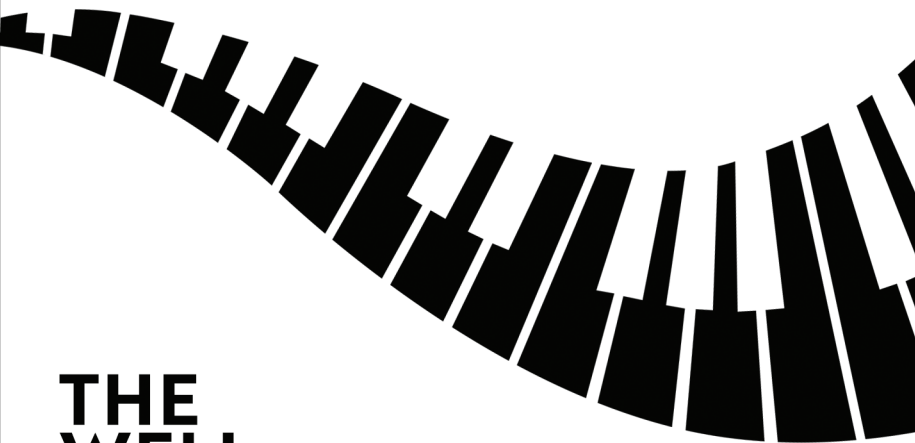




THE WELL- TEMPERED CLAVIER

J.S.BACH

FRANCESCO CERA
HARPSICHORD

Dedicato ad Antonio e alla memoria di Bella

Dedicated to Antonio and to the memory of Bella



JOHANN SEBASTIAN BACH (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750)

THE WELL-TEMPERED CLAVIER

CD 1 Book 1

Preludes and Fugues 1-12, BWV 846-857

64:00

01	Prelude and Fugue No. 1 in C major BWV 846	04:12
02	Prelude and Fugue No. 2 in C minor BWV 847	03:56
03	Prelude and Fugue No. 3 in C sharp major BWV 848	04:16
04	Prelude and Fugue No. 4 in C sharp minor BWV 849	07:13
05	Prelude and Fugue No. 5 in D major BWV 850	04:34
06	Prelude and Fugue No. 6 in D minor BWV 851	04:18
07	Prelude and Fugue No. 7 in E flat major BWV 852	06:47
08	Prelude and Fugue No. 8 in E flat minor BWV 853	10:09
09	Prelude and Fugue No. 9 in E major BWV 854	03:18
10	Prelude and Fugue No. 10 in E minor BWV 855	04:15
11	Prelude and Fugue No. 11 in F major BWV 856	02:54
12	Prelude and Fugue No. 12 in F minor BWV 857	08:01

CD 2 Book 1

Preludes and Fugues 13-24, BWV 858-869

61:45

01	Prelude and Fugue No. 13 in F sharp major BWV 858	03:50
02	Prelude and Fugue No. 14 in F sharp minor BWV 859	04:53
03	Prelude and Fugue No. 15 in G major BWV 860	04:26
04	Prelude and Fugue No. 16 in G minor BWV 861	04:26
05	Prelude and Fugue No. 17 in A flat major BWV 862	04:33
06	Prelude and Fugue No. 18 in G sharp minor BWV 863	04:52

07	Prelude and Fugue No. 19 in A major BWV 864	04:31
08	Prelude and Fugue No. 20 in A minor BWV 865	06:31
09	Prelude and Fugue No. 21 in B flat major BWV 866	03:30
10	Prelude and Fugue No. 22 in B flat minor BWV 867	04:38
11	Prelude and Fugue No. 23 in B major BWV 868	04:05
12	Prelude and Fugue No. 24 in B minor BWV 869	11:22

CD 3 Book 2

Preludes and Fugues 1-12, BWV 870-881

66:28

01	Prelude and Fugue No. 1 in C major BWV 870	04:51
02	Prelude and Fugue No. 2 in C minor BWV 871	05:34
03	Prelude and Fugue No. 3 in C sharp major BWV 872	04:14
04	Prelude and Fugue No. 4 in C sharp minor BWV 873	07:26
05	Prelude and Fugue No. 5 in D major BWV 874	06:40
06	Prelude and Fugue No. 6 in D minor BWV 875	04:07
07	Prelude and Fugue No. 7 in E flat major BWV 876	05:25
08	Prelude and Fugue No. 8 in D sharp minor BWV 877	06:45
09	Prelude and Fugue No. 9 in E major BWV 878	08:28
10	Prelude and Fugue No. 10 in E minor BWV 879	06:26
11	Prelude and Fugue No. 11 in F major BWV 880	06:26
12	Prelude and Fugue No. 12 in F minor BWV 881	05:55

CD 4 Book 2

Preludes and Fugues 13-24, BWV 882-893

77:18

01	Prelude and Fugue No. 13 in F sharp major BWV 882	06:14
02	Prelude and Fugue No. 14 in F sharp minor BWV 883	08:03
03	Prelude and Fugue No. 15 in G major BWV 884	03:43
04	Prelude and Fugue No. 16 in G minor BWV 885	06:47
05	Prelude and Fugue No. 17 in A flat major BWV 886	07:16

