

Das Wohltemperirte Clavier.

BACH

John Sebastian Bach.

Das Wohltemperierte Clavier Teil II

BWV 870 - 983

The Well Tempered Clavier
Book 2

OTTAVIO DANTONE

authentic

24^{Bit}
96
kHz



THIS IS AN AUDIOPHILE RECORDING

This recording utilizes the advanced technology of 24-bit / 96 kHz.

24-bit 96kHz has a dynamic range that is up to 60 dB greater and has up to 20 times the resolution of standard 16-bit / 44,1 kHz recordings.

The new sound experience can be fully appreciated utilizing a DVD sound carrier and player. The improved quality of this recording also lets you enjoy an unrivalled natural clarity and ambience in the usual CD version.

Technical information:

24 bit/96 kHz recording and editing: Eng. Matteo Costa, Padova

Technical Assistance: Fabio Framba, Gabriele Robotti

Microphones: Sennheiser MKH-20 (2)

On stage microphone preamplifiers: Millennia Media HV-3

24 bit / 96 kHz AD converter: Apogee PSX-100

Digital Recorder: Tascam DA-38 with Apogee digital interface

Microphones cables: Klotz Starquad

Digital cables: Klotz AEY-122

Mixing and Editing 24 bit/96 kHz: Studio Audio Octavia v. 3.07.05

Monitor: ESB 2010P with four subwoofer ESB 2001 and supertweeter JBL;

four ways electronic crossover Lake People; power amplifier Hafler; 24 bit /96 kHz DA converter: Prism Sound DA-2.

The signal was not compressed or equalized at any stage during production.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Das Wohltemperierte Clavier, Teil II • BWV 870 – 893

The Well-Tempered Clavier, Book 2

Le Clavecin Bien Tempéré, Livre II

Il Clavicembalo Ben Temperato, Libro II

24 Präludien und Fugen

24 Preludes and Fugues

24 Préludes et Fugues

24 Preludi e Fughe

CD 1 (47655-2)

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 870 | 4.57 |
| | <i>C-dur · in C major · en Ut majeur · in Do maggiore</i> | |
| 2 | Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 871 | 5.29 |
| | <i>c-moll · in C minor · en ut mineur · in do minore</i> | |
| 3 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 872 | 3.58 |
| | <i>Cis-dur · in C sharp major · en Ut dièse majeur · in Do diesis maggiore</i> | |
| 4 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 873 | 6.18 |
| | <i>cis-moll · in C sharp minor · en ut dièse mineur · in do diesis minore</i> | |
| 5 | Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 874 | 6.40 |
| | <i>D-dur · in D major · en Ré majeur · in Re maggiore</i> | |
| 6 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 875 | 3.40 |
| | <i>d-moll · in D minor · en rê mineur · in re minore</i> | |
| 7 | Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 876 | 4.35 |
| | <i>Es-dur · in E flat major · en Mi bémol majeur · in Mi bemolle maggiore</i> | |

- | | | |
|----|--|------|
| 8 | Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 877
<i>dis-moll · in D sharp minor · en rê dièse mineur · in re diesis minore</i> | 7.33 |
| 9 | Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 878
<i>E-dur · in E major · en Mi majeur · in Mi maggiore</i> | 6.44 |
| 10 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 879
<i>e-moll · in E minor · en mi mineur · in mi minore</i> | 6.45 |
| 11 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 880
<i>F-dur · in F major · en Fa majeur · in Fa maggiore</i> | 5.12 |
| 12 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 881
<i>f-moll · in F minor · en fa mineur · in fa minore</i> | 6.39 |

CD2 (47656-2)

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 882
<i>Fis-dur · in F sharp major · en Fa dièse majeur · in Fa diesis maggiore</i> | 5.50 |
| 2 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 883
<i>fis-moll · in F sharp minor · en fa dièse mineur · in fa diesis minore</i> | 6.29 |
| 3 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 884
<i>G-dur · in G major · en Sol majeur · in Sol maggiore</i> | 4.11 |
| 4 | Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 885
<i>g-moll · in G minor · en sol mineur · in sol minore</i> | 6.16 |
| 5 | Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 886
<i>As-dur · in A flat major · en La bémol majeur · in La bemolle maggiore</i> | 7.25 |
| 6 | Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 887
<i>gis-moll · in G sharp minor · en sol dièse mineur · in sol diesis minore</i> | 8.57 |

7	Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 888 <i>A-dur · in A major · en La majeur · in La maggiore</i>	3.30
8	Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 889 <i>a-moll · in A minor · en la mineur · in la minore</i>	6.49
9	Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 890 <i>B-dur · in B flat major · en Si bémol majeur · in Si bemolle maggiore</i>	8.32
10	Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 891 <i>b-moll · in B flat minor · en si bémol mineur · in si bemolle minore</i>	7.13
11	Praeludium & Fuga (a 4 voci) BWV 892 <i>H-dur · in B major · en Si majeur · in Si maggiore</i>	6.34
12	Praeludium & Fuga (a 3 voci) BWV 893 <i>h-moll · in B minor · en si mineur · in si minore</i>	4.10

Ottavio Dantone

Cembalo/Harpsichord/clavecin/clavicembalo

Harpsichord/Cembalo

Olivier Fadini from F. Blanchet (Paris 1733)

Two keyboards and Three registers (8', 8', 4').

