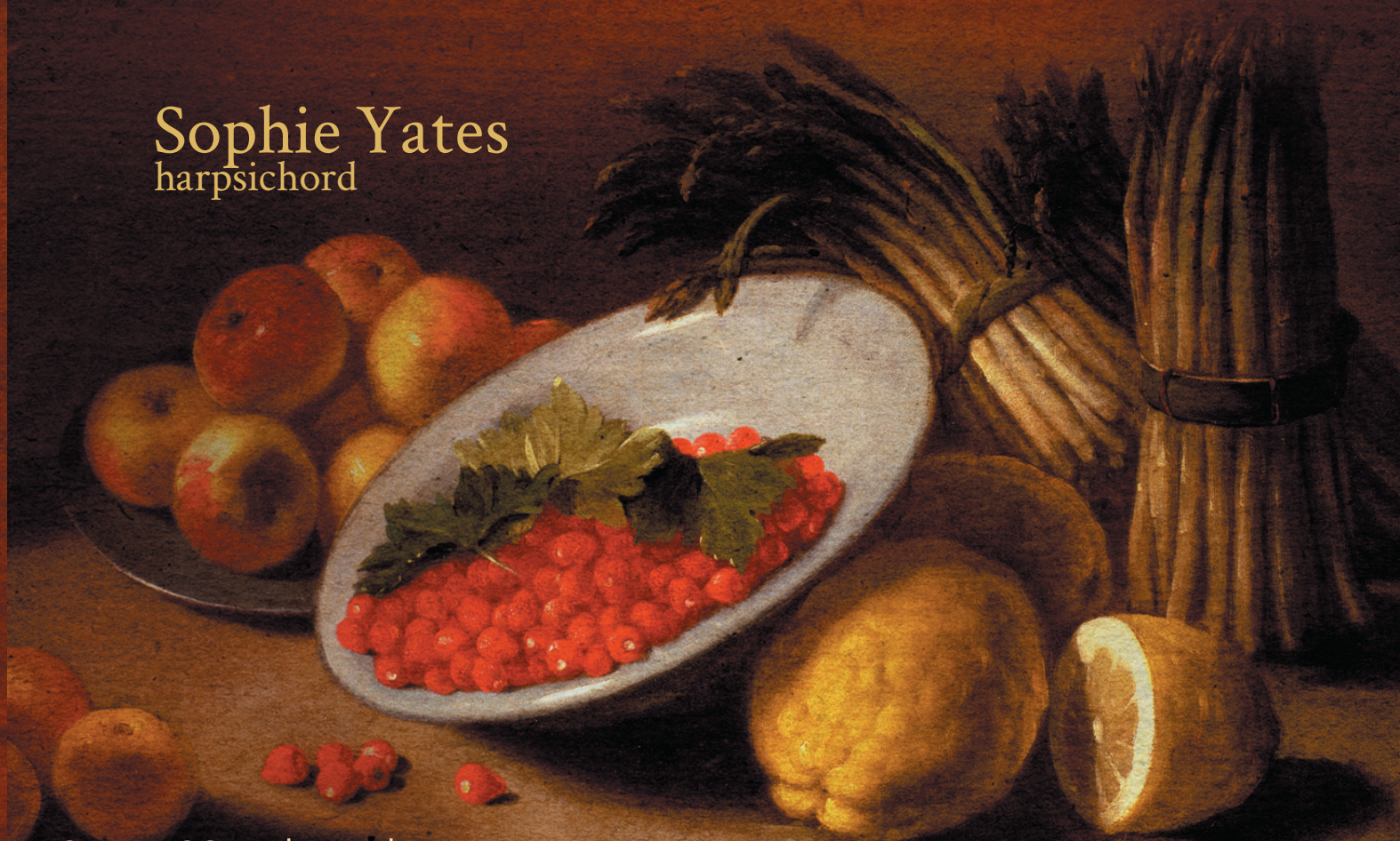


CHACONNE

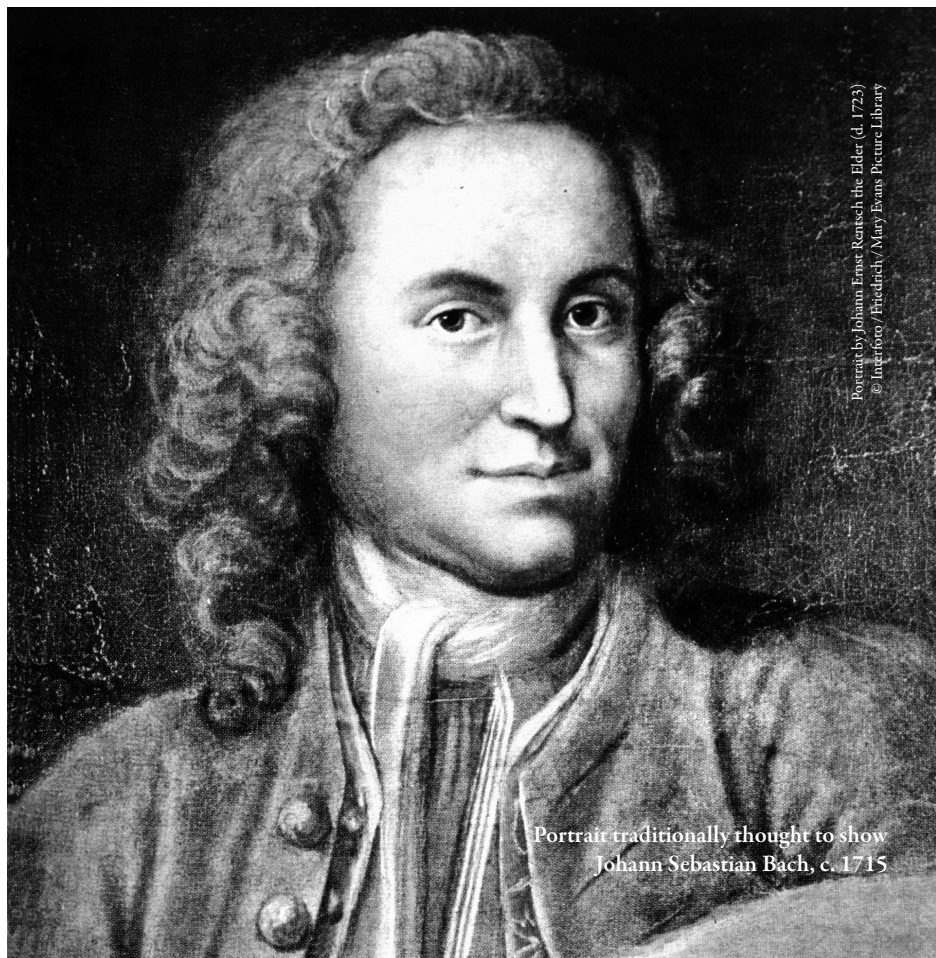
J.S. BACH

THE TRANSCRIPTIONS OF
CONCERTOS BY VIVALDI

Sophie Yates
harpsichord



CHANDOS early music



Portrait by Johann Ernst Renasch the Elder (d. 1723)
© Inefféto / Friedrich / Mary Evans Picture Library

Portrait traditionally thought to show
Johann Sebastian Bach, c. 1715

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

**Transcriptions for solo harpsichord of Concerti
by Vivaldi and the Marcello brothers**

Concerto, BWV 972 7:55
in D major • in D-Dur • en ré majeur
after Concerto, *L'estro armonico*, Op. 3 No. 9, RV 230 (Amsterdam, 1711),
by Antonio Vivaldi (1678 – 1741)

- | | | |
|---|-----------|------|
| 1 | [Allegro] | 2:14 |
| 2 | Larghetto | 3:25 |
| 3 | Allegro | 2:17 |

Concerto, BWV 973 7:36
in G major • in G-Dur • en sol majeur
after *Concerto a cinque stromenti*, Op. 7 No. 8, RV 299 (Amsterdam, 1720)
by Antonio Vivaldi

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 4 | [Allegro assai] | 2:36 |
| 5 | Largo | 2:31 |
| 6 | Allegro | 2:28 |

	Concerto, BWV 974	11:05
	in D minor • in d-Moll • en ré mineur after Oboe Concerto, from <i>Concerti a cinque</i> (Amsterdam, c. 1717), by Alessandro Marcello (1669 – 1747)	
7	[Andante]	3:12
8	Adagio	4:06
9	Presto	3:45
	Concerto, BWV 975	8:50
	in G minor • in g-Moll • en sol mineur after Concerto, <i>La stravaganza</i> , Op. 4 No. 6, RV 316 (Amsterdam, 1716), by Antonio Vivaldi	
10	[Allegro]	3:01
11	Largo	4:06
12	Giga	1:42
	Concerto, BWV 976	10:41
	in C major • in C-Dur • en ut majeur after Concerto, <i>L'estro armonico</i> , Op. 3 No. 12, RV 265 (Amsterdam, 1711), by Antonio Vivaldi	
13	[Allegro]	3:39
14	Largo	3:46
15	Allegro	3:15

Concerto, BWV 978 7:42

in F major • in F-Dur • en fa majeur
after Concerto, *L'estro armonico*, Op. 3 No. 3, RV 310 (Amsterdam, 1711),
