

J.S. BACH

DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER



Daniele Boccaccio *organ*

Johann Sebastian Bach 1685–1750
DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER
Preludes & Fugues BWV 846–893

Book I

1–2.	No.1 in C BWV846	1'42/2'27
3–4.	No.2 in C minor BWV847	1'30/2'06
5–6.	No.3 in C sharp BWV848	1'25/3'02
7–8.	No.4 in C sharp minor BWV849	2'58/4'04
9–10.	No.5 in D BWV850	1'20/2'00
11–12.	No.6 in D minor BWV851	1'43/2'12
13–14.	No.7 in E flat BWV852	3'55/2'03
15–16.	No.8 in E flat minor BWV853	2'48/6'25
17–18.	No.9 in E BWV854	1'36/1'34
19–20.	No.10 in E minor BWV855	2'05/1'16
21–22.	No.11 in F BWV856	1'22/1'32
23–24.	No.12 in F minor BWV857	1'47/4'31
25–26.	No.13 in F sharp BWV858	1'25/2'28
27–28.	No.14 in F sharp minor BWV859	1'28/2'56
29–30.	No.15 in G BWV860	0'56/3'22
31–32.	No.16 in G minor BWV861	1'19/2'21
33–34.	No.17 in A flat BWV862	1'14/2'35
35–36.	No.18 in G sharp minor BWV863	1'12/2'19
37–38.	No.19 in A BWV864	1'22/2'32
39–40.	No.20 in A minor BWV865	1'16/5'53
41–42.	No.21 in B flat BWV866	1'28/2'11
43–44.	No.22 in B flat minor BWV867	1'48/3'08
45–46.	No.23 in B BWV868	1'05/2'32
47–48.	No.24 in B minor BWV869	4'04/6'42

Book II

49–50.	No.1 in C BWV870	2'25/2'06
51–52.	No.2 in C minor BWV871	2'36/2'17
53–54.	No.3 in C sharp BWV872	1'32/2'20
55–56.	No.4 in C sharp minor BWV873	3'42/2'48
57–58.	No.5 in D BWV874	5'36/2'38
59–60.	No.6 in D minor BWV875	1'44/2'02
61–62.	No.7 in E flat BWV876	2'19/2'02
63–64.	No.8 in D sharp minor BWV877	3'58/3'40
65–66.	No.9 in E BWV878	5'13/3'04
67–68.	No.10 in E minor BWV879	3'49/3'25
69–70.	No.11 in F BWV880	3'32/1'43
71–72.	No.12 in F minor BWV881	4'20/2'29
73–74.	No.13 in F sharp BWV882	3'40/2'46
75–76.	No.14 in F sharp minor BWV883	2'49/4'27
77–78.	No.15 in G BWV884	2'54/1'22
79–80.	No.16 in G minor BWV885	2'01/3'23
81–82.	No.17 in A flat BWV886	3'54/2'44
83–84.	No.18 in G sharp minor BWV887	5'03/3'50
85–86.	No.19 in A BWV888	1'42/1'40
87–88.	No.20 in A minor BWV889	4'00/1'53
89–90.	No.21 in B flat BWV890	8'21/2'25
91–92.	No.22 in B flat minor BWV891	2'46/5'15
93–94.	No.23 in B BWV892	2'09/3'55
95–96.	No.24 in B minor BWV893	2'05/2'08

Daniele Boccaccio *organ*
Francesco Zanin Organ, 2006

Johann Sebastian Bach's musical production may be divided into two main branches: liturgical and didactic. Works as the *Orgelbüchlein*, to name but one, were written for educational purposes, but were also endowed with a liturgical function.

The *Well-Tempered Clavier*, like *The Art of Fugue*, is a purely didactic work. It was conceived over the years, and was made out of existing compositions (mostly contained in the *Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedmann Bach*), which were often expanded or transposed. We do not know why Bach composed two such stylistically different collections over twenty years apart from one another, also because the frontispiece of Book 2 – which in the autograph fair copy of the earlier one was extremely explicative – is now lost. The idea of creating such a work is related to the concomitant attempt to achieve an increasingly modern harmonic structure, which suggested new possibilities in terms of producing as many tonalities as possible. From both the harmonic and the mathematical point of view, the chromatic semitone did not coincide with the diatonic one (to put it simply, E flat is different from D sharp). Until about fifty years before the completion of *The Well-Tempered Clavier* 1, dated 1722, organs – the only instruments provided with a fixed tuning set – were “tempered” in accordance with the compositional requirements of the time. Conversely, the composition of the organ pieces relied on the available tuning. There existed treatises that explained the importance and meaning of the use of a given musical tonality. In his *Die Musicalische Temperatur* (1691), Andreas Werkmeister was one of the first treatiser to theorize a tuning system allowing for the coexistence, on the same instrument, of as many musical tonalities as possible. “Werkmeister III” came to be the most popular and widely used tuning at the time of Bach in Germany. Bach knew Werkmeister very well. Perhaps it was he who pushed that scholar to study and realize a so-called “tempered” system, different, though, from the one concerning present-day piano tuning, in which the “Equal” temperament guarantees that the musical chords built on any note always give the same harmonic/mathematical result (in this case the diatonic and chromatic semitones are identical).

