

BACH

arrangements

ANGELA HEWITT

transcriptions by

Myra Hess

Wilhelm Kempff

Harriet Cohen

Lord Berners

Herbert Howells

William Walton

John Ireland

Mary Howe

Eugen d'Albert

Harold Bauer

Angela Hewitt

hyperion



CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
FRANÇAIS	 <i>page 18</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 30</i>

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 Arrangements



- 1 **Sinfonia in D major** arranged by WILHELM KEMPF [4'01]
from Cantata No 29, BWV29
- 2 **Siciliano in G minor** arranged by WILHELM KEMPF [3'54]
from Flute Sonata in E flat, BWV1031
- 3 **Nun komm, der Heiden Heiland** BWV659 arranged by WILHELM KEMPF [5'43]
from Leipzig Chorales (the 'Eighteen')
- 4 **Wachet auf, ruft uns die Stimme** BWV645 arranged by WILHELM KEMPF [4'18]
from Schübler Chorales
- 5 **Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ** BWV639 arranged by WILHELM KEMPF [2'48]
from *Orgelbüchlein*
- 6 **Sheep may safely graze** arranged by MARY HOWE [5'47]
'Schäfe können sicher weiden' from Cantata No 208, BWV208
- 7 **Jesu, joy of man's desiring** arranged by MYRA HESS [3'50]
'Jesu bleibet meine Freude' from Cantata No 147, BWV147
- 8 **Wenn wir in höchsten Nöten sein** BWV641 arranged by ANGELA HEWITT [2'29]
from *Orgelbüchlein*
- 9 **Das alte Jahr vergangen ist** BWV614 arranged by ANGELA HEWITT [2'40]
from *Orgelbüchlein*
- 10 **In dulci júbilo** BWV729 arranged by LORD BERNERS [2'01]
- 11 **Herzlich tut mich verlangen** BWV727 arranged by WILLIAM WALTON [2'36]
- 12 **Meine Seele erhebt den Herrn** BWV648 arranged by JOHN IRELAND [1'20]
from Schübler Chorales
- 13 **O Mensch, bewein dein Sünde gross** BWV622 arranged by HERBERT HOWELLS [5'24]
from *Orgelbüchlein*
- 14 **Sanctify us by Thy goodness** arranged by HARRIET COHEN [2'28]
from Cantata No 22, BWV22
- 15 **Die Seele ruht in Jesu Händen** arranged by HAROLD BAUER [5'29]
from Cantata No 127, BWV127
- 16 **Passacaglia in C minor** BWV582 arranged by EUGEN D'ALBERT [11'45]
- 17 **Alle Menschen müssen sterben** BWV643 arranged by ANGELA HEWITT [3'15]
from *Orgelbüchlein*

ANGELA HEWITT piano



ON 11 March 1829 the twenty-year-old Felix Mendelssohn conducted Johann Sebastian Bach's *St Matthew Passion* in Berlin. For this, the first performance of the work in the seventy-nine years since Bach's death, he had rehearsed the choir of 158 singers and a full-sized modern orchestra (which he conducted from the piano, it seems by heart) for well over a year. The Berlin Singakademie was filled to the rafters and, according to his sister Fanny, an air of 'solemn devotion' pervaded the whole. It was hardly an 'authentic' performance in today's terms, with Mendelssohn making huge cuts, changing the scoring of many passages, and re-assigning several solo parts in order to use singers from the Royal Opera. Nobody, however, complained about any of that. It was a revelation to all, and fulfilled the promise of the editor of the *Allgemeine musikalische Zeitung*, A B Marx, that it would 'open the gates of a long-closed temple'. The point was not to get as close as possible to Bach's intentions, but to bring his music to life in a way that would be understood by nineteenth-century audiences. Mendelssohn did the same, evidently, in his interpretation of Bach's *Chromatic Fantasy and Fugue*, 'playing it with all possible *crescendos*, and *pianos*, and *fortissimos*, pedal of course, and doubling the octaves in the bass'. What would Johann Sebastian have thought of that?

Not only did this event act as a huge stimulus to other performances of pre-Classical music (Brahms was also part of the revival, conducting a large amount of early choral music while in Detmold and Vienna), but it heavily influenced composition in the nineteenth century. Mendelssohn wrote six Preludes and Fugues for piano (Op 35), Schumann several for pedal piano, Liszt composed his variations on Bach's *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, Grieg wrote his suite 'From Holberg's Time', and so the list goes on. Composer-pianists also began making their own arrangements of Bach's works and including them in their recital programmes (much more so than the real thing which, as Wanda Landowska suggests, they must have found a bit bare). First and foremost of these was Ferruccio Busoni (1866–1924), who published eight volumes of his own Bach edition, including many transcriptions, and who considered Bach to be 'the foundation of piano playing'. Franz Liszt, too, transcribed six of the big organ works to great effect. If there were objections, they would defend themselves saying that Bach and his contemporaries pinched music from each other all the time, and recycled works when it suited them. By bringing music of the past to the masses, they were doing the composers a service, even if it was in their own fashion. Not all composers agreed, however. Much later on, Hindemith stated in his book *A Composer's World* (1952) that he considered the art of transcription on a level with 'providing a nice painted skirt and jacket for the Venus de Milo'. Nowadays, at the beginning of the twenty-first century and after the huge early music revival and its preoccupation with 'authenticity', it is still possible to present such transcriptions and awaken interest in many a listener to a work previously unknown to them (or indeed shed a different light on music generally familiar). They will be cherished as long as performers, amateur or professional, want the challenge of playing something on an instrument for which it wasn't originally conceived (and, in the case of Bach and the piano, is very



different from the instrument known to the composer) simply to say in their own way how beautiful, wondrous, or monumental a certain work may be, and to share their enthusiasm for it.

Such is the case with the five transcriptions by the German pianist, Wilhelm Kempff (1895–1991) which open this recording. Born into a family of organists, he began playing the ‘king of instruments’ before he could reach the pedals, and by the age of ten could play and transpose all of the 48 preludes and fugues from *The Well-Tempered Clavier*. As his father was also a choral conductor, he got to know all the cantatas while still in his childhood, conducting many of them himself in later years. He put together these Bach transcriptions in the 1910s and 1920s, largely inspired by Busoni’s performances in Berlin during his youth. He spoke of the latter’s ‘spiritualized sound’, a quality which is certainly present in Kempff’s own transcriptions recording made in 1975. For him, the piano was both organ and orchestra, and could produce sonorities to match either.

This is marvellously illustrated in the opening piece, the **Sinfonia in D major** [1] from the *Ratswahlkantate*, BWV29 (‘Wir danken dir, Gott, wir danken dir’ / ‘We thank you, God, we thank you’) – a work written by Bach in 1731 for the election of Leipzig city council. The original is a brilliant movement for organ solo and orchestra (complete with trumpets and drums), which is Bach’s own reworking of the first movement of the Partita in E major for unaccompanied violin, BWV1006. It was after Kempff had played the original obbligato organ part on the piano at a concert in Berlin conducted by another famous Bach pianist, Edwin Fischer, that he decided to replicate the sound of the orchestra in his own transcription for piano. This it certainly does! Kempff marked it ‘Allegro pomposo’, and inserted the word ‘glorioso’ at the first big build-up before the long decrescendo. It remained one of his favourite encores throughout his career.

The only transcription in this recording that does not originate from a cantata or an organ work by Bach is the touching **Siciliano in G minor** [2]. It is in fact the second movement of the Sonata in E flat major for flute and harpsichord, BWV1031, whose theme is tender and haunting. The work was probably written in 1741 for the concerts of Leipzig’s Collegium Musicum which Bach directed. Kempff’s transcription is dedicated to Albert Schweitzer, the eminent Bach biographer and organist, but also a theologian, philosopher and medical missionary.

At the centre of Bach’s musical heritage was the chorale – a communal song of faith that played a significant part in the Protestant church. Martin Luther once declared: ‘Music is a gift of God. It removes from the heart the weight of sorrow and the fascination of evil thoughts.’ Their healing power was all the more for being sung by the entire congregation, joining together in their praise of the Almighty. It is significant that chorale preludes for organ were among Bach’s earliest compositions, and were with him on his deathbed when he is said to have dictated ‘Before thy throne I stand’ to a pupil. He wrote nearly a hundred of them, most of which are grouped in different collections.



Jacob Adlung, a German organist of the time, described the three purposes for chorale preludes: first, to prepare the congregation for the key; second, to inform them of the tune; and third, to delight them through fluent ideas (*durch wohlfiessende Gedanken*). Without a doubt, Bach was most interested in the third possibility. This is probably what annoyed, rather than delighted, the Church authorities in Arnstadt, his first professional posting, when they scolded him ‘for having made many curious *variationes* in the chorale, and mingled many strange tones in it, and for the fact that the congregation has been confused by it’. Bach wasn’t to be stopped in his tracks, so instead moved on to a more enlightened town.

The first of the chorale preludes in this recital of transcriptions is **Nun komm, der Heiden Heiland**, BWV659 [3]. It is marked ‘Adagio’ by Kempff and preceded by the text of the Advent hymn of Martin Luther (1524) which was taken from the Latin of St Ambrose:

Nun komm, der Heiden Heiland,	<i>Come now, Saviour of the heathen,</i>
Der Jungfrauen Kind erkannt,	<i>He who is known as the Child of the Virgin!</i>
Des sich wunder alle Welt,	<i>All the world wonders that</i>
Gott solch Geburt ihm bestellt.	<i>God should ordain such a birth.</i>

The slow unfolding of the highly expressive *cantus firmus* is accompanied by beautiful counterpoint, frequently using two-note sighing figures. It is included in the ‘Leipzig Chorales’ (or the ‘Eighteen’ as it is more generally known) – a collection of chorales which Bach put together in his last years, most of which probably existed in earlier versions dating from his Weimar period. There are three chorale preludes with this title in the same collection – all very different from each other. Kempff’s transcription beautifully retains the sense of longing and mystery of the original.

A perfect example of how Bach used the same music in different scorings is the well-known chorale prelude for organ, **Wachet auf, ruft uns die Stimme**, BWV645 [4] (‘Awake, the voice is sounding’) which also appears as the fourth movement of the cantata of the same name, No 140, where it is titled ‘Zion hört die Wächter singen’. The organ prelude is a trio, with the hymn tune ringing out in the left hand below a swinging, almost ‘catchy’ counter-melody in the right, the whole above a springy bass in the pedals. In the cantata version, the chorale is sung by a tenor soloist, the other melody is played by the strings, with the continuo filling in a figured bass. It is this latter version that Kempff is thinking of in his transcription. The words come from the second verse of the hymn by Philipp Nicolai (1599). Sung at the end of the Church year, before Advent, the initial call of ‘Sleepers, wake!’ is followed by ‘Arise, the bridegroom is coming, prepare for the wedding!’. The bride, Zion, reacts:

Zion hört die Wächter singen,	<i>Zion hears the watchmen singing,</i>
Das Herz tut ihr vor Freuden springen,	<i>Her beating heart with joy is springing,</i>
Sie wachet und steht eilend auf.	<i>She wakens and with speed arises.</i>
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,	<i>Her friend appears in heaven’s glory,</i>
Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,	<i>Strong in Grace, in truth his story,</i>



Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.
 Nun komm, du werthe Kron,
 Herr Jesu, Gottes Sohn!
 Hosanna!
 Wir folgen all
 Zum Freudensaal
 Und halten mit das Abendmahl.

*His light is bright, his star surprises.
 Now come, you worthy crown,
 Lord Jesus, God's own Son!
 Hosannah!
 We all follow
 To the hall of joy beyond compare,
 The Lord's own Supper there to share!*

Transcriptions are often awkward to play because of their very nature, and this one demands that the counter-melody be played by the outer, weaker fingers of the right hand. Kempff talked about the importance of a true legato (necessary for any good Bach playing), and it is just as important in his transcriptions as in the 'real' Bach.

The most famous collection of organ chorale preludes by Bach is the *Orgelbüchlein* ('Little Organ Book') which he probably composed in Weimar between 1713 and 1716. Originally envisaged as a volume of 164 pieces (he began by ruling up 182 pages and inserting the titles), he completed only 45 – why, we don't exactly know. What Bach did achieve in this collection, however, was a new form of chorale prelude where the melody of the hymn was played, usually in the upper voice, sometimes but not always embellished, with the thematic motives of the accompanying voices somehow related to the emotional or theological content. We know from a title-page that Bach added later on that they were also meant as teaching material with special emphasis on developing pedal technique. For this recording I have chosen five of the chorale preludes from the *Orgelbüchlein* – all of which are gems.

The first is another Kempff transcription, **Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ**, BWV639 [5]. This is a hymn of supplication, and the only trio in the collection. Of course the tune is beautiful, but it is the middle voice, whose constant semiquavers unhurriedly fill in the harmonies, and the throbbing, pulsating bass which add the shape and colour to match the words:

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ,
 Ich bitt, erhör mein Klagen;
 Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
 Laß mich doch nicht verzagen.
 Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
 Den wollest du mir geben, dir zu leben,
 Meinm Nächsten nütz zu sein,
 Dein Wort zu halten eben.

*I call to Thee, Lord Jesus Christ,
 O hear my sore complaining!
 In Thy good time unto me list,
 thine ear to me inclining!
 True faith in Thee, O Lord, I seek;
 O make me now and wholly love Thee solely,
 my neighbour hold as self,
 And keep Thy word e'er holy.*

Translation by Charles Sanford Terry

Certainly one of the most popular melodies in this recording, at least in English-speaking countries, is that of **Sheep may safely graze** [6]. It comes from the so-called 'Hunt Cantata' – No 208, *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!* ('My only delight is the merry chase'), a birthday cantata written in



1713 for Duke Christian of Sachsen-Weissenfels. It is Bach's first known secular cantata, and one of the few he wrote during his Weimar period. The duke liked to imagine he was another Louis XIV, trying to emulate life at Versailles, and his birthday celebrations lasted several days. He was an enthusiastic huntsman, so the libretto, written by Salomo Franck, uses the classical legend of the goddess Diana. This aria and recitative is sung by Pales, a mythical figure of dubious gender, but here representing the goddess of crops and pastures. The duke was no doubt pleased by the praise he received:

RECITATIVE Shall Pales be the last to offer a sacrifice? No! No! I would also forsake my duties, and as the whole sovereignty rings with cheers, let even my beautiful pastures honour the hero of Saxony with me, to bring him joy and happiness.

ARIA Sheep may safely graze where a caring shepherd guards them. Where a regent reigns well, we may have security and peace and things that let a country prosper.

It is scored for soprano, two flutes, and continuo. So much for the original. The excellent transcription is by the American composer, Mary Howe (1882–1964). Born in Richmond, Virginia, she studied both piano and composition at the Peabody Conservatory in Baltimore, and was for a short time in the 1930s with Nadia Boulanger in Paris. She was a founder of the National Symphony Orchestra in Washington, D.C., and along with Amy Beach helped organize the Society of American Women Composers in 1925. This piece is one of my favourite encores.

