

A close-up portrait of a woman with dark, curly hair and light-colored eyes. She is smiling slightly and has her hands resting on her cheeks. She is wearing a dark blue jacket over a maroon top. The background is a textured, grey wall.

DINA UGORSKAJA J.S. BACH
Das Wohltemperierte Klavier I
The Well-Tempered Clavier I

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

No. 1 C-Dur / in C major BWV 846		No. 9 E-Dur / in E major BWV 854		No. 17 As-Dur / in A flat major BWV 862		
1	Präludium / Prelude	01:32	17	Präludium / Prelude	01:33	
2	Fuge / Fugue	02:12	18	Fuge / Fugue	01:29	
No. 2 C-Moll / In C minor BWV 847		No. 10 E-Moll / in E minor BWV 855		No. 18 Gis-Moll / G sharp minor BWV 863		
3	Präludium / Prelude	01:39	19	Präludium / Prelude	02:42	
4	Fuge / Fugue	01:56	20	Fuge / Fugue	01:44	
No. 3 Cis-Dur / in C sharp major BWV 848		No. 11 F-Dur / in F major BWV 856		No. 19 A-Dur / in A major BWV 864		
5	Präludium / Prelude	01:17	21	Präludium / Prelude	01:25	
6	Fuge / Fugue	02:23	22	Fuge / Fugue	01:38	
No. 4 Cis-Moll / in C sharp minor BWV 849		No. 12 F-Moll / in F minor BWV 857		No. 20 A-Moll / in A minor BWV 865		
7	Präludium / Prelude	03:43	23	Präludium / Prelude	02:24	
8	Fuge / Fugue	06:00	24	Fuge / Fugue	04:04	
No. 5 D-Dur / in D major BWV 850		No. 13 Fis-Dur / in F sharp major BWV 858		No. 21 B-Dur / in B flat major BWV 866		
9	Präludium / Prelude	01:16	25	Präludium / Prelude	01:41	
10	Fuge / Fugue	02:28	26	Fuge / Fugue	02:26	
No. 6 D-Moll / in D minor BWV 851		No. 14 Fis-Moll / in F sharp minor BWV 859		No. 22 B-Moll / in B flat minor BWV 867		
11	Präludium / Prelude	01:30	27	Präludium / Prelude	01:10	
12	Fuge / Fugue	02:30	28	Fuge / Fugue	04:57	
No. 7 Es-Dur / in E flat major BWV 852		No. 15 G-Dur / in G major BWV 860		No. 23 H-Dur / in B major BWV 868		
13	Präludium / Prelude	06:57	29	Präludium / Prelude	00:55	
14	Fuge / Fugue	01:58	30	Fuge / Fugue	03:24	
No. 8 Es-Moll / in E flat minor BWV 853		No. 16 G-Moll / in G minor BWV 861		No. 24 H-Moll / in B minor BWV 869		
15	Präludium / Prelude	04:55	31	Präludium / Prelude	02:45	
16	Fuge / Fugue	06:56	32	Fuge / Fugue	02:15	
					TOTAL TIME	137:09

CO-PRODUCTION
WITH

BR

KLASSIK

© & © 2016 Bayerischer Rundfunk / Avi-Service for music, Cologne/Germany · 42 6008553350 3
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

„EIN MAGNIFICAT FÜR KLAVIER“

Dina Ugorskaja im Gespräch mit Katharina Raabe

Der Dirigent Hans von Bülow nannte Bachs Wohltemperiertes Klavier das Alte, Beethovens Sonaten das Neue Testament. Die späten Beethovensonaten hast du bereits aufgenommen. Jetzt wagst du dich ans Alte Testament. Aber ich nehme an, auch du gehörst zu den Musikerinnen, für die das WTK „täglich Brot“ ist, wie Robert Schumann schrieb. Beginnst du den Tag mit Bach? Ist das WTK eine Art Übe-Gebet oder Morgengymnastik?

Man weiß von verschiedenen Musikern, dass sie es tatsächlich so praktizieren. Schostakowitsch z.B. hat jeden Tag mit einer Fuge angefangen. Ich war da nie so konsequent; ich habe immer wieder Bach gespielt, aber nicht täglich. Mir scheint es produktiv, etwas anders zu tun, sich anderen Gebieten der Musik zu widmen, um dann wieder zurück zum Ursprung zu kommen.

