



DINA UGORSKAJA

J.S. BACH

Das Wohltemperierte Klavier II

The Well-Tempered Clavier II

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) Das Wohltemperierte Klavier Band II / The Well-Tempered Clavier Book II

No. 1 C-Dur / in C major BWV 870		No. 9 E-Dur / in E major BWV 878		No. 17 As-Dur / in A flat major BWV 886			
1	Präludium / Prelude	02:56	17	Präludium / Prelude	05:55		
2	Fuge / Fugue	01:52	18	Fuge / Fugue	04:11		
No. 2 C-Moll / In C minor BWV 871		No. 10 E-Moll / in E minor BWV 879		No. 18 Gis-Moll / G sharp minor BWV 887			
3	Präludium / Prelude	03:27	19	Präludium / Prelude	03:26		
4	Fuge / Fugue	02:49	20	Fuge / Fugue	02:56		
No. 3 Cis-Dur / in C sharp major BWV 872		No. 11 F-Dur / in F major BWV 880		No. 19 A-Dur / in A major BWV 888			
5	Präludium / Prelude	02:02	21	Präludium / Prelude	04:14		
6	Fuge / Fugue	02:26	22	Fuge / Fugue	01:47		
No. 4 Cis-Moll / in C sharp minor BWV 873		No. 12 F-Moll / in F minor BWV 881		No. 20 A-Moll / in A minor BWV 889			
7	Präludium / Prelude	04:15	23	Präludium / Prelude	05:15		
8	Fuge / Fugue	02:14	24	Fuge / Fugue	02:05		
No. 5 D-Dur / in D major BWV 874		No. 13 Fis-Dur / in F sharp major BWV 882		No. 21 B-Dur / in B flat major BWV 890			
9	Präludium / Prelude	03:37	25	Präludium / Prelude	02:50		
10	Fuge / Fugue	04:04	26	Fuge / Fugue	02:48		
No. 6 D-Moll / in D minor BWV 875		No. 14 Fis-Moll / in F sharp minor BWV 883		No. 22 B-Moll / in B flat minor BWV 891			
11	Präludium / Prelude	01:41	27	Präludium / Prelude	03:39		
12	Fuge / Fugue	02:19	28	Fuge / Fugue	05:34		
No. 7 Es-Dur / in E flat major BWV 876		No. 15 G-Dur / in G major BWV 884		No. 23 H-Dur / in B major BWV 892			
13	Präludium / Prelude	02:29	29	Präludium / Prelude	02:35		
14	Fuge / Fugue	03:10	30	Fuge / Fugue	01:46		
No. 8 Es-Moll / in E flat minor BWV 877		No. 16 G-Moll / in G minor BWV 885		No. 24 H-Moll / in B minor BWV 893			
15	Präludium / Prelude	05:52	31	Präludium / Prelude	03:06		
16	Fuge / Fugue	05:37	32	Fuge / Fugue	03:18		
					47	Präludium / Prelude	02:19
					48	Fuge / Fugue	02:59
					TOTAL TIME		172:01

CO-PRODUCTION
WITH

BR

KLASSIK

© & © 2016 Bayerischer Rundfunk / Avi-Service for music, Cologne/Germany · 42 6008553353 4
All rights reserved · LC 15080 · STEREO · DDD · GEMA · Made in Germany · Photos: © Felix Broede
Design: www.BABELgum.de · Translations: Stanley Hanks · www.dina-ugorskaja.de · www.avi-music.de

Thanks to Steinways & Sons Hamburg in supporting the Photo Session

„EINE ENZYKLOPÄDIE DES BACHSCHEN UNIVERSUMS“

Dina Ugorskaja im Gespräch mit Katharina Raabe

Wie lange hast du für die Arbeit an dieser Einspielung gebraucht?

Etwa ein Jahr für beide Bände. Es war ein einsiedlerisches Jahr, ein sehr lehrreiches, man kann sich nebenher kaum mit etwas anderem befassen. Bach begann ja die Arbeit am *WTK* an einem sehr abgegrenzten Ort: 1717, als er von Weimar nach Köthen wechseln wollte und den neuen Vertrag mit Fürst Leopold schloss, ohne die Entlassung aus den Diensten von Herzog Wilhelm Ernst bekommen zu haben. Als „ungehorsamer Lakai“ fiel er bei diesem in Ungnade und musste mehrere Wochen im Weimarer Knast verbringen. Zum Glück mit Notenpapier.

Obwohl du dich intensiv mit Alter Musik beschäftigt und aufführungsbezogene Traktate studiert hast, wirkt dein Spiel so frei, als hätten dich all die Anweisungen letztlich doch unbeeindruckt gelassen. Du musst diese Erkenntnisse also in etwas durch und durch Subjektives verwandelt haben. Im II. Band hat man hin und wieder das Gefühl, fast schon in einem Beethovenschen Adagio gelandet zu sein.

