

BACH PIANO TRANSCRIPTIONS-3

IGNAZ FRIEDMAN
PERCY GRAINGER
WILLIAM MURDOCH
PIERS LANE

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING

☞ page 3

ENGLISH

☞ page 4

FRANÇAIS

☞ page 12

DEUTSCH

☞ Seite 19

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



BACH PIANO TRANSCRIPTIONS - 3

FRIEDMAN • GRAINGER • MURDOCH

[1]	arr Grainger	Toccata and Fugue in D minor BWV565	[8'57]
[2]	arr Friedman	Nun komm, der Heiden Heiland BWV659	[5'31]
	arr Murdoch	Concerto in D minor BWV596 (after Vivaldi)	[13'51]
[3]		Largo	[3'22]
[4]		Fuga	[3'21]
[5]		Largo	[3'19]
[6]		Allegro non troppo	[3'42]
[7]	arr Friedman	My Heart ever Faithful [from Cantata 68]	[2'43]
[8]	arr Friedman	Brandenburg Concerto No 3 in G major BWV 1048 (first movement)	[5'53]
[9]	arr Friedman	Morning Song ['Wachet auf, ruft uns die Stimme', BWV645]	[3'36]
[10]	arr Friedman	Bourée [from Partita No 1 in B minor for solo violin, BWV1002]	[2'08]
[11]	arr Friedman	Sheep May Safely Graze [from Cantata 208]	[6'36]
[12]	arr Friedman	Gavotte (Rondeau) [from Partita No 3 in E major for solo violin, BWV1006]	[3'17]
[13]	arr Grainger	Fugue in A minor BWV865 [from <i>Das wohltemperierte Clavier</i> , Book I]	[4'54]
[14]	arr Grainger	Fugue in E major BWV878 [from <i>Das wohltemperierte Clavier</i> , Book II]	[2'18]
[15]	arr Friedman	Siciliano [from Sonata in E flat major for flute and harpsichord, BWV1031]	[2'38]
[16]	arr Grainger	Blithe Bells [Sheep May Safely Graze, from Cantata 208]	[4'04]
[17]	arr Friedman	Toccata and Fugue in D minor BWV565	[9'11]

PIERS LANE piano



An Introduction by Piers Lane ...

When I was due to record *Rambles and Reflections* (a disc of transcriptions by Percy Grainger) in 2001, the idea had already been mooted for a Hyperion series devoted to Bach transcriptions. For that reason, I omitted Percy's four Bach explorations from that recording, saving them for the present series. Then arose the question of what to put alongside them.

To an Australian playing Grainger, the answer seemed obvious—the whole disc should present an Aussie take on Bach. Friedman's collection of Bach transcriptions sprang to mind. It's difficult to ascertain the geographical roots of these pieces, but the man himself spent his final years in Australia, dying in Sydney on Australia Day (26 January), 1948. It's only fair that Australians be allowed to claim and celebrate Friedman. So many Golden Age pianists spent their latter years in the United States, spawning musical lines of descent gratefully acknowledged today—Friedman, though, left a legacy through a significant number of Australian students. To complete the disc, William Murdoch's transcription of Vivaldi/Bach's Concerto in D minor appeared with fortuitous synchronicity in an Edinburgh second-hand music shop. Murdoch is not well-remembered by his compatriots, but he should be. Noble romanticism and profound keyboard empathy emerge triumphantly from the pages of this transcription. The three composers here represented may have possessed great playing credentials, but they also evinced quite individual creative personalities.

Grainger's compositional high jinks are held in increasing esteem and affection by the musical world and the general public alike. His forays into Bach are fascinatingly diverse. The Toccata in D minor reworks the monumental piano realizations of the work by Busoni and Tausig, yet, to my mind, beautifully achieves its own balance and structural grandeur. The two Fugues from *The Well-Tempered Clavier* are oddities indeed! Perhaps they hark back to a time when it was felt that Baroque and Classical works needed tarting up to appeal to more modern ears—

the way Grieg 'enhanced' Mozart in his two-piano versions of certain sonatas. Bach's E major Fugue is usually played with gravitas and an appropriately sober tempo—Grainger requires a much more upbeat approach in every way. The hint of *Rule Britannia* in the last line (normally discreetly voiced to deflect attention) must have tickled his fancy. Markings like *Allegro energico*, *Bunched* (for extra-loud fingering, using several fingers on the one key), *stridente*, *giocoso*—let alone the *fff* markings as the five marvellous strettis finally culminate—soon destroy any preconceptions one may harbour about a suitably vocal character for the gently scalic subject of this fugue. Sostenuto pedals underpin textures and tenths stretch the hand as well as the confines of the original Bach counterpoint! This is piano music, and make no mistake! Octave couplings may be common on the harpsichord, but one adds them to Bach performance on the piano in the expectation of sanctimonious chastisement at the very least—eternal damnation for one's tastelessness the more likely outcome. Percy, bless him, had no such scruples, and his Bach fugues provide the broadminded with fresh emotional vistas. His *Sheep*, too, visit new pastures. Bach's thirds suggested bells to him—so he developed the idea, opening his effusion with tinkling tenths in the treble. Cocktail-hour harmonies ensue, but the carefully marked *rubatos* and dynamics in his score ensure that the overlay of blithe charm belies an underlying seriousness of purpose.

Friedman's Bach is altogether different to play. His voice is surprisingly distinctive. His ovine imagination may pale in comparison with Grainger's quixotic shepherding, but his *Gavotte* can hold its head up alongside Rachmaninov's, and his *Bourée* provides great keyboard pleasure. His *Brandenburg* movement is a bit of a finger twister. Friedman is revered for his recorded performances of Chopin's double-note Etudes. Quite obviously thirds and sixths and octaves came very naturally to him—his transcriptions bristle with them. His continual displacements of left-hand lines darting back and forth across the piano may ensure stimulating



aural provocation, but they add innumerable difficulties for the unwary pianist. It is an interesting exercise to play his vision of the *Toccata* alongside Grainger's. It's not as grandiose, but his solutions are sometimes more elegant pianistically, perhaps allowing a more gradual building of the overall shape of the work.

William Murdoch is less original in his approach than Friedman or Grainger, but how he relishes his material, and how wondrously does he understand piano sonority. Like

MOST of the great romantic pianists wrote their own arrangements, lovingly fashioned and fulfilling the aim of all good transcriptions—to show the player and their instrument at their best. This resulted in a vast literature for the piano of transcriptions from the most diverse sources—opera, songs, orchestral and choral works, organ music, works for unaccompanied strings: everything that could be successfully reinvented on the piano was transcribed, and the players and public thrived on the excitement this generated.

For the performer, this holds the key to the enduring appeal of so many of these works: the sheer voluptuous physical elation that comes from immersing oneself in music that is at once beautiful and intensely pianistic, and often—in the case of some huge transcriptions of organ works—thrillingly loud. How often does a pianist get the chance to be as overwhelmed with sound as one is singing the 'Dies Irae' from Verdi's Requiem, for instance, or in an orchestra playing *The Rite of Spring*, or surrounded with wave upon fervent melodic wave as part of the chorus in Bach's B minor Mass?

Although things are slowly changing it is still true to say that little in music polarises opinion to the same extent as the word transcription. The politically correct view is—or has been until recently—that the road to hell is paved with (good) transcriptions. The player has to traverse a veritable moral maze to defend his performance, and the willing

his colleagues on this disc, he enjoys deploying thirds and octaves and underpinning lines of counterpoint with long, low held notes. He also delights in the piano's dynamic range, and in its kaleidoscopic colour potential. Most of all, though, he sources the piano's ability to express heroic nobility, Romantic depth and breadth—and to sing.

Australia suggests space and something a smidgeon different and adventuresome to me. These transcriptions proffer similar promise.

PIERS LANE © 2003

listener has to risk a storm of opprobrium if he admits to liking some of the more extreme examples: enjoying Stokowski's orchestral transcript of the D minor organ Toccata and Fugue is seen in some quarters as a sin on a par with a preference for sweet sherry. The question rages as to what one is playing—the composer or the arranger?—and it is true that these can often seem worlds apart. But if one accepts that the arranger is approaching the composition with care, respect and dedication—and this is a fair assumption, given the work that has to go into producing a good transcription—the key to the performance must lie with the perspective of the arranger. How we see Bach, for instance, is necessarily different from how Tausig or Busoni saw him. We live in different times, our attitudes are shaped by different life events, our feelings for interpretation and expression have completely different nuances. What matters is the sincerity with which the transcription was made.

Of all composers, Bach has lent himself most to being transcribed, and on one level it is easy to find the reason. A deep spirituality lies at the heart of all his works, and this chimed with the spirit of the late nineteenth century, its romantic, almost naive idealism as yet unshattered by the harshness of global warfare and its attendant brutal realism. Bach's loftiness of vision and supreme mastery of contrapuntal form and texture made his works ideal structures from which to build. Percy Grainger, however, has another take on him: 'My favourite composer is Bach', he



wrote ... 'his art, like himself, is cosmopolitan, subtle but lusty'.

Ignacy (Ignaz) Friedman (1882–1948) was born near Krakow, in the same little suburb as another legendary pianist, Josef Hofmann. Friedman's studies with Flora Grzywinska introduced him at an early age to an extraordinarily wide range of music, forming the basis of the eclectic taste that was to serve him so well in his long and phenomenally successful recital career. His later studies with Leschetitzky consolidated a technique that even by the exceptional standards of the day was virtually unparalleled. His style was quiet and effortless, and although much has been written about his peerless interpretations of Chopin in particular, he brought the same degree of intelligent commitment to everything he played. At the outbreak of the Second World War he was on a concert tour in Australia, and unable to leave he remained there until his death in 1948. His playing career was cut short by a growing neuritis of his left hand, but his teaching career continued unabated, as well as his interest in editorial research and composition: he left more than ninety works, mainly miniatures for the piano, but also pieces for cello and a piano quintet. It is a tragedy that much of his recorded material has been lost, including precious hours from the radio recordings he made in Australia and New Zealand; there remain frustratingly few performances, given the range of repertoire he had at his command. Nevertheless, these recordings give us the privilege of hearing his sublime pianistic command, and the sense of poetry and drama which illuminated his interpretations.

William Murdoch (1888–1942) was born near Melbourne and lived there until he was eighteen, when he won a scholarship to study piano at the Royal College of Music in London. England was thereafter to remain his home, and it was from London that he forged a career that was quietly successful but deliberately low-profile. His interest in chamber music led him to establish playing partnerships that endured throughout his lifetime, notably with the violinist Albert Sammons and the violist Lionel

Tertis, along with other like-minded players whose emphasis on integrity of musicianship chimed with Murdoch's own attitudes. He never courted the limelight but was, nevertheless, a very considerable pianist, and alongside his concert career followed a busy recording schedule for Columbia and Decca. He made a pioneer acoustic recording of Beethoven's Third Piano Concerto with the conductor Hamilton Harty, and together with Sammons and the cellist W H Squire he made the first electrical recording of the 'Archduke' Trio. His interest in research resulted in books on Brahms and Chopin, and he also published a few songs and piano pieces, including several transcriptions of Bach chorale preludes and works by Handel and Vivaldi. He died in Surrey at the untimely age of fifty-four, a man whose modest appraisal of his own worth might be said to have coloured the public perception of his achievements: maybe with the re-issue of some of his fine recordings this perception is about to change.