Myra Hess's transcription of **Jesu, joy of man's desiring** [7] brought Bach to the masses during the Second World War. Her famous lunchtime concerts broadcast live from The National Gallery in London were aimed to boost morale, and people still talk of them today. Of this time she said: 'Never have I practised so little and played so much!' Born in 1890, she studied with Tobias Matthay and, after her debut with Sir Thomas Beecham, toured extensively in the USA and Europe. Grove's 1954 dictionary describes her as 'among an elite of pianists who approached their instrument as a means of conveying music as a spiritual experience'. *Jesu, joy* quickly became her signature tune after she first heard the original at a rehearsal for a Bach Festival given in April 1920. It is the last movement from the Cantata No 147, *Herz und Mund und Tat und Leben* ('Heart and Mouth and Deed and Life') where it is sung by the chorus with trumpet doubling the melody. Strings and continuo provide the accompaniment, with oboes joining the violins for the triplets. The rise and fall in the dynamic level of the chorale mirrors the words:

Wohl mir, daß ich Jesum habe,
O wie feste halt ich ihn,
Daß er mir mein Herze labe,
Wenn ich krank und traurig bin.
Jesum hab ich, der mich liebet
Und sich mir zu eigen gibet;

*Jesu, joy of man's desiring,
holy wisdom, love most bright:
drawn by thee, our souls aspiring
soar to uncreated light.
Word of God, our flesh that fashioned,
with the fire of light impassioned,*



Ach drum laß ich Jesum nicht,
Wenn mir gleich mein Herze bricht.

*striving still to truth unknown,
soaring, dying round thy throne.*

Robert Bridges

The ability to translate spirituality into sound at the keyboard is certainly necessary here – otherwise such a famous tune sounds banal and hackneyed. Besides Hess’s own, there have been other famous pianists’ recordings of this transcription including those by Lipatti and Giesecking, while Kempff recorded his own arrangement.

Staying in the ‘benedictory’ key of G major (as Wilfrid Mellers calls it), we come to the first of my own transcriptions, all taken from the *Orgelbüchlein*. **Wenn wir in höchsten Nöten sein**, BWV641 [8] is based on the same melody as the chorale prelude Bach dictated on his deathbed – a tune by Louis Bourgeois, dated 1547. The text for the hymn is as follows:

Wenn wir in höchsten Nöten sein
Und wissen nicht, wo aus noch ein,
Und finden weder Hilf noch Rath,
Ob wir gleich sorgen früh und spat:
So ist dies unser Trost allein,
Dass wir zusammen insgemein
Dich anrufen, o treuer Gott,
Um Rettung aus der Angst und Noth.

*When in the hour of utmost need
We know not where to look for aid,
When days and nights of anxious thought
Nor help nor counsel yet have brought,
Then this our comfort is alone;
That we may meet before Thy throne,
And cry, O faithful God, to Thee,
For rescue from our misery.*

Translated by Catherine Winkworth,
Chorale Book for England, London, 1865

As in all three of my transcriptions, I have stayed extremely close to the original, simply doubling the pedal part, and occasionally moving a voice to another octave if need be. This chorale prelude is an arabesque – a florid, serene melody which, after staying within a fairly small range, soars upwards in the second last phrase, mirroring the words ‘And cry, O faithful God, to Thee’. The accompaniment constantly refers to the first four notes of the hymn tune.

In his setting of **Das alte Jahr vergangen ist**, BWV614 [9], Bach opts for a mood far removed from that of most modern-day festivities. For him the end of the year was a time for contemplation, evaluation, and thankfulness. The constant chromatic lines, both ascending and descending, and the rather bleak harmonies create a feeling of introspection. Once more the original tune (dating from 1588) is elaborately decorated. The opening verse of the hymn is that which seems to suit the music best:

Das alte Jahr vergangen ist:
Wir danken dir, Herr Jesu Christ,
Dass du uns in so gross Gefahr
Bewahrt hast lange Zeit und Jahr.

*The old year hath passed away
For this we thank you Lord today
That thou has kept us through the year
When danger and distress were near.*

Translated by Otto Bettmann



When considering which transcriptions to include in this recording, I remembered having once seen some music on a friend's piano which I had not come across before. It was entitled *A Bach Book for Harriet Cohen*, and I was intrigued. Harriet Cohen (1895–1967) was an English pianist, especially known for two things: her interpretations of the music of Bach, and her devotion to the works of British composers of her time, many of which she premiered. In her memoirs (*A Bundle of Time*, London, 1969), she tells of how this Bach Book came about:

At this time [1931] Oxford University Press were negotiating an exciting new project with me. Several composers, knowing of my special devotion to Bach, transcribed some of his works for organ, song or strings, so that I could play them to myself. One told the other about it until I had about ten arrangements. Oxford Press heard about these 'acts of homage' and decided to publish them – if such a difficult project could be arranged. Elgar told me he'd try his best to do one, but in the event this did not materialize. Holst couldn't find anything he wanted to arrange, and anyway didn't feel that he could tackle the piano. I had written to Vaughan Williams to transcribe something for me, offering many more kisses although I owed him a lot from the Hymn-Tune. He answered: 'How can I say "no" – when such a reward will be mine if I say "yes"? I shall claim it to the full (and the 1580th).' His and ones from Bantock, Bax, Ireland, Bliss, Berners, Bridge, Howells, Goossens, Lambert, Walton and Whittaker finally arrived; everything was amicably decided and the title of the album would be – *A Bach Book for Harriet Cohen*.

It was published in 1932, and Cohen mentions performances of it both in New York and at Queen's Hall in London. In the programme for the latter (a joint concert with Lionel Tertis), there was a foreword by one of the contributors which read:

This collection of arrangements from Bach's music is intended by the adaptors as a tribute to the executant who has done more than any other to further the cause of British piano and concerted music, both here and abroad. Miss Cohen has, indeed, given first performances of works by no fewer than seven of the English composers concerned in this compilation.

She has always been an intense enthusiast for the music of Bach (not alone of his keyboard writings), and her composer friends considered that a collection such as this would furnish an opportunity of providing her with accessible piano versions of certain fine things originally composed for the organ, voice, or some orchestral combination.

George Bernard Shaw, a close friend of Harriet Cohen, nicknamed it 'Five-finger Exercises for Harriet by Infatuated Celebrities' (Cohen was in fact the mistress of Arnold Bax). Not all the pieces are on the same level of inspiration. From the original twelve, I have chosen four to include in this recording.

The first one is by Lord Berners (born in 1883 with the name Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson; died in 1950). He was the son of a naval officer who served as a diplomat from 1909 to 1920. Due to his sense of humour, and for the fact that he both painted and composed at the same time, he became known as



the ‘English Satie’. His contribution to the Bach Book is a transcription of a chorale prelude for organ, **In dulci jubilo**, BWV729 [10]. This is not the one of the same name from the *Orgelbüchlein*, but rather a separate work that was probably written in Bach’s Weimar period. It shows another use for the chorale prelude – one in which the organist extemporizes brief interludes between the lines of the hymn. It must have been confusing for the congregation at times to hear a familiar tune bathed in such florid and brilliant goings-on as we have here! In the 1930s the piece was introduced as the Postlude of the famous Festival of Nine Lessons and Carols at King’s College, Cambridge, by the then organ scholar Douglas Guest – a tradition that continues to this day. Lord Berners really doesn’t fiddle about much with the original at all – only a few bass notes are added to fill out the pedal part. Both the words and tune are medieval:

In dulci jubilo
 Nun singet und seydt froh!
 Unsers Herzens Wonne
 Leit in praesepio
 Und leuchtet als die Sonne
 Matris in gremio.
 Alpha es et O!

In dulci jubilo
 Now sing with hearts aglow!
 Our delight and pleasure
 Lies in praesepio,
 Like sunshine is our treasure
 Matris in gremio.
 Alpha es et O!

One of the most beautiful chorale tunes comes next with the transcription of **Herzlich tut mich verlangen**, BWV727 [11] by William Walton (1902–1983). This must have been one of Bach’s favourite chorales as he used it five times in the *St Matthew Passion* (the numerological symbol for the Crucifixion), twice in the *Christmas Oratorio*, in two cantatas, and in this chorale prelude for organ. The melody by Leo Hassler (1601) has been set to many different texts, this one by Christoph Knoll (1605):

Herzlich tut mich verlangen
 Nach einem selgen End;
 Weil ich hie bin umfangen
 Mit Trübsal und Elend.
 Ich hab Lust, abzuschneiden
 Von dieser argen Welt;
 Sehn mich nach ewgen Freuden:
 O Jesu, komm nur bald.

Lord, hear my deepest longing
 To pass to Thee in peace,
 From earthly troubles thronging,
 From trials that never cease.
 For Thee my soul is thirsting,
 Above earth’s dismal gloom
 To reach joy everlasting;
 O Saviour, quickly come!

Translated by Charles Sanford Terry

Walton finds a particularly good solution to the problem of transcribing the last two bars for piano. On the organ, the F sharp in the top voice is sustained throughout merely by holding down the note. On the piano, of course, it soon dies away. By repeating it in syncopation, he makes it last to the end, while at the same time clashing expressively with the E sharp in the bass. The slight detachment of the pedal part in the middle of the prelude follows Walton’s own marking.



John Ireland (1879–1962) chose yet another organ chorale prelude as his contribution – the brief **Meine Seele erhebt den Herrn**, BWV648 [12] (‘My soul doth magnify the Lord’). Like the famous ‘Wachet auf’, this comes from the ‘Schübler’ Chorales – a collection of six preludes, the engraving and publication of which was arranged in Bach’s lifetime by his pupil, Georg Schübler. The chorale tune is plainsong (*tonus peregrinus*), and the text is that of the Magnificat:

My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath rejoiced in God my Saviour. (Luke 1: 46–55)

The exact same music also appears in Cantata No 10 of the same title, first sung on the Feast of the Visitation in 1724. There the scoring is for alto and tenor soloists, trumpet, bassoon and organ. Here Bach sets the words:

Er denket der Barmherzigkeit
und hilft seinem Diener Israel auf.

*And mindful of his mercy,
He doth give to his servant Israel help.*

Certainly the fugal counterpoint that Bach weaves around the *cantus firmus* is more interesting than the tune itself. Ireland remains totally faithful to the original.

For me, the gem of this Bach Book is the transcription by Herbert Howells (1892–1983) of **O Mensch, bewein dein Sünde gross**, BWV622 [13], an organ chorale prelude for Passiontide taken from the *Orgelbüchlein*. Once again, he adheres very closely to the original (I have added a few things from the latter which he unaccountably leaves out), but in so doing creates a work for piano which is totally suited to that instrument, though very difficult to play well. Bach’s harmonic progressions here are amazing. In fact, anyone not familiar with the original would probably think that Howells had added quite a bit! The words (Sebald Heyden, 1525) are beautifully portrayed with the almost constant use of a four-note descending figure (which ascends as well) underneath an elaborate solo melody.

O Mensch, bewein dein Sünde groß,
Darum Christus seins Vaters Schoß
Äußert und kam auf Erden;
Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hier geboren ward,
Er wollt der Mittler werden.
Den Toten er das Leben gab,
Und legt dabei all Krankheit ab,
Bis sich die Zeit herdrange,
Daß er für uns geopfert würd,
Trüg unsrer Sünden schwere Bürd
Wohl an dem Kreuze lange.

*O man, bewail thy grievous sins
For which Christ did his Father’s lap
Reveal and came here to earth;
And of a virgin pure and mild
For us he here to birth did come
To be the Intercessor.
Unto the dead he granted life
And put off all infirmity
Until the time pressed forward
That he for us be sacrificed;
He bore our sins’ most grievous weight
Upon the cross, long suff’ring.*

The words in the last line are matched by a C flat in the harmony, a daring and astounding progression for the time. As Ernest Newman writes in the introduction to Harvey Grace’s *The Organ Works of Bach*:



No doubt Bach's friends and pupils thought 'Das alte Jahr vergangen ist' and 'O Mensch, bewein' dein' Sünde gross' very fine things, but I make bold to say that they had no such idea of the wonderfulness of them as we have who have been through 'Tristan'. The developments of poetic music in the 19th century, in the opera, the symphonic poem, and the song, have sharpened our senses for the poetry of Bach.

This chorale was also used as the basis for a huge fantasia ending the first part of the *St Matthew Passion* (which in turn was taken from the second version of the *St John Passion*). The original tune was written by Mathias Greitter in 1525.

Harriet Cohen herself made several Bach transcriptions in 1924 that she performed frequently. One of these is **Sanctify us by Thy goodness** [14] ('Ertöt' uns durch dein' Güte') from Cantata No 22, 'Jesus nahm zu sich die Zwölfe' ('Jesus took to him the twelve'). The cantata was first performed on 7 February 1723 – one of the very few works of this kind that Bach wrote while in Köthen. This is the final chorus, scored for oboe, strings, bassoon, organ and chorus. The English title given by Harriet Cohen does not truly translate the first line of the text which should read:

Ertöt' uns durch dein' Güte,	<i>Mortify us through kindness,</i>
Erweck uns durch dein Gnad;	<i>Awake us through thy grace;</i>
Den alten Menschen kränke,	<i>The former man enfeeble,</i>
Daß der neu' leben mag	<i>So that the new may live</i>
Wohl hie auf dieser Erden,	<i>E'en in this earthly dwelling,</i>
Den Sinn und all Begehren	<i>His will and ev'ry purpose</i>
Und G'danken hab'n zu dir.	<i>And thought may give to thee.</i>

Cohen's own recording of this transcription includes a massive *rallentando* at the end which I have tempered slightly.

Harold Bauer (1873–1951) was born in Kingston-on-Thames and received his first musical training on the violin. It was only much later that he decided to switch to the piano (after being persuaded by Paderewski who praised his beautiful tone, adding, 'besides, you have such beautiful hair'!). In 1893 he went to Paris where he stayed for twenty years (and became the dedicatee of Ravel's *Ondine*). In 1900 he made his American debut giving the Boston premiere of Brahms's First Piano Concerto with the Boston Symphony. He was considered one of the greatest pianists of his time, and a true successor to the tradition of Liszt, Paderewski and Brahms. His legendary Bach recitals in London in the 1920s introduced many listeners to the music of the German master. For the publishing house Schirmer he made many editions, including several of the works of Bach.

Die Seele ruht in Jesu Händen [15] is the most freely adapted transcription on this CD. It comes from Cantata No 127, 'Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott' ('Thou who, a God, as man yet came'), first performed in Leipzig in 1725. You would never guess from Bauer's transcription that the original soprano aria has an obbligato part for solo oboe (cello would be a better guess, as this part appears, for



the most part, in the low register) with the accompaniment of two flutes. The re-location of register turns out to be a good idea, though, as it separates the two voices distinctly on the keyboard. The text from the cantata which portrays the soul longing for death is as follows:

Die Seele ruht in Jesu Händen,
Wenn Erde diesen Leib bedeckt.
Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken,
Ich bin zum Sterben unerschrocken,
Weil mich mein Jesus wieder weckt.

