



Johann Sebastian Bach

Das Wohltemperierte Klavier I & II

The Well-Tempered Clavier I & II

BWV 846-893

Heidrun Holtmann

JOHANN SEBASTIAN BACH

Das Wohltemperierte Klavier I · The Well-Tempered Clavier I

BWV 846-869

CD 1

1	Präludium C-Dur	1:36
2	Fuge C-Dur	1:55
3	Präludium c-Moll	1:15
4	Fuge c-Moll	1:30
5	Präludium Cis-Dur	1:20
6	Fuge Cis-Dur	2:17
7	Präludium cis-Moll	2:52
8	Fuge cis-Moll	3:42
9	Präludium D-Dur	1:11
10	Fuge D-Dur	1:47
11	Präludium d-Moll	1:17
12	Fuge d-Moll	1:55
13	Präludium Es-Dur	3:20
14	Fuge Es-Dur	1:38
15	Präludium dis-Moll	4:13
16	Fuge dis-Moll	5:22
17	Präludium E-Dur	1:13
18	Fuge E-Dur	1:12
19	Präludium e-Moll	2:03
20	Fuge e-Moll	1:14
21	Präludium F-Dur	0:55
22	Fuge F-Dur	1:27
23	Präludium f-Moll	1:34
24	Fuge f-Moll	3:30

50:26

CD 2

1	Präludium Fis-Dur	1:14
2	Fuge Fis-Dur	1:50
3	Präludium fis-Moll	1:07
4	Fuge fis-Moll	2:25
5	Präludium G-Dur	0:54
6	Fuge G-Dur	2:44
7	Präludium g-Moll	1:36
8	Fuge g-Moll	1:42
9	Präludium As-Dur	1:18
10	Fuge As-Dur	2:01
11	Präludium gis-Moll	1:15
12	Fuge gis-Moll	2:34
13	Präludium A-Dur	1:07
14	Fuge A-Dur	2:46
15	Präludium a-Moll	1:14
16	Fuge a-Moll	4:07
17	Präludium B-Dur	1:16
18	Fuge B-Dur	1:49
19	Präludium b-Moll	2:35
20	Fuge b-Moll	3:09
21	Präludium H-Dur	0:55
22	Fuge H-Dur	2:00
23	Präludium h-Moll	5:16
24	Fuge h-Moll	5:05

52:15

HEIDRUN HOLTSMANN

Klavier · Piano

JOHANN SEBASTIAN BACH

Das Wohltemperierte Klavier II · The Well-Tempered Clavier II

BWV 870-893

CD 3

1	Präludium C-Dur	2:11
2	Fuge C-Dur	1:32
3	Präludium c-Moll	2:26
4	Fuge c-Moll	1:40
5	Präludium Cis-Dur	1:41
6	Fuge Cis-Dur	1:47
7	Präludium cis-Moll	4:24
8	Fuge cis-Moll	2:10
9	Präludium D-Dur	4:44
10	Fuge D-Dur	1:58
11	Präludium d-Moll	1:29
12	Fuge d-Moll	1:49
13	Präludium Es-Dur	2:18
14	Fuge Es-Dur	2:16
15	Präludium dis-Moll	3:36
16	Fuge dis-Moll	3:27
17	Präludium E-Dur	4:13
18	Fuge E-Dur	2:46
19	Präludium e-Moll	3:33
20	Fuge e-Moll	2:37
21	Präludium F-Dur	2:47
22	Fuge F-Dur	1:48
23	Präludium f-Moll	4:08
24	Fuge f-Moll	2:07

63:39

CD 4

1	Präludium Fis-Dur	2:39
2	Fuge Fis-Dur	2:15
3	Präludium fis-Moll	3:05
4	Fuge fis-Moll	3:52
5	Präludium G-Dur	2:16
6	Fuge G-Dur	1:03
7	Präludium g-Moll	2:59
8	Fuge g-Moll	2:57
9	Präludium As-Dur	3:56
10	Fuge As-Dur	2:46
11	Präludium gis-Moll	3:59
12	Fuge gis-Moll	3:45
13	Präludium A-Dur	1:34
14	Fuge A-Dur	1:14
15	Präludium a-Moll	4:42
16	Fuge a-Moll	1:46
17	Präludium B-Dur	4:20
18	Fuge B-Dur	2:11
19	Präludium b-Moll	2:07
20	Fuge b-Moll	4:20
21	Präludium H-Dur	1:40
22	Fuge H-Dur	2:50
23	Präludium h-Moll	2:21
24	Fuge h-Moll	1:47