Thus Bach, although a well-known conservative, wished to prove that with the Werkmeister III tempered system he could compose pieces in any tonality.

The German word *Klavier* has often been badly translated. Until the eighteenth century, in Germany and, generally, in Europe, any keyboard instrument (organ, harpsichord, clavichord) was called Klavier. Normally in the keyboard compositions of the several European schools from 1500 to 1700, except for rare indications from the author (to name but a few, Girolamo Frescobaldi's and Johann Jakob Froberger's Toccatas “da sonarsi all'Elevazione” [to be played at the Elevation, i.e. a section of the Catholic mass], which showed a typical organ-music interpretation) there is no indication as to a precise instrumental destination. This meant that the compositions could be performed indifferently on organ, harpsichord or clavichord. Similarly, the dance movements suggested a prevalently harpsichord performance.

The preludes and fugues of *The Well-Tempered Clavier* were probably played in small environments, such as those of private houses, for the entertainment of guests. The instrument that practically every keyboard player owned was the clavichord. By the nineteenth and twentieth centuries, however, the term Klavier was erroneously applied to the modern Piano and, in very exceptional cases, to the harpsichord. However, in the whole *Well-Tempered Clavier* there is not a single indication that excludes an organ performance. Nor is the claim that Bach's compositions for organ are to be identified with those with the pedal tenable, as there are countless Bach's *manualiter* organ pieces (*Dritter Teil der Clavierübung*). Perhaps it was simply believed that whatever Bach did not write for the use of the pedal was not played on the organ; in fact, it was only a question of opportunity: playing the organ involved the costs for a roll bellows to ventilate the instrument, and that is why it was normally reserved for liturgical music.

My personal belief that Bach may have conceived the entire work, or part of it, to be performed on the organ is due to its peculiar writing and to some elements especially, such as multiple long legato notes which lose power on any other key instrument; moreover, there are specific passages, such as the last bars of the Fugue in A minor, BWV 865, from Book 1, where the note in the bass must be played with the pedal. The same can be said with reference to the Prelude in F minor, BWV 857, from Book 1, or the Prelude in C major BWV 870, from Book 2. Last but not least, the first

note of bar 16 of the Fugue in D sharp minor is yet another significant example: Bach maintains the tie on the B note instead of developing the melodic progression until the obvious C sharp, simply because the extension of the organ did not reach beyond c^{'''}: a further reason for thinking that Bach had in mind a performance for organ. In addition, the 5-voice Fugues are written *alla breve* and suggest a performance in the style of De Grigny's 5-voice Fugues, resulting in the selection of organ stops "in the French manner".

As regards the performance and the choice of stops, I have often used the pedalboard as a fourth or fifth voice, with the 16-foot stop. Sometimes the pedal was instead used as a mere doubling of the manual.

I tried to make the performance as varied as possible from the tonal point of view, merging together all the available colours of the organ stops, according to the technical and stylistic suggestions of the time.

The various preludes and fugues, at first glance, do not seem to be logically connected; however, the end of each prelude almost always suggests the practice of *attacca* with the following fugue. This feature induced me to think that there might be a time relationship between the prelude and the fugue. Thus, I found relations in a ratio of 1:1, 2:1, 1:2, 2:3, 3:2.

For the recording I decided to compare all possible sources, such as the autographs and the ones proposed by the Neue Bach-Ausgabe and the Bach Gesellschaft; I made use of my own critical edition.

The recording of this wonderful work has confirmed my initial impression: listening to this music on other instruments will never produce the same majestic and deep effects as those afforded by an organ.