Die Kontinuität hat sich erst in dem Jahr eingestellt, als ich die Aufnahme vorbereitet habe. Jeden Morgen beim Aufwachen dachte ich, dass mir heute wieder ein *ganzer* Tag mit Bach beschert sein wird – in der immer gleichen Form, die nur scheinbar gleich ist, in Gestalt von Präludium und Fuge – und dass ich mich dieser Tätigkeit *ganz* und *ausschließlich* widmen darf. Es war eine Arbeit, die mich sehr geerdet und strukturiert hat und zugleich den Blick gen Himmel lenkte. Der Begriff der Unendlichkeit ist mir nie zuvor so evident gewesen wie während der Beschäftigung mit dem *WTK*. Die Intensität trug mich – das war etwas anderes, als ein Morgengebet zu verrichten und danach zur Tagesordnung überzugehen.

Du lebst mit dieser Musik, seit du Klavier spielst?

Wahrscheinlich schon viel länger.

... weil du sie von deinem Vater gehört hast?

Diese Musik war in unserer Familie sehr präsent. Meine Eltern erzählten, ich hätte ziemlich spät angefangen

zu sprechen. Aber dafür habe ich gesungen; ich war noch nicht ein Jahr alt, da habe ich angeblich schon alles nachgesungen, auch Fugenthemen. Daraus hat sich später das Bedürfnis zu singen entwickelt, das meine musikalische Ausbildung lange Zeit dominierte, auch jenseits des Klavierspiels. Ich habe mir Platten aufgelegt, schon ganz früh, und immer war Bach dabei, vor allem die *Kantaten*, die *h-Moll-Messe*, die *Passionen*.

Musstest du dich von diesen Anfängen emanzipieren, als du mit der Arbeit an der Einspielung begonnen hast?

Ein wesentlicher Aspekt der Arbeit war, zu meiner frühesten Bekanntschaft mit dieser Musik zurückzukehren. Das Gefühl dafür wiederzufinden, wie es gewesen ist, als ich sie zum ersten Mal gehört habe. Ich habe versucht, mich von bestimmten Klischees zu emanzipieren, die sich durch die Interpretationen dieses oder jenes Stückes verfestigt hatten. Bei Band I ist mir das besonders schwergefallen – die Stücke sind häufiger zu hören, sowohl von bedeutenden Interpreten/innen als auch von Studenten.

Die vertrauten Interpretationen aus dem Kopf zu kriegen, das heißt vermutlich, einen Weg zurück zum Text zu finden, die Noten neu lesen zu lernen. Wie hast du dir deine Art, Bach zu spielen, erarbeitet?

Ich versuche stets, den Notentext auf mich wirken zu lassen, als läse ich ihn zum ersten Mal. Nehmen wir das C-Dur-Präludium im I. Band. Der Eindruck beim Blick in die Noten: das sind ja Wellen, eine stetige, aber keineswegs träge Bewegung. Man hört dieses Stück oft relativ langsam, dabei ist die Gefahr groß, dass es süßlich gerät. Diese Musik überlässt sich aber nicht einfach ihren wunderschönen Harmonien, sondern wird wie ein Fluss von seiner Strömung getrieben, daher nehme ich es verhältnismäßig schnell.

Mit jedem dieser 96 Stücke geht man eine intensive Bindung ein: Man trägt es mit sich herum, versucht zu spielen, geht wieder in sich hinein, bis etwas Gestalt annimmt. So arbeite ich generell, nicht nur, wenn ich Bach studiere. Manches Mal bin ich wieder dorthin zurückgekehrt, von wo ich ausgegangen war, aber mit einer anderen Erfahrung und in der Gewissheit, nichts einfach unreflektiert zu machen, nur weil man es

bereits so kannte und es „blind“ bzw. „taub“ übernommen hat. Es gilt, die Dinge zu hinterfragen. Die Sicht, die sich im Laufe der Arbeit herauskristallisiert hat, das, worauf es mir ankommt, kann ich folgendermaßen formulieren: Das *WTK* wurde für ein Tasteninstrument geschrieben, doch es ist viel mehr als Musik für ein Instrument. Es klingt paradox, aber in einem übergeordneten Sinne ist es egal, auf welchem Instrument das *WTK* gespielt wird. So wie bei der *Kunst der Fuge*, wo einfach nur die Stimmen notiert sind, die man auf einem Tasten- oder auch auf Streichinstrumenten wiedergeben kann. Andererseits – und das ist das Paradox – habe ich mich für den modernen Flügel entschieden: er bietet eine schier unerschöpfliche Fülle klanglicher Möglichkeiten, an der Farbe, der Dynamik und der Artikulation zu arbeiten. Es geht um Kantabilität, die Kunst, die Mehrstimmigkeit auf dem Klavier wie in einer Motette zu realisieren: alle Stimmen müssen gesungen bzw. gesprochen werden. *Cantus – cantabile*. Zu Bachs Zeit gehörte die Rhetorik zur Ausbildung eines Musikers, sie war eine der sieben *artes liberales*. Insofern spielen die nicht manifesten, aber im Hintergrund der Musik zu erahnenden Texte eine tragende Rolle.

