



BIS

DAS  
WOHLTEMPERIERTE  
KLAVIER 2

JOHANN SEBASTIAN  
BACH

MASATO  
SUZUKI harpsichord



Masato Suzuki

Photo: © Marco Borggreve

# BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

## Das Wohltemperierte Klavier, Buch II

Disc 1    Playing time: 68'41

- |  |                              |      |
|--|------------------------------|------|
| <b>Praeludium und Fuge C-Dur, BWV 870</b>    |                              | 4'16 |
| <b>1</b> Praeludium I    2'23                | <b>2</b> Fuge I a 3 voci     | 1'53 |
| <b>Praeludium und Fuge c-moll, BWV 871</b>   |                              | 5'14 |
| <b>3</b> Praeludium II    3'23               | <b>4</b> Fuge II a 4 voci    | 1'50 |
| <b>Praeludium und Fuge Cis-Dur, BWV 872</b>  |                              | 3'49 |
| <b>5</b> Praeludium III    2'00              | <b>6</b> Fuge III a 3 voci   | 1'48 |
| <b>Praeludium und Fuge cis-moll, BWV 873</b> |                              | 5'23 |
| <b>7</b> Praeludium IV    3'02               | <b>8</b> Fuge IV a 3 voci    | 2'20 |
| <b>Praeludium und Fuge D-Dur, BWV 874</b>    |                              | 7'47 |
| <b>9</b> Praeludium V    5'27                | <b>10</b> Fuge V a 4 voci    | 2'20 |
| <b>Praeludium und Fuge d-moll, BWV 875</b>   |                              | 3'36 |
| <b>11</b> Praeludium VI    1'46              | <b>12</b> Fuge VI a 3 voci   | 1'51 |
| <b>Praeludium und Fuge Es-Dur, BWV 876</b>   |                              | 4'47 |
| <b>13</b> Praeludium VII    2'49             | <b>14</b> Fuge VII a 4 voci  | 1'58 |
| <b>Praeludium und Fuge dis-moll, BWV 877</b> |                              | 5'58 |
| <b>15</b> Praeludium VIII    3'24            | <b>16</b> Fuge VIII a 4 voci | 2'34 |

	<b>Praeludium und Fuge E-Dur, BWV 878</b>	7'10
17	Praeludium IX 4'42	18 Fuge IX a 4 voci 2'27
	<b>Praeludium und Fuge e-moll, BWV 879</b>	7'53
19	Praeludium X 4'59	20 Fuge X a 3 voci 2'54
	<b>Praeludium und Fuge F-Dur, BWV 880</b>	4'53
21	Praeludium XI 3'10	22 Fuge XI a 3 voci 1'43
	<b>Praeludium und Fuge f-moll, BWV 881</b>	6'47
23	Praeludium XII 4'40	24 Fuge XII a 3 voci 2'06
Disc 2    Playing time: 73'42		
	<b>Praeludium und Fuge Fis-Dur, BWV 882</b>	6'02
1	Praeludium XIII 3'22	2 Fuge XIII a 3 voci 2'39
	<b>Praeludium und Fuge fis-moll, BWV 883</b>	5'46
3	Praeludium XIV 2'06	4 Fuge XIV a 3 voci 3'39
	<b>Praeludium und Fuge G-Dur, BWV 884</b>	4'06
5	Praeludium XV 2'48	6 Fuge XV a 3 voci 1'17
	<b>Praeludium und Fuge g-moll, BWV 885</b>	5'22
7	Praeludium XVI 2'23	8 Fuge XVI a 4 voci 2'59
	<b>Praeludium und Fuge As-Dur, BWV 886</b>	6'32
9	Praeludium XVII 4'06	10 Fuge XVII a 4 voci 2'26

<b>Praeludium und Fuge gis-moll, BWV 887</b>		7'56
11	Praeludium XVIII 4'21	12 Fuge XVIII a 3 voci 3'35
<b>Praeludium und Fuge A-Dur, BWV 888</b>		3'18
13	Praeludium XIX 1'42	14 Fuge XIX a 3 voci 1'35
<b>Praeludium und Fuge a-moll, BWV 889</b>		6'46
15	Praeludium XX 5'02	16 Fuge XX a 3 voci 1'45
<b>Praeludium und Fuge B-Dur, BWV 890</b>		10'01
17	Praeludium XXI 7'50	18 Fuge XXI a 3 voci 2'11
<b>Praeludium und Fuge b-moll, BWV 891</b>		6'57
19	Praeludium XXII 2'38	20 Fuge XXII a 4 voci 4'19
<b>Praeludium und Fuge H-Dur, BWV 892</b>		5'33
21	Praeludium XXIII 2'01	22 Fuge XXIII a 4 voci 3'32
<b>Praeludium und Fuge h-moll, BWV 893</b>		4'17
23	Praeludium XXIV 2'23	24 Fuge XXIV a 3 voci 1'53
		TT: 142'23

## Masato Suzuki *harpsichord*

### Instrumentarium:

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

The *Well-Tempered Clavier II* (*WTC 2*) is the second collection of twenty-four preludes and fugues covering all tonalities, which Bach completed around 1742. An astonishing demonstration of Bach's mature understanding of the compositional techniques and styles of the time, the collection has captured the imagination of musicians ever since. Together with the first set, which he wrote twenty years earlier, this two-volume work has become the core repertoire of every keyboard player.

## Origin

Unlike the majority of his vocal works, Bach's keyboard works were not composed with a specific occasion in mind, and there are scarcely any documentary references that explain why he composed them. *WTC 2* is no exception. Yet we can learn a great deal about its origin by examining the circumstances in which the work was composed, studied by his students and appreciated by later generations through the surviving manuscripts.

While for *WTC 1* we have Bach's definitive fair copy, there is no comparable source for *WTC 2*. Amongst extant sources are two autographs: an almost complete manuscript now held at the British Library, London (Add. MS. 35021), which consists of 21 prelude-fugue pairs in unbound double sheets, lacking the pairs in c#, D and f as well as the title page; and a single-sheet manuscript containing the fugue in A $\flat$  (Staatsbibliothek zu Berlin: Mus. ms. Bach P 274). For this study the former is the more important of the two, even though about a quarter of the material is in the hand of Bach's wife, Anna Magdalena. The London collection is a mixture of fair copies and less carefully written scores containing amendments of a compositional nature. Although one cannot expect to find the final version of each movement in this type of copy, it is an extremely valuable source, as it sheds much light on how Bach compiled and developed the collection. According to Yoshitake Kobayashi's studies of the paper used and Bach's handwriting, Bach started working on this project around 1739 and completed it around 1742, the period overlapping with the publication of the two final *Clavier-Übungen*, i.e. the so-called *German Organ Mass* and the *Goldberg Variations*.

When considering the circumstances of the origin of *WTC 2*, it is crucial to take into

account the fact that at the time Bach had several exceptionally able students who later became some of the most influential figures in the history of Western music: Gottfried August Homilius (cantor at the Kreuzschule and director of music of the three main churches in Dresden: 1735–42); Johann Friedrich Agricola (Director of the Berlin Royal Kapelle: 1738–41; and Johann Philipp Kirnberger (arguably the most influential music critic and theorist of his generation: 1739–41). A manuscript copy in Agricola's hand (Staatsbibliothek zu Berlin: Mus. ms. Bach P 595) is of particular interest in this context: in 1738 he copied four fugues in C, c, D and d that are early versions of the *WTC 2* fugues in C#, c, Eb and d respectively. This suggests that the collection evolved from Bach's gathering together of teaching material for his students. Indeed, eleven movements out of forty-eight in *WTC 2* – which amounts to nearly a quarter of the entire collection – are known to have predecessors in the form of early versions, and undoubtedly many more originated in early versions that are yet to be discovered. However, the possibility that the work was commissioned by a patron or sold for profit cannot be ruled out.

After Bach's death numerous copies of the work were circulated, presumably as a result of an active promotion by family and students who took pride in its educational and artistic merits. Its wide dissemination tells a story of great success in spite of the fact that by that time fugues were widely regarded as an unfashionable, archaic form of composition.

The most fascinating clues about the work's origin come from the study of the process by which the work was compiled, as is evident from the London autograph. This shows that Bach did not compose the work from the first prelude in C to the last fugue in b; rather, he composed it in three distinct stages, as follows:

**Stage 1:** Bach swiftly assembled 12 prelude-fugue pairs, all in the commonly used keys – c, d, Eb, E, e, F, f#, G, g, A, a and b. While some movements show traces of being developed as he wrote them out, many are fair copies. Anna Magdalena helped her husband to speed up the process by copying nearly half of them.

**Stage 2:** The pace of compilation slowed down as it took more time for Bach to write ten individual pairs in C $\sharp$ , c $\sharp$ , D, d $\sharp$ , f, F $\sharp$ , g $\sharp$ , B $\flat$ , b $\flat$  and B. Note that most of them are in rarely used keys.

**Stage 3:** At least one copy of the autograph was made prior to the work's completion. This copy later became the principal source for the first complete edition published by N. Simrock in 1801. It was presumably after his return from a short trip to Berlin in the summer of 1741 that Bach completed the project by adding the two remaining pairs – C and A $\flat$ . Except for the prelude in A $\flat$ , which may well have been a new composition, these movements were remodelled from pieces that were written more than 20 years earlier.

