



J. S. BACH The Well-Tempered Clavier I
TREVOR PINNOCK harpsichord



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

The Well-Tempered Clavier, Book I
Das Wohltemperierte Clavier, Teil I

TREVOR PINNOCK harpsichord

Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 846

in C major · C-Dur

| | | |
|---|--------------|------|
| 1 | Praeludium I | 2:17 |
| 2 | Fuga I | 2:14 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 847

in C minor · c-Moll

| | | |
|---|---------------|------|
| 3 | Praeludium II | 1:35 |
| 4 | Fuga II | 1:37 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 848

in C sharp major · Cis-Dur

| | | |
|---|----------------|------|
| 5 | Praeludium III | 1:27 |
| 6 | Fuga III | 2:26 |

Praeludium & Fuga (a 5 voci) BWV 849

in C sharp minor · cis-Moll

| | | |
|---|---------------|------|
| 7 | Praeludium IV | 2:42 |
| 8 | Fuga IV | 4:36 |

Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 850

in D major · D-Dur

| | | |
|----|--------------|------|
| 9 | Praeludium V | 1:16 |
| 10 | Fuga V | 1:47 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 851

in D minor · d-Moll

| | | |
|----|---------------|------|
| 11 | Praeludium VI | 1:28 |
| 12 | Fuga VI | 2:09 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 852

in E flat major · Es-Dur

| | | |
|----|----------------|------|
| 13 | Praeludium VII | 5:03 |
| 14 | Fuga VII | 1:53 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 853

in E flat minor/D sharp minor · es-Moll/dis-Moll

| | | |
|----|-----------------|------|
| 15 | Praeludium VIII | 3:04 |
| 16 | Fuga VIII | 6:26 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 854

in E major · E-Dur

| | | |
|----|---------------|------|
| 17 | Praeludium IX | 1:31 |
| 18 | Fuga IX | 1:22 |

Praeludium & Fuga (a 2 voci) BWV 855

in E minor · e-Moll

| | | |
|----|--------------|------|
| 19 | Praeludium X | 2:13 |
| 20 | Fuga X | 1:23 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 856

in F major · F-Dur

| | | |
|----|---------------|------|
| 21 | Praeludium XI | 1:06 |
| 22 | Fuga XI | 1:18 |

Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 857

in F minor · f-Moll

| | | |
|----|----------------|------|
| 23 | Praeludium XII | 2:00 |
| 24 | Fuga XII | 4:27 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 858
in F sharp major · Fis-Dur

| | | |
|----|-----------------|------|
| 25 | Praeludium XIII | 1:23 |
| 26 | Fuga XIII | 2:19 |

Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 862
in A flat major · As-Dur

| | | |
|----|-----------------|------|
| 33 | Praeludium XVII | 1:25 |
| 34 | Fuga XVII | 2:51 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 866
in B flat major · B-Dur

| | | |
|----|----------------|------|
| 41 | Praeludium XXI | 1:16 |
| 42 | Fuga XXI | 1:51 |

Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 868
in B major · H-Dur

| | | |
|----|------------------|------|
| 45 | Praeludium XXIII | 0:59 |
| 46 | Fuga XXIII | 2:27 |

Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 859
in F sharp minor · fis-Moll

| | | |
|----|----------------|------|
| 27 | Praeludium XIV | 1:13 |
| 28 | Fuga XIV | 2:43 |

Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 863
in G sharp minor · gis-Moll

| | | |
|----|------------------|------|
| 35 | Praeludium XVIII | 1:44 |
| 36 | Fuga XVIII | 3:11 |

Praeludium & Fuga (a 5 voci) BWV 867
in B flat minor · b-Moll

| | | |
|----|-----------------|------|
| 43 | Praeludium XXII | 3:33 |
| 44 | Fuga XXII | 3:17 |

Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 869
in B minor · h-Moll

| | | |
|----|---------------------------------|------|
| 47 | Praeludium XXIV. <i>Andante</i> | 5:03 |
| 48 | Fuga XXIV. <i>Largo</i> | 7:21 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 860
in G major · G-Dur

| | | |
|----|---------------|------|
| 29 | Praeludium XV | 1:04 |
| 30 | Fuga XV | 2:50 |

Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 864
in A major · A-Dur

| | | |
|----|----------------|------|
| 37 | Praeludium XIX | 1:29 |
| 38 | Fuga XIX | 2:21 |

Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 861
in G minor · g-Moll

| | | |
|----|----------------|------|
| 31 | Praeludium XVI | 1:54 |
| 32 | Fuga XVI | 2:49 |

Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 865
in A minor · a-Moll

| | | |
|----|---------------|------|
| 39 | Praeludium XX | 1:15 |
| 40 | Fuga XX | 4:15 |

Harpsichord: David Way, Stonington, Connecticut, 1982, after Henri Hemsch (1700–1769)
Pitch: A = 392 Hz
Temperament: Unequal temperament (Pinnock/Neal)
Tuning and preparation: Simon Neal

TREVOR PINNOCK ON BACH'S THE WELL-TEMPERED CLAVIER, BOOK I

When I was seven years old, my piano teacher gave me a book of simple excerpts of Bach's music. Each piece had a little picture and a sentence of explanation. My favourite was one of the short preludes in C, which was paired with the story of Bach walking in 1705 all the way from Arnstadt to Lübeck to visit Buxtehude.

Faced with such a serious work as this first book of the *Well-Tempered Clavier* (*WTC*), I have found it touching and encouraging that it includes eleven preludes originally written for his son, Wilhelm Friedemann. *WTC* Book I is, after all, a natural sequel to the *Little Preludes and Fugues* and the *Two- and Three-Part Inventions*, and has basically the same purpose, although for more advanced players.

This is not music designed for the concert hall or even publication. It is essentially music to be shared with family and pupils, teaching the art of playing, and also the art of composition, which would have been learned by copying the text. The idea that the complete book might be performed to hundreds or thousands of people in one sitting would have amazed the composer. Here is one advantage of a recording: it affords the modern listener flexibility to listen as they wish.

Bach's preface clearly encapsulates his purpose in composing this first book of his *WTC*: "The Well-Tem-

pered Clavier, or Preludes and Fugues through all the tones and semitones, both as regards the *tertiam majorem* or Ut Re Mi, and *tertiam minorem* or Re Mi Fa. For the profit and use of musical young people who are curious to learn, and also as a special pastime for those already skilled in this study, composed and made by Johann Sebastian Bach, for the time being Capellmeister and Director of Chamber-Music of the Prince of Anhalt-Cöthen. In the year 1722."

Different elements of this preface are important. For example, Bach specifies the difference between major and minor using the old terminology of Ut Re Mi Fa, thus allying himself firmly with tradition even while exploring previously uncharted paths. He disapproved of lesser composers and theorists, such as Mattheson, who sought out new fashions for their own sake.

I like the way Bach balances "learning" and "pleasure". His own musical prowess is on such an untouchable level that it is easy to feel one has little right even to approach the music. But over the years I have found myself encouraged by evidence of Bach's own delight as a player in performance-orientated music such as the early arrangements of orchestral concertos for both organ and harpsichord, the *Chromatic Fantasy and Fugue*, or the cadenza from the

Fifth Brandenburg concerto, and some of this spirit percolates through particular Preludes and Fugues, such as the G major, from Book I.

The range of this book is very wide, comprising informal music which can delight a child or casual listener, and formal music in which Bach could explore the far reaches of his mind and inspiration in composition. This is his richness: informal and formal, traditional and innovative, reaching out to touch both earth and heaven. And the book's span from the first prelude in C major to the final fugue in B minor testifies to Bach's belief that music is "for the glory of God and the permissible delight of the soul".