Mit welchen Leitideen bist du an die Dynamik, die Artikulation und Phrasierung drangegangen? Hast du dich an bestimmte Ausgaben orientiert oder hast du all diese Parameter für deine eigene Aufführung entwickelt? Selbstverständlich arbeite ich mit dem Urtext und vergleiche die Editionen. Meine Referenz-Ausgabe bleibt die Henle-Urtextedition. Sehr wertvoll war aber auch die alte Peters-Ausgabe von Alfred Kreutz, dessen Kommentare im Anhang viele wunderbare musikalische Ideen enthalten. Meine Auseinandersetzung mit der Aufführungspraxis geht auf die Zeit zurück, als ich mich mit den Händelsuiten beschäftigt habe. Zu wissen, was „üblich“ war, wie die Stücke auf den damaligen Instrumenten gespielt wurden und wie sie geklungen haben mögen, gibt mir die Freiheit, davon Abstand zu nehmen. Das ist das Eine. Zum anderen hat die Erfahrung mit der geistlichen Musik Bachs, mit den Arien aus den *Kantaten*, der *h-Moll-Messe* oder dem *Magnificat*, und natürlich auch mit der Instrumentalmusik, den *Brandenburgischen Konzerten* etc., meine Klangvorstellung geprägt: Da ist die Farbpalette der einzelnen Instrumente – Bläser, Streicher –, ihr

artikulatorischer Reichtum, ganz zu schweigen von der menschlichen Stimme, die nicht nur in der Stimmlage, sondern im Timbre ein enormes Spektrum bietet. Denken wir an die Arien, in denen der Stimme ein Solo-Instrument an die Seite tritt. Sie ergänzen und bestärken sich, gerade dank ihrer Unterschiedlichkeit: die wunderbare Oboe da caccia in der Bass-Arie *Mache dich, mein Herze, rein (Matthäus-Passion)* oder die Violine und die hohe Stimme im *Erbarme dich*. Bei der Suche nach der für mich richtigen Gestalt des jeweiligen Stücks habe ich mich bewusst, aber auch intuitiv an solchen Analogien orientiert. Ich bewege mich in einem Raum der Korrespondenzen. Für manche Stücke habe ich mehrere Lösungen, und bei der Aufführung muss ich mich dann für eine entscheiden. Es gibt gewiss auch andere Herangehensweisen, die weniger die musikalischen Charaktere als die Kunst der Stimmführung auf dem Klavier hervorheben, aber ich sehe darin ein wenig die Gefahr einer Trockenheit und Monotonie.

In der Tat ist mir aufgefallen, dass du die Stücke sehr individuell angehst. Ich habe deine Aufnahme nicht systematisch mit anderen verglichen, habe aber einige Stücke im Ohr, wie z. B. Glenn Gould sie spielt ... Oder Friedrich Gulda ... Es gibt ja so viele ... Für mich sind besonders wichtig die von Rosalyn Tureck, Samuil Feinberg, András Schiff und Evgeni Koroliov ... Alle ganz unterschiedlich! Aber es gibt ja noch sehr viele andere ...

... z.B. die wenigen, die es von Maria Judina gibt ...

Oh – die sind sehr extrem!

... oder Svjatoslav Richter. Und jetzt, wo du die vielen Verbindungslinien ziehst zwischen dem WTK und den anderen Werken von Bach, frage ich mich, ob man das Wohltemperierte Klavier nicht überhaupt als Enzyklopädie des Bachschen Universums bezeichnen könnte.

Absolut! Das ist ein toller Gedanke, ich schließe mich an! Und möchte ihn durch einen weiteren Gedanken

ergänzen. In der Musikgeschichte existiert kein vergleichbares Werk, dessen Titel dem Klavier – einem Tasteninstrument im umfassenden Sinne – eine so zentrale Rolle zuzuschreiben. Trotz einer Fülle unterschiedlichster Musik für Tasteninstrumente, von Bachs unmittelbaren Vorgängern wie von seinen Zeitgenossen – denken wir an all die *Suiten, Pièces de Clavecin, Orgelbüchlein* oder an die noch früheren *Virginal Books* –, eine so tiefe Verneigung vor dem „Klavier“ wie Bachs *WTK* gab es noch nie. Zugleich verfolgt er eine übergreifende Idee: das ganze musikalische Universum ins Klavieristische hereinzuholen. Also ist es ein *Magnificat* für Klavier.