*My soul will rest in Jesus' keeping,
when buried deep my body lies.
Ah, call me, call me soon, thou Death knell,
call me, thy sound will never more appal me,
for I will wake beyond the skies.*

As is the case with Howells's transcription of 'O Mensch, bewein', the harmonies that really surprise us are pure Bach – not modern additions. The contrasting middle section in the major key introduces the strings playing pizzicato and the 'death knells' of the text. Where we most see the romantic influence of this arrangement is in Bauer's treatment of the da capo, where he makes a bridge of truly Brahmsian character back to the beginning (and then makes a cut in the original). No one can say, however, that he doesn't beautifully capture the poignant sadness of this extraordinary aria.

Eugen d'Albert (1864–1932) was another virtuoso pianist attracted to the music of Bach. Born in Glasgow to a French father and a German mother, he studied briefly with Sir Arthur Sullivan in London but then found his spiritual home in Germany where he became one of Liszt's most brilliant pupils. In fact he so disliked being called an 'English' pianist that in 1884 he wrote:

Unfortunately I studied for a considerable period in that land of fogs, but during that time I learned absolutely nothing; indeed, had I remained there much longer, I should have gone to utter ruin ... only since I left that barbarous land have I begun to live. And I live now for the unique, true, glorious, German art.

His life was tempestuous (six wives), his career as a virtuoso short due to his greater interest in composition. His transcription of one of Bach's greatest organ works, the **Passacaglia in C minor**, BWV582 [16] shows what a flair he must have had at the keyboard, and why Liszt called him a 'second Tausig' and 'our young lion'. He does manage, nevertheless, to stay remarkably close to the original, even if his frequent change of dynamics and tempi are very much of their time. I find his articulations and phrasing very close to what I would imagine Bach wanted, and the overall 'editing' of the work very convincing. I have changed a few things to be closer to Bach rather than d'Albert (beginning the trills from the upper note, for instance!), but these are minor adjustments.

So much for d'Albert. What is Bach saying in this piece? A passacaglia is a set of variations over a ground bass (constantly repeating itself). The first half of the theme Bach uses for this one was borrowed from a passacaglia by the French composer André Raison (1650–1720). The twenty variations and fugue which follow are grouped so as to provide points of maximum tension and release. There is some discussion as to whether or not it was originally intended for a two-manual pedal harpsichord rather than the organ, which I think is plausible. Recent research also dates the work to Bach's time in Arnstadt (1703–1707) when he



was clearly influenced by his hearing Buxtehude in Lübeck. The fugue is not a separate entity but rather an integral part of the passacaglia, using the first part of the theme as its subject, along with a persistent countersubject that greatly adds to the culminating excitement. It is refreshing to hear the passacaglia theme break out in different keys rather than simply restating it in the tonic as was the case in the variations. In the last few lines the music comes to a brief halt on a Neapolitan sixth chord (D flat major). As Peter Williams says: 'Even a Neapolitan sixth can never sound as well as it does at the end of this fugue; theoretically the effect is ordinary, but in its context the chord is magnificent.' I'm not surprised that d'Albert chose to transcribe this particular work, as I'm sure he had the drama and power to match.

To end this recital of transcriptions, I have chosen one last chorale from the Little Organ Book, **Alle Menschen müssen sterben**, BWV643 [\[17\]](#) ('All mankind must die'). This is my own arrangement which I have played as an encore for many years. The text speaks for itself:

Alle Menschen müssen sterben,
Alles Fleisch vergeht wie Heu;
Was da lebet muss verderben,
Soll es anders werden neu.
Dieser Leib, der muss verwesen,
Wenn er ewig soll genesen
Der so grossen Herrlichkeit,
Die den Frommen ist bereit.

*Hark! A voice saith, 'All are mortal,
Yea, all flesh must fade as grass;
Only through Death's gloomy portal
To a better life ye pass;
for this body's doomed to anguish,
Here must linger and must languish
Ere it rise in glorious might,
Fit to dwell with saints in light.'*

Translated by Catherine Winkworth

This hymn for the dying originated in 1652, with the anonymous melody dating from 1687. Bach gives it the simple treatment, presenting the chorale in the top voice (which I double with the lower octave on the repeat of the first stanza to change the colour) over an ever-present rhythmic motive. The latter is often seen to be the 'joy motive' in Bach, which is why this chorale prelude is sometimes heard in a rather quick tempo. I don't see it that way. Death was certainly, in Bach's Lutheran creed, a welcome relief from the burdens of life on earth, and the gate to eternal life, but surely it is a more contemplative joy that is being expressed here. The false relation between the C sharp and the C natural in the last bar cannot be heard properly in too fast a tempo. So much of Bach's greatest music was written on the theme of death: after all, he was no stranger to it, having lost both his parents by the age of ten, his first wife while he was away from home, and eleven of his twenty children. This short prelude captures, in just a few lines, his faith, his joy, and, above all, his musical perfection. I am reminded of what Mendelssohn said after Schumann played him a chorale prelude:

The melody seemed interlaced with garlands of gold, evoking in me the thought: were life deprived of all trust, all faith, this chorale would restore it in me.

ANGELA HEWITT © 2001



I would like to dedicate this CD to my father, the organist and choirmaster Godfrey Hewitt. He introduced me to Bach in a way nobody else could have done, and chose the three chorale preludes I have personally transcribed for this recording.

For his inspiration and guidance I am truly thankful.

Je souhaite dédier ce disque à mon père, l'organiste et le chef de chœur Godfrey Hewitt. Il m'a fait connaître Bach comme personne d'autre n'aurait pu le faire. Il a aussi choisi les trois préludes de choral que j'ai moi-même transcrits à l'occasion de cet enregistrement. Pour son inspiration et ses conseils, je lui suis infiniment reconnaissante. Qu'il en soit remercié du fond du cœur.

Ich möchte diese CD meinem Vater widmen, dem Organisten und Chorleiter Godfrey Hewitt. Er hat mir Bach auf einzigartige Weise nahegebracht, wie es niemand anders gekonnt hätte, und auch die drei Choralvorspiele ausgesucht, die ich selbst für die vorliegende Aufnahme transkribiert habe. Für seine Inspiration und Beratung bin ich ihm wahrhaft dankbar.

Angela Hewitt

Recorded in Henry Wood Hall, London, on 1–4 April 2001

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Front Design TERRY SHANNON

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMI

Front photograph of Angela Hewitt by Steve J Sherman

ANGELA HEWITT



Pianist Angela Hewitt continues to captivate and charm audiences around the world with her musicianship and virtuosity. Since her triumph in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition, Miss Hewitt has been hailed as ‘the pre-eminent Bach pianist of our time’ (*The Guardian*, London, 2001), and ‘nothing less than the pianist who will define Bach performance on the piano for years to come’ (*Stereophile*, 1998). Born into a musical family, the daughter of the Cathedral organist in Ottawa, she began her piano studies at the age of three, and at nine she gave her first recital at Toronto’s Royal Conservatory of Music where she studied with Earle Moss and Myrtle Guerrero. She then studied with French pianist Jean-Paul Sévilla at the University of Ottawa where she obtained her Bachelor of Music degree at eighteen.

Her repertoire is vast, ranging from Bach to the present day (her Hyperion discography includes a Messiaen recital). She has performed with orchestras in the United States (San Francisco, Baltimore, St Louis, Atlanta, Indianapolis, Cincinnati, Oregon and the Minnesota Orchestra), in England (her Proms debut was in 1990), with the Japan Philharmonic, and with every major orchestra in Canada and Australia. She has devoted entire recitals to the works of Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms, Fauré and Roussel, and twice performed the complete solo works of Ravel (recorded on Hyperion CDA67341/2). Her project to record all the major keyboard works of Johann Sebastian Bach, of which this disc is a part, has been described as ‘one of the record glories of our age’ and has won her a huge following.

Dedicated to keeping ‘live music’ alive, she has recently been a founding member of Piano Six – a project involving six Canadian pianists who take music to the rural communities of Canada. Her lecture recitals on Bach and frequent masterclasses are widely appreciated by students and teachers alike.

In 1995 Angela Hewitt was awarded an Honorary Doctorate from the University of Ottawa, and in 1997 she received the Key to the City of Ottawa. She has made her home in London since 1985. In 2000 she was appointed an Officer of the Order of Canada.



Transcriptions des œuvres de Bach

LE 11 MARS 1829, Félix Mendelssohn dirigeait la *Passion selon Saint-Matthieu* de Jean Sébastien Bach à Berlin. Il n'avait que 20 ans. Pour mener à bien cet immense projet, en donner la première exécution depuis la mort de Bach, soixante-dix-sept ans de cela, il avait fait répéter un chœur de 158 chanteurs et un orchestre symphonique moderne complet (qu'il dirigea par cœur du piano, semble-t-il) pendant plus d'un an. La Singakademie de Berlin était comble et selon sa sœur Fanny était parcourue par une atmosphère de « dévotion solennelle ». En regard des critères actuels, cette exécution n'était guère « authentique » puisque Mendelssohn effectua d'importantes coupes, changea l'orchestration de nombreux passages et réassigna plusieurs parties de solistes afin d'utiliser les chanteurs de l'Opéra royal. Personne ne songea pourtant à s'en plaindre. En fait, ce fut une révélation pour tous. Les attentes du rédacteur de *Allgemeine musikalische Zeitung*, A B Marx, étaient comblées, car selon lui ce moment « ouvrit les portes d'un temple longtemps fermé ». L'important n'était pas de demeurer aussi proche que possible des intentions de Bach, mais d'animer cette musique d'une manière qui serait comprise par le public du XIX^e siècle. A l'évidence, Mendelssohn fit la même chose pour son interprétation de la *Fantaisie chromatique et fugue* de Bach « la jouant avec tout ce qui était possible de *crescendos* et *pianos* et de *fortissimos*, des pédales bien entendu, et doublant les octaves à la basse ». On se prend à se demander ce que Johann Sébastien aurait bien pu penser de tout cela ?

Cet événement n'exerça pas seulement un stimulus énorme sur les autres exécutions du répertoire préclassique (Brahms participa également à ce renouveau, dirigeant maintes œuvres chorales durant les périodes passées à Detmold et Vienne), mais il influença profondément la composition du XIX^e siècle. Mendelssohn écrivit six Préludes et Fugues pour piano, opus 35, Schumann en consacra plusieurs pour piano avec pédalier, Liszt composa des variations sur *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* de Bach, Grieg sa suite « Holberg » et la liste est longue. Les pianistes-compositeurs commencèrent à réaliser leur propre arrangement des œuvres de Bach afin de les incorporer à leurs récitals (bien plus que les originaux, qu'ils ont dû trouver dépouillés comme le suggère Wanda Landowska). Au premier rang de ces personnalités figurait Ferruccio Busoni (1866–1924) qui fit paraître huit volumes de ses propres éditions de Bach incorporant de nombreuses transcriptions de son cru. Busoni estimait qu'en Bach reposait « la fondation du jeu du piano ». Franz Liszt transcrivit également six de ses grandes œuvres pour orgue avec un superbe effet. Face aux quelques objections soulevées, ces pianistes-compositeurs se défendaient en disant que Bach et ses contemporains s'approprièrent constamment la musique des uns et des autres et qu'ils recyclaient même leurs œuvres quand le besoin s'en faisait sentir. En rendant la musique du passé accessible aux masses, ils leur prêtaient main forte à leur manière. Cette opinion n'était pourtant pas partagée par tous les compositeurs. Bien plus tard, Hindemith s'élevait dans *A Composer's World* (1952) contre l'art de la transcription qu'il considérait d'un niveau comparable à celui qui offrirait « à la Vénus de Milo une jupe et une veste délicieusement peintes ». En ce début de XXI^e siècle, après l'immense



renouveau qu'a connu la musique ancienne secondée par son goût de « l'authenticité », les conditions demeurent toujours réunies pour présenter de telles transcriptions au public et éveiller l'intérêt de ceux inaccoutumés à ce répertoire (ou pour jeter un regard nouveau sur une musique familière). Ces transcriptions seront appréciées aussi longtemps que des musiciens, amateurs ou professionnels, souhaiteront se mesurer à leur exécution sur un instrument pour lequel elles n'étaient pas originalement conçues (et, dans le cas de Bach et du piano, très différent de celui que le compositeur connaissait) afin de simplement dire à leur manière à quel point telle ou telle œuvre peut être magnifique, merveilleuse et monumentale, afin de partager l'enthousiasme qu'ils éprouvent à son égard.

Ainsi en est-il des cinq transcriptions du pianiste allemand Wilhelm Kempff (1895–1991) qui inaugurent le programme de ce disque. Né au sein d'une famille d'organiste, Wilhelm Kempff commença à jouer du « roi des instruments » avant de pouvoir atteindre le pédalier. A dix ans, il pouvait jouer et transposer les 48 Préludes et Fugues du *Clavier bien tempéré*. Grâce aux activités chorales de son père qui était aussi chef de chœur, il se familiarisa de bonne heure avec les cantates qu'il dirigea lui-même plus tard dans sa vie. Kempff réalisa ces transcriptions de Bach dans les années 1910 et 1920 en s'inspirant largement de Busoni qu'il avait entendu jouer à Berlin dans sa jeunesse. Par la suite, il évoquait la « sonorité spiritualisée » de ce dernier, une qualité certainement présente dans l'enregistrement que Kempff grava en 1975 de ces propres transcriptions. Pour lui, le piano était à la fois orgue et orchestre et il parvenait à réaliser des sonorités correspondant aux deux.

Cet aspect est illustré à merveille dans la première œuvre, la **Sinfonia en ré majeur** [1] du Ratswahlkantate, BWV29 (*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*) (« Nous te remercions, Dieu, nous te remercions ») – une page que Bach écrivit en 1731 lors de l'élection du Conseil municipal de Leipzig. La partition originale est un brillant mouvement pour orgue seul et orchestre (avec trompettes et percussions), lui-même une version remaniée du premier mouvement de la Partita en mi majeur pour violon seul, BWV1006. Ce n'est qu'après avoir donné un concert à Berlin sous la direction d'Edwin Fischer, un autre pianiste de renom féru de Bach, où il exécutait au piano la partie obligée originalement pour orgue qu'il se décida à reproduire également la sonorité orchestrale à travers sa propre transcription pour piano. Et il y est bel et bien parvenu ! Kempff indiqua « Allegro pomposo » et inséra le mot « glorioso » lors du premier grand élan paroxysmique avant le long decrescendo. Durant toute sa carrière, cette page demeura une de ses préférées.