My journey with *The Well-Tempered Clavier* has been life-long. I first encountered it at about twelve years old when someone gave me a pink-and-gold-bound volume, the old Czerny edition, which we now know to be notoriously unreliable. This gave me hours of discovery. A few years later, I heard all the preludes and fugues played on the piano on the radio, and I was hooked. In my twenties I myself recorded some preludes and fugues for radio broadcast, and I knew then that one day I would play them all. The mountain seemed insurmountable, however, and Bach a formidable and severe task master – how could I possibly delve into the density of some of those fugues, let alone understand them?

So, although I subsequently performed various others of the preludes and fugues, any plan to record all of them was repeatedly postponed by increments of ten years until quite recently, when I decided I could

put it off no longer. Now they will be a central part of me for the rest of my life.

Bach's title – *The Well-Tempered Clavier* – has led some to consider that the tuning system was his *raison d'être* for creating this work, but his short preface does not support this. I suspect that for him, tuning would have been more a practical consideration than a mission in itself. The *WTC* is so far-reaching in its use of keys and in its chromaticism that it demands decisions be made about the tuning system employed. Do we choose a temperament which allows some keys to sound very sweet and others very harsh? Do we choose a temperament which makes every key sound the same? Do we retune the instrument so that all the keys sound sweet?

There has been a good deal of discourse and debate on the subject of what Bach's own tuning might have been. In the last thirty years even the decorative loops that appeared on the title page of one of Bach's copies have been intriguingly interpreted as instructions for tuning with a lively variety of results. It is also true that German theorists of Bach's own time expounded almost every variation of tuning system including equal temperament.

Carl Philipp says that his father tuned by instinct and we know he tuned organs so that he could play in any key. This would prove important in Leipzig where the organ was tuned at *Chorton*, two tones above the *Kammerton* of woodwind instruments, therefore necessitating transposition of the organ part. An

extends only to b^2 which is then tied over, rather than completing the scale with its final note. The reason? Bach wrote the whole first book of the *WTC* for an instrument with a range of 4 octaves $C - c^3$. His decision simply to tie over the b^2 was masterly, providing a fascinatingly inventive yet pragmatic musical result.

When Bach accepted a position in Anhalt-Cöthen in 1717, he fell out so badly with the Duke in Weimar that he was imprisoned for nearly a month. The musical lexicographer Ernst Ludwig Gerber (whose father was a pupil of Bach) reports that he wrote much of the first book of the *WTC* in a place of "ennui and boredom", a phrase which has led to speculation that Bach actually composed some of this music in the prison.

What is clear is that he completed it in Köthen in 1722. In alighting on the idea of writing in all keys, Bach was also inspired by J.C.F. Fischer's *Ariadne Musica*

(1702), a collection of organ pieces including 20 preludes and fugues in most of the keys. We know this because he took the theme of Fischer's E major fugue and used it in his own composition in the same key.

The *WTC* has been a source of learning and delight for generation after generation of musicians ever since. Bach might have been surprised at how eventually it would become the foundation of Western music to our present day. I often reflect on its influence on Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn and Chopin, and think of Mahler spending the first days of his composing periods playing Bach's Preludes and Fugues, and Webern using it as his main teaching tool. The scale of Bach's influence through the *WTC* is a fascinating subject in itself.

Trevor Pinnock
London, January 2020

TREVOR PINNOCK ÜBER BACHS WOHLTEMPERiertes CLAVIER, TEIL I

Als ich sieben Jahre alt war, gab mir mein Klavierlehrer einen Notenband mit einer Auswahl leichter Werke von J. S. Bach. Neben dem Notentext des jeweiligen Stücks war immer eine kleine Illustration abgebildet, mit einer kurzen Erläuterung dazu. Mein Lieblingsstück war eines der kurzen Präludien in C-Dur, zusammen mit der Geschichte des jungen Bach, der 1705 eigens von Arnstadt nach Lübeck wanderte, um Buxtehude zu besuchen.