66:36

HEIDRUN HOLTSMANN

Klavier · Piano

Rund zwei Jahrzehnte liegen Entstehungsgeschichtlich zwischen den beiden Bänden von Johann Sebastian Bachs »Wohltemperiertem Klavier«. Den ersten stellte er in den Jahren als Kapellmeister im anhaltinischen Köthen (1717 bis 1723) zusammen. Einzelne Stücke oder Vorformen zu ihnen mögen bereits am Ende seiner Weimarer Zeit komponiert worden sein. Es war, wie Christoph Wolff feststellt, »sein bis dahin wohl revolutionärstes Tastenwerk«, und das in mehrfacher Hinsicht. Zum ersten Mal schrieb ein Komponist Werke in allen zwölf Dur- und allen zwölf Molltonarten, welche die chromatische Skala ermöglicht, und vereinte sie in einer Sammlung. Ähnliche Ansätze gab es zwar, zum Beispiel mit Johann Kaspar Ferdinand Fischers »Ariadne musica« (der Bach die Themen für die F-Dur-Fuge im ersten und der E-Dur-Fuge im zweiten Band leicht verändernd entnahm), aber in diesen früheren Kollektionen waren Tonarten mit mehr als vier Vorzeichen ausgespart, denn sie ließen sich in der damals üblichen Stimmung nicht befriedigend darstellen. Erst die temperierte Stimmung, bei der ideell alle Halbtonabstände gleich ausfielen, machte auch Stücke in H-, Fis/Ges- und Cis/Des-Dur bzw. gis-, dis/es- und b-Moll möglich. Wissenschaft und Kunst wirkten hier eng ineinander.

Die 24 Präludien und Fugen boten zudem ein Kompendium einerseits der Spieltechniken, der Genres und Formen damaliger Klaviermusik, andererseits aber auch der Kompositionskunst und der Musikauffassung. Der erste Band enthält Fugen von der Zwei- bis zur Fünfstimmigkeit, nicht zufällig stehen dabei die extremen Stücke auch im Tonleiterkreis in direkter Opposition zueinander: die zweistimmige Fuge, ein rasch bewegtes Stück, in e-Moll, die fünfstimmige, ein ruhiges Grave-Stück, in b-Moll. Die zweite fünfstimmige Fuge, diejenige in cis-Moll, steht zu beiden im gleichen tonalen Verhältnis. Bach führt außerdem in die Elementaria des Musizierens, des musikalischen Denkens und Gestaltens ein. Das C-Dur-Präludium, der Eintritt in den Kosmos des »Wohltemperierten Klaviers«, erinnert mit seinen Akkordbrechungen an die Form des Fantasierens, für das nur die Klängen, nicht aber deren Ausgestaltung vorgegeben waren: Es

ist der einfachste Typ des Vorspiels, das eine Tonart umreißt und umspielt und auf etwas Folgendes, sei es ein Choral, eine Motette oder ein durchkomponiertes Instrumentalstück hinführt. Bach notiert jedoch alles aus und schafft damit ein höheres Maß an Verbindlichkeit. Das zweite Präludium ist ebenfalls von bewegter Art; auch hier wechseln die Harmonien von Takt zu Takt, doch sind in das virtuose Figurenwerk auch Durchgangs- und Nebennoten integriert. Auch die Fugen betonen das Grundlegende dieses Anfangs. Die erste baut auf einem prototypischen Dur-Thema auf. Dur ist dadurch gekennzeichnet, dass in seiner Tonleiter zwei gleiche Viertongruppen aufeinander folgen. Mit einer von ihnen ist, wie mit dem Anfang des C-Dur-Fugenthemas, das Tongeschlecht benannt. Für Melodiebildungen in Moll sind die Halbtonspannungen zwischen der fünften und sechsten sowie der siebten und achten Stufe charakteristisch. Bei ihrer Kombination entsteht zwischen der sechsten und siebten Stufe entweder eine übermäßige Sekunde oder eine verminderte Septime. Diese Intervalle kommen in einer Durtonleiter nicht vor, sie umreißen den Ausdrucksbereich Moll. Genau mit diesen kennzeichnenden Halbtonschritten beginnt die c-Moll-Fuge. Man kann das erste Drittel des ersten Bandes als immer stärkere Angleichung in der Wertigkeit von Präludium und Fuge beschreiben. Bei den Cis-Dur-Stücken übernimmt die Fuge das spielerisch Bewegte des Präludiums, das cis-Moll-Präludium bereitet mit seinem orgelartigen Charakter auf eine Fuge vor, die ihrem Stil nach aus der geistlichen Vokalmusik stammen könnte; das Thema ist eine geringfügige Variante von Heinrich Schütz' »Geistlichem Konzert »Die Furcht des Herren«. Im Es-Dur-Präludium beantwortet Bach den figurativen Anfang durch eine Phrase, in der ein kurzes Motiv eng mit sich selber verflochten wird, in Fugen nennt man solche Passagen »Engführungen«. Dadurch gerät es strukturell komplexer als die anschließende Fuge. Beim es-Moll-Paar kann man die Fuge als Kommentar zu dem Charakterstück (»Nocturne«) des Präludiums verstehen. Jedenfalls ist das Verhältnis von Präludium und Fuge ein Thema, das sich durch beide Bände des »Wohltemperierten Klaviers« zieht.