Temperament: Kirnberger

Pitch: A = 415 Hz

JOHANN SEBASTIAN BACH

Well-Tempered Klavier, Book 2

As practice pieces for more or less advanced piano students or as a monument and product of an educational music epoch. – *The Well-tempered Clavier* by Johann Sebastian Bach (1685-1750) combines many aspects, to which a brief introduction to this collection can hardly do justice. Not even the title can be taken literally: "The *Well-Tempered Clavier* consists of two separate collections, which are merely connected by the ascending order of the respective 24 preludes and fugues through all major and minor keys. The history of their handing down is complicated, the story behind their origin not entirely clarified, and whether the purpose which Bach included in the title of the fair copy of the first part of the *Well-tempered Clavier* dated 1722, would also apply to the second part written around 1740, a time of reflection and occupied with collection and arranging, remains doubtful. Nevertheless, what Bach referred to therein is still applicable at the present time: *The Well-Tempered Clavier* serves "the needs and purposes of eager students and young musicians, as well as serving as a pastime for the adept".

By using musical pieces as examples, Bach attempted to show that all keys in musical practice could be rationally applied to keyboard instruments by using a new, equal-tempered tuning. It was not the first of its kind in history, although musically incomparably the most important. It has to be understood, that during Bach's time

the equal use of all keys was by no means common practice, for at least in music theory of previous centuries, the purposeful construction of the tonal system (namely according to the natural numbers in relation to the harmonic frequencies of intervals) was more important than its practical applicability. The meantone temperament mainly used in the 16th and 17th century in favour of a pure major third with increasing deviation from the key note and the fifths of a key diminished, hence sounded flat to our ears. Distant keys and particular intervals were avoided, or due to their "odd" sound only applied for particular characteristic purposes. However, for music that increasingly demanded more liberal forms of modulation such as in the 17th and 18th century, within which also dominant tension became an important structural method, the usability of fifths in all keys was a fundamental requirement. Thus Bach's time was one of experimentation with different keyboard tunings, whereby Andreas Werckmeister's system (1645-1706) which he introduced in his *Musikalischen Temperatur* entered into musical practice. It still remains a curiosity of musical history, that we do not know how exactly Bach, the great representative of a new temperament, himself tuned his instruments. According to a statement by his son Carl Philipp Emanuel, we can almost certainly assume that he employed a "well-tempered" tuning: "*The exact tuning of his instruments as well as those of the whole orchestra was one of his most*

prominent characteristics. Nobody was allowed to tune or adjust his instruments. He did everything himself."

Bach's exemplary work was preceded by other collections with pieces covering different keys, such as *Ariadne Musica* composed by Johann Kaspar Ferdinand Fischer in 1702, with which Bach presumably was already familiar. Nevertheless, Bach's work by far exceeded it: *The Well-tempered Clavier* is not only an unprecedented tuition and practice book for piano students, but is also a unique demonstration of compositional possibilities, which the new method of keyboard tuning presented. Bach's decision to view preludes and fugues as an ideal medium for introducing a new form of keyboard tuning can presumably be explained by the comparison of the two very different types of movements, which had become the standard in the 17th century, particularly in Southern Germany, whereby the freedom of creative invention within the prelude ideally stood as a counterpart to the rigidly bound form of the fugue – a dualism which is also characterised in the development of the major/minor system.

The first book of *The Well-tempered Clavier* was written around 1722, a time in which Bach had to focus his interests primarily on secular music at the small court of Köthen. This period also included the musical education of his elder sons. Even though we also have to consider the integration of earlier compositions as well as the desire to achieve a systematic order, it is clearly declared as an educational book and its

statement is modern in respect of the controversial question of musical temperament. The history of the origin of the so-called "Second book" of *The Well-tempered Clavier* is different. Following several years of mainly administrative disputes in his position as Thomas Cantor in Leipzig, and years of composing mainly sacred works, Bach dedicated his last decade to the retrospective organisation of his work such as in the *Achtzehn Choräle*, as well as the principle explanation of his compositional relationship, which he demonstrated in cycles such as the *Kunst der Fuge*. What prompted Bach to present a new collection of preludes and fugues in all keys after almost twenty years remains unknown. A significant factor perhaps was his urge to combine individual earlier compositions into one work, supplemented by pieces in as yet non-existent keys. Nevertheless Bach put aside and never completed this revision work, presumably in favour of the *Kunst der Fuge*, for no hand-written version of this collection exists. The second book of *The Well-tempered Clavier* appears in two source groups, with differing degrees of revision stages of the pieces. Thus no exact date of origin can be stated. But shortly before making these copies (1740/42 and 1744 are two of the important years), Bach's drafts must have been available. The title which Bach himself gave the collection does not appear on any of the sources, possibly a handed-down copy made by his pupil and son-in-law Johann Christoph Altnickol (1719-1759) but with a similar wording:

"*The Well-tempered Clavier Part Two* [...]". Also the second, completely separate part from the first, contains soniferous chord preludes (the one in C-sharp minor, or, figured, in G major), preludes marked by motives (C major Prelude) and the other types already mentioned. In some pieces, however, Bach's examination of modern and gallant forms of composition becomes visible. Thus the preludes in D major, F minor or B major present sighing melodies and decorative ornamentation quite well, whereby the old, polyphonic structure recedes into the background. In the increasingly unfashionable genre of the fugue, Bach once again presents his artistic compositional ability, almost in a more refined manner than in the first book of *The Well-tempered Clavier*, by also including some double fugues (for example the one in G-sharp minor, or the one in C-sharp minor).

