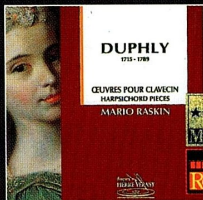
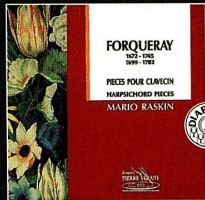


Mario Raskin



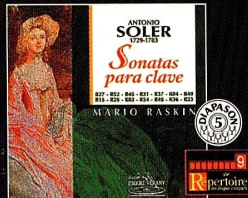
PV793021



PV794051



PV796061



PV796062

Mario Raskin - Oscar Milani



PV789102

JEAN-SEBASTIEN
BACH
1685-1750

Œuvres pour 2 clavecins

Concerto & transcriptions

TWO HARPSICHORDS WORKS

MARIO RASKIN
OSCAR MILANI

disques
PIERRE VERANY

Mario RASKIN Oscar MILANI clavecins

Les Instruments

Accords réalisés au tempérament «Kellner»

Un clavecin français école Hemsch, Marc Ducornet à Paris 1998

Un clavecin flamand d'après un instrument de J. Ruckers (1624),
Marc Ducornet à Paris 1995

Un clavecin franco-flamand signé Jacques Braux (1991)

Couverture : «Corbeille de verres» École Alsacienne (1644)
Sébastien STOSKOPFF (1597-1657) - Strasbourg, musée des Beaux-Arts
Photo : GIRAUDON - PV700016

JEAN-SÉBASTIEN BACH 1685-1750

1 Suite n° 1 en ut majeur pour orchestre

BWV 1066 /C major

(transcription pour deux clavecins de Mario Raskin & Oscar Milani)

1 Ouverture	5'51
2 Courante	2'40
3 Gavotte	2'33
4 Forlane	1'24
5 Menuet I	2'01
6 Bourrée I	2'17
7 Passepied	2'21

8 Concerto en ut majeur pour deux clavecins

BWV 1061/C major

8 Allegro	7'20
9 Adagio, ovvero largo	4'34
10 Fuga	5'30

11 Suite n° 2 en si mineur pour orchestre BWV 1067/B minor

(transcription pour deux clavecins de Mario Raskin & Oscar Milani)

11 Ouverture	6'38
12 Rondeau	1'43
13 Sarabande	3'11
14 Bourrée I & II	1'57
15 Polonaise	3'13
16 Menuet	1'00
17 Badinerie	1'30

18 Concerto brandebourgeois n° 6 en si bémol majeur

BWV 1051/B flat major

(transcription pour deux clavecins de Mario Raskin & Oscar Milani)

18 Allegro	5'37
19 Adagio	4'22
20 Allegro	5'23

On a souvent trop tendance aujourd'hui à considérer que toute transcription d'une œuvre musicale est inférieure à l'original. Lié au développement de la virtuosité, l'art de la transcription, largement exploité depuis le XVI^{ème} siècle, s'est particulièrement épanoui au XIX^{ème} siècle pour constituer un chapitre important de l'histoire de la musique. Or, à l'époque de Bach, où il n'existait pas de spécialisation instrumentale précise, cette pratique était d'un usage courant et le fait de réutiliser sur un instrument donné une pièce écrite pour une formation différente ne posait guère de problème : Haendel en usa largement, dans ses *Suites pour clavecin* notamment. Après d'Anglebert qui, en France, en 1689, adapta au clavecin "diverses chaconnes, ouvertures, et autres airs de Monsieur de Lully", ou après Rameau qui réalisa lui-même la transcription pour clavecin de l'ouverture de son opéra *Les Indes galantes*, créé en 1735, Bach lui-même, absorbé par les nécessités de sa charge harassante à Saint-Thomas de Leipzig à partir de 1723, reprit, en les accommodant ou en les transformant, bon nombre de pages de sa production antérieure : tels versets de la *Messe en si mineur* BWV 232 apparaissent déjà sous leur forme première dans des cantates ; le troisième mouvement du *Concerto pour clavecin* BWV 1053 sert de *sinfonia* d'ouverture à la *Cantate* BWV 49 ; le mouvement initial du *Premier Concerto brandebourgeois* se présente, légèrement modifié, dans la *sinfonia* de la *Cantate* BWV 52 ; le chœur introductif de la *Cantate* BWV 99 écrite en 1724, se retrouve, enrichi par la sonorité des cors et des timbales, dans la *Cantate* BWV 100 achevée entre 1732 et 1735 ; la *Fugue pour orgue en ré mineur* BWV 539 n'est autre que la transcription du deuxième mouvement de la *Sonate pour violon* seul BWV 1001. Les modèles de ce genre sont très nombreux dans la musique de Bach, lequel, on le sait, a également largement recopié, exploité et adapté les œuvres de ses prédécesseurs et contemporains, Vivaldi, Marcello, Reinken, Grigny, Couperin, Legrenzi, Albinoni, pour ne citer que ceux-ci.

