

BACH PIANO TRANSCRIPTIONS - 9

**'A BACH BOOK
FOR HARRIET COHEN'**
and other British transcriptions

**JONATHAN
PLOWRIGHT**

hyperion

WHAT A LOT OF BUNGLERS these English composers are in piano-writing, as evinced in this album, which was a good idea spoilt!’ Thus wrote the composer-pianist Ronald Stevenson in 1982 to the critic Colin Scott-Sutherland. Under discussion were the contents of *A Bach Book for Harriet Cohen*, which Stevenson summed up as ‘a manual of “how not to write for the piano”’. Stevenson’s criticisms, which in a subsequent letter he extended to Herbert Fryer’s transcriptions of Bach cello pieces, focus on the fact that, however faithful (or not) the transcriptions may be as arrangements of Bach’s material, they are not in his view ‘real piano music’; and he compared several passages in parallel with their treatments by the prince of all Bach transcribers, Ferruccio Busoni.

These are severe strictures from an acknowledged modern master of piano transcription (Stevenson has made over 300 transcriptions of works by at least 85 composers). But we must regard British composers’ transcriptions of Bach in the early twentieth century as coming, for the most part, from a different (non-Busonian) tradition. If they offer a view of the music partly formed under the highly Germanic influence of the London music conservatoires, and partly under the more neoclassical aesthetic of the 1920s, they surely provide a musical experience that is stimulating in its variety and encompasses both the dutiful and the masterly. *A Bach Book for Harriet Cohen* is in that sense a fascinating anthology of British transcribing manners of the inter-war period.

In 1931 the charismatic pianist invited all her principal composer friends each to make an arrangement of a work by J S Bach for inclusion in an album to be published by Oxford University Press. For twenty years Harriet Cohen had been an assiduous champion of contemporary British music (not to mention her related role as mistress and muse of Arnold Bax), and so could call upon the talents of

most of the major creative figures in early twentieth-century British music. Not all of those she invited complied: Elgar promised a piece but failed to deliver, and Gustav Holst turned her down, saying he didn’t feel like writing for the piano. But twelve composers duly supplied her with arrangements, all dedicated to her, and she premiered the contents of the *Bach Book* at the Queen’s Hall on 17 October 1932.

The volume, arranged alphabetically by composer, opens with Sir Granville Bantock’s version of the chorale prelude *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV645 (originally based on a chorus from Cantata No 140). The wide left-hand leaps in which Bantock indulges on the first appearance of the chorale tune, where the bottom note is sounded as a grace-note before the rest of the harmony, were a feature which especially excited Ronald Stevenson’s derision in the letter quoted above, and several of the other contributors are guilty of this rather makeshift stratagem. Stevenson compared the Bantock, to its detriment, with Busoni’s famous treatment of the same piece. Later appearances are in octaves, however, while a brief episode in pastoral sixths and a sensitive underpinning of the figuration in thirds are among the felicities of the setting. Bantock made a version of this arrangement for small orchestra in 1945.

In choosing a chorale to transcribe, Bantock (the oldest composer to contribute) was typical: most of the participants selected relatively short pieces, with chorales the clear favourite among Bachian genres. But the *Bach Book* contains two weightier items, the first of them by Harriet Cohen’s lover, Arnold Bax. Bax was the only composer who chose to arrange a secular organ work—the middle section of the *Fantasia* in G major BWV572—and all the evidence suggests that this was a free-standing transcription created before the idea of the *Bach Book* had even been born. The manuscript is dated ‘Xmas 1927’

and dedicated 'For Tania' (Bax's pet name for Harriet Cohen), rather than the 'For Harriet Cohen' that appears in the *Bach Book*, so presumably it was in fact intended as a Christmas present: possibly its existence helped to crystallize the idea of the *Bach Book* in Harriet's mind.

Unlike the other contributors (save one), Bax had no compunction about writing on three staves to accommodate the musical text, and this gives his pages a more organ-like appearance and a more orchestral effect. After a grand, majestic opening the *Fantasia* proceeds in more even, flowing polyphony, but the textural density, with internal trills and ornaments, is reminiscent of Bax's own piano sonatas. The grandiose conclusion, which like several other passages appears literally unplayable, certainly pulls out all the stops, as it were.