La touchante **Siciliano en sol mineur** [2] est la seule transcription au programme de ce disque qui ne trouve pas son origine dans une cantate ou une œuvre pour orgue de Bach. Il s'agit en fait du second mouvement de la Sonate en mi bémol majeur pour flûte et clavecin, BWV1031 dont le thème est tendre et soupriant. Cette œuvre vit probablement le jour en 1741 pour les concerts du Collegium Musicum de Leipzig que Bach dirigea. La transcription de Kempff est dédiée à Albert Schweitzer, l'éminent



biographe et organiste de Bach qui fut également un grand théologien, philosophe et missionnaire médical.

Au cœur de l'héritage musical de Bach figure le choral – un acte de foi chanté collectivement qui jouait un rôle crucial au sein de l'église réformée. Martin Luther avait déclaré : « La musique est un don de Dieu. Elle ôte du cœur le poids du désespoir et la fascination des pensées mauvaises. » Son pouvoir bénéfique était accru par le fait que le choral était chanté par toute la congrégation qui s'unissait ainsi dans sa louange au Tout-Puissant. Il est révélateur que les chorals pour orgue aient figuré parmi les plus anciennes compositions de Bach. Il est tout aussi significatif qu'il les ait eus sur son lit de mort quand il aurait dédié « Devant ton Trône, je vais comparaître » à un de ses élèves. Bach écrivit quasiment une centaine de chorals réunis en différents recueils.

Jacob Adlung, un organiste allemand de l'époque, décrivait les trois objectifs des chorals pour orgue de la manière suivante. Premièrement, donner à l'assemblée le ton du choral. Deuxièmement, lui rappeler la mélodie. Troisièmement, réjouir les fidèles grâce à des idées fluides (« durch wohlfiessende Gedanken »). Sans aucun doute, Bach a nourri un intérêt particulier pour ce troisième aspect. Ce fut probablement ce qui offusqua les autorités ecclésiastiques d'Arnstadt où il avait trouvé son premier emploi de musicien professionnel, puisqu'ils le réprimandèrent pour « avoir fait de curieuses *variations* sur le choral et y avoir mêlé d'étranges tonalités si bien que la Congrégation avait été déroutée ». Mais Bach n'était pas un homme de compromis. Il partit chercher fortune dans une ville plus éclairée.

Le premier des préludes de choral au programme de ce récital de transcriptions est **Nun komm, der Heiden Heiland**, BWV659 [3]. Noté « Adagio » par Kempff, il est précédé par un cantique de l'Avent de Martin Luther (1524) tiré du Latin de Saint Ambroise :

Viens, maintenant, Sauveur des païens
Reconnu comme fils de la Vierge ;

C'est pour que le monde s'émerveille
Que Dieu lui a commandé de naître ainsi.

Doué d'un immense pouvoir expressif, le lent énoncé du *cantus firmus* est accompagné par un contrepoint splendide exploitant fréquemment un motif de deux notes en forme de soupir. Cette œuvre fait partie des « Chorals de l'autographe de Leipzig » (ou des « 18 Chorals » tel qu'on l'appelle le plus souvent) – un recueil de chorals que Bach réunit au cours des dernières années de sa vie. La plupart des chorals existait probablement dans des versions antérieures datant de la période de Weimar. Ce recueil comprend également trois autres chorals portant le même titre – tous étant très différents les uns des autres. La splendide transcription de Kempff retient le sens d'attente et de mystère présent dans l'original.

Un exemple parfait de la manière dont Bach exploitait une même musique dans différentes dispositions est le célèbre choral pour orgue **Wachet auf, ruft uns die Stimme**, BWV645 [4] (« Réveillez-vous, la voix du veilleur vous appelle ») qui apparaît également dans le quatrième mouvement de la cantate du



même nom, n°140. Il est intitulé dans le cas présent « Zion hört die Wächter singen ». Le prélude pour orgue est un trio où le thème se fait entendre à la main gauche, en dessous d'un contre-chant rythmique presque lancinant à la main droite, le tout étant disposé sur une ligne de basse au pédalier. Dans la cantate, le choral est chanté par un ténor soliste, l'autre mélodie est exécutée aux cordes et la ligne de basse au continuo. C'est dans cette dernière version que Kempff a pensé sa transcription. Les mots sont extraits du second verset du cantique de Philipp Nicolai (1599). Chanté avant l'Avent, à la fin de l'année liturgique, l'appel initial aux « Dormeurs, réveillez-vous ! » est suivi par « Lève-toi, la fiancée arrive, prépare-toi aux noces ! » La fiancée, Sion, réagit :

Sion entend chanter les veilleurs	Viens maintenant, chère couronne,
Son cœur palpitant bondit de joie,	Seigneur Jésus, Fils de Dieu !
Elle s'éveille et se lève rapidement.	Hosanna !
Son ami apparaît dans sa gloire céleste	Nous suivons tous
Fort dans sa grâce, puissant dans sa vérité,	Vers la salle de joie
Sa lumière est intense, son étoile se lève.	Pour partager le dernier repas du Seigneur.

De par leur nature même, les transcriptions sont souvent difficiles à exécuter. Pour celle-ci, le contre-chant doit être exécuté à la main droite par les doigts externes les plus faibles. Kempff parlait de l'importance d'un vrai legato (indispensable pour jouer Bach correctement). En fait, ce legato est tout aussi primordial pour bien exécuter ses transcriptions que les œuvres du « véritable » Bach.

C'est l'*Orgelbüchlein* (*Petit Livre d'orgue*) qui se trouve être le recueil le plus célèbre de chorals pour orgue que Bach ait conçu, réunissant des œuvres probablement écrites à Weimar entre 1713 et 1716. A l'origine, il avait envisagé la composition de 164 pièces (il traça les portées sur 182 pages en y insérant les titres) dont seulement 45 furent achevées – on ignore exactement pourquoi. Avec ce recueil, Bach parvint à réaliser une nouvelle forme de choral où la mélodie était généralement dévolue à la partie supérieure, parfois sous une forme ornée, et où des motifs thématiques placés aux voix de l'accompagnement se trouvaient associés au contenu émotionnel et théologique du cantique. D'après la page de titre ajoutée ultérieurement, nous savons que Bach envisageait cette collection comme un matériau pédagogique insistant particulièrement sur le développement de la technique de la pédale. Pour cet enregistrement, j'ai choisi cinq chorals de l'*Orgelbüchlein* – qui sont tous de petits bijoux.

Le premier est une autre transcription de Kempff, **Ich ruf' zu dir, Herr Jesus Christ**, BWV639 [5]. Seul trio du recueil, ce cantique est une supplique à Dieu. Bien entendu, la mélodie est d'une grande beauté, mais c'est la voix médiane, dont les croches constantes emplissent sans précipitation les mélodies et la basse sanglotante qui ajoutent les contours et couleurs répendant aux mots :

Je crie vers toi, Seigneur Jésus-Christ, je t'en prie, écoute mes plaintes,
Accorde-moi ta grâce en ce jour, ne me laisse pas tomber dans le découragement !
La vraie foi, Seigneur, veuille bien me l'accorder :



Donne-moi de vivre toujours pour toi, d'être utile au prochain,
D'observer toujours ta parole.

Une des mélodies les plus populaires de cet enregistrement, du moins dans les pays anglo-saxons, est celle de **Schafe können sicher weiden** [6]. Elle est tirée de la Cantate n°208 dite « de la chasse » *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!* (« Mon seul plaisir est une chasse joyeuse »), une cantate d'anniversaire écrite en 1713 pour le Duc Christian de Sachsen-Weissenfels. Il s'agit de la première cantate profane de Bach, une des rares qu'il écrivit durant sa période de Weimar. Le Duc aimait à s'imaginer en autre Louis XIV, émulant volontiers la vie de la cour versaillaise. Les festivités en l'honneur de son anniversaire duraient plusieurs jours. Le Duc était un adepte enthousiaste de la chasse, si bien que le livret de Salomo Franck exploite la légende classique de la déesse Diane. Cet air et récitatif est chanté par Palès, une personnalité mythique de sexe incertain, mais représentée dans le cas présent par la déesse des récoltes et des pâturages. Le duc fut sans aucun doute ravi des louanges qui lui furent décernées :

RÉCITATIF Palès sera-t-elle la dernière à offrir un sacrifice ? Non ! Non ! Je ne renoncerai pas à mes devoirs et tandis que tout le royaume résonnera de « Hourras », que mes beaux pâturages honorent avec moi le héros de Saxe et lui apportent joie et bonheur.

AIR Les moutons peuvent paître en toute sécurité quand un bon berger veille sur eux. Là où le monarque règne bien, on peut ressentir sécurité et paix et toute chose qui rend le pays heureux.

La cantate est orchestrée pour soprano, deux flûtes et continuo. Voici pour l'original. L'excellente transcription est du compositeur américain Mary Howe (1882–1964). Née à Richmond, en Virginie, elle a étudié le piano et la composition au Conservatoire Peabody de Baltimore et fut pendant une courte période des années 1930 élève de Nadia Boulanger à Paris. Elle fonda l'Orchestre Symphonique National de Washington D.C., puis avec Amy Beach, elle participa à la mise en place de la Société des Femmes compositeurs américaines en 1925. Cette pièce est un de mes rappels préférés.

Ce fut dans la transcription de Myra Hess que **Jesu, joy of man's desiring** [7] (*Jesus bleibet meine Freude*) fit connaître Bach au grand public anglais durant la Seconde Guerre Mondiale. Ses célèbres concerts du midi enregistrés en direct de la National Gallery de Londres aspirait à relever le moral de la nation. Encore de nos jours, les gens continuent à en parler. De cette époque, Myra Hess a dit : « Jamais n'ai-je si peu répété et autant joué ! ». Née en 1890, elle étudia avec Tobias Matthay et après ses débuts sous la direction de Sir Thomas Beecham, elle se produisit dans d'importantes tournées des USA et d'Europe. Dans l'édition 1954 du *Grove Dictionary*, elle est décrite comme faisant partie « d'une élite de pianistes qui approchent leur instrument comme un moyen de faire partager la musique comme une expérience spirituelle ». *Jésus, que ma joie demeure* devint rapidement sa signature musicale après qu'elle en eut entendu l'original lors d'une répétition à l'occasion du Festival Bach donné en avril 1920. Il s'agit du dernier mouvement de la Cantate n°147, *Herz und Mund und Tat und Leben* (« Cœur et



bouche, action et vie ») chanté par le chœur avec trompette doublant la mélodie. Les cordes et le continuo servent d'accompagnement tandis que les hautbois se joignent aux violons pour les triolets. L'augmentation et diminution des nuances font écho au texte :

Jésus, que ma joie demeure	J'ai Jésus qui m'aime
Que je l'étreigne	Et qui s'est donné pour moi
Que je me réjouisse en mon cœur	C'est pourquoi je ne me détourne pas de Jésus
Quand je suis malade et triste.	Quand mon cœur se brise.

La capacité à traduire la spiritualité en éléments sonores par le truchement du piano est certainement nécessaire dans le cas présent – car une mélodie d'une telle renommée pourrait sonner banale et rabâchée à satiété. Outre l'enregistrement de Hess, d'autres pianistes illustres ont gravé cette transcription dont Lipatti et Giesecking tandis que Kempff enregistra son propre arrangement.

Pour rester dans la tonalité « bénie » de sol majeur (selon l'image de Wilfrid Mellers), nous abordons la première de mes propres transcriptions qui sont toutes tirées du *Petit Livre d'orgue*. **Wenn wir in höchsten Nöten sein**, BWV641 [8] est élaboré sur la même mélodie que le choral que Bach dicta sur son lit de mort – une mélodie de Louis Bourgeois datant de 1547. Le texte est le suivant :

Quand nous sommes dans la plus grande détresse	Alors notre unique consolation est
Et que nous ne savons où nous tourner,	Que nous tous, ensemble,
Et que nous ne trouvons ni aide, ni conseil	Nous t'invoquions, ô Dieu fidèle
Quoique également inquiets matin et soir	Puisque tu nous délivres de l'angoisse et de la détresse.

Comme dans chacune de mes trois transcriptions, j'ai suivi étroitement l'original, ne doublant simplement la partie dévolue au pédalier et déplaçant occasionnellement une voix vers une autre octave en cas de besoin. Ce choral est une arabesque – une mélodie fleurie, sereine qui après s'être cantonnée dans un ambitus relativement restreint, s'élance dans la pénultième phrase, offrant un miroir sonore aux mots « Nous t'invoquions, ô Dieu fidèle ». L'accompagnement se réfère constamment aux premières quatre notes de la mélodie du cantique.

Dans la musique de **Das alte Jahr vergangen ist**, BWV614 [9], Bach opte pour une atmosphère bien éloignée des festivités modernes marquant le nouvel an. Pour lui, la fin de l'année était un temps de contemplation, d'évaluation et de remerciement. Les lignes chromatiques constantes, aussi bien ascendantes que descendantes, et les harmonies plutôt sombres contribuent à créer un sentiment d'introspection. Une fois de plus, la mélodie originale (datant de 1588) est décorée avec soin. Le premier vers du cantique est celui qui semble le mieux convenir à la musique :

La vieille année s'en est allée
Nous te remercions Seigneur Jésus-Christ,
De ce que, dans un si grand danger,
Tu nous as protégés un si long temps et une si longue année.



Lorsque je m'interrogeais sur quelles transcriptions retenir pour ce disque, je me suis souvenue de quelque musique entraperçue sur le piano d'un ami que je n'avais jamais vue auparavant. La partition avait pour titre *A Bach Book for Harriet Cohen*. Cela m'a intrigué. Harriet Cohen (1895–1967) est une pianiste anglaise connue essentiellement pour deux choses : ses interprétations de la musique de Bach et sa dévotion envers les œuvres de compositeurs anglais de son temps dont elle donna d'ailleurs une grande partie en première audition. Dans ses mémoires (*A Bundle of Time*, Londres, 1969), elle raconte comment *A Bach Book* vit le jour :

A cette époque [1931], les Presses universitaires d'Oxford étaient en train de négocier avec moi un projet nouveau absolument passionnant. Plusieurs compositeurs au courant de ma dévotion toute particulière envers Bach, transcrivirent certaines de ses œuvres pour orgue, voix ou cordes afin que je puisse les jouer moi-même. L'un le dit à l'autre jusqu'à ce que finalement dix arrangements se trouvent être réunis. Les Presses d'Oxford eurent vent de ces « actes d'hommage » et décidèrent de les publier – si cela pouvait se faire. Elgar me dit qu'il ferait de son mieux pour en écrire une, mais rien ne se matérialisa. Holst ne parvint pas à trouver quelque chose qui lui convienne et dans tous les cas sentait qu'il ne pouvait aborder le piano. J'avais écrit à Vaughan Williams afin qu'il me transcrive quelque chose, lui offrant encore plus de baisers de ce que je lui devais déjà pour son Hymn-Tune. Il me répondit : « Comment puis-je dire 'non' – à l'idée d'une telle récompense si je dis 'oui' ? Je la réclamerai jusqu'au dernier carat (et le 1580^{ième}) ». Son arrangement et ceux de Bantock, Bax, Ireland, Bliss, Berners, Bridge, Howells, Goossens, Lambert, Walton et Whittaker arrivèrent finalement ; l'affaire fut réglée en toute amitié et le titre de l'album arrêté – *A Bach Book for Harriet Cohen*.

