

THE GREAT TRANSCRIPTIONS



OLGA MARTYNOVA, *harpsichord*



Harpsichord Gems, volume 2



Silvius Leopold Weiss (1686 – 1750)

1. Prelude	[2:24]
2. Allegro	[2:59]
3. Allemande	[5:14]
4. Courante	[3:21]
5. Gavotte	[1:46]
6. Sarabande	[3:31]
7. Bourrée	[2:04]
8. Gigue	[3:05]

J.A.Reincken (1623? – 1722) – **J.S.Bach** (1685 – 1750)**Sonata in A minor BWV 965**

9. Adagio	[2:00]
10. Fuga	[3:42]
11. Adagio. Presto	[1:14]
12. Allemande	[3:57]
13. Courante	[2:38]
14. Sarabande	[1:44]
15. Gigue	[4:55]

**Total
Time
[62:30]**

Francesco Geminiani (1687 – 1762)**Pièces de Clavecin**

16. Prelude (Lentement).	[3:30]
17. Vivement	[4:57]
18. Moderement	[5:57]
19. Vivement	[3:22]



When we speak about music, *baroque* means more than the age of figured bass and *stile concertato*. Today, as never before, there is a growing awareness that it is also the era of transcriptions and arrangements, which are just as indicative of the face of the age as are any innovations in the sphere of musical composition.

In those far off times, the public's attitude to their favorite works of art was quite different to what it is today. It would never occur to anyone then to jealously guard from interference — as if it were sacred — each note of a generally recognized masterpiece. If a composition was popular it should be played as often as possible, in different transcriptions and arrangements. No musician would miss the opportunity of re-arranging a work, that had caught the public's fancy, for different players: for the leading court soloists, for his friends and pupils, or even for musicians who were quite unknown to him — professionals and wealthy amateurs (willing to spend a fair sum of money on the acquisition



ENGLISH



of sheet music for a piece they liked). And even the duties of court music director or leader of a church choir were inconceivable without the constant re-working of their own pieces — for yet another holiday or some other ceremonial occasion.

Presented in this album are very different types of baroque transcriptions. They are all for the harpsichord and this is significant: for it was into the language of the harpsichord that ensemble pieces were usually ‘translated’ — the 18th century witnessed a sharp rise in the popularity of keyboard instruments. Almost every well-to-do household owned a harpsichord (or clavichord, distinguished by its softer and more mellifluous sound), and often works would be published at once in two versions: for ensemble and for harpsichord. The man who knew how to play the latter instrument could perform any piece he liked, without having to turn to other musicians for assistance, and he could do this at a high level of artistic skill: the late baroque harpsichord was an instrument possessing rich potential, it had a brilliant and, at the same time, fairly sweet-sounding tone.

Even composers who did not write for the harpsichord, published harpsichord transcriptions of their pieces for the public at large. For instance, the composer Francesco Geminiani (1687 — 1762) was a violinist who wrote music for strings. But it is a mute point whether it was his violin sonatas or their re-arrangement for the keyboard that made him most famous. Geminiani was a great master of transcription and his numerous authorial versions were sold in large editions throughout Europe. Having, in 1714, based himself in the British Isles, the enterprising Italian actively engaged in promoting the publication of his music in



ENGLISH



major centers of European music publishing (England, France, The Netherlands) — not hesitating to publish one and the same opus many times over. In 1746, his Cello sonatas op.5 were published, a year later, they appeared in a re-arrangement for the violin; his virtuoso Violin sonatas op.1 came out both in a simplified edition, and as trio-sonatas, and in re-arrangements for harpsichord solo. As a token of his respect for his teacher, Arcangelo Corelli, Geminiani arranged the latter's violin sonatas for a large group of strings (concerto grosso). It would appear that in so doing he was continuing the practice of Corelli himself: it is quite possible that the latter's famous *Concerti grossi* op.6 — were in fact a transcription of his earlier trio-sonatas.

In this respect, the performance history of Geminiani's Violin sonatas op.4 differs little from that of his other works: six of them were re-arranged and published as *Concerti grossi* (1743), in the same year, the composer turned separate parts of these opuses into pieces for the harpsichord and published them in Paris (four pieces from the latter collection are presented in this album). Geminiani's visits to Paris were an extremely ingenuous and profitable commercial enterprise: he sold the French transcriptions of violin music which he had composed in England, and bought from the former paintings for subsequent re-sale to the English. But the harpsichord transcriptions of the violin sonatas went down so well in France that, on his return, Geminiani took the opportunity of selling them in Britain too (no matter that the English were already acquainted with this music!). In the year of his death, the composer published a second series of harpsichord pieces — these were also transcriptions, the source material for



which was a potpourri of nearly all his works, with the addition of musical examples from his treatises.

It is only fair to say that the commercially gifted Italian sold music that was truly inspired — he was one of the last musicians skilled in the baroque tradition of improvisation on the violin. The four pieces by Geminiani from the Paris collection included in this album (transcriptions of the 1st Movement, Sonata No.1, 2nd Movement, Sonata No.5, 3rd Movement, Sonata No.6, 4th Movement, Sonata No.4 op.4) demonstrate an abundance and variety of fresh, at times somewhat extravagant, musical material, with vivid, free contrasts. The re-arrangement of the quick sonata movements differs little from the original version but, when it comes to the transcription of the slow movements, the composer either substantially changes and expands the melodic figurations (Prelude), or adds them to those sections from which they were absent (refrain in the Moderement). The precision, if not meticulousness, with which Geminiani noted down all details of melody and texture was unusual; he was one of the first composers who began to write down the elaborate ornaments that were usually implied — though not indicated in scores.

