



WERKE FÜR TASTENINSTRUMENTE · KEYBOARD WORKS
LES ŒUVRES POUR INSTRUMENT À CLAVIER · OBRAS PARA TECLADO



[3+4] Concerti BWV 972 - 987

Arrangements of Various Other Composers Works

*Bearbeitungen nach verschiedenen Meistern / Arrangements selon divers maîtres
Adaptaciones de obras de diversos maestros*

Produktionsleiter/Production supervisor/Directeur de production/Director de producción:
Peter Watchorn

Aufnahmeleitung/Session production/Direction de l'enregistrement/Dirección de grabación:
Joel Gordon, Matthew Packwood, Violeta Doncheva, Gregory Miller

**Aufnahme und Mastering/Recording and mastering/Enregistrement et mastering/
Grabación y mastering:** Joel Gordon

Digitale Bearbeitung/Digital Editing/Arrangement digital/Edición digital:
Joel Gordon, Matthew Packwood

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
23./24./28. Februar/February/Février/Febrero 2000; 1.-3. März/March/Mars/Marzo 2000

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
The Studio, Roslindale, Mass. (USA)

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:
Dr. Peter Watchorn

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción: Dr. Andreas Bomba

Cembalobearbeitung/Harpsichord preparation/Arrangement clavecin/Adaptación para el cémbalo:
Peter Watchorn

Stimmung/Temperament/Tempérament/Temperamento: Valotti (für einzelne Werke modifiziert/
modified for individual works/modifié pour certaines œuvres/modificado para obras individuales)

Pitch: A = 415hz

Deutsche Übersetzung: Bettina Zander

Traduction française: Hélène Jany

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

Internationale Bachakademie
E-Mail: office@bachakademie.de
Internet: <http://www.bachakademie.de>

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach
Bach
(1685–1750)

Concerti

Bearbeitungen nach verschiedenen Meistern
Arrangements of Various Other Composers Works
Arrangements selon divers maîtres
Adaptaciones de obras de diversos maestros

BWV 972 – 987, 592a

Peter Watchorn

Harpsichord/Cembalo/Clavecin/Clave
nach/after/d'après/según

Johann Heinrich Harraß (1665-1714)
von/by/de

A. R. McAllister, Melbourne, Australien/Australia 1999

In memoriam Isolde Ahlgrim (1914-1995)

CD 1

Concerto D-Dur /D Major/ré majeur/Re mayor BWV 972	8:52
<i>nach/after/d'après/según Vivaldi</i>	
(Allegro)	1 2:29
Larghetto	2 3:39
Allegro	3 2:44
Concerto G-Dur /G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 973	7:26
<i>nach/after/d'après/según Vivaldi</i>	
(Allegro)	4 2:44
Largo	5 2:06
Allegro	6 2:36
Concerto g-Moll /G Minor/sol mineur/sol menor BWV 975	8:58
<i>nach/after/d'après/según Vivaldi</i>	
(Allegro)	7 3:18
Largo	8 3:32
Giga (Presto)	9 2:08
Concerto C-Dur /C Major/ut majeur /Do mayor BWV 976	10:52
<i>nach/after/d'après/según Vivaldi</i>	
(Allegro)	10 4:08
Largo	11 3:15
Allegro	12 3:29
Concerto F-Dur /F Major/fa majeur/Fa mayor BWV 978	7:28
<i>nach/after/d'après/según Vivaldi</i>	
Allegro	13 2:36
Largo	14 2:05
Allegro	15 2:47
Concerto G-Dur /G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 980	11:22
<i>nach/after/d'après/según Vivaldi</i>	
(Allegro)	16 4:10
Largo	17 3:39
Allegro	18 3:33

Concerto C-Dur /C Major/ut majeur/Do mayor BWV 977	6:47
<i>nach/after/d'après/según Vivaldi (?)</i>	
(Allegro)	19 2:48
Adagio	20 1:31
Giga	21 2:28
Concerto G-Dur /G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 986	6:20
<i>nach/after/d'après/según Telemann (?)</i>	
(Allegro)	22 2:12
Adagio	23 1:20
Allegro	24 2:48
Concerto d-Moll /D Minor/ré mineur/re menor BWV 974	10:50
<i>nach/after/d'après/según A. Marcello</i>	
(Andante)	25 3:15
Adagio	26 3:29
Presto	27 4:06
Total Time CD 1:	79:05

CD 2

Concerto c-Moll /C Minor/ut mineur/do menor BWV 981	10:52
<i>nach/after/d'après/según B. Marcello</i>	
Adagio	1 1:46
Vivace	2 2:17
(Adagio)	3 2:46
Prestissimo	4 4:03
Concerto h-Moll /B Minor/si mineur/si menor BWV 979	11:52
<i>nach/after/d'après/según Torelli</i>	
(Adagio) – Allegro	5 1:42
Adagio	6 0:35
Allegro	7 3:40
Andante	8 1:03
Adagio	9 0:41
Allegro	10 4:11

Concerto B-Dur/B flat Major/si bémol majeur/Si bemol mayor BWV 982		8:54
<i>nach/after/d'après/según Johann Ernst</i>		
(Allegro)	11	2:33
Adagio	12	1:58
Allegro	13	1:59
Allegro	14	2:24
Concerto d-Moll/D Minor/tré mineur/te menor BWV 987		6:14
<i>nach/after/d'après/según Johann Ernst</i>		
Grave	14	2:51
(Un poco) Allegro	15	2:22
Adagio	16	0:38
Vivace	17	1:23
Concerto C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 984		8:34
<i>nach/after/d'après/según Johann Ernst</i>		
(Allegro)	18	2:55
Adagio e affettuoso	19	2:07
Allegro assai	20	3:32
Concerto G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 592a		7:42
<i>nach/after/d'après/según Johann Ernst</i>		
Allegro assai	21	3:32
Grave	22	2:03
Presto	23	2:07
Concerto g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV 985		7:56
<i>nach/after/d'après/según Telemann</i>		
(Allegro)	24	3:19
Adagio	25	1:51
Allegro	26	2:46
Concerto g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV 983		9:27
<i>nach/after/d'après/según (?)</i>		
(Allegro)	27	3:29
Adagio	28	2:51
Allegro	29	3:07
Total Time CD 2:		72:46



*Peter
Watchorn*

Neuartige und überraschende Effekte

Bachs Konzertbearbeitungen

Die Berufung zum »Concertmeister« am Weimarer Hof im Jahre 1714 brachte Bach in die zweit-höchste Position der Kapelle, Herzog Wilhelm Ernsts private Musikeinrichtung. Sie umfaßte 1714 einundzwanzig Musiker, darunter neun Sänger und 12 Instrumentalisten. Die mit diesem Amt verbundenen Verpflichtungen traten zur Arbeit als Hoforganist hinzu, eine Position, auf die Bach bereits 1708 berufen worden war. Als Concertmeister assistierte Bach vor allem dem Capellmeister, Johann Samuel Dresde, bei der Leitung und spielte sowohl Violine und Cembalo im Hoforchester. In der Praxis übernahm Bach also viele der Pflichten des Kapellmeisters, zumal Dresde seit einigen Jahren von Krankheit geplagt wurde. Dresdes Tod im Jahre 1716 und die Bevorzugung seines Sohnes anstelle Bachs als Nachfolger spielte eine Hauptrolle bei der Entscheidung Bachs, sich nach einer anderen Stellung umzusehen. Das Ergebnis war der Umzug nach Köthen im Jahre 1717. Bachs Einkünfte, die jene des Capellmeisters überstiegen, trugen wahrscheinlich der zusätzlichen Arbeitsbelastung Rechnung, die aus der Übernahme des Löwenanteils von Dresdes Aufgaben zusätzlich zu denen des Concertmeisters resultierte. Zusätzlich zu seinen Pflichten als Instrumentalist und Dirigent komponierte Bach für einen Sonntag pro Monat und für den Gebrauch in der herzoglichen Privatkapelle eine Kantate. Diese Produktion brach im Jahre 1716 ab, als Wilhelm Ernst ihn bei der Nachfolge des älteren Dresde übergab.

Eindeutig ist, daß Bachs Erforschung frisch komponierter, weltlicher Musik italienischer Art um diese Zeit begann. Durch den regen Austausch zwischen deutschen und italienischen Musikern seit dem frühen siebzehnten Jahrhundert war Bach bestens informiert über italienische Musiktraditionen, wie sie sich im Werk von in Italien ausgebildeten bzw. italienisch beeinflussten Deutschen wie Schütz, Reincken und Buxtehude widerspiegeln. Bis zu seiner Verpflichtung als Concertmeister hatte Bach wahrscheinlich einige Werke italienischer Komponisten in Handschriften erworben, darunter eine Kopie der Sammlung *Fiori musicali* (1635) mit Toccaten und Canzonen von Girolamo Frescobaldi. Diese Kopie unterschrieb und datierte Bach im Jahre 1714. Außerdem schrieb Bach eigene Werke über Themen italienischer Komponisten wie Corelli, Albinoni und Legrenzi, und er bearbeitete einige italienische Sonaten für zwei Violinen, Viola da Gamba und Basso continuo von Jan Adam Reincken für Tasteninstrumente (Edition Bachakademie Vol. 110).

Obwohl in Herzog Wilhelm Ernsts Weimarer Haushalt eine nüchterne und fromme Atmosphäre herrschte, waren doch auch die neuesten musikalischen Moden am Hof zu Hause. Dies lag zu gleichen Anteilen an der Musikliebe des sonst so strengen Fürsten wie am Enthusiasmus von Wilhelms jungem Neffen, Johann Ernst (1696-1715), einem begabten Amateur-Musiker. Johann Ernst genoß hohes Ansehen als Violinspieler, und er studierte Komposition bei Bachs entferntem Cousin (über die Familie seiner Mutter, einer geborenen Lämmerhirt)

und Weimarer Kollegen, Johann Gottfried Walther (1684-1748). Im Jahre 1713 kehrte Johann Ernst von einem zweijährigen Studienaufenthalt an der Universität von Utrecht zurück. Während dieser Zeit war er auch den neuen Angeboten des Amsterdamer Verlegers Estienne Roger mit Konzerten von Vivaldi und anderen italienischen Komponisten begegnet, die Europa gerade im Sturm eroberten. Den größten Einfluß übte zweifellos Rogers Druck von Vivaldis Sammlung *L'Estro Armonico* aus dem Jahre 1711 aus, das insgesamt dritte veröffentlichte Werk des italienischen Komponisten.

Bachs Konzert-Arrangements, sowohl die für Cembalo als auch die für Orgel, können in verschiedene Kategorien eingeteilt werden. Die erste besteht aus fünf Werken, die auf Vivaldis Sammlung *L'Estro Armonico* op. 3 basieren. Es sind: BWV 978 (op. 3 Nr. 2), BWV 593 (op. 3 Nr. 8), BWV 972 (op. 3 Nr. 9), BWV 596 (op. 3 Nr. 11) und BWV 976 (op. 3 Nr. 12). Eine zweite Gruppe bezieht sich auf frühe, unveröffentlichte Versionen von Werken, die in op. 4 *La Stravaganza* (1716) und op. 7 herausgebracht wurden. Dies sind: BWV 980 (der erste Satz ist eine frühe Version von op. 4 Nr. 1, der zweite und dritte Satz vermutlich von einer frühen, handschriftlichen Version des Konzerts RV 381), BWV 975 (op. 4 Nr. 6), BWV 973 (op. 7 Nr. 8) und BWV 594 (op. 7 Nr. 11). Aus stilistischen Gründen scheint es wahrscheinlich, daß BWV 977 die Bearbeitung eines anderen Vivaldischen Konzerts ist (eine der handschriftlichen Quellen schreibt es ihm zu), obwohl das Original zwischen seinen bekannten Werken nicht überlebt hat.

Eine dritte Kategorie besteht aus Konzerten nach Kompositionen von Herzog Johann Ernst, der höchstwahrscheinlich der Katalysator für die ganze Gruppe von Transkriptionen war. Es handelt sich um BWV 982, 987, 592/592a und BWV 984/595. Die verbleibende Gruppe schließlich umfaßt Werke nach Konzerten von Giuseppe Torelli (1658-1709): BWV 979; Alessandro Marcello (1669-1747): BWV 974; Benedetto Marcello (1686-1739): BWV 981 und Georg Philipp Telemann (1681-1767): BWV 985. Insgesamt hinterließ Bach vier komplette Werke und einen Einzelsatz für die Orgel (BWV 592-596, Vol. 95) sowie sechzehn Konzerte für das Cembalo (BWV 972-987). Hinzugezählt werden muß eine Cembalobearbeitung (BWV 592a) des unveröffentlichten G-Dur-Violinkonzerts von Johann Ernst, das Bach auch für die Orgel bearbeitet hat.

Bachs erster Biograph, Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818), führte Bachs Motivation, Konzerte zu bearbeiten, auf den Wunsch des Komponisten nach eigener Vervollkommnung zurück. Nach Forkel rüstete Bachs Vertrautheit mit Vivaldis Konzerten den Komponisten mit jener formalen und musikalischen Geschlossenheit aus, die seinen eigenen Kompositionen bislang fehlte. Es scheint jedoch unwahrscheinlich, daß in erster Linie Studienzwecke Grund für Bach waren, nicht weniger als einundzwanzig Konzerte zu bearbeiten. Um 1714 war Bach ein renommierter Komponist, der bereits eine Anzahl von Meisterwerken auf der Habenseite stehen hatte! Zu Bachs Konzerttranskriptionen gehören sechs, die auf Werken des frühreifen Johann

Ernst basieren, und man mag sich nur schwerlich vorstellen, welchen Nutzen Bach daraus hätte ziehen können. Werke eines jugendlichen Komponisten zu transkribieren, auch wenn es ein solch zweifellos begabter wie Johann Ernst war. Wahrscheinlicher scheint, daß Bachs Bearbeitungen von Konzerten italienischer Art im Auftrag des jungen Herzogs entstanden, der offenkundig während seiner Reisetätigkeit ein glühender Anhänger dieser neuen Form geworden war. Es kann gut sein, daß Johann Ernst von den Konzertaufführungen des blinden Organisten an der Amsterdamer »Nieuwe Kerk«, Jan Jacob de Graaf (1672-1738) gehört oder ihnen sogar persönlich beigewohnt hatte. De Graaf war bekannt und wurde von Johann Mattheson in seiner Schrift *Beschütztes Orchester* von 1717 für seine Transkriptionen gerühmt. Nach seiner Rückkehr nach Weimar überredete der Herzog Bach und Walther, ähnliche Bearbeitungen derjenigen Konzerte anzufertigen, die er von seiner Reise nach Holland mitgebracht hatte.

Als seine Gesundheit ihn im Stich ließ, verließ Johann Ernst Weimar, um sich von seiner Krankheit zu erholen und starb 1715 tragischerweise im Alter von nur achtzehn Jahren in Frankfurt am Main. Als Achtungsbezeugung veröffentlichte Telemann drei Jahre später die erste Gruppe mit sechs Konzerten des jungen Herzogs posthum als dessen Opus 1. Zwei Werke aus dieser Sammlung sowie einige unveröffentlichte Konzerte finden sich unter Bachs Transkriptionen für Cembalo solo. Johann Ernsts früherer Lehrer Johann Gottfried Walther berichtet in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732, daß der

junge Herzog neunzehn Kompositionen fertiggestellt hatte, von denen sechs gedruckt wurden (eben die von Telemann im Jahr 1718 veröffentlichte Sammlung). Über den Zweck, den Bach mit der Transkription der einundzwanzig Konzerte für ein Solo-Tasteninstrument verfolgte, kann nur spekuliert werden. Außer Zweifel stehen jedenfalls die weitreichenden Wandlungen, die der Kontakt mit der Musik der italienischen Komponisten, insbesondere mit dem dreisätzigen, auf einem *Ritornello* basierenden, von Antonio Vivaldi popularisierten Concerto sowohl in Bachs eigenen Kompositionen als auch in denen seiner Zeitgenossen in ganz Europa bewirkte. (Ritornell heißt die vom Orchester-Tutti vorgetragene Musik eines Konzertsatzes, also: Einleitung, Zwischenspiele und Abschluß). Nach 1713 trat der Einfluß des italienischen Concerto-Stils in praktisch jedem Genre, in dem Bach komponierte, klar zutage: angefangen bei der Musik für Solo-Tasteninstrumente, insbesondere den Präludien der letzten fünf Englischen Suiten, BWV 807-811 (Vol. 113), über die Toccata G-Dur, BWV 916 (Vol. 104) bis hin zu vielen der »geistlichen Konzerte« oder den Kantaten. Vielleicht am wichtigsten ist die Feststellung, daß Bachs eigene Konzertproduktion, die während der Köthener Jahre zu voller Blüte gelangte, höchstwahrscheinlich in Weimar begann.

Bachs Wahl der modernsten Werke, überwiegend von Solokonzerten, als Modell für seine Transkriptionen spiegelt sein Interesse an der Neuheit wider. Soloepisoden mit Tutti-Ritornellen abzuwechseln. Dies war eine speziell italienische Technik, die Bach idiomatisch auf das

Tasteninstrument übertrug. Beim Vortrag dieser Bearbeitungen wird die Unterscheidung zwischen Solo und *Ripieno* (= Ritornell) normalerweise dadurch beibehalten, daß die Solo-Stimmen auf dem oberen Manual mit seinem einzelnen 8-Fuß-Soloregister, die Tutti-Abschnitte aber auf dem unteren Manual gespielt werden, auf dem der volle Klang des Cembalos verfügbar ist (zwei 8-Fuß- und ein 4-Fuß-Register). Die Konzerte sind gewöhnlich im bis zu vierstimmigen Streichersatz geschrieben. Bei der Reduzierung auf zwei Notenliniensysteme für den Vortrag auf dem Cembalo nahm Bach verschiedene kleine Änderungen an den Solopartien, den Baßstimmen und oft auch an den Mittelstimmen vor, wobei er durchaus auch Stimmen hinzufügte, um den Satz anzureichern.