Wir hätten nicht so viel Freude an der Kunst, wenn es diese Subjektivität nicht gäbe. Entscheidend ist, dass das, was erklingt, eine nachvollziehbare innere Logik besitzt. Das Wissen von der historischen Aufführungspraxis bereichert meine Auseinandersetzung mit der Musik. Doch die innere Bindung an sie, das Intuitive, nicht in Worte zu Fassende, war vorher da.

Du nutzt den modernen Konzertflügel, wie eine Organistin registriert: In den ariosen Stücken (z.B. im cis-Moll-Präludium, II. Band) meint man Holzbläser zu hören. Für Schattierungen nimmst du das linke Pedal. An anderen Stellen kommt es zu orchestraler Klangfülle, Orgel-Tutti gewissermaßen.

Ich spiele auf dem modernen Flügel und nutze seine Möglichkeiten, doch es geht mir nicht darum, den Steinway wie ein Cembalo oder Clavichord klingen zu lassen; er kann die Erinnerung an diese Instrumente

wachrufen wie an all die anderen, die bei Bach vorkommen mit all ihren Farben und Schattierungen.

Müsstest du konsequenterweise nicht für jede Tonart eine eigene Farbe, ein eigenes Register verwenden?

Wir wissen, dass die Tonartencharakteristik in jener Zeit eine starke Rolle spielte. Ich persönlich bin überzeugt, dass das Bedürfnis, den verschiedenen Tonarten einen Charakter zuzuschreiben, einen weiteren Anstoß für die Temperierung gab. Was war denn die treibende Kraft hinter der Erweiterung der bereits „wohlklingenden“ Tonarten? Das Wort Stimmung ist ja nicht von ungefähr mehrdeutig. Warum unternimmt Bach den Siegeszug (man kann es ja wahrlich nicht als einen Versuch bezeichnen!) durch alle 24 Tonarten? Warum transponiert er bereits vorhandene Stücke in eine andere Tonart? Doch nicht allein, um Lücken zu schließen! Was bedeuten z. B. die Tonarten h-Moll (*Messe*, jeweilige Schluss-Paare der *WTK*-Bände) oder D-Dur (*Magnificat*, das Strahlende, der Trompetenklang in D-Dur im II. Band). Natürlich glaube ich an die bewusste Entscheidung für die Tonarten!

Eine Entscheidung zugleich über Thema, Form und Charakter?

Was uns berührt und unsere Liebe zu dieser Musik weckt, ist ja nicht die Form allein, die Riesenpalette polyphoner Kunststücke, sondern die Tiefgründigkeit und Vielschichtigkeit des musikalischen Ausdrucks. Beide Aspekte – die strenge logische Form und die musikalische Botschaft – sind in den Präludien und Fugen auf das Innigste miteinander verschmolzen. Jedes Stück hat seine Geschichte, seine Dramaturgie. Man weiß, dass Bach einem Thema sofort ansah, was in ihm steckte, was im Verlauf der Fuge alles möglich ist: Diminution und Augmentation, Umkehrung, wie dicht die *Stretta* abläuft, wie lang die Zwischenspiele sind usw. Wie wenn ein Erzähler bereits zu Beginn die handelnden Figuren, die Schauplätze, die Konflikte und den Ausgang der ganzen Geschichte kennt, die er schreiben will. Der Aufbau des Themas, seine Kürze bzw. Länge, die Wahl der Intervalle, die ihnen innewohnende Spannung, ihre Symbolik, ob das Thema durchgängig ist oder Pausen einbegreift und wie diese platziert

sind, ob es aufsteigt oder abfällt, sich im Kreise dreht ... Diese Aspekte haben mit Sprache und Rhetorik zu tun und wirken sich auf den Vortrag aus.

Für den Umgang mit dem Thema innerhalb der Fuge gilt das in ähnlicher Weise. Das Thema muss nicht permanent die Hauptrolle spielen. Manchmal wirkt sich das Zurücknehmen des Themas und das Vortretenlassen der anderen Stimmen so aus, dass durch die neuen Färbungen der Gegenstimmen das Thema selbst einen völlig anderen Sinn, eine neue Färbung bekommt.

Das Thema soll zurücktreten, hat Schönberg gesagt.

Ja, nachdem es sich vorgestellt hat, sollen auch andere zu Wort kommen. Insbesondere bei knappen Themen wird es gefährlich, wenn man jedes Mal mit dem *Sogetto* herausplatzen würde. In der C-Dur-Fuge aus dem I. Band ist das Thema ununterbrochen am Arbeiten – es gibt nur knapp anderthalb Takte, in denen es nicht erklingt. Auch die D-Dur-Fuge im II. Band ist, was die Themenführung angeht, sehr dicht gearbeitet. Es wird gewissermaßen darum gerungen, wer sich behauptet und am Ende die Oberhand gewinnt. Würde man das Thema ständig betonen, wäre die Musik unerträglich. Es soll ja nicht zum Zerwürfnis kommen, die Stimmen vertreten ja das Gleiche, sie ziehen alle gemeinsam am selben Strang.