Such scrupulous notation is linked to the fact that Geminiani's edition was aimed at a wide-ranging circle of amateur-musicians, who aspired to play the harpsichord just like a professional. Evidently, the role of popularizer was to Geminiani's liking. He devoted the last years of his life, when his music gradually began to go out of fashion, to the writing and publishing of treatises on performance skills and composition. Here, drawing on a mass of examples, Geminiani demonstrates, in particular, the correct



ways of interpreting elaborations, and points out the importance of melodic figures for creating a particular ‘affect’. Anticipating these later works, Geminiani’s pieces are an invaluable source of our knowledge of performance traditions in the baroque age. Moreover, in changing old, or adding new figurations, Geminiani took into account the specifics of harpsichord playing — an instrument which, in his age, occupied a key position in chamber music-making.

However, even in the mid 18th century, the harpsichord’s sovereignty was not unassailable: both in domestic music-making, and in the performance of the continuo at concerts — its old, noble rival remained the lute. For all the progressive innovations of the age, lute-playing had not become a marginal phenomenon. To be convinced of this, one only has to examine the music of the celebrated virtuoso, Silvius Leopold Weiss (1686 — 1750).

The dates of his birth and death almost exactly coincide with those of two of his great contemporaries — the Italian Domenico Scarlatti (1685 — 1757) and the German, Johann Sebastian Bach (1685 — 1750). In his middle years, Weiss was in touch with Bach, and it is possible he met Scarlatti in his youth. A prolific composer, Weiss wrote over six hundred pieces for the lute; he usually combined them in suites, called *Suonaten* or *Partien*. Before playing the dances, Weiss would improvise, revealing, by means of numerous arpeggios and short, individualized motifs on their basis, all the wealth of sound of his lute. Some of his inspired improvisations have come down to us in the form of *preludes* or *fantasias* — they are written without divisions into



bars at the beginning of a number of suites. The modern performer is fully justified in using them as introductions to any of Weiss's suites composed in the same key. In this album, Weiss's music is represented by dances from his Suite in D minor; its main music source is a tablature, written in fine hand which, since 1877, has been kept in London (the British Library).

In order to fully appreciate the scale and seriousness of this music, it is worth paying attention to the large, sweet-sounding Allemande, which is full of majestic and noble meditation; the other 'serious' piece — Sarabande — is permeated with solemn melancholy. While introducing vital variety into the music of the suite the dances, though more lively, are not superficial: this is true both of the gallant Gavotte and Bourrée, and of the final, full of inner fire, Gigue. The same fiery temperament is felt in the Allegro, whose melodious and passionate passages one could easily imagine in Italian style keyboard compositions .

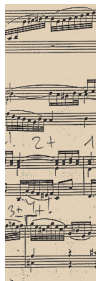
As string-plucking instruments, the lute and the harpsichord are closely related; it is not surprising, therefore, that the art of playing them in the late baroque age involved the same tendencies. In order to transcribe Weiss's lute music for the keyboard, virtually no re-working is required. Yet, for all that, playing a keyboard instrument produces a quite different impression to playing a lute, whose strings respond to the live touch of the hand. In harpsichord transcription, Weiss's pieces acquire added weight and brilliance so, no doubt, any keyboard player will derive pleasure from the resulting impact of the music. But, at the same time, he may experience a certain secret envy of the lutist, who is able to introduce subtle nuances in the sound, bewitching audiences by



the numerous shades of expression — all the way to total silence with which, like the air, ancient lute music is fragrant.

No doubt, Johann Sebastian Bach experienced a similar rapture, when listening to the art of Silvius Leopold Weiss. At the peak of their creative powers, these two great musicians worked in neighboring towns, the cultural centers of Saxony: Bach — in bourgeois Leipzig, Weiss — at the court in Dresden. During his frequent visits to Dresden in the 1730's, Bach made friends with the town's leading musicians, to whose ranks Weiss undoubtedly belonged (from 1744 he was the most highly paid instrumentalist at the Saxon court). It is known that in 1739 Weiss visited Bach in Leipzig. It is tempting to link to this visit, the appearance of the Bach transcription, for violin and harpsichord, of a Weiss Lute suite (BWV 1025): Bach re-arranged the lute part for harpsichord, and provided the violin with a new melody. The music of the introductory fantasia is known to us only from the Bach re-arrangement: it was possibly written under the direct impression of Weiss improvisations.

Making transcriptions, Bach would sometimes greatly change the source. The Weiss suite is one of the marvelous examples of this; no less original, is the harpsichord re-arrangement of Jan Adam Reinken's Trio-sonata, presented in this album. One of the earliest transcriptions of student Bach, it was done either in Mühlhausen (1707 — 1708) or even in Arnstadt (1703 — 1707). Reinken was famous as an organist, virtuoso and teacher (he worked in Hamburg). Bach turned several times to his collection of instrumental pieces, *Hortus Musicus*, but it was only the First Trio Sonata that he reworked in full. It was Reinken's contrapuntally



refined fugues that particularly attracted Bach's attention. For the young composer these graphic compositions with obligato voices were more than an object of delight and imitation. To the old, somewhat speculative musical rationalism, he wanted to contrast the new manner of writing music which, though no less rigorous in an intellectual sense, was far more passionate, large-scaled and sonorous. Bach's reworking of the fugue from the A minor Sonata is, in effect, not a transcription, but a fundamental re-writing of a respected original, totally changing its whole conception.