06	Prelude and Fugue No. 18 in G sharp minor BWV 887	08:15
07	Prelude and Fugue No. 19 in A major BWV 888	04:28
08	Prelude and Fugue No. 20 in A minor BWV 889	05:31
09	Prelude and Fugue No. 21 in B flat major BWV 890	07:45
10	Prelude and Fugue No. 22 in B flat minor BWV 891	08:23
11	Prelude and Fugue No. 23 in B major BWV 892	05:51
12	Prelude and Fugue No. 24 in B minor BWV 893	04:56



Photo: © Luca Ricci

Francesco Cera, harpsichord

Daniele M. Giani 2019, after Henri Hemsch 1736

J. S. BACH. Il Clavicembalo ben temperato

In pieno Ottocento, le opere di Johann Sebastian Bach, certo mai completamente dimenticate, ancorché rimaste retaggio di pochi isolati ammiratori, trovarono due formidabili sostenitori nei due massimi campioni del romanticismo musicale tedesco, Felix Mendelssohn Bartholdy e Robert Schumann. Mendelssohn, com'è noto, diede il vero e proprio via alla *Bach Renaissance* del diciannovesimo secolo riesumando nel 1829, a Berlino, la *Passione secondo San Matteo* e componendo poi, di suo pugno, una serie di *Preludi e Fughe* chiaramente ispirati al modello bachiano. Robert Schumann, dal canto suo, fece di Bach uno dei suoi punti di riferimento costanti. Sono infatti numerosissimi gli scritti critici schumanniani in cui il compositore di Eisenach viene citato, quasi sempre insieme a Beethoven, tra i vertici assoluti della musica, i modelli supremi da cui i compositori - i giovani compositori soprattutto - dovrebbero trarre esempio. Tra le opere del Kantor, di cui propugnò anche per lungo tempo l'edizione integrale sulla «Neue Zeitschrift für Musik», Schumann riservò sempre un posto speciale al *Clavicembalo ben temperato*; fu buon profeta, come al solito, perché molto tempo prima che altre composizioni bachiane (ad esempio le *Cantate*) tornassero alla vita dell'esecuzione pubblica, il *Clavicembalo ben temperato* entrò in effetti a far parte del bagaglio formativo di ogni pianista e compositore tedesco, fornendo finalmente a tutti quelli che ebbero

(ed hanno) la fortuna di impratichirsi su di esso gli insegnamenti per i quali Bach l'aveva effettivamente composto.

La prima edizione del *Clavicembalo ben temperato* uscì nel 1801, a Zurigo, per i tipi dell'editore Nägeli, e a Bonn, presso Simrock. Da quel momento in poi le edizioni si susseguirono (Alberto Basso ne ha contate 26 o 27 tra il 1801 e il 1852), a testimonianza della pronta accettazione del capolavoro bachiano da parte della cultura musicale ottocentesca. Che poi questa accettazione - troppo entusiastica per essere rigorosa in un'epoca in cui tutti ritenevano ovvio che il pianoforte costituisse un *superamento* del clavicembalo - conducesse anche a travisamenti e fraintendimenti, fino all'edizione di Ferruccio Busoni, con le sue fantasiose indicazioni agogiche e dinamiche (*Allegro moderato ed eroico*, *Andante serioso poco lamentoso*, *Andantino idillico*, e via di questo passo), era praticamente inevitabile, vista la temperie culturale in cui l'opera bachiana veniva ad essere recepita. Lo stesso Schumann, d'altro canto, che pure aveva senso critico da vendere, non si era peritato di affermare: «Se risaliamo fino agli esercizi di Bach, ormai vecchi di più di cento anni, e ci rivolgiamo allo studio del tutto particolare che essi richiedono, possiamo dire di avere qualche ragione a fare tale scelta: se escludiamo, infatti, i nuovi mezzi dello strumento resi possibili dall'ampliamento dell'estensione e le nuove possibilità timbriche date dallo sviluppo del carattere sonoro del pianoforte, possiamo dire che Bach conosceva

il pianoforte già in tutta la sua ricchezza (il corsivo è nostro)».

Un secolo dopo, non era forse così facile, nemmeno per gente acuta come Schumann, comprendere fino in fondo la duplice natura del *Clavicembalo ben temperato*: che non è solamente, come dice il titolo del manoscritto autografo, un'opera didattica scritta «*Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden ZeitVertrieb*» («per utilità e uso della gioventù musicale desiderosa di apprendere, e anche a ricreazione di coloro che sono già provetti in questo studio»), ma anche, molto bachianamente, opera speculativa che intende dire la sua parola sulla spinosa questione dell'accordatura degli strumenti da tastò.

Da molto tempo, infatti, i musicisti avevano cominciato ad avvertire la necessità di potere scrivere e suonare in tutte le tonalità, superando le differenze di intonazione tra diesis e bemolli negli strumenti a suono fisso. Questi erano di solito accordati secondo un sistema che favoriva le terze perfette, e rendeva quindi gli strumenti suonabili solo in alcune tonalità (al massimo con due bemolli). Sul volgere del diciassettesimo secolo, tuttavia, questa gabbia tonale si era fatta sempre più stretta, e più forte si era fatto il desiderio di poter suonare in tutte le tonalità senza dover cambiare accordatura allo strumento. Si giunse così alla teorizzazione di accordature che permettessero un sempre più largo impiego di tonalità e infine al temperamento equabile, nel quale cioè l'ottava veniva suddivisa in dodici semitoni uguali, secondo quello che

è stato definito «un onesto compromesso tra arte e natura». L'adozione di questi nuovi tipi di accordatura produsse tra la fine del Seicento e i primi del Settecento una serie di opere che probabilmente Bach doveva conoscere bene, come l'*Hexachordon Apollinis* di Johann Pachelbel (1699), nel quale sono impiegate 17 tonalità differenti, o l'*Ariadne Musice* di Johann Caspar Ferdinand Fischer (1702), contenente preludi e fughe per organo in 19 diverse tonalità. Bach non fece dunque altro che inserirsi autorevolmente, col suo rigore speculativo e il suo spirito sistematico, in un filone di studio e di esperimenti già ricco e fertile.