The unity of musical practice and composition in Bach's *Well-tempered Clavier* is obvious – the piano student should find study material in the pieces, and the composer presents forward-looking possibilities with new tuning methods. Several decades later these had all collapsed: fugues were taught using dry tuition books and pianists played differently. Exceptions such as Wolfgang Amadeus Mozart confirmed this rule. Only the generation of Mendelssohn and Schumann could add to *The Well-tempered Clavier*, what 19th century aesthetics demanded from music: it should not only be good, but it also

had to be poetic. Schumann's dictum "daily bread" ("*Play fugues good master, especially by Johann Sebastian Bach! The Well-tempered Clavier should be your daily bread!*" from the *Musikalischen Haus- und Lebensregeln*, 1848) elevates it into the spiritual sphere. Both books of *The Well-tempered Clavier* today present us with a central work, without which one could hardly even imagine music history anymore.

Martina Hochreiter
Translation by Alan Bagge

JOHANN SEBASTIAN BACH

Das Wohltemperierte Klavier, Teil II
Übungsstücke für mehr oder minder fortgeschrittene Klavierschüler oder Monument und Schlußstein einer musikgelehrten Epoche - *Das Wohltemperierte Klavier* von Johann Sebastian Bach (1685-1750 vereint eine Unzahl von Aspekten, denen eine kurze Einführung in diese Sammlung kaum gerecht werden kann. Nicht einmal der Titel ist für bare Münze zu nehmen: bei „dem“ *Wohltemperierten Klavier* handelt es sich um zwei unabhängige Sammlungen, die allein durch die gleichartige Anordnung der jeweils 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten verbunden sind. Die Überlieferungsgeschichte der Sammlungen ist kompliziert, die Entstehungsgeschichte nicht völlig geklärt, und ob die Bestimmung, die

Bach einer mit 1722 datierten Reinschrift des ersten Teils des *Wohltemperierten Klaviers* im Titel mitgab, auch seine Absichten für den in einer Zeit der Rückschau, der Sammlungs- und Ordnungstätigkeit um 1740 entstandenen zweiten Teil zutrifft, bleibt zu bezweifeln. Trotzdem gilt, was Bach darin anspricht, auch für unsere Zeit: *Das Wohltemperierte Klavier diene „Zum / Nutzen und Gebrauch der Lehr-begehrigen / Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem stu- / dio schon habil seyenden besonderem / Zeit Vertreib“.* Bachs Versuch, anhand von exemplarischen Musikstücken zu zeigen, daß alle Tonarten in der Musikpraxis bei einer neuartigen, nämlich gleichmäßig temperierten Stimmung der Tasteninstrumente sinnvoll eingesetzt werden können, ist nicht der historisch erste, wohl aber der musikalisch ungleich bedeutendste. Vorausgesetzt werden muß, daß sich zu Bachs Lebzeiten die gleichwertige Verwendung aller Tonarten nicht von selbst verstand, denn in vorausgegangenen Jahrhunderten war zumindest in der Musiktheorie die sinnerfüllte Herleitung des Tonartensystems (nämlich anhand natürlicher Zahlen in den Schwingungsverhältnissen der Intervalle) wichtiger als seine praktische Anwendbarkeit. In der im 16. und 17. Jahrhundert vorwiegend verwendeten mitteltönen Stimmung wurden dabei zugunsten einer Reinheit der großen Terzen mit zunehmendem Abstand von der Grundtonart die Quinten einer Tonart

verkleinert, also für unser Musikempfinden zu tief gestimmt. Entfernt liegende Tonarten und bestimmte Intervalle wurden gemieden oder, aufgrund ihres „schrägen“ Klangs, nur zu bestimmten, charakteristischen Zwecken eingesetzt. Für eine Musik aber, die sich wie die des 17. und 18. Jahrhunderts zunehmend freierer Modulationen bedienen will und in der dominante Spannungen zu einem wichtigen Konstruktionsmerkmal werden, ist die Brauchbarkeit der Quinten aller Tonarten ein grundlegendes Erfordernis. So ist Bachs Zeit eine des Experimentierens mit verschiedenen Stimmungen, wobei eine von Andreas Werckmeister (1645-1706) in seiner *Musikalischen Temperatur* vorgestellte den Eingang in die musikalische Praxis gefunden hat. Kuriosum der Musikgeschichte bleibt, daß wir von diesem großen Vertreter einer neuen Temperatur, Bach, nicht im Detail wissen, wie er selbst seine Instrumente stimmte. Nach Aussage seines Sohnes Carl Philipp Emanuel dürfen wir jedoch getrost annehmen, daß sie „wohltemperiert“ waren: *„as reine stimmen seiner Instrumente so wohl, als des ganzen Orchestres war sein vornehmstes Augenmerk. Niemand konnte ihm seine Instrumente zu Dancke stimmen u. bekieleen. Er that alles selbst.“* Vorausgegangen waren dem Bachschen Exempelwerk bereits andere Sammlungen mit Stücken durch verschiedene Tonarten, wie die Bach vermutlich bekannte, 1702 erschienene *Ariadne Musica* von Johann Kaspar Ferdinand Fischer.