Episodes were absent, on principle, in Reinken's fugues. In Bach's transcription they are present, also on principle, — in great quantity and variety. Outwardly, the use of episodes increases the overall size of the composition by about one and a half times. What is striking in these sections is not only the virtuoso brilliance, but also the power of the composer's intellect: here, the initial motifs undergo considerable change, the ongoing movement of the harmony is realized in accordance with a most precise plan thought out in advance. The notation of this Bach fugue leaves one in no doubt that it was written for harpsichord, but the range of the composer's ideas seems to demand an instrument of a much larger scale. The inertia of movement inherent in the subject right from the start, makes the original three-voices texture insufficient — having appeared three times in different voices, the theme returns a fourth time in low register; soon after this one gets the impression that an organ pedal is at work; is it a large church organ, perhaps, that we are hearing? This is an impression that will occur more than once as we listen to this early Bach masterpiece.



ENGLISH



In his transcriptions, Bach does more than just rework the best opuses of other composers, he takes them over. In his hands, the large, late baroque harpsichord becomes an instrument on which it is possible to play just about anything and also an universal mediator between works in different musical genres. The keyboard was Bach's element: on these instruments, he mastered the works of his contemporaries, studied composition, and sought for his own method of composing music — his experience of keyboard playing was to become one of the lynchpins of his musical logic. This was something new and time was required for it to develop into a norm: it was only in the post-Beethoven era that the image of composer sitting at the keyboard was to become rooted in people's minds.

Roman Nasonov, translation by Amanda Calvert





Музыкальное барокко — это не только эпоха генерал-баса и концертирующего стиля. Сегодня, как никогда раньше, нам становится очевидным, что это еще и эра транскрипций и аранжировок, определяющих облик времени ничуть не в меньшей степени, чем любые новшества в области музыкальной композиции.

В те далекие времена отношение публики к любимым произведениям искусства было совсем иным, чем в наши дни. Никому и в голову не могло прийти ревностно, словно святыню, защищать от посягательств каждую ноту общепризнанного шедевра. Если музыка нравилась, она должна была звучать как можно чаще, в разнообразных транскрипциях и аранжировках. Ни один музыкант не пренебрегал возможностью переложить понравившуюся пьесу для различных исполнителей: для лучших солистов своей капеллы, для друзей и учеников, или же для совсем не знакомых ему музыкантов — профессионалов и состоя-



тельных любителей (готовых потратить изрядную сумму денег на приобретение понравившегося нотного издания). И даже простое выполнение служебных обязанностей придворного капельмейстера или главы церковного хора было невозможно без постоянной переработки собственных сочинений — к очередному празднику или иному торжественному случаю.

В этом альбоме представлены очень разные типы барочных транскрипций. Все они предназначены для клавесина, и это показательно: именно на язык клавесина обычно «переводили» ансамблевые пьесы — популярность клавишных инструментов в течение XVIII века резко возрастала. Клавесины (или клавикорды, отличавшиеся более тихим и певучим звучанием) были почти в каждом зажиточном доме, и нередко произведения выходили в свет сразу в двух версиях: для ансамбля и для клавесина. Человек, умевший играть на этом инструменте, мог исполнить любую понравившуюся пьесу, не прибегая к помощи других музыкантов, и сделать это на высоком художественном уровне: позднебарочный клавесин был инструментом с богатыми возможностями, он обладал блестящим и одновременно достаточно певучим тоном.

Даже композиторы, не писавшие для клавесина специально, издавали клавесинные транскрипции своих пьес для широкой аудитории. Например, композитор Франческо Джеминиани (1687 — 1762) был скрипачом, и его стихией была музыка для струнных. Но трудно сказать, что принесло ему большую известность — скрипичные сонаты



или их клавирные переложения. Джеминиани был большим мастером транскрипций, и его многочисленные авторские версии расходились солидными тиражами по всей Европе. Обосновавшись с 1714 года на Британских островах, предприимчивый итальянец активно занимался изданием своей музыки в крупнейших центрах европейского нотопечатания (Англия, Франция, Нидерланды) — не стесняясь публиковать один и тот же опус многократно. В 1746 г. были изданы его Виолончельные сонаты op.5, годом позже вышло их переложение для скрипки; виртуозные Скрипичные сонаты op.1 были изданы и в облегченной редакции, и как трио-сонаты, и в переложениях для клавесина соло. Отдавая дань почтения своему учителю, Арканджело Корелли, Джеминиани аранжирует его скрипичные сонаты для большого струнного ансамбля (*concerto grosso*). Кажется, что тем самым он продолжает практику самого Корелли: вполне возможно, что его знаменитые *Concerti grossi* op.6 — не что иное, как переложение более ранних трио-сонат.

Судьба скрипичных сонат op.4 мало чем отличается в этом отношении от истории других опусов: шесть из них были переработаны и опубликованы как «*Concerti grossi*» (1743), в том же году отдельные части этих произведений композитор превратил в пьесы для клавесина и издал в Париже (четыре пьесы из этого сборника представлены в данном альбоме). Пребывание Джеминиани в Париже было весьма остроумным и расчетливым коммерческим ходом: он продавал французам транскрипции скрипичной му-



зыки, которую сочинил в Англии, и закупал у них картины для последующей перепродажи англичанам. Но клавишинные транскрипции скрипичных сонат имели такой успех во Франции, что по возвращении, помимо картин, Джеминиани не упустил шанса перепродать британцам и транскрипции тоже (не беда, что англичане уже знали эту музыку!). В год своей смерти композитор опубликовал второй выпуск «Пьес для клавирина» — это тоже транскрипции, исходный материал которых представляет собой пеструю смесь почти всех его опусов с добавлением музыкальных примеров из трактатов.