Der Grad der Bearbeitung der Originalkonzerte durch Bach variiert beträchtlich; seine Umarbeitungen reichen von völlig idiomatischen Übertragungen bis hin zu solchen, die kaum mehr als »wörtliche« Reduzierungen auf das Tasteninstrument sind. Einige der langsamen Sätze, die mit unveränderten Sopran- und Baßpartien und ohne Ausschmückungen aus ihrem ursprünglichen Medium übertragen wurden, sollten vermutlich mit continuoartigen Auffüllungen und Verzierungen durch den jeweiligen Spieler ergänzt werden. Höchstwahrscheinlich hat jeder Tastenspieler des achtzehnten Jahrhunderts diese Details aus dem Stegreif ausführen können, gleichgültig, ob er aus der Partitur oder aus den Originalstimmen spielte.

Während die Konzertbearbeitungen von den Verlegern des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts meist ignoriert wurden (Hans Bischoff nahm sie nicht einmal in seine Edition der Tastenwerke Bachs für den Verlag »Steingraber« auf!), sind sie für den Vortrag am Cembalo gut geeignet und stellen einige der idiomatischsten Werke Bachs für dieses Instrument dar: sie erfüllen nämlich die Anforderungen des virtuosen Cembalosolisten in idealer Weise. Wenn die Konzerte, wie in diesem Fall, auf einem sehr großen Cembalo von »orchestralem« Typ wie dem Instrument von Alastair McAllister vorgetragen werden – ein Instrument, das dem Werk von Johann Heinrich Harraß (1665 – 1714) nachgebildet ist –, erweisen sie sich als aufregende, geniale und virtuose Prunkstücke, reich an jenen neuartigen und überraschenden Effekten, die Vivaldis und Bachs Zeitgenossen entzückt und verblüfft haben müssen.

Konzert Nr. 1 D-Dur, BWV 972 (nach Vivaldi RV 230; Op. 3 Nr. 9)

Dieses großartige Werk aus der Sammlung *L'Estro Armonico* wird vor dem eigentlichen Ritornell mit einer Fanfare angekündigt. Der erste Satz weicht deutlich von Vivaldis gewöhnlichem Ritornell-Stil ab, da er im gesamten Eröffnungsabschnitt die üblichen, regelmäßigen Wiederaufnahmen vermissen läßt. Auch harmonisch bleibt er schlicht und fast ausschließlich in der Grundtonart. Im langsamen Satz stellt Vivaldi eine schöne (durch Bach ausgearbeitete) Solomelodie vor. Sie erklingt *piano*

vor dem Hintergrund einer homophonen Begleitung und wird im Originalstück von den oberen *Ripieno*-Streichern ohne den Baß gespielt. Eingerahmt werden diese Abschnitte von vollen, homophonen Akkordgruppen, wie sie italienische Komponisten und insbesondere Vivaldi in den Begleitungen ihrer langsamen Sätze oft verwendeten. Nach einer lebhaften, durch die beiden oberen, in Terzen geführten Stimmen, *piano* zu spielenden Melodie explodiert das *Presto* am Schluß förmlich mit lauten, sich wiederholenden vollen Akkorden in der rechten Hand, während das Ritornellthema im Baß erscheint. Gegen Ende des Satzes gießt Bach Vivaldis Baßstimme in Passagen aus brillanten Zweihunddreißigstelnoten um. Diese Umwandlung ist nicht nur mit Vivaldis ursprünglichem Werk vergleichbar, sondern auch mit einer früheren und einfacheren Version desselben Stücks von Bach, nachgedruckt in der *Neuen Bach-Ausgabe* als BWV 972a.

Konzert Nr. 2 G-Dur, BWV 973

(nach Vivaldi RV 299; Op. 7 Nr. 8)

Vivaldis Originalkonzert für Violine, Streicher und Basso continuo wurde von der *Bach-Gesellschaft* zusammen mit Bachs sechzehn Transkriptionen für Cembalo in Band 42 ihrer Gesamtausgabe nachgedruckt. Besonders bemerkenswert sind die scharf umrissenen Unterschiede zwischen Solo- und Tutti-Passagen im eröffnenden *Allegro* sowie Bachs kunstvolle und schöne Umarbeitung des langsamen Satzes, bei dem die ornamentierten Solo- und

Baßstimmen durch den Zusatz von Mittelstimmen bereichert werden. Vivaldi hat seine Wiederbelebung im zwanzigsten Jahrhundert zum Teil der Pionierarbeit der Bach-Gesellschaft zu verdanken, die Bachs Bearbeitungen von Konzerten des italienischen Komponisten druckte. Im neunzehnten Jahrhundert waren die nationalistischen deutschen Musikgelehrten noch nicht dazu bereit, das schöpferische Talent des italienischen Komponisten anzuerkennen. Dieses Werk wurde von Philipp Spitta herausgegriffen, einem Biographen Bachs, der sich insbesondere durch seine mißbilligenden Kommentare hervortat und der die Themen des Werks als »äußerst dürrig und steif« verwarf. Dennoch, das gab sogar Spitta zu, konnte Vivaldi (gelegentlich zumindest) Werke »voller Feuer und Leidenschaft« hervorbringen. Es ist eindeutig, daß diese Energie und Leidenschaft und vielleicht auch Vivaldis pure Originalität und Geschicklichkeit bei der Orchestrierung einen bleibenden Eindruck bei Bach hinterlassen haben müssen, da er Konzerte aus *L'Estro Armonico* noch in den 30er Jahren des achtzehnten Jahrhunderts bearbeitete.

Konzert Nr. 4 g-Moll, BWV 975

(Vivaldi RV 316 a; verlorene frühere Version von Op. 4 Nr. 6)

Vivaldi hatte das thematische Material aus dem ersten Satz dieses Konzerts bereits im Schlußsatz einer seiner Sonaten in *Il Pastor Fido* verwendet, einer Sammlung, die 1738 in Paris veröffentlicht wurde, möglicherweise aber schon vor ihrem Erscheinen im

Druck viele Jahre als Handschrift im Umlauf war. Welche Version die erste war, weiß man nicht. Die ersten beiden Sätze von Bachs Bearbeitung entsprechen den in Vivaldis 1714 veröffentlichter Sammlung *La Stravaganza* op. 4 abgedruckten. Ein völlig anderer Satz ist dagegen die abschließende Gigue. Vermutlich wurde er aus der ursprünglichen Version von Vivaldis Werk vor seiner Veröffentlichung entnommen; dieses Original, RV 316, ist nicht erhalten. Bach schmückte die Melodielinie im langsamen Satz aus und löste den Originalbaß in arpeggierte Achtelnoten auf. Damit ergänzte er die Harmonien, die ursprünglich durch den Basso continuo beigesteuert wurden. In der abschließenden Gigue schreibt Bach die Wiederholungen voll aus und beschränkt sich bei der Umarbeitung des Satzes auf die Ausarbeitung der Baßstimme, während er in den Wiederholungen die Schreibweise bis auf zwei rhythmisch parallel laufende Stimmen ausdünn.

Konzert Nr. 5 C-Dur, BWV 976

(Vivaldi RV 265; Op. 3 Nr. 12)

Dieses großartige Konzert, eine Transkription des Schlußwerkes aus *L'Estro Armonico* von der »natürlichen« Violintonart E-Dur nach C-Dur, ist eine umfangreiche und kunstvolle Umarbeitung der äußeren Sätze von Vivaldis ursprünglichem Stück. Im Gegensatz dazu ist der langsame Satz eine fast getreue Transkription seines Vorbilds. Der erste Satz enthält die ursprünglichen dynamischen Kennzeichnungen, die den wechselnden Einsatz des lauten und leisen

Cembalomanuals angeben und diesmal Echoeffekte innerhalb des Ritornells bewirken. Ebenfalls interessant sind die episodischen Passagen vor der Reprise. Hier fügte Bach eine sorgfältig und idiomatisch umgeschriebene Paraphrase der ursprünglichen Violinstimmen ein; die sich daraus ergebende Textur erinnert stark an den ersten Satz seines eigenen Konzerts in C-Dur für zwei Cembali, BWV 1061 (s. Vol. 129). Der letzte Satz ist ein aufregendes und dynamisches *Allegro*, dessen ursprüngliche Baßstimme durch Bachs ausführliche Umarbeitung ihrem neuen Medium völlig angemessen wiedergegeben wird.

Konzert Nr. 7 F-Dur, BWV 978

(nach Vivaldi RV 310; Op. 3 Nr. 3)

Dieses Konzert stammt ebenfalls aus der Sammlung *L'Estro Armonico* und wurde von Bach aus der ursprünglichen Tonart G einen Ton heruntertransponiert. Es enthält, wie BWV 976, eine beträchtliche Menge an Umarbeitungen der Baßstimme in den äußeren Sätzen. Mit dem zentralen *Largo* hingegen liefert Bach eine getreue Transkription des Vivaldischen Originals, bei der sich die vollen *Ripieno*-Akkorde mit der arpeggierten Solostimme abwechseln. Der letzte Satz schließt mit einer Sequenz abrupt, durch Pausen unterbrochener Akkorde, ähnlich denen, die Bach am Ende seines vierten Brandenburgischen Konzerts verwendete (BWV 1049, s. Vol. 126).

Konzert Nr. 9 G-Dur, BWV 980*(nach Vivaldi RV 381; RV 383a Op. 4 Nr. 1)*

Wie BWV 975 ist der erste Satz dieses Konzerts die Transkription einer älteren, handschriftlichen Version des ersten Konzerts aus Vivaldis op. 4 (*La Stravaganza*). Bachs Bearbeitung weicht von Vivaldis veröffentlichtem Werk nach achtundzwanzig Takten ab, während der zweite und dritte Satz sich gänzlich von der gedruckten Version unterscheiden. Der beharrliche, antreibende Rhythmus des Eröffnungssatzes basiert auf sich abwechselnden, imitativen Phrasen zwischen den Ober- und den Unterstimmen und scheint auf die Welt von Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 6, BWV 1051 vorauszuschauen – ein Zufall vielleicht, daß Vivaldis Originalkonzert ebenso wie BWV 1051 in der Tonart B-Dur geschrieben ist! Im zweiten Satz wechseln sich volle *Ripieno*-Akkorde mit melodischen und arpeggierten Soloepisoden ab. Die abschließende Gigue ist zweiteilig und ähnelt, trotz der Dur-Tonart, im thematischen Material wie auch in der Gesamtkonzeption dem Finale aus BWV 975. Die praktisch gleichbleibende Schreibart des Satzes, der durchgehend in zwei Stimmen gehalten ist, wird gelegentlich durch Passagen mit flotten Sechzehntelnoten belebt.

Konzert Nr. 6 C-Dur, BWV 977*(Vorbild unbekannt, Vivaldi?)*

Obwohl das ursprüngliche Modell, auf dem Bachs Konzert aufbaut, unter den erhaltenen Werken

Vivaldis nie identifiziert wurde, wird ihm das Originalstück in einer Kopie der Transkription zugeschrieben. Dem Stil nach ähnelt das *unisono*-Ritornell im ersten Satz jenen vieler, ihm eindeutig zugeschriebener Konzerte. Der mittlere Satz mit seiner dichten vierstimmigen Schreibart scheint Bachs eigene Erfindung zu sein. In Ermangelung eines erhaltenen Modells ist es nicht möglich, zu sagen, was und ob überhaupt etwas ursprünglich an seiner Stelle stand. Die Kürze des Satzes läßt auf eine völlig neue Einfügung schließen, während der Kontrapunkt darin eher Bachs eigenem Stil als dem Vivaldis näher ist. Die Gigue am Schluß, eindeutig im Stil der italienischen Violinmusik des frühen achtzehnten Jahrhunderts gehalten, erinnert am ehesten an die Sonatensätze Archangelo Corellis (1653-1713), die weithin Einfluß ausübten. Ebenso wie diese weist die Gigue in jeder ihrer beiden zweiteiligen Abschnitte kurze chromatische Abweichungen von der vorherrschenden Tonart auf.

Konzert Nr. 15 G-Dur, BWV 986*(Vorbild unbekannt, Telemann?)*

Dieses schöne und kompakte, dreisätzig Konzerte wurde 1902 von dem deutschen Musikwissenschaftler Arnold Schering Telemann zugeschrieben. Es trägt mit Sicherheit einige stilistische Kennzeichen Telemanns, einschließlich häufig überlappender Ritornell- und Solopassagen, die zugleich rhythmisch miteinander kontrastieren. Schon oft wurde eine starke Ähnlichkeit zwischen diesem Werk und BWV 592a festgestellt, da beide

Konzerte gemeinsame Merkmale aufweisen. Am augenfälligsten sind die G-Dur-Tonart und die Verwendung kontrastierender Rhythmen zwischen den Tutti- und Solopassagen. Das *Adagio* ist kaum mehr als eine Überbrückungspassage zwischen den äußeren Sätzen, seine zehn Takte besitzen jedoch erhebliche Ausdruckskraft. Das Finale erinnert im Rhythmus an einen *Passepied*, einen Tanz, der auch in der fast gleichzeitig entstandenen Englischen Suite Nr. 5 BWV 810 (Vol. 113) vorkommt. Obwohl es äußerlich in zwei zweiteilige Abschnitte mit Wiederholungen gegliedert ist, skizziert es auch eine unausgereifte Form der Sonate einschließlich einer kurzen Durchführung und einer echten Reprise.

Konzert Nr. 3 d-Moll, BWV 974*(nach Alessandro Marcello, Oboenkonzert d-Moll)*

Das ursprüngliche Konzert wurde 1716 in einer Sammlung von *concerti a cinque* (Soloinstrument und vierstimmige Streicher) veröffentlicht. Es ist das Werk von Alessandro Marcello, dem älteren von zwei venezianischen, aus Liebhaberei komponierenden Aristokraten dieses Namens. Da die erhaltenen Manuskripte für dieses Konzert und das Werk des jüngeren Marcello, Benedetto, in c-Moll (BWV 981) beide nur den Nachnamen Marcello tragen, ist nicht klar, ob Bach (oder Walther, der in seinem *Lexicon* von 1732 Alessandro überhaupt nicht erwähnte) sich der Tatsache bewußt war, daß die Konzerte eigentlich von verschiedenen Komponisten stammten. Das Konzert d-Moll ist ein sehr ansprechendes Werk. Es besteht aus einem Eröffnungssatz in gemäßigt

Tempo, einem exquisiten *Adagio*, bei dem Bachs typische, wunderschön erdachte Soloverzierungen über ausdrucksvollen Harmonien schweben (die hauptsächlich von Marcello stammen und von Bach relativ unverändert belassen wurden), und einem abschließenden *Presto* in zweiteiliger Form mit schnell abwechselnden Tutti- und Soloabschnitten, die in der vorliegenden Einspielung getreu auf das laute und das leise Manual des Cembalos übertragen wurden.

Konzert Nr. 10 c-Moll, BWV 981*(nach Benedetto Marcello, Violinkonzert e-Moll)*

Dieses Werk des jüngeren Marcello wurde zuerst 1708 in Venedig als Teil einer Reihe von zwölf Konzerten *a cinque* veröffentlicht. Obwohl die Ripieno-Partien des Originalkonzerts erhalten sind, ging die Solostimme (für Violine) verloren und kann nur noch aus Bachs Bearbeitung erraten werden. Im Gegensatz zu Vivaldis Werken folgt das Konzert Marcellos dem älteren, viersätzig Konzept der *sonata da chiesa*. Der Eröffnungssatz wird mit den punktierten Rhythmen des französischen Stils eingeleitet, gefolgt von schnellen Figurationen in Sechzehntelnoten. Eine Reprise der langsamen Einleitung schließt sich an. Der gesamte Satz ähnelt der Struktur, jedoch nicht genau dem Inhalt (da im mittleren Abschnitt kein imitativer Kontrapunkt zu finden ist), der Ouvertüre im französischen Stil. Das Ritornell im zweiten Satz wird von den drei Oberstimmen in enger Anlehnung an das Original vorgestellt, wobei die Melodie mit Soloepisoden in

repetierten Sechzehntelnoten abwechselt. Es gibt eine echte Reprise des in der ersten Soloepisode enthaltenen Materials: eines von mehreren Beispielen in Bachs Konzerten, wo die auf dem Ritornell basierende Struktur mit einer frühen Erscheinungsform der klassischen Sonate zu verschmelzen scheint. Im anschließenden, ungewöhnlichen *Adagio* gibt es Echoeffekte zwischen den Solo- und Tuttiportionen. Sie werden in Bachs Version durch die üblichen *pianoforte*-Anweisungen zum Ausdruck gebracht, bei denen ein Wechsel der Manuale erforderlich ist. Das lebhafteste Finale in zweiteiliger Form ist mit *prestissimo* gekennzeichnet und erinnert eher an einen Ripieno-Konzertsatz als an den Schluß eines Werks für Solo und Ritornell. Bachs Transkription ist mit dichten, vierstimmigen Harmonien gespickt und läßt jegliche eindeutige Abgrenzung zwischen Solo- und Tutti-Partien vermissen, wie sie sonst für ein Standardkonzert üblich sind.

Konzert Nr. 8 h-Moll, BWV 979

(nach Giuseppe Torelli, Violinkonzert d-Moll)

Dieses großartige und gehaltvolle Konzert erinnert in der Gesamtform an die mehrsätzigen Sonaten des siebzehnten Jahrhunderts, da es eine Reihe von kurzen, miteinander verknüpften Abschnitten umfaßt. Das Werk wird mit dramatischen, ansteigenden Akkorden in punktiertem Rhythmus eröffnet. Sie leiten ein *Allegro* ein, das mit einem zweistimmigen Kontrapunkt (den Bach vermutlich aus einer ursprünglich einfacheren Version

umarbeitete) beginnt und sich später, begleitet von einem simplen harmonischen Baß, in typische Violinfigurationen auflöst. Gegen Ende kehrt die Dramatik der langsamen, punktierten Eröffnung zurück. Eine kurze, überbrückende *arpeggiando*-Passage führt zum ersten vollwertigen *Allegro*-Satz. Dessen Ritornell taucht im Laufe des Stückes dreimal auf und beginnt mit einem langen, unbegleiteten Thema, das wiederum in der höchsten Stimme angekündigt wird. Obwohl sie an ein Fugenthema erinnert, wird diese ausgedehnte Melodie nie kontrapunktisch entwickelt. Die Wiederholung dieses kunstvollen Ritornells am Schluß erfolgt nach einer Reihe plötzlicher und spektakulärer *tremolando*-Akkorde (die Bach zweifellos aus den ursprünglichen Streicherpartien übernahm). Eine kurze Überleitung führt hinein in das folgende *Andante*; es baut auf einer Reihe arpeggierter Akkorde auf, ähnlich wie der mittlere Satz des Konzerts für vier Cembali BWV 1065 (Vol. 130), das viel später nach Vivaldis Konzert h-Moll aus *L'Estro Armonico* entstand. Im abschließenden, dramatischen *Allegro* führt Bach die ursprüngliche Baßstimme des Ritornell-Themas näher aus. Wie im vorangehenden *Allegro* bestimmen drei Vorstellungen des Ritornells die Grundtonarten (Tonika-Dominante-Tonika), um die herum der Satz aufgebaut ist. Soli, denen anzumerken ist, daß sie ursprünglich für die Violine gedacht waren, durchsetzen diese Passagen. Die Passagen in repetierten Sechzehntelnoten am Ende des Satzes erinnern dagegen an das Einleitungsritornell aus Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 5 BWV 1050.