by Antonio Vivaldi

- | | | |
|----|---------|------|
| 16 | Allegro | 2:26 |
| 17 | Largo | 2:45 |
| 18 | Allegro | 2:29 |

Concerto, BWV 980 10:27

in G major • in G-Dur • en sol majeur
after Concerto, *La stravaganza*, Op. 4 No. 1, RV 381 (Amsterdam, 1716),
by Antonio Vivaldi

- | | | |
|----|-----------|------|
| 19 | [Allegro] | 3:43 |
| 20 | Largo | 4:11 |
| 21 | Allegro | 2:32 |

Concerto, BWV 981

12:07

in C minor · in c-Moll · en ut mineur
after *Concerto a cinque*, Op. 1 No. 2 (Venice, 1708)
by Benedetto Giacomo Marcello (1686 – 1739)

22	Adagio	2:26
23	Vivace	1:57
24	Adagio	2:50
25	Prestissimo	4:53
		TT 76:28

Sophie Yates harpsichord

Double manual harpsichord by Andrew Garlick, Buckland St Mary (Somerset) 1996,
copy of Jean-Claude Goujon, Paris 1748, in the collection of the
Musée de la Musique of the Conservatoire de Paris

Harpsichord tuned by Andrew Garlick
Temperament: Vallotti
Pitch: A = 415 Hz

Bach: Transcriptions for solo harpsichord of Concerti by Vivaldi and the Marcello brothers

This recording brings together the arrangements which Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) made for harpsichord of instrumental concertos by his Italian contemporaries Antonio Vivaldi (1678 – 1741) and the brothers Alessandro (1669 – 1747) and Benedetto (1686 – 1739) Marcello. They date from 1713 – 14, when Bach held appointments at the ducal court in Weimar. Most fall into a three-movement format of fast – slow – fast; they are full of virtuosity in the fast movements and melody in the slower ones. One of the main points to appreciate when playing or listening to these pieces is the manner in which Bach adapts the string writing so artfully for the harpsichord: he makes it sound completely natural to the instrument without losing any of the original character or brilliance.