Stimmt!

Das würde ja deine Formulierung – das *WTK* als eine Enzyklopädie des Bachschen Universums – bestärken.

Magnificat für Klavier – das ist sehr gut!

Ja, dieser Lobgesang mit allen Mitteln, die damals zur Verfügung standen – ob Cembalo, Clavichord oder Orgel. Und deswegen glaube ich, dass Bach nichts dagegen hätte, dass wir heute seine Werke auf dem modernen Steinway aufführen.

An manchen Stellen, wo du Akkorde arpeggierst, dass es wie ein Lautenschlag klingt, kam mir Wanda Landowska in den Sinn. Hast du dich auch mit ihrem Bachspiel beschäftigt?

Oh ja, ihre lebendige Art zu musizieren begeistert mich sehr. Das nach ihren Vorgaben von Pleyel im Jahr 1912 umgebaute Instrument klingt überwältigend. Früher habe ich ihre Platte mit den *Goldberg-Variationen* und der *Chromatischen Fantasie* und *Fuge* oft gehört – das ist gigantisch! Was da an Klangmasse und Dichte möglich wird! Ihr Bedürfnis, Cembalo und Orgel in einem Instrument zu vereinen, ist ja so stark und nachvollziehbar. Aus Sicht der historisch informierten Aufführungspraxis hat sie etliches falsch gemacht. Na und? Gerade in seiner Eigenwilligkeit und Freiheit ist ihr Spiel von bestechender Logik – wie bei Gould. Wahrhaftig und faszinierend, auch bei der *WTK*-Aufnahme. Ungeheuer

lebendig und variabel im Rhythmus, in der Dynamik und der Tempowahl. Wie bei Feinberg.

Hervorstechend bei Landowska, viel abgeschwächer bei dir, aber dennoch deutlich von den genannten Aufnahmen sich unterscheidend ist die Agogik: Accelerando, Ritardando, Diminuendo, große Finalsteigerungen oder lapidare Rücknahme am Schluss ...

... ich muss unterbrechen und etwas zu diesen „Rücknahmen“ sagen. Es ist ja oft so, dass die Musik trotz eines formellen Schlusses weiterklingt. Man hat das Gefühl, er muss den Fluss (immerhin Bach ...) irgendwie stoppen, aber der Fluss ist immer noch da... In solchen Fällen ist eine Rücknahme angebracht. Es ist ja gleichzeitig auch eine Versöhnung oder Vergebung.

Die Frage der Agogik hat mit der Rhetorik zu tun, aber auch mit der Dramaturgie der Stücke. Die Struktur, ihre Analyse leitet den Interpreten. Das bedeutet nicht, dass nur ein gelehrter Musiker Zugang zu dieser Musik hat; in Wirklichkeit versteht sie auch ein Hörer, der vielleicht nicht alle Einzelheiten wahrnimmt, seien sie noch so wichtig. Die Größe dieser Musik liegt daran, dass sie jeden beschenken und erfüllen kann. Natürlich bewundern wir den Reichtum der Formphantasie im *WTK*. Jedes einzelne Präludium-und-Fugen-Paar hat seinen eigentümlichen Aufbau. Zu erkunden, wie jedes einzelne Stück „gemacht“ ist, kann zur Obsession werden. Dass die strengsten Regeln zu größter Freiheit führen können, war eine wichtige Erkenntnis. Ein Beispiel liefert die einzige zweistimmige Fuge aus dem I. Band. Die beiden Stimmen der e-Moll-Fuge mit beibehaltenen Kontrasubjekt verhalten sich nach allen kontrapunktischen Regeln: die zweite Hälfte entspricht fast exakt der ersten, nur mit vertauschten Stimmen und transponiert, damit wir am Schluss die Tonika erreichen können. Bei der Einmündung der Stimmen in einen Halb- bzw. vor der Coda in einen Ganzschluss, ergießen sich beide aus dem komplexen Verlauf kommenden Stimmen in parallelen Oktaven, was ja in der Stimmführung damals streng verboten war! Der Komponist bekundet hiermit einen unübersteigbaren Grad an Einvernehmen zwischen den beiden Stimmen und zugleich die „Zurücknahme“ seiner selbst. Er steht der Fügung der Musik gewissermaßen machtlos gegenüber, alle Regeln nützen

nichts, wenn dieses Unisono eintritt. Das ist die größte Freiheit, die man sich vorstellen kann.

