Vivaldi

Concertos
for harpsichord solo

Enrico Baiano

Recording: March 2000, Pugnano, Pisa (Italy)
Recording producer & digital editing: Sigrid Lee & Roberto Meo
Booklet editor: Susanne Lowien
Layout: Joachim Berenbold
Translations: Peter Weber (deutsch) / Sigrid Lee (English) / Nina Bernfeld (français)
Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)
℗ 2000 © 2011 MusiContact GmbH, Heidelberg, Germany
CD manufactured by Sony DADC – Made in Austria

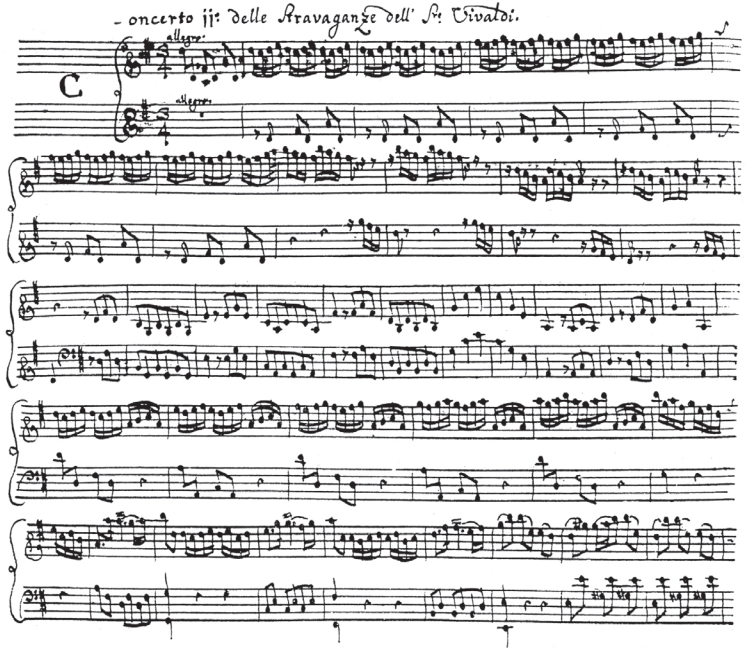
Antonio Vivaldi
(1678-1741)

Concertos for harpsichord solo

Ann Dawson's book (Manchester, c1720)

Enrico Baiano
harpsichord

(François-Étienne Blanchet, c1733,
copy by Olivier Fadini)



Antonio Vivaldi

Concertos for harpsichord solo

Ann Dawson's book (Manchester, c 1720)

	Concerto op. 4 no. 10 in C minor	8'06
	from *"La Stravaganza"*	
1	Spiritoso	3'03
2	Adagio	2'14
3	Allegro	2'49
	Concerto op. 4 no. 6 in D minor	10'00
	from *"La Stravaganza"*	
4	Allegro	2'41
5	Largo	3'07
6	Allegro	4'11
	Concerto op. 4 no. 3 in G major	8'22
	from *"La Stravaganza"*	
7	Allegro	3'03
8	Largo	2'59
9	Allegro assai	2'19
	Concerto op. 3 no. 7 in F major	8'54
	from *"L'Estro Armonico"*	
10	Andante	2'53
11	Adagio, Allegro	3'32
12	Adagio, Allegro	2'27
	Concerto op. 4 no. 4 in A minor	8'44
	from *"La Stravaganza"*	
13	Allegro	3'00
14	Grave	2'58
15	Allegro assai	2'45
	Concerto op. 3 no. 9 in D major	7'21
	from *"L'Estro Armonico"*	
16	Allegro	2'18
17	Andante	2'57
18	Allegro	2'05
	Concerto op. 3 no. 5 in A major	7'26
	from *"L'Estro Armonico"*	
19	Allegro	2'50
20	Adagio e Cantabile	1'58
21	Allegro	2'36
	Concerto op. 4 no.1 in B-flat major	8'58
	from *"La Stravaganza"*	
22	Allegro	3'23
23	Largo e Cantabile	2'45
24	Allegro assai	2'49
	Concerto op. 3 no. 12 in D major	9'23
	from *"L'Estro Armonico"*	
25	Allegro	3'30
26	Largo	3'21
27	Allegro	2'31
	TOTAL TIME	77'13