Konzert Nr. 11 B-Dur, BWV 982

(nach Herzog Johann Ernst, Violinkonzert Op. 1 Nr. 1)

Johann Ernsts Konzert Op. 1 Nr. 1 ist das erste der sechs Werke, die Telemann im Jahre 1718, drei Jahre nach dem frühen Tod des jungen Herzogs veröffentlichte. Das eröffnende *Allegro* hat dieselbe Form wie viele von Telemanns eigenen Konzertsätzen, mit raffiniert und subtil ineinander verschachtelten Tutti- und Soloabschnitten. Sie werden von einem Konzept getragen, das eher einer rudimentären Sonatenform (im klassischen Sinn) gleicht als dem üblichen Muster des Ritornells bei Vivaldi. Der Durchführungsabschnitt baut sich um die erste melodische Einheit des Ritornells herum, das im Baß erscheint und einige Tonarten durchquert, bevor der Satz mit einer echten Reprise in der Tonika fortfährt. Die absteigende Dreiklang-Harmonie im Ritornell erinnert an ähnliche Abschnitte im Eröffnungssatz von Bachs (eigenem) Cembalo-Konzert A-Dur, BWV 1055 (Vol. 127). Der langsame Satz besteht aus zwei Abschnitten. Der erste weist eine Solostimme mit der Kennzeichnung *forte* auf und geht ohne Pause in ein *Allegro* über, das auf ein imitativ behandeltes Motiv aus repetierenden Noten aufgebaut ist. Im Original von Johann Ernst ist dieses zentrale *Adagio-Allegro* nur für Violine und Basso continuo gesetzt. Das Konzert endet mit einem durchkomponierten, Gigue-ähnlichen Satz im 6/8-Takt.

Konzert Nr. 16 d-Moll, BWV 987

(nach Herzog Johann Ernst, Violinkonzert d-Moll, Op. 1 Nr. 4)

Wie das Torelli-Konzert BWV 979 besteht auch dieses Werk aus einer Reihe kurzer, miteinander verknüpfter Sätze. Im ersten davon wechseln sich kurze *Adagio*- und *Presto*-Abschnitte ab, wobei die Violinfiguration des Originals in Bachs Transkription praktisch unverändert bleibt. Der Rest des Konzerts ist um zwei *Allegro*-Sätze herum angelegt. Der erste basiert auf einem Ritornell aus ansteigenden Dreiklängen und führt zu einem virtuosen Abschluß, der darüberhinaus durch den Einsatz einer brillanten Violinfiguration belebt wird. Nach einem kurzen Übergang bietet das Finale einen kurzen und prägnanten Abschluß im 3/8-Takt. Dessen Figuration und Schreibweise erinnern stark an das Präludium aus der dritten Englischen Suite BWV 808 (Vol. 113).

Konzert Nr. 13 C-Dur, BWV 984

(nach Herzog Johann Ernst, unveröffentlichtes Konzert, wahrscheinlich C-Dur für Streicher)

Die Originalpartitur ist verschollen, das Werk aber in zwei von Bach bearbeiteten Versionen erhalten. Die zweite (BWV 595), von der nur noch der erste Satz existiert, ist für die Orgel geschrieben (Vol. 95). Möglicherweise wurde er aus einer anderen handschriftlichen Quelle kopiert, da er von der Bearbeitung für Cembalo in einigen wesentlichen Details abweicht. Nicht zuletzt hat er einen größeren

Umfang. Das Konzert beginnt mit einem kräftigen, wohlgebauten *Allegro*-Satz. Seine Figuration aus repetierenden Sechzehntelnoten umreißt eine konventionelle Sequenz auf der Basis des Quintenzirkels. Der zweite Satz in f-Moll belegt wieder den starken Einfluß des Stils eines der Mentoren des jungen Herzogs, Georg Philipp Telemann. Das ungewöhnliche Verhältnis der Tonarten zwischen dem ersten und dem zweiten Satz dieses Konzerts (C-Dur/f-Moll) ist auch in einigen Werken Telemanns zu finden, so z. B. in der Blockflötensonate C-Dur aus den 1739 veröffentlichten *Essercizi Musici*. Die abschließende Chaconne, eine geradlinige Gruppe von Variationen, bleibt mit Ausnahme eines kurzen Ausflugs in die Dominante durchgehend fest in der Tonika verankert.

Konzert G-Dur, BWV 52a

(nach einem verschollenen Konzert von Herzog Johann Ernst)

Das Konzert G-Dur, wie BWV 984 in Versionen sowohl für Orgel als auch für Cembalo erhalten, wurde nach einem verschollenen Werk von Johann Ernst bearbeitet, das ursprünglich für Violine gedacht war. Im Gegensatz zu BWV 984/595 gibt es das vorliegende Konzert in zwei kompletten Fassungen. Die handschriftliche Quelle für die Cembaloversion datiert relativ spät. Jedoch ist Bachs Bearbeitung eine idiomatische Umarbeitung eines anderen Konzerts im Stile Telemanns, das von dessen jungem aristokratischen Bewunderer, Herzog Johann

Ernst, komponiert wurde. Insbesondere die Nebeneinanderstellung von gemächlichen Soloepisoden in Triolen und Sechzehntel-Figurationen im Vierteltakt des Ritornells erinnert an ähnliche Passagen in vielen der vornehm-galanten Instrumentalwerke Telemanns. (Bach setzte diese Technik auch im letzten Satz seiner Sonate E-Dur für Violine und Cembalo – BWV 1016 – aus der Köthener Zeit ein; s. Vol. 122.) Der sehr kurze mittlere Satz beginnt und endet mit einem kurzen *unisono*-Ritornell und enthält Passagen, die nur zweistimmig geschrieben sind. Daraus läßt sich schließen, daß der gesamte ursprüngliche Satz möglicherweise nur für Violine und Basso continuo komponiert wurde. Direkt vor dem Ritornell am Ende erweiterte (wahrscheinlich) Bach die Schreibweise auf einen vierstimmigen Kontrapunkt. Das abschließende kurze *Presto* baut auf einem aus gebrochenen Dreiklängen komponierten Ritornell auf und ist mit spielerischen Soloepisoden durchsetzt. Der unablässige Strom von Sechzehntelnoten wird periodisch von abrupten, synkopierten Akkorden zwischen der linken und der rechten Hand unterbrochen.

Konzert Nr. 14 g-Moll, BWV 985

(nach Telemann, Violinkonzert g-Moll, TWV 51: g 21)

Bachs Bewunderung für Telemann, seinen hochgeschätzten deutschen Zeitgenossen, wurde von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel in einem Brief an Bachs ersten Biographen, Johann Nikolaus Forkel beschrieben. Im Jahre 1714 übernahm Telemann die

Patenschaft für Carl Philipp Emanuel; der große Komponist würdigte Bachs zweiten Sohn, indem er dem Kind seinen eigenen zweiten Vornamen gab. Bach kannte Telemann wahrscheinlich seit seinen Tagen als Hoforganist in Weimar (ab 1708); dreißig Jahre später stand sein Name auf der Liste derjenigen, die sich durch Subskription ein Exemplar von Telemanns *Pariser Quartetten* sicherten. Telemann war vielleicht der erste deutsche Komponist, der die italienische Ritornell-Form systematisch in seinen Sonaten und Konzerten anwandte. Das vorliegende Violinkonzert g-Moll gehört zu dem dreisätzigen Typ, den Telemann in seinen eigenen Kompositionen neben dem, von der *sonata da chiesa* abgeleiteten, älteren Konzept »langsam-schnell-langsam-schnell« verwendete. Mit dem Abschied von der deutlichen Unterscheidung zwischen den musikalischen Charakteren von Solo- und Tuttipassagen zugunsten einer zunehmenden strukturellen Integration demonstriert der erste Satz das Abweichen Telemanns von dem früheren Vivaldischen Vorbild. Der ausdrucksvolle langsame Satz, in dem die beiden ursprünglichen äußeren Partien unverändert von Bach auf die Tastenversion übertragen wurden, erfordert wahrscheinlich eine dezente Umsetzung im Basso continuo, um die Harmonie zu ergänzen. Der dritte Satz scheint thematisch mit dem ersten verwandt zu sein, denn er beginnt mit einer Variante der Eröffnungsgeste des das Konzert einleitenden Ritornells. Obwohl das Manuskript keine dynamischen Kennzeichnungen enthält, die einen Wechsel der Manuale anzeigen, wurde das Werk bei dieser Einspielung durch Trennung zwischen den Manualen in den Solo- und Tuttiabschnitten »orchestriert«.

Konzert Nr. 12 g-Moll, BWV 983

(Vorlage unbekannt: J. S. Bach?)

Das feurige und originelle Werk, dessen erster Satz eine ausgeklügelte Ritornell-Form mit geschicktem Einsatz kontrastierender Soloepisoden wiedergibt, scheint enger mit Bachs eigenen frühen Meisterwerken verwandt zu sein als mit den Werken irgendeines anderen Komponisten. Jegliche Spekulationen über eine Zuschreibung zu Bach stützen sich jedoch ausschließlich auf Indizienbeweise und stilistische Anhaltspunkte. Der zweite Satz beginnt, obwohl in g-Moll geschrieben, mit der Subdominante c-Moll und erreicht die Tonika erst nach mehreren Taktten harmonischer Mehrdeutigkeit. Er schließt auf einer Halbkadenz in g-Moll, der Tonart der folgenden Gigue. Das äußerst originelle Finale enthält speziell notierte dynamische Hinweise. Das Thema dieses ungewöhnlichen Satzes stützt sich auf eine punktierte Figur in zusammengesetztem Zeitmaß mit Dreier-Taktarten, die später in einer genialen Kombination mit Arpeggien in konventionellen Triolen wiederkehrt. Das Stück ist durchkomponiert und endet mit einer kurzen Reprise.

Peter Watchorn

wurde in Australien geboren und kommt aus einer Musikerfamilie. Seit 1974 widmet er sich dem ausführlichen Studium des Cembalos und seines Repertoires und hat dabei internationale Anerkennung für sein konsequent hohes Vortragsniveau gefunden. Peter Watchorn, der seit 1987 in Cambridge, Massachusetts lebt, kann auf eine erfolgreiche Karriere als Solo- und Kammermusiker zurückblicken. Beim Boston Early Music Festival 1985 wurde ihm für seine Interpretation der Musik von J.S. Bach der Erwin Bodky Award verliehen, der renommierteste amerikanische Preis für alte Musik.

Von 1985 bis 1992 studierte er bei der gefeierten Wiener Cembalistin Isolde Ahlgrimm (1914–1995), und er hat zahlreiche Artikel über ihr Leben und ihre Karriere veröffentlicht. Peter Watchorn ist Mitglied der Ensembles Concerto Armonico Wien (unter der Leitung von Peter Matzka), Concertino Armonico und The Washington Bach Consort. Seit 1995 ist er an der Leitung des Boston Bach-Ensemble beteiligt, das sich der Vokalmusik des Kantors von St. Thomas widmet. Peter Watchorn gehört zum Lehrkörper von Amerikas ältestem Sommerkurs-Studienprogramm für alte Musik, dem Baroque Performance Institute am Konservatorium von Oberlin, Ohio. Er hat einen Dokortitel für Tonkunst der Universität von Boston (1995).

Im Rahmen der Edition Bachakademie spielt er außerdem die Toccaten BWV 910-916 (Vol. 104).



Novel and startling effects

Bach's concerto-arrangements

Bach's appointment as Concertmeister of the court at Weimar in 1714 placed him in the position of second-in-charge of the Capelle, Duke Wilhelm Ernst's private musical establishment which in 1714 numbered twenty-one musicians, comprising nine singers and twelve instrumentalists. This commission was in addition to his work as court organist, a position to which he had been appointed in 1708. As Concertmeister, Bach was essentially assistant conductor to the Capellmeister, Johann Samuel Drese, playing both violin and harpsichord in the court orchestra. In practice, however, Bach also performed many of the duties of Capellmeister, since Drese for many years had been plagued by ill-health. His death in 1716, and the appointment of his son over Bach to the position was a major factor in Bach's decision to look elsewhere for a similar job, resulting in his re-location to Cöthen in 1717. Bach's salary, which exceeded that of the Capellmeister, probably reflected the extra workload involved in assuming the lion's share of Drese's duties as well as his own as Concertmeister. In addition to his duties as an instrumentalist and conductor, Bach undertook to compose a cantata for one Sunday in each month for use in the duke's private chapel production of which abruptly ceased in 1716 upon Wilhelm Ernst's failure to appoint him as the elder Drese's successor.

It is clear that Bach's exploration of recently composed Italian secular music began around this time. Given the frequent interchange between

German and Italian musicians since the early seventeenth century, Bach was already fully aware of Italian musical traditions through the work of Italian-trained and influenced Germans such as Schütz, Reincken and Buxtehude. By the time of his appointment as Concertmeister, he had probably acquired many works by Italian composers in manuscript, including a copy of Frescobaldi's 1635 collection of toccatas and canzoni, *Fiori musicali*, which he signed and dated, 1714. By this time, Bach had also based works of his own on themes by Italian composers such as Corelli, Albinoni, and Legrenzi, and arranged for solo keyboard several Italianate sonatas for two violins, gamba and continuo by Reincken (s. Edition Bachakademie Vol. 110).

Although the Weimar establishment of Duke Wilhelm Ernst was sober and pious, the latest musical fashions of the day were also well represented at court, due in equal part to the otherwise austere duke's love of music, as well as to the enthusiasm of Wilhelm's young nephew, Johann Ernst (1696-1715), a gifted amateur musician. Johann Ernst was highly regarded as a violinist and studied composition with Bach's distant cousin (through his mother's family, the Lämmerhirts), and colleague in Weimar, Johann Gottfried Walther (1684-1748). In 1713, Johann Ernst returned to Weimar after two years of study at the University of Utrecht, during which time he encountered the recent offerings by the Amsterdam-based publisher, Estienne Roger, of the concertos by Vivaldi and other Italian composers which were taking Europe by storm. Undoubtedly the most influential of these was Roger's 1711 printing of

Vivaldi's *L'Estro Armonico*, the Italian composer's third published opus.

Bach's concerto arrangements, both for harpsichord and organ, can be divided into several categories. The first consists of five works based on concertos from Vivaldi's *L'Estro Armonico* op. 3. These are BWV 978 (op. 3/2), BWV 593 (op. 3/8), BWV 972 (op. 3/9), BWV 596 (op. 3/11) and BWV 976 (op. 3/12). A second group of concertos after Vivaldi is drawn from pre-publication versions of works published in opus 4, *La Stravaganza* (1716) and opus 7. These are BWV 980 (the first movement an early version of op. 4 Nr. 1, the second and third movements presumably from the pre-publication manuscript version, RV 381), BWV 975 (op. 4/6), BWV 973 (op. 7/8) and BWV 594 (op. 7/11). On stylistic grounds it seems likely that BWV 977 is an arrangement of another of Vivaldi's concertos (and one of the manuscript source attributes it to him), although the original does not survive among any of his known works.

A third category consists of concertos after compositions by Duke Johann Ernst, who was very likely the catalyst for the entire set of transcriptions. These are BWV 982, 987, 592/592a, BWV 984/595. The remaining group comprises works after concertos by Giuseppe Torelli (1658-1709): BWV 979; Alessandro Marcello (1669-1747): BWV 974; Benedetto Marcello (1686-1739): BWV 981 and Georg Philipp Telemann (1681-1767): BWV 985. All told, Bach's surviving concerto arrangements amount to four complete works and one extra movement for organ (BWV 592-596, s. Vol. 95) and

sixteen concertos for harpsichord BWV 972-987). To these must be added the harpsichord arrangement (BWV 592a) of Johann Ernst's unpublished G Major violin concerto which Bach had already transcribed for organ (BWV 592).

Bach's first Biographer, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), attributed Bach's motivation in arranging Italian concertos to the composer's desire for musical self-improvement. According to Forkel, Bach's acquaintance with Vivaldi's concertos provided the composer with the structure and musical coherence his own compositions had hitherto lacked. It seems unlikely that study was his primary motivation in arranging no fewer than twenty-one concertos, for, by 1714 Bach was a well-established composer who already had a number of original masterpieces to his credit. Among Bach's concerto transcriptions, six were based on works by the musically precocious Johann Ernst, and it is difficult to imagine what Bach would have gained by transcribing the works of a teenaged composer, even one as gifted as Johann Ernst undoubtedly was. It seems much more likely that Bach's arrangements of Italian concertos came about as the result of a commission by the young duke, who had clearly during his travels become an aficionado of the novel form. It may well be that Johann Ernst knew of, or personally encountered the concerto performances by Jan Jacob de Graaf (1672-1738), the blind organist of Amsterdam's Nieuwe Kerk, who was noted and praised for his transcriptions by Johann Mattheson in his *Beschütztes Orchester* in 1717. Upon his return to Weimar, it is probable that the duke persuaded both

Bach and Walther to make similar arrangements of the concerti which he brought back from his trip to Holland.