Den zweiten Band stellte Bach in den späten 1730er- und frühen 1740er-Jahren zusammen, als sein Schaffen für Tasteninstrumente in Leipzig einen neuen Aufschwung nahm. Der Begriff »Clavier« stand damals für sie alle; er bezeichnete nicht nur den Hammerflügel, sondern auch das zarte Clavichord, das Bach besonders gern spielte, das Spinett und das zweimanualige Cembalo, bei dem nicht nur seine unschlagbare Virtuosität, sondern auch seine Kunst, es »wohl temperiert« zu stimmen, gerühmt wurden, und die Orgel, auf der ihm kein Zeitgenosse gleichkam. Unterschiedliche Arten insbesondere von Präludien verweisen auf den Reichtum und die Vielfalt der Tasteninstrumente. Das erste Stück im zweiten Band gemahnt mit seinen lang gehaltenen Orgelpunkten am Anfang und Ende ebenso an ein Orgelvorspiel wie das Präludium XI in F-Dur. Die Präludien V (D-Dur) und XVI (g-Moll) suggerieren mit ihrem Ouvertürenstil über den Orgelklang hinaus den eines Orchesters, besonders deutlich im festlichen Charakter der Nummer V. Was ein großes oder kleines Ensemble leisten kann, lässt sich für Tasteninstrumente komprimieren und durch sie simulieren; Bach demonstrierte dies u. a. durch seine Bearbeitungen etwa Vivaldischer Concerti für Orgel oder Cembalo, die Erfahrung brachte er auch in sein »Wohltemperiertes Klavier« ein. Bezeichnenderweise beschränken sich die orgelmäßigen Stücke auf Tonarten, die auch in der mitteltönigen Stimmung darstellbar waren, wie sie bis zur Bachzeit vorherrschte.

Den orgelmäßigen Präludien entsprechen andere, die sich unverkennbar an der Cembalovirtuosität orientieren. Dazu gehören insbesondere die Präludien c-Moll (II), d-Moll (VI), dis-Moll (VIII), e-Moll (X) und gis-Moll (XVIII), sowie als einziges Dur-Stück das Präludium XV in G-Dur. Dies wiederum bildet mit seiner Fuge ein auffälliges Gegenstück zu Präludium I aus dem ersten Band. Dort bewegte sich das Präludium in Akkordbrechungen, die Fuge baut dagegen auf einem Thema aus Tonleiterschritten auf. In Nummer XV aus Band II verhält es sich umgekehrt. Man kann in diesem Verhältnis einen theologischen Hintergrund vermuten. Das C-Dur-Stück in Band I setzt den Anfang für einen Durch-

gang durch den Tonartenkosmos, gleichsam den Anfang der Welt und der künstlerischen Schöpfung. Nummer XV aus Band II steht in der Christus-Tonart G-Dur, bevorzugt im Dreiermetrum von Präludium und Fuge eine Gestik, mit der Bach anderwärts den Heiligen Geist symbolisierte. Diese mögliche Gedankenperspektive sei vor allem als Gegenargument gegen eine schiefe Debatte um Tonartencharaktere im »Wohltemperierten Klavier« genannt. Wollte Bach mit den 24 Präludien und Fugen die Charaktere der Tonarten exemplarisch ausführen? Diejenigen, die das bestreiten, verweisen einerseits darauf, dass Bach manche Stücke aus dem zweiten Band durch Bearbeitung und Transposition älterer Vorlagen gewann; er änderte also die Tonart; welcher Charakter gilt? Andererseits betonen sie, dass durch die temperierte Stimmung die unterschiedlichen Klangvaleurs, die bei der mitteltönigen Stimmung entstanden, angeglichen sind; es gebe keinen Eigenklang der Tonarten mehr. Die Argumentation greift zu kurz. Es geht besonders in der musikalischen Rhetorik des Barock auch um Zeichen und Symbole. Es gab zwar nicht für alle, aber doch für einige Tonarten relativ klare Zuordnungen. Dass f-Moll als Trauertonart aufgefasst wurde, wird durch die Seufzerfiguren des Präludiums ebenso deutlich unterstrichen wie durch das Fugenthema, ein paradigmatisches Mollthema: Ausgehend vom Quintsprung vergrößert sich die Amplitude vom tiefen Ton um einen Halbton nach unten, vom hohen Ton um einen Halbton nach oben, sodass die molltypische verminderte Septime entsteht. Sie galt unter dem Namen »saltus duriusculus« (etwas harter Sprung) als Schmerzsymbol. Die typische Lamentofigur der chromatisch absteigenden Quart (»passus duriusculus« – etwas harter Gang) bestimmt den zweiten Teil des d-Moll-Fugenthemas und die eröffnende Bassfigur des a-Moll-Präludiums (in dessen Fuge wiederum der »saltus duriusculus« eine wesentliche Rolle spielt). Zur Tonartensymbolik gehört auch, dass beide Präludien in Tonarten mit drei Vorzeichen – Es-Dur (drei Bs) und A-Dur (drei Kreuzen) – den gleichen Grundcharakter erhalten: Bei beiden handelt es sich um dreistimmige Pastoralen.