The concertos by Vivaldi included in this recording are taken from three different sets: *L'estro armonico*, Op. 3, *La stravaganza*, Op. 4, and the twelve *Concerti a cinque stromenti*, Op. 7. The opus numbers show us that they are early works, from a time when Vivaldi was still making his reputation;

the concertos were significant in creating the impression that a highly innovative and dynamic musical personality was arriving on the Venetian musical stage. In the words of the *New Grove Dictionary*, *L'estro armonico* was 'the most influential music publication of the first half of the eighteenth century'. The fact that Vivaldi chose a Dutch publisher crucially allowed the concertos to become available in northern Europe, though in the preface to *L'estro armonico* he also mentions that Dutch engraving was superior to Italian printing. As a result, the popularity of the concertos and the influence of Vivaldi's style were able to grow internationally. This success led the publisher, Estienne Roger, to order pieces straight from the composer to publish at his own expense, without the usual involvement of an aristocratic patron, as he was clearly confident of the increasing appetite for this excitingly new style of music. Vivaldi's peers were also enthusiastic, particularly the composer and theorist Joachim Quantz (1697 – 1773), who even attempted a 'formula' for concerto writing, which exactly matched Vivaldi's method.

Vivaldi's influence is also strongly evident in the music of Alessandro and Benedetto Marcello. However, Alessandro Marcello's very well-known Oboe Concerto retains its own individual character, which it owes to the use of atypical instrumentation and instrumental relationships. This makes the concerto a fairly unusual choice for keyboard transcription, yet it was Bach's setting (tracks 7–9) that first drew attention to the work. Benedetto Marcello's *Concerto a cinque*, Op. 1 No. 2 is perhaps the most unusual on the disc, owing to its four-movement structure. There are also more diverse elements of counterpoint and more contrast in texture than we have come to expect from the Vivaldi-influenced style, yet the character is still unmistakably Venetian.

In any transcription, instrumentation is liable to be the most obvious change. In these concertos, Bach was tackling the problem of conveying the quintessential sound of the Venetian violin on a keyboard instrument. The harpsichord might seem to be a rather incompatible choice, as its characteristic sound is that of a plucked string, resonating and swiftly decaying, whereas a bowed string yields a sound that has all the length and *cantabile* character that the player is able to draw from it. For this reason I found myself wondering why Bach chose to transcribe

these works for keyboard at all. In fact, he produced seventeen similar transcriptions of string repertoire by other composers for the harpsichord (and many for the organ) as well as transcribing his own works for different instruments: it is clear, then, that, for whatever reason, transcription was an important part of his work and compatibility of instrumentation seemed unimportant to him.

Across the centuries, a main reason for composers to adapt existing works for performance on a keyboard has been to allow amateur players to take advantage of the availability of popular repertoire, from intabulations of Renaissance part-songs to transcriptions for piano duet of symphonies by Beethoven. The desire to transcribe may therefore stem from pure practicality, the possibility of playing and enjoying a larger-scale work at home. However, not all the transcriptions by Bach are of this nature – he sometimes takes a violin concerto and turns it into a harpsichord concerto, or transcribes a solo cello suite for the lute. There are no economies of scale in those examples, so he must have had other reasons for undertaking them.

It has been suggested that Bach transcribed Italian concertos for his own education, in

order to adopt the new ideas that later would find voice in his well-known *Concerto nach italiänischem Gusto* (Concerto in the Italian Style) for solo harpsichord. However, it seems more likely that the enthusiasm of the young Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar (1696 – 1715), who had discovered Vivaldi's newly published Op. 3 concertos whilst studying in Holland, was the driving force. The prince must have gone to great lengths to acquire copies of these and other scores – some handwritten – in Amsterdam and brought them home to study. He became so attracted to the new style that he even attempted to write some similar pieces himself; during his time as court organist at Weimar, Bach was required to transcribe for the keyboard some of Prince Ernst's concertos, as well.

Two other possible reasons for the transcriptions occur to me. One is the technical challenge of exercising his creativity within the parameters of a pre-existing work, which must have stimulated his musical imagination; put another way, Bach might simply have enjoyed the musical material so much that he wanted to experiment with it! The second reason – still the case – is that the pieces are highly useful material for recitals. In an age in which much keyboard repertoire was either multi-movement dance suites

or exercises in solid counterpoint, a short, three-movement work – already familiar to the listener in another form – must have come as very welcome light relief. As the transcriptions were neither published nor publicised at the time, they must also have had the added advantage of novelty and exclusivity.

Another obvious change that Bach made to some of the original concertos was to transpose them into other keys. The Concerto in E major from *L'estro armonico* (Op. 3 No. 12) is transposed to C major, whilst the Concerto in G major from the same set (Op. 3 No. 3) moves to F major. The concerto in B flat from *La stravaganza* (Op. 4 No. 1) ends up in G and Benedetto Marcello's E minor *Concerto a cinque* is set in C minor. These changes are mostly effected to fit the compass of Bach's harpsichord, but other modifications are to do with filling out textures, realising implied counterpoint, and adding ornaments. What Bach does not change is any of the violinistic figuration – such as widely leaping passages or fast repeated notes – and the fact that these are not idiomatic to the harpsichord appears unimportant to him. To quote Johann Adolph Scheibe (1708 – 1776), 'since he judges according to his own fingers, his pieces are extremely difficult to play'. It certainly seems that Bach was writing

these transcriptions for himself or fellow cognoscenti, rather than for amateurs.

In the broader perspective of the repertoire for harpsichord, these pieces are innovative on account of their unusual form and truly dynamic writing for the instrument. They demand a double-manual harpsichord to contrast solo passages with *ritornelli* and to express the frequent dynamic contrasts that characterise this style. In conclusion, these transcriptions are something of a novelty. We see Bach exploring and interacting with a new style and creating fresh, exciting repertoire that makes new demands of both player and instrument. The German musicologist Arnold Schering (1877 – 1941) admirably sums it up in these words:

we shall have to seek the purpose of these arrangements in practical music-making and be able to accept that within a short time the new concerto of the Italians became such a favourite that players wanted to be able to play the particularly popular concertos with their own two hands on clavichord or organ. Bach's arrangements would then be considered to be what they really are: keyboard extractions, 'for the soul's refreshment of music-lovers.'