The three missing pairs in the London autograph must have existed. The study of the copies derived from the autograph indicates that c $\sharp$  and D belonged to Stage 2, while f belonged Stage 1.

It thus appears that Bach adopted a flexible strategy in the composition of this work: it depended partially on the existence of sketches and draft versions, and partially on his impulse for composing new pieces for certain keys. The fact that the movements which were composed last were written on the same paper as the autograph of the *Art of Fugue* indicates Bach's shift in artistic pursuit in 1742 to a new publication project. Despite this, Bach appears to have continued revising the *WTC 2* as frequently as opportunities arose.

## Title Page

The absence of a definitive fair copy in Bach's hand also means that we do not have reliable information as to what he called this collection. As already mentioned, the London set lacks the title page. The surviving copies derived from it suggest that Bach perhaps never wrote one for this set. The earliest complete copy of the work still extant (Staatsbibliothek zu Berlin: Mus. ms. Bach P 430) has a title page produced by Bach's future son-in-law, Johann Christoph Altnickol, who began his studies with Bach in 1744. For his carefully-produced fair copy, Altnickol supplies the following title:



The Well-Tempered Clavier, Second Part, consisting of Preludes and Fugues in all the tones and semitones, written by Johann Sebastian Bach, Royal Polish and Electoral Saxon Court Composer, Capellmeister and *Directore Chori Musici* in Leipzig.

Although it is much simpler in wording than Bach's title page for *WTC I*, there is every reason to believe that this modest description originated from the composer himself. The date of the copy was inscribed after the last fugue: 'Scr[ipsit] Altnickol / a[nn]o. 1744'.

## **Bach's Revisions**

Apart from being the earliest complete copy to include a title page, Altnickol's copy tells us three further important facts. Firstly, that Altnickol's model was not the London autograph, but another autograph set now lost. Secondly, Bach appears to have monitored Altnickol's copying, sometimes instructing him to make certain notational changes during the copying process. Finally, the manuscript contains numerous revisions, ranging from Altnickol's own corrections of errors to later amendments of a musical nature, some of which are clearly identifiable as Bach's handwriting.

In the revisions we may find a reasonable explanation as to why Bach shifted his attention from the London autograph completed in c. 1742 to the autograph set used as a model by Altnickol, which at the time presumably consisted of well-developed drafts and sketches. Alfred Dürr suggests that sometime between 1742 and 1744 Bach may have given the former source to his eldest son, Wilhelm Friedemann, whose handwritten additions can be identified on some pages. It would thus have become necessary for Bach to bring the then incomplete set to the level and standard equalling the former. Whatever the truth may be, it appears that Altnickol's model had already been updated before he started copying from it. Bach's revision work included the addition of all the Stage 3 movements and the expansion of two movements from Stage 1, namely the prelude in d and fugue in e, respectively interpolating eight new bars and extending the final section of the fugue by sixteen bars. Thus by 1744 this set would have been the more up-to-date copy in Bach's

household, even though many movements from the London set were retained in the later version, as Bach apparently did not revise every movement in this set.

Bach's copying instructions to Altnickol provide us with important clues on the state of Bach's lost autograph. The numerous corrections Altnickol made in the prelude in C, for example, tell us that the right-hand part of his model was notated in the treble clef. Presumably for the sake of consistency, Altnickol was asked to transcribe it for the soprano clef, a task which he performed with some difficulty. Altnickol was also instructed to rewrite the fugue in  $b\flat$  and prelude in  $b$  in double note-values, as Bach himself had done for the London set, namely converting from  $\frac{3}{4}$  to  $\frac{3}{2}$  and from  $C$  ( $\frac{4}{4}$ ) to  $C$  ( $\frac{2}{2}$  and halving the bar into two) respectively. In a sense, this aspect demonstrates Bach's efforts to make Altnickol's copy an up-to-date fair copy.

The matter of later revisions is complicated by the fact that the manuscript not only underwent thorough revisions by Altnickol and Bach, but also by others including F. A. Grasnick, one of its later owners, who transferred the readings of another manuscript tradition which originated from Kirnberger's personal copy (Staatsbibliothek zu Berlin: Am. B. 57). A systematic study of these revisions reveals an extra layer of Bach's revisions found exclusively in this copy by Altnickol, which throws fascinating light on how Bach taught him. It also leads to the conclusion that from 1744 onwards this second, later lost autograph set and Altnickol's 1744 copy became the two most important sources in Bach's household for his other students to copy from.

What emerges from this study is that Bach never saw the end of the process of improvement, which continued into the students' copies, which makes the task of identifying Bach's latest thoughts very daunting. As far as can be traced, Bach did not make a definitive fair copy beyond what he had done with the London autograph and Altnickol's 1744 copy. As is the case with his other unpublished anthologies such as the *Orgel-Büchlein* and the 'Great Eighteen' chorales, *WTC 2* was a work which sprang from a unique combination of supply and demand that reflect the complexity of Bach's life: his teaching, a stock pile of his own compositions, inspirations based on the work of other composers, possible commissions and sales, and so on.

## Character of the Collection

There seems to be a general consensus among commentators that as a collection the *WTC 2* is less attractive than its predecessor. This lack of enthusiasm has often been attributed to Bach's supposed attitude to the work: it is true that *WTC 2*, unlike his other major keyboard works from the same period, such as the *Clavier-Übung 3*, *Goldberg Variations* and the *Art of Fugue*, was not engraved on copper. The absence of a definitive fair copy lends further support to such an interpretation. Besides, it is also conceivable that the novelty of its twenty-four-key conception, with specific reference to the tuning method, may have worn off by 1740s as similar works by Bach's contemporaries began to appear.

However, there is every reason to argue against such a one-sided view. As Philipp Spitta recognises, *WTC 2* demonstrates a significant advance in formative power and a wealth of imagination in each piece. The preludes of *WTC 2* are stylistically more diverse and often more substantial in size than those of *WTC 1*. The presence of a large number of binary movements in *WTC 2* (c, D, d#, E, e, f, G, g#, a and Bb), as opposed to a single one found in *WTC 1* (b), reveals a new predilection towards galant tastes. Moreover, the preludes in D and Bb have such an extended second section with a quasi-reprise that they could rightfully be considered precursors of classical sonata form. The key of Ab is occupied by a concerto movement in both sets; but in *WTC 2* the piece is more substantial and sophisticated. Among the non-binary types, we find examples of a more dense, elaborate texture, which create a profound tonal discourse. The fugues of *WTC 2* also follow this trend: whereas the fugues placed at important junctions – Nos 12 and 24 – feature dark, chromatic subjects in *WTC 1*, their counterparts in *WTC 2* are characterized by subjects of a lighter, 'modern' taste. The maturity of Bach's fugue writing is manifested not only in its firm footing in idiomatic keyboard technique (most fit comfortably under ten fingers), but also in its natural and transcendental beauty, as Mozart discovered in 1782: the fugues which he transcribed in his K 405 set (c, D, Eb, d# and E) are some of the finest examples rooted in the *stile antico* tradition. The stylistic diversity of fugal movements makes up for what might otherwise be felt as a lack of variety, given the fact *WTC 2* contains exclusively three- and four-part fugues (whereas *WTC 1* includes one two- and

two five-part fugues). Bach intended to write twenty-four very individual pieces, and made no musical concessions to fit them into the confined mould of the work as a whole.

## **Bach's Musical Aims**

When examining individual pieces of *WTC 2*, one notices some striking similarities of material which Bach explored in his other works. But unlike the parody technique employed in his vocal works such as the B minor Mass, where previously composed pieces are readily identifiable, the familiar passages of *WTC 2* are not obvious copies; rather they take the form of treasured ideas reworked as new and unique keyboard compositions.

The most obvious case is a fugue borrowing its subject from elsewhere. The fugue in E is one such case, often claimed to have been modelled on a fugue in the same key by Johann Caspar Ferdinand Fischer, from his collection *Ariadne Musica* (1702). Another instance is the recognizable chorale tune *Allein Gott in der Höh sei Ehr* in the subject of the fugue in A. If we compare this subject with BWV 664 from the 'Great Eighteen' chorales, we are struck by the similarities of melodic embellishment. Was Bach conscious of them when writing the fugue for *WTC2*?

In this context, let us consider two further examples of head-motifs of subjects from the fugues in a and C#, both of which are four-note 'cross' figures but manifest distinct characters of their own. The head-motif of the A minor fugue is formulated by zigzag leaps of increasing distance. The emotional power of the subject is felt from the outset: starting from the dominant note, the formation of the 'cross' is completed by the fall of a diminished seventh; its separation from the remaining portion of the fugue subject by a rhetorical rest helps to create an atmosphere of increasing tension and poignancy. This expressive vocabulary can be compared with the turba chorus 'Lass ihn kreuzigen!' from the *St Matthew Passion* (BWV 244/45b). The other example – the cross figure in the fugue in C# – carries a completely different 'Affekt' from the example we have just examined: this motif is associated with a vivid description of an urging joyous spirit, such as 'Wacht auf!' ('Wake up!') in the bass arias of two of his cantatas, *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20/8) and *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110/6), as well as in the 'Halleluja'

choral movements from the cantata *Lobe den Herrn, meine Seele* (BWV 143/7), *Sanctus* (BWV 238/1) and cantata *Herr Gott, dich loben alle wir* (BWV 130/1).