In welchem Verhältnis stehen Präludium und Fuge zueinander? Von Einvernehmen wird man hier kaum sprechen können, oder? Nach welchen Prinzipien folgen sie aufeinander: Bruch oder Fortführung? Proportionalität in Metrum und Tempo? Wie hast du dich diesem Thema genähert?

Ganz unterschiedlich. Jedes Verhältnis, das die 48 Paare miteinander eingegangen sind, ist einzigartig – wie im Leben. Die meisten sind wie zwei Klammern ineinander verhakt, so stark ist die Bindung; sie resultiert häufig daraus, dass beide auf dem gleichen Material basieren. Nehmen wir das H-Dur-Paar im I. Band: die ersten vier Töne des Fugenthemas entsprechen exakt denen zu Beginn des Präludiums (h-ais-h-cis), wobei die 16tel im Präludium weiter nach oben bis zum Höhepunkt fis kreisen, während das Soggetto in der Fuge sich erst mal mit einem Quintenschritt nach unten begibt, um dann mit neuer Energie kontinuierlich aufsteigend den gleichen Tonumfang zu erreichen wie beim Thema des Präludiums. Dabei entpuppt sich der Quintenschritt nach unten auf fis als Vorwegnahme des in der Höhe erreichten Spitzentons am Anfang des Präludiums. So entsteht tiefste Verwandtschaft. Solche Symbiosen zu erkennen und zu spielen beglückt mich einfach.

Es gibt auch versteckte Motivverkettungen zwischen Präludium und Fuge: durch Intervall-Umkehrung oder wenn das Thema nur bestimmte Töne aus dem Präludium aufgreift. Auch der Puls – dies zu deiner Tempofrage – kann unverändert weiterpochen: so etwa in der F-Dur-Fuge im I. Band. Sie kommt als unmittelbare Fortsetzung bzw. Ergänzung daher: „à propos, was ich noch sagen wollte“, also quasi im gleichen Tempo. Und es gibt Paare, die sich in ihrer Gegensätzlichkeit ergänzen: cis-Moll im II. Band (*Arioso*-Präludium und toccata-artige Doppel-Fuge), A-Dur im II. Band (liebliche dreistimmige Invention als Präludium und eine aufbrausende ungeduldige Fuge).

Die Es-Dur-Fuge im I. Band hat etwas Obligatorisches und bildet ähnlich wie die F-Dur-Fuge im selben Band ein Anhängsel zum Präludium. Bei letzterem sind aber beide absolut gleichberechtigt, was Stellen-

wert und Proportion angeht. Während wir es bei dem Es-Dur-Präludium mit einem der unglaublichsten Präludien von Bach zu tun haben – eigentlich ein Doppelfugato mit einer Präambel, die bereits das 1. Thema enthält –, das in seiner ungeheuren Weite, in seiner Ehrfurcht und Weisheit absolut einzigartig ist. Das Orgelhafte des Stückes beherrscht ganz und gar seinen Charakter. Die beiden Soggetti, ein kurzes, in Vierteln vorgetragenes, durch die Synkope bestärktes, und eins in 16teln „umsungenes“ und bedächtiges, – beide sind nach der Vorstellung parallel im Spiel, das Ganze ist wie eine Fantasia.

Wenn du die 24 Präludien und Fugen in Band I Revue passieren lässt – auf welchen Begriff würdest du sie bringen?

Band I scheint mir stärker dem rein Klavieristischen verpflichtet, während in Band II das Übertragen anderer Instrumente aufs Klavier eine größere Rolle spielt. Bach beschäftigt sich in *WTK I* auf eine erstaunlich zukunftsweisende Art mit dem Klavierspiel als solchem. Wenn man so will, hat er gerade mit den besonders bekannten Präludien (C-Dur, c-Moll, D-Dur, d-Moll oder B-Dur) so etwas wie die ersten Etüden der Musikgeschichte geschaffen – in dem Sinne, wie sie viel später bei Chopin zur Geltung kommen. Übung ist hier nicht als etwas Mechanisches zu verstehen, sondern als Verknüpfung der harmonischen Vorgänge, die man beim Spielen bewusst nachvollziehen muss, mit den Erfindungen neuer Spielmöglichkeiten auf dem Instrument. Die Art, wie in den Präludien und, ganz anders, in den Fugen die Hände geschult werden, ist ein extrem schöpferischer Vorgang, der mit der Schulung des Geistes und Herzens einhergeht.