© 2013 Sophie Yates

Described by *Gramophone* as 'hugely talented' and by *BBC Music* as playing 'with exceptional poise', **Sophie Yates** began her early musical education at Chetham's School of Music and progressed to the Royal College of Music and the Sweelinck Academie at the Conservatorium of Amsterdam. Having won the international Erwin Bodky competition at the Boston Early Music Festival, she toured and broadcast throughout the eastern states of America, and now performs regularly around Europe, the United States, and Japan, having also visited Morocco, Syria, and Western Australia. She has given recitals at the Wigmore Hall, London, and at the international festivals of Flanders, Biella, Utrecht, York, and Mafra, as well as the Quincena Musical in San Sebastián and the South Bank and Lufthansa festivals in London. A passionate performer on original instruments, she plays regularly at the Royal College of Music Museum, Benton Fletcher Collection at Fenton House, Russell Collection in Edinburgh, and Cobbe Collection at Hatchland's Park, and has devised programmes in such historical settings as the Rubenshuis in Antwerp, Ingatestone Hall in Essex (former refuge of William Byrd), Bishop's Palace in Basel, Rosenborg Castle in Copenhagen, and National Portrait Gallery in London. As an expert in early English

keyboard music she has performed on most of the playable virginals surviving in Britain. Sophie Yates has taught and examined at the Royal College of Music, Royal Welsh College of Music and Drama, Birmingham Conservatoire, University of Western Australia, Radley College, and King's School,

Canterbury. She also gives master-classes and coaches professional pianists in period performance practice. As a recording artist, she has worked with the BBC on a wide range of projects, and has made a series of solo CDs for Chandos, many of which have won international awards.



Bach: Transkriptionen für Solo-Cembalo von Konzerten von Vivaldi und den Brüdern Marcello

Die vorliegende CD enthält Johann Sebastian Bachs (1685 – 1750) Bearbeitungen für das Cembalo von Instrumentalkonzerten seiner italienischen Altersgenossen Antonio Vivaldi (1678 – 1741) und der Brüder Alessandro (1669 – 1747) und Benedetto Marcello (1686 – 1739). Sie entstanden in den Jahren 1713 / 14, während Bach Hofmusicus des Herzogs von Weimar war. Fast alle folgen der Form schnell – langsam – schnell; die schnellen Sätze sind sehr virtuos, die langsamen sehr melodios. Ein Kardinalpunkt, der beim Spiel oder beim Anhören dieser Stücke beachtet werden muss, ist die Geschicklichkeit, mit der Bach den Streichersatz für das Cembalo einrichtet und einen völlig clavieridiomatischen Klang erzielt, ohne das Wesen oder die Brillanz der Vorlage zu verlieren.

Die hier eingespielten Konzerte von Vivaldi stammen aus drei verschiedenen Sammlungen: dem *Estro armonico* op. 3, der *Stravaganza* op. 4 und den zwölf *Concerti a cinque stromenti* op. 7. Die Opusnummern geben zu erkennen, dass es sich um Jugendwerke handelt, bevor Vivaldi seinen Ruf gefestigt hatte; die

Konzerte waren wichtig, denn sie erweckten den Eindruck, dass eine musikalisch dynamische, auf Neuerungen bedachte Persönlichkeit im Venediger Musikleben aufgetaucht sei. Laut dem *New Grove Dictionary* war *L'Estro armonico* "die einflussreichste musikalische Publikation in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts". Dass Vivaldi seine Konzerte einem holländischen Verleger anvertraute, ermöglichte ihre Verbreitung im Norden Europas, obwohl er im Vorwort zum *Estro armonico* erwähnte, dass der holländische Notenstich dem italienischen Druck überlegen sei. Die Popularität seiner Konzerte und der Einfluss seines Stils nahm in der ganzen Welt zu. Dank dieses Erfolgs beschloss der Verleger Estienne Roger, Stücke ohne die Beteiligung adeliger Gönner direkt und auf seine Kosten bei Vivaldi zu bestellen, also war er offensichtlich vom zunehmenden Interesse an diesem aufregenden neuen Stil überzeugt. Auch Vivaldis Gleichrangige waren begeistert, namentlich der Komponist und Musiktheoretiker Joachim Quantz (1697 – 1773), der sogar eine "Formel" für den Konzertsatz zu erarbeiten versuchte, die genau Vivaldis Methode entsprach.

Auch Alessandro und Benedetto Marcello waren deutlich von Vivaldi beeinflusst. Allerdings hat Alessandros bekanntes Konzert für Oboe seinen ausgesprochen eigenen Charakter, der auf atypischer Instrumentation und der ungewöhnlichen Beziehung der Instrumente untereinander beruht. Daher ist dieses Konzert eine unwahrscheinliche Wahl für die Clavier-Transkription, doch war es gerade Bachs Bearbeitung (Spur 7 – 9), die unsere Aufmerksamkeit auf das Werk lenkte. Benedetto Marcellos *Concerto a cinque* op. 1 Nr. 2 ist wohl infolge der vier Sätze das ungewöhnlichste Stück in dieser Aufnahme. Auch enthält es mehr unterschiedliche Elemente des Kontrapunktes, und die Satztechnik ist kontrastreicher, als bei einem von Vivaldi beeinflussten Stil zu erwarten, doch der Charakter ist nach wie vor venezianisch.