Sie zählen zur Gruppe der Triosätze (Nr. IV cis-Moll, Nr. IX

E-Dur, Nr. XIV fis-Moll, Nr. 19 A-Dur und Nr. XXI B-Dur, im ersten Band die Nummern IX E-Dur, XVI g-Moll, XVIII gis-Moll, XIX A-Dur, XXIII H-Dur und XXIV h-Moll). Damit nimmt Bach satztechnisch, aber auch formal auf die Urgattung der Kammermusik, die Triosonate, Bezug. Es fällt auf, dass alle Fugen danach ebenfalls dreistimmig gehalten sind, in der satztechnischen Typologie und in der formalen Verknüpfung ist also eine enge Verbindung zwischen beiden Stücken hergestellt, sie stellen damit das Komprimat eines mehrsätzig-zyklischen Werkes vor. Die einzige Ausnahme macht das E-Dur-Stück; dem bewegten Präludium folgt dort eine Fuge im alten Stil: sie ist aus einem Thema des vokalen Typs gewonnen, dass in Grundgestalt und in Verkleinerung (halbierte Notenwerte) kunstvoll durchgeführt wird. In diesen Trio- und Sonatensätzen (zu denen noch der zweistimmige in a-Moll kommt) unternimmt Bach den Schritt zur größeren Form des Präludiums, heraus aus dem quasi improvisatorischen Gestus hin zur autonom durchgebildeten Form. Stücke dieses Typus sind hauptsächlich für den größeren Umfang des zweiten Bandes im Vergleich zum ersten verantwortlich.

Fugen beschränkt Bach im zweiten Band ausschließlich auf Drei- und Vierstimmigkeit (15 à 3, neun à 4). Er breitet aber ein wahres Compendium der Themenformulierung aus: von den kurz gefassten, die sich vor allem im ersten Teil des Bandes finden, bis zum weit ausformulierten etwa im b-Moll-Stück. In die g-Moll-Fuge führt er ein zweites Thema ein, in der b-Moll-Fuge arbeitet er mit Grundgestalt und Umkehrung des Themas. Einen besonderen Coup bringt das Thema der Fis-Dur-Fuge: Es beginnt mit einer Schlussformel (Triller auf dem Leitton, der in den Grundton aufgelöst wird). Bach stellt damit eine enge Anbindung an das Präludium her und symbolisiert zugleich eine Art Neustart. Mit Fis-Dur beginnt die zweite Hälfte der 24 Präludien und Fugen. Deutlicher noch als im ersten Band trägt Bach die Grunddialektik der Fugenform aus: die Spannung zwischen quasi architektonischer und bewegter Form.

Habakuk Traber

Between the composition of the two books of Johann Sebastian Bach's ›Well-Tempered Clavier‹ lie nearly two decades. He compiled the first during his years as Kapellmeister in Köthen in Saxony-Anhalt (1717 to 1723). Some of the pieces, or early forms of them, may already have been composed at the end of his time in Weimar. As Christoph Wolff notes, it was »probably his most revolutionary work for a keyboard instrument up to then«, in several respects. It was the first time a composer had written works in all the twelve major and twelve minor keys of the chromatic scale and put them together in a collection. Although some composers had similar ideas, such as Johann Kaspar Ferdinand Fischer with his ›*Arriadne musica*‹ (from which Bach took the subjects for the F major fugue in his first book and the E major fugue in his second with slight alterations), keys with more than four accidentals had been left out in these early collections, as they could not be satisfactorily rendered with the tuning system customary at the time. Only the well-tempered tuning system, in which all semitones were ideally the same distance apart, enabled pieces in B, F sharp/G flat and C sharp/D flat major or G sharp, D sharp/E flat and B minor. It was a close alliance between art and science.