La produzione musicale di Johann Sebastian Bach si divide in due grandi rami: quello destinato alla liturgia e quello destinato alla didattica. A volte incontriamo opere, come l'*Orgelbüchlein*, per citarne uno, che furono scritte a scopo didattico ma che avevano anche funzione liturgica.

The Well Tempered Clavier, come *The Art of Fugue*, è un'opera puramente didattica.

Fu concepita nel corso degli anni realizzata spesso sfruttando composizioni esistenti (per la maggior parte contenuti nel *Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedmann Bach*), ampliandole o trasponendole. Il motivo per cui Bach abbia realizzato 2 raccolte, a distanza di oltre 20 anni l'una dall'altra, stilisticamente molto differenti tra loro, non lo conosciamo, anche perchè del secondo libro è andato perduto il frontespizio, così esplicitivo e preciso nella copia autografa del primo. L'idea di realizzare un'opera tale nasce dal fatto che con la ricerca di un impianto armonico sempre più moderno si sentiva il bisogno di poter suonare ed ascoltare quante più numerose tonalità possibili. Sia dal punto di vista armonico che da quello matematico il semitono cromatico non coincideva con quello diatonico (per semplificare, E flat è diverso da D sharp). Fino ad una cinquantina di anni prima della realizzazione del WTK 1, datato 1722, gli organi, gli unici strumenti a dover "vivere" di un'accordatura fissa, venivano "temperati" secondo le richieste compositive dell'epoca. Viceversa si componevano i brani per organo in base al tipo di accordatura che era a disposizione. Esistevano trattati in cui si spiegavano l'importanza ed il significato dell'utilizzo di una data tonalità piuttosto di un'altra. Werkmeister, nel suo *Die Musicalische Temperatur* (1691) fu uno dei primi studiosi a teorizzare un sistema d'accordatura che potesse far coesistere il maggior numero di tonalità possibili sullo stesso strumento. L'accordatura più famosa ed in uso nella Germania di Bach divenne il cosiddetto Werkmeister III. Bach conosceva molto bene Werkmeister. Fu forse lui a spingere il teorico verso lo studio e la realizzazione di un sistema cosiddetto "temperato", lontano tuttavia da quello relativo all'accordatura dei pianoforti dei nostri tempi, in cui temperamento cosiddetto "equabile" fa in modo che qualunque accordo costruito su qualsiasi nota dia sempre lo stesso risultato armonico/matematico (in questo caso il semitono diatonico e quello cromatico coincidono).

Bach, sebbene noto conservatore, volle dunque dimostrare di poter realizzare con il sistema temperato Werkmeister III un'opera in cui si potessero suonare brani in ogni tonalità.

Il termine tedesco Klavier è stata oggetto di cattiva traduzione interpretativa. Fino al 18° secolo, in Germania, e in Europa in generale, qualsiasi strumento dotato di tasti (organo, clavicembalo, clavicordo) veniva definito col termine Klavier. Normalmente

nelle composizioni per tastiera delle varie scuole europee tra 1500 e 1700, tranne rarissime indicazioni da parte dell'autore (per citarne alcune, le Toccate "da sonarsi all'Elevazione" di Girolamo Frescobaldi e di Johann Jakob Froberger, che indicavano una esecuzione organistica del brano - l'Elevazione è un momento della messa cattolica) non è specificata un'esatta destinazione strumentale. Ciò significava che le composizioni potevano essere eseguite indifferentemente su organo, clavicembalo o clavicordo. Allo stesso modo, i movimenti di danza erano indicazione di prevalente esecuzione al clavicembalo.

Probabilmente questi preludi e fuga venivano suonati in ambienti piccoli, come la propria casa, per intrattenere l'ospite. Lo strumento che quasi ogni tastierista possedeva era il clavicordo. Dal 19° e 20° secolo, però, il termine Klavier è stato assegnato erroneamente al pianoforte e, in via del tutto eccezionale, al clavicembalo. Tuttavia in tutto il WTK non c'è un'indicazione che escluda l'esecuzione all'organo. Non regge neppure l'opinione di alcuni che asseriscono che le composizioni di Bach per organo sono da ritenersi quelle con la pedaliera, in quanto innumerevoli sono i brani organistici "manualiter" di Bach (*Die Dritter Teil der Clavierübung*). Forse si credeva che tutto ciò che Bach non avesse scritto con l'uso del pedale non si suonasse all'organo, ma era solo questione di opportunità: suonare l'organo comportava la spesa di un tira mantici per dare aria allo strumento, quindi si tendeva ad adoperarlo per la musica nella liturgia.