In Transkriptionen ist die Instrumentation die auffälligste Verwandlung. In diesen Konzerten befasste sich Bach mit dem Problem, das Idiom der venezianischen Geige auf das Clavier zu übertragen. Das Cembalo scheint recht unvereinbar mit der Geige zu sein, denn sein charakteristischer Klang ist eine gezupfte Saite, das heißt, sie klingt an und der Ton verflüchtigt sich sehr schnell,

während die gestrichene Saite hat den Klang, also die Dauer und *cantabile* Qualität, die der Ausübende ihr entlocken kann. Deshalb fragte ich mich, warum Bach ausgerechnet diese Werke für das Clavier bearbeitete. In der Tat übertrug er siebzehn Stücke anderer Komponisten auf das Cembalo (und viele auf die Orgel), ganz abgesehen von den Transkription seiner eigenen Werke für andere Instrumente. Es ist also klar, dass die Transkription einen wichtigen Bestandteil seiner Arbeit darstellt; ob die Instrumente vereinbar waren oder nicht war ihm anscheinend bedeutungslos.

Jahrhundertlang bearbeiteten Komponisten schon vorhandene Werke für das Clavier, um es Amateuren zu ermöglichen, sich des populären Repertoires zu bedienen, von der mehrstimmigen Tabulatur der Renaissance bis zu vierhändigen Clavier-Transkriptionen von Beethovens Sinfonien. Daher ging der Drang nach Bearbeitungen auf rein praktische Überlegungen zurück: So konnte man großformatige Werke zu Hause spielen und genießen. Allerdings trifft das nicht auf alle Transkriptionen von Bach zu, denn er bearbeitete manchmal ein Violinkonzert für das Cembalo oder eine Cello-Solosuite für die Laute. Diese Beispiele verringern die

Interpretieren nicht, d.h. sie machten die Stücke nicht mehr Liebhabern zugänglich als die Originalversion, daher hatte er wohl andere Anregungen.

Eine mögliche Erklärung ist, dass Bach italienische Konzerte für seine eigene Schulung transkribierte, um sich die neuen Ideen anzueignen, die später im berühmten *Concerto nach italienischem Gusto* für Solo-Cembalo Niederschlag fanden. Wahrscheinlicher ist, dass der junge Herzog Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696 – 1715), ein begeisterter Dilettant, der während des Studiums in Holland die neu erschienen Op. 3 Konzerte von Vivaldi entdeckt hatte, die treibende Kraft war. Er gab sich gewiss große Mühe, die Partituren – manche handschriftlich – dieser und anderer Werke in Amsterdam zu erwerben, die er heimbrachte, um sie zu studieren. Der neue Stil war so nach seinem Geschmack, dass er sogar versuchte, selber Ähnliches zu komponieren; als Hoforganist zu Weimar musste Bach auch einige von Herzog Ernsts Werken auf das Clavier übertragen.

Es gibt noch zwei andere Erklärungen für die Transkriptionen. Eine ist die technische Herausforderung, seine eigene Schöpferkraft im Rahmen eines schon bestehenden Werks zu erproben, was sicherlich seine Phantasie

anregte; in anderen Worten, Bach fand solchen Gefallen am Stoff, dass er daran experimentieren wollte. Die andere, noch immer stichhaltige Erklärung ist, dass sich diese Stücke hervorragend für Vortragsabende eignen. Zu einer Zeit, da das Clavierrepertoire hauptsächlich aus Tanzsuiten mit mehreren Sätzen oder streng kontrapunktischen Übungen bestand, war ein kurzes Werk mit nur drei Sätzen, mit denen der Hörer schon in einer anderen Gestalt vertraut war, eine angenehme Ablösung. Außerdem wurden die Transkriptionen weder veröffentlicht noch publiziert, also hatten sie auch den Vorteil der Neuheit und Exklusivität.

Eine andere unverkennbare Änderung, die Bach an einigen Vorlagen vornahm, war die Transposition in andere Tonarten. Das E-Dur-Konzert aus dem *Estro armonico* (op. 3 Nr. 12) ist nach C-Dur transponiert, das G-Dur-Konzert aus derselben Sammlung (op. 3 Nr. 3) nach F-Dur. Das Konzert in B-Dur aus *La stravaganza* (op. 4 Nr. 1) wandert nach G-Dur und Benedetto Marcellos *Concerto a cinque* in e-Moll steht nun in c-Moll. Diese Transpositionen beruhen hauptsächlich auf den Gegebenheiten des Bachschen Cembalos; andere Modifikationen füllten den Satz aus, realisierten den angedeuteten Kontrapunkt und fügten Verzierungen an. Was Bach unberührt

ließ, waren die für die Geige typischen Figurationen, so große Sprünge oder schnell wiederholte Noten; dass diese keineswegs cembaloidiomatisch sind, scheint ihm nebensächlich zu sein. Wie Johann Adolph Scheibe (1708 – 1776) feststellte, “Weil er nach seinen Fingern urtheilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen”. Jedenfalls scheint Bach diese Transkriptionen für sich selbst oder Kenner aus seinem Kreise geschrieben zu haben und nicht für bloße Liebhaber.

Aus der Perspektive des Repertoires für das Cembalo sind diese Stücke dank ihrer ungewöhnlichen Form und ausgesprochen dynamischem Satz für das Instrument als Innovationen zu betrachten. Um den kontrastierenden solistischen Passagen mit *Ritornelli* und den für diesen Stil typischen häufigen dynamischen Kontrasten gerecht zu werden, erfordern sie ein zweimanualiges Instrument. Mit einem Wort, diese Transkriptionen sind etwas ganz Neues. In ihnen erforscht und befasst sich Bach mit einem neuen Stil und schafft eine frische, interessante Literatur für Tasteninstrumente, die auf den Ausführenden sowie das Instrument hohe Ansprüche stellt. Wie der Musikologe Arnold Schering (1877 – 1941) es so bezeichnend zusammenfasste,

Nunmehr wird man den Zweck der Arrangements doch wohl in der Praxis zu suchen haben und annehmen können, daß die Vorliebe für das neue Konzert der Italiener binnen kurzem so allgemein geworden, daß man sich den Genuß von besonders beliebten Stücken auch unter zwei Augen am Klavichord oder an der Orgel zu verschaffen suchte. Bach's Arrangements wären demnach in Zukunft lediglich als das anzusehen, was sie wirklich sind: Als Klavierauszüge, “denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung”.