Справедливости ради заметим, что коммерчески ода-ренный итальянец торговал действительно вдохновенной музыкой — он был одним из последних музыкантов, владевших барочной традицией импровизации на скрипке. Включенные в состав этого альбома четыре пьесы Джеминиани из парижского сборника (транскрипции, соответственно, 1-й части Сонаты I, 2-й части Сонаты V, 3-й части Сонаты VI, 4-й части Сонаты IV op. 4) демонстрируют обилие и разнообразие свежего, порой немного экстравагантного, музыкального материала. Переложения быстрых четных частей сонат не отличаются существенно от первоначальной версии, в то время как при переложении медленных частей композитор либо существенно видоизменяет и расширяет мелодические фигурации (Prelude), либо добавляет их в тех разделах, где они отсутствовали (проведения рефрена в Moderement). Необычайная точность, если не скрупулезность, в выписывании всех дета-



РУССКИМ



лей мелодии и фактуры медленных пьес (так, в «Прелюдии» Джеминиани во всех подробностях указывает, как следует исполнять каждое арпеджио) развивает намеченную уже в самих Сонатах ор.4 тенденцию к письменной расшифровке обильных украшений, без которых подобную музыку в эпоху барокко не исполнял ни один уважающий себя инструменталист.

Столь тщательная нотация связана с тем, что издание Джеминиани было обращено к широкому кругу музыкантов-любителей, желающих играть на клавесине точно так, как это делают профессионалы. Очевидно, эта роль популяризатора пришлась Джеминиани по душе. Последние годы жизни, когда его музыка стала постепенно выходить из моды, он посвятил созданию и публикации учебников по исполнительству и композиции. С помощью множества примеров Джеминиани демонстрирует в них, в частности, правильные способы расшифровки украшений, обращает внимание на значение мелодических фигур для возбуждения тех или иных аффектов. Предваряя эти поздние трактаты, пьесы Джеминиани являются ценнейшим источником знаний об исполнительских традициях барокко; значение их сопоставимо со значением опубликованных в начале 18 века авторских расшифровок медленных частей скрипичных сонат Корелли. При этом, изменяя старые фигуры или добавляя новые, Джеминиани тонко учитывает специфику игры на клавесине — инструменте, занимающем в его эпоху ключевые позиции в камерном музицировании.



РУССКИМ



OLGA MARTYNOVA

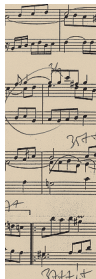




Однако даже к середине 18 века господство клавесина не было безоговорочным: и в быту, и в практике исполнения continuo его старым благородным соперником оставалась лютня. Вопреки всем прогрессивным новшествам эпохи, лютневое исполнительство не становилось явлением маргинальным. Доказательство тому — творчество такого прославленного виртуоза, как Зильвиус Леопольд Вайс (1686 — 1750).

Даты его рождения и смерти почти точно совпадают с датами рождения и смерти двух его великих современников — итальянца Доменико Скарлатти (1685 — 1757) и немца Иоганна Себастьяна Баха (1685 — 1750). С Бахом Вайс общался в зрелые годы, а со Скарлатти, возможно, встречался в молодости.

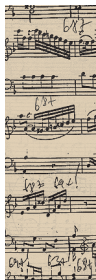
Плодовитый композитор, Вайс написал более шестисот пьес для лютни; обычно он объединял их в сюиты, называемые «сонатами» (Suonaten), или «партиями» (Partien). Перед исполнением танцев Вайс импровизировал, раскрывая, посредством многочисленных арпеджио и кратких индивидуализированных мотивов на их основе, все богатство звучания своей лютни. Некоторые из его вдохновенных импровизаций дошли до нас в виде «прелюдий» или «фантазий» — они записаны без деления на такты в начале ряда сюит. Современный исполнитель вправе использовать их в качестве вступления к любой из сюит Вайса, сочиненных в соответствующей тональности. В этом альбоме музыка Вайса представлена, в основном, танцами из сюиты ре минор; основной ее нотный источник — большая, напи-



санная красивым почерком табулатура, с 1877 года хранящаяся в Лондоне.

Чтобы по достоинству оценить масштаб и серьезность этой музыки, стоит обратить внимание на большую певучую аллеманду, полную величественного и благородного раздумья; скорбной меланхолией отмечена и другая «серьезная» часть — сарабанда. Внося в музыку сюиты необходимое разнообразие, более подвижные танцы вовсе не звучат облегченно: это касается и галантных гавота и бурре, и полной внутреннего огня финальной жиги. Тот же огненный темперамент ощущается и в Allegro, певучие и страстные пассажи которого, можно с легкостью представить себе в какой-нибудь клавирной композиции «в итальянском вкусе».

Как струнно-щипковые инструменты лютня и клавесин — ближайшие родственники; не удивительно, что искусство игры на них в позднebarочную эпоху отмечено одними и теми же тенденциями. Для того, чтобы перенести лютневую музыку Вайса на клавиш, не требуется практически никакой ее переработки. И все же исполнение на клавишном инструменте производит совсем иное впечатление, чем на лютне, струны которой звучат от живого прикосновения рук. Пьесы Вайса в клавесинной транскрипции становятся более солидными и блестящими, так что, наверное, любой исполнитель на клавире должен испытывать удовлетворение от получающейся эффектной музыки. Но одновременно он может испытать некую тайную зависть к лютнисту, с его способностью тонко нюансировать



звучание, чаруя публику множеством его оттенков — вплоть до полной тишины, которой, словно воздухом, дышит старинная музыка для лютни...