Ce recueil fut publié en 1932 et Cohen évoque ses exécutions aussi bien à New York qu'au Queen's Hall de Londres. Au programme de ce dernier (un concert avec Lionel Tertis) figurait une préface d'un des contributeurs qui disait :

Ce recueil d'arrangements de la musique de Bach répond aux souhaits des adaptateurs qui désirent rendre hommage à l'exécutante qui a tant fait pour la cause de la musique britannique pour piano, tant solo qu'en concert, aussi bien ici qu'à l'étranger. Miss Cohen a, effectivement, donné les premières auditions d'œuvres de pas moins de sept compositeurs anglais présents dans cette compilation. Elle a toujours été une adepte férue de la musique de Bach (et pas uniquement de ses œuvres pour le clavier) et ses amis compositeurs ont considéré qu'un recueil comme celui-ci lui offrirait des versions accessibles pour le piano de certaines pages superbes composées originalement pour l'orgue, la voix ou quelque combinaison orchestrale.

George Bernard Shaw, un ami intime d'Harriet Cohen, le surnomma « Five-finger Exercises for Harriet by Infatuated Celebrities » [Exercices de cinq doigts pour Harriet de la part de Célébrités entichées] (Cohen était en fait la maîtresse d'Arnold Bax). Toutes ces pièces ne témoignent pas d'un même niveau d'inspiration. Des douze originales, j'en ai retenu quatre.



La première est de Lord Berners (né en 1883 sous le nom de Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson ; décédé en 1950). Il fut le fils d'un officier de la marine qui servit comme diplomate de 1909 à 1920. Doué d'un fin sens de l'humour, peignant et composant en même temps, il devint célèbre sous le nom de « Satie anglais ». Pour *A Bach Book*, il écrivit une transcription du choral pour orgue **In dulci jubilo**, BWV729 [10]. Il ne s'agit pas de l'œuvre homonyme du *Petit Livre d'orgue*, mais plutôt d'une page séparée qui fut probablement écrite durant la période de Weimar. Il s'illustre par un usage différent du choral – où l'organiste improvise de courts interludes entre les lignes du cantique. L'assemblée a certainement dû être parfois troublée en entendant la mélodie familière baignée d'une myriade d'éléments éblouissants comme dans le cas présent ! Dans les années 1930, cette pièce fut introduite en postlude au célèbre « Festival of Nine Lessons and Carols » qui se tient à King's College, Cambridge, par l'organiste d'alors, Douglas Guest – une tradition qui perdure jusqu'à ce jour. Lord Berners n'a pas vraiment modifié l'original – seules quelques notes sont ajoutées à la partie de basse en place du pédalier. Le texte et la mélodie remontent à l'époque médiévale :

In dulci jubilo (Dans une douce joie)
Chantez maintenant et soyez heureux ;
La félicité de notre cœur
Réside *in praesepio* (dans la crèche)

Et resplendit comme le soleil
Matris in gremio (dans le sein de sa mère)
Alpha es et O ! (tu es l'Alpha et l'Oméga).

C'est une des plus belles mélodies de choral que nous pouvons maintenant découvrir avec la transcription de **Herzlich tut mich verlangen**, BWV727 [11] réalisée par William Walton (1902–1983). Ce choral a dû être un des préférés de Bach puisqu'il s'en est servi à cinq reprises dans la *Passion selon Saint Matthieu* (le symbole numérique de la Crucifixion), à deux reprises dans l'*Oratorio de Noël*, dans deux cantates et dans ce choral pour orgue. La mélodie de Leo Hassler (1601) a été utilisée avec des textes différents. Celui-ci est de Christoph Knoll (1605) :

De tout cœur j'aspire
A une fin paisible,
Car ici je suis prisonnier
Au milieu des tristesses et des malheurs.

Je désire quitter
Ce monde hostile.
Je languis des jouies éternelles.
Ô Jésus, ne tarde pas à venir !

Walton résolut de manière particulièrement heureuse le problème soulevé par la transcription pour le piano des deux dernières mesures où un fa dièse est tenu à la partie aiguë de l'orgue. Au piano, bien entendu, le son s'éteint rapidement. En insérant des fa dièses en syncope, Walton en prolonge la sonorité jusqu'à la fin réintroduisant ainsi les dissonances expressives avec le mi dièse de la basse. Le léger détachement de la partie jouée au pédalier intervenant au milieu du prélude suit les propres indications de Walton.

John Ireland (1879–1962) choisit un autre prélude pour orgue – le succinct **Meine Seele erhebt den Herrn**, BWV648 [12]. Comme le célèbre « Wachet auf » (« Réveillez-vous ») il est tiré des « Chorals Schübler » – un recueil de six préludes dont la gravure et l'impression fut arrangée du vivant de Bach



par son élève Georg Schübler. La mélodie du choral est celle d'un plain-chant (*tonus peregrinus*) tandis que le texte est une adaptation du Magnificat :

Mon âme glorifie le Seigneur, et mon esprit se réjouit en Dieu, mon Sauveur. (Luc 1, 46–55)

Une musique similaire apparaît également dans la cantate homonyme n°10 chantée durant la Fête de la Visitation en 1724. Elle est conçue avec des voix solistes d'alto et de ténor, trompette, basson et orgue. Bach a mis en musique les mots :

Il n'oublie pas dans sa miséricorde et aide son serviteur Israël à se relever.

Le contrepoint fugué que Bach tisse autour du *cantus firmus* est certainement plus intéressant que la mélodie par elle-même. Ireland est demeuré totalement fidèle à l'original.

En ce qui me concerne, le joyau de *A Bach Book* est la transcription qu'Herbert Howells (1892–1983) réalisa sur **O Mensch, bewein dein Sünde gross**, BWV622 [13], un choral pour orgue écrit pour le temps de la Passion tiré du *Petit Livre d'orgue*. Une fois de plus, il suit étroitement l'original (j'ai repris certaines petites choses de celui-ci qui avaient été omises sans raison aucune) tout en parvenant à créer une œuvre pour piano totalement idiomatique de cet instrument quoique d'une réalisation ardue. Les marches harmoniques de Bach sont absolument saisissantes. En fait, toute personne peu familiarisée avec l'original pourrait imaginer entendre quelques ajouts du cru de Howells ! Le texte (Sebald Heyden, 1525) est magnifiquement dépeint avec l'emploi presque ininterrompu d'un motif descendant de quatre notes (motif qui s'élève également) sous une mélodie solo élaborée.

Homme, pleure sur tes péchés	Il a rendu la vie aux morts,
Pour lesquels Jésus quitta le sein de son Père	Et guéri toute maladie ;
Et vint sur la terre ;	Jusqu'à ce que sonne l'heure,
Né pour nous	Et qu'il soit sacrifié pour nous,
D'une vierge douce et pure,	Portant sur la Croix
Il voulait être notre intercesseur.	Le lourd fardeau de nos péchés.

Les mots de la dernière ligne sont illustrés par un do bémol dans l'harmonie, une progression d'une audace étonnante pour l'époque. Comme Ernest Newman le souligne dans son introduction à l'ouvrage d'Harvey Grace, *The Organ Works of Bach* :

Il ne fait aucun doute que les amis et élèves de Bach ont considéré « Das alte Jahr vergangen ist » ou « O Mensch, bewein' dein' Sünde gross » comme de superbes pages, mais je me fais fort de dire qu'ils ne pouvaient imaginer à quel point elles étaient merveilleuses n'ayant jamais écouté « Tristan », comme nous. Les développements de la musique poétique au cours du XIX^e siècle dans l'opéra, dans le poème symphonique et dans la mélodie ont aiguisé notre appréciation de la poésie de Bach.



Sur ce choral fut également élaborée une immense fantasia qui conclut la première partie de la *Passion selon Saint-Matthieu* (laquelle était tirée de la seconde version de la *Passion selon Saint-Jean*). La mélodie originale fut composée en 1525 par Mathias Greitter.

En 1924 Harriet Cohen réalisa elle-même plusieurs transcriptions de Bach qu'elle jouait fréquemment. Parmi celles-ci figure **Sanctify us by Thy goodness** [14] (« Ertöt' uns durch dein' Güte » – « Sanctifie nous par ta bonté ») tiré de la Cantate n°22, *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (« Jésus réunit les Douze autour de lui »). Cette cantate reçut sa première audition le 7 février 1723 – une des très rares compositions du genre que Bach écrivit à Köthen. Il s'agit du chœur final orchestré pour hautbois, cordes, basson, orgue et chœur. Le titre anglais donné par Harriet Cohen ne traduit pas exactement la première ligne du texte qui lit en fait :

Mortifie-nous par ta bonté,
Fais nous renaître par ta grâce ;
Que le vieil homme souffre
Afin que le nouveau puisse vivre

Bienheureux sur cette terre,
Et que nos sens, nos désirs
Et nos pensées soient en toi.

L'enregistrement laissé par Cohen de cette transcription révèle un énorme *rallentando* à la fin que j'ai quelque peu tempéré.

Harold Bauer (1873–1951) vit le jour à Kingston-on-Thames, au sud de Londres. Ce fut par le violon qu'il aborda tout d'abord la musique avant de décider bien plus tard de se consacrer au piano (après s'être laissé persuadé par Paderewski qui faisait l'éloge de sa splendide sonorité et qui ajoutait « De plus, tu as de si beaux cheveux ! »). En 1893, Harold Bauer partit pour Paris où il demeura vingt ans (et devint le dédicataire d'*Ondine* de Ravel). En 1900, il fit ses débuts aux Etats-Unis en donnant à Boston la première du Concerto n°1 pour piano de Brahms avec l'Orchestre symphonique de Boston. Il fut considéré comme un des plus grands pianistes de son temps, un véritable successeur à Liszt, Paderewski et Brahms. Durant les années 1920, il donna à Londres plusieurs récitals de légende consacrés à Bach grâce auxquels il fit découvrir à un public nombreux la musique du maître allemand. Pour les Editions G Schirmer, il édita maintes partitions, dont plusieurs œuvres de Bach.

Die Seele ruht in Jesu Händen [15] est l'adaptation la plus libre figurant au programme de ce disque. L'original est tiré de la Cantate n°127 *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (« Seigneur Jésus-Christ, homme véritable de Dieu »), dont la première fut donnée à Leipzig en 1725. A entendre la transcription de Bauer, on ne pourrait jamais deviner que l'air pour soprano d'origine comportait une partie pour hautbois solo (tout du moins aurait-on pu supposer de violoncelle car elle est essentiellement écrite dans le registre grave de l'instrument) avec un accompagnement de deux flûtes. La translation des registres se trouvent être une bonne idée quoiqu'elle sépare distinctement les deux voix au clavier. Le texte de la cantate qui dresse le portrait d'une âme aspirant à mourir est le suivant :



L'âme repose entre les mains de Jésus,
Lorsque la terre recouvre ce corps.
Ô glas funèbre, ne tarde pas à sonner pour moi,

Impavide je suis prêt à mourir
Puisque mon Jésus me réveillera.

Dans le cas de la transcription de « O Mensch, bewein » de Howells les harmonies qui nous surprennent le plus sont réellement le fruit de l'imagination de Bach et non des additions modernes. La section centrale contrastante en majeur introduit un jeu en pizzicato aux cordes et le « glas funèbre » du texte. On perçoit plus précisément l'influence romantique de l'arrangement de Bauer dans le traitement du *da capo* où il réalise un pont véritablement brahmsien dans son caractère pour reprendre le début (puis coupe un passage de l'original). Personne ne peut cependant dénier qu'il ne capture à merveille la tristesse poignante de cet extraordinaire aria.

Eugen d'Albert (1864–1932) fut un autre pianiste virtuose qu'attirait la musique de Bach. Né à Glasgow d'un père français et d'une mère allemande, il étudia durant une courte période avec Sir Arthur Sullivan à Londres avant de trouver sa patrie spirituelle en Allemagne où il devint un des élèves les plus brillants de Liszt. En fait, il détestait tellement être qualifié de pianiste anglais qu'il écrivit en 1884 :

Malheureusement j'ai étudié pendant une période considérable dans ce pays de brouillard, mais durant tout ce temps je n'ai absolument rien appris ; et si j'y étais demeuré plus longtemps, je serais complètement allé à ma perte ... ce n'est que depuis que j'ai quitté cette terre barbare que j'ai commencé à vivre. Et je vis maintenant uniquement pour l'unique, le vrai, le glorieux art allemand.

Si sa vie fut tourmentée (il eut six épouses), sa carrière de pianiste virtuose se trouva écourtée du fait de son vif intérêt pour la composition. Sa transcription d'une des plus grandes œuvres pour orgue de Bach, la **Passacaglia en ut mineur**, BWV582 [16] dénote quel flair il possédait au clavier et pourquoi Liszt le surnommait son « second Tausig » et « notre jeune lion ». Il parvient néanmoins à rester remarquablement fidèle à l'original, même si ses fréquents changements de nuances et de tempos datent nettement de l'époque. Je trouve que ses articulations et son phrasé se voient étroitement mon impression de ce que Bach pouvait désirer. Et dans l'ensemble, le travail éditorial de l'œuvre demeure convaincant. J'ai changé quelques petites choses pour demeurer plus proche de Bach que d'Albert (à commencer par les trilles de la note aiguë par exemple !) mais il ne s'agit que d'ajustements mineurs.

Voilà pour d'Albert. Que dit Bach dans cette pièce ? Une passacaille est un ensemble de variations sur une basse obstinée (c'est-à-dire qu'elle se répète constamment). La première partie du thème exploité par Bach est empruntée à une passacaille d'un compositeur français, André Raison (1650–1720). Les vingt variations et fugue qui s'ensuivent sont groupées de manière à présenter des passages paroxysmiques de tensions et de détentes. On débat encore pour savoir si cette œuvre était ou non destinée à un clavecin à pédalier et deux claviers en place d'un orgue, ce qui est, je crois, plausible. De récents travaux musicologiques l'ont datée de la période où Bach séjourna à Arnstadt (1703–1707) alors qu'il était encore influencé par Buxtehude qu'il avait entendu jouer à Lübeck. La fugue n'est pas une entité indépendante



mais une partie intégrante de la passacaglia, exploitant dans sa première partie le thème comme sujet avec un contre-sujet persistant qui ajoute grandement à l'apogée. Un heureux changement est apporté en entendant le thème de la passacaille énoncé dans des tonalités différentes au lieu de l'immuable tonique comme dans les variations. Au cours des quelques dernières lignes, la musique marque une courte pause sur un accord de sixte napolitaine (ré bémol majeur). Comme le souligne Peter Williams, « même une sixte napolitaine peut ne jamais sonner aussi bien qu'à la fin de cette fugue. En théorie l'effet est ordinaire, mais dans ce contexte, l'accord est magnifique ». Je ne suis pas du tout surprise que d'Albert ait choisi de transcrire cette œuvre-là et je suis certaine qu'il possédait une puissance dramatique analogue.