Doch Bachs Werk reicht weit darüber hinaus: *Das Wohltemperierte Klavier* ist nicht nur ein beispielloses Unterrichts- und Übungsbuch für Klavierschüler, sondern auch eine unvergleichliche Demonstration der kompositorischen Möglichkeiten, die die neue Art, Tasteninstrumente zu stimmen, bereithält. Daß Bach ausgerechnet Präludien und Fugen als geeignetes Medium ansah, eine neuartige Temperatur vorzustellen, mag in der Gegenüberstellung der beiden so unterschiedlichen Satztypen, die sich im 17. Jahrhundert besonders im süddeutschen Raum allmählich als beispielhaft herausgebildet hatte, begründet liegen, wobei der Freiheit der schöpferischen Erfindung im Präludium mit der kompositorisch am stärksten gebundenen Form der Fuge in idealer Weise ein Konterpart gegenübersteht – ein Dualismus, wie er sich auch in der Herausbildung des Dur-/Mollsystems der Tonarten abzeichnet.

Der erste Teil des *Wohltemperierten Klaviers* entstand um 1722 in einer Zeit, in der Bachs Interesse hauptsächlich der weltlichen Musik am Hofe des kleinen Köthen gelten mußte, und in die die musikalische Erziehung seiner älteren Söhne fiel. Obwohl wir auch hier die Einbeziehung früher entstandener Kompositionen und den Willen zur systematischen Ordnung in Rechnung stellen müssen, ist er als Unterrichts- und Übungsbuch ausdrücklich benannt und als Stellungnahme in der umstrittenen Frage der musikalischen Temperatur modern. Anders die

Entstehungsgeschichte des sogenannten „zweiten Teils“ des *Wohltemperierten Klaviers*: Nach Jahren der hauptsächlich verwaltungstechnischen Auseinandersetzungen in seiner Position als Leipziger Thomaskantor, nach Jahren der Komposition vornehmlich sakralen Werke widmete sich Bach in seinem letzten Lebensjahrzehnt der ordnenden Rückschau auf sein Werk, wie in den *Achtzehn Chorälen*, und der grundsätzlichen Darlegung seines Kompositionsverständnisses, das er in Zyklen wie der *Kunst der Fuge* demonstrierte. Was Bach nach fast zwanzig Jahren den Anstoß gab, eine neue Sammlung von Präludien und Fugen in allen Tonarten vorzulegen, wissen wir nicht, möglicherweise spielt der Drang, einzelne frühere Kompositionen zu einem Werk zusammen zu fassen und durch Stücke in noch nicht vorhandenen Tonarten zu ergänzen, eine entscheidende Rolle. Trotzdem hat Bach die Revisionsarbeit vermutlich zugunsten der *Kunst der Fuge* zurückgestellt und nie abgeschlossen, denn von dieser Sammlung existiert keine Fassung in Bachs eigener Hand. Überliefert ist der zweite Band des *Wohltemperierten Klaviers* in zwei verschiedenen Quellengruppen, die unterschiedlich fortgeschrittene Überarbeitungsstadien der Stücke zeigen. So läßt sich auch kein genaues Entstehungsdatum nennen, doch kurz vor Anfertigung dieser Abschriften (1740/42 und 1744 sind zwei der wichtigen Daten) muß die Vorlage von Bach zur Verfügung gestanden sein.

Welchen Titel Bach der Sammlung selbst gab, ist in keiner Quelle erhalten, wahrscheinlich tradiert eine Abschrift seines Schülers und Schwiegersohns Johann Christoph Altnickol (1719-1759) aber einen ähnlichen Wortlaut: „Des Wohltemperierten Klaviers Zweyter Theil [...]“. Auch in diesem zweiten, vom ersten ganz unabhängigen, Teil finden sich Klangflächenpräliudien (das in cis-Moll oder, figuriert, in G-Dur), motivisch geprägte Präludien (C-Dur Präludium) und die anderen, bereits genannten Typen, in einigen Stücken wird aber auch Bachs Auseinandersetzung mit der modernen, galanten Kompositionsweise deutlich. So zeigen die Präludien in D-Dur, f-moll oder H-Dur durchaus Seufzermelodik und gezierte Ornamentation, wobei die alte, polyphone Setzweise in den Hintergrund tritt. Bei der aus der Mode kommenden Gattung der Fuge zeigt Bach hier allerdings noch einmal, schier ausgefeilter als im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, seine Kompositionskunst, indem er auch einige Doppelfugen (beispielsweise die in gis-Moll oder die in cis-Moll) einfügt.

Die Einheit von Musikausübung und Komposition ist in Bachs Wohltemperiertem Klavier eine Selbstverständlichkeit – der Klavierschüler soll an den Stücken studieren, der Komponist zeigt zukunftsweisende Möglichkeiten der neuen Stimmung. Einige Jahrzehnte später war diese völlig zerfallen: Fugen wurden in trockenen

Lehrbüchern gelehrt und Pianisten spielten anderes. Ausnahmen, wie Wolfgang Amadeus Mozart, bestätigen die Regel. Erst die Generation von Mendelssohn und Schumann mochte dem Wohltemperierten Klavier zuschreiben, was die Ästhetik des 19. Jahrhunderts von Musik verlangte: nicht nur gut, sondern poetisch mußte sie sein. Schumanns Diktum vom „täglich Brot“ („*Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor allem von Johann Sebastian Bach! Das Wohltemperierte Klavier sei Dein täglich Brot!*“ aus den Musikalischen Haus- und Lebensregeln, 1848) erhebt sie dann gar in die spirituelle Sphäre. Mit den beiden Teilen des Wohltemperierten Klaviers ist uns heute ein zentrales Werk gegeben, ohne das wir uns Musikgeschichte kaum mehr vorstellen könnten.