Fortsetzung des Gesprächs in Buch II

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.

“A KEYBOARD MAGNIFICAT”

Dina Ugorskaja in conversation with Katharina Raabe

The conductor Hans von Bülow referred to Bach’s Well-Tempered Clavier as the Old Testament of piano, and to Beethoven’s Sonatas as the New. You have recorded the late Beethoven sonatas. Now you take on the Old Testament. However, I assume that you are one of those musicians for whom the WTC is their “daily bread” (as Schumann once wrote). Do you start off the day with Bach? Is the WTC like morning prayer, or more like wake-up gymnastics?

Several musicians do indeed begin their day with Bach. Shostakovich, for instance, started the day off with a fugue. I was never quite that consistent; I have always played Bach frequently, but not daily until I embarked on this project. I generally find it more productive to vary one’s activities and devote oneself to other areas of music before returning to the source.

Continuity only installed itself when I was preparing the recording. Every morning, when I awoke, I realized I was going to be blessed another entire day with Bach – every day the same, but only *apparently* identical: a prelude and a fugue. And I knew that I was going to devote myself *exclusively* to that activity, *fully concentrated*. That discipline gave me a firm grounding, but also directed my gaze upwards. The idea of infinity never seemed as evident to me as when I was working on the *WTC*. Its intensity carried me through the day, which is quite different than just saying one’s morning prayers and returning to daily chores.

You’ve been living with music ever since you started playing piano?

Probably much longer than that.

Because you heard your father play?

Bach’s music was part of our family life. My parents told me that I only began to talk quite late. Instead, I sang: I wasn’t even one year old, but they say I was already singing everything I heard, even fugue themes.

That is where my passion for singing comes from. For a long time, alongside the piano, singing held sway over my musical training. Even when I was quite young, I would often put an LP on the turntable. Bach was always among the choices: particularly the *Cantatas*, the *Mass in B Minor*, the *Passions*.

Did you have to detach yourself from those beginnings when you started working on this recording?

One essential aspect in this project was the experience of returning to my early encounters with Bach’s music: to try to remember what it had been like when I heard it for the first time. I tried to free myself from certain clichés that had ‘gotten stuck’ in a series of interpretations. This was particularly difficult in Vol. I, since I had often heard those pieces in the hands of outstanding performers, also of students.

By trying to banish those all-too familiar versions from your mind, you probably found a way back to the score, enabling you to read it afresh. How did you go about developing your approach to Bach?

To begin with, I always try to acquire the feeling that I am reading the score for the first time. Let’s take the C Major Prelude in Vol. I. When you first look at the score, you think: those are like waves, a steady flow, but never sluggish. We often hear this piece performed at a relatively slow tempo, which risks making it sound too sentimental. But this music doesn’t abandon itself to its beautiful harmonies; it is propelled throughout by a strong current. Therefore I take it at a relatively fast tempo.

You end up creating an intense bond with each one of these 96 pieces. You carry one of them around with you, you try to play it, then you stop for a while and think it over until it starts to acquire a certain form. That’s the way I work on all music styles, not just Bach. At times I went back to my initial interpretation – enriched, nevertheless, by experience, and confident that I was no longer playing it a certain way out of sheer familiarity. Never with blindfolds, without reflecting or taking time to listen. The important thing is to question what you *think* you know. After having re-approached Bach that way, I have come to certain conclusions. The *WTC* was written for a keyboard instrument, but it is much more than ‘music for an

instrument'. This may sound paradoxical: ultimately it makes no difference on which instrument you play it. Just like *The Art of Fugue*, where Bach wrote individual parts that you can render on a keyboard or play in a string instrument ensemble. On the other hand – hence the paradox – I have opted for the modern grand piano because it offers an almost infinite variety of potential timbres: different ways of working on sonority, dynamics and articulation. What is important here is melodiousness: the art of being able to make polyphony sound on a keyboard as if one was hearing a multi-part vocal motet. All parts need to be 'sung', and they need to be 'spoken' as well. The Italian term *cantabile* comes from the Latin *cantus*. Rhetoric was part of a musician's training in Bach's day, one of the seven liberal arts. The subjacent texts in *WTC* may not be clearly audible, but one is aware of their presence or imagines them behind the music. They play an essential role.

What guidelines did you follow in your approach to dynamics, articulation and phrasing? Did you use certain editions, or did you develop all those parameters for your own interpretation from scratch?