La mia personale convinzione che Bach abbia potuto pensare ad un'esecuzione organistica dell'intera opera, o parte di essa, nasce dal tipo di scrittura e soprattutto da alcuni elementi, quali le molteplici note legate lunghe che su qualunque strumento a corda perdono consistenza; vi sono poi alcuni passaggi specifici, come nel caso delle ultime battute della Fuga in la minore del primo libro, BWV 865, la nota del basso deve necessariamente essere suonata col pedale, oppure nel Preludio in fa minore, primo libro, BWV 857; oppure nel Preludio in Do maggiore, secondo libro, BWV 870. Non ultimo, la prima nota della battuta 16 della fuga in re diesis minore: Bach mantiene la legatura della nota *si* anziché proseguire la figurazione melodica fino all'ovvio *do#*, semplicemente perché l'estensione dell'organo non arrivava oltre al

do", ulteriore motivo per pensare che Bach pensasse ad una esecuzione organistica. Inoltre, le Fughe a 5 voci sono scritte in tempo "alla breve" e suggeriscono un'esecuzione nello stile delle fughe a 5 di De Grigny, con conseguente scelta dei registri organistici "alla francese".

Per quanto riguarda l'esecuzione e la scelta dei registri, spesso è stato fatto uso del pedale come quarta o quinta voce delle fughe, con l'utilizzo del registro di 16'. Talvolta il pedale è stato utilizzato invece come mero raddoppio del manuale.

Ho cercato di rendere l'esecuzione più varia possibile dal punto di vista timbrico, fondendo tra loro i colori disponibili dei registri dell'organo, secondo le tecniche e i suggerimenti stilistici dell'epoca.

I vari preludi e fughe, a prima vista, sembrerebbero non avere una connessione logica tra loro; tuttavia la fine di ogni preludio, invece, suggerisce quasi sempre la prassi di "attacca" con la fuga seguente. Questo particolare mi ha fatto pensare che ci potesse essere una relazione di tempo tra il preludio e la fuga. Ho trovato così relazioni in rapporto di 1:1, 2:1, 1:2, 2:3, 3:2.

Per l'esecuzione ho ritenuto confrontare le copie autografe e tutte le fonti possibili proposte nella Neue Bach Ausgabe, nella Bach Gesellschaft ed adoperato una mia edizione critica.

La registrazione di questa meravigliosa opera ha confermato la mia impressione iniziale: ascoltare questa musica su altri strumenti non potrà dare la stessa maestosità e profondità che può dare l'esecuzione organistica.

© Daniele Boccaccio



Francesco Zanin Organ, 2006

ORGAN DISPOSITION
Francesco Zanin Organ, 2006

Rückpositiv I (C-g3)

Bordone 8'
 Quintadena 8'
 Principale 4'
 Flauto 4'
 Ottava 2'
 Flautino 2'
 Cembalo 3 file
 Sesquialtera 2 file
 Dulzian 8'

Hauptwerk II (C-g3)

Bordone 16'
 Principale 8'
 Flauto 8'
 Viola 8'
 Ottava 4'
 Flauto 4'
 Nazardo 2'2/3
 Superottava 2'
 2 Flauto in V 1'1/3
 Mixtur 5 file
 Tromba 8'

Pedal (C-f)
 Subbasso 16'
 Principale 8'
 Ottava 4'
 Trombone 16'
 Trombone 8'

ACCESSORIES:

Couple: I-II I-Ped. II-Ped. Tremolo
 Mechanical transmission, 25 stops, 1626 pipes
 Tuning: Werckmeister III



Daniele Boccaccio

Organist and harpsichordist, born in 1967, in Pisa, Italy. Daniele Boccaccio began his musical studies at the age of five under his father's direction. In 1985, he won the ninth edition of the Noale's National Organ Competition, becoming the youngest winner of this event to date. In 1989 Daniele obtained the Organ and Organ Composition Diploma at the "L. Cherubini" Conservatory in Florence.

He has participated in several master-classes on J. S. Bach given by Michael Radulescu and on Ancient Music given by H. Vogel, M. Torrent-Serra, L. F. Tagliavini and S. Innocenti. Meeting Radulescu in 1992 was an important turning point in Daniele's life as he was invited to rejoin Radulescu's organ class at the prestigious "Universitat fur Musik und Kunst darstellende" in Vienna, where Daniele lived until 1998. In Vienna he also attended Gordon Murray's Harpsichord class and Augusta Campagne's Thorough Bass class, obtaining his Soloist Diploma in Organ and Harpsichord with first class honours under the title Magister Artium, one of the greatest Austrian cultural acknowledgements. To date, Daniele is the first and only Italian musician to have obtained both degrees.