Trying to get to grips with the complex character of **(George) Percy Aldridge Grainger** (1882–1961) is like walking into a hall of mirrors. He was a multi-talented man, an outstandingly gifted pianist, a composer of the greatest possible originality, a fine linguist, an inspiring teacher and lecturer, an inventor of experimental instruments. He possessed an enquiring mind and the capacity to follow his ideas through—his commitment to collecting, transcribing and recording folk-song is one such example. He had strong opinions on many subjects, which he had no hesitation in expressing; he had a passion for many disparate things—trains, health fads, extreme physical exercise—and an obsession for exploring philosophies he perceived to be connected to music, history and other life forces. But the original, enquiring mind could also lend itself to much darker urges, and these have to a great extent overshadowed his very real achievements. He was a liberal thinker whose ethnomusicological interests were genuine and profound, yet who wrote articles displaying deep racist tendencies. His sexual preferences (some of which are bizarre even by



today's standards) were graphically expounded to his future wife, Ella Ström, in his peculiarly personal semi-invented language, yet didn't prevent their marriage, which indeed appears to have been happy. Both his playing and his compositions reflect accurately this inconsistent yet brilliant personality.

As a pianist he was not only hugely accomplished but also practical. His playing edition of Grieg's piano concerto is a goldmine of clever ideas and arrangements that facilitate Grieg's occasionally awkward writing without compromising the text. Although he suffered badly from performing nerves, his recordings show him to be quixotic but charismatic, unafraid to take risks, and—given his capacity for bombast—surprisingly unaffected. During his lifetime his fame as a pianist overshadowed his fame as a composer, a fact which caused him considerable distress: it would have distressed him a good deal more if he knew that his reputation, except to a handful of forward-thinking enthusiasts, had until recently rested on essentially lightweight compositions such as 'Country Gardens'.

Interest is rising in the baffling, contradictory, creative, opinionated, passionate, often supremely generous and undoubtedly much loved man that was Percy Grainger. The jury will be out on many counts for some time to come, but posterity will surely agree with Harold Schonberg's assessment of him as a pianist: 'One of the keyboard originals—a pianist who forged his own style and expressed it with amazing skill, personality and vigour ... whose interpretations never sounded forced ... one of the most gifted pianists of the century.'

Toccata and Fugue in D minor for organ BWV565

[1] Arranged Percy Grainger; after Tausig and Busoni

[17] Arranged Ignaz Friedman

This piece must have been transcribed more often than almost any other: orchestral versions by Stokowski and Sir Henry Wood, numerous arrangements for brass band, several for two pianists and at least thirty for solo piano. The

paradox is that its authenticity is in some doubt among scholars, but whether after all this time the authorship of this grandly expressive and at times flamboyant piece should have an effect on its popularity is a moot point. Tausig and Busoni both annotated their transcriptions for piano with copious directions to the performer, and Grainger has borrowed these and added his own to make a score that is both intensely creative and enticing to the player. Although Grainger frequently played his transcription, no manuscript copy exists. Leslie Howard has provided an accurate performing text, based on Grainger's recordings of the work, and an attenuated selection of bits of passagework in Grainger's hand, perhaps used for practice, and held in the Grainger Museum in Melbourne. Friedman's version is a perhaps less adventurous but is nevertheless thoroughly pianistic: his aim throughout is to use the full sonority of the piano, and his transcription has above all nobility and a dramatic expressiveness.

[2] Chorale prelude 'Nun komm, der Heiden Heiland'

BWV 659 Arranged Ignaz Friedman

Chorale Preludes may be seen as another form of transcription, since the themes on which they are based appear finally as part of a more elaborate and complex composition.

Bach set 'Nun komm, der Heiden Heiland' several times: it opens Cantatas 61 and 62 and appears as a duet in Cantata 36. There are five settings as a chorale prelude, and Friedman chooses the slowest and most expressive of them, heading it 'Largo, maestoso e molto serioso'. His transcription follows the text quite faithfully, except for an odd little alteration of the inner voices in the last bar, and the words (a Lutheran translation of the Latin text) are beautifully mirrored 'come, redeemer of mankind, whose birth ... came from God to be the wonder of all the world'. The transcription inhabits very much the same world as Busoni's.



[3] Concerto in D minor BWV596 (after Vivaldi's *L'Estro Armonico*, Op 3 No 11) *Arranged William Murdoch*

Part of Bach's greatness was his willingness to embrace and learn from new influences and styles. When Vivaldi and other Italian composers burst upon his consciousness in the early eighteenth century, Bach set to work transcribing several of their concertos in order to further his understanding of this new and vigorous way of composition. He arranged sixteen concertos for solo harpsichord and four for solo organ. Until quite recently, there was a debate about the authorship of some of these, luminaries such as Mendelssohn attributing the Concerto in D minor to Bach's son, Wilhelm Friedemann. During the journey from Vivaldi to Murdoch, via whichever Bach is currently in favour, this concerto has made several notable detours, particularly in the relative tempi. Although Vivaldi's directions are quite clear, the tempi of Bach's outer movements are unspecified, allowing Murdoch to translate Vivaldi's fluid Allegro opening as a dark and weighty overture. The short series of chords which usher in the fugue have been transformed and extended into a highly dramatic episode, whilst keeping the harmonic progression intact. Here is the pivotal point—stylistically this transcription is light years away from the 'galant' style of the original, but it stays true to its essential structure. Bach, indeed, embroidered and filled out the melodies and accompanying figures to suit his chosen instrument, so one can reasonably say that William Murdoch is simply following in his footsteps.

[7] My Heart ever Faithful ('Mein glaubiges Herze, frohlocke, sing', scherze', from Cantata 68)

Arranged Ignaz Friedman

This has to be one of Bach's most gorgeous melodies, and it reflects the words in a supremely joyful way: 'My faithful heart, exult, sing, be full of merriment—your Jesus is here. Away with misery, and complaining, I'll just say to you, my Jesus is near.' Bach's profound and unshakeable belief in the nurturing power of his God gives this music a radiance

that is deeply moving. Bach obviously realized the value of the aria since he borrowed it from Cantata 208, altering and rescoreing it for Cantata 68. The semiquavers of Bach's accompaniment run almost continuously, but Friedman takes a more gentle overall view, allowing periods of calm before the aria builds up to its triumphant end.

[8] Brandenburg Concerto No 3 in G major BWV1048
(first movement) *Arranged Ignaz Friedman*

Dedicated to Margrave Christian Ludwig of Brandenburg, these six concertos appeared in 1721 as a collection of 'Concerts for several instruments'. Two groups of contrasting size characterized the more usual concerto grosso, but in the Brandenburg concerti this concept was abandoned in favour of different combinations of instruments used in a generally soloistic fashion. Some use trumpet, oboe and flute, but the Third Concerto in G major is scored for just the brightness of strings and continuo. Friedman transcribes only the first movement, and it works very well—it is such a gloriously happy work that it must also have given him great pleasure to play.

[9] Chorale Prelude 'Wachet auf, ruft uns die Stimme'
BWV645 (Schübler Chorale No 1)

Arranged Ignaz Friedman as Morning Song (Morgenlied)
Sometimes the contrapuntal motif of a chorale prelude is as familiar to us as the chorale tune—'Jesu, Joy of Man's Desiring' is one example. The famous chorale prelude 'Wachet auf, ruft uns die Stimme' is another, the assured tread of its opening announcing the news the watchman brings: 'Wake up, wake up, Jerusalem! ... Your bridegroom is coming ... Alleluia! make yourselves ready for the wedding, you must go forward to meet Him'. Between 1724 and 1731 half-a-dozen chorale preludes from various cantatas were arranged by Bach for the publisher Johann Georg Schübler; Friedman calls this one 'Morning Song'. The only somewhat disturbing note in his otherwise grand and reverential transcription is the unnecessary anticipation



of the pedal line. The simple opening quaver of Bach's original lifts us eloquently enough into the movement of the prelude.

- [10] **Bourrée** (from Partita No 1 in B minor for solo violin, BWV1002)

- [12] **Gavotte (Rondeau)** (from Partita No 3 in E major for solo violin, BWV1006) *Arranged Ignaz Friedman*

The sonatas and partitas for solo violin and the suites for solo cello show how detailed was Bach's knowledge of the possibilities of these instruments, and how far the inherent expressive and virtuoso qualities could be stretched. With just the single solo line available the contrapuntal and harmonic structure could for the most part only be implied, but Bach's genius endowed these pieces with such depth and substance that they are totally satisfying and complete. Nevertheless, realising the implied harmonies and counterpoint offers the transcriber unlimited opportunities for invention. Notable examples must also include Rachmaninov's transcription of the Prelude, Gavotte and Gigue from the above Partita in E, and Busoni's majestic arrangement of the Chaconne from the D minor Partita.

- [11] **Sheep may safely graze** ('Schafe können sicher weiden', from Cantata 208) *Arranged Ignaz Friedman*

- [16] **Blithe Bells** (Sheep may safely graze)

Arranged Percy Grainger

This enduringly popular aria comes from the hunting Cantata 'Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd' ('What really pleases me is the lively hunt') written for the birthday of Duke Christian of Weissenfels. It naturally sets out to flatter and to please, and the aria 'Schafe können sicher weiden' refers to his benign rule and not, as is sometimes assumed, to Jesus as the Good Shepherd. 'Sheep may safely graze where a good shepherd is watching over them. When a ruler governs well, one can feel the peace and tranquility which make for a happy country.' The aria is sung in the cantata by Pales, the god/goddess who looks after sheep and

shepherds, and the gentle rocking accompaniment of two flutes and continuo is thought to echo the sound of sheep bells. Whilst Friedman stays close to the original in his warm and evocative transcription of the aria, Grainger chooses to have 'a free ramble' through it, delivering more a paraphrase than a transcription. His idiosyncratic harmonies and phrasing, the extreme voicing and the myriad directions to the performer mean that this is more Grainger than Bach—but his confidence carries the listener with him and turns initial surprise into delight.