Pour conclure ce récital de transcriptions, j'ai choisi un dernier choral du *Petit Livre d'orgue*, **Alle Menschen müssen sterben**, BWV643 [17]. Il s'agit de mon propre arrangement que j'ai joué à de nombreuses reprises au cours des ans. Le texte est explicite :

Tous les hommes doivent mourir,	Ce corps, il faut qu'il périsse
Toute chair se flétrit comme herbe,	S'il doit renaître éternellement
Tout ce qui vit doit se corrompre	A la gloire suprême
Pour devenir autre chose de nouveau.	Qui a été préparée pour les bienheureux.

Ce cantique pour les morts remonte à 1652 tandis que la mélodie anonyme est datée de 1687. Bach traite ce choral avec simplicité, plaçant la mélodie à la voix aiguë (que je double à l'octave inférieure lors de la reprise de la première strophe pour changer de couleur) sur un motif rythmique omniprésent. Ce dernier est souvent considéré comme le « motif de la joie » chez Bach, la raison pour laquelle ce prélude est parfois exécuté dans un tempo nettement plus allant. Ce n'est pas mon point de vue. Mourir était certainement, selon le credo luthérien de Bach, un soulagement attendu après les fardeaux de la vie terrestre. Il s'agissait du prélude à la vie éternelle. Dans le cas présent, la joie exprimée est certainement d'une nature plus contemplative. La fausse relation entre le do dièse et le do bémol de la dernière mesure ne peut être pleinement perçue dans un tempo trop rapide. Une partie tellement importante de la grande musique de Bach est consacrée au thème de la mort : et après tout, elle lui était bien familière puisque à l'âge de dix ans, il avait perdu ses deux parents, sa première épouse décéda sans qu'il soit chez lui et qu'il vit mourir onze de ses vingt enfants. Ce court prélude saisit en quelques lignes sa foi, sa joie et par-dessus tout sa perfection musicale. Il me souvient de ce que Mendelssohn disait après avoir entendu Schumann lui jouer ce prélude de choral :

La mélodie semble entrelacée avec des guirlandes d'or évoquant en moi la pensée que si la vie était privée de toute confiance, de toute foi, ce choral la restaurerait en moi.

ANGELA HEWITT © 2001
Traduction ISABELLE BATTIONI



Bach-Transkriptionen

AM 11. MÄRZ 1829 dirigierte der zwanzigjährige Felix Mendelssohn Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* in Berlin. Für diese erste Aufführung des Werks seit Bachs Tod neunund-siebzig Jahre zuvor hatte er mit dem 158 Sänger starken Chor und einem vollständigen modernen Orchester (das er, offenbar auswendig, vom Klavier aus leitete) gut ein Jahr lang geprobt. Der Saal der Berliner Singakademie war überfüllt, und seiner Schwester Fanny zufolge verlief das Ereignis in einer Atmosphäre ernster Andacht. Es war nach heutigen Maßstäben nicht gerade eine „authentische“ Aufführung, denn Mendelssohn kürzte erheblich, veränderte die Orchestrierung vieler Passagen und wechselte mehrere Solopartien aus, um Sänger von der Königlichen Oper einsetzen zu können. Doch niemand beschwerte sich darüber. Die Darbietung war für alle eine Offenbarung und löste das Versprechen des Chefredakteurs der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* A. B. Marx ein, daß sie die Tore eines lang verschlossenen Tempels öffnen werde. Das Ziel war nicht, sich so eng wie möglich an Bachs Intentionen zu halten, sondern seine Musik auf eine Weise zum Leben zu erwecken, die dem Publikum des neunzehnten Jahrhunderts verständlich war. Ebenso verfuhr Mendelssohn offenbar auch mit seiner Interpretation von Bachs *Chromatischer Fantasie und Fuge*, die er mit allen möglichen Crescendi, Piani und Fortissimi spielte, natürlich mit Pedal und Verdoppelung der Oktaven im Baß. Was Johann Sebastian wohl davon gehalten hätte?

Die erwähnte Veranstaltung diente nicht nur als ungeheurer Anreiz für andere Aufführungen vorklassischer Musik (Brahms war insofern an dieser Wiederbelebung beteiligt, als er in Detmold und Wien große Mengen alter Chormusik dirigierte), sondern sie beeinflusste auch erheblich das Komponieren im neunzehnten Jahrhundert. Mendelssohn selbst schrieb sechs Präludien und Fugen für Klavier (op. 35), Schumann mehrere für Pedalklavier, Liszt komponierte seine Variationen über Bachs *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, Grieg schuf seine Suite „Aus Holbergs Zeit“, und so weiter. Komponierende Pianisten begannen Bachs Werke für den Eigengebrauch zu arrangieren und sie in ihre Konzertprogramme aufzunehmen (in erheblich größerem Maße als die Originalfassungen, die sie, wie Wanda Landowska meint, wohl ein wenig schmucklos fanden). Der erste und bedeutendste war Ferruccio Busoni (1866–1924), der acht Bände seiner eigenen Bach-Ausgabe veröffentlichte, darunter viele Transkriptionen, und Bach als das Fundament allen Klavierspiels ansah. Auch Franz Liszt transkribierte höchst effektiv sechs der großen Orgelwerke. Wenn jemand Einspruch erhob, verteidigten Bezug nicht ganz klar sich damit, daß Bach und seine Zeitgenossen sich ununterbrochen gegenseitig ihre Musik Ausdruck und bestimmte Werke wiederverwendet hätten, wenn es ihnen paßte. Indem sie Musik der Vergangenheit den Massen näherbrachten, würden sie den Komponisten einen Gefallen tun, wenn auch auf ihre eigene Art. Nicht alle Komponisten waren jedoch damit einverstanden. Viel später hat Hindemith in seinem Buch *A Composer's World* (1952, dt.: *Komponist in seiner Welt*, 1959) die Kunst der Transkription damit gleichgesetzt, daß man die Venus von Milo mit einem netten



gemalten Rock und Jacke einkleidet. Doch auch heute noch, am Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts und nach dem allumfassenden Revival alter Musik und dessen Fixierung auf „Authentizität“, ist es immer noch möglich, solche Transkriptionen vorzulegen und damit bei vielen Hörern Interesse an einem Werk zu wecken, das ihnen bislang unbekannt war (oder sogar ein allgemein bekanntes Stück in ganz anderem Licht zu zeigen). Man wird sie in Ehren halten, solange Berufs- und Amateurmusiker die Herausforderung schätzen, Stücke auf einem dafür eigentlich nicht vorgesehenen Instrument zu spielen (das sich im Falle von Bach und dem Klavier erheblich von dem Instrument unterscheidet, das der Komponist gekannt hat), um schlicht auf ihre Weise auszudrücken, wie schön, bewundernswert oder monumental ein bestimmtes Werk sein kann, und um ihre Begeisterung dafür anderen zu vermitteln.

Das trifft auf die fünf Transkriptionen des deutschen Pianisten Wilhelm Kempff (1895–1991) zu, mit denen unsere Einspielung beginnt. In eine Organistenfamilie hineingeboren, begann er das „königliche Instrument“ zu spielen, ehe er noch die Pedale erreichen konnte, und mit zehn Jahren konnte er alle achtundvierzig Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* spielen und transponieren. Da sein Vater auch Chorleiter war, lernte er noch als Kind sämtliche Kantaten kennen und dirigierte später selbst viele davon. Die vorliegenden Bach-Transkriptionen stellte er in den Jahren zwischen 1910 und 1930 zusammen, überwiegend angeregt durch die Aufführungen, die Busoni in seiner Jugend in Berlin gegeben hatte. Kempff zufolge hatte Busoni einen durchgeistigten Klang, durch den sich die von Kempff selbst 1975 eingespielten Transkriptionen zweifellos auch auszeichnen. Für ihn war das Klavier sowohl Orgel als auch Orchester, und er vermochte Klänge zu erzeugen, die es mit beiden aufnehmen konnten.

Dies kommt im einleitenden Stück, der **Sinfonia in D-Dur** [1] aus der Ratwahlkantate, BWV29 (*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*), wunderbar zum Ausdruck. Bach schrieb das Werk 1731 aus Anlaß der Wahlen zum Rat der Stadt Leipzig. Das Original ist ein brillanter Satz für Orgel und Orchester (samt Trompeten und Schlaginstrumenten), Bachs eigene Bearbeitung des ersten Satzes seiner Partita in E-Dur für unbegleitete Violine, BWV1006. Nachdem Kempff bei einem Berliner Konzert unter der Leitung des ebenfalls als Bachpianist berühmten Edwin Fischer den ursprünglichen obligaten Orgelpart auf dem Klavier gespielt hatte, entschloß er sich, in seiner eigenen Transkription den Orchesterklang zu reproduzieren. Das ist ihm mit Sicherheit gelungen! Kempff hat dem Stück die Vortragbezeichnung „Allegro pomposo“ gegeben und beim ersten großen Aufbau vor dem langen Decrescendo das Wort „glorioso“ eingefügt. Es blieb seine ganze Karriere lang eine seiner Lieblingszugaben.

Die einzige Transkription der vorliegenden Aufnahme, die nicht auf eine Kantate oder ein Orgelwerk von Bach zurückgeht, ist das anrührende **Siciliano in g-Moll** [2]. Es handelt sich dabei um den zweiten Satz der Sonate in Es-Dur für Flöte und Cembalo BWV1031 mit ihrem zarten und sehnsüchtigen Thema. Das Werk entstand vermutlich 1741 für die Konzerte des Leipziger Collegium Musicum, dem



Bach vorstand. Kempffs Transkription ist Albert Schweitzer gewidmet, der ein bedeutender Bachbiograph und Organist, aber auch Theologe, Philosoph, Arzt und Missionar war.

Im Zentrum von Bachs musikalischem Erbe stand der Choral – ein gemeinschaftlich gesungenes Glaubensbekenntnis, das im protestantischen Gottesdienst eine große Rolle spielte. Martin Luther verkündete dazu einmal: „... die Musik ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk. Man vergisset dabei alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffahrt und andere Laster.“ Die heilende Kraft des Chorals war um so größer, da es von der ganzen Gemeinde gesungen wurde, die zum Lob des Allmächtigen zusammenfand. Es ist bedeutsam, daß die Choralvorspiele für Orgel, die zu Bachs frühesten Kompositionen gehörten, ihn noch auf dem Totenbett begleiteten, als er angeblich einem Schüler „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ diktierte. Er schrieb fast einhundert, von denen die meisten in verschiedenen Sammlungen zusammengefaßt sind.

Jacob Adlung, ein deutscher Organist jener Zeit, hat die drei Zwecke des Choralvorspiels folgendermaßen beschrieben: 1) die Gemeinde auf die Tonart vorzubereiten, 2) sie über die Melodie aufzuklären, 3) sie „durch wohlfließende Gedanken“ zu erfreuen. Bach war zweifellos vorwiegend an der dritten Möglichkeit interessiert. Das ist es auch, was die Kirchenvorstände in Arnstadt, seiner ersten Anstellung, nicht etwa erfreute, sondern so sehr ärgerte, daß sie ihm vorwarfen, er habe „in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thone mit eingemischt, daß die Gemeinde drüber confundiret worden.“ Aber Bach ließ sich nicht so einfach Einhalt gebieten, sondern setzte sich ab in eine aufgeklärtere Stadt.

Das erste der Choralvorspiele im vorliegenden Programm mit Transkriptionen ist **Nun komm, der Heiden Heiland** BWV659 [3]. Kempff hat es mit „Adagio“ bezeichnet und ihm den Text von Martin Luthers 1524 entstandener Adventshymne vorangestellt, einer Übertragung der lateinischen Fassung des heiligen Ambrosius:

Nun komm, der Heiden Heiland,
Der Jungfrauen Kind erkannt,

Des sich wunder alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.

Die langsame Entfaltung des höchst ausdrucksvollen *Cantus firmus* wird von wunderschönem Kontrapunkt begleitet, der häufig seufzende, aus zwei Noten bestehende Figuren einsetzt. Er ist in den „Leipziger Chorälen“ enthalten (den „Achtzehn“, wie sie häufiger genannt werden) – einer Sammlung von Chorälen, die Bach in seinen letzten Lebensjahren zusammengestellt hat und die mehrheitlich schon zu seiner Weimarer Zeit in früheren Fassungen existierten. Die Sammlung umfaßt drei Choralvorspiele mit diesem Titel – die sich stark voneinander unterscheiden. Kempffs Transkription bewahrt auf herrliche Art die sehnsüchtige, geheimnisvolle Atmosphäre des Originals.

Ein perfektes Beispiel dafür, wie Bach die gleiche Musik in unterschiedlicher Instrumentierung einsetzt, ist das bekannte Orgelchoralvorspiel **Wachet auf, ruft uns die Stimme** BWV645 [4], das auch als



vierter Satz der gleichnamigen Kantate Nr. 140 in Erscheinung tritt. Dort trägt es den Titel „Zion hört die Wächter singen“. Das Orgelvorspiel ist ein Trio: Die Chormelodie erklingt in der linken Hand unter einer schwungvollen, geradezu als eingängig zu bezeichnenden Gegenmelodie in der Rechten, das Ganze über einem federnden Baß auf dem Pedal. In der Kantatenfassung singt der Tenorsolist den Choral, die Streichinstrumente spielen die Gegenmelodie und das Continuo führt einen bezifferten Baß aus. Es ist diese letztere Version, an die Kempff bei seiner Transkription denkt. Der Text stammt aus der zweiten Strophe eines Kirchenlieds von Philipp Nicolai (1599). Es wird am Ende des Kirchenjahrs vor dem Advent gesungen, und dem einleitenden Ruf „Wachet auf!“ folgen die Zeilen „Wohl auf, der Bräutigam kömmt; ... Macht euch bereit zu der Hochzeit.“ Darauf reagiert die Braut Zion:

Zion hört die Wächter singen,	Nun komm, du werthe Kron,
Das Herz tut ihr vor Freuden springen,	Herr Jesu, Gottes Sohn!
Sie wachet und steht eilend auf.	Hosianna!
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,	Wir folgen all
Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,	Zum Freudensaal
Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.	Und halten mit das Abendmahl.