Martina Hochreiter

JOHANN SEBASTIAN BACH
Le Clavecin Bien Tempéré, Livre II
“Joue avec diligence les fugues des meilleurs maestros, et avant tout celles de Johann Sebastian Bach ! Fais du Clavecin bien tempéré ton pain quotidien ! Tu ne manqueras pas de devenir ainsi un bon musicien”. Robert Schumann, *Règles de vie musicale*, 1848.
C’est en plein XIX^e siècle que les œuvres de Johann Sebastian Bach, jamais tombées dans l’oubli bien

entendu, mais devenues l'apanage de rares admirateurs isolés et d'organistes de province, trouvèrent deux formidables adeptes en la personne des deux plus grands représentants du romantisme musical allemand, à savoir Félix Mendelssohn Bartholdy et Robert Schumann. C'est Mendelssohn, comme on le sait, qui donna le coup d'envoi à la véritable *Bach Renaissance* du XIX^e siècle, tirant de l'oubli en 1829, à Berlin, la *Passion selon Saint Mathieu* et composant aussi lui-même une série de *Préludes et Fugues* clairement inspirés par Bach. De son côté, Robert Schumann fit de Bach l'un de ses points de repère constant. Nombreux sont en effet les textes critiques de Schumann dans lesquels le compositeur d'Eisenach est placé, presque toujours avec Beethoven, au sommet de la hiérarchie musicale, comme modèles suprêmes que les compositeurs, surtout les plus jeunes, devraient prendre en exemple. Parmi les œuvres du Cantor, pour l'édition intégrale desquelles il se prodigua aussi pendant longtemps sur la *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann a toujours réservé une place spéciale au Clavecin bien tempéré qu'il recommandait en 1848 à tous les jeunes étudiants. Comme d'habitude Schumann avait été bon prophète, car bien avant que d'autres compositions de Bach (par exemple les *Cantates*) soient à nouveau exécutées en public, le *Clavecin bien tempéré* fit en effet partie du bagage de formation de tous les pianistes et compositeurs allemands, fournissant finalement à tous ceux qui eurent et ont encore la

chance de s'y exercer pour lesquels Bach l'avait effectivement composé. La première édition du *Clavecin bien tempéré* parut en 1801, chez l'éditeur Nägeli, et chez Simrok à Bonn. A partir de là, les éditions se succédèrent (Alberto Basso en a compté 26 ou 27 entre 1801 et 1852), ce qui témoigne de l'adoption immédiate du chef-d'œuvre de Bach par la culture musicale du XIX^e siècle. Mais il était par ailleurs inévitable, étant donné le climat culturel qui accueillait l'œuvre de Bach, que cette adoption - trop enthousiaste pour être rigoureuse à une époque où la conviction que le piano surpassait le clavecin était opinion courante - portât à des dénaturations et à des altérations, jusqu'à l'édition de Ferruccio Busoni, avec ses indications agogiques et dynamiques fantaisistes (*Allegro moderato ed eroico, Andante serioso poco lamentoso, Andantino idillico*, et ainsi de suite).

Un siècle plus tard, alors que le système tempéré était désormais d'usage courant, il n'était peut-être pas si facile, même pour des personnes éclairées comme Schumann, de comprendre à fond la double nature du *Clavecin bien tempéré*: ce n'est pas seulement, comme l'indique le titre du manuscrit, une œuvre didactique écrite "à l'usage et bénéfice de la jeunesse musicale désireuse d'apprendre, et aussi pour le plaisir de ceux qui ont déjà acquis de l'habileté dans cette discipline", mais c'est aussi une œuvre spéculative qui entend bien avoir son mot à dire (évidemment rien moins que définitif)

sur l'épineuse question de l'accord des instruments à clavier.

Depuis longtemps en effet, les musiciens avaient commencé à ressentir le besoin de pouvoir composer et jouer dans toutes les tonalités, surmontant les différences d'intonation entre dièses et bémols dans les instruments à son fixe. Ces derniers étaient généralement accordés selon un système favorisant les tierces parfaites, ce qui ne permettait donc l'utilisation de ces instruments que dans quelques tonalités (avec au plus trois dièses et trois bémols). Toutefois, vers la fin du XVII^e siècle, cette limitation tonale étant ressentie comme de plus en plus contraignante, le désir de pouvoir jouer dans toutes les tonalités sans devoir changer l'accord de l'instrument se faisait pressant. C'est ainsi que l'on parvint à la théorisation du tempérament égal, dans lequel l'octave était divisée en douze demi-tons tempérés égaux, selon ce qu'on a défini comme "un honnête compromis entre art et nature". L'adoption de ce nouveau type d'accord, dont le plus grand théoricien a été l'Allemand Andreas Werckmeister (*Musicalische Temperatur*, 1686/87), fut entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle à l'origine d'une série d'œuvres que Bach connaissait probablement bien, comme l'*Hexachordon Apollinis* de Johann Pachelbel (1699) dans lequel sont utilisées 17 tonalités différentes, ou l'*Ariadne Musicae* de Johann Caspar Ferdinand Fischer (1702), contenant des préludes et fugues pour orgue dans 19 tonalités diverses. Bach n'a

donc fait que s'insérer avec autorité, grâce à sa rigueur spéculative et son esprit systématique, dans un champ d'étude et d'expériences déjà riche et fertile.