Das *Wohltemperierte Clavier*, Teil I ist eine wahrhaft Ehrfurcht gebietende Sammlung. Es berührte und beruhigte mich gleichermaßen, dass es sieben Präludien enthält, die Bach ursprünglich für seinen Sohn Wilhelm Friedemann geschrieben hatte. Der erste Band des *Wohltemperierten Claviers* ist eine logische Fortsetzung der *Kleinen Präludien und Fugen* sowie der *zwei- und dreistimmigen Inventionen* und dient grundsätzlich dem gleichen Zweck, auch wenn die Sammlung auf fortgeschrittenere Spieler zugeschnitten ist.

Die Werke dieser Sammlung waren ursprünglich nicht für den Konzertsaal oder gar zur Veröffentlichung bestimmt, vielmehr waren es Kompositionen, die man im Schüler- oder Familienkreis miteinander teilte. Sie dienten der Unterweisung in der Kunst des Klavierspiels und der Komposition, die man über das hand-

schriftliche Kopieren des Notentextes erlernte. Die Vorstellung, dass man die ganze Sammlung vor Hunderten oder Tausenden von Leuten in einem Konzert darbietet, hätte den Komponisten in Staunen versetzt. Hier bietet eine Aufnahme den Vorteil, dass sie es dem Hörer ermöglicht, einzelne Teile auszuwählen und anzuhören.

Bach versah den ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers* mit einem ausführlichen Titel, der deutlich Sinn und Zweck dieser Sammlung spezifiziert: »Das wohltemperierte Clavier, oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl *tertiam majorem* oder Ut Re Mi anlangend, als auch *tertiam minorem* oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeit Vertreib auffgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach. p.t: HochFürstlich AnhaltCöthenischen CapelMeistern und Directore derer Cammer Musiquen. Anno 1722.«

Der Titel enthält einige entscheidende Details, so die Umschreibung von Moll und Dur mit der alten Terminologie »Ut Re Mi Fa«. Bei der Erläuterung eines Projekts, mit dem Bach völlig neue Wege beschritt, stellte er sich ganz bewusst in die Nachfolge einer alten Tradition. Er

vermochte weniger prominenten Komponisten und Theoretikern wie etwa Mattheson nichts abzugewinnen, die neuen Moden nur um ihrer selbst willen folgten.

Ich mag es, dass Bach »Nutzen« und »Zeitvertreib« gleichermaßen bedenkt. Bach war ein Ausnahmemusiker und besaß eine Kunstfertigkeit von derart unvergleichlich hohem Niveau, dass einen leicht einmal das Gefühl beschleichen mag, man habe kein Recht, sich mit dieser Musik auch nur ansatzweise auseinanderzusetzen. Doch gibt es mittlerweile einige historische Belege, die mich in meinem Tun bestärken und aus denen sich ableiten lässt, dass Bach als Interpret offenbar ein Faible für Werke hatte, die ganz klar für eine öffentliche Darbietung bestimmt waren (wie die frühen Bearbeitungen von Orchesterkonzerten für Orgel bzw. Cembalo, die *Chromatische Fantasie und Fuge* oder die Kadenz aus dem *Fünften Brandenburgischen Konzert*). Etwas vom Geist dieser Werke durchzieht auch *Das Wohltemperierte Clavier I*, wie etwa Präludium und Fuge G-Dur.

Die Bandbreite der Sammlung ist sehr groß – sie enthält eher informelle Werke, die Kinder oder Gelegenheitshörer in den Bann ziehen, aber auch formelle Stücke, in denen Bach seinen Ideenreichtum und seine Inspirationskraft bis an die Grenzen ausloten konnte. Hier zeigt sich die Vielfalt von Bachs Vermächtnis: Seine Kompositionen sind informell und formell, traditionell und innovativ, seine Musik berührt die Erde wie den Himmel. Und die Spanne des ersten Bandes vom ersten Präludium in C-Dur bis zur Schlussfuge in h-Moll

ist beredtes Zeugnis für Bachs unverbrüchliche Überzeugung, Musik diene »zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüts«.