© 2013 Sophie Yates
Übersetzung: Gery Bramall

Sophie Yates ist von der Zeitschrift *Gramophone* als “ungeheuer begabt” beschrieben worden, ihr Spiel in *BBC Music* als “außerordentlich selbstsicher”. Sie begann ihre frühe musikalische Ausbildung an der Chetham's School of Music in Manchester, um ihre Studien am Londoner Royal College of Music und in Amsterdam an der Sweelinck Academie des dortigen Konservatoriums fortzusetzen. Nachdem sie beim Boston Early Music Festival den internationalen Erwin-Bodky-Wettbewerb gewonnen

hatte, unternahm sie Konzertreisen und Rundfunkübertragungen in den Ostküstenstaaten der USA und tritt heute regelmäßig in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Japan auf; außerdem hat sie in Marokko, Syrien und Westaustralien gespielt. Sie hat Recitals in der Londoner Wigmore Hall sowie bei den internationalen Festspielen von Flandern, Biella, Utrecht, York und Mafra gegeben, daneben bei der Quincena Musical in San Sebastián und in London beim South-Bank- und Lufthansa-Festival. Als passionierte Interpretin auf Originalinstrumenten spielt sie regelmäßig auf Instrumenten in den Sammlungen des Museums des Royal College of Music, der Benton Fletcher Collection in Fenton House, der Russell Collection von Edinburgh und der Cobbe Collection in Hatchland's Park, außerdem hat sie Programme für historisch bedeutsame Schauplätze wie das Rubenshuis in Antwerpen, Ingatestone

Hall in der englischen Grafschaft Essex (der einstigen Zuflucht von William Byrd), den Bischofspalast von Basel, das Kopenhagener Schloss Rosenborg und die National Portrait Gallery in London erstellt. Als Expertin für frühe englische Klaviermusik hat sie auf den meisten in Großbritannien erhaltenen, heute noch bespielbaren Virginalen musiziert. Sophie Yates ist als Lehrkraft und Prüferin am Royal College of Music, am Royal Welsh College of Music and Drama, am Konservatorium von Birmingham, an der University of Western Australia, am Radley College und an der King's School in Canterbury tätig gewesen. Außerdem gibt sie Meisterklassen und unterrichtet professionelle Pianisten in historischer Aufführungspraxis. Im Tonstudio hat sie für den BBC-Rundfunk an vielfältigen Projekten gearbeitet und für Chandos eine Reihe von Solo-CDs aufgenommen, von denen viele mit internationalen Preisen ausgezeichnet wurden.



Bach: Transcriptions pour clavecin seul de Concertos de Vivaldi et des frères Marcello

Cet enregistrement réunit les arrangements pour clavecin réalisés par Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) à partir des concertos instrumentaux composés par ses contemporains italiens, Antonio Vivaldi (1678 – 1741) et les frères Alessandro (1669 – 1747) et Benedetto (1686 – 1739) Marcello. Ces œuvres remontent à 1713 – 1714, époque où Bach occupait des fonctions à la cour ducale de Weimar. Dotées pour la plupart d'une structure à trois mouvements de type vif – lent – vif, elles sont remplies de virtuosité dans les mouvements rapides et de mélodie dans les mouvements plus lents. Que l'on joue ou que l'on écoute ces pièces, un des points essentiels est d'avoir conscience de la façon si ingénieuse dont Bach adapte cette écriture pour cordes à l'intention du clavecin: il parvient à la rendre totalement naturelle à cet instrument tout en gardant intacts son caractère original et sa brillance.

Les concertos de Vivaldi figurant dans cet enregistrement sont tirés de trois recueils différents: *L'estro armonico*, op. 3, *La stravaganza*, op. 4, et les douze *Concerti a cinque stromenti*, op. 7. Ces numéros d'opus

nous montrent qu'il s'agit d'œuvres de jeunesse, remontant à une époque où Vivaldi était encore en train d'établir sa réputation: les concertos contribuèrent fortement à créer l'impression que c'était une personnalité musicale hautement innovatrice et dynamique qui arrivait sur la scène musicale de Venise. D'après le *New Grove Dictionary*, *L'estro armonico* fut "la publication musicale la plus importante de la première moitié du dix-huitième siècle". Le fait que Vivaldi choisit d'utiliser un éditeur hollandais fut une décision cruciale qui permit à ses concertos de devenir disponibles en Europe du nord (quoique dans la préface de *L'estro armonico*, le compositeur mentionne aussi que la gravure hollandaise était supérieure aux impressions italiennes). À la suite de cela, la popularité des concertos de Vivaldi et l'influence de son style purent s'accroître au niveau international. Ce succès amena l'éditeur, Estienne Roger, à commander des pièces directement au compositeur afin de les publier à ses propres frais – sans l'aide ordinairement apportée par un noble protecteur – car il était manifestement certain de voir

grandir l'appétit pour ce style de musique, qui excitait par sa nouveauté. Les pairs de Vivaldi se montrèrent aussi enthousiastes, particulièrement le compositeur et théoricien Joachim Quantz (1697 – 1773), qui entreprit même d'établir "une formule" pour l'écriture de concertos, semblable en tous points à la méthode de Vivaldi.