Bach schreibt hier und da Wiederholungen vor. Du änderst in diesen Fällen die Dynamik – was Hermann Keller verbietet, weil Carl Czerny es verlangte. Wie stehst du dazu?

Ich deute die Wiederholung als Veränderung – aber das hat nichts mit Czerny zu tun! *(lacht)* Ich nutze sie, um das bereits Gesagte anders einzufärben. Diese Musik erlaubt es, bei den *Goldberg-Variationen* oder den Partiten und Suiten ist das nicht anders. Im I. Band wird nur im h-Moll-Präludium eine Wiederholung vorgeschrieben. Auch wenn bis zur Fertigstellung noch zwanzig Jahre vergehen sollten, kann man dieses Stück als Türöffner zum II. Band sehen, was die Länge und Form angeht. Erst in den Präludien des II. Bandes tauchen Wiederholungszeichen auf, diese Musik weist Merkmale der vorklassischen Form auf, wobei Bach, anders

als die meisten seiner Zeitgenossen, keinen Wert darauf legte, mit den neuen Strömungen (die er natürlich kannte) mitzuschwimmen, sondern sich der Verfeinerung des Alt-bewährten zuwandte.

Wie erwirbst du dir das Gefühl für das richtige Tempo? Es gibt Stücke, die man anders gehört hat, zum Beispiel das gis-Moll-Präludium aus dem II. Band – flotter, flüchtiger, geradezu geisterhaft gespielt. Du nimmst es fast gemessen. Warum?

Na ja, meine Aufnahme zeichnet sich generell nicht durch flotte Tempi aus ... *(lacht)* Die Tempowahl berücksichtigt viele Aspekte – von der Analyse bis zur Empfindung, dem eigenen Herzschlag usw. Gerade dieses Stück ist so voller Chromatik, es liebt die Modulationen; trotz nur zweier Stimmen ist es eine sehr dichte Musik – ich brauche Zeit zum Hören und Empfinden, kann nicht drüber hüpfen. Außerdem verstehe ich die Takte, in denen die pure Zweistimmigkeit der Hände durch die Sexten und Terzen in der rechten gewissermaßen um eine „zweite Violine“ ergänzt wird, als Seufzer und nicht als etwas Stechendes, das sich im schnelleren Tempo kaum vermeiden lässt. Die linke Hand, die uns die Vorböten der Alberti-Bässe schickt, begreife ich nicht als nebensächliche Begleitung; sie muss eine gewisse Anstrengung aufwenden, um ihrer Aufgabe gerecht zu werden.

Gewiss braucht man Zeit, um die halbsprecherischen harmonischen Prozesse nachzuvollziehen. Aber soll man sie überhaupt so genau hören? In ihrer Härte und Schrägheit sind sie mir noch nie so „unangenehm“ ins Ohr gestochen wie in deiner Einspielung. Schönberg, Adorno u. a. waren überzeugt, je länger wir die tonale Musik schon kennen, desto so schneller muss sie gespielt werden, uns könne nichts mehr schrecken, aber langweilen wollen wir uns auch nicht. Stellst du diese Maxime, der z. B. Glenn Gould folgte, auf den Kopf? Ich würde nicht sagen, dass dieser Gedanke für Gould leitend war, denn seine Interpretationen, auch die atemberaubend schnellen, sind immer von einer Idee bestimmt und folgen konsequent einer Logik. Das hat primär nichts mit schnell oder langsam zu tun. Die Unabhängigkeit der Hände und der einzelnen Stimmen bei ihm ist

einfach überwältigend. Aber für mich ist in dieser Musik etwas anderes wichtig: die tragende Rolle des Intervalls. Beim Singen empfindet man unwillkürlich die Spannung zwischen zwei Tönen, während man sie auf dem Klavier ohne Mühe anschlägt. Diese Mühelosigkeit kann zum Verhängnis werden. Rückwirkend, d.h. aus der Kenntnis der Moderne und unserer Zeit von der Wiederbelebung des einfachen Zusammenklangs zu sprechen, von seiner Magie, von der Wirkung, die er entfalten kann, bedeutet nicht, sich aus der Geschichte zu stellen. Einer Simplifizierung oder gar „Natürlichkeit“ tonaler Verhältnisse das Wort zu reden. Mir kommt es vielmehr darauf an, zu zeigen, wie stark Bachs musikalisches Denken von der Erkenntnis der Intervallspannung bestimmt war und zu seinem unerschöpflichen Ausdrucksreservoir führte.

Kommen wir zur a-Moll-Fuge im II. Band. Hermann Keller schreibt, sie stelle ein tobendes Unwetter dar, drastisch wie kaum je bei Bach. Oder einen Mann, der mit Steinen um sich wirft. Leuchten dir solche Bilder ein?

Ja, wobei diese Fuge für mich eher eine Vorahnung der richtig unerbittlichen und harten b-Moll-Fuge darstellt. Getobt wird hier eigentlich noch nicht.