His health failing, Johann Ernst left Weimar to recuperate from his illness and, tragically, died in Frankfurt in 1715 at the age of eighteen. As a tribute, three years later Telemann published the young duke's first set of six concertos posthumously as his opus 1. Two works from this collection, as well as a couple of unpublished concertos were included among Bach's transcriptions for solo harpsichord. Johann Ernst's former teacher, J. G. Walther, in his *Musicalisches Lexicon* of 1732, stated that the young duke had completed nineteen compositions, of which six had been engraved (the set published by Telemann in 1718). The exact purpose of Bach's transcribing the twenty-one concertos for solo keyboard remains a subject of speculation. Beyond dispute, however, is the extensive transformation which contact with the music of Italian composers, and especially the three-movement, ritornello-based concerto popularised by Antonio Vivaldi, wrought in Bach's own compositions, as well as those of his contemporaries throughout Europe. After 1713, the influence of the Italian style of concerto composition was evident in virtually every genre in which Bach composed, from solo keyboard music (notably the preludes to the last five English Suites, BWV 807-811 [Vol. 113], the G Major toccata, BWV 916 [Vol. 104], to many of the »sacred concertos« or cantatas. Perhaps most importantly, Bach's own production of concertos, which came to full fruition during the years in Cöthen, most likely began in Weimar.

Bach's choice of the most modern works, predominantly solo concertos, as models for his transcriptions reflects his interest in the novelty of alternating solo episodes with tutti ritornellos, a specifically Italian technique which Bach transferred idiomatically to the keyboard. In performing these arrangements on the harpsichord, the distinction between solo and ripieno is usually maintained by performing the solo parts on the upper manual with its single solo 8-foot register, and the tutti sections on the lower manual, from which the full harpsichord sound (two eight-foot and one four-foot register) is available. In the course of reducing concertos written for up to four-part strings to two staves for harpsichord performance, Bach introduced numerous small changes to the solo parts, bass-lines, and, often the inner parts as well, often adding voices to enrich the texture.

The extent of Bach's elaboration of the original concertos varies considerably, and his re-workings range from completely idiomatic transformations to others which are little more than literal key-board reductions. Some of the slow movements, transferred from their original medium with unembellished treble and bass parts intact were probably intended to be completed with continuo-style filling in and ornamentation by the performer. Most likely, any eighteenth-century keyboardist could have added these details at sight, playing either from score or the original parts.

Largely ignored by nineteenth and earlier twentieth-century editors (Hans Bischoff did not even

include them in his edition of Bach's keyboard works for Steingraber), the concerto arrangements respond well to harpsichord performance and represent some of Bach's most idiomatic works for the instrument, perfectly fulfilling the requirements of the virtuoso solo harpsichordist. Performed, as here, on a very large »orchestral« type harpsichord such as Alastair McAllister's instrument patterned after the work of Johann Heinrich Harraß, the concertos emerge as exciting and ingenious virtuoso display pieces, replete with the novel and startling effects which must have delighted and amazed Vivaldi's and Bach's contemporaries.

Concerto No. 1 in D Major, BWV 972

(after Vivaldi RV 230; Op. 3/9)

This splendid work from *L'Estro Armonico* is announced with a fanfare before the ritornello proper. The first movement represents a distinct departure from Vivaldi's usual ritornello style, lacking the customary regular restatements throughout of the opening material. It is also harmonically straightforward, remaining almost entirely in the tonic key. In the slow movement Vivaldi introduces a beautiful solo melody (elaborated by Bach) against a *piano* homophonic accompaniment, originally played by the upper *ripieno* strings without bass. These sections are framed by groups of full, homophonic chords, often used by Italian composers, and especially Vivaldi in the accompaniments of their slow movements. After a lively tune is announced *piano* by the two upper

voices in thirds, the final *presto* explodes with loud, repeated full chords in the right hand, the ritornello theme appearing in the bass. In the latter part of the movement, Bach re-casts Vivaldi's bass-line into passages of brilliant thirty-second notes. This transformation may be compared not only with Vivaldi's original work, but also with an earlier and simpler surviving version by Bach of the same piece, reprinted by the *Neue Bach-Ausgabe* as BWV 972a.

Concerto No. 2 in G Major BWV 973

(after Vivaldi RV 299; Op. 7/8)

Vivaldi's original concerto, for violin, strings and continuo, was reprinted by the *Bach-Gesellschaft* along with Bach's sixteen transcriptions for harpsichord in Volume 42 of their complete edition. Especially noteworthy are the clearcut distinctions between solo and tutti passages in the opening *allegro*, and the elaborate and beautiful re-working by Bach of the slow movement, where the embellished solo and bass-lines are enriched by the addition of inner parts. Vivaldi owes his twentieth century revival in part to the pioneering work of the *Bach-Gesellschaft* in printing Bach's arrangements of the Italian composer's concertos, but nineteenth century nationalistic German musical scholarship was not yet prepared to fully recognize the Italian composer's original genius. This work was singled out by Philipp Spitta, one of Bach's important biographers for special condemnation, its themes decried as »utterly meagre and sluff«. Nevertheless, as even Spitta admitted, Vivaldi could (on occasion, at least)

produce works that were »full of fire and expression«. It is clear that this energy and passion, and perhaps Vivaldi's sheer originality and skill as an orchestrator, must have made a lifelong impression on Bach, since he was still arranging concertos from *L'Estro Armonico* as late as the 1730's.

Concerto No. 4 in G Minor, BWV 975

(Vivaldi RV 316a; lost earlier Version of Op. 4/6)

Vivaldi had already used the thematic material from the first movement of this concerto in the final movement of one of his sonatas in *Il Pastor Fido*, a collection published in Paris in 1738, but perhaps circulating in manuscript for many years before their appearance in print. Which version came first is unknown. The first two movements of Bach's arrangement correspond to these printed in Vivaldi's op. 4, *La Stravaganza*, published in 1714. The final gigue, however, is a completely different movement, presumably taken from the original version of Vivaldi's work prior to its publication (this original, RV 316 has not survived). The melodic line in the slow movement is embellished by Bach, while the original bass is arranged in arpeggiated eighth-notes, thereby filling in the harmony originally supplied by the continuo. In the final gigue Bach writes the repeats out in full, confining his re-working of the movement to elaborating the bass-line and, in the repeats, thinning out the texture to two rhythmically parallel voices.

Concerto No. 5 in C Major BWV 976

(Vivaldi RV 265; Op. 3/12)

This great concerto, a transcription into C Major of the final work from *L'Estro Armonico* in the »natural« violin key of E Major, is an extensive and elaborate re-arrangement by Bach of the outer movements of Vivaldi's original piece. In contrast, the slow movement is an almost literal transcription of its model. The first movement contains original dynamic markings, indicating the use of the alternate loud and soft manuals of the harpsichord, this time, providing echo effects within the ritornello. Also of interest are the episodic passages before the recapitulation. Here, Bach has introduced a carefully and idiomatically re-written paraphrase of the original violin parts, the resulting texture closely resembling that of the first movement of his own concerto in C Major for two harpsichords BWV 1061 (s. Vol. 129). The last movement is an exciting and dynamic *allegro*, with Bach's extensive re-working of the original bass-line rendering the movement fully appropriate to its new medium.

Concerto No. 7 in F Major BWV 978

(after Vivaldi RV 310; Op. 3/3)

Also from *L'Estro Armonico*, this concerto, transposed by Bach down a tone from the original key of G, like BWV 976 includes a considerable amount of re-writing of the bass-line in the outer movements, while in the central *largo* Bach provides a literal transcription of Vivaldi's original; retaining full *ripieno* chords alternating with the arpeggiated solo part. The last movement concludes with sequences of abrupt chords, punctuated by silences, similar to those employed by Bach at the end of his fourth Brandenburg concerto (BWV 1049, s. Vol. 126).

Concerto No. 9 in G Major BWV 980

(after Vivaldi RV 381; RV 383a Op. 4/1 in B-flat Major)

Transcribed, like BWV 975, from an early manuscript version of the first of Vivaldi's Op. 4 (*La Stravaganza*) concertos, Bach's arrangement of the first movement diverges from Vivaldi's published work after twenty-eight measures, while the second and third movements are entirely different from those in the printed version. The insistent driving rhythm of the opening movement, based on alternating imitative phrases between upper and lower parts seems to preview the world of Bach's Brandenburg concerto No. 6, BWV 1051 (coincidentally, perhaps, Vivaldi's original concerto is, like BWV 1051, in the key of B-flat Major). In the second movement, full *ripieno* chords alternate with

melodic and *arpeggiando* solo episodes. The final gigue is written in binary form and closely resembles, both in thematic material and overall conception, the finale of BWV 975, despite its Major tonality. Consisting of two voices throughout, its virtually unvaried texture is enlivened by occasional passages of lively sixteenth-notes.

Concerto No. 6 in C Major BWV 977

(model unknown, Vivaldi?)

Although the original model on which Bach's concerto is based has never been identified among the surviving works of Vivaldi, one copy of the transcription attributes the original piece to him, and in style the first movement *unisono* ritornello resembles those of many of his positively ascribed concertos. The middle movement, with its dense four-part writing seems to be Bach's own invention. In the absence of a surviving model it is impossible to know what, if anything originally stood in its place. The brevity of the movement suggests that it might be an entirely original insertion, while its counterpoint suggests Bach's own style rather than Vivaldi's. The final gigue, clearly in the style of early eighteenth century Italian violin music, resembles most closely the widely influential sonata movements of Archangelo Corelli (1653-1713), and like some of them, features briefly chromatic detours from the prevailing tonality in each of its two binary sections.

Concerto No. 15 in G Major BWV 986*(model unknown, Telemann?)*

This beautiful and compact three movement concerto was ascribed to Telemann by the German musicologist, Arnold Schering in 1902. It certainly bears some of the hallmarks of Telemann's style, including frequent overlapping of ritornello and solo passages, which at the same time remain in rhythmic contrast to each other. A close resemblance between this work and BWV 592a has been often noted, as both concertos display features in common, most obviously the G Major tonality and the use of contrasting rhythms between tutti and solo passages. The *adagio* is little more than a bridge passage between the outer movements, but nevertheless manages to pack considerable expressive power into its ten bars. The finale rhythmically resembles a *passepied*, a dance type which also appears in the near-contemporary English suite No. 5, BWV 810 (s. Vol. 113). Although outwardly cast in two binary sections with repeats, it also outlines an embryonic sonata-form, including a short development and genuine recapitulation.

Concerto No. 3 in D Minor BWV 974*(after Alessandro Marcello, oboe concerto in D Minor)*

The Original concerto was published in a collection of *concerti a cinque* (solo instrument plus four-part strings) in 1716. It is the work of Alessandro Marcello, the elder of two Venetian aristocrats, both

of whom were amateur composers. Since the surviving manuscripts for this concerto and the C Minor work of the younger Benedetto (BWV 981) both bear only the Marcello surname, it is not clear whether Bach (or Walthers, who omitted any mention of Alessandro in his 1732 *Lexicon*) was aware that the concertos were actually written by different composers. The D Minor concerto is a very fine work which includes a moderately paced opening movement, an exquisite *adagio*, with Bach's usual beautifully conceived solo embellishments floating above expressive harmonies (mainly by Marcello, relatively unaltered by Bach), and a final binary-form *presto*, with rapidly alternating tutti and solo sections, which in the present performances are transferred literally to the loud and soft manuals of the harpsichord.

Concerto No. 10 in C Minor BWV 981*(after Benedetto Marcello, violin concerto in E Minor)*

This work by the younger Marcello was first published in Venice in 1708 as part of a set of 12 concertos *a cinque*. Although the ripieno parts of the original concerto survive, the solo part (for violin) is lost, and can be only guessed at from Bach's arrangement. Unlike Vivaldi's works, the Marcello concerto follows the older four-movement plan of the *sonata da chiesa*, the opening movement introduced with French-style dotted rhythms, followed by rapid sixteenth-note figuration. This is succeeded by a recapitulation of the slow introduction, the entire

movement resembling in structure, if not exactly in content (since there is no imitative counterpoint in the middle section), the French-style overture. The second movement ritornello is stated in close imitation by the three upper parts, the tune alternating with solo episodes in repeated sixteenth-notes. There is a genuine recapitulation of the material contained in the first solo episode, one of several instances among Bach's concerto models where the ritornello-based structure appears to merge with an early manifestation of classical sonata form. The unusual following *adagio* features echo effects between the solo and tutti parts, indicated in Bach's version by the usual *pianoforte* directions requiring a change of manuals on the harpsichord. The lively finale, in binary form, is marked *prestissimo*, resembling a *ripieno* concerto movement rather than the conclusion of a ritornello/solo work. Bach's transcription is packed with dense four-part harmony and lacks any ob-vious delineation between the solo and tutti sections usual in a standard concerto.

Concerto No. 8 in B Minor, BWV 979*(after Giuseppe Torelli, violin concerto in D Minor)*

This splendid and substantial concerto resembles in overall form the multi-movement sonatas of the seventeenth century, comprising a series of short sections linked together. The work opens with dramatic ascending chords in dotted rhythm, introducing an *allegro* which begins in two-part counterpoint (probably re-worked by Bach from a simpler original version), later dissolving into

typically violinistic figurations accompanied by a simple harmonic bass. Towards the end there is a return to the drama of the slow, dotted opening. A short *arpeggiando* bridge passage leads to the first full *allegro* movement whose ritornello, which appears three times in the course of the piece, opens with a long unaccompanied theme announced in the highest voice. Although it resembles a fugue subject, this extended melody is never developed contrapuntally. The final re-appearance of this elaborate ritornello occurs after a series of sudden and spectacular *tremolando* chords (undoubtedly taken over by Bach from the original string parts). A short transition connects this to the following *andante*, which is built on a series of arpeggiated chords, in a similar manner to the middle movement of the much later concerto for four harpsichords, BWV 1065, after Vivaldi's B Minor concerto from *L'Estro Armonico* (Vol. 130). In the dramatic final *allegro*, Bach elaborates the original bass-line of the ritornello theme. As occurs with the earlier *allegro*, three statements of the ritornello define the major key areas (tonic-dominant-tonic) around which the movement is constructed. These thematic statements are interspersed with solos which clearly display their violinistic origins. The passages in repeated sixteenth-notes towards the end of the movement are reminiscent of the opening ritornello of Bach's Brandenburg Concerto No. 5, BWV 1050.

Concerto No. 11 in B-Flat Major BWV 982*(after Duke Johann Ernst, violin concerto Op. 1/1)*

Johann Ernst's Op. 1 No. 1 is the first of the set of six works which Telemann published in 1718, three years after the young duke's premature death. The opening *allegro* is cast in the same form as many of Telemann's own concerto movements, with clever and sophisticated integration of tutti and solo sections supported by a structural plan more akin to rudimentary sonata form (in the classical sense) than to the usual ritornello plan of Vivaldi. The development section is constructed around the first melodic unit of the ritornello, which appears in the bass, traversing a number of key areas before the movement proceeds to a genuine recapitulation in the tonic key. The ritornello, with its use of descending triadic harmony is reminiscent of similar sections in the opening movement of Bach's own concerto in A Major, BWV 1055 (s. Vol. 127).

The slow movement consists of two sections, the first featuring a solo part marked *forte*, leading without pause into an *allegro* built upon a repeated-note motif which is treated imitatively. In Johann Ernst's original, this middle *adagio-allegro* is scored for violin and continuo only. The concerto ends with a through-composed movement in 6/8 time, which resembles a gigue.

Concerto No. 16 in D Minor BWV 987*(after Duke Johann Ernst, violin concerto in D Minor, Op. 1/4)*

This work, like the Torelli concerto, consists of a series of short, linked movements. In the first of these, brief *adagio* and *presto* sections alternate, the violinistic figuration of the original surviving virtually intact in Bach's transcription. The remainder of the concerto is built around two *allegro* movements, the first of which is based on a ritornello consisting of ascending triads. This boasts a vir-tuosic conclusion which is further enlivened by the use of brilliant violinistic figuration. Following a short transition, the finale, in 3/8 time provides a brief and concise conclusion, its figuration and texture closely resembling that of the prélude of the third English Suite, BWV 808 (s. Vol. 113).

Concerto No. 13 in C Major BWV 984*(after Duke Johann Ernst, unpublished concerto, probably C Major for strings)*

Although the original source is lost, this work survives in two versions arranged by Bach. The other (BWV 595), of which only the first movement survives, is for the organ (s. Vol. 95). It may have been copied from a different manuscript source, since it departs from the harpsichord arrangement in a number of elementary details, not the least of which is its greater overall length. The concerto opens with a strong, well-constructed *allegro* movement, whose repetitive sixteenth-note figuration outlines a

conventional sequence based on the circle of fifths. The second movement, in F Minor, reveals the strong influence once again, of the style of one of the young duke's mentors, Georg Philipp Telemann. The unusual key relationship between the first and second movements of this concerto (C Major / F Minor) is also found in various works by Telemann, for example, the C Major recorder sonata from the *Essercizii Musici* published in 1739. The final chaconne, a straightforward set of variations remains firmly anchored in the tonic key throughout, save for one brief excursion to the dominant.

Concerto in G Major, BWV 592a*(after a lost concerto by Duke Johann Ernst)*

Surviving, like BWV 984, in versions for both organ and harpsichord, the G Major concerto is arranged after a lost original work for strings by Johann Ernst. Unlike BWV 984/595 the present concerto survives in two complete alternate settings. The manuscript source for the harpsichord version is relatively late, but Bach's arrangement is an idiomatic re-working of another concerto in the style of Telemann composed by his young aristocratic admirer, Duke Johann Ernst. In particular the juxtaposition of leisurely solo episodes in triplets against common-time sixteenth-note figuration in the ritornello recalls similar passages in many of Telemann's fashionably *galant* instrumental works. (Bach also used the device in the last movement of his sonata for violin and harpsichord in E Major, BWV 1016 from the Cöthen period, s. Vol. 122). The very brief middle

movement, which begins and ends with a short *unisono* ritornello, includes passages written in only two parts, suggesting that the entire original movement was perhaps composed for violin and continuo alone. Just before the final ritornello, the texture is enriched, probably by Bach, to four-part counterpoint. The final brief *presto* is based on a ritornello composed of broken triads, interspersed with playful solo episodes. The incessant flow of sixteenth-notes is periodically interrupted by abrupt, syncopated chords between left and right hands.