The image displays two musical scores. The left score is for 'WTC 2, fugue in a' and 'BWV 244/45b', showing a single melodic line in G major. The right score is for 'WTC 2, fugue in C#' and 'BWV 143/7', showing a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in C# major. The vocal parts in BWV 143/7 include the lyrics 'Laf ihu' and 'Hal - le - lu - ja'.

Turning our attention to the preludes, there are some examples which bear a striking resemblance to some of Bach's own most representative works, e.g. the prelude in g is reminiscent of the opening movement of *St John Passion* (BWV 245/1) and the prelude in b $\flat$  of the recitative from the *St Matthew Passion* containing Jesus' cry 'Eli, Eli, lama asabthani?' (BWV 244/61a). Incidentally, the positioning of the prelude at number 22 in *WTC 2* may be interpreted as an additional numerical reference to Psalm 22, to which the text of this recitative refers. Careful examination of the finer details of musical fabric such as melodic intervals, the treatment and placement of dissonance, the chosen keys and the underlying harmony reveals so many shared ideas between them that the resemblance cannot be considered a mere coincidence. They may have been a result of Bach revisiting his Passions around the time of compiling *WTC 2*: *St John* in 1739 and *St Matthew* in 1736. It is conceivable that Bach sought inspiration to write *WTC 2* and found it in these Passions.

A special case deserves a mention in this context: the prelude in B (No. 23) may have been inspired by Psalm 23 – one of the best-loved passages of the scriptures. In it Bach

clearly depicted the unique character of each verse of the psalm and united all of them in a tripartite structure so as to portray the fundamental message of the psalm.<sup>1</sup>

The two examples, preludes 22 and 23, pose an interesting question: their placing within the sequence could have been a source of Bach's inspiration to exploit the corresponding psalms. While it may be tempting to look for a complete correspondence between psalms and *WTC 2*, it is unlikely that Bach actually pursued this idea systematically. As discussed above, Bach sought his inspiration from a much wider range of sources. It appears that his aim in *WTC 2* was to collect 24 carefully crafted compositions that demonstrate his understanding of all the keys, numbers or musical ideas associated with them at the time.

© Yo Tomita 2008/2025

This recording was based on the critical edition (Munich: G. Henle, 2007) prepared by Yo Tomita.

Active as conductor, composer and pianist as well as a harpsichordist and organist, **Masato Suzuki** is a graduate of the Royal Conservatoire, The Hague and of the Tokyo National University of Fine Arts and Music, where he also completed postgraduate studies. He is a recipient of the Minister of Education, Culture, Sports, Science and Technology New-comer's Art Encouragement Award, the Hideo Saito Memorial Fund Award, the Hotel Okura Music Award, the Akio Watanabe Music Foundation Music Award, and is also executive producer of the Chofu International Music Festival and a visiting professor at Kyushu University.

Masato Suzuki's distinguished discography includes numerous recordings with the Bach Collegium Japan, including J. S. Bach's harpsichord concertos and his own arrangement of Bach's *Orchestral Suite No. 1*. He also participated in the Bach Collegium Japan complete Bach's sacred and secular cantata series. His recording of Bach's *Well-Tempered Clavier*, Book I, was dubbed 'Suzuki at his best' (*The Guardian*).

<sup>1</sup> There is a full discussion of this in 'Psalm and the *Well-Tempered Clavier II*: Revisiting the Old Question of Bach's Source of Inspiration' in *BACH: The Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 32/1 (2001).

Masato Suzuki is principal conductor of the Bach Collegium Japan, conductor/creative partner of the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, music director of Ensemble Genesis and principal guest conductor of the Kansai Philharmonic Orchestra. He has made many guest appearances with prestigious international orchestras and is highly acclaimed for his extensive work in the field of opera, including Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* and Handel's *Rinaldo* and *Giulio Cesare* with the Bach Collegium Japan. He also appears regularly on NHK-FM's 'The Pleasure of Old Music' and has made numerous media appearances, including on TV Asahi's 'Untitled Concert'.

**D**as *Wohltemperierte Klavier II* ist Bachs zweite Sammlung von 24 Präludien und Fugen durch alle Tonarten. Die 1742 fertiggestellte Sammlung ist eine erstaunliche Demonstration von Bachs meisterlicher Beherrschung der Kompositionstechniken und Stile seiner Zeit; seit jeher hat sie die Phantasie von Musikern beschäftigt. Zusammen mit der ersten, zwanzig Jahre zuvor komponierten Folge, gehört das Werk zum Kernrepertoire jedes Klavierspielers.

## Entstehung

Anders als die Mehrheit seiner Vokalwerke, wurden Bachs Klavierwerke nicht für einen bestimmten Anlass komponiert; in den überlieferten Dokumenten findet sich kaum ein Hinweis darauf, warum er sie schrieb. Das *WK II* bildet da keine Ausnahme. Doch wir können einiges über die Entstehung dieser Sammlung, die von seinen Schülern studiert und von späteren Generationen anhand der überlieferten Manuskripte hoch geschätzt wurde, erfahren, wenn wir die Umstände berücksichtigen, unter denen sie entstand.

Während wir beim *WK I* im Besitz von Bachs definitiver Reinschrift sind, gibt es für das *WK II* keine vergleichbare Quelle. Unter den erhaltenen Quellen befinden sich zwei Autographe: ein beinahe vollständiges Manuskript, das aus 21 Satzpaaren von Präludien und Fugen in ungebundenen Doppelbögen besteht – es fehlen die Satzpaare in cis, D und f sowie die Titelseite (British Library, London, Add. MS. 35021) – und ein einzelnes Faszikel, das die Fuge in As enthält (Staatsbibliothek zu Berlin: Mus. ms. Bach P 274). Das erstgenannte Autograph ist in unserem Zusammenhang naturgemäß wichtiger, auch wenn rund ein Viertel des Materials von der Hand Anna Magdalenas, Bachs Frau, stammt. Die Londoner Sammlung ist eine Mischung aus Reinschriften und weniger sorgfältig geschriebenen Stücken, die verschiedene Änderungen kompositionstechnischer Art enthalten. Obschon man nicht erwarten darf, in einer solchen Niederschrift nur Fassungen letzter Hand zu finden, handelt es sich um eine überaus wertvolle Quelle, wirft sie doch viel Licht auf Bachs Vorgehensweise bei der Zusammenstellung und Ausgestaltung dieser Sammlung. Nach Yoshitake Kobayashis Papier- und Handschriftenanalyse hat Bach die Arbeit an diesem Projekt um 1739 aufgenommen und um 1742 beendet, so dass sie sich schließlich



mit der Publikation der beiden letzten *Clavier-Übungen* – d.h. der sogenannten *Deutschen Orgelmesse* und den *Goldberg-Variationen* – überschnitt.

Bedenkt man die Entstehungsumstände des *WK II*, ist es wichtig zu beachten, dass Bach zu jener Zeit einige außerordentlich talentierte Schüler hatte, die später zu den einflussreichsten Gestalten in der Geschichte der westlichen Musik gehören sollten: Gottfried August Homilius (Kantor an der Kreuzschule und Musikdirektor der drei Dresdner Hauptkirchen): 1735–1742; Johann Friedrich Agricola (Dirigent der Berliner Hofkapelle): 1738–1741; und Johann Philipp Kirnberger (der wohl einflussreichste Musikkritiker und -theoretiker seiner Generation): 1739–1741. In unserem Zusammenhang ist eine von Agricola angefertigte Abschrift von besonderem Interesse (Staatsbibliothek zu Berlin: Mus. ms. Bach P 595): 1738 kopierte er vier Fugen in C, c, D und d, bei denen es sich um frühe Fassungen der *WK II*-Fugen in Cis, c, Es und d handelt. Das legt die Vermutung nahe, dass die Sammlung aus Unterrichtsmaterial für seine Schüler hervorgegangen ist. Tatsächlich weiß man, dass elf von den 48 Sätzen des *WK II* – also ein knappes Viertel der gesamten Sammlung – Vorläufer in Form von Frühfassungen haben, und ohne Zweifel sind viele weitere Sätze aus früheren, bislang noch nicht aufgefundenen Fassungen hervorgegangen. Doch auch die Möglichkeit, dass das Werk von einem Mäzen beauftragt wurde oder aus merkantilen Überlegungen entstand, kann nicht ausgeschlossen werden.

Nach Bachs Tod kursierten zahlreiche Abschriften des Werks, wahrscheinlich aufgrund der aktiven Verbreitung durch Bachs Familie und Schüler, die stolz auf den pädagogischen und künstlerischen Wert der Sammlung waren. Die weite Verbreitung belegt den großen Erfolg trotz des Umstands, dass zu jener Zeit die Fuge bereits als altmodische, archaische Kompositionsgattung galt.