Du fängst ja das Stück ziemlich zahm an, erst zum Schluss wird es richtig wild.

Das ergibt sich schon aus dem Notenbild! Wenn ich ein Werk einstudiere, bin ich mit den Noten allein. Ich mache viel ohne Instrument; analysiere, finde ein Gerüst, die Struktur. Erst erklingt das Stück im Kopf, bevor ich mich dann am Klavier näher herantaste. Diese Fuge stellt am Anfang die Viertel in den Raum: beherrscht, klar, gefasst und durch die überraschend abfallende verminderte Septime besonders einprägsam. Nach dem unendlichen, kreisenden, suchenden Präludium könnte dieser Fugenbeginn wie ein Bruch wirken. Doch der Gestus ist nicht hart, wie in der bereits erwähnten b-Moll-Fuge. Nach der großen Pause (kein „Atemholen“, eher ein Sich-Sammeln und Besinnen) beginnt die Musik mit kontinuierlicher Beschleunigung, zuerst durch die mit Keilen markierten Achteln, die von 32teln abgelöst werden (eine

rhythmische Diminution), im Bestreben nicht hinunterzufallen, mit immer neuen Versuchen durch alle Einsätze. Das klingt für mich fast geisterhaft – nicht aber das gis-Moll-Präludium! Die 32tel greifen im Verlauf der Fuge immer mehr um sich, sie tun so, als seien sie freie, fast improvisierte Elemente, dabei entspringen sie dem ersten Kontrasubjekt, das seinerseits aus dem zweiten entsteht – und all das war bereits im Präludium angelegt! Obwohl die kleinen Bewegungen, selbst wenn sie nur um sich selbst kreisen, eine absteigende Tendenz in sich haben, schraubt sich das Fugen-Ganze immer weiter in die Höhe, um dann abzustürzen. Als Kulmination des Stückes empfinde ich den Schluss, wenn das Thema sich auf dem tiefsten Punkt befindet. Aber mit welcher Würde und inneren Kraft! Das „Gelehrte“ dieser Fuge ist auch die gewonnene Erkenntnis, dass man im Leben abstürzen und doch stark bleiben kann.

Zwischen beiden Bänden liegen 20 Jahre. Sind dir bei der Gesamteinspielung Korrespondenzen aufgefallen, deren du dir bisher nicht bewusst warst?

Man kann eine geheime Kommunikation entdecken. Im zweiten Band wird gelegentlich aus dem ersten zitiert. Besonders frappierend im b-Moll-Präludium/Band II, wo das Motiv aus dem gleichnamigen des ersten Bands auftaucht (*b-c-des-des-des, c-des-es-es-es*). War es aber in Band I das Hauptmotiv, so ist es in Band II ein durchschimmerndes Kontrasubjekt zum Hauptthema des Präludiums, das eigentlich fast als Fuge behandelt werden könnte, wenn da nicht formelle Abweichungen wären – wie etwa die fehlende Durchführung am Anfang. Es ist eine dreistimmige Invention, die sich an die Fugenform anlehnt und uns auf die eigentliche Fuge vorbereitet. Möchte man dem Kreuzgang des Präludiums in Band I ein klagendes Element zusprechen, so erfährt es in Band II, nicht zuletzt durch den integrierten Erinnerungscharakter, noch mehr Strenge und Akzeptanz des Schicksals. Allerdings explodiert es danach in der Fuge, einer der gewaltigsten Musiken im Bachschen Schaffen. Mir kommt das aber nicht wie ein Hadern mit dem Schicksal vor, sondern als Ausdruck des Höheren, Übermächtigen. In diesem Moment gibt es keine Gnade. Das wäre also gleichzeitig auch ein Beispiel des Verhältnisses innerhalb des Paares.

Ein letztes Beispiel für diese „Intertextualität“ wären das erwähnte Es-Dur-Präludium aus Band I und die Es-Dur-Fuge aus Band II, in der beide Themen des Doppelfugato-Präludiums aus Band I anklingen.

Stellte sich mit der Zeit etwas wie ein Zyklus-Gefühl ein? Hast du eine innere Dramaturgie wahrgenommen?

Obwohl die Bücher ja von Bach selbst nicht als Zyklus gedacht waren, weiß man, dass er sie gern durchspielte. Es ist von einer Sammlung auszugehen, die sich aufgrund des chromatischen Aufbaus im Nachhinein als Zyklus darstellt. Die Dramaturgie ergibt sich aus der Musik, der Einzigartigkeit jedes einzelnen Paares, der verschiedensten Stimmungen. Sie entsteht nicht zuletzt durch die Chromatik, das Aufsteigen Halbton um Halbton, das man beim Durchspielen besonders stark erlebt. Im Unterschied zu den *Préludes* op. 28 von Chopin, die im Quintenzirkel angeordnet sind, erlaubt die chromatische Folge bei Bach, das Sich-Erheben zwingender zu erfahren, besonders durch die Dualität – die direkte Gegenüberstellung von Dur und Moll. Als ob sich eine Kugel, die bei näherer Betrachtung aus vielen kleinen Flächen oder leuchtenden Facetten besteht, vor einem erhebt. Vielmehr zwei solche Kugeln ... Während der Beschäftigung mit dem *WTK* hat sich ein anderes Zeitempfinden in mir entwickelt. Im Hier und Jetzt zu sein, aber mit dem Gefühl einer Weite, die bis in die Ewigkeit hineinreicht – das klingt vielleicht sehr pathetisch ...