Albert Schweitzer s'est montré en jugeant les transcriptions opérées par Bach. "De tous les compositeurs, Bach est, certainement, celui qui a fait le plus souvent les transcriptions de ses propres œuvres. Au point de vue de la technique, il est curieux de noter sa tendance à transcrire des œuvres de violon pour le clavecin. Ses concertos de clavecin ne sont que des transcriptions, plus ou moins réussies, de concertos pour violon." Et il ajoute plus loin à propos du *Concerto pour deux clavecins en ut mineur* BWV 1062, adaptation du *Concerto pour deux violons en ré mineur* BWV 1043 : "On ne pourrait dire qu'il ait gagné à la transcription ; au contraire, le *largo*, par exemple, est tout à fait dénaturé : Bach confie aux clavecins, la belle cantilène qu'il destinait primitivement aux violons. En voyant, par contre, les violons prendre l'accompagnement en accords détachés, ce qui serait plutôt l'affaire du clavecin, on ne peut se demander comment le maître a pu en user ainsi vis-à-vis d'une de ses plus belles œuvres. Si tout autre que Bach eût fait cette transcription, on crierait au sacrilège, et avec raison." Comment oublier aussi que Bach fut largement transcrit par ses successeurs, depuis Mozart jusqu'à Vaughan Williams en passant par Busoni, Liszt, Reger, Kodaly ou Rachmaninov, sans oublier Wilhem Kempf ou Myra Hess.

D'autre part, si la littérature pour deux clavecins demeure beaucoup plus rare que l'immense production pour clavecin seul, elle n'en demeure pas moins très intéressante, car elle offre à l'auditeur des sonorités bien particulières. Bach ne fut pas le seul à l'exploiter et on en trouve des exemples, parmi d'autres, chez Couperin et d'Anglebert en France, Peter Philips en Angleterre, Pasquini en Italie, Soler en Espagne.

Bach composa ses quatre *Suites (ou Ouvertures) pour orchestre* entre son séjour à la cour de Coethen, de 1717 à 1723, et la dernière partie de son parcours qui le mena à Leipzig, en 1723. Ces œuvres somptueuses souscrivent au plan de la suite de danses, organisée par Froberger, et si elles portent le titre d'*Ouvertures*, c'est que Bach introduit chacune d'elles par une ouverture dans le style français, c'est-à-dire structurée en trois parties - grave pointé, vif en fugato et grave pointé -, selon le schéma fixé par Lully. L'*Ouverture de la Suite en ut majeur* BWV 1066, initialement écrite pour deux hautbois, basson, cordes et continuo, comprend ces trois parties, la troisième étant une reprise modifiée du grave initial, alors que l'*Ouverture de la Suite en si mineur* BWV 1067, d'abord destinée à une flûte soliste et aux cordes, se conclut par un épisode grave différent du premier. Toutes deux sont suivies par des "galanteries" ou danses de styles divers presque exclusivement françaises : courante, sarabande, gavotte, bourrée, forlane, menuet, passepied, mais sans allemande. La *Suite en si mineur* comprend également un *Rondeau* qui ne porte pas un titre de danse même s'il repose sur un rythme de gavotte, et se conclut par une espègle Badinerie, pleine de légèreté et de virtuosité. Les gavottes de la *Suite en ut majeur* ont la simplicité et la légèreté qui conviennent à cette danse bien rythmée. Les bourrées conservent le caractère populaire de la danse du même nom, quant aux passepieds, ils offrent toutes les apparences d'un menuet "fort vite et fort gai", selon la définition de Sébastien de Brossard.