Lord Berners' reputation is chiefly as a musical humorist and ironist, but there are works (such as his Fugue for orchestra) which show he had a more serious side, and he was an impeccable craftsman. His setting of the chorale prelude *In dulci jubilo* BWV729 from the *Clavierübung* is more smoothly made into a piano piece than some of its companions in the *Bach Book*, contrasting grandiose chordal writing against flowing arpeggiated lines, the figuration breaking out into elated triplets and finally semiquavers as the triumphant final bars are reached.

Arthur Bliss took the chorale prelude *Das alte Jahr vergangen ist* BWV614 from Bach's *Orgelbüchlein* as the subject of his arrangement. This is a notably restrained, even reverential setting, with discreet octave doubling of bass and upper lines sensitively supporting the melody, though at one point requiring wide skips by the left hand to encompass Bach's harmony.

Frank Bridge's arrangement of the serene chorale setting *Komm, süsser Tod* BWV478, from the *Schemelli Gesangbuch*, which he made in June 1931, is relatively

restrained and essentialized in its approach to Bach's original, apart from the gradations of the dynamics and the 'pianistic' arpeggios of the *Poco maestoso* central section which gradually become fulsome harped chords. In 1936 Bridge made a version of this transcription for string orchestra, giving it the title *Todessehnsucht* ('Longing for death').

Eugene Goossens was the only contributor to the *Bach Book* to choose an orchestral work to arrange. His version of the *Andante* central movement from Bach's Brandenburg Concerto No 2, dated 'Cincinnati, Sept. 29, '31', has the most cluttered appearance on the page of any of the pieces, partly because he adds trills and anacrusis, and partly due to the need to accommodate Bach's highly contrapuntal web. A few passages contain lines in small notes, which Goossens states 'must be played, but are subservient to the main thematic interest'. Yet it all sounds perfectly effective.

Like Arthur Bliss, Herbert Howells chose a chorale prelude from the *Orgelbüchlein*: *O Mensch, beweine dein' Sünde* gross BWV622. Howells had been a passionate admirer of early music since his student days, and was no stranger to composing in an archaic style. (He would later produce an inspired blend of old and new in his keyboard suite *Lambert's Clavichord*.) Unlike some of the other contributors Howells is lavish with dynamic, tempo and expression marks and phrasing. His very slow tempo—slowing further to an *Adagiosissimo* in the final bars—helps to sustain and clarify the intricate polyphonic web of Bach's writing. Only towards the end, in the *assai sostenuto* ascent to the climax, does he do much to personalize the harmony.

John Ireland chose to refashion *Meine Seele erhebt den Herrn* BWV648 from the 'Schübler' chorales; his manuscript is dated August 1931. His one-page setting underlines the fugal tendencies and questing chromati-

cism of Bach's original, beginning in and finally retreating into the bass.

Constant Lambert, whose name is seldom associated with early music though in fact he did a large amount of arranging, especially for the ballet, chose the chorale prelude *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV605 from the *Orgelbüchlein*. In this sprightly yet reflective piece he keeps a constant four-part texture, each part rhythmically differentiated from its fellows, and scorns any extra embellishment.

The jewel in the crown of the *Bach Book* is surely the second of the larger-scale pieces, Ralph Vaughan Williams's glowing chorale and chorale prelude on *Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ* BWV649, the fifth of the 'Schübler' chorales. He is the only contributor to the *Bach Book* to have insisted on having the text of the chorale printed in the score, along with a translation by Robert Bridges (originally for *The Yattendon Hymnal*) which renders the opening line as 'Now cheer our hearts this eventide'. Vaughan Williams had only recently composed his massive Piano Concerto, dedicated to Harriet Cohen, and she was not to give the premiere of that work until the following year, 1933. Already in 1928 she had introduced another work Vaughan Williams had written for her, his *Hymn-Tune Prelude on Orlando Gibbons's 'Song 13'*. Their correspondence in the years 1931–3 evinces a good deal of mutual affection, and this grand Bach transcription, at once stately and intimate, is further evidence of Vaughan Williams's esteem for her.