Of course I work with the Urtext and compare with other editions. My benchmark is the Henle Urtext Edition. But I also found the old Peters edition by Alfred Kreutz quite useful, with a great number of wonderful musical ideas in the comments located in the appendix. My involvement with performance practice stems from the time when I was working on the Handel suites. Once I had explored how those pieces were 'usually' played on those instruments and how they sounded, I found the freedom to distance myself from that very approach. That is one thing. The other is that my knowledge of Bach's sacred music – the cantata arias, the *Mass in B Minor* or the *Magnificat* – and also of his instrumental music such as the *Brandenburg Concertos*, etc. all played a decisive role in shaping the sonority I was trying to achieve. There we have the timbre palette of each instrument – winds, strings – their great variety of articulation, not to mention the human voice with its enormous spectrum in terms of range and even timbre. Consider the arias where a vocalist sings in tandem with a solo instrument. They enrich and

complete one another, even due to their differences: the wonderful oboe da caccia in the bass aria *Mache dich, mein Herze, rein* (*St Matthew Passion*) or the violin and the contralto in *Erbarne dich*. In my search for an interpretation I would view as optimal for each piece, I consciously and also intuitively followed such analogies, since I tend to think and perform in an imaginary universe of multiple associations. For some pieces I have several solutions and am forced to choose one of them concretely. Other approaches certainly also exist: for instance, those that concentrate less on musical character and more on voice leading (such an approach nevertheless risks sounding somewhat dry or monotonous).

I indeed noticed that you have a very individual approach to each one of the pieces. I didn't systematically compare your recording with others, but of course I have certain versions in my head – Glenn Gould, for instance.

Or Friedrich Gulda ... there are so many. For me the most important versions are the ones by Rosalyn Tureck, Samuil Feinberg, András Schiff and Evgeni Koroliov. They are all so different! And still so many others.

For instance the few WTC pieces recorded by Maria Yudina –

Oh yes, those are quite extreme!

– or Sviatoslav Richter. Now that you are aware of all those connections between WTC and Bach's other works, would you venture that the Well-Tempered Clavier is something like an encyclopedia that contains Bach's entire universe?

Absolutely! That's a wonderful idea. I entirely agree. And I would like to complete it with another thought. No other work title in music history ascribes such a central role to the *Clavier*, to the keyboard instrument in an all-encompassing sense. Bach's immediate predecessors and his contemporaries wrote a great deal of music for all kinds of keyboard instruments (consider all the *Suites*, *Pièces de Clavecin*,

Orgelbüchlein or the earlier *Virginal Books*). But no other composer ever made such a profound reverence to the keyboard – Clavier – as Bach in his *WTC*. At the same time, he was pursuing another predominant idea: he wanted to draw the entire musical universe into the keyboard. Thus, the *WTC* is something like a *Magnificat* for keyboard.

Exactly!

That would reinforce what you said about the *WTC* being an encyclopedia of Bach's universe.

A keyboard Magnificat – I like that!

A song of praise with all the means that were available in Bach's day: the harpsichord, the clavichord, or the organ. That's why I believe that Bach wouldn't have had anything against the fact that we perform his works today on a modern Steinway.

In certain passages you arpeggiate the chords and make them sound as if you were strumming a lute. Wanda Landowska came to mind. Have you looked into her way of interpreting Bach?

Oh, yes, her lively approach to music-making is thrilling! The instrument she instructed Pleyel to modify in 1912 sounds breathtaking. I often used to listen to her record with the *Goldberg Variations* and the *Chromatic Fantasia and Fugue*: it's gigantic. To think that such a mass of sound and density is possible! Landowska's desire to merge the harpsichord and the organ was so strong and so understandable. Performance practitioners would say that she did many things wrong. So what? Her playing, thanks to its sheer individualism and freedom, acquires a powerful logic – as in Gould. Landowska is truthful, she's fascinating – in her *WTC* recording as well. She is incredibly alive and flexible in her rhythm, her dynamics, her choice of tempi. As in Feinberg.

One of the most noticeable aspects in Landowska (similarly but more discreetly in your case, yet more than in the other above-mentioned recordings) is the degree of agogics: accelerando, ritardando, diminuendo, expansive upsurges in the last measures or a reticent fading away at the end –

– I'd like to interrupt and say something about those final 'fade-outs'. In Bach one often has the impression that the music goes on sounding even after the last written bar has faded away. It is as if he (Bach, no less) needed to somehow stop the current, but it goes on flowing regardless. In such cases it is advisable to discreetly tone down the musical gesture, which is also a way of attaining a kind of reconciliation, or forgiveness.