- [13] **Fugue in A minor** BWV865 (from *Das wohltemperierte Clavier* Book 1)

- [14] **Fugue in E major from** BWV878 (from *Das wohltemperierte Clavier* Book 2) *Arranged Percy Grainger*
- Although we are used today to hearing the two books of Preludes and Fugues played as a set, they were not written in strict order, nor did all the fugues necessarily belong indivisibly to their designated preludes. Their beauty lies not so much in the logical progression but in the extraordinary variety of style. As such they are ideal candidates for study, and Bach probably used them, along with the inventions and sinfonias, 'to teach clear playing in two or three obligato parts, good inventions, and a *cantabile* manner of playing'. Grainger certainly used them in his highly successful piano classes in America, working with four players on two pianos and encouraging the students to explore the possibilities of each individual voice. Grainger then united the two piano version into one score: John Pickard, in his introduction to the arrangement of the A minor fugue, paints an irresistible picture of Grainger setting out to transcribe utterly faithfully Bach's original text, and being gradually overtaken by a wild longing to add, decorate and embroider, until 'the printed copy is entirely abandoned in favour of Grainger's own ... version'—a remarkable insight into the workings of this astonishingly original composer.



[15] Siciliano (from Sonata in E flat major for flute and harpsichord, BWV1031) *Arranged Ignaz Friedman*

Considerable doubt exists as to the authenticity of this sonata, but the Siciliano in particular is so charming that this transcription by Friedman is in no way invalidated. The original score is simple and spare, the flute melody being accompanied by gentle, unobtrusive semiquavers, and Friedman retains the tranquility of the movement even while he fleshes out the score with his particularly romantic

view of sonority. He chooses to add a two-bar introduction to the entry of the melody, adapting it cunningly from the short harpsichord interlude which connects the two sections of the original.

KATHRON STURROCK © 2003

Acknowledgements: my thanks are due in particular to the scholarly assistance given to me in researching these notes by the pianist Leslie Howard, and Robert Quinney, Assistant Master of Music at Westminster Cathedral.

PIERS Lane

London-born pianist Piers Lane has performed in over forty countries. Recent engagements include solo recitals in Bremen, Stockholm, Geneva, Melbourne, Perth, Brisbane, and seven cities in New Zealand; piano festivals in Singapore, Duznicki (Chopin Festival) in Poland, and London (Pianoworks); Holland, including the NCRV End of the Century series at the Concertgebouw in Amsterdam; and London's Wigmore Hall. In addition to touring with British violinist Tasmin Little and the Medici Quartet he performs two-piano works with Canadian pianist Marc-André Hamelin, with whom he has given recitals in London and Montreal. Recent concerto engagements have included Dohnányi with the Orchestre National de France at the Théâtre des Champs-Elysées, Messiaen's *Turangalîla Symphony* at Manchester's Bridgewater Hall with the BBC Philharmonic and Beethoven's Triple Concerto in the Prague Spring Festival with violinist Dmitri Sitkovetsky and Czech cellist Jiří Bárta.

Piers Lane is also a well-known broadcaster for BBC Radio 3. He wrote and presented a 54-part weekly series called 'The Piano', is a critic for 'CD Review' and regularly presents 'BBC Legends'. He has a discography of over twenty CDs. In 1998, his disc of the solo piano music of Eugene d'Albert (CDA66747) was nominated for a *Gramophone*

Award, as was his recording of the Delius violin sonatas with Tasmin Little.

Piers Lane's wide-ranging repertoire of some sixty concertos has led to engagements with many great orchestras, and conductors with whom he has collaborated include Sir Andrew Davis, Sir Charles Groves, Richard Hickox, Sir Charles Mackerras, Jerzy Maksymiuk, Norman del Mar, Maxim Shostakovich, Yan Pascal Tortelier and Vladimir Verbitsky.

Piers Lane grew up in Brisbane and holds dual Anglo-Australian nationality. Early successes included broadcasts for the Australian Broadcasting Corporation from the age of twelve; a Special Prize in the Liszt-Bartók Competition, Budapest at eighteen; the prize for the 'Best Australian Pianist' in the first Sydney International Piano Competition at nineteen; and a Churchill Fellowship Special Performance Award when he was twenty, which financed two years' study in the USA and at the Royal College of Music in London. His teachers included his mother, Dr William Lovelock, Dr Nancy Weir, Bela Siki, Kendall Taylor and Yonty Solomon. He also received many masterclasses from Jorge Bolet. In 1994 Piers Lane was made an Honorary Member of the Royal Academy of Music, where he has been a professor for thirteen years.



Recorded in Henry Wood Hall, London, on 4–6 May 2002
Recording Engineer ARNE AKSELBERG
Recording Producer AMANDA HURTON
Piano STEINWAY & SONS
Front Design TERRY SHANNON
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMIII
Front illustration by DONYA CLAIRE JAMES

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



Une introduction de Piers Lane ...

L'idée de réaliser un album Hyperion consacré aux transcriptions de Bach était déjà bien cristallisée en 2001, au moment où je m'apprenais à graver *Rambles and Reflections* (un disque de transcriptions de Percy Grainger). Et c'est pourquoi j'avais choisi de réserver les explorations de Grainger sur Bach pour ce projet. Vient ensuite la question de savoir quoi d'autres je pourrais enregistrer.

Pour un Australien comme moi jouant un compositeur australien comme Grainger, la réponse était évidente—le disque se devait de présenter la conception que les Australiens se faisaient de Bach. Le recueil de transcriptions de Friedman vint immédiatement à l'esprit. Si ces racines sont difficiles à établir du point de vue géographique, Friedman passa ses dernières années en Autriche, et mourut à Sydney le jour de la Fête nationale australienne (26 janvier) 1948. Il n'est que juste que les Australiens puissent s'autoriser à célébrer Friedman comme un des leurs. De nombreux pianistes de l'Age d'or passèrent la fin de leur vie aux USA, engendrant des lignées de descendants actuellement heureux de se reconnaître comme tels—Friedman, quant à lui, laissa en héritage un nombre important d'étudiants australiens. Pour compléter le disque je songeais alors aux transcriptions du Concerto en ré mineur de Vivaldi/Bach de William Murdoch que je découvris avec une synchronie fortuite dans un magasin de partitions d'occasion à Edimbourg. Murdoch est en grande partie oublié par ses compatriotes et c'est bien dommage. De ces transcriptions jaillissent triomphalement un romantisme noble et une profonde empathie du clavier. Les trois compositeurs présents sur ce disque ont possédé au plus haut degré un superbe jeu pianistique, mais ils se sont aussi illustrés par des personnalités créatrices individuelles.

Le grand public et les spécialistes de la musique éprouvent une estime et une affection toujours croissantes pour les badinages compositionnels de Grainger. Ses incursions dans Bach sont d'une diversité fascinante. La Toccata en ré mineur reprend les réalisations monumentales pour le

piano de l'œuvre de Busoni et Tausig, tout en parvenant, selon moi, à trouver son propre équilibre, sa propre grandeur structurelle. Les deux fugues du *Clavier bien tempéré* sont effectivement excentriques ! Peut-être renouent-elles avec une époque où l'on pensait que les œuvres baroques et classiques avaient besoin d'être embellies pour plaire aux oreilles modernes—la manière dont Grieg «enjoliva» Mozart dans ses versions pour deux pianos de certaines sonates. La Fugue en mi majeur de Bach est habituellement exécutée gravement dans un tempo d'une lenteur appropriée—Grainger requiert une approche nettement plus allante dans tous ses aspects. L'allusion à *Rule Britannia* dans la dernière ligne (que l'on joue normalement discrètement pour ne pas attirer l'attention) doit avoir titillé son imagination. Des indications comme *Allegro energico*, *Bunched* (appelant un doigté extra-puissant, utilisant normalement plusieurs doigts sur une touche), *stridente, giocoso*—sans oublier les notations *fff* alors que culminent enfin les cinq strettas merveilleuses—détruisent rapidement toute préconception que l'on pourrait avoir sur le caractère vocal du sujet de cette fugue, une douce gamme ascendante. Des pédales *sostenuto* sous-tendent les textures et des intervalles de dixième étirent la main, et le contrepoint original de Bach Il ne faut pas s'y tromper, voici une musique pour le *piano* ! S'il était usuel d'accoupler les octaves au clavecin, rien ne sert de faire preuve d'une intransigeance quasi moralisatrice et de les ajouter dans des exécutions de Bach au piano—à moins de risquer une damnation éternelle pour mauvais goût. Percy, qu'il en soit remercié, n'avait aucun de ces scrupules. Ses fugues de Bach offrent une ouverture d'esprit doublée d'une fraîcheur de sentiments. Son *Blithe Bells* visite également de nouveaux pâturages. Les tierces de Bach lui suggèrent des cloches—si bien qu'il développe l'idée, ouvrant ses effusions par des dixièmes tintinnabulant dans l'aigu. S'ensuivent des harmonies plus propres au cabaret, mais les rubato et les nuances notés avec soin dans sa partition



assurent que le charme insouciant omniprésent ne laisse point poindre le sérieux de son objectif.

Le Bach de Friedman est bien différent à jouer. Sa voix est étonnamment idiomatique. Son imagination circonspecte peut être pâle en comparaison des aventures chevaleresques de Grainger, mais sa *Gavotte* ne rougit pas de la compagnie de celle de Rachmaninov, sa *Bourrée* offre de grandes joies pianistiques tandis que son mouvement brandebourgeois parvient à entremêler les doigts. Friedman s'est illustré par ses interprétations des études en tierces de Chopin préservées sur des enregistrements. Il semble évident qu'il éprouvait une immense facilité envers les tierces, sixtes et octaves—ses transcriptions en fourmillent. Ses déplacements continuels des lignes de la main gauche, allant et venant sur le clavier, peuvent avoir assuré une stimulation auditive, mais ils ajoutent d'innombrables difficultés pour le pianiste aventureux. C'est un exercice intéressant que de jouer sa vision de la *Toccata* aux côtés de celle de Grainger. Ce n'est pas aussi grandiose, mais ses solutions sont parfois plus élégantes du point de vue pianistique, permettant peut-être d'élaborer plus progressivement les contours généraux de l'œuvre.

Moins original dans son approche que Friedman ou Grainger, William Murdoch savoure son matériau et comprend à merveille la sonorité du piano. Comme ses collègues présents sur ce disque, il apprécie le déploiement de tierces et d'octaves ; il soutient les lignes de contrepoint par de longues notes tenues. Murdoch aimait aussi exploiter toute l'étendue des nuances du piano, en un potentiel de couleur kaléidoscopique. Plus que tout, il savait puiser dans la capacité du piano à exprimer une noblesse héroïque, une profondeur et un élan romantiques—and à chanter.

Pour moi, l'Australie suggère un vaste espace ouvert, un élément de différence et d'aventure. Ces transcriptions présagent d'une promesse comparable.

PIERS LANE © 2003

Traduction ISABELLE BATTIONI

LA PLUPART DES GRANDS PIANISTES ROMANTIQUES écrivirent leurs propres arrangements qu'ils façonnèrent avec amour en répondant aux objectifs des bonnes transcriptions—montrer le musicien et son instrument au mieux de leurs formes. Il en résulte une vaste littérature pour le piano de transcriptions émanant de sources diverses—opéra, mélodie, pages orchestrales et chorales, musique d'orgue, des œuvres non accompagnées pour chœur : tout ce qui pouvait être réinventé avec succès sur le piano était transcrit. Les joueurs et le public se réjouissaient de l'excitation ainsi créée.