Das Wohltemperierte Clavier hat mich fast mein ganzes Leben lang begleitet. Als etwa Zwölfjähriger bekam ich die alte Czerny-Edition in die Hände, die heute bekanntermaßen als unzuverlässig gilt. Dieser Band bescherte mir dennoch viele Stunden voller Entdeckungen. Ein paar Jahre später hörte ich sämtliche Präludien und Fugen im Radio, auf einem modernen Konzertflügel gespielt, und war in ihrem Bann. In meinen Zwanzigern nahm ich selbst einige Präludien und Fugen für den Rundfunk auf und wusste schon damals, dass ich eines Tages die komplette Sammlung spielen würde. Der Berg schien jedoch zunächst unbezwinglich, Bach war ein ebenso großartiger wie gestrenger Lehrmeister – wie konnte ich nur in das dichte Gewebe einiger dieser Fugen eintauchen, sie gar verstehen?

Obwohl ich in der Folgezeit einige weitere Präludien und Fugen im Konzert spielte, verschob ich meinen Plan einer Gesamteinspielung in Zehnjahresschritten immer weiter in die Zukunft. Vor Kurzem hatte ich dann endlich das Gefühl, das Projekt nicht länger aufschieben zu können – und nun wird diese Sammlung für den Rest meines Lebens ein wichtiger Teil von mir sein.

Bachs Titel »Das wohltemperirte Clavier« deutet darauf hin, dass die Frage der Stimmung den auslösenden Impuls zur Komposition und Zusammenstellung der Sammlung gab, der Langtitel des Werks liefert dafür aber keinen Beleg. Ich nehme an, dass die

Stimmung für Bach eher eine praktische Sache denn eine Mission als solche war. Hinsichtlich der Verwendung der Tonarten und in seiner Chromatik ist *Das Wohltemperierte Clavier* ein weitreichendes Werk, das eine grundsätzliche Entscheidung zur Stimmung zwingend voraussetzt. Soll es eine Stimmung sein, in der einige Tonarten weich klingen, andere dagegen sehr harsch? Oder eine Stimmung, in der die Tonarten eher ausgewogen klingen? Stimmen wir das Instrument immer wieder um, sodass alle Tonarten gleichermaßen weich klingen?

Es wurde viel und ausgiebig diskutiert und debattiert, welche Stimmung Bach selbst benutzt haben könnte. In den letzten 30 Jahren wurden selbst die schmückenden Kringel, die auf dem Titelblatt von einer von Bachs Abschriften erscheinen, als Hinweise auf die Stimmung interpretiert, mit vielfältigen Ergebnissen. Es stimmt ebenfalls, dass die deutschen Musiktheoretiker der Bach-Zeit Ausführungen zu fast jeder Spielart der verschiedenen Stimmungen lieferten, darunter auch die gleichschwebende Stimmung.

Carl Philipp Emanuel Bach berichtet, dass sein Vater nach Gefühl stimmte; es ist bekannt, dass er die Orgeln so stimmte, dass ein Spiel in allen Tonarten möglich war. Dies erwies sich in Leipzig als wichtig, wo die Orgel im Chorton gestimmt war, zwei Töne über dem Kamerton der Holzblasinstrumente, weswegen der Organist immer transponieren musste. In einem Nachruf auf Bach wird seine Kunstfertigkeit beim Stimmen von Cembali erwähnt: »Die Clavicymbale wusste er, in der

Stimmung, so rein und richtig zu temperiren, dass alle Tonarten schön und gefällig klangen. Er wusste von keinen Tonarten, die man, wegen unreiner Stimmung, hätte vermeiden müssen.«

Ich persönlich bin überzeugt, Bach hätte wohl ein System gewählt, das einen gewissen Kontrast zwischen den Tonarten zulässt (beispielsweise Cis-Dur mit größeren, weniger konsonanten Terzen als C-Dur), dabei aber gleichzeitig alle Tonarten »Wohltemperiert« belassen. Mein Stimmer Simon Neal und ich haben eine eigene Lösung ohne Anspruch auf Bach'sche Autorisierung gefunden.