Es liegt in der Natur der Transkription, daß sie häufig schwierig zu spielen ist, und die vorliegende verlangt, daß die Gegenmelodie von den äußeren, schwächeren Fingern der rechten Hand ausgeführt wird. Kempff sprach von der Notwendigkeit eines echten Legato (wie es für jegliches Bachspiel nötig ist), und es ist für seine Transkriptionen ebenso wichtig wie beim „wahren“ Bach.

Die berühmteste Bachsche Sammlung von Orgelchoralvorspielen ist das *Orgelbüchlein*, das er vermutlich zwischen 1713 und 1716 in Weimar zusammengestellt hat. Für den ursprünglich auf hundertvierundsechzig Stücke angelegten Band (er begann damit, daß er hundertzweiundachtzig Seiten linierte und die Titel einfügte) stellte er nur fünfundvierzig fertig – warum, wissen wir nicht genau. Was Bach mit dieser Sammlung gelang, war jedoch eine neue Form des Choralvorspiels, dessen Melodie gewöhnlich in der Oberstimme und „meistens“ wäre eleganter und eindeutiger verziert gespielt wurde, während sich die thematischen Motive der Begleitstimmen auf die eine oder andere Art auf den emotionalen oder theologischen Gehalt bezogen. Wir wissen von einem Titelblatt, das Bach später hinzugefügt hat, daß sie auch als Lehrmaterial gedacht waren, insbesondere zur Entwicklung der Pedaltechnik. Für diese Aufnahme habe ich fünf der Choralvorspiele aus dem *Orgelbüchlein* ausgewählt – Glanzstücke samt und sonders.

Das erste ist wiederum eine Kempffsche Transkription, **Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ** BWV639 [5]. Es handelt sich um eine flehentliche Hymne und das einzige Trio der Sammlung. Natürlich ist die Melodie schön, aber es sind die Mittelstimme, deren ununterbrochene Sechzehntel ohne Eile die Harmonien ausfüllen, und der pochende, pulsierende Baß, die eine dem Text angemessene Form und Klangfarbe beitragen:



Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhör mein Klagen,
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
Laß mich doch nicht verzagen;

Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
Den wollest du mir geben, Dir zu leben,
Meinm Nächsten nütz zu sein,
Dein Wort zu halten eben.

Mit Sicherheit eine der beliebtesten Melodien unserer Einspielung, zumindest in den englischsprachigen Ländern, ist die von **Schafe können sicher weiden** [6] (*Sheep may safely graze*). Sie stammt aus der sogenannten „Jagdkantate“ (Nr. 208, *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*), einer 1713 zum Geburtstag von Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels geschriebenen Kantate. Es handelt sich, soweit wir wissen, um Bachs früheste weltliche Kantate und eine der wenigen, die er während seiner Weimarer Zeit komponierte. Der Herzog verglich sich gern mit Ludwig XIV. und versuchte das Leben am Hof von Versailles nachzuahmen; seine Geburtstagsfeste pflegten mehrere Tage lang zu dauern. Er war ein begeisterter Jäger, deswegen verarbeitet das von Salomo Franck verfaßte Libretto die klassische Legende von der Jagdgöttin Diana. Die vorliegende Arie samt Rezitativ wird von Pales gesungen, einer mythischen Gestalt unbestimmtem Geschlechts, die in diesem Fall der Göttin der Ernten und Weiden entspricht. Der Herzog war zweifellos zufrieden mit der Huldigung, die ihm zuteil wurde:

REZITATIV Soll denn der Pales Opfer hier das letzte sein? Nein! Nein! Ich will die Pflicht auch niederlegen,
Und da das ganze Land von Vivat schallt, Auch dieses schöne Feld Zu Ehren unsrem Sachsenheld Zur Freud
und Lust bewegen.

ARIE 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 Besetzung beläuft sich auf Sopranstimme, zwei Flöten und Continuo. So weit das Original. Die ausgezeichnete Transkription stammt von der amerikanischen Komponistin Mary Howe (1882–1964). Geboren in Richmond im US-Staat Virginia, studierte sie Klavier und Komposition am Peabody-Konservatorium in Baltimore und hielt sich in den 1930er Jahren kurze Zeit bei Nadia Boulanger in Paris auf. Sie gehörte zu den Gründern des National Symphony Orchestra in Washington D.C. und trug gemeinsam mit Amy Beach dazu bei, 1925 die Society of American Women Composers ins Leben zu rufen. Dieses Stück zählt zu meinen Lieblingszugaben.

Myra Hess' Transkription von **Jesu bleibet meine Freude** [7] brachte Bach während des Zweiten Weltkriegs einem breiten Publikum nahe. Ihre berühmten Mittagskonzerte, die aus der Londoner National Gallery live im Rundfunk übertragen wurden, zielten darauf ab, die Moral der Bevölkerung zu heben, und viele Leute erzählen heute noch davon. Über die fragliche Zeit hat sie gesagt: „Nie in meinem Leben habe ich so wenig geübt und soviel gespielt!“ 1890 geboren, studierte sie bei Tobias Matthay und unternahm nach ihrem Debüt unter der Leitung von Sir Thomas Beecham ausgedehnte Konzertreisen durch Europa und die USA. Das Musiklexikon *Grove* beschreibt sie in seiner Ausgabe von 1954 als Angehörige einer Elite von Pianisten, „die ihr Instrument als Mittel ansahen, Musik als spirituelles Erlebnis zu vermitteln.“ *Jesu bleibet* wurde bald zu ihrer Erkennungsmelodie, nachdem sie



das Original bei einer Probe zum Bach Festival im April 1920 gehört hatte. Es handelt sich um den letzten Satz der Kantate Nr. 147, *Herz und Mund und Tat und Leben*; dort wird sie vom Chor gesungen, während eine Trompete die Melodie verdoppelt. Streicher und Continuo liefern die Begleitung, und in den Triolenpassagen gesellen sich Oboen zu den Geigen. Das Auf und Ab in der Dynamik des Chorals spiegelt den Text wider:

Wohl mir, daß ich Jesum habe,	Jesum hab ich, der mich liebet
O wie feste halt ich ihn,	Und sich mir zu eigen gibet;
Daß er mir mein Herze labe,	Ach drum laß ich Jesum nicht,
Wenn ich krank und traurig bin.	Wenn mir gleich mein Herze bricht.

Die Fähigkeit, sehr gewagte These, ist hier auf jeden Fall nötig – sonst würde eine so bekannte Melodie banal und abgedroschen wirken. Neben Myra Hess haben noch andere berühmte Pianisten diese Transkription aufgenommen, darunter Lipatti und Giesecking, während Kempff sein eigenes Arrangement eingespielt hat.

Wir bleiben in der (von Wilfrid Mellers so genannten) „segnenden“ Tonart G-Dur und kommen nun zur ersten meiner eigenen Transkriptionen, die alle dem Orgelbüchlein entnommen sind. **Wenn wir in höchsten Nöten sein** BWV641 [8] beruht auf derselben Melodie wie das Choralvorspiel, das Bach auf dem Sterbebett diktiert hat – einer auf 1547 datierten Weise von Louis Bourgeois. Der Text lautet wie folgt:

Wenn wir in höchsten Nöten sein	So ist dies unser Trost allein,
Und wissen nicht, wo aus noch ein,	Dass wir zusammen insgemein
Und finden weder Hilf noch Rath,	Dich anrufen, o treuer Gott,
Ob wir gleich sorgen früh und spat:	Um Rettung aus der Angst und Noth.

Wie in meinen drei anderen Transkriptionen auch habe ich mich äußerst eng ans Original gehalten und lediglich den Pedalpart verdoppelt sowie bei Bedarf gelegentlich eine Stimme um eine Oktave verschoben. Dieses Choralvorspiel ist eine Arabeske – eine hochverzierte, ruhige Melodie, die anfangs in einem begrenzten Tonumfang verbleibt, um sich dann in der vorletzten Phrase in große Höhen aufzuschwingen, wenn sie die Worte „Dich anrufen, o treuer Gott“ umsetzt. Die Begleitung bezieht sich ständig auf die ersten vier Töne der Chormelodie.

In seiner Vertonung von **Das alte Jahr vergangen ist** BWV614 [9] wählt Bach eine Stimmung, die von den meisten Festlichkeiten unserer Tage weit entfernt ist. Für ihn war das Jahresende eine Zeit der Besinnung, des Rückblicks und der Dankbarkeit. Die anhaltend chromatischen Linien, die sowohl auf- als auch absteigen, und die recht kargen Harmonien schaffen eine Atmosphäre der inneren Einkehr. Auch diesmal ist die Originalmelodie (aus dem Jahr 1588) aufwendig verziert. Die erste Strophe des Kirchenlieds scheint am besten auf die Musik zu passen:



Das alte Jahr vergangen ist:
Wir danken dir, Herr Jesu Christ,

Dass du uns in so gross Gefahr
Bewahrt hast lange Zeit und Jahr.

Als ich überlegte, welche Transkriptionen ich in dieses Programm aufnehmen sollte, erinnerte ich mich, auf dem Klavier von Freunden Notenblätter erspäht zu haben, die mir zuvor nicht untergekommen waren. Sie trugen den Titel *A Bach Book for Harriet Cohen*, und ich war fasziniert. Harriet Cohen (1895–1967) war eine englische Pianistin, die in erster Linie für zweierlei bekannt war: Ihre Interpretationen der Musik Bachs und ihr Engagement für die Werke britischer Komponisten ihrer Epoche, von denen sie viele Werke uraufgeführt hat. In ihren Memoiren (*A Bundle of Time*, London 1969) erzählt sie, wie das Bach-Heft zustande kam:

Damals [1931] verhandelte der Verlag Oxford University Press mit mir über ein aufregendes neues Projekt. Mehrere Komponisten, denen meine besondere Verehrung für Bach bekannt war, transkribierten einige seiner Werke für Orgel, Gesang oder Streicher so, daß ich sie alleine spielen konnte. Einer sagte es dem anderen weiter, bis ich etwa zehn Arrangements beisammen hatte. Oxford Press hörte von diesen „Akten der Huldigung“ und beschloß sie zu veröffentlichen – vorausgesetzt, daß ein so heikles Projekt zu realisieren war. Elgar sagte mir, er werde sein bestes tun, eine Bearbeitung beizusteuern, aber die kam schließlich nicht zustande. Holst konnte nichts finden, was er arrangieren wollte, und war überhaupt der Meinung, sich nicht an das Klavier heranwagen zu können. Ich hatte an Vaughan Williams geschrieben, er möge etwas für mich transkribieren und bot ihm dafür viele weitere Küsse, obwohl ich ihm schon für Hymn-Tune viele schuldete. Er antwortete: „Wie kann ich ‘nein’ sagen – wenn ein ‘ja’ mir eine solche Belohnung in Aussicht stellt? Ich werde sie voll (und bis zum 1580sten) in Anspruch nehmen.“ Sein Beitrag und die von Bax, Ireland, Bliss, Berners, Bridge, Howells, Goossens, Lambert, Walton und Whittaker trafen schließlich bei mir ein; alles wurde gütlich geregelt, und der Titel des Albums sollte lauten: *A Bach Book for Harriet Cohen*.

Der Band kam 1932 heraus, und Harriet Cohen erwähnt Aufführungen davon in New York und in der Londoner Queen’s Hall. Im Programmheft für die letztere (ein gemeinsames Konzert mit Lionel Tertis) hieß es im Vorwort von einem der Beitragenden:

Diese Zusammenstellung von Arrangements der Musik Bachs ist von den Bearbeitern als Huldigung an die Interpretin gedacht, die mehr als irgend jemand anders dazu beigetragen hat, das Ansehen der britischen Klavier- und Konzertmusik daheim und im Ausland zu fördern. Miss Cohen hat nämlich Uraufführungen von nicht weniger als sieben der englischen Komponisten besorgt, die an dieser Zusammenstellung beteiligt waren.

Sie hat stets ausgeprägten Enthusiasmus für die Musik Bachs bewiesen (nicht nur für seine Klavierwerke) und die mit ihr befreundeten Komponisten waren der Meinung, daß eine Sammlung wie diese Gelegenheit böte, sie mit spielbereiten Klavierfassungen bestimmter erlesener Werke zu versorgen, die ursprünglich für Orgel, Gesang oder eine Kombination von Instrumenten gesetzt waren.



George Bernard Shaw, ein enger Freund von Harriet Cohen, gab dem Band den Spitznamen „Fünffingerübungen für Harriet von vernarrten Berühmtheiten“ (Tatsache ist, daß sie die Geliebte von Arnold Bax war). Nicht alle Stücke sind gleichermaßen inspiriert. Von den ursprünglichen zwölf habe ich vier für meine Aufnahme ausgewählt.

Die erste ist die von Lord Berners (1883 als Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson geboren, 1950 gestorben). Er war der Sohn eines Marineoffiziers, der 1909 bis 1920 im dipolamtischen Dienst tätig war. Da er Humor hatte und sowohl malte als auch komponierte, wurde er der englische Satie genannt. Sein Beitrag zum Bach-Heft ist eine Transkription des Orgelchoralvorspiels **In dulci jubilo** BWV729 [10]. Dabei handelt es sich nicht um das gleichnamige Stück aus dem Orgelbüchlein, sondern um ein eigenständiges Werk, das wahrscheinlich zu Bachs Weimarer Zeit komponiert wurde. Es zeugt von einem weiteren Verwendungszweck des Choralvorspiels: Der Organist extemporiert damit kurze Einschübe zwischen den Zeilen des Kirchenliedes. Es muß für die Gemeinde manchmal verwirrend gewesen sein, eine vertraute Weise in derart blumiger und brillanter Umsetzung wie hier zu hören! In den 1930er Jahren wurde das Stück von dem damaligen Orgelstipendiaten Douglas Guest am King's College zu Cambridge als Nachspiel des berühmten *Festival of Nine Lessons and Carols* (Neun Lektionen und Lieder) eingeführt – eine Tradition, die heute noch Bestand hat. Lord Berners bastelt kaum am Original herum – lediglich zum Ausfüllen des Pedalparts werden ein paar Baßnoten hinzugefügt. Sowohl der Text als auch die Melodie stammen aus dem Mittelalter.

In dulci jubilo

Nun singet und seyd froh!

Unsers Herzens Wonne

Leit in praeseptio

Und leuchtet als die Sonne

Matris in gremio.

Alpha es et O!

Es folgt eine der schönsten Choralweisen, nämlich in der Transkription von **Herzlich tut mich verlangen** BWV727 [11] von William Walton (1902–1983). Dies muß einer von Bachs Lieblingschorälen gewesen sein, denn er verwendet ihn fünfmal in der *Matthäus-Passion* (die Fünf steht in der Zahlensymbolik für die Kreuzigung), zweimal im *Weihnachtsoratorium*, außerdem in zwei Kantaten und im vorliegenden Orgelchoralvorspiel. Die Melodie von Leo Haßler (1601) ist vielen verschiedenen Texten unterlegt worden; der folgende stammt von Christoph Knoll (1605):

Herzlich tut mich verlangen

Nach einem selgen End;

Weil ich hie bin umfange

Mit Trübsal und Elend.