Pour le musicien, voici bien la clé de la séduction constante exercée par de nombreuses œuvres du genre : la véritable exultation physique, pleine de volupté, qui jaillit lorsqu'on se plonge dans cette musique à la fois belle et intensément pianistique et souvent—dans le cas des immenses transcriptions d'œuvres pour orgue—d'une masse sonore massive, excitante ... Combien de fois ces pianistes ont-il la chance de succomber au son comme d'autres peuvent le faire en chantant le « Dies Irae » du Requiem de Verdi, en jouant dans un orchestre le *Sacre du Printemps*, ou d'être entourés d'une mélodie fervente, vague après vague, comme dans le chœur de la Messe en si mineur de Bach ?

Si les attitudes changent progressivement, il est toujours vrai de dire que rien ne polarise autant les avis—and ce à un tel degré—that le mot transcription. L'opinion politiquement correcte veut (ou voulait jusqu'à récemment) que le chemin de l'enfer soit pavé de (bonnes) transcriptions. Le musicien doit traverser un véritable labyrinthe moral pour défendre son interprétation tandis que l'auditeur volontaire doit risquer une tempête d'opprobre s'il admet aimer quelques-uns des exemples les plus extrêmes : apprécier la transcription orchestrale que Stokowski fit de la Toccata et Fugue en ré mineur pour orgue est considéré dans certains cercles comme un péché comparable à celui de « demander un vin de Xerxès doux » en guise d'apéritif. La question fait rage de savoir qui l'on joue du compositeur ou de l'arran-



geur. Et il est vrai que les deux donnent parfois l'impression de se situer aux antipodes. Mais si l'on accepte que dans sa démarche, l'arrangeur fait preuve de soin, de respect et d'engagement—and c'est une hypothèse juste étant donné le travail nécessaire pour réaliser une bonne transcription—the clé de l'interprétation doit résider avec la conception de l'arrangeur. La manière dont nous percevons Bach, par exemple, est obligatoirement différente, s'accordant aux idées que par exemple, Tausig ou Busoni s'en faisaient. Nous vivons à une époque différente. Notre attitude a été modelée par les divers événements de notre vie, nos sentiments pour l'interprétation et l'expression ont des nuances totalement différentes. Ce qui compte, c'est la sincérité avec laquelle la transcription a été réalisée.

De tous les compositeurs, Bach est celui qui s'est le plus prêté à la transcription et d'une certaine manière, la raison en est facile à cerner. Une spiritualité profonde imprègne toutes ses œuvres, et ceci trouvait un écho dans l'esprit de la fin du 19^e siècle, son romantisme, son idéalisme presque naïf qui n'était pas encore cassé par la dureté des guerres mondiales et son dur réalisme. La jubilation de Bach, sa vision et sa maîtrise suprême des formes et textures contrapuntiques ont donné à ses œuvres des structures idéales sur lesquelles élaborer. Percy Grainger, quant à lui, avait une autre opinion : « Mon compositeur préféré, c'est Bach », écrivait-il « [...] son art, comme lui, est cosmopolite, subtil quoique vigoureux. »

Ignacy (Ignaz) Friedman (1888–1948) vit le jour à Cracovie en 1882 dans la même petite banlieue qu'un autre pianiste de légende, Josef Hofmann. Durant ses études auprès de Flora Grzywinska, Friedman fut introduit de bonne heure à un répertoire musical étonnamment vaste formant ainsi la base d'un goût éclectique qui allait bien le servir durant sa longue carrière phénoménale réussie de récitaliste. Ses études ultérieures auprès de Leschetitzky consolidèrent une technique qui même par rapport aux normes exceptionnelles de l'époque, était virtuellement sans parallèle. Son style était tranquille et sans effort, et si beaucoup a été écrit sur

ses interprétations sans pareilles de Chopin en particulier, il apportait le même degré d'engagement plein d'intelligence à tout ce qu'il jouait. Au déclenchement des hostilités de la Seconde Guerre mondiale, il se trouvait en tournée en Australie. Incapable de quitter le pays, il y resta jusqu'à sa mort en 1948. Sa carrière de soliste fut interrompue par une névrite progressive de sa main gauche, mais celle d'enseignant se poursuivit de plus belle, tout comme son intérêt pour les recherches éditoriales et la composition. Il laissa plus de 90 œuvres, essentiellement des miniatures pour le piano, mais aussi des pièces pour le violoncelle et un quintette avec piano. Une grande partie des matériaux qu'il a gravés, a été perdue, notamment de précieuses heures d'enregistrement studio qu'il fit en Australie et en Nouvelle-Zélande, et c'est une tragédie absolue. Etant donné l'étendue de son répertoire, les quelques exécutions que nous connaissons nous laissent, frustrés, sur notre faim. Néanmoins, elles nous offrent le privilège d'entendre sa sublime commande du piano, son sens de la poésie et du drame qui illuminent ses interprétations.

William Murdoch (1888–1942) vit le jour à Melbourne en 1888 où il vécut jusqu'à dix-huit ans, lorsqu'il remporta une bourse d'étude pour entrer dans la classe de piano du Royal College of Music de Londres. Son intérêt pour la musique de chambre le conduisit à collaborer avec des musiciens, forgeant des liens qui ont perduré toute sa vie, notamment avec le violoniste Albert Sammons et l'altiste Lionel Tertis et d'autres artistes dont l'intégrité musicale correspondait à la sienne. Jamais ne rechercha-t-il les feux de la rampe. Il fut pourtant un pianiste d'un talent considérable, et outre sa carrière de concertiste, il enregistra beaucoup pour Columbia et Decca. Il réalisa un enregistrement acoustique innovateur du Troisième Concerto pour piano de Beethoven en compagnie du chef d'orchestre Hamilton Harty. Avec Sammons et le violoncelliste W H Squire, il réalisa le premier enregistrement électrique du Trio « À l'Archiduc ». Son intérêt pour la recherche musicologique l'amena à écrire des livres sur



Brahms et Chopin, et il publia également quelques chansons et autres pièces pour piano, notamment plusieurs transcriptions de préludes de choral de Bach, des œuvres par Haendel et Vivaldi. Il s'éteignit dans le Surrey, prématûrement, à cinquante-quatre ans. C'était un homme dont la modestie envers sa propre valeur a coloré la manière dont le public percevait sa réussite : la réédition de quelques-uns de ses superbes enregistrements permettra peut-être de changer cette idée reçue.

Tenter d'appréhender le caractère complexe de (**George**) **Percy Aldridge Grainger** (1882–1961), c'est s'aventurer dans un labyrinthe de glaces. Grainger était un homme doué de talents multiples, un pianiste d'exception, un compositeur de la plus grande originalité qui soit, un superbe linguiste, un enseignant et professeur charismatiques, un inventeur d'instruments expérimentaux. Il possédait un esprit inquisiteur et la capacité de mener ses idées à bien—son engagement dans la collecte, transcription et enregistrement de musique folklorique en est un exemple. Il avait des opinions tranchées sur de nombreux sujets qu'il n'hésitait pas à exprimer : il avait une passion pour beaucoup de choses différentes—les trains, les divers remèdes de santé, les exercices physiques extrêmes—and une obsession pour l'exploration de philosophies qu'il percevait comme étant associées à la musique, à l'histoire et aux autres forces vivantes. Mais son esprit original et curieux pouvait aussi se laisser aller à des élans bien plus sombres ; si ses intérêts éthnomusicologiques étaient réels et profonds, il écrivit pourtant des articles dénotant des tendances profondément racistes. Ses préférences sexuelles (certaines pourraient être considérées comme insolites, même de nos jours) furent graphiquement décrites à sa future épouse, Ella Ström, dans cette langue bizarre semi-inventée. Pourtant, elles ne l'empêchèrent ni de se marier, ni d'avoir apparemment un mariage réussi. Son jeu et ses compositions reflètent précisément cette personnalité brillante quoique inconsistante.

Comme pianiste, il n'était pas seulement hautement

accompli mais il était aussi éminemment pragmatique. Son édition pratique du Concerto pour piano de Grieg est une véritable mine d'idées ingénieuses et d'arrangements perspicaces qui facilitent l'écriture parfois surprenante de Grieg sans en compromettre le texte. S'il souffrait terriblement du trac, ses enregistrements le montrent chevaleresque et charismatique, n'hésitant pas à prendre des risques et—étant donné sa propension à la pompe—étonnamment dénué de prétention. De son vivant, sa renommée de pianiste fit de l'ombre à sa notoriété de compositeur, un fait qui l'attristait beaucoup. Il aurait été encore plus chagriné s'il savait que, hormis pour une poignée d'enthousiastes novateurs, sa réputation reposait essentiellement sur des compositions légères comme « Country Gardens ».

Cet homme déconcertant, contradictoire, créatif, dogmatique, passionné, souvent suprêmement généreux et sans aucun doute beaucoup aimé qu'était Percy Grainger reçoit un intérêt de plus en plus grand. Et pendant un certain temps encore, le jury se réunira pour débattre de ses mérites. La postérité retiendra sûrement l'opinion de Harold Schonberg sur le pianiste qu'il fut : « Un des originaux du clavier—un pianiste qui forgea son propre style et l'exprima avec un talent, une personnalité et une vigueur extraordinaires [...] dont les interprétations ne sont jamais forcées [...] un des pianistes les plus talentueux du siècle. »

Toccata et Fugue en ré mineur pour orgue BWV565

- *Arrangement de Percy Grainger, d'après Tausig et Busoni*
■ *Arrangement de Ignaz Friedman*

Voici une œuvre qui doit avoir été transcrise plus que toute autre de Bach avec des versions orchestrales de Stokowski et de Sir Henry Wood, de nombreux arrangements pour fanfares de cuivres, d'autres pour deux pianistes et au moins trente pour piano seul. Le paradoxe est que son authenticité est actuellement remise en cause par les musicologues. D'ailleurs, il se pourrait bien que le fait que Bach en soit ou non l'auteur n'ait que peu d'effet sur la



popularité de cette pièce grandement expressive et parfois flamboyante. Du moins, pourrait-on en débattre. Tausig et Busoni avaient tous deux consignés sur leurs transcriptions une masse d'indications destinées à l'exécutant. À celles-ci, Grainger ajouta les siennes, ce qui rendit la partition à la fois intensément créatrice et séduisante pour le pianiste. Si Grainger exécuta fréquemment cette transcription, aucune copie manuscrite n'existe pourtant. Leslie Howard a réalisé une édition pratique détaillée à partir des enregistrements réalisés par Grainger secondée par une sélection de passages de la main de Grainger utilisés peut-être pour répéter, et conservés au Musée Grainger à Melbourne. Moins aventureuse, la version de Friedman est néanmoins entièrement pianistique : son but constant est d'exploiter intégralement la pleine sonorité du piano. Sa transcription s'illustre avant tout par sa noblesse et son expression dramatique.