Und damit komme ich zum Thema Stimmtön.

Bei der vorliegenden Aufnahme hielt ich mich an eine Stimmung mit einem Kamerton, wie er in Köthen zur Zeit Bachs üblich war. Dieser liegt ungefähr einen Ganzton tiefer als die heute übliche Klavierstimmung ($a' = 440/442$ Hz). 20 Jahre später war Bach in Leipzig tätig; der in dieser Stadt übliche Stimmtön lag ungefähr einen Halbton höher. Ich habe nie einen Beleg dafür gefunden, dass Bachs Zeitgenossen sich wegen der von Stadt zu Stadt und Land zu Land unterschiedlichen Stimmtön-Gepflogenheiten sonderlich sorgten. Holz- und Blechbläser, die von Ort zu Ort reisten, rüsteten sich mit entsprechenden Instrumenten und/oder Stimmbögen aus, um den unterschiedlichen Verhältnissen Rechnung zu tragen. Es gab keinen allgemein vorgeschriebenen, »korrekten« Stimmtön, und das Ohr passt sich in den meisten Fällen auch ohne Probleme an.

Und nun zum Begriff »Clavier«.

Obwohl es sich um einen Oberbegriff handelt, der Cembalo, Clavichord und Orgel umfasst, bezeichnete »Clavier« im frühen 18. Jahrhundert in erster Linie das Cembalo, daher lag die Wahl dieses Instruments für mich bei meiner Einspielung sämtlicher Präludien und Fugen nahe. Für dieses für mich absolut einzigartige Projekt überlegte ich, ob ich ein zeitgenössisches deutsches Instrument oder einen modernen Nachbau wählen sollte. Schließlich entschied ich mich für ein Instrument, das schon seit fast 40 Jahren mein steter Begleiter ist. Dieses Cembalo wurde 1982 nach Instrumenten des französischen Cembalobauers Henri Hemsch aus den 1740er-Jahren gebaut und besitzt einen einzigartigen Klang, in dem sich Sanglichkeit und Klarheit vereinen, sodass Bachs Kontrapunkt in voller Schönheit erstrahlen kann. Bei der Vorbereitung habe ich viele Stunden auf dem Clavichord geübt (und nutzte dabei ein Instrument, das Carl Philipp Emanuel Bach geläufiger gewesen sein dürfte als seinem Vater, der ein kleineres benutzte), und auf dem schönen Nachbau eines deutschen Cembalos.

Wie verlief der kompositorische Prozess von Bachs *Wohltemperiertem Clavier*?

Das Wohltemperierte Clavier ist ein in sich äußerst geschlossenes Werk, was umso überraschender ist, weil Bach hier bereits existierende Werke in überarbeiteter Form mit Neukompositionen kombinierte. Von vielen der Stücke sind Frühfassungen erhalten, einige entstanden bereits vor dem *Clavier-Büchlein für Wilhelm*

Friedemann Bach. Wahrscheinlich hatte Bach einen gewissen Bestand an Kompositionen in Manuskriptform vorliegen, die er je nach Bedarf weiterverarbeitete. Wenn es die Struktur erforderte, transponierte er manchmal auch einfach ein bereits bestehendes Werk – so stand die Fuge in dis-Moll ursprünglich in d-Moll.