Наверное, подобное восхищение испытывал и сам И.С. Бах, наслаждаясь искусством З.Л. Вайса. В зрелые годы творчества эти великие музыканты трудились в соседних городах, культурных центрах Саксонии: Бах в буржуазном Лейпциге, Вайс — при дворе в Дрездене. Неоднократно посещая Дрезден в 1730-е годы, Бах завел дружбу с лучшими музыкантами этого города, к числу которых принадлежал, бесспорно, и Вайс (с 1744 года — самый высокооплачиваемый инструменталист саксонского двора). Известно, что в 1739 году Вайс навещал Баха в Лейпциге. Есть соблазн связать с этим событием появление баховской транскрипции лютневой сюиты Вайса для скрипки и клавесина (BWV 1025): партию лютни Бах перекладывает для клавесина, а скрипке поручает новую мелодию. Музыка вступительной фантазии известна нам только из баховского переложения: возможно, она написана под непосредственным впечатлением от импровизации Вайса.

Выполняя транскрипции, Бах временами серьезно менял исходный материал. Сюита Вайса — один из замечательных тому примеров; не менее оригинально представленное в этом альбоме клавесинное переложение Триосонаты Яна Адама Райнкена. Это одна из самых ранних ученических транскрипций Баха — возможно, она была осуществлена еще в Мюльхаузене (1707 — 1708) или да-



же в Арнштадте (1703 — 1707). Райнкен славился как органист, виртуоз и педагог (он работал в Гамбурге). Бах не однажды обращался к его сборнику инструментальных пьес “Hortus Musicus” («Музыкальный сад»), но только Первую трио-сонату из этого собрания переложил целиком. Больше всего его интересовали контрапунктически изощренные фуги Райнкена — эти наглядные, выписанные в виде трио облигатных голосов образцы чистого музыкального интеллекта были для молодого композитора не только предметом восхищения и подражания. Старому, несколько умозрительному музыкальному рационализму он хотел противопоставить новое письмо, не менее строгое в интеллектуальном отношении, но гораздо более страстное, масштабное и полнозвучное. Переработка фуги в сонате ля минор — это, по существу, уже не транскрипция, а фундаментальное пересочинение уважаемого оригинала, полностью меняющее всю его концепцию.

В фугах Райнкена интермедии отсутствовали принципиально. Столь же принципиально введение их у Баха — в большом количестве и в удивительном разнообразии. Внешне, использование интермедий приводит к увеличению общих масштабов композиции примерно в полтора раза. В этих разделах поражает не только виртуозный блеск, но и мощь композиторского интеллекта: исходные мотивы претерпевают в них значительные изменения, безостановочное движение гармоний осуществляется согласно точнейшему, заранее продуманному плану. Хотя нотация этой баховской фуги и не оставляет сомнений в



том, что сам автор исполнял ее на клавесине, размах композиторской мысли, кажется, требует инструмента гораздо более масштабного. Изначально присущая теме инерция движения приводит к тому, что исходное райнkenовское трехголосие оказывается недостаточным, — трижды пройдя в разных голосах, тема вступает четвертый раз, в низком регистре; вскоре после этого начинает казаться, будто звучит органная педаль; впечатление звучащего большого церковного органа еще не раз возникает при прослушивании раннего баховского шедевра...

Перекладывая чужую музыку, Бах не просто «прикасается» к лучшим сочинениям других композиторов, но властно берет их в свои руки. Большой блестящий позднебарочный клавесин становится у него не только инструментом, на котором можно сыграть все что угодно, но и универсальным посредником между сочинениями разных музыкальных жанров: клавир был родным инструментом Баха, за которым он осваивал произведения современников, учился композиции, искал свой метод сочинения — опыт клавирной игры стал одной из основ его музыкальной логики. И это поразительное новшество, далеко не сразу ставшее нормой: образ сидящего за клавиатурой композитора стал хрестоматийным лишь в послебетховенскую эпоху.

Роман Насонов



РУССКИЙ





Das musikalische Barock ist nicht nur die Epoche des Generalbass und des stile concertato. Heute wissen wir, dass es auch die Ära der Transkriptionen und Bearbeitungen ist, die das Bild der Zeit nicht weniger bestimmen, als andere Neuerungen auf dem Gebiet der Komposition.

In diesen fernen Zeiten gestaltete sich die Beziehung des Publikums zu einem Kunstwerk völlig anders als heute. Niemandem wäre es eingefallen, jede Note eines allgemein anerkannten Meisterwerks eifersüchtig vor Eingriffen zu verteidigen, gleich einem Heiligtum. Wenn eine Musik gefiel, so sollte sie möglichst häufig in verschiedenen Transkriptionen und Bearbeitungen erklingen. Kein Musiker setzte sich über die Möglichkeit hinweg, ein beliebtes Stück für die verschiedensten Interpreten zu arrangieren: für die besten Solisten seines Orchesters, für Freunde und Schüler, oder aber auch für fremde Musiker — professionelle oder wohlhabende Laien (die bereit waren eine ansehnliche Summe Geld für den Erwerb von



Notenbüchern auszugeben). Die ständige Umarbeitung der eigenen Werke, anlässlich eines Feiertages oder eines anderen feierlichen Anlasses, gehörten zu den Pflichten eines Hofkapellmeisters oder eines Kirchenchorleiters.