Antonio Vivaldi

Konzerte für Cembalo solo

Ann Dawson's book (Manchester, ca. 1720)

Mit der Veröffentlichung des *Estro Armonico* op. 3 (1711) und der *Stravaganza* op. 4 (1716) präsentierte sich Antonio Vivaldi dem europäischen Musikpublikum als einer der kreativsten Geister zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Die beiden Sammlungen wurden wahrscheinlich parallel komponiert, und doch weisen sie einige grundlegende Unterschiede auf: Das Opus 3 vereinigt Konzerte für ein, zwei, drei und vier Violinen und Streicher, während das Opus 4 ausschließlich Konzerte für eine Violine und Streicher enthält, womit ein Kompositionstyp definiert wurde, der im Musikschaffen Vivaldis vorherrschend werden sollte. Außerdem weist *L'Estro Armonico* heterogenere Kompositionsmerkmale auf, während *La Stravaganza* einige konservativere Züge hat. Die beiden durchstrukturierten Sammlungen konsolidieren und kodifizieren die grundlegenden Formen des „Italienischen Konzerts", eines Musikgenres, das damals in Europa noch wenig bekannt war, aber – wie zahlreiche Nachdrucke, Abschriften und Transkriptionen bezeugen – enthusiastisch aufgenommen wurde. Es gibt etliche Gründe für diesen großen Erfolg: in erster Linie die Klarheit im musikalischen Diskurs, dessen klar strukturierte Ordnung das Bedürfnis nach Rationalität und Natürlichkeit im neuen europäischen Geschmack jener Zeit befriedigte; ferner die erstaunliche Vielfalt der Kombinationen und der Erfindungsreichtum innerhalb der vorgegebenen Form, die brillante Orchesterpartitur und die Virtuosität der Solisten, die feurige und ungebremste Vitalität der schnellen Passagen, die Intensität des Ausdrucks der *cantabili* und schließlich der innere Zusammenhalt, durch den jedes Stück vollkommen und ausgeglichen erscheint.

Was mich bei Vivaldi immer fasziniert hat, ist der unerschöpfliche Reichtum im Ausdruck, der sich hinter der scheinbaren Einfachheit des musikalischen Ablaufs verbirgt: die Selbstverständlichkeit des thematischen Materials, die Wiederaufnahme und Wiederholung der grundlegenden Kadenzen, die unvermeidlichen harmonischen Progressionen, die kaum überraschenden harmonischen Wendungen. All dies scheint auf den ersten Blick eine Bestätigung für die von Strawinsky zum Ausdruck gebrachte Verachtung, und doch erweist das Material sich bei genauem Studium als überaus reich an Ausdrucksnuancen und Variationsmöglichkeiten! Die Themen, ob sie sich nun als einfaches Motto zur Definition der Tonart präsentieren oder ob sie als komplexer, aus mehreren Elementen bestehender Organismus erscheinen, sind immer von einer Lebenswahrheit gekennzeichnet, einer Prägnanz, die sie einzigartig und bedeutsam wie die Figuren in einem Drama macht. Die melodische Struktur weist eine unzählige Menge innerer Modulationen auf, eine große Zahl von Spannungs- und Entspannungsbögen, von Vortragsmöglichkeiten, die gerade in der Wiederholung die Chance zu ihrer Realisierung finden. Die Ordnung der Abschnitte ist durchdacht und einfallsreich, das Hauptritornell oder einen Ausschnitt daraus wechselt sich mit den Solo-Episoden oder den Transpositionspassagen auf eine Weise ab, die kein Nachlassen der Spannung zulässt. Innerhalb der typischen Form mit Ritornellen werden die verschiedensten strukturellen Varianten erforscht.