Vaughan Williams described it as a 'free transcription', which is something of an understatement. Like Bax, he writes largely on three staves to accommodate a full, rich keyboard texture, and after a statement of the chorale the chorale prelude follows. Vaughan Williams adds a tenor part of his own to Bach's work and greatly elaborates its texture, for example with anti-historical parallel triads in

his inimitable 'English pastoral' manner and with dissonances not found in Bach—to increase the tension, but also the interplay of light and shade throughout the piece. The mildness of the dissonances is deceptive, for they lead to different contrapuntal conclusions and he even deletes whole bars and sequences of Bach in order to replace them with music of his own. He thus extends an ongoing line of descent from the sixteenth century, for BWV649 is in fact Bach's own transcription of the first chorus in his Cantata No 6, 'Bleib' bei uns, denn es will Abend werden', in which he derived his chorale melody from the alto part of a different chorale published in 1594 by Seth Calvisius (1556–1615), a distinguished predecessor as Cantor of the Thomasschule in Leipzig. The 'evening' associations of Cantata No 6 seem to have inspired Vaughan Williams to turn his 'free transcription' into a kind of nocturnal meditation that wrestles with doubt rather than the certainties of Bach's faith.

William Walton, in 1932 still a young rising star of British music, contributed a 'free arrangement' of Bach's early chorale *Herzlich tut mich verlangen* BWV727. Walton's freedoms are nothing like as radical as Vaughan Williams's, but they include frequent changes of register—taking the left hand to the remotest end of the piano at one spot—octave doublings, and the addition of staccato markings to some phrases. (Walton would return to this piece in 1940 and orchestrate it as the fourth movement of his ballet *The Wise Virgins*, which is entirely made up of Bach arrangements.)

William Gillies Whittaker (1876–1944), who at the time he was invited to contribute to the *Bach Book* was simultaneously Professor of Music at Glasgow University and Principal of the newly founded Scottish National Academy of Music, was a Northumbrian composer of quite progressive instincts (as his visionary setting of Psalm 139 for unaccompanied double chorus in 1924 attests) but

was more celebrated as a scholar of early music. In addition to editing Bach he had founded the Newcastle Bach Choir and would eventually be known for his posthumously published standard study of all the Bach cantatas. In his otherwise restrained treatment of the chorale prelude *Wir glauben all an einen Gott* BWV740, Whittaker's persistent accents on the melody notes rather seem to war against his marking *Sempre dolcissimo e legato*, but this in fact makes an interesting study in balance, since the pianist must maintain the serenely devotional mood throughout.

Harriet Cohen, as well as being the unifying force behind the *Bach Book*, herself made a number of Bach transcriptions. *Be contented, O my soul* collates the opening recitative ('Mein Gott, wie lang', ach lange') and closing aria ('Wirf, mein Herze') of Bach's Cantata No 155 for the Feast of Epiphany, and is contemporary with most of the contents of the *Bach Book*, though it appeared independently in 1931. She dedicated her arrangement to Leslie Runciman, the ship owner and aviator. The recitative is remarkable for her unflinching retention of Bach's ever-repeated pedal D in the bass and his expressive dissonances, apart from some pianistic filling-out of textures towards the end. The aria, with its persistent dotted rhythms later played off against triplets, develops into quite a difficult piece with some tricky textural tangles.

Cohen's contemporary and rival for the crown of leading British woman pianist, Myra Hess (1890–1965), was much less of a modern-music specialist but was greatly admired as a Bach player, and made a number of transcriptions of her own. *Jesu, joy of man's desiring*, Hess's version of the chorale from Cantata No 147, first published in 1926, has become a well-loved recital item in its own right for its quietly ecstatic flow of triplet figuration over the noble chorale melody, though it is a tricky piece to

balance. Hess's version of the *Adagio* from Bach's C major *Tocatta* BWV564 (also known as the *Tocatta, Adagio and Fugue* because of its unique three-movement form) is simpler. The continuous sostenuto octave writing in the left hand underpins a highly decorated and expressive right-hand melody while both hands share the harmonic in-filling between.