Den faszinierendsten Aufschluss über die Entstehung des Werks liefert eine Untersuchung der Art und Weise, wie es zusammengestellt wurde. Das Londoner Autograph zeigt, dass Bach die Sammlung nicht systematisch vom ersten Präludium in C bis zur letzten Fuge in H komponierte, sondern in drei verschiedenen Stufen:

- Stufe 1:** In rascher Folge stellte Bach zwölf Satzpaare in gebräuchlichen Tonarten zusammen: c, d, Es, E, e, F, fis, G, g, A, a und h. Während einige Sätze offenbar beim Niederschreiben entstanden sind, handelt es sich bei vielen um Reinschriften. Anna Magdalena half ihrem Ehemann, das Verfahren zu beschleunigen, indem sie selber fast die Hälfte der Stücke schrieb.
- Stufe 2:** Als Bach zehn Satzpaare in Cis, cis, D, dis, f, Fis, gis, B, b und H komponierte (die meisten also in selten verwendeten Tonarten), verlangsamte sich das Tempo der Kompilation.
- Stufe 3:** Mindestens eine Abschrift des Autographs entstand vor Fertigstellung des Werks. Diese Abschrift bildete später die Hauptquelle für die erste vollständige Ausgabe, die 1801 von N. Simrock veröffentlicht wurde. Wohl nach seiner Rückkehr von einem kurzen Aufenthalt in Berlin hat Bach das Werk im Sommer 1741 fertiggestellt, indem er die beiden ausstehenden Paare hinzufügte – C und As. Abgesehen von dem Präludium in As, bei dem es sich durchaus um eine neue Komposition handeln könnte, basieren diese Sätze auf Kompositionen, die mehr als 20 Jahre zuvor entstanden sind.

Die drei fehlenden Paare im Londoner Autograph müssen vorhanden gewesen sein. Die Untersuchung der vom Autograph abgeleiteten Kopien zeigt, dass cis und D zur Stufe 2 gehörten, während f zur Stufe 1 gehörte.

Allem Anschein nach hat Bach bei der Komposition dieses Werks eine flexible Strategie verfolgt: Teils verdankt es sich der Existenz von Skizzen und Entwürfen, teils seiner Absicht, neue Sätze für bestimmte Tonarten zu komponieren. Der Umstand, dass die zuletzt komponierten Sätze auf demselben Papier notiert wurden wie das Autograph der *Kunst der Fuge*, bekundet Bachs künstlerischen Aufbruch zu einem neuen Publikationsprojekt im Jahr 1742. Trotzdem hat Bach offenbar weiterhin jede sich bietende Gelegenheit genutzt, das *WK II* zu überarbeiten.

## Titelseite

Das Fehlen einer letztgültigen reinschriftlichen Fassung von Bachs Hand bedeutet auch, dass wir keine verlässlichen Informationen darüber haben, wie er die Sammlung bezeichnet hat. Wie erwähnt fehlt in der Londoner Sammlung die Titelseite; die hierauf basierenden Abschriften legen die Vermutung nahe, dass Bach einen solchen hier vielleicht nie aufgeschrieben hat. Die früheste erhaltene vollständige Fassung des Werks (Staatsbibliothek zu Berlin: Mus. ms. Bach P 430) enthält eine Titelseite, die von Bachs späterem Schwiegersohn stammt: Johann Christoph Altnickol, der seinen Unterricht bei Bach im Jahr 1744 aufnahm. Seiner sorgfältigen Reinschrift gab Altnickol den folgenden Titel:

Des Wohltemperirten Claviers Zweyter Theil, bestehend [!] in Praeludien und Fugen durch alle Tone und Semitonien verfertigt von Johann Sebastian Bach, Königlich Pohlnisch und Churfürstlich Sächsischen Hoff Compositeur, Capellmeister und Directore Chori Musici in Leipzig.

Obleich von erheblich schlichterem Wortlaut als Bachs Titelseite für das *WKL*, gibt es allen Grund zu der Annahme, dass diese bescheidene Benennung vom Komponisten selber stammt. Am Ende der letzten Fuge trägt die Abschrift den Datumsvermerk: „Scr[ipsit] Altnickol / a[nn]o. 1744“.

## Bachs Revisionen

Abgesehen davon, dass es sich um das früheste vollständige Exemplar mit Titelseite handelt, können wir Altnickols Abschrift drei andere wichtige Fakten ablesen: Erstens folgt sie nicht dem Londoner Autograph, sondern einer anderen, nicht mehr erhaltenen autographen Vorlage. Zweitens scheint Bach Altnickols Arbeit überwacht und ihn mitunter angewiesen zu haben, bestimmte notationstechnische Änderungen vorzunehmen. Und drittens enthält das Manuskript zahlreiche Korrekturen – von Altnickols eigenen Fehlerkorrekturen bis zu späteren Änderungen musikalischer Art, die zum Teil ohne Zweifel von Bachs Hand stammen.

In den Revisionen könnte eine plausible Erklärung dafür liegen, warum Bach seine

Aufmerksamkeit von dem um 1742 fertiggestellten Londoner Autograph ab- und dem Autograph zuwandte, das Altnickol als Vorlage verwendete und das damals wahrscheinlich aus schon weit ausgeführten Entwürfen und Skizzen bestand. Alfred Dürr nimmt an, dass Bach die Londoner Fassung seinem ältesten Sohn Wilhelm Friedemann gegeben hat, dessen handschriftliche Ergänzungen auf einigen Seiten zu finden sind. Bach musste also die damals unvollständige Sammlung auf diesen Stand bringen. Wie dem auch sei – Altnickols Vorlage scheint bereits aktualisiert worden zu sein, bevor er mit seiner Abschrift begann. Zu Bachs Revisionen gehörte die Hinzufügung sämtlicher Sätze der Stufe 3 und die Erweiterung zweier Sätze der Stufe 1: In das Präludium in d und die Fuge in e fügte er jeweils acht neue Takte ein; den Schlussteil der Fuge ergänzte er um 16 Takte. Um 1744 dürfte dies die aktuellere Fassung im Hause Bachs gewesen sein, auch wenn viele Sätze des Londoner Autographs in der späteren Fassung beibehalten wurden, da Bach offenbar nicht jeden Satz dieser Sammlung revidierte.

Bachs Kopierinstruktionen für Altnickol geben uns wichtige Hinweise auf die Beschaffenheit des verlorenen Autographs. Die zahlreichen Korrekturen beispielsweise, die Altnickol am C-Dur-Präludium vornahm, belegen, dass der Part der rechten Hand in seiner Vorlage im Violinschlüssel notiert war. Aus Gründen der Vereinheitlichung wohl sollte Altnickol den Part in den Sopranschlüssel transkribieren – eine Arbeit, die er mit einiger Mühe ausführte. Außerdem wurde Altnickol instruiert, die Fuge in b und das Präludium in h in doppelten Notenwerten umzuschreiben, wie Bach selber es bei der Londoner Sammlung getan hatte – also die von  $\frac{3}{4}$  zu  $\frac{3}{2}$  bzw. von C ( $\frac{4}{4}$ ) zu C ( $\frac{2}{2}$ ) mit Verdopplung der Takte) zu ändern. In gewisser Hinsicht zeigt dieser Aspekt Bachs Bemühen, Altnickols Abschrift auf den aktuellen Stand zu bringen.

Was die späteren Revisionen betrifft, so wird die Sache dadurch kompliziert, dass das Manuskript nicht nur von Altnickol und Bach gründlich revidiert wurde, sondern auch von anderen, darunter F. A. Grasnick, einem der späteren Eigentümer, der die Lesart einer anderen, von Kirnbergers Abschrift ausgehenden Manuskripttradition übertrug (Staatsbibliothek zu Berlin: Am. B. 57). Eine systematische Untersuchung der Revisionen lässt eine Schicht Bachscher Revisionen erkennen, die nur in Altnickols Abschrift zu finden

ist – was ein faszinierendes Licht auf die Art und Weise wirft, wie Bach ihn unterrichtete. Und sie führt zu dem Schluss, dass dieses zweite, später verlorene autographe Exemplar und Altnickols 1744er Abschrift ab 1744 die beiden wichtigsten Vorlagen im Hause Bachs waren, nach denen seine anderen Schüler ihre Abschriften erstellten.

Aus all dem geht hervor, dass Bach den Verbesserungsprozess, der sich bis in die Abschriften seiner Schüler fortsetzen konnte, nie als abgeschlossen betrachtete. Die Aufgabe, Bachs „endgültige“ Fassung zu ermitteln, gestaltet sich dadurch ausgesprochen schwierig. Allem Anschein nach hat Bach keine Fassung letzter Hand vorgelegt, die über das hinausginge, was im Londoner Autograph und in Altnickols Abschrift von 1744 enthalten ist. Wie im Falle seiner anderen unveröffentlichten Sammlungen wie dem *Orgel-Büchlein* und den *Achtzehn Chorälen von verschiedener Art* war das *WK II* ein Werk, das einer einzigartigen Kombination von Angebot und Nachfrage entsprang und so die Komplexität von Bachs Leben widerspiegelt: sein Unterricht, ein Vorrat eigener Kompositionen, Anregungen aus Werken anderer Komponisten, mögliche Aufträge und Verkaufserwägungen usw.