Concerto No. 14 in G Minor, BWV 985*(after Telemann, violin concerto in G Minor TWV 51: g 21)*

Bach's admiration for Telemann, his most highly regarded German contemporary was described by his son, Carl Philipp Emanuel in a letter to Johann Nikolaus Forkel, Bach's first biographer. In 1714, Telemann was named as C. P. E. Bach's godfather, and the great composer honoured Bach's second son by bestowing his own middle name on the infant. Bach had probably known Telemann since his days as court organist in Weimar (from 1708) and thirty years later was listed as a subscriber to Telemann's publication of the *Paris Quartets*. Telemann was perhaps the first German composer to systematically apply the Italian ritornello form to his own sonatas and concertos. The present G Minor violin concerto is of the three movement type, which Telemann utilized in his own compositions alongside the older slow-fast-slow-fast plan, derived from the *sonata da chiesa*. The first

movement illustrates Telemann's departure from the earlier Vivaldian model, with the clear distinction between the musical character of solo and tutti passages abandoned in favour of increasing structural integration. The expressive slow movement, in which the two original outer parts are transferred unchanged by Bach to the keyboard version, probably requires some discreet continuo realization to fill out the harmony. The third movement seems to be thematically related to the first, beginning with a variant of the opening gesture of the concerto's initial ritornello. Although no dynamic markings to indicate manual changes are provided in the manuscript, in the present performance the work has been »orchestrated« by division between manuals of its solo and tutti sections.

Concerto No. 12 in G Minor BWV 983

(author unknown: J.S. Bach?)

This fiery and original work, its first movement displaying sophisticated treatment of the ritornello form, with clever use of contrasting solo episodes, seems to be more closely related to Bach's own early masterpieces than to the works of any other composer, although any speculative attribution to Bach rests solely on circumstantial and stylistic evidence. The second movement, although notated in G Minor, begins in the subdominant key of C Minor, reaching its tonic only after several measures of harmonic ambiguity. It concludes on a half-cadence into G Minor, the key of the following gigue. This highly original finale includes specifically notated

dynamic indications. The subject of this unusual movement is based on a dotted figure in compound time, which later appears in ingenious combination with arpeggios in straight triplets. The piece is through-composed, concluding with a brief recapitulation.

Peter Watchorn

was born in Australia and comes from a musical family. Since 1974 he has devoted himself to a detailed study of the harpsichord and its repertoire, achieving an international reputation for his consistently high standard of performance. Resident since 1987 in Cambridge, Massachusetts, Peter Watchorn has enjoyed an extensive career in both solo and chamber music. In 1985 at the Boston Early Music Festival he was presented with the most prestigious American prize for early music, the Erwin Bodky Award for his performance of the music of J.S. Bach.

From 1985 – 1992 he studied with the celebrated Viennese harpsichordist, Isolde Ahlgrimm (1914 – 1995) and has published numerous articles about her life and career. Peter Watchorn is a member of the ensembles Concerto Armonico Wien (directed by Peter Matzka), Concertino Armonico an The Washington Bach Consort. Since 1995 he has co-directed The Boston Bach-Ensemble which is dedicated to the vocal music of the Cantor of St. Thomas's. Peter Watchorn is on the faculty of America's oldest early music summer program, the Baroque Performance Institute at Oberlin Conservatory, Ohio. He holds the Doctor of Musical Arts degree from Boston University (1995).



Peter Watchorn

Effets inédits et surprenants

Arrangements pour concertos de Bach

La nomination de Bach au poste de premier violon à la cour de Weimar en 1714 le hisse au rang d'adjoint au maître de chapelle, l'institution musicale privée du duc Wilhelm Ernst, qui en 1714 compte vingt-et-un musiciens, dont neuf chanteurs et douze instrumentistes. Cette commande vient s'ajouter à son travail d'organiste à la cour, poste auquel il avait été nommé en 1708. En tant que premier violon, Bach est essentiellement l'assistant du maître de chapelle Johann Samuel Drese et joue du violon et du clavecin dans l'orchestre de la cour. En réalité, Bach assume également à de nombreuses reprises les fonctions de maître de chapelle, car Drese souffre depuis de nombreuses années d'une santé défaillante. À sa mort en 1716, son fils est désigné pour lui succéder au poste de maître de chapelle, ce qui amène Bach à chercher un autre poste ailleurs. C'est ainsi qu'il arrive à Köthen en 1717. Le fait que son salaire est supérieur à celui du maître de chapelle tient probablement du fait que ses fonctions dépassent la charge de travail normale, Bach se taillant la part du lion des tâches de Drese en plus de ses propres tâches en tant que premier violon. En plus de ses fonctions en tant qu'instrumentiste et chef d'orchestre, Bach entreprend de composer un dimanche par mois une cantate destinée à la chapelle privée du duc. Cette production de cantates cesse brusquement en 1716, après que Wilhelm Ernst manque de le nommer à la succession du vieux Drese.

Il est clair que c'est à cette époque que Bach

commence à étudier les récentes compositions profanes venues d'Italie. Les échanges entre musiciens allemands et italiens ayant été fréquents depuis le début du XVII^e siècle, Bach a déjà pu prendre connaissance des traditions musicales italiennes à travers les œuvres de compositeurs allemands formés en Italie et influencés par la musique italienne, tels Schütz, Reincken et Buxtehude. Avant sa nomination au poste de premier violon, Bach s'est déjà probablement procuré de nombreuses œuvres de compositeurs italiens écrites à la main, y compris une copie du recueil *Fiori musicali* (1635), comprenant des toccatas et des canzone de Girolamo Frescobaldi, qu'il signa et data en 1714. À cette époque, Bach a également déjà basé certaines de ses œuvres sur des thèmes de compositeurs italiens tels que Corelli, Albinoni et Legrenzi, et adapté pour clavier seul plusieurs sonates italianisantes pour deux violons, gambe et basse continue de Jan Adam Reincken (cf. Edition Bachakademie vol. 110).

Bien que l'institution de Weimar de Wilhelm Ernst soit sérieuse et pieuse, les dernières modes musicales sont également présentes à la cour. Ceci est dû aussi bien à la passion du duc - par ailleurs sévère - pour la musique, qu'à l'enthousiasme de son jeune neveu, Johann Ernst (1696-1715), musicien amateur doué. Johann Ernst, très estimé en tant que violoniste, étudie la composition chez Johann Gottfried Walther (1684-1748), cousin éloigné de Bach par la famille de sa mère, les Lämmer-hirts, et collègue de Bach à Weimar. En 1713, Johann Ernst retournera à Weimar après deux ans d'études à l'université d'Utrecht pendant lesquels il prendra connaissance des

nouvelles offres de l'éditeur d'Amsterdam Estienne Roger, qui publie des concertos de Vivaldi et d'autres compositeurs italiens qui, à cette époque, prennent l'Europe d'assaut. La publication par Roger en 1711 de *L'Estro Armonico* de Vivaldi, troisième opus du compositeur italien à être publié, sera sans aucun doute de la plus grande influence.

Les arrangements pour concertos de Bach, aussi bien pour clavecin que pour orgue, peuvent être divisés en plusieurs catégories: la première consiste en cinq pièces basées sur des concertos contenus dans *L'Estro Armonico*, opus 3 de Vivaldi. Il s'agit des concertos BWV 978 (op. 3/2), BWV 593 (op. 3/8), BWV 972 (op. 3/9), BWV 596 (op. 3/11) et BWV 976 (op. 3/12). Une seconde série de concertos basée sur l'œuvre de Vivaldi est tirée de versions prépubliées de pièces qui seront publiées dans l'opus 4 *La Stravaganza* (1716) et l'opus 7. Il s'agit des concertos BWV 980 (le premier mouvement est une ancienne version de l'opus 4/1, le second et le troisième mouvements sont vraisemblablement tirés de la version manuscrite prépubliée, RV 381), BWV 975 (op. 4/6), BWV 973 (op. 7/8) et BWV 594 (op. 7/11). Pour des raisons liées au style, il semble que BWV 977 soit l'arrangement d'un autre concerto de Vivaldi (l'une des sources manuscrites l'attribuant à celui-ci), bien que l'original ne nous soit par parvenu parmi ses œuvres connues.

Une troisième catégorie comprend des concertos d'après des compositions du duc Johann Ernst, lequel joua très probablement un rôle catalyseur dans l'ensemble des transcriptions. Il s'agit des concertos

BWV 982, 987, 592/592a et BWV 984/595. La dernière catégorie comprend des pièces d'après des concertos de Giuseppe Torelli (1658-1709): BWV 979; d'Alessandro Marcello (1669-1747): BWV 974; de Benedetto Marcello (1686-1739): BWV 981 et de Georg Philipp Telemann (1681-1767): BWV 985. Au total, Bach nous a laissé quatre œuvres complètes et un mouvement pour orgue (BWV 592-596, vol. 95) ainsi que seize concertos pour clavecin (BWV 972-987). Il faut également ajouter l'arrangement pour clavecin BWV 592a du concerto en sol majeur pour violon non publié de Johann Ernst, que Bach avait déjà transcrit pour l'orgue (BWV 592).

Le premier biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), a attribué l'aspiration du compositeur à arranger des concertos italiens au désir de perfectionnement musical personnel. Selon Forkel, la découverte des concertos de Vivaldi permit à Bach de gagner une structure et une cohérence musicales qui avaient fait défaut à ses compositions jusqu'alors. Il semble improbable que l'étude ait été sa principale motivation lorsqu'il arrangea pas moins de vingt-et-un concertos, Bach étant déjà en 1714 un compositeur renommé avec un grand nombre de chefs-d'œuvre originaux à son actif. Parmi les transcriptions de concertos de Bach, six étaient basées sur des œuvres du musicien précoce Johann Ernst, et il est difficile d'imaginer ce qu'aurait gagné Bach à transcrire les œuvres d'un compositeur adolescent - même talentueux - comme l'était sans aucun doute Johann Ernst. Il semble plutôt vraisemblable que les arrangements de Bach des concertos italiens aient été le résultat d'une commande du jeune duc, qui,

manifestement, s'était passionné pour cette nouvelle forme au cours de ses nombreux voyages. Johann Ernst aura peut-être entendu parler, peut-être même assisté à des concertos de l'organiste aveugle du Nieuwe Kerk d'Amsterdam, Jan Jacob de Graaf (1672-1738), lequel fut cité et loué pour ses transcriptions par Johann Mattheson dans son *Beschütztes Orchester* (1717). À son retour à Weimar, il est probable que le duc ait persuadé Bach et Walther de faire des arrangements similaires des concertos qu'il avait rapportés de son voyage en Hollande.

D'une santé défaillante, Johann Ernst quitte Weimar pour se rétablir, mais meurt tragiquement à Francfort en 1715, à l'âge de dix-huit ans. Trois ans plus tard, Telemann lui rendra hommage en publiant la première série de six concertos du jeune duc, qu'il nommera opus 1. Deux pièces de ce recueil, ainsi que deux concertos non publiés font partie des transcriptions de Bach pour clavecin seul. Le premier professeur de Johann Ernst, J. G. Walther, affirme dans son *Musicalisches Lexicon* de 1732 que le jeune duc a achevé dix-neuf compositions, dont six ont été publiées (série publiée en 1718 par Telemann). Aujourd'hui encore, le but exact que poursuivit Bach en transcrivant les vingt-et-un concertos pour clavier seul donne lieu à bien des conjectures. Toutefois, ce dont on peut être sûr, c'est qu'un important changement s'opère chez le compositeur au contact de la musique de compositeurs italiens, en particulier du concerto à trois mouvements avec ritournelle rendu populaire par Antonio Vivaldi et que l'on retrouve dans les compositions de Bach, mais aussi

dans toute l'Europe contemporaine du compositeur. Après 1713, l'influence du style italien dans la composition de concertos est incontestable dans presque tous les genres de composition de Bach, de la musique pour clavier seul (notamment dans les préludes des cinq dernières Suites anglaises, BWV 807 à 811 [vol. 113]) à de nombreux «concertos sacrés» ou cantates, en passant par la toccata en sol majeur, BWV 916 [vol. 104]. Fait le plus important sans doute, la production de concertos propres, qui se manifestera surtout pendant le séjour de Bach à Köthen, commence très probablement à Weimar.

Le fait que Bach ait choisi comme modèles pour ses transcriptions les pièces les plus modernes - notamment de concertos pour instruments seuls - montre l'intérêt du compositeur pour l'alternance innovante d'épisodes pour instruments seuls et de ritournelles tutti, une technique très italienne que Bach a transférée de façon idiomatique sur le clavier. Pour interpréter ces arrangements au clavecin, il est d'usage de maintenir la distinction entre le solo et le ripieno en exécutant les parties solistes sur le manuel supérieur, avec son unique registre solo de huit pieds, et les sections tutti sur le manuel inférieur, à partir duquel le son complet du clavecin (2 registres de huit pieds et 1 registre de quatre pieds) est disponible. En réduisant des concertos écrits pour cordes à quatre voix à une interprétation au clavecin, Bach introduit de nombreux petits changements dans les parties solistes, les lignes de basses et souvent aussi dans les parties centrales, ajoutant souvent des voix pour enrichir la texture.

La mesure dans laquelle Bach a retravaillé les concertos originaux varie considérablement. Les arrangements vont de transformations complètement idiomatiques à des transformations ressemblant à de simples réductions littérales pour clavier. Certains des mouvements lents, copiés à partir de l'instrument original avec des parties non ornementées pour soprano et pour basse inchangées étaient probablement destinés à être complétés à vue par une ornementation dans un style de basse continue. Il est fort probable que n'importe quel joueur de clavier du XVIIIe siècle aurait pu jouer ces détails à vue soit à partir de la partition soit à partir des parties originales.

Ignorés par la plupart des éditeurs du XIXe siècle et du début du XXe siècle (Hans Bischoff ne les incorpora même pas dans sa publication de pièces pour clavier de Bach pour Steingraber), les arrangements pour concertos conviennent bien à l'interprétation au clavecin et représentent quelques unes des œuvres pour instrument de Bach les plus idiomatiques, satisfaisant parfaitement aux exigences du virtuose soliste. Joués, comme ici, sur un très grand clavecin de type «orchestral», tel un instrument Alastair McAllister pris sur le modèle de l'œuvre de Johann Heinrich Harraß, les concertos apparaissent comme des pièces d'exhibition passionnantes et claires pour virtuose, agrémentées d'effets inédits et surprenants qui à n'en pas douter enchantèrent et étonnèrent les contemporains de Vivaldi et de Bach.

Concerto n° 1 en ré majeur, BWV 972

(d'après Vivaldi RV 230; op. 3/9)

Dans cette très belle œuvre tirée de *L'Estro Armonico*, une fanfare précède la ritournelle proprement dite. Le premier mouvement constitue une véritable innovation par rapport au style de la ritournelle chez Vivaldi, sans les réexpositions régulières habituelles d'un bout à l'autre de l'ouverture. Il présente également une harmonie franche, restant presque entièrement dans la tonique. Dans le mouvement lent, Vivaldi introduit une très belle mélodie pour soliste (retravaillée par Bach) contrastant avec l'accompagnement homophone *piano* joué à l'origine par les cordes supérieures du *ripieno*, sans les basses. Ces sections sont encadrées par des groupes d'accords homophones complets, souvent utilisés par les compositeurs italiens, et en particulier par Vivaldi, pour accompagner les mouvements lents. Après qu'un air enjoué écrit est annoncé en tierces *piano* par les deux voix aiguës, le *presto* explose avec de forts accords complets répétés par la main droite, le thème de la ritournelle apparaissant dans les basses. Dans la dernière partie du mouvement, Bach remanie la ligne des basses de Vivaldi pour en faire des passages écrits en triples croches fulgurantes. Cette transformation peut être comparée non seulement avec l'œuvre originale de Vivaldi, mais également avec une version plus ancienne et plus simple que Bach nous a laissée de la même œuvre, rééditée par *Neue Bach-Ausgabe* (BWV 972a).

Concerto n° 2 en sol majeur BWV 973*(d'après Vivaldi RV 299; op. 7/8)*

Le concerto original de Vivaldi, écrit pour violon, cordes et basse continue, fut réimprimé par la *Bach-Gesellschaft* avec les seize transcriptions pour clavecin de Bach dans le volume n° 42 de leur édition complète. À noter tout particulièrement, les nettes distinctions entre les passages solo et tutti dans l'ouverture *allegro* ainsi que le remaniement raffiné et élégant que Bach a apporté au mouvement lent, dans lequel les lignes solo et de basses ornementées sont enrichies par l'addition de parties centrales. Si Vivaldi doit son renouveau au XXe siècle en partie au travail de pionnier qu'a fourni la *Bach-Gesellschaft* en imprimant les arrangements pour concertos de Bach du compositeur italien, l'élite musicale nationaliste allemande du XIXe siècle n'était cependant pas encore décidée à reconnaître complètement le génie sans pareil du compositeur italien. Philipp Spitta, l'un des importants biographes de Bach, choisit de le condamner explicitement en décrivant ses thèmes comme étant «toitement pauvres et lourds». Néanmoins, comme l'admit lui-même Spitta, Vivaldi pouvait (du moins à l'occasion) produire des œuvres «pleines d'ardeur et d'expression». Cette énergie et cette passion, ajoutées à ce qui fait peut-être l'originalité et le talent de Vivaldi en tant qu'orchestrateur, ont sans aucun doute impressionné Bach pour le restant de sa vie, celui-ci arrangeant encore des concertos de *L'Estro Armonico* dans les années 1730.

Concerto n° 4 en sol mineur, BWV 975*(Vivaldi RV 316a; version antérieure non retrouvée de l'opus 4/6)*

Vivaldi avait déjà repris le matériau thématique du premier mouvement de son concerto dans le mouvement final de l'une de ses sonates dans *Il Pastor Fido*, recueil publié en 1738 à Paris, mais qui circula peut-être sous forme de manuscrit pendant plusieurs années avant d'être imprimé. On ne sait pas quelle version parut en premier. Les deux premiers mouvements de l'arrangement de Bach correspondent à ceux qui furent imprimés dans *La Stravaganza*, op. 4 de Vivaldi, publié en 1714. Cependant, la gigue finale est un mouvement complètement différent, probablement tiré de la version originale de l'œuvre de Vivaldi avant sa publication (cet original, RV 316, ne nous est pas parvenu). La ligne mélodique du mouvement lent a été ornementée par Bach, tandis que la basse originale est écrite en croches arpégées, remplaçant l'harmonie fournie à l'origine par la basse continue. Dans la gigue finale, Bach reprend les répétitions en entier, se limitant dans le remaniement du mouvement à retravailler la ligne des basses et réduisant dans les répétitions la texture à deux voix parallèles au niveau du rythme.