The pianist Leonard Borwick belonged to the generation that preceded Harriet Cohen and Myra Hess: his debut had come in Frankfurt in 1889, and he had the advantage of studying with Clara Schumann, who once wrote that she considered him her finest pupil. Clara had absorbed the passionate admiration for Bach of her husband and of Johannes Brahms—of whose music Borwick became one of the composer's favourite interpreters. Borwick often included works by Bach in his recitals, and published several piano transcriptions. His version of *O Lamm Gottes, unschuldig* BWV656, one of the 'Leipzig' chorales of early date which Bach is believed to have revised in Leipzig in the 1740s, was published in 1925 and is almost dryly contrapuntal (Borwick scorning much in the way of 'interpretative' markings). It might almost be imagined as harpsichord music until a sudden flourish of pianistic octaves brings in the grand (not to say Brobdingnagian), organ-like third statement of the chorale; the piece thereafter works up to a cadenza and conclusion during which the pianist must wish for organ pedals so his feet can take some of the strain off the hands.

Borwick's transcription of Bach's Little Fugue in G minor BWV578 was published the following year. This is a superbly effective piece despite some ponderous octave doubling in the bass entries, working up to a really resplendent conclusion.

The pianist and Bach scholar Herbert Fryer (1877–1957) studied at the Royal College of Music and subsequently in Berlin with Ferruccio Busoni. Afterwards he

taught at the Royal College of Music until his retirement in 1947. He composed piano pieces, songs and light music miniatures but is probably best known for his Op 22 Bach transcriptions, issued in 1932 (the same year as the *Bach Book*) as *Five Transcriptions from Bach*, each one dedicated to one of his many piano pupils. These are notable for being drawn exclusively from the unaccompanied Cello Suites, recasting single-line works as fully harmonized piano pieces, rather as Leopold Godowsky had done with Bach's unaccompanied Violin Sonatas. No 4 of these transcriptions, dedicated to Theodlinda Calburn, is the Sarabande from Bach's Suite No 6 in D major, BWV1012, a piece ineluctably bittersweet despite its major mode. Bach himself had already richly harmonized his melody with majestic triple- and quadruple-stopped chords, but Fryer re-imagines the piece in a full two-handed harmony, often introducing quite sharp dissonances and the occasional extra chromaticism within the overall progressions. Given that it is necessary to produce a very even flow to this music, the transcription is as much as anything a study in pedalling, which Fryer indicates precisely in interchange from pedal to una corda and even third pedal if it is available.

Hubert Foss (1899–1953) is best remembered as a writer on music—his books include *The Concertgoer's Handbook* (1946) and a biography of Ralph Vaughan Williams (1950)—and as the founder and first director of the Music Department of Oxford University Press. See *what his love can do* is Foss's transcription, published in 1937, of the tenor aria *Seht, was die Liebe tut* from Bach's Cantata No 85. This is a pastoral piece—the Cantata is one of those on the theme of Christ as the Good Shepherd—

similar in character to Hess's *Jesu, joy*. Foss's part-writing is admirably uncluttered, and he knew—as not all his fellows did—the importance of silence and rests to let air into his textures.

As already mentioned, Ronald Stevenson (born 1928) has been one of the foremost exponents of the art of transcription in the British Isles for over fifty years. In addition to his original compositions (which include the huge eighty-minute *Passacaglia on DSCH* and the choral symphony *Ben Dorain*) he has made piano versions of works by a huge range of composers from John Bull to Alban Berg. His version of *Komm, süßser Tod* BWV478 (the same chorale as set by Frank Bridge for Harriet Cohen's *Bach Book*), dates from April 1991. It is, however, a transcription at one remove: for Stevenson has here made a solo piano version not from Bach's original but of the orchestral arrangement by Leopold Stokowski. Stokowski himself said of his version that he had 'tried to imagine what Bach would do had he had the rich resources of the orchestra of today at his disposal'. In re-imagining Stokowski's orchestral textures for the keyboard Stevenson makes use of a rich palette of piano colour, especially in the middle and bass registers, and a subtle use of pedalling. He also had in mind Stokowski's performance of the piece. The basic tempo is immensely slow, much slower than in the Frank Bridge version (a comparison of the two settings is fascinating). The surging, authoritative arpeggio writing at the climax makes clear that this is, above all, piano music. The final, heavenward-ascending gesture is Stokowski's addition to Bach, newly given pianistic form by Stevenson.