## **Der Charakter der Sammlung**

Die Kommentatoren des *WK II* scheinen in der Ansicht übereinzustimmen, dass diese Sammlung ihrer Vorgängerin an Attraktivität nachstehe. Dieser Mangel an Begeisterung wurde vielfach Bachs angeblicher Haltung diesem Werk gegenüber zugeschrieben: Es ist wahr, dass das *WK II*, anders als seine anderen größeren Werke für Tasteninstrumente aus dieser Zeit – dritter Teil der *Clavier-Übung*, *Goldberg-Variationen* und *Kunst der Fuge* – nicht in Kupfer gestochen wurde. Das Fehlen einer Reinschrift letzter Hand unterstützt eine solche Deutung. Zudem ist auch denkbar, dass das 24teilige, am Stimmungssystem ausgerichtete Tonartenkonzept in den 1740er Jahren, als ähnliche Werke von Zeitgenossen Bachs zu erscheinen begannen, an Neuheitswert verloren haben mochte.

Gleichwohl besteht Grund genug, eine derart einseitige Betrachtungsweise anzufechten. Das *WK II* bekundet, wie Philipp Spitta erkannte, einen signifikanten Zuwachs an Gestaltungsvermögen und großen Phantasieeichtum in jedem Stück. Die Präludien

des *WK II* sind stilistisch vielseitiger und oft umfangreicher als jene des *WK I*. Dass das *WK II* eine große Zahl zweiteiliger Sätze enthält (c, D, dis, E, e, f, G, gis, a und B), während das *WK I* nur einen einzigen (b) aufwies, zeugt von einem neuen Faible für den galanten Geschmack. Darüber hinaus haben die Präludien in D und B derart ausgedehnte zweite Teile (samt quasi-Reprise), dass sie zurecht als Vorläufer der klassischen Sonatenform verstanden werden könnten. Die As-Dur-Tonart ist in beiden Sammlungen durch einen Konzertsatz vertreten; im *WK II* aber ist dieser Satz umfangreicher und kunstvoller. Unter den nicht-zweiteiligen Sätzen finden sich Beispiele einer dichteren, differenzierten Textur, die einen profunden tonalen Diskurs erzeugen. Auch die Fugen des *WK II* folgen dieser Tendenz: Während die an wichtigen Scharnieren – Nr. 12 und 24 – platzierten Fugen im *WK I* dunkle, chromatische Subjekte aufweisen, sind ihre Pendants im *WK II* von leichterem, „modernem“ Zuschnitt. Die meisterliche Reife der Bachschen Fugentechnik zeigt sich nicht nur in der festen Verwurzelung in einer idiomatischen Spielweise (die meisten fügen sich zehn Fingern vortrefflich), sondern auch in ihrer natürlichen und transzendenten Schönheit, wie Mozart 1782 entdeckte: die Fugen, die er in seiner Sammlung KV 405 transkribierte (c, D, Es, dis und E) gehören zu den vorzüglichsten Vertretern der *stile antico*-Tradition. Die stilistische Vielfalt der Fugensätze kompensiert, was andernfalls als ein Mangel an Vielseitigkeit empfunden werden könnte: Immerhin enthält das *WK II* ausschließlich drei- und vierstimmige Fugen (während das *WK I* eine zwei- und zwei fünfstimmige Fugen enthielt). Bach wollte 24 hochindividuelle Stücke schreiben und machte keine musikalischen Zugeständnisse, um sie in das Prokrustesbett der Großform einzupassen.

## **Bachs musikalische Absichten**

Untersucht man einzelne Sätze des *WK II*, so bemerkt man einige verblüffende Ähnlichkeiten mit Material, das Bach in anderen Werken erkundet hat. Anders aber als bei der Parodietechnik, die er in Vokalwerken wie der h-moll-Messe angewandt hat und wo zuvor komponierte Teile leicht zu erkennen sind, sind die bekannten Passagen im *WK II* keine offenkundigen Kopien – sie erscheinen vielmehr als liebevoll gehütete Gedanken, die zu

neuen und einzigartigen Klavierkompositionen umgearbeitet wurden.

Der eindeutigste Fall ist eine Fuge, die ihr Subjekt einem anderen Stück entlehnt. Die Fuge in E ist ein solcher Fall, deren Vorbild man in einer Fuge derselben Tonart von Johann Caspar Ferdinand Fischer gefunden zu haben glaubt (aus dessen Sammlung *Ariadne Musica*, 1702). Ein weiteres Beispiel ist der deutliche erkennbare Choral *Allein Gott in der Höh sei Ehr* im Subjekt der Fuge in A. Vergleicht man dieses Subjekt mit dem Orgelchoral BWV 664 (aus den *Achtzehn Chorälen von verschiedener Art*), so frappieren die Ähnlichkeiten bei der melodischen Verzierung. War Bach sich ihrer bewusst, als er die Fuge für das *WK II* schrieb?

In diesem Zusammenhang seien noch zwei Kopfmotive von Subjekten herangezogen, und zwar die der Fugen in a und in Cis – beides viertönige Kreuzmotive, die aber entschieden individuellen Charakter zeigen. Das Kopfmotiv der a-moll-Fuge entsteht aus Zickzacksprüngen zunehmenden Abstands. Man spürt die emotionale Kraft des Subjekts gleich von Beginn an: Ausgehend von der Dominante, wird die Gestalt des „Kreuzes“ durch einen Abwärtssprung vom Umfang einer verminderten Septime komplettiert; die Abtrennung vom Rest des Fugensubjekts durch eine Kunstpause sorgt für eine Atmosphäre zunehmender Spannung und Schärfe. Man kann dieses expressive Vokabular mit dem Turba-Chor „Lass ihn kreuzigen!“ aus der *Matthäus-Passion* (BWV 244/45b) vergleichen. Das andere Beispiel – die Kreuzfigur der Fuge in Cis – zeigt demgegenüber einen gänzlich anderen Affekt: Dieses Motiv wird mit einer lebhaften Darstellung frohgemut drängenden Zuschnitts verbunden, wie in den „Wacht auf!“-Bass-Arien in den beiden Kantaten *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20/8) und *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110/6) sowie in den „Halleluja“-Chören der Kantate *Lobe den Herrn, meine Seele* (BWV 143/7), des *Sanctus* (BWV 238/1) und der Kantate *Herr Gott, dich loben alle wir* (BWV 130/1):

WTC 2, fugue in a



WTC 2, fugue in C#



BWV 244/45b

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Laf ihu kreu

Laf ihu

Laf ihu kreu

BWV 143/7

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Hal - le - lu - ja

Hal - le - lu - ja

Hal - le - lu - ja

Hal - le - lu - ja

Wenden wir uns den Präludien zu, so finden wir einige, die eine starke Ähnlichkeit mit einigen von Bachs repräsentativsten Werken aufweisen: Das Präludium in g erinnert an den Eingangssatz der *Johannes-Passion* (BWV 245/1), das Präludium in b an das Jesus-Rezitativ „Eli, Eli, lama asabthani?“ aus der *Matthäus-Passion* (BWV 244/61a). Im übrigen könnte man die Positionierung des Präludiums (Nr. 22 im *WK II*) als einen zusätzlichen numerischen Hinweis auf den 22. Psalm deuten, auf den sich der Text dieses Rezitativs bezieht. Die genauere Untersuchung musikalischer Details – z.B. melodische Intervallik, Dissonanzbehandlung und -plazierung, Tonartenwahl und Rahmenharmonik – deckt so viele Gemeinsamkeiten auf, dass die Ähnlichkeit nicht als bloßer Zufall abgetan werden kann. Vielleicht handelt es sich dabei um eine Folge seiner Revisionsarbeit an den Passionen, die in die Zeit der Zusammenstellung des *WK II* fällt (*Johannes-Passion* 1739, *Matthäus-Passion* 1736). Es ist denkbar, dass Bach Anregungen für das *WK II* suchte und sie in diesen Passionen fand.

Ein besonderer Fall verdient in diesem Zusammenhang Erwähnung: Das Präludium in H (Nr. 23) könnte durch den 23. Psalm angeregt worden sein – eine der beliebtesten Passagen der Heiligen Schrift. Offenbar hat Bach hier den individuellen Charakter eines jeden Psalmverses aufgegriffen und sie dann alle in einer dreiteiligen Form vereint, auf dass die zentrale Botschaft des Psalms abgebildet würde.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Eine umfangreichere Erörterung ist zu finden in „Psalm and the *Well-Tempered Clavier II*: Revisiting the Old Question of Bach’s Source of Inspiration“, in *BACH: The Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 32/1 (2001).



Diese beiden Beispiele – Nr. 22 und 23 – geben Anlass zu der interessanten Überlegung, ob ihre Platzierung innerhalb der Reihenfolge Bach mit dazu angeregt haben mag, die entsprechenden Psalme zu verwenden. Obschon es reizvoll wäre, die Korrespondenzen zwischen Psalmen und *WK II* auf ganzer Linie zu erforschen, ist es unwahrscheinlich, dass Bach diese Idee tatsächlich systematisch verfolgt hat. Wie oben dargelegt, nutzte Bach ein erheblich größeres Spektrum an Inspirationsquellen. Und so dürfte seine Absicht im Falle des *WK II* gewesen sein, 24 kunstvoll gefertigte Kompositionen zu versammeln, die sein Verständnis aller Tonarten, Zahlen und der zu seiner Zeit mit ihnen verbundenen musikalischen Ideen zu demonstrieren.