So weisen zum Beispiel die beiden äußeren Sätze des Opus 4 Nr. 1 eine derart kompakte und einheitliche Partitur auf, die so wenig Raum für die Entfaltung solistischer Interventionen bietet, dass sie fast wie eine Vorwegnahme des *Dritten Brandenburgischen Konzerts* erscheinen. Das zweite *Allegro* des Opus 4 Nr. 6 und das *Spiritoso* des Opus 4 Nr. 10 gliedern sich dagegen in sehr unterschiedliche Episoden. Im ersten *Allegro* des Opus 4 Nr. 4 wird ein sekundäres Element (ein Orgelpunkt auf der Dominante) selbst zu einem Strukturelement mit der Funktion eines Refrains. Manchmal ist der erste Satz des Konzerts kurz und hat fast den Charakter eines Präludiums (Opus 3 Nr. 9). Nicht immer sind die Sätze isoliert: im Opus 3 Nr. 12 ist das *Largo* mit dem abschließenden *Allegro* verbunden, während im Opus 4 Nr. 10 das *Spiritoso* abrupt abgebrochen wird, um dem *Adagio* zu weichen. In den langsamen Sätzen, die durch die Dominanz des Solisten geprägt sind, können die Tutti des Orchesters den melodischen Abschnitt einrahmen (Opus 3 Nr. 12, Opus 4 Nr. 2), ihn kurz unterbrechen, um eine Tonart zu unterstreichen (Opus 3 Nr. 9, Opus 4 Nr. 6) oder ganz fehlen (Opus 3 Nr. 5). Was den Ausdruck betrifft, zeigt Vivaldi, dass er eine unendliche Zahl von Nuancen beherrscht. Obwohl die schnellen Tempi von einem unaufhaltsamen Energiefluss durchdrungen sind, zeigen sie doch auch ständige Ausdrucks- und Klangfarbenvariationen, regelrechte Stimmungsumschwünge. Das *Spiritoso* des Opus 4 Nr. 10 zum Beispiel oszilliert zwischen der Kühnheit des punktierten Rhythmus, der Angst in den ansteigenden Progressionen und dem herzzerreißenden Ausdruck der Solo-Einsätze. Im dritten Satz des Opus 4 Nr. 4 lässt die Spannung plötzlich zugunsten einer solistischen Episode von intensivem Ausdruck nach, um dann wieder aufgenommen zu werden und sich im Abschluss des Stückes bis zur Erregung zu steigern. Der erste Satz des Opus 3 Nr. 9 wird wie eine Ouvertüre von feierlichen Akkorden eröffnet, die durch lange Pausen voneinander getrennt sind; der Diskurs entwickelt sich wie üblich, aber dann wird er zum Ende erneut durch eine Kadenz des Solisten unterbrochen, nach der das Orchester eilig abschließt, fast so, als fürchte es weitere Attentate auf die Regelmäßigkeit des musikalischen Ablaufs…

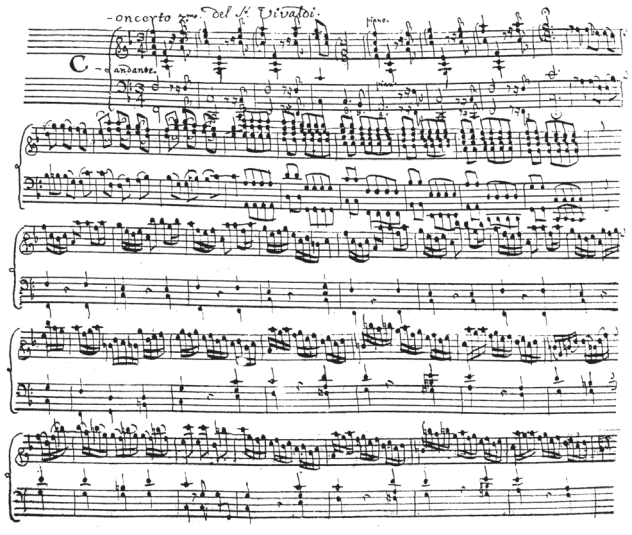
Das Manuskript mit den hier präsentierten Transkriptionen wird in der Manchester Central Library aufbewahrt und trägt den Titel „Collection of harpsichord solos and songs – Ann Dawson's Book". Außer den zwölf Konzerten Vivaldis enthält es Sonaten, Suiten, Toccaten und Arien für hohe Stimmen und Generalbass von verschiedenen (nicht immer feststellbaren) Autoren mit insge-