In addition, the 24 preludes and fugues offered a compendium of the playing techniques, genres and forms of the piano music of the time. Not only that, they provided an overview of the art of composition and understanding of music. The first book contains two- to five-voiced fugues; it is no coincidence that the keys of the extreme pieces stand directly opposite in the circle of fifths: the two-voiced fugue, a fast-paced piece, in E minor, the five-voiced fugue, a quiet and solemn piece in B minor. The second five-voiced fugue, the one in C sharp minor, stands in the same tonal relationship to both of them. Bach also offers an introduction to the fundamentals of music playing, musical thinking and creativity. The C major prelude, the entry into the cosmos of the ›Well-Tempered Clavier‹, is reminiscent, with its broken chords, of the form of a fantasia, for which only the sounds were notated, not their embellishment: it is the simplest type of prelude, outlining and playing around a key and

leading to something else, a chorale, a motet or a through-composed instrumental piece. However, Bach provides full notation, obliging the player to keep more exactly to the score. The second prelude also has a brisk tempo; here too, the harmonies change from bar to bar, but the virtuosic figuration also integrates passing and auxiliary notes. The fugues emphasise the fundamental nature of this beginning, too. The first is built on a prototypical major subject. The major key is characterized by having a sequence of two identical groups of four tones in its scale. One of them, as with the beginning of the C major fugue subject, defines the major tonality. Characteristic of melodic constructions in minor keys are the semitone tensions between the fifth and sixth and between the seventh and eighth step. In their combination there is either an augmented second or a diminished seventh between the sixth and seventh step. Not found in major scales, these intervals are typical of the minor mode of expression. The C minor fugue begins with precisely these identifying semitone steps. The first third of the first book can be described as an increasing approximation of the significance of the prelude and the fugue. In the C sharp major pieces, the fugue adopts the playful movement of the prelude, the C sharp minor prelude, with its organ-like character, prepares the listener for a fugue in the style of sacred vocal music; the theme is a slightly altered version of the sacred concerto »Die Furcht des Herren« by Heinrich Schütz. In the E flat major prelude, Bach answers the figurative beginning with a phase in which a short motif is closely interwoven, in fugues such passages are called »stretti«. This makes it structurally more complex than the fugue that follows it. As concerns the E flat minor pair, the fugue can be understood as a commentary on the character piece (Nocturne) of the prelude. In any case, the relationship of prelude and fugue is a theme that runs through both books of the »Well-Tempered Clavier«.

Bach compiled the second book in the late 1730s and early 1740s, when his appointment in Leipzig gave fresh impetus to his composition of works for keyboard instruments. At the time, the term »Clavier« was generally applied not

only to the 'Hammerklavier', but also to the soft-sounding clavichord, which Bach particularly liked to play, the spinet and the two-manual harpsichord. He was famed not only for his unbeatable virtuosity on this instrument, but also for his skill in tuning it according to the »well-tempered system«. The term 'Clavier' was also applied to the organ, which Bach mastered like no other of his generation. Different kinds of preludes in particular show the richness and diversity of keyboard instruments. With its sustained pedal points at the beginning and the end, the first piece of the second book sounds like an organ prelude, as does prelude XI in F major. Preludes V (D major) and XVI (G minor) are written in the style of an overture, suggesting the presence of an orchestra besides the organ. This impression is particularly strong in the solemn character of prelude V. Music that is playable by a large or small ensemble can be compressed for and simulated by keyboard instruments; Bach demonstrated this, for example, in his arrangements of Vivaldi's concertos for organ or harpsichord, and also applied this experience in his »Well-Tempered Clavier«. Significantly, the organistic pieces are confined to keys that could equally be realised in the meantone temperament that was the most common tuning system up to Bach's time.

The organistic preludes are complemented by others that are unmistakably oriented to harpsichord virtuosity. Particular examples of these are the preludes in C minor (II), D minor (VI), D sharp minor (VIII), E minor (X) and G sharp minor (XVIII), and, the only example in a major key, prelude XV in G major. This and its fugue are a striking contrast to prelude and fugue I from the first book. There the prelude moved in broken chords, with the fugue built on a subject consisting of scale steps. In number XV from book II the opposite is the case. It may be surmised that this relationship has a theological background. The C major piece in Volume I marks the beginning of a journey through the cosmos of tonalities, the beginning of the world, as it were, and of creativity. Written in the key of G major, the key of Christ, no. XV from Book II favours in the triple metre of the prelude and fugue a gesture used by Bach in other works to symbolise the Holy

Spirit. This perspective is primarily mentioned to counter a one-sided debate on key characters in the »Well-Tempered Clavier«. Was it Bach's intention with the 24 preludes and fugues to show the different characters of each of the keys? Opponents of this theory point out, on the one hand, that some of the pieces in the second book are older works that Bach had arranged and transposed; he changed the key therefore – so which character applies? On the other hand they emphasise that because of the tempered tuning the different key colours caused by the meantone temperament are equalised; the keys no longer had their own individual sound. These arguments take too narrow a focus and neglect the immense significance of signs and symbols in the musical rhetoric of the Baroque era. Some keys, even though not all, had relatively clear associations. The fact that F minor was regarded as a key of mourning is clearly substantiated not only by the sighing figures of the prelude, but also by the subject of the fugue, a paradigmatic minor theme: starting with the leap of a fifth, the amplitude widens from the low note a semitone downwards, from the high note a semitone upwards, resulting in the diminished seventh typical of a minor key. Named »saltus duriusculus« (literally: rather harsh leap) this was considered a symbol of pain. The typical lamento figure of the chromatically descending fourth (»passus duriusculus« – rather harsh step) defines the second part of the D minor fugue subject and the opening bass figure of the A minor prelude (in the corresponding fugue the »saltus duriusculus« again plays a key role). The symbolism of tonality is also reflected in the fact that the two preludes have the same basic character – being in keys with three accidentals (E flat major with three flats and A major with 3 sharps): both of them are three-part pastorales.