La composizione, o per dir meglio l'allestimento della prima parte di *Das wohltemperierte Klavier* fu iniziato da Bach nel 1722. La seconda parte apparve invece 22 anni dopo, nel 1744. In ogni caso, i ventiquattro *Preludi e Fughe* del *Primo Libro* non furono scritti tutti in un unico periodo, e (almeno dappprincipio) con lo scopo preciso di essere riuniti in una pubblicazione unitaria. Le date di composizione dei singoli pezzi non sono in genere note, ma è certo che diversi brani furono composti prima del 1722. Alcuni *Preludi e Fughe*, ad esempio, sono presenti anche nel *Clavierbüchlein* scritto da Bach per il figlio primogenito Wilhelm Friedemann (1710-1784) a partire dal 1720, cioè all'epoca in cui Wilhelm Friedemann cominciava ad impraticarsi nella musica e nell'esecuzione clavicembalistica. Nel manoscritto autografo della prima parte del *Clavicembalo ben temperato* sull'ultima fuga è apposta una data, 1732, che è stata variamente interpretata:

secondo alcuni, essa significherebbe che la stesura dell'intera raccolta richiese a Bach dieci anni; altri la interpretano come un semplice errore di scrittura (1732 anziché 1723). Dell'opera esistono poi diverse altre copie non autografe, che ne testimoniano, se non altro, una buona diffusione già ai tempi del compositore.

La bipartizione di *Preludio e Fuga*, così caratteristica delle composizioni bachiane per strumento a tastiera, sia esso organo o clavicembalo, rimanda a due momenti fondamentali della creatività del Kantor: quello dell'estrosa e libera invenzione strumentale, tipico dei *Preludi*, e quello più severamente costruttivo ed elaborativo, caratteristico delle *Fughe*. Il primo libro del *Clavicembalo ben temperato* offre, come ogni silloge bachiana che si rispetti, un'ampia gamma di soluzioni formali ed espressive, muovendo però da un minimo di organizzazione formale, costituito dal *Preludio n. 1* in Do maggiore – formato da una semplice successione di accordi arpeggiati – ad un massimo di elaborazione costituito dal *Preludio n. 24* in Si minore, concepito come un primo di tempo di sonata bipartita. Tra i *Preludi*, buona parte sono concepiti come antichi *Praeambula* (nn. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 15, 21), talvolta con tanto di cadenza finale in stile di toccata, oppure si sviluppano come *Invenzioni* a due o tre voci (nn. 9, 11, 13, 14, 18, 19, 20, 23). I *Preludi* nn. 4, 8, 10, 12 e 16 sono degli espressivi *Ariosi*, mentre il n. 17 è un vero e proprio *Allegro* di concerto di ascendenza vivaldiana.

Analoga ricerca di diversificazione formale ed espressiva è presente anche nelle *Fughe*, che possono essere a due (n. 10),

tre (nn. 2, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 19 e 21), quattro (nn. 1, 5, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 23 e 24) o addirittura cinque voci (nn. 4 e 22). Troppo lungo sarebbe anche solo tentare di riassumere qui i diversi caratteri delle diverse *Fughe*. Valga dunque come considerazione finale e riassuntiva su queste composizioni ciò che Alberto Basso ha scritto, con esemplare chiarezza, nella sua fondamentale monografia bachiana: «Nel processo razionale di conquista della dimensione espressiva della fuga, Bach si spingeva oltre i concetti che potevano qualificare una data organizzazione contrappuntistica come composizione corretta e come coerente esercitazione nello *stylus moteticus*. Su quest'ultimo ora egli innestava lo spirito dello *stylus phantasticus* (proprio dei preludi e della libera composizione), ne indicava come necessaria la presenza al fine di condurre la fuga ad essere elemento complementare e, insieme, coronamento della vicenda che nel preludio aveva trovato l'avvio». Nel 1722 Bach era ancora il *Kapellmeister* trentasettenne della corte di Köthen, aveva figli da educare alla musica, e ricopriva un incarico prestigioso in una corte molto piccola in cui la musica strumentale costituiva il principale interesse del sovrano. Ventidue anni dopo, nel 1744, quando presumibilmente fu portata a termine la seconda parte del *Clavicembalo ben temperato*, il suo orizzonte ideale era completamente mutato, così come la sua attività pratica. Nel 1723 Bach era stato nominato Cantor nella Thomaskirche di Lipsia, e da quel momento in poi la musica sacra aveva finito

per assorbirlo quasi esclusivamente. Le molte disillusioni e il progressivo distacco dal mondo musicale contemporaneo ne avevano fatto inoltre una figura sempre più isolata in Germania: mentre in tutta Europa il cosiddetto “stile galante” prendeva piede progressivamente e con slancio inarrestabile, Bach pareva invece rivolgersi, all’opposto, verso una concezione musicale più astratta, interiorizzata e severa, abbandonando la composizione di opere sacre solo per rivolgersi – ove le necessità contingenti non lo condizionassero altrimenti – alla stesura di opere speculative di sempre più ardua e complessa difficoltà intellettuale.