© Yo Tomita 2008/2025

Diese Einspielung basiert auf der von Yo Tomita herausgegebenen kritischen Ausgabe (G. Henle, München 2007).

**Masato Suzuki**, der als Dirigent, Komponist und Pianist sowie als Cembalist und Organist tätig ist, studierte am Königlichen Konservatorium in Den Haag und an der Nationalen Universität für Schöne Künste und Musik in Tokio, wo er auch ein Aufbaustudium absolvierte. Er wurde mit dem Newcomer's Art Encouragement Award des Ministers für Bildung, Kultur, Sport, Wissenschaft und Technologie, dem Hideo Saito Memorial Fund Award, dem Hotel Okura Music Award und dem Akio Watanabe Music Foundation Music Award ausgezeichnet. Er ist außerdem leitender Produzent des Chofu International Music Festival und Gastprofessor an der Kyushu University.

Masato Suzukis herausragende Diskografie umfasst zahlreiche Aufnahmen mit dem Bach Collegium Japan, darunter die Cembalokonzerte von J. S. Bach und seine eigene Bearbeitung von Bachs Orchestersuite Nr. 1. Außerdem wirkte er an der Gesamtaufnahme von Bachs geistlichen und weltlichen Kantaten durch das Bach Collegium Japan mit. Seine Aufnahme von Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, Buch I, wurde als „Suzuki at his best“ (*The Guardian*) bezeichnet.

Masato Suzuki ist Chefdirigent des Bach Collegium Japan, Dirigent und kreativer Partner des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Musikdirektor des Ensemble Genesis und

Erster Gastdirigent des Kansai Philharmonic Orchestra. Er hat zahlreiche Gastauftritte bei renommierten internationalen Orchestern absolviert und wird für seine umfangreiche Arbeit im Bereich der Oper hoch gelobt, darunter Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* und Händels *Rinaldo* und *Giulio Cesare* mit dem Bach Collegium Japan. Außerdem tritt er regelmäßig in der NHK-FM-Sendung „The Pleasure of Old Music“ auf und hatte zahlreiche Medienauftritte, unter anderem im „Untitled Concert“ von TV Asahi.

Le second livre du *Clavier bien tempéré* (CBT), le second recueil de vingt-quatre préludes et fugues pour chacune des tonalités, a été complété vers 1742. Ce recueil, une stupéfiante démonstration de la maturité de la conception de Bach des techniques de composition et des styles de l'époque, enflamme depuis toujours l'imagination des musiciens. Avec le premier livre composé vingt ans auparavant, cette œuvre en deux volets est devenue l'une des pierres d'assise du répertoire de tout interprète d'un instrument à clavier.

## Origines

Contrairement à la majorité de ses œuvres vocales, les œuvres pour clavier de Johann Sebastian Bach n'ont pas été composées avec une intention spécifique. Il n'y a guère de références écrites qui expliquent la raison derrière leur composition. Le *CBT 2* ne fait pas exception. Nous pouvons néanmoins beaucoup apprendre sur les origines de l'œuvre en étudiant les circonstances dans lesquelles elle a été composée, étudiée par ses étudiants et plus tard, appréciée par les générations futures grâce aux manuscrits qui nous sont parvenus.

Alors que pour le *CBT 1* nous avons la copie au propre de Bach, nous n'avons pas de source comparable pour le *CBT 2*. On retrouve deux autographes parmi les documents qui nous sont parvenus : un manuscrit presque complet conservé aujourd'hui à la British Library (Add. MS. 35021), composé de 21 paires de préludes et fugues (ceux en ut dièse mineur, ré majeur et fa mineur manquent) sous la forme de feuillets doubles non reliés mais la page titre manque et un manuscrit sur feuillet simple contenant la fugue en la bémol majeur conservé à la Staatsbibliothek de Berlin : Mus. Ms. Bach P 274). La première de ces deux sources est la plus importante pour cette étude bien qu'un quart du matériel soit de la main d'Anna Magdalena Bach, la femme du compositeur. La collection de Londres est un mélange de copies au propre et de partitions moins soigneusement écrites qui contiennent des ajouts de nature compositionnelle. Bien que l'on ne puisse s'attendre à y trouver la version finale de chacun des mouvements avec ce type de copie, il s'agit quand même d'une source extrêmement importante car elle éclaire sur la manière

dont Bach a rassemblé et développé le recueil. Selon les recherches de Yoshitake Kobayashi consacrées au type de papier utilisé et à la calligraphie de Bach, le compositeur aurait commencé à travailler sur ce projet vers 1739 et l'aurait complété vers 1742. Cette période coïncide avec la publication des deux derniers *Clavier-Übungen* : la Messe luthérienne pour orgue et les *Variations Goldberg*.

Lorsque l'on considère les circonstances entourant la genèse du *CBT 2*, on doit prendre en considération le fait qu'à cette époque, Bach comptait plusieurs élèves extrêmement doués qui allaient plus tard jouer un rôle important dans la musique européenne : Gottfried August Homilius, élève de 1735 à 1742 et plus tard cantor à la Kreuzschule et directeur musical des trois églises principales de Dresde ; Johann Friedrich Agricola, élève de 1738 à 1741, plus tard directeur de la Chapelle royale de Berlin et Johann Philipp Kirnberger, élève de 1739 à 1741, qui deviendra le critique et le théoricien sans doute le plus important de sa génération. Une copie manuscrite de la main d'Agricola (Staatsbibliothek de Berlin : Mus. Ms Bach P 595) nous intéresse ici tout particulièrement : ce dernier copia en 1738 quatre fugues (en ut majeur, ut mineur, ré majeur et ré mineur) qui sont des versions primitives respectivement des fugues en ut dièse majeur, ut mineur, mi bémol majeur et ré mineur du *CBT 2*. Cela indique que la collection s'est développée à partir d'une collection du matériel pédagogique que Bach utilisait avec ses élèves. En effet, on sait que onze des quarante-huit mouvements du *CBT 2* – correspondant ainsi à près du quart du recueil complet – existent dans une forme primitive et il est indubitable que c'est également le cas de plusieurs autres qui restent à découvrir. Cependant, la possibilité que ce recueil ait été commandé par un mécène ou vendue pour une somme d'argent ne peut être exclue.

Après la mort de Bach, de nombreuses copies de l'œuvre ont circulé, vraisemblablement le résultat d'une promotion active de la famille et des étudiants soucieux de ses mérites pédagogiques et artistiques. Sa large diffusion témoigne d'un grand succès bien qu'à l'époque, la fugue était largement considérée comme une forme dépassée et archaïque.

Les indices les plus surprenants des origines de l'œuvre proviennent de l'examen de la manière avec laquelle l'œuvre a été compilée telle que le montre le manuscrit « de

Londres ». On constate ainsi que Bach n'a pas composé le recueil du premier prélude en ut majeur jusqu'à la dernière fugue en si mineur mais plutôt en trois phases distinctes :

**Première étape :** Bach a rapidement organisé douze paires de préludes et fugues dans les tonalités les plus courantes: ut mineur, ré mineur, mi bémol majeur, mi majeur, mi mineur, fa majeur, fa dièse mineur, sol majeur, sol mineur, la majeur, la mineur et si mineur. Alors que certains mouvements laissent voir des traces de développements au fur et à mesure qu'il les rédigeait, d'autres sont des copies au propre. Anna Magdalena a aidé son mari à gagner du temps en copiant presque la moitié d'entre elles.

**Seconde étape :** Le rythme de composition a quelque peu ralenti et il fallut davantage de temps à Bach pour écrire dix paires individuelles en ut dièse majeur, ut dièse mineur, ré majeur, ré dièse mineur, fa mineur, fa dièse majeur, sol dièse mineur, si bémol majeur, si bémol mineur et si majeur. Il faut noter ici qu'il s'agit de tonalités rarement utilisées.

**Troisième étape :** Au moins une copie du manuscrit a été réalisée avant la complétion de l'œuvre. Cette copie est devenue plus tard la source principale de la première édition complète publiée par Simrock en 1801. Bach a probablement complété son projet après son retour d'un court voyage à Berlin à l'été 1741 en ajoutant les deux paires manquantes, ut majeur et la bémol majeur. À l'exception du prélude en la bémol majeur qui pourrait être une nouvelle composition, ces mouvements dérivent de pièces composées plus de vingt ans auparavant.

Les paires en ut dièse mineur, ré majeur et fa mineur qui manquent dans le manuscrit « de Londres » existaient probablement auparavant et appartiennent à ce groupe comme l'atteste l'étude des copies complètes dérivées du manuscrit.