They belong to the group of trios (no. IV in C sharp minor, no. IX in E major, no. XIV in F sharp minor, no. 19 in A major and no. XXI in B flat major, in the first book nos. IX in E major, XVI in G minor, XVIII in G sharp minor, XIX in A major, XXIII in B major and XXIV in B minor). Here Bach refers both structurally and formally to the original genre

of chamber music, the trio sonata. It is interesting to note that Bach also follows all these preludes with three-voiced fugues, thereby establishing a close structural and formal link between the two pieces so that they represent the compressed composition of a multi-movement cyclical work. The only exception is the E major piece; the lively prelude is followed by a fugue in the old style: it derives from a vocal-type subject that is skillfully executed in a basic and diminished (halved note values) form. In these trio and sonata movements (another is the two-part piece in A minor) Bach takes the step to compose a larger form of the prelude, away from the quasi-improvisatory gesture towards an autonomous fully structured form. Pieces of this type are primarily responsible for the greater length of Book II in comparison to Book 1.

All of the fugues in Book II are either three- or four-voiced (fifteen with 3, nine with 4). However, Bach develops a true compendium of subject formulation, ranging from the concise fugues mostly found in the first part of the book to the extensively formulated piece in B flat minor. In the G minor fugue he introduces a second subject, in the B flat minor fugue he works with the basic shape and inversion of the subject. The subject of the F sharp major fugue pulls off a special coup: It begins with a closing formula (trill on the leading note that is resolved to the tonic). With this device, Bach builds a strong link with the prelude, symbolising at the same time a kind of fresh start. The prelude in F sharp major marks the beginning of the second half of the 24 preludes and fugues. Bach deals with the fundamental dialectics of fugal form even more clearly than in the first book: the tension between quasi-architectural and motional form.

Habakuk Traber
Translation: Kathleen Klingelhöfer

Heidrun Holtmann,

in Münster geboren, begann im Alter von vier Jahren Klavierunterricht zu nehmen. Als Neunjährige wurde sie in die Klasse von Prof. Renate Kretschmar-Fischer an der Musikhochschule Detmold aufgenommen, wo sie zehn Jahre später ihre Künstlerische Reifeprüfung mit dem Zusatz „summa cum laude“ und danach ihr Konzertexamen „mit Auszeichnung“ bestand. Weitere Anregungen erhielt sie von Nikita Magaloff, Alfred Brendel, Vladimir Ashkenazy, Krystian Zimerman und György Kurtág. Sie war Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes und erhielt den Förderpreis für junge Künstler des Landes Nordrhein-Westfalen sowie den Kulturpreis des Landesverbandes Lippe.

Heidrun Holtmann war mehrfach Preisträgerin nationaler und internationaler Wettbewerbe. 1982 gewann sie als bis heute Jüngste den 1. Preis beim „Concours Géza Anda“ in Zürich und konnte binnen weniger Jahre Publikum und Kritiker überzeugen. Engagements mit Dirigenten wie Antal Doráti, Iván Fischer und David Zinman folgten, und sie musizierte mit dem Royal Philharmonic Orchestra London, dem Detroit Symphony Orchestra und dem Tonhalle-Orchester Zürich ebenso wie mit zahlreichen anderen Sinfonie- und Kammerorchestern in der Bundesrepublik Deutschland und im Ausland.

Als Gast internationaler Festivals konzertierte sie in den Salzburger Festspielen, dem Festival d'Automne à Paris, Festival d'Estiu de Barcelona, den Berliner Festwochen, dem Lucerne Festival, Settimane Musicali di Stresa, Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, Klavier Festival Ruhr, Schleswig-Holstein Musik Festival, Beethovenfest Bonn, Bonner Klaviersommer, MDR-Musiksommer, Klavierfestivals der Goethe-Institute Athen und Istanbul sowie bei Kammermusikfestivals in Lockenhaus, Kuhmo, Prussia Cove und St. Moritz. Ihre Tourneen führten sie durch ganz Europa, Israel, Japan, Taiwan, Süd- und Südostasien, die USA, Kanada und Südamerika.