La seconda parte del *Clavicembalo ben temperato* nasce dunque in questo mutato clima intellettuale, ciò che potrebbe anche, almeno in parte, spiegare l’intrinseca necessità di un *addendum* a quel capolavoro già così perfetto costituito dal primo libro. Anche in questo caso, la data del 1744 non deve essere intesa come data di composizione dell’intera silloge, ma piuttosto come la data presumibile in cui la raccolta fu condotta a termine: la musicologia bachiana, che ha portato negli anni l’indagine filologica ad altissimi livelli di sofisticazione, ha infatti appurato che alcuni *Preludi e Fughe* del *Secondo Libro* furono scritti senza ombra di dubbio già a partire dal 1738/9 (ma la prima stesura del *Preludio e Fuga n.1* in Do maggiore BWV 870 risaliva addirittura al 1726) e solo in seguito riuniti nella nuova raccolta, con un lavoro iniziato presumibilmente intorno al 1739 e concluso circa cinque anni dopo.

Se l’architettura formale del secondo libro è rimasta la stessa della silloge del 1722, presentando 24 *Preludi e Fughe* in successione cromatica ascendente partendo dalla tonalità di Do maggiore, significative sono però le differenze nell’articolazione e nella struttura dei singoli pezzi, a testimonianza del fatto che gli anni trascorsi avevano comunque lasciato un segno anche nella concezione bachiana. Nel primo libro un solo *Preludio*, l’ultimo, presentava una forma bipartita; nel secondo tale forma, tipica della moderna sonata clavicembalistica, è invece presente in ben 10 *Preludi* su 24 (sono i nn. 2, 5, 8, 9, 10, 12, 15, 18, 20 e 21); lo stile del concerto, con la sua incalzante incisività ritmica, prevale poi nei *Preludi* nn. 7, 13, 17 e 24. Nelle *Fughe* compaiono frequentemente soggetti dall’andamento di danza (nn. 1, 4, 11, 13, 15, 17, 21 e 24), mentre sono completamente assenti le *Fughe* a cinque voci (nel primo libro ce n’erano invece due). Senza essere mutato sostanzialmente, il linguaggio delle *Fughe* si è fatto ora più puro ed essenziale, fino a penetrare, come ancora una volta ha ben scritto Alberto Basso, «gli spazi profondi della speculazione, della *musica artificialis*, dell’*ars combinatoria*, senza perdere di vista le occasioni e le motivazioni iniziali – narrate con estrema modestia – dell’*exercitium*, dell’*experimentum*, della *ratio ordinis*».

Danilo Prefumo

Ripensando agli anni di studio trascorsi su questa grande e speciale opera di Bach, mi accorgo di aver trovato in essa due idee fondamentali che mi hanno per così dire guidato. Innanzitutto l'idea di musica come disciplina. Opera finalizzata all'educazione della "gioventù musicale", essa richiede a chi la studia una esigente disciplina, sia di tipo mentale (la comprensione della sua complessa costruzione, la pratica di tonalità ardue) che di tipo fisico (il controllo delle dita attraverso le voci della polifonia). La disciplina, che è sempre via obbligata verso un più elevata conoscenza, è espressa al suo più alto livello in musica dall'arte del contrappunto. Anche l'ascoltatore è chiamato ad una sorta di autodisciplina se vuole godere appieno di questa musica, impegnandosi a seguire mentalmente il gioco di imitazioni al quale i temi si prestano, fino al canone, al moto inverso, ecc.

L'altra idea, non meno importante, penso sia quella di musica come riflessione; intendo riflessione come pensiero che conduce nel profondo dell'animo. L'esecutore, come pure l'ascoltatore, è dunque accompagnato a compiere questo cammino di riflessione, attraverso una varietà di stili e di caratteri espressivi e, all'interno di ogni brano, dalla combinazione sempre nuova e dinamica tra temi, armonie e gesti musicali (le figure retoriche, i "passi" di cui parla Frescobaldi).

Ho scelto di interpretare quest'opera unicamente al clavicembalo e utilizzando un solo strumento. Pur affiancato dal clavicordo e dal nascente pianoforte, il clavicembalo realiz-

za pienamente la sua specifica resa sonora legata a molti aspetti stilistici dell'opera. Uno strumento solo permette di misurare la stupefacente varietà di stili impiegati da Bach, nuovi per l'epoca o legati alle tradizioni del clavicembalo in Germania, Francia e Italia.

Per il secondo volume dell'opera, tramandato da manoscritti che rivelano progressivi "ritocchi" da parte di Bach, ho preso come riferimento quello copiato nel 1744 da Johann Christoph Altnikol, stretto collaboratore di Bach. In esso si trovano varianti molto interessanti, alcune di esse non riportate dalla più recente edizione dell'opera.

