”

Even so, it is well known that despite his preferences, Bach took a lively interest in the development of the hammerklavier. It was sad, but much to the advantage of later generations of pianists, that for a time, his relationship with the renowned organ and piano builder Gottfried Silbermann suffered as a result of the composer's criticisms of the first, imperfect experimental pianofortes, for later, Silbermann realised that Bach had been justified and took to heart both the composer's criticisms and his encouragement.



*Production:* Hans Georg Brunner-Schwer  
*Recording Producer:* H. G. Brunner-Schwer und Willi Fruth  
*Recorded at:* MPS-Tonstudio, Villingen,  
April 1972 (Part I) and May 1973 (Part II)  
*Technician, Part I:* Rolf Donner  
*Part II:* H. G. Brunner-Schwer  
*Grand Piano by:* Steinway  
*Original Photos:* Hasenfratz

*Remastering from the original analogue mastertapes by* Thorsten Wyk  
at optimal media Mastering Studio, January 2015

*Reissue Design:* Gerd Schröder for [www.groothuis.de](http://www.groothuis.de)  
*Reissue Executive Producer:* Sven Schuhmann  
*Very special thanks to:* Ursula Anders and Thomas Knapp