[2] Prélude du Choral « Nun komm, der Heiden Heiland » BWV659 Arrangement de Ignaz Friedman

Les préludes de Chorals peuvent être considérés comme une autre forme de transcription puisque les thèmes sur lesquels ils sont élaborés apparaissent ensuite dans le cadre d'une composition plus élaborée et complexe. Bach mit plusieurs fois en musique « *Nun komm’ der Heiden Heiland* » : c'est par lui que débutent les Cantates n°s 61 et 62, et il apparaît sous la forme d'un duo dans la Cantate n°36. Il existe cinq réalisations musicales du prélude de ce choral. Friedman a retenu celle qui est la plus lente et la plus expressive, indiquant « *Largo, maestoso e molto serioso* ». Sa transcription suit le texte assez fidèlement, à l'exception d'une petite altération bizarre des voix intérieures lors de la dernière mesure. Les mots (une version allemande du texte latin) sont magnifiquement suggérés « *Viens maintenant, Sauveur des païens, [...] C'est pour que le monde s'émerveille que Dieu lui a commandé de naître ainsi.* » Cette transcription habite le même univers que celle de Busoni.

[3] Concerto en ré mineur BWV596

(d'après *L'Estro Armonico* opus 3 n°11 de Vivaldi)

Arrangement de William Murdoch

Une partie de la grandeur de Bach réside dans sa volonté d'embrasser et d'apprendre des influences et styles nouveaux. Lorsque au début du 18^e siècle, Vivaldi et d'autres compositeurs italiens firent éruption dans son esprit, Bach entreprit de transcrire plusieurs de ses concertos afin d'approfondir sa compréhension de cette manière nouvelle et vigoureuse de composer. Il arrangea seize concertos pour clavecin seul et quatre pour orgue seul. Jusqu'à récemment, la paternité de certains d'entre eux était remise en cause, des lumières comme Mendelssohn allant jusqu'à attribuer le Concerto en ré mineur au fils de Bach, Wilhelm Friedemann. De Vivaldi à Murdoch en passant par Bach, quel que soit son auteur, ce concerto a fait bien des détours majeurs, en particulier en ce qui concerne les tempi. Si les directions de Vivaldi sont tout à fait claires, Bach n'indiqua aucun tempo dans les mouvements externes, permettant à Murdoch de traduire l'ouverture de l'*Allegro* fluide de Vivaldi comme une page sombre et puissante. Les courtes séries d'accords du début de la fugue ont été transformées et amplifiées en un épisode hautement dramatique tandis que la progression harmonique a été préservée. Voici bien l'élément crucial — si du point de vue stylistique, cette transcription se situe à des années lumières du style « *galant* » de l'original, elle demeure néanmoins fidèle à sa structure générale. Effectivement, Bach lui-même embellit et orne les mélodies et les motifs qui l'accompagnent afin de les adapter aux instruments qu'il a retenus, si bien que l'on peut raisonnablement dire que William Murdoch l'a simplement suivi dans les pas qu'il avait tracés.

[7] My Heart ever Faithful (extrait de la Cantate n°68)

Arrangement de Ignaz Friedman

Voici certainement une des mélodies les plus sublimes de Bach. Elle reflète les mots d'une manière éminemment



joyeuse : « Mon cœur fidèle exalte, chante, heureux d'être joyeux—ton Jésus est ici [...] Que cessent tristesse et plaintes [...] Je te le dis simplement mon Jésus est ici ». La foi profonde et indéfectible de Bach en la puissance bienfaisante de son Dieu confère à cette musique un rayonnement profondément émouvant. Bach réalisait manifestement la valeur de cette aria puisqu'il l'emprunta à la Cantate 208, l'altérant et le réorchestrant pour la Cantate 68. Les doubles croches de l'accompagnement de Bach sont quasiment continues, mais Friedman choisit une conception plus douce de l'ensemble, introduisant des périodes de calme avant l'apogée triomphal de l'air.

[8] Concerto brandebourgeois n°3 en sol majeur

BWV1048 (Premier Mouvement)

Arrangement d'Ignaz Friedman

Dédié au margrave Christian Ludwig de Brandebourg, ces Six Concertos apparurent en 1721 comme un recueil de « Concerts pour différents instruments ». Deux groupes de tailles contrastantes caractérisent la plupart des concerto grosso, mais dans les concerti brandebourgeois, ce concept est abandonné en faveur de différentes combinaisons d'instruments généralement exploités comme solistes. Si certains emploient la trompette, le hautbois et la flûte, le Troisième Concerto en sol majeur est orchestré pour la seule luminosité des cordes et du continuo. Friedman ne transcrivit que le premier mouvement, et avec beaucoup de bonheur avec cela—voici une œuvre qui rayonne d'une joie tellement glorieuse qu'elle a dû lui donner beaucoup de satisfaction à exécuter.

[9] Prélude du Choral « Wachet auf, ruft uns die Stimme » BWV645 (Schübler Choral n°1)

Arrangement de Ignaz Friedman sous le titre de Morning Song (Morgenlied – Chant du matin)

De temps à autre, le motif contrapuntique d'un prélude choral nous est aussi familier que la mélodie même du choral—« Jesus que ma joie demeure » en est un exemple.

Le célèbre prélude de choral « Wachet auf, ruft uns die Stimme » en est un autre, la démarche assurée de son début annonçant les nouvelles apportées par le veilleur : « Réveille-toi, réveille-toi Jérusalem ! Ton fiancé arrive—Alléluia ! Préparez-vous pour le mariage [...] il faut aller à son devant. » Entre 1724 et 1731, une demi-douzaine de préludes de différentes cantates fut arrangée par Bach pour l'éditeur Johann Georg Schübler ; Friedman retint pour celui-ci le titre de « Chant du matin ». La seule note qui dérange un tout petit peu dans cette transcription par ailleurs grandiose et révérencieuse, c'est l'anticipation guère nécessaire de la pédale. La simple croche du début de l'original de Bach nous amène avec éloquence dans le mouvement du prélude.

[10] **Bourrée** (extraite de la Partita n°1 en si mineur pour violon seul, BWV1002)

[12] **Gavotte (Rondeau)** (extraite de la Partita n°3 en mi majeur pour violon seul, BWV1006)

Arrangement de Ignaz Friedman

Les Sonates et Partitas pour violon seul ainsi que les Suites pour violoncelle seul illustrent à merveille la connaissance poussée du potentiel de ces instruments que Bach possédait, ainsi que l'étendue de leurs qualités expressives et virtuoses propres. Aidée par une seule ligne soliste, Bach réalisa une structure contrapuntique et harmonique qui ne pouvait être que sous-entendue la plupart du temps. Son génie a pourtant conféré à ces pièces une profondeur et une substance telles qu'elles sont totalement abouties et procurent une satisfaction sans égale. Néanmoins, la pleine réalisation des harmonies et contrepoints qui étaient sous-entendus permet au transcriveur du puiser dans un réservoir illimité d'inventions. Les exemples les plus fameux à cet égard sont notamment la transcription que Rachmaninov réalisa des Prélude, Gavotte et Gigue de la Partita en mi majeur et l'arrangement majestueux de Busoni de la Chaconne tirée de la Partita en ré mineur.



[11] Sheep may safely graze (Schafe können sicher weiden) (« Les moutons peuvent paître en paix ») de la Cantate 208 *Arrangement de Ignaz Friedman*

[16] Blithe Bells (« Les moutons peuvent paître en paix »)
Arrangement de Percy Grainger

Cet air d'une popularité constante est tiré de la Cantate de chasse « Was mir behagt, ist nur die munstre Jagd » (« Ce qui me réjouit, c'est la chasse gaie ») écrite pour l'anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels. Elle est naturellement conçue pour flatter et plaire, et l'air « Schafe können sicher weiden » fait référence à son règne débonnaire et non, comme on le croit parfois à Jésus-Christ sous les traits du bon berger. « Les moutons peuvent paître en paix lorsque le bon berger veille sur eux. Quand un souverain gouverne bien, on ressent la paix et la tranquillité qui rendent un pays heureux. » Dans la cantate, cette aria est chantée par Palès, divinité des troupeaux et des bergers. Le doux accompagnement des deux flûtes et du continuo semblerait être l'écho des clochettes du troupeau. Tandis que Friedman suit étroitement l'original dans sa transcription chaleureuse et évocatrice de cet air, Grainger choisit de faire du « hors piste », réalisant ce qui s'apparente plus à une paraphrase qu'à une transcription. Ses harmonies et son phrasé idiosyncrasiques, la conduite des voix et la myriade d'indications pour l'exécutant soulignent bien qu'il s'agit là plus d'une œuvre de Grainger que de Bach—mais sa confiance emporte l'auditeur et transmute la surprise initiale en ravissement.

[13] Fugue en la mineur BWV865 (tirée du *Clavier bien tempéré* Livre I)

[14] Fugue en mi mineur BWV878 (tirée du *Clavier bien tempéré* Livre II) *Arrangement de Percy Grainger*

Si de nos jours, nous avons l'habitude d'entendre les deux Livres de prélude et fugue exécutés intégralement, en tant que recueil, ils ne furent pourtant pas écrits dans cet ordre. De même, les fugues n'appartiennent nécessairement aux préludes qui leur sont alloués. Leur beauté ne réside pas

tant dans la progression logique que dans l'extraordinaire variété stylistique de l'ensemble. À cet égard, voici d'idéals candidats pour étudier. À la manière des inventions et sinfonias, Bach s'en servit probablement dans ce but, « pour enseigner le jeu clair des parties obligées à deux ou trois voix, des bonnes inventions et le cantabile ». Grainger s'en servit certainement avec succès dans ses classes de piano en Amérique, travaillant avec quatre exécutants sur deux pianos et les encourageant à explorer les possibilités de chaque voix individuelle. Grainger réunissait ensuite la version pour deux pianos en une partition : John Pickard, dans son introduction à l'arrangement de la Fugue en la mineur, dresse un portrait irrésistible de Grainger ; il commençait par transcrire avec une fidélité absolue l'original de Bach, puis s'abandonnait peu à peu à son désir irrésistible d'ajouter, de décorer, d'embellir jusqu'à ce que « la partition soit complètement abandonnée en faveur de la propre [...] version de Grainger—un aperçu remarquable de la manière dont travaillait un compositeur d'une originalité saisissante. »

[15] Siciliano (extrait de la Sonate en mi bémol majeur pour flûte et clavecin, BWV1031)

Arrangement d'Ignaz Friedman

Alors que l'authenticité de cette sonate est à l'heure actuelle largement remise en cause, la Sicilienne est une page d'un tel charme que cette transcription de Friedman ne saurait en aucun cas être invalidée. La partition originale est simple, épurée. La mélodie de la flûte y est accompagnée par des doubles croches douces et discrètes. Friedman a retenu la tranquillité du mouvement tout y ajoutant du corps notamment du fait de sa conception éminemment romantique de la masse sonore. Il a choisi d'ajouter une introduction de deux mesures avant l'entrée de la mélodie, une adaptation astucieuse du court interlude de clavecin associant les deux sections dans l'original.