Il titolo "Das Wohltemperierte Klavier" (The Well-tempered Clavier) fa indubbiamente riferimento ad uno strumento a tastiera ben accordato. Ma cosa significa ben accordato? Tante le ipotesi fatte finora, fino a pensare di scorgere uno schema di accordatura, ma con incerta interpretazione, cripta nei riccioli decorativi sul frontespizio manoscritto del primo volume. Resta il fatto che accordare uno strumento a tastiera implicava, fino all'epoca di Bach e oltre ancora a lungo, una questione di gusto. Anche se il temperamento equabile era stato da tempo teorizzato e da alcuni praticato, restava per la maggior parte dei musicisti del tempo l'esigenza di far suonare meglio alcune tonalità rispetto ad altre. Anzi, questa discrepanza tra tonalità più eufoniche e altre più ostiche all'orecchio veniva percepita come pregio, come elemento vivo che permetteva di conferire un carattere espressivo diverso ad ogni tonalità. Un vantaggio ancor oggi apprezzabile, e

apprezzato. Si discuteva piuttosto sul limite nel tollerare certe tonalità dure e certe altre molli. Questione di gusto, certamente. Perciò anch'io, cimentandomi nell'accordare il clavicembalo in modo da affrontare ventiquattro tonalità diverse, ho escogitato un mio personale schema d'accordatura. Mi rimetto al giudizio di chi ascolta, nella speranza di averlo se non pienamente soddisfatto, almeno stimolato durante il viaggio attraverso tutte le tonalità.

Francesco Cera

La scelta di intraprendere la realizzazione di un clavicembalo copia dello strumento di Jean-Henri Hemsch datato 1736 e conservato nel Museum of Fine Arts in Boston si è basata sullo studio approfondito dei rilievi eseguiti sullo strumento, e da altre informazioni reperite nel corso di ricerche eseguite su strumenti coevi. La vera sfida è stata nell'affidarsi alla scelta rigorosa dei vari tipi di legname, nel rispetto dei sistemi di fissaggio originali e all'esclusivo utilizzo di colla animale a caldo, evitando del tutto materiali e lavorazioni moderne. Il fine è stato quello di ottenere un'intonazione e una risonanza davvero coerenti con l'originale di Hemsch. La cassa è realizzata in legno di pioppo. Le fasce sono assemblate con innesti "a coda di rondine" realizzati a mano nello stesso numero e dimensioni di quelli presenti sul modello originale. Una particolare attenzione è stata prestata alla lavorazione "al ferro" degli interni, lavorando e rifinendo tutte le superfici

con scalpelli, pialle, coltelli. La tavola armonica è stata costruita selezionando il miglior andamento delle venature. Al termine della piallatura manuale delle varie zone della tavola, sono state posizionate le catene con colla animale a caldo, seguendo le dimensioni e le posizioni delle originali. In questo caso sono stati seguiti rilievi compiuti su altri strumenti di Hemsch, in quanto le catene presenti nello strumento di Boston sono opera di un restauro. Altrettanto artigianale la costruzione delle guide dei registri, con le sedi dei salterelli in cuoio fustellato a mano e i salterelli stessi, realizzati a mano lavorando dello splendido legno di pero. Il cavalletto è stato ispirato da altri clavicembali dell'epoca di Luigi XV, utilizzando legno di pioppo sceltissimo, lavorando a mano tutta la struttura e intagliando le sinuose forme delle sette gambe, i piedi a ricciolo e le decorazioni fitomorfe. I colori sono stati stesi a tempera con pigmenti naturali e colla animale, applicati con diversi strati di velature. Le rifiniture sono realizzate in oro zecchino.

Daniele Maria Giani

J. S. BACH. The Well-Tempered Clavier

In the 1800s Johann Sebastian Bach's works, which had certainly never been completely forgotten but by then were the legacy of a few isolated admirers, found formidable supporters in the two greatest champions of German music romanticism, Felix Mendelssohn Bartholdy and Robert Schumann. Mendelssohn, as we know, was the one who set the 19th-century Bach Renaissance in motion, reviving in 1829 in Berlin the *St. Matthew Passion* and then composing a series of *Preludes and Fugues* clearly inspired by Bach. Robert Schumann made of Bach one of his constant reference points. Indeed, the musician from Eisenach is mentioned in numerous of Schumann's critical writings, almost always together with Beethoven, as one of the highest models whom composers - especially young composers - should take as an example. Among the Kantor's works, the integral edition of which he promulgated for a long time in the "Neue Zeitschrift für Musik", Schumann was always especially fond of the *Well-Tempered Clavier*; he was far-sighted, of course, for long before other Bach compositions (for example the *Cantatas*) were revived in public performances, the *Well-Tempered Clavier* became part of the training baggage of every German pianist and composer, finally providing for all those who had (and have) the good fortune of getting acquainted with it the teachings for which Bach had actually composed it.

The first editions of the *Well-Tempered Clavier* were published in 1801, in Zurich by Näge-

li and in Bonn by Simrock. After them, many more followed (Alberto Basso counted 26 or 27 between 1801 and 1852), documenting the warm welcome Bach's masterpiece had received from 19th-century German musical culture. That this welcome - too enthusiastic to be rigorous in a period when people took for granted that the piano was an *improvement* over the harpsichord - might lead to misconceptions and misinterpretations, like Ferruccio Busoni's edition with its whimsical agogic and dynamic indications (*Allegro moderato ed eroico*, *Andante serioso poco lamentoso*, *Andantino idillico*, and so on), was practically uninevitable, given the cultural climate in which Bach's work was being resumed. Schumann himself, despite his strong critical sense, did not hesitate to state that, "If we go back to Bach's exercises, composed over a hundred years ago, and we turn to the very particular study they require, we can say that we have some good reasons for making such a choice: disregarding, indeed, the new instrumental means made possible by the greater extension and new tone-colour possibilities brought about by the development of the piano's sound, we can state that Bach already knew the piano in all its richness (the italics are ours)".