Nein, überhaupt nicht ...

... also einerseits haben wir die Vorgegebenheit der einzelnen Stücke, einen festen Rahmen, es ist, als wären sie aus dem Universums heruntergeholt; ich spüre sobald ich anfangen, wann es enden wird; wie lang zwei oder fünf Minuten sind, die ein Präludium oder Fuge im Durchschnitt dauern. Zugleich existiere ich während des Spielens in einer Art von Zeitlosigkeit, ohne das Gefühl, begrenzt zu sein – das ist ein gänzlich neues Lebensgefühl, der Alltagshektik entronnen zu sein, gewissermaßen zweigleisig zu fahren: mir zugleich der Dauer (in Minuten) und der aufgesprengten Zeit bewusst zu sein. Gerade in

der Musik, beim Spielen, gewinnt man eine andere Perspektive auf diese Zeitverhältnisse, im Mikro- wie im Makrokosmos: wo wir uns bewegen, wo wir stehen, wo wir sind – und letztendlich sind dann alle gleich. Es ist von Demut geprägt. So stelle ich mir die Haltung vor, die für Bachs Komponieren wichtig war.

Würdest du das auch über Beethovens Werke sagen?

Nein, gar nicht. Bei Beethoven ist sehr viel Wille. Seine Musik hat natürlich ebenfalls eine ungeheure Weite und ist sehr philosophisch, aber er zerreißt die Dinge. Der Ausgangspunkt ist ein anderer, das Verhältnis eines Selbst zur Welt.

Kierkegaard schrieb, der Mensch sei eine Synthesis aus Zeitlichkeit und Ewigkeit. Der Augenblick, das ist die Berührung der Zeit durch die Ewigkeit. Wahrscheinlich ist es das, was Bach in jedem Stück macht: das Ewige ins Zeitliche hinabfahren zu lassen.

Ja, und für mich ist diese Haltung zu Zeit enorm wichtig geworden. Die Beschäftigung mit dem *WTK* war eine enorme Schulung, in jeglichem Sinne. Ich bin weit davon entfernt zu sagen, ich wäre besser geworden. Aber ich kann jetzt besser loslassen. Ich kann die Dinge akzeptieren, wie sie sind.

Hat diese Erfahrung auch mit den Faktoren unserer Welt zu tun, der Beschleunigung und Verdichtung der Ereignisse?

Ja! Ich versuche es in dieser Aufnahme auch mit Entschleunigung! (*lacht*)

Katharina Raabe, 1957 in Hamburg geboren, studierte Musik, Musikwissenschaft und Philosophie in Hannover und Berlin. Von 1993 bis 2000 arbeitete sie als literarische Lektorin bei Rowohlt Berlin. Seit Juli 2000 ist sie Lektorin im Suhrkamp Verlag für osteuropäische Autoren und Themen. Für ihre engagierte Förderung und Verbreitung der osteuropäischen Literatur in Deutschland erhielt sie 2007 das Bundesverdienstkreuz.

“AN ENCYCLOPEDIA OF BACH’S UNIVERSE”

Dina Ugorskaja in conversation with Katharina Raabe

How long did you work on preparing this recording?

More or less an entire year for both volumes. I had to live like a hermit. I learned a lot. During such a time, you can hardly work on anything else. Bach also started working on *WTC* in a secluded place. In 1717 he wanted to switch from Weimar to Cöthen and signed a new contract with Prince Leopold without having been dismissed from the service of Count Wilhelm Ernst. He fell out of the Count’s favor for being a ‘disobedient lackey’ and had to spend several weeks in prison in Weimar. Fortunately he had music paper in his cell.

Although you have devoted much study to early music and read through many performance-related treatises of the day, your playing sounds so free that one would suppose that you don’t feel overtly affected by all those instructions. Thus you must have transformed your insights into something entirely subjective. In your recording of Vol. II one occasionally has the impression of landing in the midst of a Beethoven adagio. We couldn’t enjoy art as much as we do if such subjectivity was not allowed. The important thing is that the music, in our hands, should possess an inner logic that the listener can grasp. My knowledge of historical performance practice has certainly enriched my approach to music. Nevertheless, my inner bond with music was already there: intuition, everything which you cannot express in words.

You use the modern grand piano as if you were an organist pulling registration stops. In the arioso pieces (such as the C Sharp Minor Prelude in Vol. II) one almost has the impression of hearing woodwinds. You use the left pedal for nuances of dynamics and timbre. In other passages you make a full orchestral sound, like an organ tutti.