Bedeutende europäische Rundfunk- und Fernsehanstalten

arbeiteten häufig mit ihr. So drehte z. B. das NDR-Fernsehen für die ARD ein Künstlerportrait und engagierte sie für ein Fernsehkonzert. (Chopin's Klavierkonzert e-moll mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester dirigiert von Klauspeter Seibel). Zwei frühe Mozart-Klavierkonzerte nahm sie mit dem Orchestra della Svizzera Italiana und dem Dirigenten Marc Andraea für RTSI-TV und DVD auf.

Ihre Diskographie enthält die Gesamteinspielung der Werke für Klavier und Orchester von R. Schumann (Deutsches-Symphonie-Orchester Berlin unter der Leitung von Stefan Soltesz), L. v. Beethovens 3. und 4. Klavierkonzert in Kammerfassungen des 19. Jahrhunderts (Concertino München) sowie mehrere Solo-CDs, die ein weitgespanntes Repertoire von J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Schubert, R. Schumann, F. Chopin, C. Debussy, A. Skrjabin u. a. bis zu H. Holliger und F. Martin umfassen. Nach ihrem Doppelalbum Nachtstücke ist zuletzt ihre CD Piano Music from Israel mit Werken von Josef Tal, Tzvi Avni und Gil Shohat erschienen.

Heidrun Holtmann war u. a. Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin und gab Meisterkurse und Workshops an verschiedenen Universitäten und Musikhochschulen wie z. B. in Dortmund, Nürnberg, Detmold und Jerusalem, dabei u. a. in Zusammenarbeit mit der Werner Richard - Dr. Carl Dörken Stiftung sowie bei internationalen Festivals wie dem Kuhmo Chamber Music Festival und dem Art Link Festival Belgrad.

www.heidrun-holtmann.de

Heidrun Holtmann

was born in Münster, Germany, where she began her musical education at the age of four. Five years later she was accepted by the Music Academy of Detmold, where she worked with Renate Kretschmar-Fischer and completed her studies with highest honours.

She was awarded several prizes at national and international competitions. In 1979, she won the second prize *ex aequo* and in 1982 the first prize at the *Concours Géza Anda* in Zurich and within a few years had achieved recognition from audiences and critics alike. Appearances with conductors such as Antal Doráti, Iván Fischer and David Zinman followed, and she performed with the Royal Philharmonic Orchestra London, the Detroit Symphony Orchestra and the Tonhalle Orchestra Zurich as well as with many other symphony and chamber orchestras in Germany and abroad.

Heidrun Holtmann is a regular guest at international festivals, including Salzburg Festival, Festival d'Automne à Paris, Festival d'Estiu de Barcelona, Berliner Festwochen, Lucerne Festival, Settimane Musicali di Stresa, Festival Pianistico Intemazionale di Brescia e Bergamo, Ruhr Piano Festival, Schleswig-Holstein Music Festival, Beethovenfest Bonn, Bonn Piano Summer, MDR-Musiksommer, Lockenhaus, Kuhmo, Prussia Cove and has toured in Europe, Israel, Japan, Taiwan, the USA, Canada, South America, South Asia and Southeast Asia.

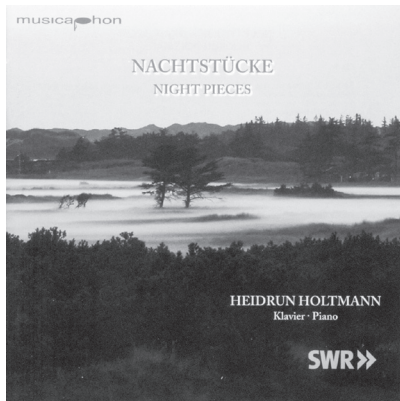
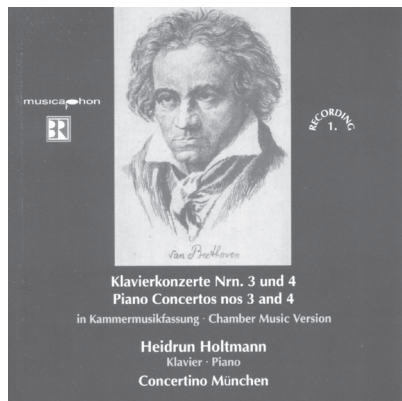
She has frequently been featured on radio and television programs, with an artist's portrait and a televised concert of Chopin's Piano Concerto No. 1 with the NDR Elbphilharmonie Orchestra under the baton of Klauspeter Seibel as well as a documentary of two early Mozart Piano Concertos with the Orchestra della Svizzera Italiana conducted by Marc Andrae undertaken by Swiss Television in Lugano, which was later released on DVD by Euroarts.