One century after it was written, it was perhaps not so easy, not even for a sharp mind as Schumann, fully to understand the double import of the *Well-Tempered Clavier*; which is not only, as the title recites, a didactical work written "Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem

studio schon habil seyenden ZeitVertrieb" ("for the profit and use of musical youth desirous of learning, and especially for the pastime of those already skilled in this study"), but also - and this is very Bach-like - a speculative work intended to address the thorny question of the tuning of keyboard instruments.

Musicians, indeed, had long felt the desire to be able to write and play in all keys, overcoming the differences in intonation between sharps and flats in instruments with a fixed tuning. Keyboard instruments were generally tuned according to a system that favoured pure thirds, thus making them only playable in some keys (with a maximum of three sharps and three flats). At the end of the 17th century, however, this tonal cage had begun to feel tighter and tighter, and the desire to be able to play in all keys without having to retune had become stronger. Theories began to be formulated around tunings that might allow an increasingly wider use of keys and, ultimately, equal temperament, with the octave divided into twelve equal semitones, in what has been defined "an honest compromise between art and nature". The adoption of these new types of tuning resulted, between the end of the 1600s and the beginning of the 1700s, in a series of works that in all probability Bach had known quite well, such as the *Hexachordon Apollinis* by Johann Bachelbel (1699), in which as many as 17 different keys are used, or Johann Caspar Ferdinand Fischer's *Ariadne Musice* (1702), containing preludes and fugues for organ in 19 different keys. All that

Bach did, therefore, was give his authoritative contribution, a contribution marked by speculative rigour and systematic spirit, to a branch of study and of experiments that was already rich and fertile.

Bach began working on the first part of his *Das wohltemperierte Klavier* in 1722. The second part only appeared 22 years later, in 1744. In any case, the twenty-four *Preludes and Fugues of Book One* were not all composed in the same period and (at least initially) with the precise intention of forming a unitary work. The dates of composition of single pieces are not generally known, but it is certain that several pieces were composed between 1722. Some preludes and fugues, for example, are present also in the *Clavierbüchlein* Bach wrote for his eldest son Wilhelm Friedemann (1710-1784) from 1720, in the period, that is to say, in which Wilhelm Friedemann was beginning to practice music and the harpsichord. In the autograph manuscript of the first part of the *Well-Tempered Clavier*, above the last fugue, there is the date of 1732, which has been variously interpreted: some think it might mean that it took Bach ten years to compose the work; others that is a simple writing mistake (1732 instead of 1723). Several non-autograph copies are also extant, which document a good circulation already in the composer's day.

The bipartition into *Prelude and Fugue*, so distinctive of Bach's keyboard instruments, be it organ or harpsichord, recalls two fundamental sides of the Kantor's creativity: the inspired and free instrumental invention, typical of the *Prel-*

udes, and the more rigorous and structured development, characteristic of the *Fugues*. The first book of the *Well-Tempered Clavier* offers, like any self-respecting Bach collection, a wide range of formal and expressive approaches, arranged from a minimum formal organization, that of the *Prelude No. 1* in C major - a simple succession of arpeggiato chords - to the maximum elaboration of the *Prelude No. 24* in B minor, conceived as the first movement of a sonata in two. Among the *Preludes*, many of them are like ancient *Praeambula* (Nos. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 15, 21), sometimes even presenting a final cadenza in toccata style, others like two- or three-voice *Inventions* (Nos. 9, 11, 13, 14, 18, 19, 20, 23). *Preludes* Nos. 4, 8, 10, 12 and 16 are expressive *Ariosi*, while No. 17 is a veritable concert *Allegro* in Vivaldian style.

A similar search for formal and expressive diversification is also present in the *Fugues*, which can be for two (No. 10), three (Nos. 2, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 19, 21), four (Nos. 1, 5, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 23, 24), or even five voices (Nos. 4 and 22). It would be too long, here, if I were to summarise the *Fugues'* various characteristics. As a final and resumptive comment on these compositions I will instead quote what Alberto Basso wrote, with great clarity of thought, in his important Bach monograph: "In the rational process of conquest of the fugue's expressive dimension, Bach went beyond the concepts that might qualify a specific counterpoint style as correct and a rational use of *stylus moteticus*. On the latter, he now grafted the spirit of the *stylus phantasticus* (typical of

preludes and of free composition), indicating its presence necessary in order to make of the fugue a complementary element, as well as the crowning of what the prelude had begun".

In 1722 Bach was still the thirty-seven-year-old *Kapellmeister* at the Court of Köthen, had children to train in music, and a prestigious post in a very small court where instrumental music was the sovereign's main interest. Twenty-two years later, in 1744, when the second part of the *Well-Tempered Clavier* was presumably completed, his ideal horizon had completely changed, as had his practical activity. In 1723 Bach had been made Kantor at Leipzig's Thomaskirche, and from that moment on sacred music had almost exclusively absorbed him. The many disillusiones and the progressive distance that had come to separate him from the contemporary music world, moreover, had increasingly isolated him, in Germany: while all over Europe the so-called "galant style" took progressive hold with unstopable momentum, Bach seemed instead turned the opposite way, towards a more abstract, interiorised and rigorous concept of music, abstaining from composing sacred works only to write - unless obliged otherwise by contingent situations - speculative works of increasingly difficult intellectual complexity.