samt 41 Kompositionen. Die Zusammenstellung erfolgte wahrscheinlich in den ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Man weiß nichts über die Verfasser der Sammlung, genauso wenig wie über die geheimnisvolle Ann Dawson, die, vom technischen und expressiven Niveau der Stücke der Sammlung her zu urteilen, eine alles andere als mittelmäßige Interpretin gewesen sein muss.
Die Kriterien der Transkription scheinen die Linie der ersten Violine zu privilegieren, indem sie die Partitur dort vereinfachen, wo sie von der Überlagerung durch die Orchesterparts gekennzeichnet ist, wodurch praktisch die Kontraste zwischen Tutti und Solo ignoriert werden. Idiomatische Besonderheiten der Streicher (schnelle Repetitionen, Arpeggien mit großem Tonumfang usw.) wurden unverändert belassen und zwingen den Ausführenden, in einigen Fällen bis an die Grenzen der mechanischen Möglichkeiten des Cembalos zu gehen. Der Gesamteindruck ist eher der einer praktischen Reduktion der Partitur als der einer freien Adaption für ein Soloinstrument. Ich gebe ehrlich zu, dass ich an einigen Stellen recht stark in den Text eingegriffen habe, hauptsächlich um die Klangebenen zu multiplizieren, die Nuancen zu unterstreichen und die Kontraste zwischen den Abschnitten herauszuheben. In den Tutti habe ich häufig die Linke in Oktaven verdoppelt, Harmonien vervollständigt oder, soweit möglich, weggefallene Orchesterpassagen wiederhergestellt. In den Soli habe ich die Leichtigkeit der Schreibweise beibehalten und nur hier und da einige Harmonienoten eingefügt, wo der Klang mir zu trocken schien. In den langsamen Sätzen habe ich die Melodie reichlich entsprechend den italienischen Gewohnheiten verziert. Im Finale des Konzerts Opus 3 Nr. 12 habe ich die in der Transkription beträchtlich vereinfachte lange Passage in h-Moll komplett neu geschrieben, um in gewisser Weise das akrobatische Spiel der Violinen nachzuahmen. Obwohl diese Sammlung für ein Cembalo mit einer Klaviatur mit dem Umfang G-d3 geschrieben scheint, habe ich mich eines großen französischen Instruments mit zwei Manualen über fünf Oktaven (F-f3) und drei Registern bedient, das mir eher geeignet schien, die äußerst reichhaltige Klangpalette Vivaldis wiederzugeben. Auch die Stimmung (Kirnberger 3, jeweils leicht modifiziert) ist ganz einfach deshalb gewählt worden, weil sie mir am besten geeignet schien, diese Musik zum Klingen zu bringen.