L'influence de Vivaldi se manifeste aussi très fortement dans la musique d'Alessandro et de Benedetto Marcello. Néanmoins, le très célèbre Concerto pour hautbois d'Alessandro Marcello garde son caractère individuel propre, qu'il doit à l'utilisation d'une instrumentation et de relations instrumentales atypiques. Ceci fait du concerto un choix plutôt inhabituel pour la transcription pour clavier, ce fut pourtant l'arrangement de Bach (pistes 7 – 9) qui le premier attira l'attention sur l'œuvre. C'est le *Concerto a cinque*, op. 1 no 2, de Benedetto Marcello qui s'avère peut-être le plus inhabituel du disque, du fait de sa structure à quatre mouvements. L'œuvre présente aussi des éléments de contrepoint d'une plus grande diversité et une texture aux contrastes plus marqués que ce que nous en sommes généralement venus à attendre du style influencé par Vivaldi, mais elle garde un caractère indéniablement vénitien.

C'est peut-être l'instrumentation qui constitue le changement le plus évident trouvé dans toute transcription. Dans ces concertos, Bach s'attaquait au problème de rendre le son type du violon vénitien sur un instrument à clavier. Le clavecin pourrait paraître un choix assez incompatible, car il a le son caractéristique d'une corde pincée, un son qui résonne puis se désagrège rapidement, tandis qu'une corde frottée produit un son ayant toute la longueur et tout le caractère *cantabile* que l'instrumentiste sait en tirer. C'est pourquoi je me suis trouvée à m'interroger sur la raison pour laquelle Bach avait bien pu choisir de transcrire ces œuvres pour le clavier. Il a en effet produit dix-sept transcriptions similaires pour clavecin (et un grand nombre pour orgue) à partir d'œuvres appartenant au répertoire pour cordes, écrites par d'autres compositeurs, et a également transcrit ses propres œuvres pour des instruments différents: il est donc clair, qu'elle qu'en soit la raison, que la transcription occupait une part importante de ses activités et qu'il n'accordait aucune importance à la compatibilité de l'instrumentation.

Au fil des siècles, une des raisons principales ayant poussé les compositeurs à adapter des œuvres existantes pour qu'elles soient jouées au clavier a été de permettre aux

interprètes amateurs de profiter du répertoire populaire disponible – des adaptations instrumentales de chants à plusieurs voix de la Renaissance aux transcriptions pour piano à quatre mains de symphonies écrites par Beethoven. Le désir de transcrire pourrait donc procéder d'une démarche purement pratique, donner la possibilité de jouer et de savourer chez soi une œuvre de plus vaste envergure. Toutes les transcriptions de Bach ne sont cependant pas de cette nature – il prend parfois un concerto pour violon pour le changer en concerto pour clavecin ou transcrit pour le luth une suite écrite pour violoncelle seul. Ce sont des exemples qui ne présentent aucune économie d'échelle, il dut donc avoir d'autres raisons pour entreprendre ces travaux.

On a avancé que Bach transcrivait des concertos italiens dans le but de parfaire ses connaissances, afin d'adopter les idées nouvelles qui devaient plus tard trouver leur expression dans son célèbre *Concerto nach italiänischem Gusto* (Concerto dans le goût italien) pour clavecin seul. Il semble néanmoins plus probable qu'il y fut poussé par l'enthousiasme du jeune prince Johann Ernst de Saxe-Weimar (1696 – 1715), qui avait découvert les Concertos op. 3 de Vivaldi, nouvellement publiés, alors qu'il

faisait ses études en Hollande. Le prince s'était probablement donné énormément de mal pour acquérir à Amsterdam des copies de ceux-ci, ainsi que d'autres partitions – dont certaines étaient manuscrites – et les avaient ramenées chez lui pour les étudier. Ce nouveau style l'avait tellement séduit qu'il avait même entrepris de composer quelques pièces similaires. Durant la période où Bach travaillait comme organiste à la cour de Weimar, il eut donc également pour tâche de transcrire pour le clavier des concertos du prince Ernst.

Il me vient à l'esprit deux autres raisons qui pourraient expliquer ces transcriptions: l'une étant le défi technique qu'aurait constitué pour le compositeur l'exercice de sa créativité au sein des paramètres d'une œuvre préexistante, ce qui a dû stimuler son imagination musicale; autrement dit, Bach aurait tout simplement tellement apprécié ce matériau musical qu'il voulait expérimenter avec! La seconde raison – toujours d'actualité – étant que ces pièces constituent un matériau très utile pour les récitals. À une époque où le répertoire pour clavier était en grande partie constitué de suites de danses à mouvements multiples ou de démonstrations en bonne et due forme de contrepoint solide, une courte

pièce comportant trois mouvements – déjà connue de l’auditeur, mais sous une autre forme – était sans doute ressentie comme un moment de détente fort bienvenu. Comme, à l’époque, les transcriptions n’étaient ni publiées, ni rendues publiques, elles jouissaient probablement aussi d’un atout supplémentaire, celui de la nouveauté et de l’exclusivité.

La transposition dans une tonalité différente fut un autre changement bien évident que Bach apporta à certains des concertos originaux. Le Concerto en mi majeur de *L'estro armonico* (op. 3 no 12) est transposé en ut majeur, tandis que le Concerto en sol majeur du même recueil (op. 3 no 3) passe au fa majeur. Le Concerto en si bémol de *La stravaganza* (op. 4 no 1) se retrouve en sol et le *Concerto a cinque* en mi mineur de Benedetto Marcello est mis en ut mineur. Pour la plupart, ces changements sont effectués pour rendre les pièces compatibles avec le registre du clavecin de Bach, mais d’autres modifications sont liées au besoin d’étoffer les textures, de réaliser un contrepoint implicite ou à d’ajouter des ornements. Toutefois Bach s’abstint de toucher à toute ornementation propre à l’écriture pour violon – tels que les passages faisant entendre des bonds frénétiques ou

les répétitions de notes rapides – et le fait que ceux-ci ne correspondent pas au mode d’expression caractéristique du clavecin ne semble pas lui avoir importé. D’après cette citation de Johann Adolph Scheibe (1708 – 1776), “du fait qu’il juge suivant ses propres doigts, ses pièces sont extrêmement difficiles à jouer”, il semble incontestable que Bach écrivait ces transcriptions à sa propre intention ou à celle d’autres instrumentistes avertis, plutôt qu’à celle d’amateurs.