Dieses Stück weist ein spannendes Detail auf: Im Original gibt es in der Oberstimme eine Tonleiter von c'' zu c''', in der transponierten Version reicht diese Tonleiter jedoch nur bis zum h'', das dann übergebunden wird, statt mit dem Schlussston zu enden. Was war der Grund? Bach schrieb den gesamten ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers* für ein Instrument mit einem Ambitus von 4 Oktaven, C – c'''. Seine Entscheidung, das h'' einfach überzubinden, war ein innovativer Geniestreich auf Grundlage pragmatischer Erwägungen.

Als Bach 1717 ein Angebot aus Anhalt-Köthen annahm, war sein Weimarer Dienstherr Herzog Wilhelm Ernst darüber derart ungehalten, dass er ihn für fast einen Monat hinter Schloss und Riegel setzte. Der Musikgelehrte Ernst Ludwig Gerber (dessen Vater ein Schüler Bachs war) berichtet, Bach habe *Das Wohltemperierte Clavier I* über weite Strecken »zur Vertreibung von Unmut und Langeweile in kurzer Zeit« geschrieben, eine Formulierung, die zur Vermutung Anlass gab, Bach habe dieses Werk teilweise im Gefängnis geschrieben.

Belegt ist hingegen, dass er das Werk 1722 in Köthen vollendete. Die Idee, bei seiner Komposition sämtliche Tonarten zu bedenken, kam Bach außerdem durch Kenntnis von J. C. F. Fischers *Ariadne Musica*

(1702), einer Sammlung von Orgelstücken, die unter anderem 20 Präludien und Fugen in den meisten bekannten Tonarten enthält. Der Bezug zu diesem Werk ist belegt, da Bach das Thema aus Fischers Fuge in E-Dur in seinem entsprechenden Stück in E-Dur wiederverwendete.

Das Wohltemperierte Clavier bietet seit seiner Entstehung Nutzen und Zeitvertreib für alle folgenden Musikergenerationen. Es hätte Bach sicher überrascht, dass diese Sammlung bis heute zum Fundament der westlichen Musikgeschichte zählt. Ich denke oft an die Wirkung, die sie auf Mozart, Beethoven, Schumann,

Mendelssohn und Chopin hatte, und an Mahler, der seine »Kompositionszeiten« stets damit begann, einige Tage Bachs Präludien und Fugen zu spielen, oder an Webern, der *Das Wohltemperierte Clavier* als sein wichtigstes Unterrichtswerk einsetzte. Der vielfältige Einfluss von Bachs *Wohltemperiertem Clavier* ist schon für sich genommen ein faszinierendes Thema.

Trevor Pinnock
London, Januar 2020
Übersetzung: Christine Heinrichs

I would like to thank all who have worked together to bring this recording to fruition – Susan Wanless and her team at the University of Kent, Melanie Lechmann, Melanie Mout, Fiona Russell and Sarah Segner at Askonas Holt and my wonderful recording and production colleagues.

Special thanks go to my friends, Jonathan Freeman-Attwood, Gerard McBurney, Tom Foster and Simon Neal for their inspiration and support.

Recording: Colyer-Fergusson Hall, University of Kent, Canterbury, 8/2018 & 01/2019

Producer and Recording Engineer: Philip Hobbs

Editing and Mastering Engineer: Julia Thomas

Musical Assistant: Tom Foster

Keyboard Technician: Simon Neal

© 2020 Trevor Pinnock, under exclusive license to Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

© 2020 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

The main edition used for this recording was edited by Richard Jones and published by the Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM).

Product Manager: Martin Dirnberger

Booklet Editor: Jens Schünemeyer | **texthouse**

Cover: Helga Philipp, Kinetisches Objekt, 1968 © akg-images

Artist Photos © Gerard Collett

Autograph (p. 6) © bpk / Staatsbibliothek zu Berlin

Design: Philipp Starke

Creative Services: Nicole Albring

www.deutschegrammophon.com

www.trevorpinnock.com

www.facebook.com/TrevorPinnockMusic