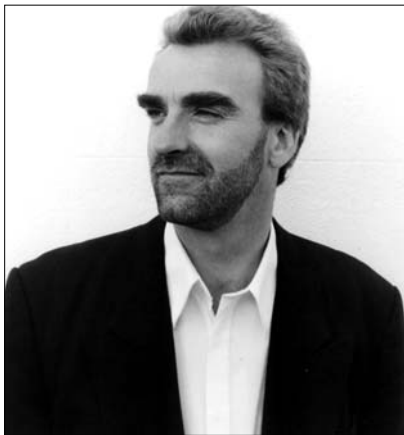
CALUM MACDONALD © 2010

JONATHAN PLOWRIGHT

Gold Medallist at the Royal Academy of Music, 'Commonwealth Musician of the Year', and a Fulbright Scholar, British pianist Jonathan Plowright was awarded first prize at the European Piano Competition. Since then critics, colleagues and audiences alike have been unanimous in their praise of Jonathan's many international performances and as a result he has been in demand all over the world as recitalist, chamber musician, and soloist with leading orchestras and ensembles. He has given numerous radio broadcasts and his commercial recordings have been enthusiastically received.

Jonathan is a keen advocate of the Polish Romantic repertoire. Following his recording of a rare collection of pieces by Paderewski he has recorded for Hyperion the two rarely heard concertos by Zygmunt Stojowski (CDA67314)—hailed by *International Record Review* as 'a simply tremendous release ... a truly great recording, an award-winner if ever I heard one'—and a disc of Stojowski's solo piano music (CDA67437), described by *BBC Music Magazine* as 'a delight'. He has also recorded the two piano concertos by Henryk Melcer (CDA67630), with *Gramophone* saying 'Plowright enhances his glowing reputation as a musical alchemist of rare distinction with a transcendent technique'.

Jonathan Plowright has also recorded a two-disc set of the complete Bach transcriptions by Walter Rummel (CDA67481/2), about which *Gramophone* wrote: 'Time and again you are reminded of real technique as opposed to a more familiar, glib and colourless alternative, and it is surely no exaggeration to say that if such playing is anything to go by you are listening to one of the finest living pianists; the possessor of qualities that should no longer remain a secret. These are treasureable records.' He has also recorded the 1924 Piano Concerto by Constant Lambert (CDA67545), where according to *Gramophone*



© Diane Shaw

he 'cuts a dash with his scintillating technique, opalescent tone and beguiling range of colour'. His recording of solo works by Paderewski (CDA67562) was described by *Classic FM Magazine* as 'world class; understated virtuosity at its best'. His album 'Hommage à Chopin' (CDA67803) was Editor's Choice in *Gramophone*, which commented that 'such quality will leave lesser pianists bemused', and CD of the Week in *Classic FM Magazine*.

Besides his busy performing schedule Jonathan is often invited to give masterclasses, consultation lessons and prize adjudications at international conservatoires. Jonathan's website, which features samples of his recordings, can be found at: www.jonathanplowright.com

TRANSCRIPTIONS BRITANNIQUES DE BACH

« **QUELLE BANDE D'INCAPABLES** que ces compositeurs anglais quand il s'agit d'écrire pour le piano, comme le montre cet album, une bonne idée gâchée ! », trancha le compositeur-pianiste Ronald Stevenson dans une lettre au critique Colin Scott-Sutherland, en 1982. L'album en question était *A Bach Book for Harriet Cohen*, « un manuel du "comment il ne faut pas écrire pour le piano" », résuma Stevenson. Ces critiques, qu'il étendit, dans une autre lettre, aux transcriptions de pièces pour violoncelle réalisées par Herbert Fryer, se focalisent sur le fait que, quel que soit leur degré de fidélité, ces arrangements de matériel bachien ne sont pas, à ses yeux, de la « vraie musique de piano » ; et d'en comparer plusieurs passages avec les traitements appliqués par le prince des transpositeurs de Bach, Ferruccio Busoni.