Auf dem vorliegenden Album werden drei sehr verschiedene Arten der barocken Transkription vorgestellt. Alle sind für das Cembalo bestimmt und das ist bezeichnend: Gerade für das Cembalo wurden gewöhnlich die meisten „Übersetzungen“ von Orchesterstücken angefertigt. Tasteninstrumente erfreuten sich im Laufe des 18. Jahrhunderts einer ständig wachsenden Beliebtheit. Ein Cembalo (oder auch ein Klavichord, das sich durch einen leiseren und melodischen Klang unterschied) gab es fast in jedem wohl-situierten Haushalt, und nicht selten erschien ein Werk sofort in zwei Versionen: für Ensemble und für Cembalo. Ein Mensch, der dieses Instrument beherrschte, konnte jedes Stück, das ihm gefiel spielen, ohne andere Musikanten hinzuziehen zu müssen und dabei konnte er ein künstlerisch hohes Niveau halten: Das spätbarocke Cembalo war ein Instrument mit vielfältigen Möglichkeiten, es hatte einen prächtigen und gleichzeitig melodischen Klang.

Sogar Komponisten, die nicht speziell für das Cembalo schrieben, gaben Cembalotranskriptionen ihrer Stücke für ein breites Auditorium heraus.

Der Komponist Francesco Geminiani (1687 — 1762) z. B. war Geiger und sein Element war Musik für Streicher. Aber es ist schwer zu sagen, was ihm mehr Ruhm eingebracht hat — seine Violinsonaten oder deren Klavierbearbeitungen. Geminiani war ein großer Meister der Transkription und seine vielzähligen



DEUTSCH



Autorenversionen verkauften sich in soliden Auflagen in ganz Europa. Nachdem er sich 1714 auf den Britischen Inseln niedergelassen hatte, nahm der findige Italiener die Herausgabe seiner Musik in den großen Zentren des europäischen Notendrucks (England, Frankreich und die Niederlande) in die Hand. Dabei schämte er sich nicht ein und denselben Opus mehrfach zu veröffentlichen. 1746 erschienen seine Sonaten für Violoncello op.5, ein Jahr später folgten ihre Bearbeitungen für Violine; die virtuoson Violinsonaten op.1 wurden in einer vereinfachten Redaktion, als Triosonate und in einer Klavierbearbeitung herausgegeben. Seinem Lehrer Arcangelo Corelli zu Ehren, arrangierte Geminiani dessen Violinsonaten für ein großes Streichorchester (Concerto grosso). Anscheinend setzte er damit die Praxis Corellis fort: es ist durchaus möglich, dass dessen bekannte Concerti grossi op.6 nichts anderes sind, als eine Bearbeitung seiner früheren Triosonaten.

Das Schicksal der Violinsonaten op.4 unterscheidet sich in dieser Beziehung wenig von der Geschichte der anderen Werke: sechs von ihnen wurden bearbeitet und herausgegeben als „Concerti grossi“ (1743), im selben Jahr verwandelte der Komponist einzelne Sätze der Sonaten in Klavierstücke und gab diese in Paris heraus (vier Stücke dieser Sammlung werden auf dem vorliegenden Album vorgestellt). Die Ankunft Geminianis in Paris war ein sehr kluger und berechnender kommerzieller Schritt: Er verkaufte den Franzosen die Transkriptionen der Violinmusik, die er in England geschrieben hatte, und kaufte bei ihnen Bilder für den weiter Verkauf in England. Aber seine Transkriptionen der Violinsonaten waren



in Frankreich so erfolgreich, dass Geminiani den Briten bei seiner Rückkehr nach England neben den Bildern auch gleich die Cembalobearbeitungen verkaufte (es war nicht schlimm, dass die Engländer die Musik schon kannten!). In seinem Todesjahr veröffentlichte der Komponist die zweite Folge der Stücke für Cembalo, hier handelte es sich ebenfalls um Bearbeitungen, deren Ausgangsmaterial eine bunte Mischung fast aller seiner Werke ist.

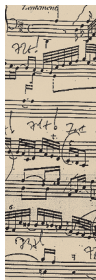
Der Gerechtigkeit halber muss erwähnt werden, dass der kommerziell so begabte Italiener mit wirklich inspirierter Musik handelte. Er war einer der letzten Musiker, der die barocke Tradition der Improvisation auf der Geige beherrschte. Die auf diesem Album enthaltenen vier Stücke Geminianis aus dem Pariser Sammelband zeigen den Überfluss und die Vielfalt des frischen, mitunter ein wenig extravaganteren, musikalischen Materials, die Lebhaftigkeit und Spontanität seiner kontrastreichen Gegenüberstellungen. Die Bearbeitungen der schnellen geraden Sätze der Sonaten unterscheiden sich nicht wesentlich von der ursprünglichen Version. Gleichzeitig verändert und erweitert der Komponist in den langsamen Sätzen die melodische Figuration (Prelude), oder er fügt sie in die Abschnitte hinzu, wo sie bislang gefehlt haben (Refrain im Moderement). Die erstaunliche Genauigkeit beim Herausschreiben aller Details der Melodie und Faktur der langsamen Stücke (im Prelude weist Geminiani in allen Einzelheiten darauf hin, wie jedes Arpeggio zu spielen ist) entwickelt die schon in den eigentlichen Sonaten op.4 bemerkbare Tendenz zur schriftlichen Dechiffrierung der reichhaltigen Ausschmückungen, ohne die Musik im Barockzeitalter von



keinem ernstzunehmenden Musiker gespielt wurde.