Vues dans la perspective plus vaste du répertoire pour clavecin, ces pièces sont innovatrices par leur forme inhabituelle et par leur écriture vraiment dynamique pour l’instrument. Elles exigent l’utilisation d’un clavecin à deux claviers pour faire contraster passages solistes et ritournelles, et pour exprimer les fréquents contrastes de dynamique caractérisant ce style. En conclusion, ces transcriptions ont un parfum de nouveauté. Nous y voyons Bach explorer un style nouveau et y réagir, créant un répertoire aussi excitant qu’original, imposant des exigences nouvelles à l’interprète et à son instrument. Le musicologue allemand Arnold Schering (1877 – 1941) résuma admirablement la démarche du compositeur par ces mots:

Il nous faudra trouver le dessin de ces arrangements dans la pratique

instrumentale et pouvoir accepter qu'en un court espace de temps le nouveau concerto des Italiens devint un tel succès que les instrumentistes voulaient pouvoir jouer ces concertos particulièrement populaires de leurs deux mains, au clavecin ou à l'orgue. Les arrangements de Bach seraient en ce cas vus pour ce qu'ils sont vraiment: des extraits pour le clavier choisis "pour délasser l'esprit des mélomanes".

© 2013 **Sophie Yates**

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Considérée par la revue *Gramophone* comme une artiste "extrêmement douée" et par *BBC Music* comme une pianiste "d'une assurance exceptionnelle", **Sophie Yates** a commencé ses études musicales à l'École de musique de Chetham de Manchester et les a poursuivies au Royal College of Music et à l'Académie Sweelinck au Conservatoire d'Amsterdam. Après avoir remporté le Concours international Erwin Bodky au Festival de musique ancienne de Boston, elle a fait des tournées et participé à des émissions de radio dans les États de l'Est des États-Unis. Elle joue maintenant régulièrement en Europe, aux États-Unis et au Japon;

elle se rend aussi au Maroc, en Syrie et en Australie occidentale. Elle a donné des récitals au Wigmore Hall de Londres et dans les festivals internationaux des Flandres, de Biella, d'Utrecht, d'York et de Mafra, ainsi qu'à la Quincena Musical de San Sebastián et aux festivals de South Bank et de la Lufthansa à Londres. Elle se passionne pour l'exécution sur instruments d'époque et joue régulièrement au Royal College of Music Museum, à la Benton Fletcher Collection à Fenton House, à la Russell Collection à Édimbourg et à la Cobbe Collection à Hatchland's Park; elle conçoit en outre des programmes dans des lieux historiques comme la Rubenshuis à Anvers, Ingatestone Hall dans l'Essex (ancien refuge de William Byrd), à l'Évêché de Bâle, au Château de Rosenborg à Copenhague et à la National Portrait Gallery de Londres. Spécialiste de la musique ancienne pour clavier anglaise, elle a joué sur presque tous les virginaux qui existent encore en Grande-Bretagne. Sophie Yates enseigne et fait partie de jurys d'examens au Royal College of Music, au Royal Welsh College of Music and Drama, au Conservatoire de Birmingham, à l'Université d'Australie occidentale, au Radley College et à King's School, à Canterbury. Elle donne aussi des cours d'interprétation et prépare

des pianistes professionnels dans leur travail sur instruments d'époque. Elle a participé à de nombreux enregistrements à la BBC et

réalisé plusieurs CD solistes chez Chandos, dont certains ont remporté des distinctions internationales.



Also available



CHAN 0777

Balbastre
Pièces de clavecin (1759)



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Recording producer Gary Cole
Sound engineer Gary Cole
Editor Gary Cole
Mastering Rachel Smith
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue St George's, Brandon Hill, Bristol; 20 and 21 August 2012
Front cover *Still Life of Raspberries, Lemons, and Asparagus*, Italian School (eighteenth century) / Private collection / © Gavin Graham Gallery, London, UK / The Bridgeman Art Library
Back cover Photograph of Sophie Yates by Kiloran Howard Photography (www.kiloranhoward.com)
Illustrations All photographs of the harpsichord used in this recording © Robert Smith
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2013 Chandos Records Ltd
© 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



CHACONNE DIGITAL

CHAN 0796

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685 – 1750)

TRANSCRIPTIONS FOR SOLO HARPSICHORD OF
CONCERTI BY VIVALDI AND THE MARCELLO BROTHERS

1 - 3	Concerto, BWV 972	7:55
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
4 - 6	Concerto, BWV 973	7:36
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
7 - 9	Concerto, BWV 974	11:05
	in D minor • in d-Moll • en ré mineur	
10 - 12	Concerto, BWV 975	8:50
	in G minor • in g-Moll • en sol mineur	
13 - 15	Concerto, BWV 976	10:41
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
16 - 18	Concerto, BWV 978	7:42
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
19 - 21	Concerto, BWV 980	10:27
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
22 - 25	Concerto, BWV 981	12:07
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	

TT 76:28

Sophie Yates
harpsichord

BACH: THE TRANSCRIPTIONS OF CONCERTOS BY VIVALDI ET AL. – Yates

CHANDOS
CHAN 0796

BACH: THE TRANSCRIPTIONS OF CONCERTOS BY VIVALDI ET AL. – Yates

CHANDOS
CHAN 0796