Le *Concerto brandebourgeois n°6* en si bémol majeur BWV 1051 appartient à la série de Six Concerts avec plusieurs instruments que Bach dédicaça en 1721 au margrave Christian Ludwig de Brandebourg. Le compositeur fait appel dans cette œuvre à une instrumentation inusitée exclusivement axée sur les cordes graves (deux *violate de braccio* ou altos, deux violes de gambe, violoncelle, *violone* et continuo), conférant aux trois mouvements un ton grave et confidentiel, rehaussé ici par l'utilisation des claviers des clavecins. Le mouvement initial évolue sur une écriture canonique rigoureuse, puis l'*Adagio* déploie sa douce méditation à laquelle répond la gigue à l'italienne enlevée de l'*Allegro* final.

Sans avoir été pas à proprement parler l'inventeur du concerto pour clavier, Bach fut, avec Haendel, l'un des premiers à en tirer parti. C'est aux concerts du Collegium Musicum fondé à Leipzig par Telemann en 1720, dont il fut nommé directeur en 1729, qu'il destina vraisemblablement ses concertos pour un ou plusieurs clavecins. Sans doute les exécuta-t-il lui-même, accompagné par ses fils, tout en dirigeant l'orchestre du Collegium Musicum constitué de musiciens, amateurs et professionnels, et d'étudiants à l'Université. On peut donc considérer que Bach conçut ces œuvres comme des pièces à vocation pédagogique destinées également à une exécution publique. Des trois concertos pour deux clavecins, le *Concerto en ut majeur* BWV 1061 paraît être le seul à avoir été dès l'origine dédié à deux claviers. Johann Nikolaus Forkel, premier biographe Bach, estimait au début du XIX^{ème} siècle, que l'œuvre pouvait être jouée sans les cordes, produisant ainsi un excellent effet, et c'est d'ailleurs sous cette forme qu'on l'exécute souvent de nos jours. De fait, l'accompagnement orchestral, peut-être ajouté ultérieurement, n'a dans cette partition qu'un rôle très limité, car les deux instruments à clavier entament seuls dès les premières mesures un dialogue intense. Dans le mouvement lent, ils s'épanchent sans le soutien des cordes, celles-ci se bornant à les doubler dans la rigoureuse et magnifique fugue finale.

There is a tendency nowadays to frown on transcriptions as being inferior to 'the real thing'. Yet transcription is a true art. Widely practised since the sixteenth century, it flourished in the nineteenth century, thus forming an important chapter in the history of music. Moreover, in Bach's day, when there was no specific instrumental specialisation, transcription was common practice and no one batted an eyelid when a piece written for one instrument was adapted to suit another. Handel often wrote transcriptions; his Harpsichord Suites are a fine example. After d'Anglebert, who, in 1689, adapted for the harpsichord 'diverses chaconnes, ouvertures, et autres airs de Monsieur de Lully', and after Rameau, who transcribed for harpsichord the overture from his own opera *Les Indes galantes*, first performed in 1735, Bach himself, preoccupied by the obligations of his exhausting position at the Thomaskirche in Leipzig from 1723 onwards, transcribed and transformed many of his earlier works. Some of the verses from the Mass in B minor BWV 232 originally appeared in his cantatas; the third movement of his Harpsichord Concerto BWV 1053 appears as the opening sinfonia to Cantata BWV 49; the first movement of Brandenburg Concerto no. 1 reappears in slightly modified form in the sinfonia of Cantata BWV 52; the opening chorus of Cantata BWV 99, written in 1724, is to be again, enriched with the sound of horns and timbales, in Cantata BWV 100, which was completed between 1732 and 1735; the D minor Fugue for organ BWV 539 is none other than a transcription of the second movement of the Sonata for solo violin BWV 1001. Examples of transcription in the music of J.S. Bach are innumerable, and, as we know, he also used works by his predecessors and contemporaries, including Vivaldi, Marcello, Reinken, Grigny, Couperin, Legrenzi and Albinoni, to mention just a few of them.