Agogics have to do with rhetoric, but also with the way these pieces are structured dramatically. The analysis of that dramatic structure is what guides the performer. By that I don't mean that only erudite musicians have access to this music: actually, a passive listener grasps it just as well, perhaps a listener who doesn't notice every detail, even important ones. What makes this music great is that it is capable of bringing joy and fulfillment to anyone. Of course we admire the variety of forms in *WTC*. Each individual prelude-fugue pair is uniquely conceived. The study of each individual structure can become an obsession. The strictest rules can lead to the greatest freedom: that has been an important finding for me. We have one example in the only two-part fugue in Vol. I: the one in E Minor with regular countersubject. Both parts strictly obey counterpoint rules. The fugue's second half mirrors the first almost exactly, except that the parts are switched and transposed in order to reach the tonic by the end. At two different moments, something extraordinary occurs: it is when the parts lead to an imperfect cadence in the first half, and to a perfect cadence just before the coda. In both cases, the two parts plummet head-on into a short passage in parallel octaves. They were strictly forbidden in those days! There can be no greater agreement between two parts than what the composer is displaying here; at the same time he is almost entirely effacing his role as a subject. And there is nothing he can do to avoid this destiny of intervals dictated by music. Once unison has resulted from counterpoint, the rules no longer apply. That is the greatest degree of freedom one can imagine.

What is the relationship between prelude and fugue in WTC? Am I correct in suggesting that one can hardly speak of agreement here? What principle does their succession obey: rupture or continuity? Is there a proportion between their metres or their tempi? How did you approach this subject?

I approached it a different way every time. The 48 pairs embark on 48 different types of relationship with one another: each one unique, just as in real life. The bond is frequently so strong that the two are inextricably entwined since both are based on the same tone material. Let's consider the B Major pair in Vol. I: the first four notes of the fugue theme are exactly the same ones that open the prelude (B-A#-B-C#). In the prelude, the semiquavers continue on upwards to F#, whereas the fugue subject starts off by leaping a fifth downwards, only to draw new energy to rise back upwards until it attains the same range as the prelude theme. Thus, the fugue's descending fifth to F# actually 'anticipates' the upper F# that is reached at the beginning of the prelude. This creates a profound connection between the two pieces. Recognizing such symbiotic relationships and performing them is something that brings me utter joy.

There are also hidden motif relations between preludes and fugues: inverted intervals, or a fugue theme that only selects certain notes from the prelude theme. To answer your tempo question, one can often carry the pulsation over into the next piece, as in the F Major Fugue in Vol. I. The fugue instantly completes the previous utterance, as if saying 'by the way, I just wanted to add...', thereby practically maintaining the same tempo. Other pairs complement one another because they are so different: C Sharp Minor in Vol. II (an *arioso* prelude and a toccata-like double fugue), or A Major in Vol. II (a pleasant three-part invention followed by an irascible, impatient fugue).

The E Flat Major Fugue in Vol. I sounds like an unavoidable consequence of the prelude: just like the F Major Fugue in the same volume, it gives the impression of acting as an 'appendage'. In the latter case, however, both are actually on equal footing in terms of significance and proportion. And in the E Flat Major Prelude we have one of the most incredible pieces in this genre ever written by Bach: it is actually a double *fugato* containing a preamble that already contains the first theme *in nuce*. In its tremendous

breadth that inspires a sensation of awe and wisdom, this prelude is truly unique. The piece is dominated by its organ-like character. It has two subjects: a short one in crotchets reinforced by syncopation, and a second, more hesitant one that seems to be gradually 'encircled' by an indirect approach in semi-quavers. The two need to be imagined in parallel when one plays them. This prelude, as a whole, is like an organ fantasia.

When you review the 24 preludes and fugues in Vol. I, how would you sum them up?

To me, Vol. I seems to concentrate more on pure *Clavier* gestures; in Vol. II, Bach increasingly transfers gestures and sonorities from other instruments onto the keyboard. In *WTC I*, Bach develops an astoundingly future-oriented way of playing the keyboard. Bach, if one so will, wrote several of the first true études in music history: particularly in the well-known preludes such as C Major, C Minor, D Major, D Minor and B Flat Major. This is the kind of étude that comes to full fruition in Chopin. The exercise he was aiming for is nothing mechanical, but a way of connecting harmonic progressions. The player has to grasp and perform them attentively, and is thereby obliged to invent new ways of playing the instrument. The preludes train the hands a certain way; the fugues do it another way. This is an extremely creative process. It amounts to an instruction of the mind and of the heart.

The conversation continues in Book II

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 Aurn-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 Aurn 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