Eine so ausführliche Notennotierung war notwendig, weil sich Geminiani Ausgabe an ein breites Laienpublikum wandte, das zu Hause auf dem Cembalo so spielen wollte, wie es die professionellen Musiker konnten. Offensichtlich gefiel Geminiani die Aufgabe, Musik zu popularisieren. Die letzten Jahre seines Lebens, als seine Musik schon ein wenig aus der Mode kam, verfasste und publizierte er Lehrbücher über Vortrag und Komposition. Mit Hilfe einer Vielzahl von Beispielen stellt Geminiani in ihnen die richtigen Methoden zur Dechiffrierung von Ausschmückungen dar, er lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der musikalischen Figuren, mit denen verschiedene Affekte erzielt werden können. Diese späten Abhandlungen vorweggenommen, sind Geminianis Stücke zu wertvollen Quellen für unser Wissen über die Vortragstraditionen des Barocks geworden; ihre Bedeutung ist vergleichbar mit den Anfang des 18. Jahrhunderts veröffentlichten, vollständig notierten, langsamen Sätzen der Violinsonaten Corellis. Indem Geminiani alte Figurationen verändert oder neue hinzufügt, berücksichtigt er die Besonderheiten des Cembalos, das in seiner Epoche das wichtigste Instrument für die Kammermusik war.

Aber sogar in der Mitte des 18. Jahrhunderts war die Vorherrschaft des Cembalos nicht unangefochten: Im Alltag und in der Praxis des Continuo war die Laute sein alter, erhabener Konkurrent. Entgegen aller progressiven Neuerungen der Epoche, blieb das Lautenspiel keine Randerscheinung. Ein Beweis dafür ist das Schaffen des viel gerühmten Virtuosen Silvius Leopold Weiss (1686 — 1750).



Seine Geburts- und Sterbedaten fallen fast genau mit den Geburts- und Sterbedaten zweier seiner großen Zeitgenossen zusammen — der Italiener Domenico Scarlatti (1685 — 1750) und der Deutsche Johann Sebastian Bach (1685 — 1750). Mit Bach stand Weiss in seinen reifen Jahren in Kontakt und Scarlatti traf er möglicherweise in seiner Jugend. Weiss war ein sehr fruchtbarer Komponist, er schrieb mehr als 600 Stücke für Laute; gewöhnlich fasste er sie zu Suiten zusammen, die er Sonaten oder Partiten nannte. Vor der Interpretation von Tänzen improvisierte Weiss, indem er durch viele Arpeggios und kurze individualisierte Motive den ganzen Klangreichtum seiner Laute eröffnete. Einige seiner inspirierten Improvisationen wurden uns als Präludien oder Fantasien überliefert. Sie sind ohne Einteilung in Takte am Anfang einer Reihe von Suiten aufgeschrieben. Der zeitgenössische Interpret kann sie als Einführung zu jeder beliebigen Suite von Weiss spielen, die in der entsprechenden Tonart geschrieben ist. Auf dem vorliegenden Album wird das Schaffen Weiss anhand seiner Tänze aus der Suite D-Moll vorgestellt, deren in wunderschöner Handschrift geschriebenes Original seit 1877 in London aufbewahrt wird.

Um den Maßstab und die Ernsthaftigkeit dieser Musik richtig schätzen zu können, lohnt es sich der großen, melodischen Allemande, die voller großartiger und erhabener Gedanken ist, etwas Aufmerksamkeit zu widmen. Obwohl sie in die Musik der Suite die notwendige Vielfältigkeit bringen, klingen die beweglicheren Tänze nicht leichter: das bezieht sich sowohl auf die galante Gavotte und Bourée, als auch auf die voller inneren



Feuers finale Gigue. Dasselbe feurige Temperament fühlt man auch im Allegro, dessen melodische und leidenschaftliche Passagen, man sich leicht in einer Klavierkomposition nach „italienischem Geschmack“ vorstellen kann.

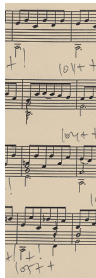
Wahrscheinlich hat auch Johann Sebastian Bach eine ähnliche Begeisterung verspürt, als er die Kunst Weiss' genoss. In ihren reiferen Jahren wirkten die beiden großen Musikanten in benachbarten Städten, den Kulturzentren Sachsens: Bach im bourgeoisen Leipzig, Weiss am Dresdener Hof. Bei seinen mehrfachen Besuchen in Dresden in den 30er Jahren, schloss Bach mit den besten Musikanten der Stadt Freundschaft, dazu gehörte zweifellos auch Weiss (seit 1744 der höchstbezahlte Musiker am Dresdener Hof). Es ist bekannt, dass Weiss 1739 Bach in Leipzig besuchte. Es ist verführerisch mit diesem Ereignis das Erscheinen der Bachschen Transkription der Lautensuite von Weiss für Geige und Cembalo in Verbindung zu bringen (BWV 1025): Die Partie der Laute bearbeitete Bach für das Cembalo, der Geige dagegen trägt er eine neue Melodie auf. Die Musik der einleitenden Fantasie kennen wir nur aus der Bearbeitung Bachs, der sie möglicherweise unter dem direkten Eindruck der Improvisation von Weiss geschrieben hat.