KATHRON STURROCK © 2003

Traduction ISABELLE BATTIONI



Einleitende Bemerkungen von Piers Lane ...

Als 2001 meine Aufnahmen für *Rambles and Reflections* (eine CD mit Bearbeitungen von Percy Grainger) anstanden, wurde ein Zyklus mit Bach-Bearbeitungen bei Hyperion bereits diskutiert. Aus diesem Grunde ließ ich damals Graingers vier Bach-Bearbeitungen aus, um sie für die nun vorliegende Reihe aufnehmen zu können. Dann stellte sich jedoch die Frage, womit sie kombiniert werden könnten.

Für einen Australier, der Grainger spielt, war die Antwort klar: die ganze CD sollte eine australische Bachinterpretation werden. Friedmans Sammlung von Bach-Transkriptionen bot sich an. Die geographischen Wurzeln dieser Stücke sind schwer zu bestimmen, Friedman selbst verbrachte jedoch seine letzten Jahre in Australien und starb in Sydney am „Australia Day“ (26. Januar). Es scheint daher gerechtfertigt, dass die Australier ihn als einen Landsmann betrachten und feiern. Während viele der großen alten Pianisten nach Amerika zogen und dort musikalische Traditionen begründeten, die heute dankbar anerkannt werden, hinterließ Friedman ein Erbe in Form von einer beträchtlichen Anzahl australischer Schüler. Mit William Murdoch's Bearbeitung des Konzerts in d-Moll von Bach bzw. Vivaldi, die durch einen glücklichen Zufall zur gleichen Zeit in einem Notenantiquariat in Edinburgh auftauchte, ist die vorliegende CD vollständig. Murdoch wird von seinen Landsmännern zu Unrecht vernachlässigt: eine erhabene Romantik und ein profundes Einfühlungsvermögen für das Klavier entströmen triumphierend den Seiten dieser Transkription. Die drei hier dargestellten Komponisten verfügten nicht nur über enorme Spielfertigkeiten, sondern waren auch individuelle, kreative Persönlichkeiten.

Graingers musikalische Scherze werden sowohl von der Fachwelt als auch von der allgemeinen Hörerschaft zunehmend geschätzt. Seine Ausflüge in die Musik Bachs sind faszinierend und verschiedenartig. Die Toccata in d-Moll kann nicht mit den monumentalen Klavierbearbeitungen von Busoni und Tausig verglichen werden, hat jedoch meiner Meinung nach eine eigene, wunder-

schöne Balance und eine gewisse Grandezza in der Struktur. Die beiden Fugen aus *Das wohltemperierte Clavier* sind hingegen seltsam! Möglicherweise gehen sie auf die Zeiten zurück, als man der Meinung war, dass die Werke des Barock und der Klassik für moderne Ohren „aufgemotzt“ werden müssten, so wie etwa Grieg Mozart „verbesserte“ und einige der Sonaten für zwei Klaviere umschrieb. Bachs E-Dur Fuge wird zumeist mit einer gewissen Gravitas und einem gemessenen Tempo gespielt—Grainger verlangt jedoch eine beschwingtere Auffassung in jeder Hinsicht. Die Anspielung auf *Rule Britannia* in der letzten Zeile (die normalerweise zurückgehalten gespielt wird, um die Aufmerksamkeit *nicht* auf sie zu lenken) muss seine Phantasie angeregt haben. Mit Überschriften wie *Allegro energico*, *Bunched* („gehäuft“: mehrere Finger auf einer Taste, um einen besonders lauten Anschlag zu erzeugen), *stridente*, und *giocoso*—um nicht die *fff*-Markierungen zu nennen, die auftauchen, als die fünf wunderbaren Strette schließlich kulminieren—machen jegliche Vorstellungen von einem vokalen Charakter dieses leicht skalenhaften Fugenthemas bald zunichte. Mit dem Sostenuto-Pedal werden die Texturen untermauert und die Dezimen dehnen nicht nur die Hände sondern auch die Grenzen des ursprünglichen Bach'schen Kontrapunkts! Dies ist unweigerlich Klaviermusik! Oktaverdoppelungen mögen auf dem Cembalo gang und gäbe sein, wenn sie jedoch bei Bachinterpretationen auf dem Klavier verwendet werden, dann mindestens in der Erwartung frömmlicher Züchtigung—ewige Verdammnis des geschmacklosen Pianisten ist wohl die wahrscheinlichere Folge. Grainger hatte diesbezüglich jedoch keine Skrupel und seine Bachfugen bieten neue Perspektiven für tolerante Gemüter. Auch seine *Schafe* begeben sich auf Neuland. Bachs Terzen erinnerten ihn an Glocken, also arbeitete er diese Idee aus und ließ seine Version mit klingelnden Dezimen in der Oberstimme beginnen. Es folgen darauf recht schmalzige „cocktail-hour“ Harmonien, wobei aber die gewissenhaft ein-



getragenen Rubati und die Dynamik-Markierungen dafür sorgen, dass der unbekümmerten, charmanten Maske eine gewisse Ernsthaftigkeit zu Grunde gelegt wird.

Der Bach Friedmans ist eine vollkommen andere Angelegenheit. Seine Tonsprache ist überraschend charakteristisch. Seine Einfälle mögen im Vergleich zu Graingers schillernder Phantasie etwas blass erscheinen, seine *Gavotte* kann sich jedoch durchaus mit der Rachmaninows messen und seine *Bourée* ist für den Ausführenden ein erfreuliches und lohnendes Stück. Sein Satz aus dem *Brandenburgischen Konzert* ist technisch recht anspruchsvoll. Verehrt wird Friedman für seine Aufnahmen der Doppelnoten-Etüden von Chopin. Offensichtlich bereiteten ihm Terzen, Sexten und Oktaven keine Probleme: seine Bearbeitungen wimmeln nur so davon. Die ständig herumspringende linke Hand mag zwar für den Hörer stimulierend und provozierend sein, der unachtsame Pianist ist jedoch unzähligen Hindernissen ausgesetzt. Es ist eine interessante Übung, seine Vision der *Toccata* neben derjenigen Graingers zu spielen. Sie ist weniger grandios, doch sind seine Lösungen manchmal pianistisch eleganter und erlauben möglicherweise ein allmählicheres Aufbauen der Gesamtstruktur des Werkes.

William Murdoch ist in seiner Herangehensweise weniger originell als Friedman und Grainger, gleichwohl ist es faszinierend, wie sehr er sein Material genießt und wie gekonnt er mit der Klangfülle des Klaviers umgeht. Ebenso wie seine Kollegen auf dieser CD setzt er gerne Terzen und Oktaven ein und untermauert Kontrapunktlinien mit langen und tiefen gehaltenen Noten. Außerdem reizt ihn der dynamische Umfang des Klaviers, wie auch sein kaleidoskopisches Klangfarbenpotenzial. Vor allem aber strebt er danach, auf dem Klavier heroische Edelmut, romantische Tiefe und Weite auszudrücken—and es singen zu lassen.

Australien bedeutet Raum für mich und etwas, was ein wenig andersartig und abenteuerlustig ist. Diese Bearbeitungen versprechen Ähnliches. PIERS LANE © 2003

Die meisten großen Pianisten der Romantik schrieben ihre Bearbeitungen selbst, liebevoll gestaltet und mit dem Zielgedanken einer jeden guten Transkription: den Interpreten und sein Instrument optimal zu präsentieren. Daraus ergab sich eine reichhaltige Literatur an Klavierbearbeitungen mit den verschiedensten Quellen: Opern, Lieder, Chor- und Orchesterwerke, Orgelmusik und Werke für Solostreicher. Alles, was sich für das Klavier erfolgreich nachschöpfen ließ, wurde bearbeitet, mit dem Ergebnis, dass sowohl Interpreten als auch Publikum in ihrem Enthusiasmus förmlich aufblühten.

Für den Ausführenden ist dies der Schlüssel zu der anhaltenden Anziehungskraft von so vielen dieser Werke: die schiere sinnliche und physische Euphorie, die man erfährt, wenn man in jene wunderschöne, oft massive, hinreißend laute (wie etwa bei den gigantischen Bearbeitungen von Orgelwerken) und sehr pianistische Musik eintaucht ... wie oft hat man als Pianist die Chance, sich von dem Klang mitreißen zu lassen, wie es etwa passiert, wenn man das „Dies Irae“ aus Verdis Requiem mitsingt, *Le Sacre du Printemps* im Orchester mitspielt oder in Bachs h-Moll Messe als Chorist von einer leidenschaftlichen, melodischen Woge umgeben ist?

Obwohl sich die Dinge langsam ändern, kann immer noch behauptet werden, dass in der Musikwelt kaum etwas so polarisierend wirkt wie das Wort Bearbeitung. Die politisch korrekte Sichtweise ist, beziehungsweise bis vor kurzem war, dass der Weg in die Hölle mit (guten) Transkriptionen gepflastert ist. Der Interpret muss einen veritablen moralischen Irrgarten durchschreiten, um seine Aufführung zu verteidigen, und der interessierte Hörer muss einen Sturm von Schelte riskieren, wenn er sich zu den extremeren Stücken bekennet: Stokowskis Orchesterbearbeitung der d-Moll Toccata und Fuge zu mögen wird von manchen als eine ebenso große Sünde betrachtet, wie ein Faible für süßen Sherry zu haben. Es tobt die Frage, was



man denn spiele, den Komponisten oder den Arrangeur? Und es ist wahr, dass zwischen den beiden manchmal Welten liegen. Wenn man jedoch davon ausgeht, dass der Arrangeur sich der Komposition mit Achtsamkeit, Respekt und Hingabe nähert—and dies ist eine begründete Annahme, wenn man bedenkt wie viel Arbeit es kostet, eine gute Transkription zu erstellen—dann muss die Interpretation aus der Perspektive des Arrangeurs erfolgen. Zum Beispiel schätzen wir Bach notwendigerweise heute anders ein, als Tausig und Busoni es zu ihrer Zeit taten. Wir leben in anderen Zeiten, unsere Einstellungen sind von anderen Eindrücken geprägt und unser Gespür für Interpretation und Ausdruck hat vollkommen andere Nuancen. Wirklich entscheidend ist die Ernsthaftigkeit, mit der die Bearbeitung entstanden ist.