Enrico Baiano

Antonio Vivaldi
Concertos for harpsichord solo
Ann Dawson's book (Manchester, c 1720)

With the publication of *L'Estro Armonico*, op. 3 (1711) and *La Stravaganza* op. 4 (1716) Antonio Vivaldi makes his mark on the European musical population, as one of the more original creative minds of the early 18th century. The two collections were most likely composed side by side, but nonetheless present some substantial differences between them. Opus 3, *L'Estro Armonico* brings together concerti for one, two, three or four violins and strings, whereas Opus 4, *La Stravaganza* contains exclusively concerti for solo violin and strings, emphasizing a compositional form that would go on to predominate in Vivaldi's output. Furthermore, the style of *L'Estro Armonico* is more heterogeneous and, in parts, more conservative than *La Stravaganza*. These two collections reinforce and codify the salient characteristics of the "Italian Concerto", a musical genre still little known in Europe at that time. They immediately find an enthusiastic reception, to which the numerous re-printings from manuscript copies and from transcriptions bear witness. The reasons for such success are many: In the first place, the musical discourse is very clear, and its well-structured organization satisfies the European taste for rationality and naturalness. The amazing variety of combinations and wealth of invention within a pre-established form, the scintillating orchestral writing and solo virtuosity, the fiery and unstoppable vitality of the fast movements, the expressive intensity of the cantabile movements and once again, the internal cohesion, render each piece complete and perfectly balanced.
What has always enchanted me about Vivaldi is the exhaustive abundance of expression concealed behind what would seem to be simple musical discourse, banal thematic material, repetitive fundamental cadences, redundant harmonic progressions and predictable harmonic choices. Just about everything that would confirm the disdain expressed by Stravinsky turns out to be, under closer examination, incredibly rich in expressive subtlety and possibilities for diversification. The themes, whether they are "mottoes" intended to establish the main key or a complex organism made up of several sections, always have something of a representative nature, a significance that renders them unique and meaningful like characters in a play. The melodic structure presents an infinite variety of internal inflections of tension and relaxation. Declamatory possibilities come alive through their very repetition. The organization of the sections is intelligent and ingenious, alternating principal repeats or parts of them with solo or transitional episodes in such a way that the tension never lets up. Within a typical form with repeated sections, Vivaldi explores a number of structural variants.