Bei Transkriptionen, veränderte Bach teilweise tiefgreifend das Ausgangsmaterial. Die Suite von Weiss ist dafür ein gutes Beispiel. Nicht weniger interessant ist die auf diesem Album vorgestellte Cembalobearbeitung der Triosonate von Johann Adam Reincken. Es handelt sich um eine der frühesten Transkriptionen Bachs, möglicherweise schrieb er sie in Mühlhausen (1707 — 1708) oder sogar in Arnstadt (1703 —



1707). Reincken, der in Hamburg arbeitete, war ein bekannter Organist, Virtuose und Pädagoge. Bach benutzte seinen Sammelband mit Instrumentalstücken „Hortus Musicus“ mehrfach, aber nur die erste Triosonate bearbeitete er vollständig. Besonders interessierten ihn die kontrapunktisch verfeinerten Fugen Reickens. Diese anschaulichen Beispiele eines reinen musikalischen Gedankens, waren für den jungen Komponisten nicht nur Gegenstände der Begeisterung und Nachahmung. Dem alten etwas abstrakten musikalischen Rationalismus wollte er eine neue Schrift gegenüberstellen, nicht weniger streng in intellektueller Hinsicht, aber weit leidenschaftlicher, vollklingender und größer. Die Bearbeitung der Fuge aus der Sonate A-Moll ist eigentlich keine Bearbeitung sondern eine fundamentale Umarbeitung des verehrten Originals, die das ganze Konzept ändert.

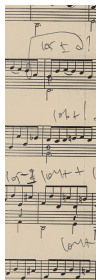
In den Fugen Reinckens fehlen prinzipiell Zwischenspiele. Ebenso prinzipiell ist ihre Einführung bei Bach und das in großer Anzahl und erstaunlicher Vielfalt. Äusserlich vergrößert sich die Komposition durch die Verwendung von Zwischenspielen ungefähr um das Anderthalbfache. In diesen Abteilungen überrascht nicht nur der virtuose Glanz, sondern auch die Kraft des kompositorischen Intellekts: Die ursprünglichen Motive machen tiefgreifende Veränderungen durch, die unaufhörliche Bewegung der Harmonien wird nach einem genauen, vorher durchdachten Plan realisiert. Obwohl die Notierung dieser Fuge Bachs keinen Zweifel daran lässt, dass der Autor sie selbst auf dem Cembalo gespielt hat, verlangt die Weite des kompositorischen Gedankens ein Instrument wesentlich größeren Maßstabs. Die



dem Thema eigene Heftigkeit führt dazu, dass die ursprüngliche Dreistimmigkeit von Reincken nicht ausreicht. Nach dreimaligem Durchlauf in verschiedenen Stimmen, beginnt das Thema zum vierten Mal in einem niedrigeren Register; bald danach scheint es, als ob ein Orgelpedal erklingt. Der Eindruck einer klingenden großen Kirchenorgel kommt in diesem Meisterwerk Bachs inner wieder auf.

Mit der Bearbeitung fremder Musik, „berührt“ Bach nicht einfach nur die besten Werke anderer Komponisten, sondern er nimmt sie machtvoll in seine Hände. Das große, wunderbare, spätbarocke Cembalo wurde bei ihm nicht einfach zu einem Instrument, auf dem man alles, was auch immer man will, spielen kann, es wurde auch zu einem Vermittler zwischen den Werken verschiedener musikalischer Genres. Das Klavier war Bachs vertrautes Instrument, an dem er sich die Werke seiner Zeitgenossen aneignete, Komposition lernte, seine Arbeitsmethode entwickelte. Die Erfahrung im Klavierspiel wurde zu einer Grundlage seiner musikalischen Logik. Diese ungewöhnliche Neuerung, wurde nicht sofort zur Norm: Das Bild des am Klavier sitzenden Komponisten wurde erst in der Zeit nach Beethoven üblich.

Roman Nassonow, übersetzt von Monika Hollacher



DEUTSCH



In the 18th century, the pianoforte was an expensive novelty, whereas the harpsichord was an instrument in general use; it was on the harpsichord, therefore, that budding musicians, would start learning how to play. Nowadays, it is vice versa: the cembalo is expensive and rare, so it is with the piano that the majority of performers begin their careers. It was thus with Olga Martynova though she graduated with honours from both the piano and harpsichord classes of the Moscow Conservatoire.

It was, as she says, after she heard a recital by Hopkinson Smith (the well-known performer of string plucking instruments) in France, that she decided to devote herself to early music. His master-classes also made a profound impression on her and seriously changed her understanding of music. Olga completed her education in France and graduated from L'Ecole Nationale de Musique de Bobigny with a gold medal. Her European success continued; she won two prestigious international competitions: the Van Wassenauer competition (the Netherlands) and Premio Bonporti (Italy), after which she was invited to give numerous recitals and toured Europe, playing the harpsichord and pianoforte.

Today, Olga Martynova is one of Russia's most distinguished harpsichordists. She performs with the Pratum Integrum orchestra, the Moscow Baroque and A la Russe ensembles and teaches at the Moscow Conservatoire and the Gnesin Special Musical School, sometimes rejecting recital projects to dedicate more time to her students.







RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S ; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.
DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging
Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi
Balance Engineer – Erdo Groot
Recording Engineer – Roger de Schot
Editor – Carl Schuurbiers

Olga Martynova plays harpsichord by
William Dowd (French model), USA, 1970-s

Recorded: 26-28.08.2004 “Manege” Hall of The Moscow Theatre
“School of Dramatic Art”, Artistic Director – **Anatoly Vasiliev**

© & © 2005 Essential Music, #16 b-2, Volokolamskoye shosse,
Moscow, 125080, Russia.

© & © 2005 Музыка Массам, 125080, Москва,
Волоколамское шоссе, д. 166, корп.2.

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru

CM 0072004



Harpsichord Gems, volume 2