Die Kompositionen Bachs sind besonders viel bearbeitet worden und in gewisser Weise scheint der Grund dafür recht offensichtlich. Allen seinen Werken liegt ein tiefer Glaube zugrunde und dies steht im Einklang mit dem Geist des späten 19. Jahrhunderts, seinem romantischen, fast naiven Idealismus, der von der Härte globaler Kriege und dem damit zusammenhängenden brutalen Realismus noch verschont war. Bachs Erhabenheit, Vision und seine hervorragende Beherrschung der kontrapunktischen Form und Textur erwiesen seine Werke als ideale Strukturen, an denen man weiterbauen konnte. Percy Grainger äußert sich jedoch folgendermaßen zu ihm: „Bach ist mein Lieblingskomponist ... seine Kunst ist, wie er selbst, kosmopolitisch, subtil und gleichzeitig voller Leben“.

Ignacy (Ignaz) Friedman (1882–1948) wurde in demselben Vorort Krakows geboren wie der legendäre Pianist Josef Hofmann. In seinem Studium bei Flora Grzywinska wurde Friedman schon früh mit einer außergewöhnlich vielfältigen Palette von Musik vertraut gemacht, was den Grundstein für seinen eklektischen Geschmack legte, der ihm in seiner und äußerst erfolgreichen Pianistenkarriere zugute kam. Seine späteren Studien bei Leschetitzky festigten seine Technik, deren Niveau selbst

gemessen an dem ungeheuren Standard der Zeit sonst kaum erreicht wurde. Sein Stil war ruhig und mühelos und obwohl besonders über seine unerreichten Chopin-Interpretationen viel geschrieben worden ist, brachte er allen Werken, die er spielte, dasselbe Maß an Intelligenz und Engagement entgegen. Als der Zweite Weltkrieg ausbrach, war er auf Konzertreise in Australien und blieb dort, da er nicht zurückkehren konnte, bis zu seinem Tod im Jahre 1948. Seine Laufbahn als Pianist wurde durch eine fortschreitende Nervenentzündung in der linken Hand vorzeitig abgebrochen, seine Laufbahn als Lehrer jedoch führte er unvermindert fort, wie auch sein Interesse an editorialer Forschung und Komposition: er hinterließ über 90 Werke, hauptsächlich Klavierminiaturen, aber auch Werke für Cello sowie ein Klavierquintett. Tragischerweise ist ein Großteil seiner Aufnahmen verschollen, darunter wertvolles Material, das bei Radioaufnahmen in Australien und Neuseeland entstanden war; angesichts der Spannweite seines Repertoires ist es frustrierend, wie wenig uns überliefert ist. Gleichwohl sind wir durch diese Aufnahmen in der privilegierten Lage, sein besonderes pianistisches Können, seinen Sinn für das Poetische und das Dramatische, der seine Interpretationen so außergewöhnlich machte, zu hören.

William Murdoch (1888–1942) wurde in der Nähe von Melbourne geboren und lebte dort bis ihm im Alter von 18 Jahren von dem Royal College of Music in London ein Stipendium für ein Klavierstudium verliehen wurde. Von da an sollte England seine Heimat sein, und von London aus baute seine Laufbahn als Pianist auf, die zwar recht erfolgreich aber absichtlich wenig profiliert war. Sein Interesse an Kammermusik bescherte ihm Freundschaften mit anderen Musikern, die ihm sein ganzes Leben lang erhalten blieben. Hervorzuheben sind dabei der Geiger Albert Sammons und der Bratschist Lionel Tertis, die zusammen mit anderen gleichgesinnten Musikern, ebenso wie Murdoch selbst, besonderen Wert auf die Einheit beim Musizieren legten. Für Murdoch war das Rampenlicht nie



besonders wichtig, trotzdem war er ein bedeutender Pianist, der neben seinen Konzerten viele Aufnahmen für Columbia und Decca machte. Unter der Leitung von Hamilton Harty machte er eine wegbereitende Aufnahme des 3. Klavierkonzerts von Beethoven und zusammen mit Sammons und dem Cellisten W.H. Squire die erste Aufnahme des *Erzherzogstrio*. Außerdem schrieb er Bücher über Brahms und Chopin und publizierte einige Lieder und Klavierstücke, darunter mehrere Bearbeitungen von Bach'schen Choralvorspielen sowie Werken von Händel und Vivaldi. Er starb in Surrey im Alter von nur 54 Jahren als ein Mann, dessen geringe Selbsteinschätzung die öffentliche Meinung über ihn wahrscheinlich nicht eben positiv beeinflusst hat: vielleicht wird die Neuausgabe von einigen seiner besten Aufnahmen diese Wahrnehmung ändern.

Der Versuch, dem komplexen Charakter von (**George Percy Aldridge Grainger** (1882–1961) näher zu kommen, gleicht einem Gang durch ein Spiegelkabinett. Er war ein Mann vieler Talente: ein außerordentlich begabter Pianist, ein sehr origineller Komponist, ein guter Linguist, ein inspirierender Lehrer und Dozent und ein Erfinder experimenteller Instrumente. Er hatte einen forschenden Geist und verfügte über die Gabe, seine Ideen konsequent zu Ende zu führen—ein Beispiel hierfür ist seine Leidenschaft, Volkslieder zu sammeln, transkribieren und aufzunehmen. Zu vielen Themen hatte er eine ausgeprägte Meinungen, die er auch ohne Zögern kundtat; er hatte eine Passion für viele disparate Dinge: Eisenbahnen, Gesundheitsfimmel, extremes physisches Training. Außerdem war er wie besessen davon, Philosophien zu untersuchen, die seiner Auffassung nach mit Musik, Geschichte und anderen Lebenskräften verbunden waren. Jener originelle, forschende Geist konnte sich jedoch auch viel dunkleren Bedürfnissen hingeben, und diese haben viele seiner wirklichen Errungenschaften zu einem sehr großen Teil überschattet. Er war ein liberaler Denker, dessen Interesse an Musikethnologie genuin und profund war, der jedoch auch Artikel mit sehr rassistischen Tendenzen schrieb.

Seine sexuellen Vorlieben (die selbst heute noch seltsam scheinen) erläuterte er seiner zukünftigen Gattin, Ella Ström, graphisch, indem er sich mit Hilfe einer persönlichen, halb selbsterfundenen Sprache ausdrückte. Sie ließ sich davon offenbar aber nicht abschrecken und die beiden führten allem Anschein nach eine glückliche Ehe. Sowohl sein Klavierspiel wie auch seine Kompositionen spiegeln seine widersprüchliche und doch brillante Persönlichkeit zutreffend wider.

Als Pianist war er nicht nur sehr versiert, sondern auch praktisch. Seine Ausgabe des Klavierkonzerts von Grieg ist eine Fundgrube von intelligenten Ideen und Arrangements, die das zuweilen umständliche Grieg'sche Original vereinfachen ohne es zu verzerren. Obwohl er an starkem Lampenfieber litt, lassen seine Aufnahmen einen schwärmerischen und doch charismatischen Charakter vermuten, der vor Risiken nicht zurückschreckte und—angesichts seiner Schwäche für das Schwülstige—überraschend unaffektiert war. Zu seinen Lebzeiten war er als Pianist weitaus berühmter als als Komponist: eine Tatsache, die ihm Kummer bereitete. Es hätte in jedoch viel mehr belastet, wenn er gewusst hätte, dass er bis vor kurzem hauptsächlich mit seinen „leichteren“ Kompositionen wie etwa „Country Gardens“ in Verbindung gebracht worden ist, von einigen wenigen fortschrittlichen Enthusiasten einmal abgesehen.

Das allgemeine Interesse an Percy Grainger, jenem rätselhaften, widersprüchlichen, kreativen, rechthaberrischen, leidenschaftlichen, oft äußerst großzügigen und zweifellos sehr geliebten Mann, nimmt immer mehr zu. Er wird wahrscheinlich noch oft be- und verurteilt werden, die Nachwelt wird jedoch sicherlich Harold Schonbergs Einschätzung Graingers als Pianisten teilen: „Ein Original am Klavier—ein Pianist, der seinen eigenen Stil entwickelte und diesen mit enormer Kunstfertigkeit, Energie und Individualität ausdrückte ... dessen Interpretationen nie forciert klangen ... einer der begabtesten Pianisten des Jahrhunderts“.



Toccata und Fuge in d-Moll für Orgel BWV565

- [1] *Arrangiert von Percy Grainger, nach Tausig und Busoni*
- [17] *Arrangiert von Ignaz Friedman*

Dieses ist wohl das am häufigsten arrangierte Werk überhaupt: neben den Orchesterversionen von Stokowski und Sir Henry Wood gibt es zahlreiche Bearbeitungen für Blechbläser, diverse Fassungen für Klavier zu vier Händen und mindestens 30 für Klavier zu zwei Händen. Das Paradoxe daran ist, dass die Authentizität des Originals von Experten bezweifelt wird. Es ist jedoch fraglich, ob nach all der Zeit die Autorschaft dieses großartigen, expressiven und teilweise extravaganten Stücks noch Auswirkungen auf seine Popularität hat. Tausig und Busoni versahen beide ihre Bearbeitungen für Klavier mit zahlreichen Anmerkungen für den Ausführenden. Grainger übernahm diese Anmerkungen und fügte eigene zu seiner Fassung hinzu, die sowohl kreativ ist, als auch eine Verlockung für den Ausführenden bedeutet. Obwohl Grainger seine Bearbeitung oft spielte, ist uns kein Manuskript überliefert. Leslie Howard hat mit Hilfe der Aufnahmen Graingers dieses Werks sowie einer kleineren Auswahl von Skizzen des Komponisten (die möglicherweise zum Üben benutzt wurden und sich heute im Grainger Museum in Melbourne befinden) einen akkuraten Notentext erstellt. Friedmans Version ist möglicherweise etwas biederer, gleichwohl durch und durch pianistisch: sein Ziel ist es, die ganze Klangfülle des Klaviers zu nutzen und seine Transkription hat vor allem eine gewisse Stattlichkeit und dramatische Ausdruckskraft.

[2] Choralvorspiel „Nun komm, der Heiden Heiland“

BWV659 *Arrangiert von Ignaz Friedman*

Choralvor spielen sind eine weitere Form der Transkription, da die Themen, auf denen sie basieren, schließlich als Teil einer komplexeren und ausgeschmückteren Komposition erscheinen. Bach vertonte den Choral „Nun komm, der Heiden Heiland“ mehrmals: er eröffnet die Kantaten 61 und 62 und erscheint als Duett in Kantate 36. Es gibt fünf

Choralvorspiel-Fassungen und Friedman wählte die langsamste und expressivste und überschrieb sie mit „Largo, maestoso e molto serioso“. Seine Bearbeitung folgt dem Original recht treu, wenn man von einer eigenartigen kleinen Änderung der Innenstimmen im letzten Takt absieht, und spiegelt den Text (eine Luther-Übersetzung) auf wunderschöne Art und Weise wider. Diese Transkription steht derjenigen Busonis in ihrem Gestus sehr nahe.