On the subject of Bach's transcriptions, Albert Schweitzer was unduly severe: 'Of all composers, Bach is most probably the one who most frequently transcribed his own works. From the technical point of view, it is curious to note his tendency to transcribe violin works for the harpsichord. His harpsichord concertos are merely more or less accomplished transcriptions of violin concertos.' And he went on to say, about the Concerto for two harpsichords in C minor BWV 1062, adapted from the Concerto for two violins in D minor BWV 1043: 'One cannot say that it has been improved by transcription; on the contrary, the largo, for instance, has been completely distorted: Bach gives the harpsichords the fine cantilena originally intended for the violins. When we see, on the other hand, the violins taking the accompaniment in staccato chords which are more suited to the harpsichord, we cannot help wondering how such a great composer could treat one of his finest works in this way. If any other composer than Bach had made this transcription, there would be outcries of sacrilege, and rightly so.'

We must not forget, either, that Bach's works were often transcribed by his successors, from Mozart to Vaughan Williams, and including Busoni, Liszt, Reger, Kodály and Rachmaninov, and not forgetting Wilhelm Kempff and Myra Hess. On the other hand, although literature for two harpsichords is still much rarer than the immense output for solo harpsichord, it is nevertheless very interesting, providing the listener with some most unusual sounds. Bach was not the only one to exploit the genre and we find examples by composers such as Couperin and d'Anglebert in France, Peter Philips in England, Pasquini in Italy, and Soler in Spain.

Bach composed his four Orchestral Suites (or Overtures) between his stay at the court at Coethen, from 1717 to 1723, and the latter part of his career, which took him to Leipzig in 1723. These sumptuous works follow the pattern of the dance suite, as formulated by Froberger, and if they bear the title of Overtures it is because Bach begins each of them with a French overture, in a three-movement style of slow - fast (fugal) - slow (concluding section), as established by Lully. The overture to the Suite in C major BWV 1066, originally written for two oboes, bassoon, strings and continuo, is in three parts, the third being a modified reprise of the initial slow movement, while the overture to the Suite in B minor BWV 1067, originally for solo flute and strings, ends with a slow movement which differs from the first. Both are followed by galanteries, or dances, almost exclusively French, and in various styles: Courante, Sarabande, Gavotte, Bourrée, Forlane, Menuet, Passepied (but no Allemande). The Suite in B minor also includes a Rondeau movement - although it does not bear the name of a dance, it nevertheless has the rhythm of a gavotte - and it ends with a mischievous, light and virtuosic Badinerie. The Gavottes of the Suite in C major have a simplicity and lightness that are very befitting for such a rhythmical dance. The Bourrées are popular in character, as one would expect. As for the Passepieds, they have all the appearances of a 'very lively and very gay' minuet, to borrow Sébastien de Brossard's definition.

The Brandenburg Concerto no. 6 in B flat major BWV 1051 belongs to the set of six Concerts avec plusieurs instruments which Bach dedicated in 1721 to Christian Ludwig, Margrave of Brandenburg. In this work the composer uses unusual instrumentation, based exclusively on low-pitched string instruments (two viole de braccio or violas, two bass viols, cello, violone and continuo), thus giving the three movements a serious, confidential tone, highlighted here by the use of the harpsichord's manuals. The opening movement is in strict canon, and then the Adagio unfolds its sweet meditation, answered by the lively Italian-style gigue of the final movement, Allegro.