The second part of the *Well-Tempered Clavier* therefore was composed in this different intellectual climate, which might at least partially explain the intrinsic need of an addition to that already perfect masterpiece that was *Book One*. Once again, the date of 1744 must not be

taken as the date of composition of the entire collection, but rather as the presumable date on which it was completed; Bach's scholars, who over the years have taken their philological studies to a very high level of sophistication, have indeed ascertained that some *Preludes and Fugues of Book Two* were already written, without a shade of doubt, in 1738/39 (and the first draft of the *Prelude and Fugue No. 1* in C major BWV 870 as far back, even, as 1726) and that only later were the works gathered in the new collection, a process that probably started in 1739 and was finished some five years later. If the formal architecture of the second book has remained the same as that of the 1722 collection, with 24 *Preludes and Fugues* in an ascending chromatic series starting from the key of C major, significant are the differences in the articulation and structure of the single pieces, which show that the passing of the years had left a mark even on Bach. In the first book, only one *Prelude*, the last one, was in two parts; in the second one, this form, typical of the modern harpsichord sonata, is present in as many as 10 *Preludes* out of the 24 (Nos. 2, 5, 8, 9, 10, 12, 15, 18, 20 and 21); the concerto style, with its pressing rhythmic incisiveness, prevails then in the *Preludes* Nos. 7, 13, 17 and 24. In the *Fugues*, we encounter frequent themes in dance rhythm (Nos. 1, 4, 11, 13, 15, 17, 21 and 24), while completely absent are the *Fugues* for five voices (whereas there are two in the first book). Without having changed substantially, the language of the *Fugues* has become purer, more essential, to the point of

penetrating, once again in Alberto Basso's excellent words, "the deep space of speculation, of *musica artificialis*, of *ars combinatoria*, without losing sight of the initial reasons and motivations - narrated with extreme modesty: *exercitium, experimentum, ratio ordinis*".

Danilo Prefumo

(Translated by Daniela Pilarz)

When I think of the years I spent studying this great and special Bach work, I realise that I have found in it two crucial ideas that for me have acted as guidelines, so to speak. First of all, the idea of music as discipline. A work meant to teach the "musical youth", this opus requires of those who study it rigorous discipline, both mental (understanding its complex structure, playing in difficult keys) and physical (control of one's fingers through the voices of polyphony). Discipline, which is always an obligatory step towards higher knowledge, in music is expressed at its greatest level by the art of counterpoint. Listeners are also called to some self-discipline, if they want to appreciate this music fully, committing to following in their minds the imitation games of the themes, peaking in the canon, the inverse motion, etc. The second idea, no less important, is that of music as meditation, as a mental process that leads deep inside the soul. The performer, as well as the listener, is carried along this path of reflection through a variety of styles and expressive characters, and, within each piece, by the

ever new and dynamic combinations of themes, harmonies and musical gestures (the rhetorical figures, the “steps” of which Frescobaldi speaks). I chose to interpret this work solely on the harpsichord and using a single instrument. Although the clavichord and the emerging piano were also there, the harpsichord’s sound is put to its best use by many stylistic aspects of this opus. Using a single instrument allows us to fathom the amazing variety of styles employed by Bach, new for the day or linked to the German, French and Italian harpsichord traditions. For Book Two, which has come down to us through manuscripts that show progressive “retouches” made by Bach, I took as reference the one copied in 1744 by Johann Christoph Altnickol, who worked closely with Bach. In it we find some very interesting variants, some of which are not in the most recent edition of the opus. The title “Das wohltemperierte Klavier” (The Well-Tempered Clavier) undoubtedly refers to a well-tuned keyboard instrument. But what does “well-tuned” mean? There have been many theories, it has been even suggested that hidden in the decorations of the title page of the first book’s manuscript there might be a tuning diagram, though of uncertain decryption. The fact was that to tune a keyboard instrument, in Bach’s day and even long later, was a matter of taste. Even though equal temperament had long been theorised and practised by some, many musicians in that period still felt the need to make some keys sound better than others. Indeed, this difference between more euphonic keys and keys

that sounded harsher to the ear was considered a quality, an element that gave a different expressive character to each key. It is an advantage that is still appreciable and appreciated. People were concerned, rather, not to overcome a certain limit, when using harsh or sweet tonalities. A question of taste, undoubtedly. Therefore, when I tuned my harpsichord prior to tackling 24 different keys, I too devised my own personal tuning. I surrender to the judgement of the listeners, hoping to have, if not fully satisfied, at least intrigued them with my journey through all the tonalities.

Francesco Cera

The choice to make a harpsichord as a copy of the Jean-Henri Hemsch instrument dated 1736 that is found at Boston’s Museum of Fine Arts was based on the in-depth study of the instrument’s measurements and characteristics, and on further information gathered from research on contemporary instruments. The true challenge was to be rigorous in the choice of the various types of wood, to adopt the original building techniques, and to use hot animal glue, avoiding modern materials and working methods. Our goal was to obtain a sound and voicing that would be consistent with Hemsch’s original. The case is in poplar. The sides are joined with dovetail junctions made by hand in the same number and with the same dimensions as those of the original model. Particular care was taken in the craft-

ing of the interior, working and refining each surface with chisels, planes and knives. The soundboard was selected by choosing the best grain. After manually planing its various areas, the ribs were placed using hot animal glue, according to the original dimensions and positions. For that, other Hemsch instruments were studied, because the ribbing in the Boston harpsichord are the work of restoration. Also handmade are the registers, with the jacks' seats in hand-cut leather and the jacks themselves carved by hand in beautiful pear wood. The stand was inspired by other harpsichords of the Louis XV period, using choice poplar wood, working the structure by hand and carving the sinuous forms of its seven legs, scroll-like feet, and phytomorphic decorations. Colours are tempera, using natural pigments and animal glue, applied in several thin layers. The finishing touches are in pure gold.