Concerto n° 5 en ut majeur BWV 976*(Vivaldi RV 265; op. 3/12)*

Ce grand concerto, transcription en ut majeur de la dernière œuvre de *L'Estro Armonico* pour violon écrite dans la clé «naturelle» en mi majeur, est un réarrangement approfondi et recherché de Bach des mouvements extérieurs de la pièce originale de Vivaldi. En revanche, le mouvement lent est une transcription presque littérale du modèle d'origine. Le premier mouvement contient des notations dynamiques originales révélant l'utilisation alternante des manuels forts et doux du clavecin, cette fois produisant des effets d'échos pendant la ritournelle. À noter également, les passages épisodiques avant la réexposition. Ici, Bach introduit une paraphrase remaniée avec soin et de manière idiomatique des parties originales pour violon, la texture produite ressemblant étrangement à celle du premier mouvement de son propre concerto en ut majeur pour deux clavecins BWV 1061 (cf. vol. 129). Le dernier mouvement est un *allegro* captivant et dynamique, avec l'important remaniement de Bach de la ligne des basses originale rendant le mouvement parfaitement approprié à son nouvel instrument.

Concerto n° 7 en fa majeur BWV 978*(d'après Vivaldi RV 310; op. 3/3)*

Également tiré de *L'Estro Armonico* et transposé par Bach d'un ton par rapport à la clé de sol d'origine, ce concerto comprend comme le concerto BWV 976 d'importants remaniements de la ligne des basses

dans les mouvements extérieurs, tandis que dans la partie centrale *largo*, Bach transcrit littéralement l'original de Vivaldi, gardant des accords complets *ripieno* alternant avec la partie soliste arpégée. Le dernier mouvement se termine par des successions d'accords heurtés, ponctués par des silences, similaires à ceux employés par Bach à la fin de son quatrième concerto brandebourgeois (BWV 1049, cf. vol. 126).

Concerto n° 9 en sol majeur BWV 980*(d'après Vivaldi RV 381; RV 383a op. 4/1 en si bémol majeur)*

Ce concerto a été transcrit, comme le concerto BWV 975, à partir d'une ancienne version manuscrite du premier concerto de l'opus 4 de Vivaldi (*La Stravaganza*). Le premier mouvement diffère de la pièce publiée de Vivaldi après vingt-huit mesures, tandis que le deuxième et le troisième mouvements diffèrent d'un bout à l'autre de la version imprimée. Le rythme insistant du mouvement d'ouverture, basé sur des phrases en imitation alternant entre les parties supérieures et inférieures, semble nous plonger dans le monde du concerto brandebourgeois n° 6 de Bach, BWV 1051 (le concerto original de Vivaldi est écrit – peut-être n'est-ce qu'un hasard – comme le concerto BWV 1051 en si bémol majeur). Dans le deuxième mouvement, les accords complets *ripieno* alternent avec des épisodes solo mélodiques et *arpeggiando*. La gigue finale est écrite dans la forme binaire et ressemble beaucoup, par son thème et sa conception globale, au finale du concerto BWV 975 malgré son

mode de tonalité majeure. Consistant en deux voix d'un bout à l'autre, sa texture presque invariable est animée à plusieurs endroits par des doubles croches enjouées.

Concerto n° 6 en ut majeur BWV 977

(*modèle inconnu: Vivaldi?*)

Bien que le modèle sur lequel se base le concerto de Bach n'ait jamais été identifié parmi les œuvres de Vivaldi qui nous sont parvenues, une copie de la transcription attribuée à ce dernier la pièce d'origine et le style du premier mouvement *ritornello unisono* ressemble à celui d'un grand nombre de concertos qui lui ont été indéniablement attribués. Le mouvement central, avec sa notation dense à quatre voix, semble être une invention de Bach. À défaut de modèle, il est impossible de savoir ce qu'elle pourrait remplacer de l'original, si tant est qu'elle remplace quelque chose. La brièveté du mouvement laisse supposer qu'il s'agit d'une insertion complète de l'original, tandis que le contre-point évoque le propre style de Bach plutôt que celui de Vivaldi. La gigue finale, toute dans le style de la musique italienne pour violon du début du XVIII^e siècle, ressemble étrangement aux mouvements de sonates très influents d'Archangelo Corelli (1653-1713) et comprend comme certains d'entre eux de brèves altérations chromatiques de la tonalité dominante dans chacune de ses deux sections binaires.

Concerto n° 15 en sol majeur BWV 986

(*modèle inconnu: Telemann?*)

Ce très beau concerto concis en trois mouvements fut attribué en 1902 à Telemann par un musicologue allemand, Arnold Schering. Sans aucun doute, il renferme quelques unes des empreintes du style de Telemann, notamment le fréquent chevauchement de ritournelles et de passages solo contrastés du point de vue rythmique. Une étrange ressemblance entre cette pièce et le concerto BWV 592a a sou-vent été constatée: en effet, les deux concertos ont des caractéristiques communes, dont les plus évidentes sont la tonalité en sol majeur et l'emploi de rythmes contrastés entre les passages tutti et solo. L'*adagio*, simple passage de transition entre les mouvements extérieurs, réussit néanmoins à conférer une puissance expressive considérable à ses dix mesures. Le finale ressemble du point de vue rythmique à un *passepied*, un type de danse que l'on retrouve également dans la Suite anglaise n° 5 presque contemporaine, BWV 810 (cf. vol. 113). Bien que constitué de deux sections extérieures binaires avec répétitions, il souligne également une forme sonate embryonnaire comprenant un bref développement et une véritable réexposition.

Concerto n° 3 en ré mineur BWV 974

(*d'après Alessandro Marcello, Concerto pour hautbois en ré mineur*)

Le concerto original fut publié en 1716 dans le recueil des *Concerti a cinque* (instrument soliste plus

cordes à quatre voix). Il s'agit de l'œuvre d'Alessandro Marcello, l'aîné de deux aristocrates vénitiens compositeurs amateurs. Comme les manuscrits qui nous sont parvenus de ce concerto et de la pièce en ut mineur de son jeune frère Benedetto (BWV 981) ne portent que le nom de famille Marcello, il est difficile de dire si Bach (ou Walther, qui négligea de mentionner Alessandro dans son *Lexicon* de 1732) savait que les concertos avaient été écrits par deux compositeurs différents. Le concerto en ré mineur est une pièce très subtile comprenant un mouvement d'ouverture modéré, un *adagio* raffiné comprenant les ornements solistes habituels de Bach d'une conception admirable flottant au-dessus d'harmonies expressives (principalement de Marcello, Bach ne les ayant presque pas changées), ainsi qu'une forme binaire finale *presto*, avec des sections tutti et solo alternant rapidement qui, dans la présente interprétation, ont été littéralement transposées aux manuels forts et doux du clavecin.

Concerto n° 10 en ut mineur BWV 981

(*d'après Benedetto Marcello, Concerto pour violon en mi mineur*)

Cette pièce du plus jeune des frères Marcello fut publiée pour la première fois à Venise en 1708, comme partie d'une série de 12 concertos *a cinque*. Bien que les parties *ripieno* du concerto original nous soient parvenues, la partie soliste (pour violon) n'a pas été retrouvée et ne peut qu'être imaginée à partir de l'arrangement de Bach. Contrairement aux œuvres de Vivaldi, le concerto de Marcello, le plus âgé

reprend l'ancien plan à quatre mouvements de la *Sonata da chiesa*, le mouvement d'ouverture étant introduit par des notes pointées de style français, suivies par une rapide figure de doubles croches. Celle-ci précède une réexposition de l'introduction lente, l'ensemble du mouvement ressemblant par sa structure, sinon par son contenu – la section centrale ne contenant pas de contre-point en imitation – à l'ouverture de style français. Le deuxième mouvement *ritornello* est écrit en imitation stricte des trois parties supérieures, la tonalité alternant avec des épisodes solo écrits en doubles croches répétées. Le mouvement comprend une véritable réexposition du matériau musical contenu dans le premier épisode soliste, l'un des nombreux exemples de modèles de concertos dans lesquels la structure que Bach base sur la ritournelle semble se perdre dans une précoce manifestation de la forme sonate classique. L'*adagio* inhabituel qui suit présente des effets d'échos entre les parties solo et tutti, lesquels sont indiqués dans la version de Bach par les directions habituelles *piano-forte* nécessitant un changement de manuel sur le clavecin. Le finale enjoué, de forme binaire, est indiqué par *prestissimo* et ressemble plutôt à un mouvement *ripieno* de concerto qu'au finale d'une pièce alternant la ritournelle au solo. La transcription de Bach, d'une harmonie dense à quatre voix, ne contient aucun tracé évident entre les parties solo et tutti comme c'est le cas dans un concerto courant.

Concerto n° 8 en si mineur, BWV 979*(d'après Giuseppe Torelli,**Concerto pour violon en ré mineur)*

Ce formidable et important concerto ressemble par sa forme globale aux sonates à plusieurs mouvements du XVII^e siècle qui consistent en une série de brèves parties reliées entre elles. L'œuvre commence par de spectaculaires accords ascendants écrits en notes pointées, suivis par un *allegro* qui commence par un contre-point à deux voix (probablement retravaillé par Bach à partir d'une version originale plus simple) qui se perd plus tard dans des figures typiques pour violon, accompagnées par une basse harmonique simple. Vers la fin, on retrouve le caractère dramatique de l'ouverture lente écrite en notes pointées. Un bref passage de transition *arpeggiando* amène le premier mouvement complet *allegro*, dont la ritournelle, qui revient trois fois dans la pièce, commence par un long thème sans accompagnement, annoncé dans la voix la plus aiguë. Bien qu'elle ressemble à un sujet de fugue, cette mélodie prolongée ne devient jamais contrapuntique. Cette ritournelle raffinée réapparaît finalement après toute une série d'accords *tremolando* soudains et spectaculaires (sans aucun doute repris par Bach à partir des parties pour cordes d'origine). Une courte transition introduit l'*andante* suivant bâti sur une série d'accords arpégés, d'une manière similaire à celle du mouvement central du concerto pour quatre clavecins BWV 1065 que Bach composera beaucoup plus tard d'après le concerto en si mineur de Vivaldi, tiré de *L'Estro Armonico* (vol. 130). Dans l'*allegro* dramatique final, Bach retravaille la ligne de basses

originale du thème *ritornello*. Comme pour l'*allegro* précédent, trois formulations de la ritournelle définissent la clé majeure (tonique-dominante-tonique) autour desquelles est construit le mouvement. Ces formulations thématiques sont émaillées de parties solistes dont la destination au violon est nette. Vers la fin du mouvement, les passages écrits en doubles croches répétées rappellent la ritournelle d'ouverture du Concerto brandebourgeois n° 5 de Bach, BWV 1050.

Concerto n° 11 en si bémol majeur BWV 982*(d'après le duc Johann Ernst, Concerto pour violon, op. 1/1)*

L'opus 1/1 de Johann Ernst est le premier d'une série de six œuvres que Telemann publia en 1718, trois ans après la mort prématurée du jeune duc. L'*allegro* d'ouverture est moulé dans la même forme qu'un grand nombre de mouvements de concertos composés par Telemann, avec notamment l'intégration judicieuse et raffinée de sections tutti et solo supportées par une structure tenant plus de la forme sonate rudimentaire (dans le sens classique) que de la structure *ritornello* habituelle chez Vivaldi. La section de développement est construite autour de la première unité mélodique de la ritournelle, qui apparaît dans la basse, traversant toute une série de gammes avant que le mouvement ne continue dans une véritable réexposition dans la clé tonique. La ritournelle, avec l'emploi de l'harmonie triadique descendante, rappelle des sections similaires dans le mouvement d'ouverture du concerto original en la

majeur de Bach BWV 1055 (cf. vol. 127). Le mouvement lent se compose de deux sections, la première comprenant une partie soliste notée *forte*, amenant sans pause un *allegro* construit sur une figure de notes répétées en imitation. Dans la composition originale de Johann Ernst, cet *adagio-allegro* central est noté uniquement pour violon et basse continue. Le concerto se termine par un mouvement composé d'un bout à l'autre en 6/8 ressemblant à une gigue.

Concerto n° 16 en ré mineur, BWV 987*(d'après le duc Johann Ernst, Concerto pour violon en ré mineur, op. 1/4)*

Cette œuvre, tout comme le concerto de Torelli, consiste en une série de mouvements brefs reliés entre eux. Dans le premier mouvement, des sections brèves *adagio* et *presto* alternent, la configuration pour violon de la composition originale étant presque inchangée dans la transcription de Bach. Le reste du concerto est construit autour de deux mouvements *allegro*, le premier étant basé sur une ritournelle composée de triades ascendantes. Ceci met en valeur une conclusion d'une extrême virtuosité, encore plus animée par l'emploi d'une brillante configuration pour violon. Après une brève transition, le finale, en 3/8, fournit une conclusion brève et concise, sa configuration et sa texture ressemblant étrangement à celles du prélude de la troisième Suite anglaise, BWV 808 (cf. vol. 113).

Concerto n° 13 en ut majeur, BWV 984*(d'après le duc Johann Ernst, concerto non publié, probablement pour cordes, en ut majeur)*

Bien que la source originale ne nous soit pas parvenue, cette pièce a survécu en deux versions arrangées par Bach. L'autre version (BWV 595), dont seul le premier mouvement nous est parvenu, a été écrite pour l'orgue (cf. vol. 95). Elle pourrait avoir été copiée à partir d'une autre source manuscrite, car elle diffère de l'arrangement pour clavecin dans de nombreux détails élémentaires, notamment dans la longueur. Le concerto commence par un mouvement *allegro* fort et bien construit dont la configuration répétitive en doubles croches souligne une série conventionnelle basée sur la succession de quintes. Le deuxième mouvement, en fa mineur, révèle la grande influence, une fois encore, du style de l'un des mentors du jeune duc, Georg Philipp Telemann. On retrouve le rapport inhabituel entre les clés du premier et du deuxième mouvements de ce concerto (ut majeur / fa mineur) dans de nombreuses pièces de Telemann, par exemple dans la sonate en ut majeur pour flûte à bec issue des *Essercizii Musici* publiés en 1739. La chaconne finale, une série franche de variations, reste résolument ancrée dans la clé tonique d'un bout à l'autre, sauf le temps d'une brève excursion vers la dominante.

Concerto en sol majeur, BWV 592a*(d'après un concerto non retrouvé du duc Johann Ernst)*

Le concerto en sol majeur, qui nous est parvenu comme concerto BWV 984 dans des versions pour orgue et pour clavecin, a été arrangé d'après une pièce originale pour cordes de Johann Ernst qui n'a pas été retrouvée. Contrairement au concerto BWV 984/595, le présent concerto nous est parvenu en deux arrangements complets de différents sources. La source manuscrite pour la version pour clavecin est relativement ancienne, mais l'arrangement de Bach consiste en un remaniement idiomatique d'un autre concerto dans le style de Telemann, composé par son jeune admirateur aristocratique, le duc Johann Ernst. La juxtaposition d'épisodes solo lents écrits en triolets et d'une configuration en doubles croches dans la ritournelle rappelle notamment des passages similaires de nombreuses pièces instrumentales *galantes* de Telemann, alors en vogue (Bach employa également ce moyen dans le dernier mouvement de sa sonate pour violon et clavecin en mi majeur, BWV 1016, période de Köthen, cf. vol. 122). Le mouvement central, très court, qui commence et se termine par une brève ritournelle *unisono*, comprend des passages écrits seulement pour deux voix, ce qui laisse supposer que l'ensemble du mouvement original fut peut-être composé pour le violon et la basse continue seulement. Juste avant la ritournelle finale, la texture est enrichie, probablement par Bach, d'un contre-point pour quatre voix. Le bref *presto* final est basé sur une ritournelle constituée de triades arpégées émaillées d'épisodes solo enjoués. Le flux incessant de doubles croches est périodiquement

interrompu par de soudains accords syncopés entre la main gauche et la main droite.

Concerto n° 14 en sol mineur, BWV 985*(d'après Telemann, Concerto pour violon en sol mineur TWV 51: g 21)*

L'admiration de Bach pour Telemann, son contemporain allemand le plus renommé, fut décrite par son fils, Carl Philipp Emanuel, dans une lettre adressée à Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach. En 1714, Telemann fut désigné pour être le parrain de Carl Philipp Emanuel Bach, et le grand compositeur fit honneur au second fils de Bach en accordant au nouveau né son deuxième prénom. Bach connaissait probablement Telemann depuis son séjour en tant qu'organiste à la cour de Weimar (à partir de 1708); trente ans plus tard, il figurera sur la liste des souscripteurs de la publication de Telemann des *Quatuors de Paris*. Telemann fut peut-être le premier compositeur allemand à appliquer systématiquement la forme *ritornello* italienne à ses propres sonates et concertos. Le présent concerto pour violon en sol mineur est à trois mouvements, plan qu'utilisa par Telemann dans ses propres compositions à côté de l'ancien plan lent-vif-lent-vif tiré de la *sonata da chiesa*. Le premier mouvement illustre l'innovation qu'apporta Telemann par rapport à l'ancien modèle de Vivaldi, avec une nette distinction du caractère musical des passages solo et tutti, délaissé en faveur d'une intégration structurelle croissante. Le mouvement lent, expressif, dans lequel les deux parties extérieures

originales sont restées inchangées dans la version pour clavier de Bach, nécessite probablement la réalisation discrète d'une basse continue afin d'étoffer l'harmonie. Le troisième mouvement, qui semble être plus proche du premier par le thème, commence par une variante du mouvement d'ouverture de la ritournelle initiale du concerto. Bien qu'aucune indication dynamique de changement de manuel ne soit fournie par le manuscrit, la pièce de la présente exécution a été «orchestrée» en partageant les manuels pour les sections solo et tutti.