Although he was not, strictly speaking the inventor of the keyboard concerto, Bach was, with Handel, one of the first to explore the genre. His concertos for one or several harpsichords were probably intended for the concerts of the Collegium Musicum, which had been founded in Leipzig by Telemann in 1720, and of which he was appointed director in 1729. It is likely that he performed them himself, accompanied by his sons, whilst conducting the orchestra of the Collegium Musicum, which was composed of amateur and professional musicians, as well as students from the University. We may therefore imagine that the aim of these pieces was didactic as well as being intended for public performance. Of the three concertos for two harpsichords, the Concerto in C major BWV 1061 seems to be the only one originally written for the two instruments. Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), Bach's first biographer, considered that the work could be performed most effectively without the strings, and that is how it is often performed nowadays. The orchestral accompaniment, which may have been added later, in fact plays a very limited part in this work, for the two keyboard instruments strike up an intense dialogue right from the very first bars. In the slow movement, they pour out their feelings without the support of the strings, the latter merely doubling them in the magnificently rigorous final fugue.

Adélaïde de Place
Translation : Mary Pardoe



Oscar Milani • Mario Raskin

Photo Yves Darmangeat - Association Diachronie

Mario RASKIN

Mario Raskin est né à Buenos Aires où il poursuit des études générales et de musique (clavecin, composition, harmonie, contrepoint...) au Conservatoire National.

Il y rencontre Rafael Puyana, de passage dans cette ville, qui l'encourage vivement à continuer ses études en Europe. C'est à Paris, quelques années plus tard, que Mario Raskin rencontrera Scott Ross, sous la direction de qui il obtiendra une "Maîtrise en interprétation" à l'Université Laval de Québec.

Il s'installe définitivement en France en 1983, et commence alors un parcours de soliste, musicien de chambre et professeur, qui l'amènera à jouer dans plusieurs pays d'Europe, en Amérique du Nord et du Sud.

Mario Raskin a enregistré chez Pierre Verany des œuvres de Duphy, Forqueray, Soler et les "célèbres" tangos à deux clavecins de Piazzolla, en compagnie de son ami Oscar Milani. Tous ces enregistrements ont récolté les critiques élogieuses de la presse spécialisée.

Il a créé il y a plus de dix ans la classe de clavecin au conservatoire de Joinville-le-Pont, qu'il anime toujours avec le même enthousiasme. Parmi ses nombreuses autres activités, il dirige chaque été la "Saison Musicale de Montsoreau", dans le Maine et Loire.

Les transcriptions originales et exclusives qui forment l'essentiel du contenu de cet enregistrement sont un travail conjoint de Mario Raskin et Oscar Milani.

Oscar MILANI

Oscar Milani est né à Rosario en Argentine où il suit des études de médecine et de musique. Il s'installe ensuite à Buenos Aires grâce à une bourse de la "Fundacion Bariloche" qui lui permet de se spécialiser dans l'étude du clavecin, de la musique de chambre et dans l'interprétation sur instruments historiques.

Ses activités de soliste et de musicien de chambre, avec la "Camerata Bariloche" le font se produire dans plusieurs pays d'Amérique du Sud et d'Europe.

Sa quête d'authenticité lui fait construire l'un des premiers clavecins de facture historique de son pays, chaleureusement salué par la critique européenne.

Une bourse du gouvernement allemand (DAAD) lui permet de continuer ses études en Europe, d'abord avec Kenneth Gilbert à Stuttgart, puis auprès de Marinette Extermann, Johann Sonnleitner, Colin Tilney, Bob van Asperen, auprès desquels il suit plusieurs stages.

Il participe à l'organisation, en 1982, du premier cours réunissant les artistes les plus en vue du moment, consacré à la musique ancienne, dans le sud de l'Allemagne. Il se consacre ensuite à l'enseignement auprès des jeunes au sein des AMJ et participe pendant dix ans aux cours de musique ancienne de Neuburg/Donau, réunissant des élèves de toute l'Europe, en compagnie de son ami et compatriote Gabriel Garrido (Ensemble Elyma).