Daniele Maria Giani

(Translated by Daniela Pilarz)

Francesco Cera, nato a Bologna, è apprezzato interprete della musica antica, in modo particolare del repertorio per clavicembalo e per organo tra '500 e '700, e come direttore di musica vocale. Allievo di Luigi Ferdinando Tagliavini e di Gustav Leonhardt, nel 1991 è entrato a far parte dell'ensemble Giardino Armonico, col quale ha inciso e tenuto concerti in tutta Europa. Nel 1996 fonda l'Ensemble Arte Musica, specializzato nella musica vocale italiana, col quale ha interpretato opere sacre e profane, dal Vesprio della Beata Vergine e i Madrigali di Monteverdi ai Responsori di Gesualdo, fino a opere vocali di D'India, Luzzaschi e Rasi. Dal 1990 tiene concerti come solista e direttore dell'Ensemble Arte Musica in prestigiose rassegne, quali Musica e poesia a San Maurizio a Milano, l'Accademia Filarmonica a Roma, Ferrara Musica, il Festival Monteverdi a Cremona, la Sagra Musicale Malatestiana a Rimini, Resonanzen a Vienna, il Festival delle Fiandre a Bruges, il Festival Oude Muziek a Utrecht, Baroktage a Melk, alla Philharmonie di Colonia, Tage Alter Musik a Herne, Fundacion Juan March a Madrid, Ladegård a Oslo, Festival de Maguelone, Festival de Saint-Michel in Thiérache, Les Sommets Musicaux a Gstaad, e su organi storici in Europa e Scandinavia. La sua vasta discografia comprende le Suite Francesi, l'Orgelbüchlein e i Concerti per clavicembalo di Johann Sebastian Bach, Sonate di Domenico Scarlatti, opere per tastiera di Jean-Henri D'Anglebert, Giovanni Maria Trabaci e Francisco Correa de Arauxo, e i Tenebrae Responsoria di Carlo Gesualdo. Francesco

Cera ha dedicato un ampio lavoro discografico alle Toccate, ai Capricci e ai Fiori Musicali di Girolamo Frescobaldi, registrato su nove rari clavicembali e organi storici.

Ha tenuto corsi e seminari sul repertorio italiano rinascimentale e barocco presso la Royal Academy of Music di Londra, la Smarano Organ Academy, la Piccola Accademia Montisi, l'Oberlin Conservatory, la Yale University, la Eastman School of Music, Arizona State University, l'Academia de Organo J. Echevarria, la Frescobaldi Akademiet a Grimstad. È docente di clavicembalo presso il Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza.

Born in Bologna, the harpsichordist and organist **Francesco Cera** is regarded as one of Italy's leading early music specialists, in particular for the keyboard repertoire of the 16th through 18th centuries, and as a conductor of vocal music. After his studies, completed under Luigi Ferdinando Tagliavini and Gustav Leonhardt, in 1991 he became a member of the Giardino Armonico ensemble, with whom he has recorded and performed throughout Europe. In 1996 he founded the Ensemble Arte Musica, which specializes in Italian vocal music, performing sacred and secular works from Monteverdi's Vespers and Madrigals to Gesualdo's Responsoria, and vocal works by D'India, Luzzaschi and Rasi. As a soloist and director, since 1990 Francesco Cera has appeared in prestigious venues such as Musica e poesia a San Maurizio in Milan, Accademia Filarmon-

ica in Rome, Festival Monteverdi in Cremona, Festival van Vlaanderen, Festival Oude Muziek in Utrecht, Resonanzen in Vienna, Baroktage in the Abbey of Melk, Philharmonie in Köln, Tage Alter Musik in Herne, Fundacion Juan March in Madrid, Ladegård in Oslo, Festival de Musique Ancienne à Maguelone, Festival de Saint-Michel-en-Thiérache, Les Sommets Musicaux in Gstaad, and on historical organs in Europe and Scandinavia.

His vast discography includes Bach's French Suites and Harpsichord Concertos, Scarlatti's Sonatas, keyboard works by Jean-Henri D'Anglebert, Giovanni Maria Trabaci and Francisco Correa de Arauxo, and Carlo Gesualdo's Tenebrae Responsoria. A seven-CD box set, with complete Toccatas, Capricci and Fiori Musicali by Girolamo Frescobaldi, has been recorded by Francesco Cera on nine priceless harpsichords and historical organs.

Francesco Cera has taught courses and seminars about the early Italian keyboard repertoire at the Royal Academy of Music in London, the Smarano International Organ Academy, Piccola Accademia Montisi, Oberlin Conservatory, Yale University, Eastman School of Music, Arizona State University, Academia de Organo J. Echevarria (Spain), and the Frescobaldi Akademiet in Grimstad (Norway). He holds the chair in harpsichord instruction at the "A. Pedrollo" Conservatory in Vicenza.

CDS7997.04

Dynamic Srl

Via Mura Chiappe 39, 16136 Genova - Italy
tel.+39 010.27.22.884 fax +39 010.21.39.37

dynamic@dynamic.it

visit us at **www.dynamic.it**



Dynamic opera
and classical music