Ces éreintements émanent d'un maître reconnu de la transcription pianistique moderne (Stevenson a transcrit plus de trois cents œuvres d'au moins quatre-vingt-cinq compositeurs). Mais n'oublions pas que les transcriptions bachiennes opérées par les compositeurs britanniques du début du XX^e siècle se réclamaient, pour la plupart, d'une autre tradition (non busonienne, celle-là). Si elles reflètent une vision de la musique formée en partie sous l'influence toute germanique des conservatoires londoniens, et en partie sous l'effet de l'esthétique davantage néoclassique des années 1920, elles offrent assurément une expérience musicale d'une variété stimulante, englobant le consciencieux comme le magistral. *A Bach Book for Harriet Cohen* est, à cet égard, une fascinante anthologie de la transcription britannique dans l'entre-deux-guerres.

En 1931, la charismatique pianiste invita ses principaux amis compositeurs à arranger chacun une œuvre de J. S. Bach pour un album à paraître chez Oxford University

Press. Parce qu'elle avait, pendant vingt ans, assidûment défendu la musique britannique contemporaine (sans parler de son rôle connexe comme maîtresse et muse d'Arnold Bax), Harriet Cohen put en appeler aux talents de presque tous les grands compositeurs britanniques du début du XX^e siècle. Tous ne s'exécutèrent pas : Elgar promit une pièce mais ne la livra jamais et Gustav Holst refusa, arguant qu'il ne se sentait pas d'écrire pour le piano. Au total, ils furent douze à accéder dûment à la demande de Cohen, dédicataire de tous leurs arrangements et créatrice de l'intégralité du *Bach Book*, au Queen's Hall, le 17 octobre 1932.

Le volume, classé alphabétiquement par compositeur, s'ouvre sur la version de Sir Granville Bantock du prélude-choral *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 (basé à l'origine sur un chœur de la Cantate n° 140). Les larges sauts à la main gauche marquant l'apparition de la mélodie du choral, où la note inférieure est comme une note d'agrément avant le reste de l'harmonie, excitèrent particulièrement la dérision de Ronald Stevenson dans la lettre susmentionnée, d'autant que Bantock ne fut pas le seul contributeur à utiliser ce stratagème de fortune. Quand Stevenson compara cette version avec le célèbre arrangement de Busoni, ce fut au désavantage de Bantock. Les apparitions ultérieures du choral sont toutefois en octaves, cependant qu'un bref épisode en sixtes pastorales et un sensible soutien de la figuration en tierces comptent parmi les tours heureux de cette version que Bantock arrangerait, en 1945, pour petit orchestre.

En choisissant de transcrire un prélude-choral, Bantock (l'aîné des contributeurs) ne se démarqua guère : de tous les genres bachiens, ce furent les pièces relativement courtes, et surtout les chorals, qui eurent la faveur de la plupart des participants. Le *Bach Book* n'en renferme pas moins deux morceaux plus imposants. Le premier est

d'Arnold Bax (l'amant d'Harriet Cohen depuis presque vingt ans), le seul à avoir choisi une œuvre profane pour orgue, la section centrale de la *Fantasia* en sol majeur BWV 572 ; tout suggère d'ailleurs que ce fut une transcription indépendante, antérieure à l'idée même du *Bach Book*. Le manuscrit, daté « Xmas 1927 », est en effet dédié « For Tania » (le petit nom que Bax donnait à Harriet Cohen) et non « For Harriet Cohen » comme dans le *Bach Book*. On peut donc supposer qu'il s'agit, en fait, d'un cadeau de Noël, dont l'existence put même contribuer à cristalliser l'idée du *Bach Book* dans l'esprit de Harriet.