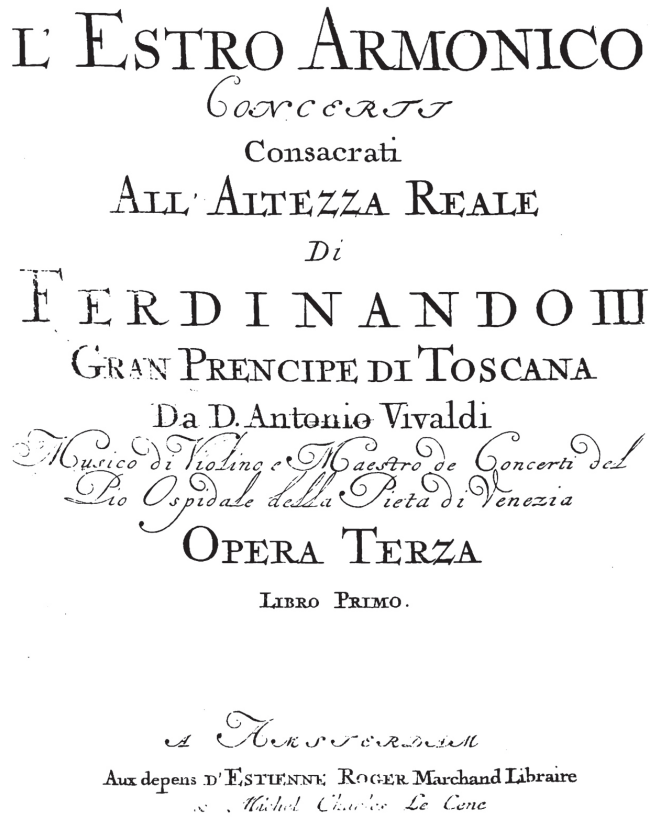


This is the case for example, of the two outer movements of op. 4 no. 1 which present a kind of compact and unified writing that leaves little space for solo interventions, almost like Bach's *Third Brandenburg Concerto*. The second *Allegro* of op. 4 no. 6 and the *Spiritoso* of op. 4 no. 10 on the other hand, are made up of episodes that are new and different each time. In the first *allegro* of op. 4 no. 4, then, a secondary element (a pedal point progression on the dominant) becomes a structural element itself with the function of a repeat. In some cases the first movement of a concert is short and functions like a prelude (op. 3 no. 9). The movements are not always separate and distinct from one an other: in op. 3 no. 12 the *Largo* is joined to the final *Allegro*, whereas in op. 4 no. 10 the *Spiritoso* is brusquely interrupted to give room to the *Adagio*. In the slow movements where the soloist has the leading role, the orchestral tutti either provide a contour for the melodic sections (op. 3 no. 12, op. 4 no. 3) or interrupt them briefly in order to establish a new key (op. 3 no. 9, op 4 no. 6) or they can be left out entirely (op. 3 no. 5). From an expressive point of view, Vivaldi exhibits a mastery of an infinite range of nuances. The fast movements, pervaded as they are by an incessant energetic flow have continuous variations in colour and expression, veritable mood changes. The *Spiritoso* of op. 4 no. 10 for example, modulates from the boldness of the dotted rhythms, to the torment incited by the ascending progressions, and the heartrending pathos of the solo passages. In the third movement of op. 4 no. 4 the tension drops suddenly during an intensely expressive solo episode to then resume once again, rising to a fury to conclude the piece. The first movement of op. 3 no. 9 opens like an Ouverture with solemn chords separated by long rests. The subject develops normally after that but then gets interrupted near the end of a solo cadence, after which the orchestra concludes in a hurry, as if afraid of other attempts to undermine the regularity of the subject.

The manuscript containing the present transcription is conserved at the Manchester Central Library and is titled "Collection of harpsichord solos and songs – Ann Dawson's book". In addition to twelve concertos by Vivaldi, it contains sonatas, suites, toccatas and arias for high voice and continuo by various authors (not all identified) for a total of 41 compositions. The collection was probably compiled during the first two decades of the 18th century. Nothing is known about the compiler or compilers, nor is anything known about the mysterious Ann Dawson, who, judging from the technical and expressive level required by the compositions, was most likely a player with more than modest capabilities.

The transcription seems to favour the first violin part, simplifying it where it overlaps the orchestral parts, and ignoring the contrasts between Tutti and Solo. Idiomatic string writing (repeated sixteenth notes, broad arpeggios, etc.) has been left intact, obliging the player, at times, to work close to the limits of the mechanical possibilities of the harpsichord. The general impression is one of a practical reduction of the score, rather than a free adaptation for solo instrument. I admit that I have intervened in several occasions on the writing. My main scope was to multiply the levels of sound, highlight the nuances and bring out the contrasts between the sections. In the Tutti, I have often doubled the left hand an octave lower and have completed the harmony or restored orchestral parts that had been suppressed. In the solo sections, I have left the writing light, adding some notes of harmony where I found the sound too thin. In the slow movements, I embellished the melody, following Italian custom. In the finale of concerto op. 3 no. 12 I completely rewrote a long episode in B minor which had been extremely simplified in the transcription, in order to reproduce in some way the acrobatic play of the violins. Although this collection of pieces appears to have been written for a single manual harpsichord with a range of G-d3, I chose to use a large French instrument with double manual, five octaves (F-f3) and three registers, which I thought more appropriate to the very rich palette of sounds in Vivaldi's music. The temperament I have used (Kirnberger III, slightly modified from one piece to another) was chosen simply because I felt it was the one that would make this music sound the best.

Enrico Baiano



L' ESTRO ARMONICO
CONCERTI
Consacrati
ALL' ALTEZZA REALE
Di
FERDINANDO III
GRAN PRENCIPE DI TOSCANA
Da D. Antonio Vivaldi
Musico di Violino e Maestro de Concerti del
Pio Ospidale della Pieta di Venezia
OPERA TERZA
LIBRO PRIMO.