En 1722, Bach était encore à trente-sept ans le *Kapellmeister* de la cour de Köthen, il avait des enfants à initier à la musique, et il occupait une charge prestigieuse à la cour par ailleurs très restreinte où la musique instrumentale constituait le principal intérêt du souverain. Vingt-deux ans plus tard, en 1744, quand il est censé terminer le Deuxième Volume du *Clavecin bien tempéré*, son horizon idéal s'était complètement transformé, tout comme son activité pratique. En 1723 Bach avait été nommé Cantor de la Thomaskirche de Leipzig, et dès lors, la musique sacrée finira par l'absorber presque complètement. Ses nombreuses déceptions et son détachement progressif du monde musical contemporain en avaient fait en outre un personnage de plus en plus isolé en Allemagne: tandis que dans toute l'Europe ce qu'on appelle "le style galant" s'imposait progressivement et avec un élan irrétirable, Bach semblait au contraire se tourner, à l'opposé, vers une conception musicale plus abstraite, intériorisée et sévère, n'abandonnant la composition d'œuvres sacrées que pour se consacrer - quand les nécessités contingentes ne l'obligeaient pas à faire autrement - à la composition d'œuvres spéculatives d'une difficulté intellectuelle de plus en plus complexe et ardue.

La seconde partie du *Clavecin bien tempéré* voit donc le jour dans ce climat intellectuel modifié, ce qui pourrait aussi (au moins en partie) expliquer la nécessité intrinsèque d'un *addendum* à ce chef-d'œuvre déjà si parfait qu'est le *Premier Volume*. Dans ce cas aussi, la date de 1744 ne doit pas être considérée comme date de composition de tout le recueil, mais plutôt comme la date supposée à laquelle il a été terminé: en ce qui concerne Bach, la musicologie, qui a élevé au fil des ans l'investigation philologique à des niveaux de sophistication dignes des services secrets d'une moderne nation industrialisée, a en effet pu établir que certains *Préludes et Fugues* du *Second Volume* avaient sans aucun doute déjà été écrits à partir de 1738/39 (mais la première version du *Prélude et Fugue n°1 en do majeur BWV 870* remonte même à 1726) et que ce n'est que par la suite qu'ils ont été réunis dans le nouveau recueil, par un travail vraisemblablement commencé aux environs de 1739 et terminé quatre ans plus tard.

Si l'architecture formelle du *Second Volume* est restée la même que celle du recueil de 1722, présentant 24 *Préludes et Fugues* en succession chromatique ascendante en partant de la tonalité de do majeur, les différences dans l'articulation et dans la structure de chaque morceau sont significatives, et témoignent du fait que les années écoulées avaient de toute manière laissé leur trace dans la création de Bach aussi. Dans le *Premier Volume*, un seul *Prélude*, le dernier, présentait une

forme bipartite; dans le *Second Volume* cette forme, typique de la moderne sonate pour clavecin, est au contraire présente dans non moins de 10 *Préludes* sur 24 (ce sont les n°2, 5, 8, 9, 10, 12, 15, 18, 20 et 21); le style du concerto, avec son incisivité rythmique pressante prédomine dans les *Préludes* n°7.13.17 et 24. Dans les *Fugues* apparaissent fréquemment des sujets à l'allure de danse (n°1, 4, 11, 13, 15, 17, 21 et 24), tandis que les *Fugues* à cinq voix sont complètement absentes (dans le *Premier Volume* il y en avait deux). Sans avoir subi de changement radical, le langage des *Fugues* s'est maintenant fait plus pur et essentiel, jusqu'à pénétrer, comme l'a parfaitement écrit encore une fois Alberto Basso, "les espaces profonds de la spéculation, de la *musica artificialis*, de l'*ars combinatoria*, sans perdre de vue les occasions et les motivations initiales - racontées avec une extrême modestie - de l'*exercitium*, de l'*experimentum*, de la *ratio ordinis*".

Rédigeant en 1837 une critique des *Préludes et Fugues op.35* de Mendelssohn sur la *Neue Zeitschrift für Musik*, Robert Schumann les commentait ainsi: "non pas de simples fugues, que le cerveau élabore respectant les formules", mais des morceaux de musique, nés de la fantaisie et dont l'élaboration relève du mode poétique ("nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Rezept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichtweise ausgeführt"). Cette définition des œuvres de celui que Schumann considérait, avec trop

d'ottimismo peut-être, come un "nouveau Bach" pourrait aussi parfaitement s'adapter, et à plus juste titre, aux *Préludes et Fugues* du très précieux *Clavecin bien tempéré*, synthèse parfaite et inégalée entre passé (l'antique doctrine contrapuntique) et avenir (le système tempéré), doctrine et *poesis*.

Danilo Prefumo
Traduction de Christiane Ghier

JOHANN SEBASTIAN BACH
**Il Clavicembalo ben temperato,
Libro Secondo**

"Spiele fleissig Fugen guter Meister, vor allem von Johann Sebastian Bach! Das Wohltemperierte Klavier sei dein täglich Brot! Dann wirst du gewiss ein tüchtiger Musiker".

Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, 1848

"Suona con diligenza le fughe dei maestri più validi, soprattutto quelle di Johann Sebastian Bach! Il Clavicembalo ben temperato sia il tuo pane quotidiano! Così potrai diventare senz'altro un bravo musicista". Robert Schumann, *Regole di vita musicale*, 1848.

In pieno Ottocento, le opere di Johann Sebastian Bach, certo mai completamente dimenticate, ancorché rimaste retaggio di pochi isolati ammiratori e degli organisti di provincia, 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, sulla *Neue Zeitschrift für Musik*, l'edizione integrale, Schumann riservò sempre un posto speciale al *Clavicembalo ben temperato*, che infatti fu veramente per lui quel "pane quotidiano" che nello scritto del 1848 egli auspicava divenisse per tutti i giovani studenti. Schumann 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 impraticarsi 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 serio 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.

Un secolo dopo, quando ormai il sistema temperato era entrato definitivamente nell'uso comune, 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 Zeit Vertrieb*" ("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 (ovviamente non meno che definitiva) sulla spinosa questione dell'accordatura degli strumenti da tasto.

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 tre diesis e con tre 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 del temperamento equabile, nel quale cioè l'ottava fosse suddivisa in dodici semitoni uguali, secondo quello che è stato definito "un onesto compromesso tra arte e natura".

L'adozione di questo nuovo tipo di accordatura, che trovò il suo massimo teorico nel tedesco Andreas Werckmeister (*Musicalische Temperatur*, 1686/7), 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 Musicæ* 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.

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 *Parte Seconda* 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 a livelli di sofisticazione degni dei servizi segreti di una moderna nazione industrializzata, 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* risale addirittura al 1726) e solo in seguito riuniti nella nuova raccolta, con un lavoro iniziato presumibilmente intorno al 1739 e concluso circa quattro 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 Libro* 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*".
Recensendo nel 1837 i *Preludi e Fughe*

op.35 di Mendelssohn sulla *Neue Zeitschrift für Musik*, Robert Schumann ebbe a definirli "non semplici fughe, elaborate con la testa e secondo le formule, ma pezzi di musica, nati dalla fantasia ed elaborati in modo poetico (il corsivo è nostro)" ("nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Rezept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt"). Questa definizione delle opere di colui che Schumann considerava forse con troppo ottimismo come il "Bach redivivo" potrebbe adattarsi perfettamente, e a maggior ragione, anche ai *Preludi e Fughe* dell'amatissimo *Clavicembalo ben temperato*, sintesi perfetta e insuperata di passato (l'antica dottrina contrappuntistica) e avvenire (il sistema temperato), dottrina e *poesis*.
Danilo Prefumo



Harpsichord Olivier Fadini from F. Blanchet (Paris 1733)



Ottavio Dantone

Ottavio Dantone studied organ and harpsichord at and graduated from the Conservatory "G. Verdi" in Milan. Beginning his career at a young age, Dantone dedicated his studies to early music and to collaborating with various orchestras, acquiring considerable experience in basso continuo, in the art of which he is now considered an authority. In 1985 he was awarded the Basso Continuo prize at the International Paris Festival and in 1986 he received

an award at the International Bruges Festival (two of the most renowned harpsichord festivals in the world.) He was the first Italian to have achieved such recognition at the international level for the harpsichord. He has an intense concert schedule, both as a harpsichord and fortepiano soloist as well as appearing as conductor of orchestras and ensembles. Since 1996 he has been Musical Director of the Accademia Bizantina in Ravenna, with whom he has worked since 1989.

Dantone has toured in Europe, the United States, Israel and Mexico and has been a guest at the some of the most important Concert Associations in Amsterdam, Paris, New York, Milan, Tokyo, Turin, and Ravenna. Dantone regularly teaches harpsichord at the Conservatories of Lugano and Turin. He holds specialist courses for harpsichord, chamber music, basso continuo and improvisation. His diverse activities have included many television and radio performances in Italy and abroad. He has recorded both as a soloist and as a conductor and basso continuista. Especially noteworthy is Dantone's recording of "Sonate di gravicembalo" by Pietro Domenico Paradisi (Paradies), which was awarded by the Italian critics as best record of 1998.

Ottavio Dantone studierte Orgel und Cembalo am Konservatorium „G. Verdi“ in Mailand. Während seiner Studienzeit und von Beginn seiner frühen Konzertkarriere an widmete sich Dantone der Alten Musik und trat als Cembalist und Generalbass-Spezialist als einer der talentiertesten seiner Generation in Erscheinung. Im Jahre 1985 gewann er den internationalen Wettbewerb in Paris im Generalbass und auch den Wettbewerb beim internationalen Festival in Bruges (zwei der weltweit wichtigsten Wettbewerbe für Cembalo). Er ist der erste italienische Cembalist,

der internationale Autorität erreicht hat.

Seine rege Konzertaktivität entfaltet Ottavio Dantone als Cembalist, als Solist am Fortepiano und auch als Dirigent. Leit 1996 ist er musikalischer Leiter des Ensembles "Accademia Bizantina" in Ravenna, der er seit 1989 angehört.