Sure, I’m performing on a modern grand and I use its potential, but my intention is not to make a

Steinway sound like a harpsichord or a clavichord. The modern grand is capable of evoking all those instruments, along with all the other ones that Bach’s shades of color bring to mind.

To be consistent, wouldn’t you have to use a certain color, a certain ‘organ register’ for each key?

We know that the alleged affective properties of keys, or ‘key character’, played a significant role in those days. Personally I am convinced that the need to ascribe different characters to different keys was one of the factors that led to temperament in tuning. What else could have been the driving force to extend the spectrum of ‘well-sounding’ keys to all possible keys? *Stimmung*, in German, means both ‘tuning system’ and ‘mood’. Why did Bach undertake such a triumphant march – one could hardly call it an ‘attempt’! – through all 24 keys? Why did he transpose his pieces into other keys? Certainly not just to fill in gaps! What is the meaning of keys such as B Minor (the *Mass*, the prelude-fugue pairs that close both *WTC* volumes) or D Major (*Magnificat*, radiance, the trumpet sonority in the D Major pair in Vol. II)? Of course I’m convinced that composers chose keys deliberately!

Does that also imply a choice of theme, form and character?

What moves us and kindles our love for music is not just structure (the immense variety of potential polyphonic devices) but the depth and multitude of layers we encounter in musical expression. Both aspects – strict, logical form, and the musical message – coalesce and form a unity in the *WTC* Preludes and Fugues. Each piece tells a story and follows a dramatic arc. We know that Bach could immediately tell what a theme held in store, what it could deliver in the course of a fugue. Diminution, augmentation, inversion, the tight succession of entries in the stretto, the potential length of interludes, etc., just as when a fiction author already imagines the characters, the localities, the conflicts and the dénouement before he starts writing. The way the theme is constructed, its length or brevity, the choice of intervals, their inherent tension, their symbolism, the issue whether the theme is continuous or interrupted,

how the rests are placed, whether the theme rises or falls or revolves in circles – all those aspects are profoundly connected with language and rhetoric. They play a decisive role in the way the music is performed.

Something similar applies to the way a theme is treated within a fugue. It doesn't always need to play the main role. At times, by pulling the theme back somewhat and letting other parts come into the foreground, their shades and hues imbue the theme with a completely different meaning, a new color.

'The theme should stand back'. That is what Schoenberg said.

Indeed: once it has presented itself, others should likewise have their say. It is particularly risky to blare out the *soggetto* every time if it is brief. For instance, in the C Major Fugue in Vol. I, the theme churns uninterruptedly and is only absent during 1 1/2 measures. Another fugue in which thematic treatment is incredibly dense is the one in D Major in Vol. II: you get the impression that several characters are involved in a dispute to find out who will prevail. If you always emphasize the theme, the music becomes unbearable. The point is not a family feud: all parts are representing the same cause, they are 'in this together'.

Bach occasionally writes repeat signs. In those cases, you have chosen to introduce a change of dynamics the second time: Hermann Keller forbade it, Carl Czerny demanded it. What is your stance? I view repetition as a musical transformation, but that has nothing to do with Czerny! (*laughs*) I use it to introduce a new color into what has already been said. This music permits it, and the same occurs in the *Goldberg Variations*, in the *Partitas* and *Suites*. In Vol. I the only repeat signs appear in the last prelude in B Minor. Although 20 years would elapse until Bach wrote the second volume, one can still view this piece as the one that opens the door to *WTC II* in terms of form and extension. Repeat signs otherwise only occur in the preludes of Vol. II – in music with certain traits that anticipate pre-classical form (in contrast with most of his contemporaries, however, Bach saw no value in swimming with the

current of gallant music, which of course he knew well; instead, he preferred to go on perfecting music in the time-tried traditional style).

How do you acquire the feel for the right tempo? We have heard some of these pieces played at other speeds. For instance, the G Sharp Minor Prelude from Vol. II is often performed in a hasty, fleeting, almost eerie way. You take it at an almost moderate pace. For what reason?

Well, my recording generally doesn't stand out for its brisk tempi! (*laughs*). Choice of tempo takes many aspects into account: analysis, emotions, feeling one's own pulse etc. The G Sharp Minor Prelude, in particular, is so full of chromaticism. It loves modulations; in spite of a merely two-part texture, this is densely packed music. I need time to hear and feel it, I can't just whisk past it. It contains figures in which the right hand plays the role of a second violin, adding sixths and thirds to the two-part texture. I interpret those gestures as sighs, not as 'piercing jabs', which would be hardly avoidable at a more rapid tempo. And here the left hand is a precursor of Alberti bass; I don't regard it as accessory accompaniment. The left hand, too, has to exert itself somewhat in order to fulfill its task.