A AMSTERDAM
Aux depens D'ESTIENNE ROGER Marchand Libraire
& Michel Charles Le Cene

Antonio Vivaldi
Concertos pour clavecin seul
Ann Dawson's book (Manchester, env. 1720)

Avec la publication de *L'Estro Armonico* op. 3 (1711) et de *La Stravaganza* op. 4 (1716), Antonio Vivaldi s'impose à l'attention générale du public comme l'un des esprits créateurs les plus originaux du début du XVIIIe siècle. Les deux recueils ont probablement été composés parallèlement, et présentent toutefois des différences essentielles ; l'opus 3 regroupe des concertos pour un, deux, trois et quatre violons et instruments à cordes, tandis que l'opus 4 contient exclusivement des concertos pour un seul violon et cordes, confirmant ainsi une forme de composition qui deviendra prédominante dans la production vivaldienne ; en outre *L'Estro Armonico* présente des caractéristiques de composition plus hétérogènes, au contraire de *La Stravaganza*, contenant certains passages plus conservateurs. Les deux anthologies articulées consolident et codifient les passages saillants du "Concerto all'italiana", genre musical alors encore peu connu en Europe mais trouvant immédiatement un accueil enthousiaste, témoigné aussi par de nombreuses réimpressions, par les copies manuscrites et les transcriptions. Les raisons d'un tel succès sont nombreuses ; en premier lieu la clarté du discours musical dont l'organisation bien structurée, satisfait les exigences de rationalité et d'authenticité du nouveau goût européen ; la stupéfiante variété de combinaisons et la richesse créative au sein de la forme préconstituée ; l'écriture orchestrale scintillante et la virtuosité des solos ; la vitalité ardente et intarissable des mouvements rapides ; l'intensité expressive des *cantabili* ; et encore la cohésion interne, qui rend chaque morceau achevé et parfaitement équilibré.

Ce qui m'a toujours enchanté dans la musique de Vivaldi est l'inexorable richesse expressive qui se cache derrière l'apparente simplicité du discours musical ; l'« évidence » du matériel thématique, la réitération des cadences fondamentales, les immanquables progressions harmoniques, les choix harmoniques non surprenants, bref tout ce qui semblerait confirmer le dédain exprimé par Stravinski, se révèle être, au moment de l'étude, extrêmement riche en nuances expressives et en possibilités de diversification. Les thèmes, qu'ils soient une simple « devise » destinée à affermir la tonalité ou bien un organisme complexe constitué de plusieurs sections, sont toujours caractérisés par leur style incisif et une prégnance qui les rend uniques et signifiants comme les personnages d'un drame ; la structure mélodique présente une infinie variété de modulations internes, de contractions et décontractions, de possibilités de déclamation, qui trouvent une façon de se réaliser justement dans la répétition ; l'organisation des sections est savante et ingénieuse, et alterne la ritournelle principale ou une partie de celle-ci à