Contrairement aux autres contributeurs (à une exception près), Bax n'hésita pas à écrire sur trois portées pour s'adapter au texte musical, ce qui confère à ses pages une allure plus organistique, un effet plus orchestral. Passé une grande et majestueuse ouverture, la *Fantasia* adopte une polyphonie plus régulière, fluide, bien que la densité de la texture, avec ses trilles et ses ornements internes, ne soit pas sans rappeler les propres sonates pianistiques de Bax. La grandiose conclusion qui, à l'instar de plusieurs autres passages, semble littéralement injouable, joue, pour ainsi dire, le grand jeu.

Malgré certaines œuvres (comme la Fugue pour orchestre) montrant de lui un visage plus sérieux, un art impeccable, Lord Berners a surtout une réputation d'humoriste et d'ironiste musical. Sa version du prélude-choral *In dulci júbilo* BWV 729, extrait de la *Clavierübung*, est plus uniment changée en morceau pianistique que certaines autres compositions du *Bach Book* : une grandiose figure en accords s'oppose à de fluides lignes arpégées, la figuration explose en exultants triolets et, pour terminer, en doubles croches quand arrivent les triomphantes mesures finales.

Arthur Bliss opta, lui, pour un arrangement du prélude-choral *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 614,

puisé dans l'*Orgelbüchlein* de Bach. Il s'y montre remarquable de retenue, voire révérencieux : un discret redoublement à l'octave des lignes grave et supérieure épaula la mélodie, avec sensibilité, encore qu'il faille, à un moment, de larges sauts à la main gauche pour englober l'harmonie bachienne.

Dans l'arrangement qu'il fit en juin 1931 du serin choral *Komm, süßer Tod* BWV 478, emprunté à *Schemelli Gesangbuch*, Frank Bridge adopte une approche assez sobre et quintessenciée de l'original bachien, n'étaient les gradations de la dynamique et les arpèges « pianistiques » de la section centrale *Poco maestoso* se muant en de dithyrambiques accords harpés. En 1936, Bridge fit de cette transcription une version pour orchestre à cordes qu'il baptisa *Todessebnucht* (« Aspiration à la mort »).

Eugene Goossens fut le seul contributeur à choisir une œuvre orchestrale. Sa version du mouvement central *Andante* du Concerto brandebourgeois n° 2 de Bach, datée « Cincinnati, Sept. 29, '31 », semble, sur le papier, la plus désordonnée de toutes les pièces, du fait des trilles et des anacrouses ajoutés, mais aussi de la nécessité de s'adapter au réseau très contrapuntique de Bach. Quelques passages présentent des lignes en petites notes qui, stipule Goossens, « doivent être jouées, mais sont tributaires de l'intérêt thématique principal ». L'ensemble produit pourtant un effet parfait.

Comme Arthur Bliss, Herbert Howells opta pour un prélude-choral de l'*Orgelbüchlein* : *O Mensch, beweine dein' Sünde gross* BWV 622. Fervent admirateur de la musique ancienne depuis ses années étudiantes, Howells savait composer en style archaïque. (Sa suite pour clavier *Lambert's Clavichord* sera un inspiré mélange d'ancien et de neuf.) À l'encontre de certains autres contributeurs, Howells est prodigue de dynamiques, de tempos,

d'indications expressives et de phrasés. Son tempo lentissime—au point d'atteindre un *Adagiosissimo* dans les dernières mesures—concourt à soutenir et à clarifier le complexe réseau polyphonique de l'écriture bachienne. C'est seulement vers la fin, dans la montée *assai sostenuto* vers l'apogée, qu'il personnalise vraiment l'harmonie.

John Ireland choisit de refaçonner *Meine Seele erhebt den Herrn* BWV 648, tiré des chorals «Schübler»; son manuscrit est daté d'août 1931. Cette version d'une page souligne les tendances fuguées et le chromatisme pénétrant de l'original bachien, commençant et se retirant à la basse.

Constant Lambert, dont le nom est rarement associé à la musique ancienne—alors qu'il réalisa beaucoup d'arrangements, surtout pour le ballet—, puisa dans l'*Orgelbüchlein* le prélude-choral *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 605, une pièce ensemble guillerette et méditative, dans laquelle il conserve constamment une texture à quatre parties, chacune rythmiquement différenciée des autres, et rejette toute ornementation supplémentaire.