Concerto n° 12 en sol mineur, BWV 983*(auteur inconnu: J.S. Bach?)*

Cette pièce enjouée et originale, avec son premier mouvement qui démontre un maniement raffiné de la forme *ritornello* ainsi que l'emploi judicieux d'épisodes solo contrastés, semble être plus proche des premiers chefs-d'œuvre de Bach que des pièces de n'importe quel autre compositeur, bien que toute attribution spéculative à Bach repose uniquement sur des preuves indirectes et d'ordre stylistique. Le deuxième mouvement, bien que noté en sol mineur, commence dans la sous-dominante en ut mineur, atteignant la tonique seulement après plusieurs mesures ambiguës du point de vue harmonique. Il se termine en demi-cadence vers la clé de sol mineur de la gigue suivante. Ce finale extrêmement original comprend des indications dynamiques explicitement notées. Le sujet de ce mouvement hors du commun est basé sur une figure pointée en mesure composée qui apparaît plus tard dans une franche combinaison

avec des arpeggios écrits en simples triolets. La pièce est composée d'un bout à l'autre et comprend une courte réexposition.

Peter Watchorn

est né en Australie dans une famille de musiciens. Il s'est consacré depuis 1974 à une étude détaillée du clavecin et de son répertoire, parvenant à une réputation internationale grâce à la qualité constante de son jeu. Résidant depuis 1987 à Cambridge, Massachusetts, Peter Watchorn a fait une carrière considérable tant comme soliste que comme interprète de musique de chambre. Il fut présenté en 1985 au Boston Early Music Festival avec le prix le plus prestigieux d'Amérique pour la musique ancienne, le Erwin Bodky Award, pour son interprétation de la musique de J. S. Bach.

De 1985 à 1992, il fut l'élève de la célèbre claveciniste viennoise Isold Ahlgrimm (1914–1995) et il publia de nombreux articles sur sa vie et sa carrière. Peter Watchorn est membre des ensembles Concerto Armonico Wien (dirigé par Peter Matzka), Concertino Armonico et The Washington Bach Consort. Il est co-directeur depuis 1995 du Boston Bach-Ensemble qui est consacré à la musique vocale du Cantor de Saint Thomas. Peter Watchorn est à la faculté du programme d'été de musique ancienne le plus vieux d'Amérique, le Baroque Performance Institute au Conservatoire Oberlin, Ohio. Il possède le grade de Doctor of Musical Arts de l'Université de Boston (1995).

Efectos novedosos y sorprendentes

Arreglos bachianos del *concerto*

La designación de Bach como Maestro de Conciertos de la corte de Weimar en 1714 lo situó como suplente del Maestro de Capilla, una orquesta privada del duque Wilhelm Ernst que contaba con veintiún músicos ese año: nueve cantantes y doce instrumentistas. Este cargo se sumó a sus obligaciones que venía cumpliendo desde 1708 como organista de la corte. En su calidad de Maestro de Conciertos, Bach asistía al director titular, Johann Samuel Drese, tocando el violín y el clave en dicha orquesta, aunque en la práctica ejercía además muchos de los deberes del Maestro de Capilla, ya que Drese vivía casi siempre aquejado de mala salud. La muerte de este último en 1716 y el nombramiento de su hijo como sucesor fueron razones de peso que empujaron a Bach a buscar una colocación similar en otra parte, la misma que hallaría en Cöthen el año 1717. El sueldo de Bach en Weimar, que superaba al del Maestro de Capilla, reflejaba quizás el trabajo adicional que comportaba el asumir gran parte de las obligaciones de Drese más las suyas propias. Además de sus deberes como instrumentista y director, Bach tenía la obligación de componer una cantata un domingo de cada mes para presentarla en la capilla privada del duque, cosa que dejó de hacer abruptamente 1716 al no ser nombrado sucesor de Drese por este último.

Queda fuera de toda duda que fue por esas fechas cuando Bach empezó a estudiar la música profana reciente de compositores italianos. En vista del frecuente intercambio que venían manteniendo los

músicos alemanes e italianos desde comienzos del siglo XVII, Bach estaba totalmente imbuido de las tradiciones musicales italianas a través de las obras de alemanes educados en Italia o influidos por su música como Schütz, Reincken y Buxtehude. A la fecha de su nombramiento como Maestro de Conciertos, es probable que hubiera reunido ya numerosos manuscritos de compositores italianos, incluida una colección de toccatas y *canzoni* creada en 1635 por Frescobaldi bajo el título de *Fiori musicali*. Bach firmó y fecho una copia en 1714. Por entonces había compuesto obras propias basadas en temas de compositores italianos como Corelli, Albinoni y Legrenzi, y realizó arreglos para instrumentos de teclado de varias sonatas de estilo italiano para dos violines, viola da gamba y bajo continuo de Jan Adam Reincken (v. Edition Bachakademie vol. 110).

Si bien el ambiente de la corte del duque Wilhelm Ernst era sobrio y religioso, también acogía las modas musicales más recientes. Tal cosa obedecía por partes iguales a la melomanía del duque, austero por lo demás, y al entusiasmo de Johann Ernst (1696-1715), su sobrino más joven y músico aficionado de talento. Este último era tenido en alta estima como violinista y estudiaba composición con Johann Gottfried Walther (1684-1748) un primo lejano de Bach (por línea materna, los Lämmerhirt) y colega suyo en Weimar. En 1713, Johann Ernst regresó a Weimar tras dos años de estudios en la Universidad de Utrecht. Durante ese periodo se topó con las ofertas más recientes del editor Estienne Roger, de Amsterdam, que incluían conciertos de Vivaldi y otros compositores italianos que estaban

conquistando Europa. La más influyente fue sin duda la colección *L'Estro Armonico* de Vivaldi, del año 1711, tercera obra impresa del compositor italiano.

Los arreglos de concierto de Bach, tanto para clave como para órgano, pueden dividirse en varias categorías. La primera consta de cinco piezas basadas en conciertos del ya mencionado *L'Estro Armonico* op. 3. Son BWV 978 (op. 3/2), BWV 593 (op. 3/8), BWV 972 (op. 3/9), BWV 596 (op. 3/11) y BWV 976 (op. 3/12). Un segundo grupo de conciertos inspirados en Vivaldi procede de las versiones anticipadas de obras publicadas en el Opus 4, *La Stravaganza* (1716) y en el Opus 7. Se trata del BWV 980 (el primer movimiento de una versión temprana del op. 4 N° 1, siendo los movimientos segundo y tercero de la versión manuscrita temprana del *Concerto* RV 381), BWV 975 (op. 4/6), BWV 973 (op. 7/8) y BWV 594 (op. 7/11). En términos estilísticos parece ser que BWV 977 es un arreglo de otro de los conciertos de Vivaldi (una de las fuentes manuscritas lo atribuye a él), aunque el original no ha sobrevivido entre sus composiciones conocidas.

Una tercera categoría se compone de conciertos inspirados en piezas del duque Johann Ernst, quien fue seguramente el catalizador de la serie completa de transcripciones. Son el BWV 982, 987, 592/592a, BWV 984/595. El grupo restante comprende obras inspiradas en *concerti* de Giuseppe Torelli (1658-1709): BWV 979; Alessandro Marcello (1669-1747): BWV 974; Benedetto Marcello (1686-1739): BWV 981 y Georg Philipp Telemann (1681-1767): BWV 985. En general, los arreglos de *concerto* legados por

Bach totalizan cuatro obras completas y un movimiento suelto para órgano (BWV 592-596, v. vol. 95) y dieciséis conciertos para clave (BWV 972-987). A ello hay que añadir el arreglo para clave (BWV 592a) del *concerto* inédito en Sol mayor para violín de Johann Ernst, que Bach transcribió también para órgano (BWV 592).

El primer biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), atribuyó la motivación de Bach para transcribir conciertos italianos a su deseo de perfeccionamiento musical. Según Forkel, la familiaridad bachiana con los conciertos de Vivaldi dotó al compositor de la consistencia estructural y musical de la que carecía hasta entonces. Parece improbable que el estudio fuese la motivación primordial para arreglar nada menos que veintiún conciertos puesto que Bach, allá por el año 1714, era ya un compositor bien establecido que tenía en su haber numerosas obras maestras originales. Entre las transcripciones de conciertos hechas por Bach, seis se basaban en piezas de Johann Ernst, músico precoz, por lo que cuesta trabajo imaginar lo que sacaría Bach con transcribir las obras de un compositor adolescente por muy dotado que fuese. Lo que parece más acorde con la verdad es que los arreglos bachianos de conciertos italianos son fruto de un encargo que le hiciera el joven duque, que en sus viajes al extranjero se había vuelto evidentemente un aficionado a ese novedoso género. Es posible que Johann Ernst tuviese noticias o que hubiese asistido personalmente a los recitales de órgano de Jan Jacob de Graaf (1672-1738), el organista ciego de la Nieuwe Kerk de Amsterdam. De Graaf llamó la

atención de Johann Mattheson que alabó sus transcripciones en un escrito suyo publicado en 1717 bajo el título de *Beschütztes Orchester*. Cabe suponer que el duque, a su regreso a Weimar, persuadiera a Bach y a Walther de que hicieran arreglos similares a los *concerti* que había traído consigo de su viaje a Holanda.

Con la salud en decadencia, Johann Ernst partió de Weimar para recobrar de su enfermedad. Desafortunadamente, falleció en Francfort en 1715 a la edad de dieciocho años. En su homenaje, Telemann publicó póstumamente la primera colección de seis *concerti* como Opus 1 del joven duque. Dos piezas de esta colección junto con algunos conciertos inéditos quedaron incluidos entre las transcripciones de Bach para clave solista. J. G. Walther, el antiguo maestro de Johann Ernst, hizo constar en su *Musicalisches Lexicon* de 1732 que el joven duque había completado diecinueve composiciones, seis de las cuales pasaron a imprenta (la colección publicada por Telemann en 1718). El propósito exacto que abrigaba Bach al transcribir los veintún *concerti* para instrumento solista de teclado sigue siendo objeto de conjeturas. Lo indiscutible, no obstante, es la vasta transformación que experimentaron las composiciones de Bach y las de sus contemporáneos a lo largo y ancho de Europa al contacto con la música de compositores italianos y especialmente del *concerto* de tres movimientos basado en el ritornello que divulgó Antonio Vivaldi. A partir de 1713, el influjo del estilo concertante italiano es evidente en casi todos los géneros que compone Bach, desde la música para instrumento solista de teclado (en

especial los preludios de las cinco últimas Suites Inglesas BWV 807-811 [Vol. 113] y la Toccata en Sol mayor BWV 916 [Vol. 104] hasta muchos de los «concertos sacros» o cantatas. Y, lo que es quizás más importante, la producción de *concerti* propios de Bach, que llegó a su apogeo durante sus años pasados en Cöthen, se inició muy probablemente en Weimar.

El hecho de que Bach eligiera las obras más modernas, en primer lugar conciertos para instrumento solista, como modelos para sus transcripciones refleja su interés en la novedosa alternancia de episodios solistas con ritornellos en tutti, una técnica muy italiana que Bach transportó al lenguaje del teclado. Al ejecutar esos arreglos en el clave se suele conservar la distinción entre solo y ripieno al tocar los pasajes solistas en el manual superior con su único registro de 8 pies y los pasajes en tutti en el manual inferior que dispone del sonido pleno del clave (dos registros de ocho pies y uno de cuatro). Bach, a medida que iba reduciendo *concerti* para cuatro partes instrumentales de cuerdas a dos pentagramas para interpretar en clave, introdujo numerosos cambios menores para pasajes solistas, líneas vocales de bajo y voces intermedias y añadió con frecuencia nuevas voces para enriquecer la textura.

La extensión de los arreglos a los que Bach somete los *concerti* originales varía notablemente y sus arreglos abarcan desde transformaciones completas en función del instrumento solista hasta arreglos limitados a reducciones de teclado poco más que marginales. Algunos de los movimiento lentos,

transportados desde su medio original con pasajes de discanto y bajo sin ornamentaciones, esperaban probablemente ser completados por el ejecutante con rellenos tipo bajo continuo y con adornos varios. Pero es más probable que cualquier clavecinista del siglo XVIII pudiera añadir esos detalles a primera vista, tocando ya fuese la partitura o los pasajes originales.

Ignorados largo tiempo por los editores de los siglos XIX e inicios del siglo XX (Hans Bischoff ni siquiera los incluyó en su edición de las obras bachianas para teclado para Steingraber), los arreglos de *concerti* se ajustan bien a la ejecución en clave, constituyendo una de las obras de Bach mejor adaptadas para este instrumento, pues satisfacen por completo las exigencias del clavecinista virtuoso. Interpretados como en este CD, en un clave muy grande de tipo «orquestal», un instrumento Alastair McAllister's modelado conforme al de Johann Heinrich Harraß, los *concerti* emergen como piezas virtuosas excitantes y plenas de ingenio que despliegan los efectos novedosos y sorprendentes que debieron hacer la delicias de los contemporáneos de Vivaldi y Bach.

Concerto N° 1 en Re mayor BWV 972 (Inspirado en RV 230; Op. 3/9 de Vivaldi)

Esta obra estupenda de *L'Estro Armonico* es anunciada con una fanfarria antes del ritornello propiamente dicho. El primer movimiento es de factura distinta al estilo habitual del ritornello en Vivaldi, pues carece de las recapitulaciones de rigor a lo largo de todo el material sonoro inicial. Es también sencillo en términos de armonía, al permanecer casi enteramente en clave de tónica. En el movimiento lento, Vivaldi introduce una bella melodía solista (elaborada por Bach) contra un acompañamiento homofónico *piano*, tocado originariamente por las cuerdas superiores *ripieno* sin bajo. Estas secciones están rodeadas de grupos de acordes plenos, homofónicos, de los que solían emplear los compositores italianos y especialmente Vivaldi para acompañar sus movimientos lentos. Después de que las dos voces anuncian *piano* una animada canción en acordes de tercera, el *presto* final irrumpe con fuertes acordes saturados en la mano derecha, mientras el bajo describe el tema del ritornello. En la última parte de este movimiento, Bach refunde la línea del bajo en brillantes pasajes de fusas. Esta transformación es comparable no sólo con la obra original de Vivaldi, sino también con una versión más antigua y sencilla de la misma pieza que compuso Bach y que ha sido reimpresa por la *Nueva Edición Bach* como BWV 972a.

Concerto N° 2 en Sol mayor BWV 973*(Inspirado en RV 299; Op. 7/8 de Vivaldi)*

El *concerto* original de Vivaldi, para violín, cuerdas y bajo continuo, fue vuelto a imprimir por la *Bach-Gesellschaft* junto con las dieciséis transcripciones de Bach para clave en el volumen 42 de su edición completa. Cabe destacar en especial las nítidas distinciones entre los pasajes en solo y en tutti en el *allegro* inicial y la forma tal bella y elaborada como Bach rehizo el movimiento lento, en el que el solo ornamentado y las líneas del bajo se enriquecen con la añadidura de pasajes intermedios. Vivaldi debe parte de su resurrección en el siglo veinte a la labor pionera de la *Bach-Gesellschaft* que imprimió los arreglos bachianos de los *concerti* del compositor italiano, aunque el academicismo musical alemán del siglo XIX no estaba maduro todavía para reconocer del todo el genio original de Vivaldi. Esta pieza fue desgajada por Philipp Spitta, uno de los importantes biógrafos de Bach, que la condenó vivamente denigrando sus temas como «magros y desmañados en extremo». Sin embargo, admitía Spitta, Vivaldi era capaz (al menos en ocasiones) de producir obras «llenas de fuego y expresividad». No cabe duda de que esa energía y esa pasión y tal vez la habilidad y la originalidad tan grandes de Vivaldi así como su talento para la orquestación debieron dejar una impresión imborrable en Bach, ya que éste continuó con sus arreglos inspirados en *L'Estro Armonico* hasta finales de la década de 1730.

Concerto N° 4 en sol menor BWV 975*(Vivaldi RV 316a; versión anterior perdida de Op. 4/6)*

Vivaldi ya había aprovechado el material temático de este primer movimiento de su *concerto* para el movimiento final de una de sus sonatas en *Il Pastor Fido*, una colección publicada en París en 1738 cuya partitura manuscrita había circulado probablemente durante muchos años antes de aparecer en letra impresa. Se desconoce cuál de las versiones apareció primero. Los dos primeros movimientos del arreglo de Bach corresponden a los impresos en el Op. 4 de Vivaldi, *La Stravaganza*, publicada en 1714. La giga final, no obstante, es un movimiento completamente distinto, tomado acaso de la versión original de la obra de Vivaldi previa a su publicación (este original, RV 316 no ha llegado a nuestros días). La línea melódica en el movimiento lento fue adornada por Bach, mientras el bajo original está elaborado con corcheas arpegiadas que rellenan la armonía que suministraba originalmente el bajo continuo. En la giga final, Bach escribe las repeticiones por completo, limitando sus arreglos del movimiento a la elaboración de la línea del bajo y, en las recapitulaciones, reduciendo la textura a dos voces rítmicamente de ritmos paralelos.

Concerto N° 5 en Do mayor BWV 976*(Vivaldi RV 265; Op. 3/12)*

Este gran *concerto*, una transcripción al Do mayor de la pieza final de *L'Estro Armonico* en la clave «natural» de violín en Mi mayor es un arreglo extenso y reelaborado por Bach de los movimientos primero y último de la obra original de Vivaldi. En contraste, el movimiento lento es una descripción cuasi literal de su modelo. El primer movimiento contiene prescripciones dinámicas originales que especifican el empleo alternativo de los manuales de mayor y menor volumen del clave para lograr esta vez efectos de eco dentro del ritornello. Son también de interés los pasajes episódicos previos a la recapitulación. Allí, donde Bach introdujo una paráfrasis esmerada y reelaborada de los pasajes de violín, esta vez para el instrumento de teclado, siendo la textura resultante muy similar a la del primer movimiento de su propio concierto en Do mayor para dos claves BWV 1061 (v. vol. 129). El último movimiento es un *allegro* excitante y dinámico en el que la vasta reelaboración bachiana de la línea original del bajo lo hace totalmente apropiado para su nuevo medio expresivo.