Il semble donc que Bach ait adopté une stratégie flexible pour la composition de cette œuvre qui dépend d'une part de l'existence d'esquisses et de brouillons de versions et

d'autre part, de son désir de composer de nouvelles pièces dans certaines tonalités. Le fait que les mouvements composés en dernier ont été écrits sur le même papier que le manuscrit autographe de l'*Art de la fugue* révèle le changement de cap de Bach dans sa quête artistique en 1742 vers un nouveau projet. Malgré tout, il semble que Bach ait continué de réviser le *CBT 2* aussi souvent qu'il en eut l'occasion.

## La page titre

L'absence d'une copie au propre définitive de la main de Bach signifie aussi que nous n'avons pas d'information fiable au sujet du titre de ce recueil. Comme mentionné plus haut, le manuscrit « de Londres » ne possède pas de page titre. Les copies toujours existantes qui en dérivent laissent supposer que Bach n'en fit peut-être jamais. La plus ancienne copie complète de l'œuvre qui existe encore de nos jours (Staatsbibliothek de Berlin : Mus. Ms. Bach P 430) comprend une page titre écrite par le futur gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol qui commença ses études avec le compositeur en 1744. Pour cette copie soigneusement mise au propre, Altnickol écrivit ce titre :

Le Clavier bien tempéré, seconde partie, fait de préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons, écrit par Johann Sebastian Bach, compositeur de la cour royale de Pologne et de la cours électrice de Saxe, Maître de chapelle et Directore Chori Musici à Leipzig.

Bien qu'il s'agisse d'une formulation bien plus simple que celle de la main de Bach pour le *CBT 1*, il y a tout lieu de croire que cette modeste désignation provient du compositeur lui-même. La date de la copie est inscrite après la fugue finale : « Scr[ipsis] Altnickol / a[nn]o 1744. »

## Les révisions de Bach

En plus d'être la plus ancienne copie à inclure une page titre, la copie d'Altnickol révèle trois autres faits importants. Premièrement, que le modèle d'Altnickol n'était pas l'autographe « de Londres » mais un autre, aujourd'hui perdu. Deuxièmement, que Bach a

semble-t-il contrôlé le travail d'Altnickol et lui a demandé d'effectuer certains changements au niveau de la notation durant la copie. Finalement, que le manuscrit contient de nombreuses révisions, des corrections d'erreurs d'Altnickol même jusqu'à des changements ultérieurs de nature musicale dont certains sont identifiables comme étant de la main de Bach.

Dans ses corrections, on peut trouver une explication plausible à la raison qui a poussé Bach à laisser de côté l'autographe « de Londres » complété vers 1742 au profit de celui utilisé comme modèle par Altnickol qui, à l'époque, était vraisemblablement fait de brouillons développés et d'esquisses. Alfred Dürr suggère qu'entre 1742 et 1744, Bach aurait pu donner l'autographe « de Londres » à son fils, Wilhelm Friedemann dont on retrouve des indications additionnelles écrites à la main sur certaines pages. Il aurait ainsi été nécessaire pour Bach de rehausser le recueil alors incomplet au niveau du premier. Quelle que soit la véritable raison, il semble que le modèle d'Altnickol avait déjà été mis à jour avant qu'il ne commence à le copier. La révision de Bach comprend l'addition de tous les mouvements de la troisième étape et le développement de deux mouvements de la première étape, c'est-à-dire du prélude en ré mineur et de la fugue en mi mineur respectivement en ajoutant huit nouvelles mesures et en développant la section finale de la fugue de seize mesures. Ainsi, en 1744, ce recueil aurait été la copie la plus à jour chez Bach même si plusieurs mouvements du recueil « de Londres » ont été conservés dans la version ultérieure alors que Bach ne semble pas avoir révisé chaque pièce du recueil.

Les instructions de Bach à Altnickol nous donnent des indications importantes sur l'état de l'autographe perdu de Bach. Les nombreuses corrections effectuées par Altnickol dans le Prélude en ut majeur par exemple nous informent que la main droite de son modèle était notée en clé de sol deuxième ligne. Pour des raisons de cohérence, on assume qu'il fut demandé à Altnickol de la transcrire en clé d'ut première ligne, une tâche dont il s'acquitta avec, semble-t-il, quelque difficulté. Altnickol fut également prié de réécrire la fugue en si bémol mineur et le prélude en si mineur à la blanche ainsi que Bach l'avait fait pour le recueil « de Londres », c'est-à-dire de convertir respectivement de  $\frac{3}{4}$  à  $\frac{3}{2}$  et de  $\text{C}$  ( $\frac{4}{4}$ ) à  $\text{C}$  ( $\frac{2}{2}$ ) et diviser chaque mesure en deux). D'une certaine ma-

nière, cet aspect témoigne des efforts de Bach pour faire de la copie d'Altnickol une copie propre à jour.

Il est plus difficile d'évaluer les révisions ultérieures car le manuscrit ne fut pas seulement révisé par Altnickol et par Bach mais également par d'autres incluant F. A. Grasnick, l'un de ses propriétaires ultérieurs, qui transféra les explications d'une autre tradition manuscrite qui proviennent de la copie personnelle de Kirnberger (Staatsbibliothek de Berlin : Am. B. 57). Une étude systématique de ces révisions révèle un niveau supplémentaire de révisions de la main de Bach que l'on retrouve uniquement sur la copie d'Altnickol ce qui apporte un éclairage fascinant sur la manière dont Bach lui a enseigné. Cela conduit également à la conclusion qu'à partir de 1744, ce second autographe perdu plus tard et la copie d'Altnickol de 1744 allaient devenir les deux copies les plus importantes conservées chez Bach mises à disposition des étudiants pour copie.

Ce qui ressort de cette étude, c'est que Bach n'a jamais vu la fin du processus d'amélioration qui allait se poursuivre dans les copies des élèves, si bien que l'identification des dernières réflexions de Bach s'avère très difficile. En regard de ce que nous avons en main, il semble que Bach ne fit pas de copie propre définitive au-delà de ce qu'il fit avec le recueil « de Londres » et la copie d'Altnickol de 1744. Comme ce fut le cas avec ses autres anthologies inédites comme l'*Orgel-Büchlein* et les *18 Chorals de Leipzig*, le *CBT 2* est le fruit d'une combinaison unique de l'offre et de la demande qui reflète la complexité de la vie de Bach : son enseignement, un réservoir de ses propres compositions, l'inspiration basée sur les œuvres d'autres compositeurs, des commissions et des ventes probables, etc.

## Nature de la collection

On s'entend généralement parmi les spécialistes pour admettre qu'en tant que recueil, le *CBT 2* est moins séduisant que son prédécesseur. Ce manque d'enthousiasme a souvent été attribué à l'attitude supposée de Bach face à cette œuvre : il est vrai que le *CBT 2*, contrairement aux autres œuvres majeures pour clavier composées à cette époque comme la troisième partie de la *Clavier-Übung*, les *Variations Goldberg* et l'*Art de la fugue*, n'a



pas été gravée sur cuivre. L'absence d'une copie au propre définitive contribue également à cette perception. De plus, il est possible que l'effet de nouveauté de sa conception en vingt-quatre tonalités, en référence spécifique avec la technique d'accord, ait put s'émousser vers 1740 alors que des œuvres similaires composées par des compositeurs contemporains de Bach commencèrent à paraître.

Cependant, il est également possible d'argumenter contre un tel jugement biaisé. Comme le fait remarquer Philipp Spitta, le *CBT 1* fait preuve d'une avancée significative dans le pouvoir formateur et la richesse de l'imagination dans chaque pièce. Les préludes du *CBT 2* sont plus variés stylistiquement et souvent plus substantiels au point de vue de la dimension que ceux du *CBT 1*. La présence d'un grand nombre de mouvements binaires dans le *CBT 2* (ut mineur, ré majeur, ré dièse mineur, mi majeur, mi mineur, fa mineur, sol majeur, sol dièse mineur et si bémol majeur) en comparaison du seul que l'on retrouve dans le *CBT 1* (si mineur) démontre une nouvelle prédilection pour la musique galante. De plus, les préludes en ré majeur et si bémol majeur comprennent une seconde section si développée avec une quasi-réexposition qu'ils peuvent à juste titre considérés comme des précurseurs de la forme sonate classique. La tonalité de la bémol majeur est représentée par un mouvement de concerto dans chaque recueil mais dans le *CBT 2*, la pièce est plus substantielle et davantage développée. Parmi les types non binaires, on retrouve l'exemple d'une texture plus dense et plus élaborée qui crée un discours tonal profondément ancré. Les fugues du *CBT 2* suivent également ce développement : alors que celles placées à des endroits stratégiquement importants (numéros 12 et 24) font entendre dans leur exposition dans le *CBT 1* des sujets sombres et chromatiques, leur contrepartie dans le *CBT 2* est caractérisée par des sujets plus légers et plus « modernes ». La maturité de l'écriture fuguée de Bach se manifeste non seulement dans son fondement solide de la technique de jeu de l'instrument à clavier (la plupart fonctionnent confortablement avec les dix doigts), mais également dans sa beauté naturelle et transcendante que Mozart découvrira en 1782 : les fugues qu'il arrangera dans son K 405 (ut mineur, ré majeur, mi bémol majeur, ré dièse mineur et mi majeur) sont parmi les meilleurs exemples de fugues enracinées dans la tradition du *stile antico*. La diversité stylistique des mouvements fugués compense pour ce qui

autrement pourrait être perçu comme un manque de variété compte tenu du fait que le *CBT 2* ne contient que des fugues à trois et quatre voix (alors que le *CBT 1* comprend une fugue à deux fois et deux à cinq voix). Bach souhaitait écrire vingt-quatre pièces très individualisées et ne fit aucune concession musicale pour les intégrer dans le moule contraignant de l'œuvre en tant que tout.