Her discography includes the complete works for piano and orchestra by Robert Schumann (Deutsche Symphonie Orchester Berlin under the direction of Stefan Soltesz), Ludwig van

Beethoven's Third and Fourth Piano Concertos in chamber music versions dating from the nineteenth century (Concertino München) and several solo CDs spanning a wide repertoire ranging from Bach, Mozart, Schubert, Schumann, Chopin, Debussy and Szymanowski and works from the contemporary repertoire. Following her double album containing night pieces, her next CD Piano Music from Israel has been issued with works by Josef Tal, Tzvi Avni and Gil Shohat.

Her strong commitment to the music of our time, as for example demonstrated within the framework of her programme concept Music as the Expression of Freedom, has resulted in projects such as the world première of Tzvi Avni's Piano Concerto with the Duisburger Philharmoniker conducted by Benjamin Shwartz.

Aufgenommen · recorded: 2016, Studio Britz
Aufnahme · recording: Karola Parry (Parry Audio)
Schnitt und Mastering · editing and mastering: Christian Alpen und Karola Parry
Cover: Gudman Design
Foto Heidrun Holtmann: © Bettina Stöß
© und © 2018 Klassik Center, Kassel



Das Wohltemperirte Clavier.

Præludis, 2^{te}

Finger sind alle Gorte 2^{te} Semitonia,
Es seyl tertiam majorem in ut Re Mi an-
gunt, ab and tertiam minorem a Re
Mi Fa Schreffent. Item
Nunten 2^{te} Gortung von C² bis G² von
Oben an seyl von C⁴ bis G⁴ in etwan 2^{te}
Cis von C⁴ bis G⁴ besterem
Zweydröndt außgeschick
mit verpfligtem von
G² bis G⁴ besterem C²
mit 2^{te} Gortung
2^{te} Gortung von
C² bis G²
recte ut in
C² bis G²
C² bis G²
C² bis G²
1742.



JOHANN SEBASTIAN BACH

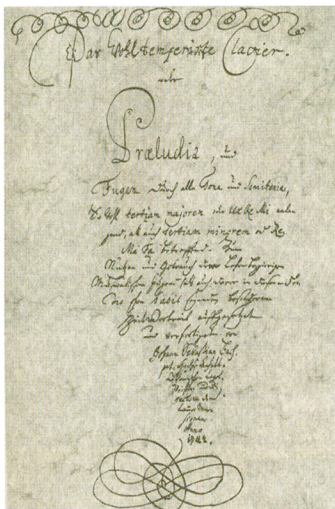
Das Wohltemperierte Klavier I & II · The Well-Tempered Clavier I & II

BWV 846-893

HEIDRUN HOLTMANN

Klavier · Piano

Rund zwei Jahrzehnte liegen entstehungs-
geschichtlich zwischen den beiden Bänden
von Johann Sebastian Bachs »Wohltemperiertem Klavier«. Den ersten stellte er in den Jahren als Kapellmeister im anhaltinischen Köthen (1717 bis 1723) zusammen. Einzelne Stücke oder Vorformen zu ihnen mögen bereits am Ende seiner Weimarer Zeit komponiert worden sein. Es war, wie Christoph Wolff feststellt, »sein bis dahin wohl revolutionärstes Tastenwerk«, und das in mehrfacher Hinsicht. Zum ersten Mal schrieb ein Komponist Werke in allen zwölf Dur- und allen zwölf Moltonarten, welche die chromatische Skala ermöglicht, und vereinte sie in einer Sammlung. Die 24 Präludien und Fugen boten zudem ein Kompendium einerseits der Spieltechniken, der Genres und Formen damaliger Klaviermusik, andererseits aber auch der Kompositionskunst und der Musikauffassung. Bach führt außerdem in die Elementaria des Musizierens, des musikalischen Denkens und Gestaltens ein.



Between the composition of the two books of Johann Sebastian Bach's »Well-Tempered Clavier« lie nearly two decades. He compiled the first during his years as Kapellmeister in Köthen in Saxony-Anhalt (1717 to 1723). Some of the pieces, or early forms of them, may already have been composed at the end of his time in Weimar. As Christoph Wolff notes, it was »probably his most revolutionary work for a keyboard instrument up to then«, in several respects. It was the first time a composer had written works in all the twelve major and twelve minor keys of the chromatic scale and put them together in a collection. In addition, the 24 preludes and fugues offered a compendium of the playing techniques, genres and forms of the piano music of the time. Not only that, they provided an overview of the art of composition and understanding of music. Bach also offers an introduction to the fundamentals of music playing, musical thinking and creativity.

musicaphon M 56922

info@musicaphon.de
www.musicaphon.de

LC 00522

MADE IN GERMANY

ISRC: DE-D73-18-003-01 bis 48

© und © 2018 by

KLASSIK CENTER
Glöcknerpfad 47, 34134 Kassel
info@klassikcenter-kassel.de
www.klassikcenter-kassel.de