Concerto N° 7 en Fa mayor BWV 978*(Inspirado en RV 310; Op. 3/3 de Vivaldi)*

Procedente también de *L'Estro Armonico*, este *concerto* que Bach transpuso como el BWV 976 un tono por debajo que la clave original de Sol, supone un profuso trabajo de re-escritura de la línea melódica del bajo continuo en los movimientos

inicial y final, mientras que en el *largo* intermedio Bach ofrece una transcripción literal del original vivaldiano, con los acordes plenos en el *ripieno* alternando con la parte solista arpegiada. El último movimiento culmina en secuencias de acordes abruptos, puntuados con silencios, similares a los que aplica Bach al final de su Cuarto Concierto de Brandemburgo (BWV 1049, v. vol. 126).

Concerto N° 9 en Sol mayor BWV 980*(Inspirado en RV 381; RV 383a Op. 4/1 en Si bemol mayor de Vivaldi)*

Transcrito como el BWV 975 de una versión manuscrita temprana de los *concerti* Op. 4 de Vivaldi (*La Stravaganza*), el arreglo bachiano del primer movimiento difiere de la obra publicada por el compositor italiano al cabo de veintiocho compases, mientras que los movimientos segundo y tercero son completamente diferentes de los de la versión impresa. El insistente ritmo del movimiento inicial, basado en frases imitativas que se alternan entre las partes superior e inferior parece anticipar el carácter del Concerto de Brandemburgo N°6 BWV 1051 del propio Bach (quizás por pura coincidencia, el *concerto* original de Vivaldi está en la tonalidad de Si bemol mayor como el BWV 1051). En el segundo movimiento, los acordes plenos del *ripieno* se alternan con episodios solos melódicos y *arpeggiando*. La giga final está escrita en forma binaria y recuerda mucho el final del BWV 975, tanto por su material temático como por su concepción general, pese a su tonalidad mayor. Compuesta de dos voces de principio a fin, su

textura prácticamente igual se ve animada por pasajes ocasionales de ágiles semicorcheas.

Concerto Nº 6 en Do mayor BWV 977
(Modelo desconocido, ¿Vivaldi?)

Aunque el modelo original que inspiró el concerto de Bach no ha sido identificado jamás entre las obras supervivientes de Vivaldi, una copia de la transcripción atribuye la pieza original al compositor italiano y el estilo del ritornello *unisono* del primer movimiento recuerda los de numerosos *concerti* atribuidos a él con razón. El movimiento intermedio, con su densa notación a cuatro voces, parece ser invención personal de Bach. Al haber desaparecido el modelo original, es imposible saber qué cosa figuraba originalmente en su lugar, si es que la hubo realmente. La brevedad del movimiento sugiere que puede ser un elemento intercalado completamente original mientras que su contrapunto delata el estilo bachiano más bien que el vivaldiano. La giga final, fiel al estilo de la música italiana para violín de comienzos del siglo XVIII, recuerda más los movimientos de sonata de Archangelo Corelli (1653-1713), que ejercieron una amplia influencia, y como algunos de ellos, realiza breves excursiones cromáticas para volver a la tonalidad prevaleciente en cada una de sus dos secciones binarias.

Concerto Nº 15 en Sol mayor BWV 986
(Modelo desconocido, ¿Telemann?)

Este bello y compacto *concerto* en tres movimientos fue atribuido a Telemann por el musicólogo alemán Arnold Schering en 1902. Es verdad que ostenta el sello distintivo del estilo de ese compositor, incluyendo el frecuente solapamiento de pasajes en ritornello y en solo cuyos ritmos contrastan al mismo tiempo entre sí. Se ha notado a menudo una estrecha similitud entre esta pieza y el BWV 592a, ya que ambos conciertos tienen rasgos comunes, siendo las más obvias la tonalidad de Sol mayor y el empleo de ritmos de contraste entre los pasajes de tutto y de solo. El *adagio* es poco más que un pasaje transitorio entre los movimientos primero y último, pero logra con todo infundir un considerable poder expresivo a sus diez compases. El finale recuerda por su ritmo a un *passepied*, género de danza que figura también en la Suite inglesa Nº 5 BWV 810 (s. Vol. 113), casi contemporánea de este concerto. Encuadrado en apariencia en dos secciones binarias con repeticiones, este movimiento esboza al mismo tiempo una forma incipiente de sonata que incluye un breve desarrollo y una genuina recapitulación.

Concerto Nº 3 en re menor BWV 974
(Inspirado en, Concerto para oboe en re menor de Alessandro Marcello)

El *concerto* original fue publicado en una colección de *concerti a cinque* (instrumento solista más cuerdas a cuatro voces) en 1716. Su autor es Alessandro

Marcello, el mayor de dos nobles venecianos aficionados a la composición. Como los manuscritos que se han conservados de este *concerto* y la pieza en do menor (BWV 981) de Benedetto, el hermano menor, ostentan ambos el apellido Marcello, no se sabe con certeza si Bach (o Walther, quien omitió cualquier mención de Alessandro en su *Lexicon* de 1732) se percataron de que los *concerti* provenían de dos compositores diferentes. El *concerto* en re menor es una obra de filigrana que comprende un movimiento inicial acompasado, un *adagio* exquisito con las bellas ornamentaciones típicamente bachianas para solo que flotan por sobre expresivas armonías (casi todas de Marcello, Bach las modificó relativamente poco), y un *presto* final de forma binaria, con una rápida alternancia de pasajes de tutti y solo que en las presentes grabaciones se transportan literalmente a los manuales alto y bajo del clave.

Concerto Nº 10 en do menor BWV 981
(Inspirado en el Concerto en mi menor de Benedetto Marcello)

Esta pieza del Marcello junior fue publicado por vez primera en la Venecia de 1708 como parte de una serie de 12 conciertos *a cinque*. Aunque han sobrevivido los pasajes en ripieno de la obra original, la parte para solo (violín) se ha perdido y sólo se puede deducir del arreglo bachiano. A diferencia de las composiciones de Vivaldi, el *concerto* de Marcello se cñe al esquema antiguo de cuatro movimientos de la *sonata da chiesa*, con un primer movimiento inicial introducido con un ritmo punteado a la francesa

seguido por veloces figuras de semicorcheas. Se oye a continuación una recapitulación de la introducción lenta y el movimiento entero se asemeja a la obertura a la francesa más por su estructura que por su contenido (ya que no hay contrapunto imitativo en la sección intermedia). El ritornello del segundo movimiento es expuesto en estrecha imitación por las tres voces superiores, que alternan la melodía con episodios solistas a cargo de semicorcheas repetidas. Se produce una recapitulación genuina del material contenido en el primer episodio solista, uno de los varios elementos de los modelos bachianos de *concerto* en los que la estructura basada en el ritornello parece fundirse con una manifestación precoz del molde formal de la sonata clásica. El inusual *adagio* que sigue reproduce ecos entre las partes solistas y tutti, los cuales están anotados en la versión de Bach mediante las habituales indicaciones *pianoforte* que imponen un cambio de manuales en el clave. El vivo *finale*, de forma binaria, lleva la prescripción metronómica *prestissimo* y recuerda un movimiento *ripieno* de *concerto* más que la conclusión de una pieza solista con ritornello. La transcripción de Bach está cargada de densas armonías a cuatro voces y carece de la clara línea divisoria entre los pasajes solistas y tutti que es de rigor en un *concerto* convencional.

Concerto N° 8 en si menor BWV 979

(*Inspirado en el Concerto en re menor para violín de Giuseppe Torelli*)

Este concierto magnífico y sustancial recuerda por su forma general las sonatas de varios movimientos del siglo XVII y comprende una serie de breves secciones unidas entre sí. La pieza empieza por unos dramáticos acordes ascendentes en ritmo punteado que dan paso a un *allegro* que se inaugura con un contrapunto a dos voces (reelaborado probablemente por Bach a partir de una versión original más simple) para disolverse más adelante en típicas figuras de violín acompañadas por un bajo armónico sencillo. Hacia el final, el movimiento retorna al inicio lento y punteado. Un breve pasaje de transición arpegiado conduce al primer movimiento, *allegro* de principio a fin, cuyo ritornello, que resuena tres veces a lo largo de la pieza, se inicia con un largo tema sin acompañamiento que se anuncia en la voz más aguda. Pese a su semejanza con el tema de una fuga, esta extensa melodía no llega a desarrollarse en contrapunto en ningún momento. La reaparición final de este elaborado ritornello se produce tras una serie de acordes súbitos y espectaculares en *tremolando* (que Bach recogió sin duda de las partes originales para cuerdas). Una breve transición enlaza con el *andante* que consta de una serie de acordes arpegiados, de modo análogo al movimiento intermedio del *Concerto* para cuatro claves BWV 1065, de creación mucho más tardía y inspirado en el *Concerto* en si menor del *L'Estro Armonico* de Vivaldi (vol. 130). En el dramático *allegro* final, Bach elabora la línea original de bajo del tema del ritornello. Tal como sucede con el *allegro*

anterior, tres exposiciones del ritornello definen los ámbitos fundamentales en términos de tonalidad (tónica-dominante-tónica) en torno a los cuales se construye el movimiento. Estas exposiciones temáticas están salpicadas de solos que exponen a las claras sus orígenes violinísticos. Las pasajes de semicorcheas repetidas hacia el final del movimiento evocan el ritornello inicial del bacheliano *Concierto de Brandemburgo N° 5* BWV 1050.

Concerto N° 11 en Si bemol mayor BWV 982

(*Inspirado en el Concerto para violín Op. 1/1 del duque Johann Ernst*)

El Op. 1 de Johann Ernst es el primero de una serie de seis piezas que Telemann publicó en 1718, tres años después de la muerte prematura de su autor. El *allegro* inicial se sirve del mismo molde que muchos de los movimientos de *concerto* del propio Telemann, con una integración inteligente y sutil de secciones de tutti y de solo apoyadas por un plan estructural más afín a la forma sonata primitiva (en el sentido clásico) que el plan vivaldiano basado generalmente en el ritornello. La sección correspondiente al desarrollo está edificada en torno a la primera unidad melódica del ritornello que aparece en el bajo y atraviesa varias zonas tonales antes de que el movimiento ataque una auténtica recapitulación en la tónica. El ritornello, al recurrir a una armonía en tríadas descendentes, recuerda secciones similares del primer movimiento del *Concerto* en La mayor BWV 1055 del mismo Bach (v. vol. 127).

El movimiento lento consta de dos secciones, el

primero con un pasaje solista *forte* que conduce en seguida a un *allegro* edificado sobre un motivo de notas repetidas a modo de imitación. En el modelo original de Johann Ernst, este *adagio-allegro* central está compuesto para violín y bajo continuo exclusivamente. El *concerto* culmina en un movimiento de forma abierta en compás de 6/8 que se asemeja a una giga.

Concerto N° 16 en re menor BWV 987

(*Inspirado en el Concerto en re menor Op. 1/4 del duque Johann Ernst*)

Esta composición, al igual que el *concerto* de Torelli, consiste en una serie de movimientos breves relacionados entre sí. En el primero se alternan un breve *adagio* con un *presto* en una transcripción en la que Bach dejó prácticamente intactas las figuras del violín respecto al original. El resto del *concerto* está edificado en torno a dos movimientos *allegro*, el primero de los cuales se basa en un ritornello compuesto de tríadas ascendentes que hace gala de gran virtuosismo con las brillantes figuras que describen los violines. Al cabo de un breve pasaje de transición, el finale en compás de 3/8 aporta una conclusión corta y concisa cuya figuración y textura recuerdan mucho las del preludio de la tercera Suite inglesa BWV 808 (v. vol. 113).

Concerto N° 13 en Do mayor BWV 984

(*Inspirado en un concerto inédito del duque Johann Ernst, probablemente en Do mayor para cuerdas*)

Si bien la fuente original se ha perdido, esta obra pervive en dos versiones transcritas por Bach. La otra (BWV 595) de la que sólo queda el primer movimiento es para órgano (v. vol. 95). Pudo haber sido copiada de una partitura manuscrita diferente, ya que parte de un arreglo para clave a juzgar por varios detalles elementales, entre ellos su duración general más prolongada. El *concerto* empieza por un movimiento *allegro* vigoroso y bien concebido cuya figuración repetitiva a base de semicorcheas dibuja una secuencia convencional basada en el ciclo de quintas. El segundo movimiento, en fa menor, revela una vez más el marcado influjo del estilo de Georg Philipp Telemann, uno de los mentores del duque. Una relación tonal poco acostumbrada entre el primer y último movimiento (Do mayor / fa menor) aparece también en varias obras de Telemann, por ejemplo, la sonata en Do mayor para flauta dulce de los *Esercizii Musici* publicados en 1739. La chacona final, una serie sencilla de variaciones, permanecen bien anclada en la tónica salvo una breve excursión a la dominante.

Concerto en Sol mayor BWV 592a

(*Inspirado en un concerto perdido del duque Johann Ernst*)

Conservado como el BWV 984 en versiones para órgano y para clave, el *concerto* en Sol mayor es un arreglo basado en una pieza original perdida para cuerdas que compusiera Johann Ernst. A diferencia del BWV 984/595, este *concerto* ha sobrevivido en dos partituras alternativas completas. La fuente

manuscrita para la versión en clave es relativamente tardía, pero el arreglo de Bach es una reelaboración instrumental adaptada de otro *concerto* a la Telemann que compuso el duque Johann Ernst, su joven y noble admirador. En particular la yuxtaposición de pausados episodios solistas en tresillos con pasajes de semicorcheas en compás de cuatro por cuatro en el ritornello evoca pasajes similares en muchas de las piezas instrumentales que Telemann escribió según el estilo *galante* de la época. (Bach aplicó también este recurso al último movimiento de su sonata para violín y clave en Mi mayor BWV 1016 escrita cuando estaba en Cöthen, v. vol. 122). El movimiento intermedio que empieza y termina con un breve ritornello *unisono* incluye pasajes escritos en sólo dos partes, lo que sugiere que el movimiento entero fue compuesto quizás para violín y bajo continuo solamente. Antes de empezar el ritornello final, la textura luce enriquecida, probablemente por Bach, con un contrapunto a cuatro voces. El breve *presto* final se basa en un ritornello consistente en triadas quebradas que se intercalan con lúdicos episodios solistas. El flujo incesante de semicorcheas se ve interrumpido a intervalos regulares por súbitos acordes sincopados entre la mano derecha y la izquierda.

Concerto N° 14 en sol menor BWV 985

(*Inspirado en el Concerto para violín en sol menor TWV 51: g 21 de Telemann*)

La admiración que Bach sentía por Telemann, el contemporáneo alemán que tenía en más alta estima, quedó documentada en una carta que su hijo Carl

Philipp Emanuel dirigió a Johann Nikolaus Forkel, el primer biógrafo de Bach. En 1714, Telemann fue nombrado padrino de C. P. E. Bach y el gran compositor honró al segundo hijo de Bach obsequiando al recién nacido su segundo nombre de pila. Es probable que Bach llegase a conocer a Telemann cuando era organista de la corte de Weimar (a partir de 1708) y treinta años después figuraba como suscriptor de la publicación de los *Cuartetos de París* del mismo Telemann. Éste fue quizás el primer compositor alemán en aplicar el ritornello italiano a sus propias sonatas y *concerti*. El presente *concerto* en sol menor pertenece a la categoría de tres movimientos que Telemann utilizaba en sus propias composiciones alternando con el esquema lento-rápido-lento-rápido derivado de la *sonata da chiesa*. El primer movimiento refleja el alejamiento de Telemann del antiguo modelo vivaldiano al abandonar la clara distinción entre el carácter musical de los pasajes en solo y en tutti en favor de una integración estructural cada vez más intensa. El expresivo movimiento lento, en el cual Bach traslada intacta a la versión para clave los movimientos originales primero y último, requiere quizás la discreta intervención del bajo continuo como relleno armónico. El tercer movimiento parece temáticamente relacionado con el primero y empieza por una variación de la actitud inicial del primer ritornello del *concerto*. Si bien el manuscrito no incluye prescripciones dinámicas que indiquen los cambios de manual, en la presente grabación la obra ha sido «orquestada» convenientemente repartiendo los manuales entre las secciones en solo y en tutti.

Concerto N° 12 en sol menor BWV 983

(*Autor desconocido: ¿J. S. Bach?*)

Esta pieza fogosa y original cuyo primer movimiento acusa un tratamiento muy elaborado de la forma ritornello con un uso inteligente de episodios solistas contrastivos parece más afín a las obras maestras tempranas de Bach que a las de cualquier otro compositor, aunque ciertos detalles marginales y estilísticos dejan un resto de duda sobre su autoría. El segundo movimiento, si bien está anotado en sol menor, empieza por la subdominante do menor, alcanzando la tónica sólo al cabo de unos compases de armonía ambivalente. Culmina en una semicadencia en sol menor, la tonalidad de la giga subsiguiente. Su final, de una gran originalidad, incluye prescripciones dinámicas específicas. El tema de este inusual movimiento se basa en una figura punteada en compás compuesto que reaparece más adelante en una ingeniosa combinación con arpeggios en tresillos simples. La pieza es de forma abierta y concluye con una breve recapitulación.

Peter Watchorn

Nació en Australia y procede de una familia muy musical. Desde 1974 se ha dedicado a un minucioso estudio del clavicémbalo y su repertorio, obteniendo una gran reputación internacional por la consolidación de su alto nivel de capacidad interpretativa. Residente desde 1987 en Cambridge, Massachusetts, Peter Watchorn ha disfrutado de una extensa carrera tanto en la música de solista como en la de cámara. En 1985 se consagró en público en el Boston Early Music Festival con el galardón americano más prestigioso para música antigua, el Erwin Bodky Award que premió su interpretación de la música de J. S. Bach.

De 1985 a 1992 estudió con la celebrada clavicembalista vienesa, Isolde Ahlgrimm (1914–1995) y publicó numerosos artículos sobre su vida y su carrera. Peter Watchorn es miembro del conjunto Concerto Armonico Wien (dirigido por Peter Matzka), del Concertino Armonico The Washington Bach Consort. Desde 1995 ha codirigido la orquesta The Boston Bach-Ensemble que se dedica a la música vocal del Cantor de Santo Tomás. Peter Watchorn participa en los cursos del programa de verano celebrado en la Facultad de América sobre música antigua, así como en el Baroque Performance Institute del Conservatorio de Oberlin, Ohio. Ostenta el grado de Doctor en Artes Musicales otorgado por la Universidad de Boston (1995). En el marco de la Edition Bachakademie, Peter Watchorn ha grabado las Tocatas BWV 910-916 (Vol. 104).