Daniele later published his Magister Artium degree thesis: "Regole per accompagnar sopra la parte, eine italienische Generalbaßschule um 1700" (Florence 1999, The Courier), in German. The work includes the translation from old-Italian into German of the anonymous treatise, an important essay on Italian Thorough-Bass from the early 18th century, integrating it and putting it in comparison with other treatises of the period.

In 1999 Daniele was founder and conductor of "Seicento Italiano", a chamber music group whose members play on original instruments or copies. They made the first world CD-recording of Sonate di violino a voce sola by Giovanni Antonio Leoni (Tactus), where he performed as Harpsichordist and Organist. This is the very first collection entirely dedicated to violin and Thorough Bass in the history of music. In 2000 Daniele directed as well as performed as Harpsichordist in the first world CD-recording of Otto Cantate per Soprano, due Violini e Basso by Domenico Scarlatti

(Tactus) with “Seicento Italiano”. This recording was awarded at the “Recording International Prize Antonio Vivaldi for the Italian Ancient Music 2000” of Venice as one of the best CD-recordings of the year. He continued recording many CDs, including several world premieres, for Amadeus, Bongiovanni, Tactus, Dynamic, Symphonia, Hyperion, and Brilliant Classics. In 1995 he had a teaching assignment as a Harpsichordist in the Ancient Music Department of Music Pedagogy at the “Universität für Musik und Kunst darstellende” in Vienna. He then taught Organ at various Conservatory of Music. He now teaches Organ at the Conservatory “A. Vivaldi” in Alessandria, Italy, and he is artistic director of the classic music record label Euterpe Classic Music.

Organista e clavicembalista, ha cominciato gli studi musicali a soli cinque anni sotto la guida del padre, diplomandosi nel 1989 in Organo e composizione organistica con Mariella Mochi presso il Conservatorio “L. Cherubini” di Firenze.

Nel 1985 ha vinto la IX edizione del concorso organistico di Noale, risultando il vincitore più giovane dell'intera manifestazione.

Ha preso parte a molti corsi di perfezionamento con M. Radulescu, H. Vogel, M. Torrent-Serra, L.F. Tagliavini e S. Innocenti.

Nel 1992 si è trasferito a Vienna perfezionandosi in Clavicembalo e Organo presso la “Universität für Musik und darstellende Kunst” rispettivamente con Gordon Murray e Michael Radulescu ottenendo la laurea di solista in entrambi gli strumenti con il massimo dei voti, lode e menzione, ottenendo il titolo di *Magister Artium*, la massima espressione culturale concessa dallo stato austriaco.

Ha tradotto e pubblicato in lingua tedesca “Regole per accompagnar sopra la parte” (The Courier, Firenze 1999), un importantissimo trattato dei primissimi del '700 sull'esecuzione e realizzazione del basso continuo italiano, integrandolo e ponendolo a confronto con i trattati dell'epoca.

Ha un'intensa attività concertistica nazionale e internazionale sia come solista che continuista al Cembalo ed ha inciso musiche in prima assoluta per le etichette Amadeus, Bongiovanni, Tactus, Dynamic, Symphonia, Hyperion, Euterpe Classic Music e Brilliant.

Come cembalista e direttore è stato premiato al “Premio Internazionale del Disco A. Vivaldi per la Musica antica Italiana 2000” di Venezia per l'incisione delle *Otto Cantate per Soprano, due Violini e Basso* di Domenico Scarlatti, dall'unico manoscritto esistente.

Dal 2014 è fondatore e direttore artistico della casa discografica “Euterpe Classic Music”, un'etichetta che distribuisce musica classica on-line, per la quale ha registrato l'integrale dell'opera per tastiera di Froberger.

Nel 1995 ha avuto un incarico di insegnante come cembalista alla “Hochschule für Musik und darstellende Kunst” di Vienna. Poi ha insegnato Organo complementare presso il Conservatorio di Campobasso, quindi Organo e composizione organistica presso l'Istituto Musicale “V. Bellini” di Catania, poi al conservatorio di Udine, e di Adria.

Attualmente è docente della cattedra di Organo presso il conservatorio “A. Vivaldi” di Alessandria.