Indeed, one needs some time to grasp harmonies that change at such a breakneck pace. But is one supposed to hear them so exactly? Their harshness and obliqueness never sounded as jarring in my ear as in your recording. Schoenberg, Adorno and others were convinced that the longer we have become familiar with tonal music, the faster it needs to be played: nothing frightens us by now; neither, however, do we want to be bored. Aren't you turning that dictum (obeyed by Gould and others) on its head?

I wouldn't necessarily say that Gould's playing was dictated by that. His interpretations, even the breath-takingly fast ones, always obeyed a certain idea and consistently followed a certain logic. That doesn't primarily have to do with how slow or how fast one plays. Gould is overwhelming in his independence of the hands and of the individual parts. However, there is something else I find important in this music:

the decisive role played by the musical interval. When we sing, we automatically feel the tension that arises between one note and the next, but you can effortlessly strike two successive notes on a keyboard. Such ease can become a curse. Our knowledge of the modern period – then of our own age in which the most basic consonances are once more being appreciated for their quasi-magical effect – does not allow us to avoid history or lend credence to the simplistic view that consonant tonal relations are ‘natural’. Rather, I would like to show how much Bach’s musical thinking was defined by his observation of intervallic tension. It helped him create an inexhaustible reservoir of musical expressivity.

Let’s now turn to the A Minor Fugue in Vol. II. Hermann Keller wrote that it depicts a raging storm, more vehemently than in any other piece by Bach. Or it could be an angry man throwing stones in every direction. Do you find such images convincing?

Generally, yes, but as far as I am concerned the A Minor Fugue is a foreboding of the truly ruthless, harsh fugue in B Flat Minor. Here, the music is not yet ‘raging’.

You start the piece rather tamely; it only becomes truly fierce towards the end.

That’s already implicit in the score! When I learn a piece, I start with the score alone. I work on it without the instrument: analyzing, finding a scaffolding, the structure. I listen to the piece in my head before I start feeling my way on the keyboard. This fugue starts by enouncing crotchets: clear, calm, and poised, they are particularly memorable due to the surprising interval of the descending diminished seventh. After a prelude that has been constantly searching and circling, this fugue onset could sound like a rupture. But the gesture isn’t harsh (as it will be in the B Flat Minor Fugue). After an extended rest – not a breather, but a moment when the subject gathers itself and comes to its senses – the music starts to accelerate: accented quavers are superseded by demisemiquavers (a ‘diminution’). At each entry, the music tries to avoid ‘falling down’. This sounds almost eerie to me (whereas the G Sharp Minor Prelude

doesn’t sound ‘haunting’ at all!). In the course of the A Minor Fugue, demisemiquavers spread like wildfire, sounding as if they were quasi-improvised, although they actually stem from the first countersubject (which results from the second one, and the prelude anticipated it all!). Although those brief figures revolve around themselves, their general tendency is downwards; in spite of this, the music in this fugue, on the whole, spirals upwards until it finally comes crashing down. The end is where I see the climax: the point where the theme has reached its lowest range – yet with such dignity, such inner strength! If this fugue has a ‘learned’ aspect, it is the insight that one can fall down and still remain strong.

20 years elapsed between the composition of Book I and Book II. While you were making the complete recording, did you notice parallels you hadn’t seen before?

You can discover a kind of secret communication between the two volumes: the second one occasionally quotes from the first. This is particularly striking in the B Flat Minor Prelude in Vol. II, where a motif from the prelude in the same key from Vol. I recurs (*Bb-C-Db-Db-Db, C-Db-Eb-Eb-Eb*). However, in Vol. I it was the main motif, whereas in Vol. II it serves as a kind of barely revealed countersubject to the prelude’s main theme (which could almost be treated in fugue fashion, except for structural differences: the prelude doesn’t begin with a fugue exposition). The Prelude in B Flat Minor is a three-part invention heavily based on fugue, and it prepares us for the actual fugue. One would like to render the Vol. I prelude’s ‘cloister walk’ as something sorrowful: in Vol. II it suggests the rigor of accepting one’s fate, since it is integrated into the music as a reminiscent quote. It then explodes in the fugue, one of the most vehement pieces Bach ever wrote. I don’t interpret that fugue as a struggle against fate; to me, it expresses something more lofty and almighty. At this point there is no divine mercy. Here we have another example for a connection between a prelude and a fugue.

A last example for ‘intertextuality’ would be the E Flat Major Fugue in Vol. II, quoting both themes from the double-*fugato* E Flat Major prelude from Vol. I.

In the course of working on both volumes, did you start acquiring the feeling that you were dealing with a cycle? Did an inner dramatic arc reveal itself?