[3] Konzert in d-Moll BWV596 (nach Vivaldis *L'Estro Armonico*, op. 3, Nr. 11) *Arrangiert von William Murdoch*

Ein Aspekt der Größe Bachs war seine Bereitwilligkeit, sich mit neuen Stilen und Einflüssen auseinanderzusetzen. Als er Vivaldi und andere italienische Komponisten im frühen 18. Jahrhundert entdeckte, machte Bach sich daran, mehrere ihrer Konzerte zu bearbeiten, um sein Verständnis dieses neuen und energischen Kompositionsstils zu erweitern. Er arrangierte 16 Konzerte für Cembalo und vier für Orgel. Bis vor kurzem wurde die Autorschaft von einigen dieser Werke diskutiert und Größen wie etwa Mendelssohn schreiben das Konzert in d-Moll Bachs Sohn, Wilhelm Friedemann, zu. Bei seiner Reise von Vivaldi über Bach (sei es Vater oder Sohn) zu Murdoch hat dieses Konzert mehrere Schleifen und Umwege durchwandert, besonders was die jeweiligen Tempi angeht. Obwohl Vivaldis Anweisungen recht klar sind, sind die Tempi der äußerer Sätze in der Bach'schen Version nicht angegeben, was Murdoch erlaubte, Vivaldis fließendes Allegro am Anfang als dunkle und schwere Ouvertüre zu übersetzen. Die kurze Folge von Akkorden, die die Fuge einleiten, sind erweitert und in ein hochdramatisches Zwischenspiel transformiert worden, während die harmonische Fortschreitung aber gleich geblieben ist. Es handelt sich hier um einen zentralen Punkt—stilistisch gesehen ist diese Bearbeitung Lichtjahre von dem „galanten Stil“ des Originals entfernt, die eigentliche Struktur wird jedoch beibehalten. Bach verzierte die Melodien und Begleitfiguren tatsächlich, um sie seinem Instrument anzupassen, daher kann man mit Fug und



Recht sagen, dass William Murdoch ihm schlicht in seinen Fußstapfen folgt.

[7] Mein gläubiges Herze (aus Kantate 68)

Arrangiert von Ignaz Friedman

Dies ist eine der allerschönsten Melodien Bachs, die den Text außerdem besonders fröhlich widerspiegelt:

„Mein gläubiges Herze,
Frohlocke, sing, scherze,
Dein Jesus ist da!
Weg Jammer, weg Klagen,
Ich will euch nur sagen:
Mein Jesus ist nah.“

Bachs tiefer und unumstößlicher Glaube an die aufrichtende Kraft seines Gottes verleiht dieser Musik ein sehr bewegendes Strahlen. Bach wusste offensichtlich um die Qualität dieser Arie, da er sie der Kantate 208 entlieh und für Kantate 68 etwas veränderte und umschrieb. Die Sechzehntelnoten in Bachs Begleitung sind fast ununterbrochen, Friedman jedoch geht von einer friedlicheren Gesamtkonstellation aus und baut Ruheperioden ein, bevor die Arie zu ihrem triumphierenden Ende kommt.

[8] Brandenburgisches Konzert Nr. 3 in G-Dur

BWV1048 (erster Satz) *Arrangiert von Ignaz Friedman*

Diese sechs Konzerte sind dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg gewidmet und erschienen 1721 als ein Zyklus von „Konzerten für mehrere Instrumente“. Während im gewöhnlicheren Concerto grosso zwei Instrumentengruppen verschiedener Größe auftreten, werden in den Brandenburgischen Konzerten verschiedene Kombinationen von Instrumenten, die meist solistisch agieren, eingesetzt. In einigen treten Trompete, Oboe und Flöte auf, das 3. Konzert in G-Dur jedoch ist lediglich für Streicher und Continuo gesetzt. Friedman bearbeitet nur den ersten Satz, der sich dafür gut hergibt—es ist dies ein so fröhliches Werk, das ihm beim Spielen sicher viel Freude bereitet haben muss.

[9] Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme“

(Schübler-Choral Nr. 1) BWV645

Arrangiert von Ignaz Friedman als „Morgenlied“

Manchmal ist das kontrapunktische Motiv eines Choralvorspiels ebenso bekannt wie die Melodie des Chorals—„Jesus bleibt meine Freude“ ist ein Beispiel dafür. Mit dem berühmten Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, bei dem der sichere Schritt am Anfang die Neuigkeiten des Wächters ankündigt, verhält es sich ebenso: „Wach auf, du Stadt Jerusalem! ... Wohl auf, der Bräutigam kommt; ... Alleluia! Macht euch bereit zu der Hochzeit, ihr müsstet Ihm entgegen gehn!“ Zwischen 1724 und 1731 arragierte Bach ein halbes Dutzend Choralvorispiele aus diversen Kantaten für den Herausgeber Johann Georg Schübler; Friedman nennt diesen das „Morgenlied“. Das einzige Manco dieser sonst grandiosen und ehrerbietigen Transkription ist der unnötige Vorgriff auf die Pedallinie. Die schlichte Eröffnung durch die Achtel in der Bach'schen Originalfassung führt uns gewandt genug in das Vorspiel hinüber.

[10] Bourée (aus der Partita Nr. 1 in h-Moll für Solovioleine, BWV1002)

[12] Gavotte (Rondeau) (aus der Partita Nr. 3 in E-Dur für Solovioleine, BWV1006) *Arrangiert von Ignaz Friedman*

Die Sonaten und Partiten für Solovioleine und die Suiten für Solocello demonstrieren Bachs genaue Kenntnis der Möglichkeiten dieser Instrumente und inwieweit die ihnen eigenen expressiven und virtuosen Qualitäten gestreckt werden konnten. Da lediglich die eine Solostimme zur Verfügung stand, konnten die kontrapunktischen und harmonischen Strukturen zum größten Teil nur angedeutet werden. Bachs Genie verlieh diesen Stücken jedoch eine solche Tiefe und Substanz, dass sie absolut befriedigend und vollständig sind. Das Erkennen der angedeuteten Harmonien und Kontrapunktik bietet dem Arrangeur jedoch grenzenlose Möglichkeiten, die Stücke nachzuschöpfen. An dieser Stelle müssen auch Rachmaninovs



Transkription des Preludes, der Gavotte und der Gigue aus der oben genannten Partita in E-Dur sowie Busonis majestätische Bearbeitung der Chaconne aus der Partita in d-Moll genannt werden.

[11] Schafe können sicher weiden (aus Kantate 208)

Arrangiert von Ignaz Friedman

[16] Blithe Bells („Schafe können sicher weiden“)

Arrangiert von Percy Grainger

Diese stets beliebte Arie stammt aus der Jagdkantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“, die anlässlich des Geburtstags des Herzogs Christian von Weissenfels entstand. Sie ist also von vornherein als Huldigung und als gefälliges Stück angelegt und die Arie „Schafe können sicher weiden“ bezieht sich auf die gütige Herrschaft des Herzogs und nicht etwa, wie zuweilen angenommen wird, auf Jesus als göttlichen Schäfer.

„Schafe können sicher weiden,
wo ein guter Hirte wacht.
Wo Regenten wohl regieren,
kann man Ruh und Friede spüren
und was Länder glücklich macht.“

Die Arie wird von Pales gesungen, der Göttin der Schafe und Schäfer. Die wiegende Begleitung der beiden Flöten und des Continuo soll wohl den Klang der Schafglocken imitieren. Während Friedman mit seiner warmen und atmosphärischen Bearbeitung der Arie recht nahe am Original bleibt, entscheidet sich Grainger für einen ziemlich freien Streifzug durch die Landschaft dieser Arie und das Ergebnis dessen ist eher ein Paraphrase als eine Transkription des Stücks. Seine eigentümlichen Harmonien und Phrasierungen, der extreme Klang, den er verlangt, und die unzähligen Spielanweisungen verraten, dass es sich hier mehr um Grainger als um Bach handelt—seine Zuversicht übt jedoch eine gewinnende Wirkung auf den Hörer aus, so dass sich dessen anfängliche Überraschtheit in Wohlgefallen auflöst.

[13] Fuge in a-Moll BWV865 (aus *Das wohltemperierte Clavier* Teil 1)

[14] Fuge in E-Dur BWV878 (aus *Das wohltemperierte Clavier* Teil 2) *Arrangiert von Percy Grainger*

Obwohl wir heutzutage die Präludien und Fugen aus *Das wohltemperierte Clavier* für gewöhnlich als Zyklus zu hören bekommen, sind sie weder in einer strengen Ordnung geschrieben worden, noch gehören alle Fugen untrennbar zu den jeweiligen Präludien. Ihre Schönheit liegt nicht so sehr in ihrer logischen Fortschreitung, sondern in der außergewöhnlichen Vielfalt der Stile. Damit sind sie ideale Übungsstücke und Bach benutzte sie wahrscheinlich, neben den Inventionen und Sinfonien, um das „deutliche Spiel von zwei oder drei obligaten Stimmen, guten Inventionen sowie das *cantabile*-Spiel“ zu vermitteln. Grainger setzte sie jedenfalls in seinen sehr erfolgreichen Klavierklassen in Amerika ein, indem er vier Schüler an zwei Klaviere setzte und sie dazu ermunterte, die Möglichkeiten jeder einzelnen Stimme zu erforschen. Dann vereinte Grainger die Version mit zwei Klavieren in einem Notentext miteinander: in seiner Einleitung zu der Bearbeitung der a-Moll Fuge beschreibt John Pickard sehr anschaulich, wie Grainger sich wohl vorgenommen hatte, eine dem Bach'schen Originaltext treue Bearbeitung zu erstellen und wie ihn dann aber das immer stärker werdende Verlangen überkam, zu verzieren, auszuschmücken und hinzuzufügen, bis „Graingers Version sich von dem Original vollkommen losgelöst hat“—ein bemerkenswerter Einblick in das Vorgehen dieses erstaunlich originellen Komponisten.

[15] Siciliano (aus der Sonate in Es-Dur für Flöte und Cembalo, BWV1031) *Arrangiert von Ignaz Friedman*

Die Authentizität dieser Sonate wird sehr angezweifelt, besonders das Siciliano aber ist so reizend, dass diese Bearbeitung von Friedman in keiner Weise ungültig sein



kann. Das Original ist schlicht und sparsam gehalten, die Flöte wird von sanften, unauffälligen Sechzehnteln begleitet. Friedman behält die Ruhe dieses Satzes sogar bei, wenn er den Notentext mit seinem sehr romantischen Klangideal ausgestaltet. Dem Melodieeinsatz fügt er eine zweitaktige

Einleitung hinzu, die er dem kurzen Cembalozwischenspiel des Originals geschickt entnimmt und entsprechend adaptiert.ⁱ

KATHRON STURROCK © 2003
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