Oscar Milani est professeur de clavecin, de musique de chambre et de basse continue à la Hochschule de Nüremberg depuis 1981, et depuis 1993, à la Fachakademie für Kirchenmusik de Bayreuth. Il s'intéresse au répertoire contemporain en tant qu'interprète et enregistre le concerto de Hugo Distler et Franck Martin.

Il s'est produit au Gewandhaus de Leipzig, Semperoper de Dresde, Liederhalle de Stuttgart, Salle Cortot à Paris, Konzertsaal et Meistersingerhalle de Nüremberg et Théâtre Colon de Buenos Aires.

Oscar Milani et Mario Raskin - son "companero" de toujours - se réunissent plusieurs fois par an, depuis 1985, pour former un duo de clavecins, se produisant dans des festivals de France, d'Allemagne, de Hollande, etc.

Mario RASKIN

Mario Raskin was born in Buenos Aires, where he studied music (harpsichord, composition, harmony, counterpoint, etc.) at the National Conservatory.

He met Rafael Puyana when the latter was on a visit to Buenos Aires and Puyana urged him to continue his studies in Europe. A few years later, in Paris, Mario Raskin met Scott Ross, under whose guidance he later obtained a master's degree in interpretation at Laval University, Quebec.

In 1983 he moved to France for good and embarked on a career as a soloist, chamber musician and teacher. He has played in several European countries, as well as in North and South America.

On the Pierre Verany label Mario Raskin has recorded works by Duphy, Forqueray and Soler, and also famous tangos by Piazzola, played on two harpsichords with his friend Oscar Milani. All these recordings have received very warm praise from the critics.

More than ten years ago, he inaugurated the harpsichord class at the Conservatoire in Joinville-le-Pont, which he still teaches with all his usual enthusiasm. Amongst his many other activities, he is director of the annual 'Saison Musicale' in Montsoreau, Maine-et-Loire.

The original transcriptions presented on this recording were made jointly by Mario Raskin and Oscar Milani.

Oscar MILANI

Oscar Milani was born in Rosario, Argentina, where he studied medicine and music. After obtaining a grant from the Bariloche Foundation, he went to Buenos Aires to specialise: harpsichord, chamber music, and interpretation on early instruments. His activities as a soloist and chamber musician with the Bariloche Camerata took him to several countries of South America and also to Europe.

In his quest for authenticity he built one of his country's first harpsichords based on historical models, which has met with great acclaim from the European press. A German State grant (DAAD) enabled him to continue his studies in Europe, first with Kenneth Gilbert in Stuttgart, then in courses with Marinette Extermann, Johann Sonnleitner, Colin Tilney and Bob van Asperen.

In 1982 he helped to organise southern Germany's first classes in early music, which were taught by some of the most prominent artists of the moment. He then devoted himself to the teaching of young people as part of the AMJ, and for more than ten years, with his friend and compatriot Gabriel Garrido (Elyma Ensemble), he took part in the early music classes, attended by students from all over Europe, at Neuburg an der Donau.

Oscar Milani has been teaching harpsichord, chamber music and continuo at the Hochschule in Nuremberg since 1981 and at the Fachakademie für Kirchenmusik in Bayreuth since 1993. As a performer he is also interested in works of the present day and he has recorded works by Hugo Distler and Frank Martin.

He has appeared at the Gewandhaus, Leipzig, the Semperoper, Dresden, the Liederhalle, Stuttgart, the Salle Cortot, Paris, the Konzertsaal and Meistersingerhalle in Nuremberg and at the Teatro Colón in Buenos Aires.

Oscar Milani and Mario Raskin are lifelong compañeros. Each year for the past fifteen years or so, they have come together to play harpsichord duet at festivals in France, Germany, Holland, etc.