Ich hab Lust, abzuschneiden

Von dieser argen Welt;

Sehn mich nach ewgen Freuden:

O Jesu, komm nur bald.

Walton findet für das Problem der Übertragung der letzten beiden Takte auf das Klavier eine besonders gelungene Lösung. Auf der Orgel wird das Fis in der Oberstimme einfach durch fortgesetztes Niederdrücken der Taste ausgehalten. Auf dem Klavier verklingt es so natürlich bald. Indem er es synkopiert wiederholt, läßt er es bis zum Schluß durchhalten und zugleich auf das Es im Baß prallen.



Das leichte Abheben der Pedalstimme in der Mitte des Vorspiels entspricht Waltons eigenen Spielanweisungen.

John Ireland (1879–1962) hat für seinen Beitrag wieder ein anderes Orgelchoralvorspiel gewählt – das kurze **Meine Seele erhebt den Herrn** BWV648 [12]. Wie das berühmte „Wachet auf“ entstammt es den sogenannten „Schübler-Chorälen“ – einer Gruppe von sechs Präludien, deren Stich und Veröffentlichung zu Bachs Lebzeiten von seinem Schüler Georg Schübler besorgt wurde. Die Chormelodie ist ein Cantus planus (im *tonus peregrinus*), der Text stammt aus dem Magnificat:

Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes. (Lukas 1, 46–55)

Die exakt gleiche Musik kommt auch in der Kantate Nr. 10 mit dem gleichen Titel vor, die erstmals 1724 zu Mariä Heimsuchung gesungen wurde. Dort ist die Besetzung: Alt- und Tenorsolisten, Trompete, Fagott und Orgel. In diesem Fall setzt Bach die Worte:

Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf.

Der fugale Kontrapunkt, den Bach um den Cantus firmus webt, ist auf jeden Fall interessanter als die Melodie selbst. Ireland hält sich völlig getreu an das Original.

Für mich ist das Juwel dieses Bach-Hefts Herbert Howells' (1892–1983) Transkription von **O Mensch, bewein dein Sünde gross** BWV622 [13], einem Orgelchoralvorspiel zur Passionszeit aus dem Orgelbüchlein. Auch er hält sich ausgesprochen eng ans Original (aus dem ich einiges hinzugefügt habe, das er unerklärlicherweise ausläßt), schafft jedoch damit ein Werk, das dem Klavier vollkommen angemessen, wenn auch nur schwer zufriedenstellend zu spielen ist. Bachs Harmoniefortschreitungen in diesem Stück sind verblüffend. In der Tat könnte jemand, der mit dem Original nicht vertraut ist, auf den Gedanken kommen, Howells habe eine Menge hinzugefügt! Der Text (von Sebald Heyden, 1525) wird mit dem fast durchgehenden Einsatz einer viertönigen absteigenden Figur (die auch aufsteigt) unter einer ausgefeilten Solomelodie großartig umgesetzt.

O Mensch, bewein dein Sünde groß,
Darum Christus seins Vaters Schoß
Äußert und kam auf Erden;
Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hier geboren ward,
Er wollt der Mittler werden.

Den Toten er das Leben gab,
Und legt dabei all Krankheit ab,
Bis sich die Zeit herdrange,
Daß er für uns geopfert würd,
Trüg unsrer Sünden schwere Bürd
Wohl an dem Kreuze lange.

Zu den Worten der letzten Zeile paßt ein erniedrigtes C in der Harmoniefolge, für jene Zeit eine kühne und staunenswerte Progression. Ernest Newman schreibt darüber im Vorwort zu Harvey Graces *The Organ Works of Bach*:

Bachs Freunde und Schüler hielten „Das alte Jahr vergangen ist“ und „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross“ gewiß für großartige Schöpfungen, aber ich erkühne mich, zu sagen, daß sie im Vergleich zu uns, die wir den „Tristan“ erleben durften, keine rechte Vorstellung davon hatten, wie wunderbar sie wirklich



waren. Die Entwicklungen der lyrischen Musik des neunzehnten Jahrhunderts, in der Oper, in der sinfonischen Dichtung und im Lied, haben unsere Sinne für die Lyrik Bachs geschärft.

Dieser Choral wurde auch als Grundlage für eine umfangreiche Fantasie eingesetzt, die den ersten Teil der *Matthäus-Passion* beschließt (und zweiten Fassung der *Johannes-Passion* entnommen ist). Die Originalmelodie schrieb Mathias Greitter im Jahre 1525.

Harriet Cohen hat 1924 selbst mehrere Bachtranskriptionen geschaffen, die sie häufig aufführte. Eine davon ist **Ertöt' uns durch dein' Güte** [14] aus der Kantate Nr. 22, *Jesus nahm zu sich die Zwölfe*. Die Kantate wurde am 7. Februar 1723 uraufgeführt – als eines von wenigen Werken dieser Art, die Bach in Köthen schrieb. Dies ist der Schlußchor, gesetzt für Oboe, Streicher, Fagott, Orgel und Chor. Der englische Titel „Sanctify us by Thy goodness“, den Harriet Cohen ihrer Transkription gegeben hat, entspricht in der Übersetzung nicht ganz der ersten Textzeile:

Ertöt' uns durch dein' Güte,
Erweck uns durch dein Gnad;
Den alten Menschen kränke,
Daß der neu' leben mag

Wohl hie auf dieser Erden,
Den Sinn und all Begehren
Und G'danken hab'n zu dir.

Harriet Cohens Einspielung dieser Transkription enthält am Ende ein massives Rallentando, das ich ein wenig abgeschwächt habe.

Harold Bauer (1873–1951) wurde im englischen Kingston-on-Thames geboren und erhielt seinen ersten Musikunterricht auf der Geige. Erst viel später entschloß er sich, aufs Klavier umzusatteln (nachdem Paderewski ihn überredet hatte, der seinen Wohlklang lobte und meinte: „Außerdem haben Sie so schönes Haar!“). 1893 ging er nach Paris, wo er zwanzig Jahre blieb (und Adressat der Widmung von Ravels *Ondine* wurde). Im Jahre 1900 gab er sein Amerikadebüt mit der Bostoner Erstaufführung des Ersten Klavierkonzerts von Brahms mit dem Boston Symphony Orchestra. Er galt als einer der bedeutendsten Pianisten seiner Epoche sowie als wahrer Erbe der Tradition von Liszt, Paderewski und Brahms. Seine legendären Bachrecitals in London in den 1920er Jahren brachten vielen Zuhörern die Musik des deutschen Meisters nahe. Für den Verlag G. Schirmer erstellte er zahlreiche Editionen, darunter mehrere mit Werken von Bach.

Die Seele ruht in Jesu Händen [15] ist die freieste Bearbeitung auf dieser CD. Sie stammt aus der Kantate Nr. 127, *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*, uraufgeführt 1725 in Leipzig. Bauers Transkription würde einen nie auf die Idee kommen lassen, daß für die ursprüngliche Sopranarie eine obligate Solo-Oboe vorgesehen ist (man würde eher auf Cello tippen, da diese Stimme größtenteils im tiefen Register erklingt), samt Begleitung durch zwei Flöten. Die Verlegung des Registers erweist sich jedoch als gute Idee, da sie die beiden Stimmen auf der Klaviatur deutlich trennt. Der Text der Kantate, der von einer nach dem Tod verlangenden Seele handelt, lautet wie folgt:



Die Seele ruht in Jesu Händen,
Wenn Erde diesen Leib bedeckt.
Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken,

Ich bin zum Sterben unerschrocken,
Weil mich mein Jesus wieder weckt.

Wie im Falle von Howells' Transkription von „O Mensch, beweine“ sind die wirklich überraschenden Harmonien reiner Bach – keineswegs moderne Zusätze. Der kontrastierende Mittelteil in der Durtonart führt pizzicato geführte Streicher ein, sowie die „Sterbeglocken“ aus dem Text. Der Einfluß der Romantik ist am deutlichsten in Bauers Bearbeitung des da capo zu erkennen, wo er eine Überleitung von wahrhaft Brahms'schem Charakter zurück an den Anfang konstruiert (und dann eine Kürzung im Original vornimmt). Niemand kann jedoch behaupten, er hätte die ergreifende Traurigkeit dieser ungewöhnlichen Arie nicht wunderschön eingefangen.

Eugen d'Albert (1864–1932) war ein weiterer Klaviervirtuose, der sich zur Musik Bachs hingezogen fühlte. Im schottischen Glasgow als Sohn eines französischen Vaters und einer deutschen Mutter geboren, studierte er kurzzeitig in London bei Sir Arthur Sullivan, fand dann aber seine geistige Heimat in Deutschland, wo er einer von Liszts brilliantesten Schülern wurde. Tatsächlich mißfiel es ihm so sehr, als englischer Pianist bezeichnet zu werden, daß er 1884 schrieb, er habe zwar das Pech gehabt, einige Zeit dort im Land der Nebel zu studieren, habe aber absolut nichts gelernt und wäre bei noch längerem Aufenthalt gänzlich dem Ruin verfallen. Erst seit dem Verlassen jenes barbarische Landes habe er zu leben begonnen, und zwar nur für die einzigartige, glorreiche deutsche Kunst.

Sein Leben nahm einen stürmischen Verlauf (mit sechs Ehefrauen), und seine Karriere als Virtuose war kurz, da er sich mehr fürs Komponieren interessierte. Seine Transkription von einem der größten Orgelwerke Bachs, der **Passacaglia in c-Moll BWV 582** [16], zeugt davon, welches Flair er am Klavier besessen haben muß und warum Liszt ihn einen „zweiten Tausig“ oder „unseren jungen Löwen“ genannt hat. Dennoch gelingt es ihm, sich bemerkenswert eng ans Original zu halten, auch wenn seine häufigen Dynamik- und Tempowechsel ganz ihrer Zeit verpflichtet sind. Ich finde, daß seine Artikulation und Phrasierung dem nahekommen, was Bach meiner Vorstellung nach gewollt hätte, und wie er das Werk insgesamt „redigiert“ hat, erscheint mir ausgesprochen überzeugend. Ich habe einige Stellen verändert, um Bach näher zu sein als d'Albert (zum Beispiel, indem ich die Triller von der höheren Note her ansetze!), aber das sind Kleinigkeiten.

So viel zu d'Albert. Aber was will Bach mit diesem Stück aussagen? Eine Passacaglia ist eine Folge von Variationen über einen (ständig wiederholten) ostinaten Baß. Die erste Hälfte des Themas, das Bach hier verwendet, ist einer Passacaglia des französischen Komponisten André Raison (1650–1720) entnommen. Die zwanzig Variationen und die Fuge, die darauf folgen, sind so angeordnet, daß sich Passagen maximaler Spannung und Entspannung ergeben. Es wird viel darüber diskutiert, ob das Werk ursprünglich für zweimanualiges Pedalcembalo statt für Orgel gedacht war, was mir durchaus plausibel erscheint. Neuere Untersuchungen datieren die Komposition außerdem auf Bachs Zeit in Arnstadt



(1703–1707), als er eindeutig von dem Erlebnis beeinflusst war, Buxtehude in Lübeck gehört zu haben. Die Fuge steht nicht für sich, sondern ist integraler Bestandteil der Passacaglia; sie verwendet den ersten Teil des Themas als Subjekt sowie ein hartnäckiges Kontrasubjekt, das erheblich zum Aufbau der Erregung beiträgt. Es ist erfrischend, das Thema der Passacaglia in verschiedenen Tonarten hervortreten zu hören anstatt immer aufs neue in der Tonika, wie es in den Variationen der Fall war. In den letzten Zeilen verharrt die Musik kurz auf einer neapolitanischen Sext (Des-Dur). Peter Williams sagt dazu: „Selbst ein neapolitanischer Sextakkord kann eigentlich nicht so gut klingen, wie er es am Ende dieser Fuge tut; theoretisch ist der Effekt nichts besonderes, aber in diesem Kontext ist der Akkord prachttvoll.“ Es überrascht mich nicht, das sich d'Albert entschloß, gerade dieses Werk zu transkribieren, denn ich bin sicher, daß er über die entsprechende Dramatik und Kraft verfügte.

Zum Abschluß dieses Programms mit Transkriptionen habe ich einen letzten Choral aus dem Orgelbüchlein gewählt, nämlich **Alle Menschen müssen sterben** BWV643 [17]. Dies ist mein eigenes Arrangement, das ich seit vielen Jahren als Zugabe spiele. Der Text spricht für sich:

Alle Menschen müssen sterben,
Alles Fleisch vergeht wie Heu;
Was da lebet muss verderben,
Soll es anders werden neu.

Dieser Leib, der muss verwesen,
Wenn er ewig soll genesen
Der so grossen Herrlichkeit,
Die den Frommen ist bereit.

Dieser Hymnus für die Sterbenden entstand 1652, die anonyme Melodie 1687. Bach behandelt sie schlicht, bietet den Choral in der Oberstimme dar (die ich, um klangfarbliche Abwechslung bemüht, bei der Wiederholung der ersten Strophe eine Oktave tiefer verdoppele), über einem stets präsenten rhythmischen Motiv. Letzteres wird oft als Bachs „Freudenmotiv“ bezeichnet, weshalb dieses Choralvorspiel manchmal in recht schnellem Tempo zu hören ist. Ich sehe das anders. Der Tod bedeutete zwar in Bachs lutherischer Glaubenswelt gewiß eine willkommene Erlösung von der Last irdischen Lebens und das Tor zur Ewigkeit, aber hier wird doch sicherlich eine eher nachdenkliche Freude zum Ausdruck gebracht. Der Querstand zwischen dem Cis und dem aufgelösten C im letzten Takt ist bei allzu schnellem Tempo nicht richtig herauszuhören. Soviel von Bachs großartigster Musik ist zum Thema Tod geschrieben – kein Wunder, denn er war ihm nicht fremd: Schon mit zehn Jahren hatte er beide Eltern verloren. In seiner Abwesenheit, verlor er seine erste Frau und elf seiner zwanzig Kinder starben vor ihm. Das kurze Vorspiel erfaßt mit wenigen Zeilen seine Gläubigkeit, seine Freude und vor allem seine musikalische Perfektion. Ich fühle mich daran erinnert, was Mendelssohn sagte, nachdem ihm Schumann ein Choralpräludium vorgespielt hatte: Die Melodie scheine mit goldenen Girlanden durchwirkt, die in ihm den Gedanken hervorriefen, daß dieser Choral, auch wenn das Leben allen Vertrauens, allen Glaubens beraubt wäre, sie ihm wiederschenken könne.

ANGELA HEWITT © 2001
Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