Dantone bereiste als Solist und Dirigent Europa, den USA, Israel und Mexico und trat in zahlreichen Metropolen, wie etwa dem Concertgebouw Amsterdam, in Paris, New-York, Rom und Mailand auf. An den Konservatorien von Lugano und Turin unterrichtet er Cembalo und gibt europaweit regelmäßige Meisterkurse für Cembalo, Kammermusik, Basso Continuo und Improvisation.

Seine breitgefächerten Aktivitäten beinhalten zahlreiche Radio- und Fernsehauftritte wie auch eine rege Aufnahme Tätigkeit. Besonders erwähnenswert ist die Einspielung von Pietro Domenico Paradisi's „Sonate di Gravicembalo“, die den italienischen Kritikerpreis 1998 erhalten hat.

Ottavio Dantone a obtenu ses diplômes d'orgue et de clavecin au conservatoire "G. Verdi" de Milan, orientant tout particulièrement ses études vers la musique antique et baroque. Il a entrepris tout jeune la carrière de concertiste, se consacrant dès le début à l'étude et à

l'approfondissement constant de la musique antique et se signalant très tôt à l'attention du public et de la critique comme l'un des clavecinistes les plus experts et les plus talentueux de sa génération.

Il a remporté deux des concours mondiaux de clavecin les plus importants: le concours de Paris en 1985 dans la section basse continue, et celui de Bruges en 1986. Et c'est le premier Italien à avoir obtenu ces récompenses internationales.

Il a à son actif une intense activité de concertiste, comme soliste au clavecin ou au forte-piano, ainsi que comme chef d'orchestre. Depuis 1996, il est directeur musical de l'Accademia Bizantina de Ravenne, dont il faisait partie depuis 1989.

Il a participé en tant que soliste ou chef d'orchestre à des festivals et des concerts en Europe, en Amérique, au Japon, en Israël, en particulier par exemple au Concertgebouw d'Amsterdam, à Paris, New-York, Rome, Milan, Turin et Ravenne. Son activité est témoignée par un grand nombre d'enregistrements pour la radio, la télévision, et pour des maisons discographiques. Son enregistrement des "Sonate di Gravicembalo" de P.D. Paradisi (Paradies) a été élu "meilleur enregistrement 1998" par la critique italienne.

Il enseigne le clavecin dans les conservatoires de Lugano en Suisse et de Turin, et il donne régulièrement dans toute l'Europe des cours de

perfectionnement sur le clavecin, la musique de chambre, la basse continue et la technique d'improvisation.

Ottavio Dantone

Ottavio Dantone si è diplomato in organo e clavicembalo presso il Conservatorio "G.Verdi" di Milano, dedicando i suoi studi in particolare alla musica antica e barocca. Ha intrapreso la carriera concertistica giovanissimo dedicandosi fin dall'inizio allo studio e al costante approfondimento della musica antica e segnalandosi presto all'attenzione del pubblico e della critica come uno dei clavicembalisti più esperti e di talento della sua generazione.

È stato premiato in due dei più importanti concorsi di clavicembalo al mondo: nel 1985 nella sezione di Basso Continuo al Concorso di Parigi e nel 1986 a quello di Bruges. Ed è stato il primo italiano ad aver ricevuto questi riconoscimenti internazionali.

Ha al suo attivo un'intensa attività concertistica, come solista al clavicembalo o al fortepiano, nonché come direttore d'orchestra. Dal 1996 è direttore musicale dell'Accademia Bizantina di Ravenne, con la quale lavorava sin dal 1989.

Ha partecipato come solista o direttore nei più importanti festival e sale da concerto in Europa, America, Giappone, Israele, quali Concertgebouw di Amsterdam, Teatro alla Scala di Milano, Parigi, New York,

Roma, Milano, Torino, Ravenna. La sua attività comprende un grande numero di registrazioni per radio, televisioni e case discografiche. La propria registrazione delle "Sonate di Gravicembalo" di P.D.Paradisi (Paradies) è stato giudicato dalla critica italiana come "migliore registrazione del 1998".

Insegna clavicembalo ai conservatori di Lugano in Svizzera e Torino e tiene regolarmente corsi di perfezionamento in tutta Europa su clavicembalo, musica da camera, basso continuo e tecnica di improvvisazione.



ARTS

JOHANN SEBASTIAN BACH
1685 - 1750

Das Wohltemperierte Clavier, Teil II BWV 870 – 893

The Well-Tempered Clavier, Book 2
Le Clavecin Bien Tempéré, Livre II
Il Clavicembalo Ben Temperato, Libro II

Ottavio Dantone

Cembalo/Harpsichord/clavecin/clavicembalo

Recording Sala del Refettorio di S. Vitale, Ravenna - (Italy) - 6 · 2000
Production/Produktion/Directeur de la production/Direttore della produzione
Gian Andrea Lodovici

Recording Supervision/Aufnahmeleitung/Directeurs de l'enregistrement/Direttori della registrazione
Fabio Framba - Ottavio Dantone

Sound Engineer/Tonmeister/Aufnahmeleitung/Ingénieur du son/Tecnico del suono
Matteo Costa

The Sala del Refettorio of the Museo Nazionale of San Vitale
by courtesy of Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici di Ravenna

audiophile
series

tracks 2-5, 9-11

Audiophile Recording 24 bit - 96 kHz - see details inside

47657 - 2

authentic