des épisodes solistiques ou de transition de manière à ne jamais laisser tomber la tension. Au sein de la structure en ritournelle typique, sont explorées les variantes structurelles les plus diverses.
Ainsi par exemple les deux mouvements extrêmes de l'op. 4 no. 1 présentent une écriture compacte et homogène laissant peu de place aux interventions de solistes, presque une anticipation du *Troisième Brandebourgeois* ; le second *Allegro* de l'op. 4 no. 6 et le *Spiritoso* de l'op. 4 no. 10, au contraire, s'articulent en épisodes très différents entre eux ; puis, dans le premier *Allegro* de l'op. 4 no. 4, un élément secondaire (la progression sur pédale de dominante) devient lui-même un élément structurel ayant la fonction d'une ritournelle. Parfois le premier mouvement du concerto est bref et prend presque le caractère d'un prélude (op. 3 no. 9). Les mouvements ne sont cependant pas toujours isolés : dans l'op. 3 no. 12 le *Largo* est lié à l'*Allegro* final, tandis que dans l'op. 4 no. 10 le *Spiritoso* s'interrompt brusquement pour laisser place à l'*Adagio*. Dans les mouvements lents, caractérisés par la prédominance du soliste, le Tutti orchestral peut encastrer la section mélodique (op. 3 no. 12, op. 4 no. 3), l'interrompre brièvement pour affermir une tonalité (op. 3 no. 9, op. 4 no. 6) ou être totalement absent (op. 3 no. 5). Du point de vue expressif, Vivaldi démontre savoir maîtriser une gamme de nuances infinie. Les mouvements rapides, bien qu'imprégnés d'un flux d'énergie inépuisable, présentent des changements continuels de timbre et d'expression, de véritables sauts d'humeur ; le *Spiritoso* de l'op. 4 no. 10, par exemple, oscille entre l'arrogance du rythme pointé, l'angoisse inhérente dans les progressions ascendantes et l'expressivité affligée des interventions solistes ; dans le troisième mouvement de l'op. 4 no. 4 la tension ralentit à l'improviste dans une section soliste d'intense expressivité, pour ensuite reprendre et atteindre son paroxysme en conclusion de la pièce. Le premier mouvement de l'op. 3 no. 9 ouvre, comme une ouverture, avec des accords solennels séparés par de longues pauses ; le discours se développe ensuite normalement, mais est à nouveau interrompu vers la fin d'une cadence du soliste, après laquelle l'orchestre conclut hâtivement, craignant presque d'ultérieurs attentats à la régularité du discours.
Le manuscrit qui contient les transcriptions présentées ici est conservé à La Manchester Central Library et répertorié sous le titre « Collection of harpsichord solos and songs – Ann Dawson's Book » ; en plus de douze concertos de Vivaldi, il contient des sonates, des suites, des toccate et des airs pour voix aiguë et b.c. de différents auteurs (pas tous identifiés) pour un total de 41 compositions ; l'époque de compilation se situe vraisemblablement dans les deux premières décennies du XVIIIe siècle. Rien n'est indiqué sur le ou les compilateurs, ni sur cette mystérieuse Ann Dawson, qui, à en juger par le niveau technique et expressif requis pour les morceaux du recueil, devait être une exécutante bien autre que modeste. Les critères de transcription semblent privilégier la partie du premier violon, simplifiant l'écriture là ou elle est caractérisée par la superposition

des parties orchestrales et de ce fait en ignorant les contrastes entre Tutti et Soli ; les particularités idiomatiques des instruments à cordes sont restées inaltérées, (doubles croches répétés, arpèges de grande extension) obligeant l'exécutant, dans certains cas, à travailler à la limite des possibilités du clavecin ; l'impression générale est celle d'une tablature pratique de la partition, plutôt que d'une adaptation libre pour un instrument soliste. J'admets honnêtement être intervenu souvent sur le texte ; le but principal a été de multiplier les plans sonores, souligner les nuances et mettre en valeur le contraste entre les sections. Dans les Tutti, j'ai très souvent doublé la main gauche en octave, complété les harmonies ou rétabli aussi souvent que possible des parties orchestrales supprimées ; dans les Soli, j'ai laissé l'écriture légère, en ajoutant seulement quelques notes d'harmonie là où le son me semblait trop pauvre ; dans les mouvements lents, j'ai abondamment orné la mélodie, selon l'habitude italienne ; dans le mouvement final du concert op. 3 no. 12 j'ai complètement réécrit le long épisode en si mineur, très simplifié dans la transcription, pour reproduire en quelque sorte le jeu acrobatique des violons. Bien que cette collection de morceaux semble être écrite pour un clavecin à un seul clavier avec une extension SOL-ré3, je me suis servi d'un grand instrument français à double clavier, cinq octaves (FA-fa3) et trois registres, qui me semblait plus adapté à reproduire la palette extrêmement riche des pages vivaldiennes ; le tempérament (Kirnberger 3 modifié légèrement selon les morceaux) lui aussi été choisi simplement parce qu'il me semblait mieux faire sonner cette musique.

Enrico Baiano

Booklet PC 10251
(Klebeseite)