## Les objectifs musicaux de Bach

À l'examen de chacune des pièces du *CBT 2*, on constate des similitudes frappantes avec le matériau que Bach a exploré dans d'autres œuvres. Mais contrairement à la technique de parodie utilisée dans ses œuvres vocales, comme dans la Messe en si mineur dans laquelle des pièces composées auparavant sont immédiatement reconnaissables, les passages familiers du *CBT 2* ne sont pas des copies conformes. Ils prennent plutôt la forme d'idées riches retravaillées pour devenir des compositions nouvelles et uniques pour clavier.

Le cas le plus évident est celui de la fugue qui emprunte son sujet d'une autre composition. La fugue en mi majeur est un exemple dont on a souvent dit qu'elle prenait son modèle sur une fugue dans la même tonalité de Johann Caspar Ferdinand Fischer dans sa collection *Ariadne Musica* (1702). Un autre exemple est le choral connu *Allein Gott in der Höh sei Ehr* utilisé comme sujet pour la fugue en la majeur. Si l'on compare ce sujet avec le BWV 664 tiré des *18 Chorals de Leipzig*, on est frappé des similitudes de l'embellissement mélodique. Bach en était-il conscient lorsqu'il composait les fugues du *CBT 2* ?

Dans ce contexte, comparons deux autres exemples de têtes de motifs de sujets pour les fugues en la mineur et en ut dièse majeur, les deux ayant un motif de quatre notes « en croix » mais qui ont un caractère distinct manifeste. Le motif de tête du sujet de la fugue en la mineur est fait de sauts en zigzag de plus en plus grands. On ressent la puissance émotionnelle du sujet dès le début : commençant sur le cinquième degré, la « croix » est complétée par une chute de septième diminuée. Sa séparation de la section restante du sujet de la fugue par un silence contribue à créer une atmosphère toujours plus tendue et poignante. Ce vocabulaire expressif peut être comparé avec le chœur de turba « *Lass ihn kreuzigen* »

de la *Passion selon Saint-Matthieu* (BWV 244/45b). L'autre exemple – la figure de la croix de la fugue en ut dièse majeur – présente un tout autre affect que celui de l'exemple que nous venons d'évoquer : ce motif est associé à une description saisissante d'une humeur joyeuse et ardente, comme « Wacht auf! » dans l'air de basse de deux de ses cantates, *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20/8) et *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110/6) ainsi que l'« Alléluia », de la cantate *Lobe den Herrn, meine Seele* (BWV 143/7), le *Sanctus* (BWV 238/1) et la cantate *Herr Gott, dich loben alle wir* (BWV 130/1).

WTC 2, fugue in a

BWV 244/45b

Soprano  
Alto  
Tenor  
Basso

WTC 2, fugue in C#

BWV 143/7

Soprano  
Alto  
Tenor  
Basso

Si l'on se tourne maintenant vers les préludes, on retrouve des exemples présentant une ressemblance frappante avec quelques-unes des œuvres les plus représentatives de Bach. Ainsi, le prélude en sol mineur rappelle le mouvement initial de la *Passion selon Saint-Jean* (BWV 245/1) et le prélude en si bémol mineur, le récitatif de la *Passion selon Saint-Matthieu* qui contient le cri de Jésus, « Eli, Eli, lama asabthani ? » (BWV 244/61a). La position du prélude au numéro 22 du *CBT 2* peut être interprétée comme une allusion numérique au Psaume 22 auquel le texte de ce récitatif renvoie. Un examen attentif des détails de cette construction musicale, comme par exemple des intervalles, des traitements et de l'emplacement des dissonances, du choix des tonalités et de l'harmonie sous-jacente révèlent un tel nombre d'idées partagées que leur ressemblance ne peut être le fruit d'une

simple coïncidence. Peut-être sont-elles le résultat du retour de Bach sur ses Passions au moment de l'organisation du *CBT 2* : la *Passion selon Saint-Jean* en 1739 et la *Saint-Matthieu* en 1736. On peut croire que Bach a cherché l'inspiration pour la composition du *CBT 2* et qu'il l'a trouvée dans ces Passions.

Un cas particulier mérite d'être mentionné ici : le prélude en si majeur (n° 23) a pu être inspiré par le Psaume 23, l'un des passages les plus connus de la Bible. Dans cette pièce, Bach a clairement représenté le caractère unique de chaque verset du psaume avant de les réunir dans une structure tripartite pour représenter le message contenu dans le psaume.<sup>1</sup>

Les deux exemples des préludes 22 et 23 soulèvent une question intéressante : leur position dans la série peut avoir été une source d'inspiration de Bach pour exploiter les psaumes correspondants. Il serait tentant d'examiner si une telle correspondance existe entre d'autres psaumes et le *CBT 2* mais il semble peu probable que Bach ait poursuivi une telle idée de manière systématique. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Bach a puisé son inspiration dans un grand nombre de sources. Il semble que son but, avec le *CBT 2*, était de réunir vingt-quatre compositions écrites avec soin qui démontreraient sa conception des tonalités, des numéros et des idées musicales associées avec elles à l'époque.

© *Yo Tomita 2008/2025*

Pour cet enregistrement, l'édition critique (Munich, G. Henle, 2007) préparé par Yo Tomita a été utilisée.

Chef d'orchestre, compositeur, pianiste, claveciniste et organiste, **Masato Suzuki** est diplômé du Conservatoire royal de La Haye et de l'Université des arts de Tokyo, où il a également suivi des études de troisième cycle. Il a reçu le Prix du ministre de l'éducation, de la culture, des sports, de la science et de la technologie pour l'encouragement de l'art des jeunes artistes le prix du fonds commémoratif Hideo Saito, le prix musical Hôtel Okura et le prix musical de la fondation Akio Watanabe. Il est également producteur exécutif du

<sup>1</sup> Voir aussi « Psalm and the *Well-Tempered Clavier II* : Revisiting the Old Question of Bach's Source of Inspiration », in *BACH : The Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Vol. XXXII/1 (2001), 17–43.

Festival international de musique de Chofu et professeur invité à l'Université de Kyūshū.

La discographie de Masato Suzuki comprend de nombreux enregistrements en compagnie de l'ensemble du Bach Collegium Japan (BCJ), notamment des concertos pour clavecin de J. S. Bach et son propre arrangement de la Suite orchestrale n° 1 de Bach. Il a également participé à l'intégrale des cantates d'église et profanes de Bach avec cet ensemble. Le quotidien britannique *The Guardian* a dit de son enregistrement du premier livre du *Clavier bien tempéré* qu'il montrait « Suzuki à son meilleur ».

En 2025, Masato Suzuki était le chef d'orchestre principal du Bach Collegium Japan, chef d'orchestre et partenaire créatif de l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon, directeur musical de l'Ensemble Genesis et principal chef d'orchestre invité de l'Orchestre philharmonique du Kansai. Il a été invité à de nombreuses reprises par de prestigieux orchestres à travers le monde et est très apprécié pour son travail considérable dans le domaine de l'opéra qui inclut notamment *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi ainsi que *Rinaldo* et *Giulio Cesare* de Haendel avec le BCJ. Il participe régulièrement à l'émission « Le plaisir de la musique ancienne » sur NHK-FM et a fait de nombreuses apparitions dans les médias, notamment dans l'émission « Concert sans titre » sur TV Asahi.

Also available:



Johann Sebastian Bach

Das Wohltemperierte Klavier  
Buch I

Masato Suzuki *harpsichord*

BIS-2621 SACD [2-disc set]

'...infallible good taste [...] a recording that can serve as a pleasurable benchmark for anyone seeking a traversal that honours every detail of the music without imposing on it a wilful or heavy-handed interpretation.' *Gramophone*

« Par ailleurs, la sûreté voire l'aplomb impressionnent, soulignés par la brillance [...] du clavecin de Krosbergen d'après Couchet [...] une interprétation à la fois construite, d'un vrai musicien et qui gagne en profondeur à la réécoute. On n'a pas ça tous les jours. » *Diapason*

'This is a beautifully sounding SACD recording where the balance between detail and atmosphere has been captured to perfection. [...] Suzuki has got off to a wonderful start with Book I and the omens look auspicious for a possible Book II; I hope we don't have to wait too long.' *MusicWeb International*

This recording has been generously supported by Mr Satoshi Sakurai.

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.

#### **Recording Data**

**Recording:** 7th–10th January 2024 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 1996/2025  
**Translations:** Horst A. Scholz & Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
**Front cover image:** © Howard J. Duncan ([https://www.flickr.com/photos/h\\_duncan/52254037623/](https://www.flickr.com/photos/h_duncan/52254037623/)) [cropped]  
**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-2631 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden.