Although Bach didn't conceive the volumes as a cycle, we know that he liked to play through them in their entirety. We are supposedly dealing with a collection that was arranged in chromatic order and subsequently presented as a cycle. Thus the general dramatic arc can only result from the music itself, from the uniqueness of each prelude-fugue pair, and from a great variety of successive moods. Last not least, chromaticism is what makes the succession feel dramatic: the half- by half-step ascent. It's particularly intense when you play it through. As opposed to Chopin's *Préludes* op. 28 that are arranged according to the circle of fifths, Bach's chromatic succession enables us to experience the ascent as something much more compelling – particularly thanks to duality, the direct juxtaposition of major and minor. It is as if we were observing a magnificent sphere as it ascends: looking more closely, we can see that it is made up of a myriad of angular, luminescent surfaces. Or rather, we would be dealing with two spheres ... During the period when I was intensely involved with *WTC*, I acquired another feeling of the passing of time: living in the here and now, but opening up a vast panorama that stretches out to eternity. This might sound too affected ...

Not at all.

On the one hand, we thus have the individual pieces as they are given to us, an established framework, as if they had been extracted one by one from the cosmos. As soon as I start to play one of them, I can sense when it is going to end, the 2-5 minutes that a prelude or fugue will tend to last. While playing, I become conscious of duration in minutes, yet also of suspended time: this is a parallel track, a new way of experiencing life and escaping daily stress. Especially when you play, you acquire another perspective of time proportions: the micro- and macrocosm. You are conscious of where you are moving and where you stand, but that we are all ultimately equal. It inspires an attitude of humility, which Bach must also have found important when he composed.

Does the same apply to Beethoven's works?

By no means. In Beethoven there is so much subjective intentionality: *Wille*. Of course his music opens up amazingly vast horizons and is thoroughly philosophical. But he also rips things asunder. Beethoven's point of departure is utterly different: the way a 'self' relates to the world.

Kierkegaard wrote that the human being is a synthesis of temporality and eternity. The present instant is the moment in which time is touched upon by eternity. That's probably what Bach achieves in every piece: eternity descends and dwells within time.

Indeed, and for me that attitude toward time has become extremely important. My renewed involvement with *WTC* has taught me so much, in all sorts of ways. Far be it from me to affirm that it has made me a better person. But now I have become more capable of letting go. I can accept things as they are.

Does that experience also have to do with our current world, the way events are accelerating and intensifying?

Oh, yes! And in this recording I occasionally try to slow things down! (*laughs*)

Born in Hamburg in 1957, Katharina Raabe studied music, musicology and philosophy in Hannover and Berlin. From 1993 to 2000 she worked as literary editor for Rowohlt Berlin. Since 2000 she has been an editor at Suhrkamp, specializing in East European authors and subjects. For her committed support and advancement of East European literature in Germany, Katharina Raabe was awarded the Order of Merit of the Federal Republic of Germany in 2007.

DINA UGORSKAJA Klavier

Im damaligen Leningrad, heutigen St. Petersburg, in einer Künstlerfamilie jüdischer Herkunft geboren, beschäftigte sich Dina Ugorskaja in jungen Jahren neben Klavier auch mit Komposition. 1990 kam sie nach Deutschland, studierte in Berlin und Detmold und lebt zur Zeit in München und Wien. Zu ihren Lehrern zählen Anatol Ugorski und Nerine Barrett, wichtige Impulse erhielt sie außerdem von András Schiff und Peter Gülke. Engagements führten sie u.a. ans Gewandhaus Leipzig, die Liederhalle Stuttgart, die Kölner Philharmonie, la Sala Verdi in Mailand sowie zu zahlreichen Festivals wie Schubertiade Feldkirch, Kasseler Musiktage und „Spannungen“ in Heimbach. Live-Mitschnitte von WDR, BR sowie Radio France dokumentieren ihre Tätigkeit als Solo- und Kammermusikerin. Sie konzertierte u.a. mit dem Auryn-Quartett, mit Maximilian Hornung und Natalia Prishpenko. CD-Produktionen von Dina Ugorskaja wurden für ISMA sowie den Preis der Deutschen Schallplattenkritik nominiert. Ab Herbst 2016 hat sie eine Klavierprofessur an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien inne.

www.dina-ugorskaja.de

DINA UGORSKAJA Piano

Born in Leningrad (now once more Saint Petersburg) into a family of Jewish origin, Dina Ugorskaja started learning piano and composition at a very early age. In 1990 the family moved to Germany. Dina studied in Berlin and in Detmold, and she is currently living in Munich and Vienna. Anatol Ugorski and Nerine Barrett were among her teachers, and she also received important counsel from András Schiff and Peter Gülke. Dina Ugorskaja has performed in many outstanding venues including the Leipzig Gewandhaus, the Stuttgart Liederhalle, the Cologne Philharmonie, the Sala Verdi in Milan and a number of festivals: Kassel, Heimbach (“Spannungen”) and Feldkirch (the “Schubertiade”). Her solo and chamber music performances have been recorded live by WDR broadcasting (Cologne), BR (Munich) and by Radio France. She has made appearances inter alia with the Auryn Quartet, with Maximilian Hornung and with Natalia Prishpenko. Dina Ugorskaja’s CD releases have been nominated for the International Classical Music Awards and for the German Record Critics’ Prize. From October 2016 she has a professorship for piano at the Vienna University of Music and the Performing Arts.

www.dina-ugorskaja.de