Le joyau du *Bach Book* est assurément la seconde pièce d'envergure, le flamboyant choral et prélude-choral sur *Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ* BWV 649 (le cinquième des chorals «Schübler») vu par Ralph Vaughan Williams. De tous les contributeurs au *Bach Book*, ce dernier fut le seul à insister pour avoir le texte du choral imprimé sur la partition, assorti d'une traduction de Robert Bridges (originellement pour *The Yattendon Hymnal*), dont le premier verset dit «Now cheer our hearts this eventide» («Égayons nos cœurs ce soir»). Vaughan Williams venait d'écrire son massif Concerto pour piano, dédié à Harriet Cohen, qui le créa seulement l'année suivante, en 1933. En 1928 déjà, elle avait présenté une autre œuvre composée par Vaughan Williams

à son intention, l'*Hymn-Tune Prelude on Orlando Gibbons's «Song 13»*. Leur correspondance des années 1931–3 reflète une grande affection mutuelle et cette somptueuse transcription bachienne, tout à la fois majestueuse et intime, redit l'estime qu'il avait pour elle.

Vaughan Williams décrit sa pièce comme une «transcription libre», et c'est peu dire. Comme Bax, il composa essentiellement sur trois portées pour accueillir une texture de clavier pleine et riche et le prélude-choral suit l'énonciation du choral. Il ajoute une partie de ténor de son cru et développe énormément la texture de l'œuvre originale avec, par exemple, des accords parfaits parallèles tout sauf historiques, dans son inimitable manière «pastorale anglaise», ou encore avec des dissonances introuvables chez Bach—pour exacerber la tension ainsi que le jeu de lumière et d'ombre tout au long de la pièce. Les dissonances sont d'une douceur trompeuse car elles aboutissent à des conclusions contrapuntiques différentes et Vaughan Williams va jusqu'à remplacer des mesures et des séquences entières de Bach par une musique de son invention. Ce faisant, il s'inscrit dans une lignée droite venue du XVI^e siècle, BWV 649 étant en réalité la transcription par Bach du premier chœur de sa Cantate n° 6, «Bleib' bei uns, denn es will Abend werden», dont la mélodie de choral dérive de la partie d'alto d'un autre choral (publié en 1594), de Seth Calvisius (1556–1615), un de ses éminents prédécesseurs au poste de Cantor de la Thomasschule de Leipzig. Les associations «vespérales» de la Cantate n° 6 suggèrent apparemment à Vaughan Williams de transformer sa «transcription libre» en un genre de méditation nocturne plus en proie aux doutes qu'à la foi toute en certitudes de Bach.

En 1932, William Walton, qui n'était encore qu'une jeune étoile montante de la musique britannique, fit un «arrangement libre» d'un vieux choral de Bach, *Herzlich tut mich verlangen* BWV 727. Les libertés prises par

Walton ne sont en rien aussi radicales que celles de Vaughan Williams, même si elles incluent de fréquents changements de registre—entraînant, une fois, la main gauche au fin fond du piano—, des redoublements à l’octave et l’ajout, pour certaines phrases, d’indications staccato. (En 1940, Walton reviendra à cette pièce pour l’orchestrer et en faire le quatrième mouvement de *The Wise Virgins*, un ballet exclusivement constitué d’arrangements bachiens.)

William Gillies Whittaker (1876–1944)—qui, lorsqu’on l’invita à contribuer au *Bach Book*, enseignait la musique à l’université de Glasgow et dirigeait la Scottish National Academy of Music, fondée depuis peu—, était un compositeur northumbrien intuitivement très progressiste (en atteste sa visionnaire version du psaume 139 pour double chœur a cappella, en 1924) mais c’est comme spécialiste de la musique ancienne qu’il était surtout connu. Éditeur des œuvres de Bach, fondateur du Newcastle Bach Choir, il accéda finalement à la célébrité grâce à son étude de toutes les cantates bachiennes (un classique du genre, publié à titre posthume). Dans son traitement, par ailleurs tout en sobriété, du prélude-choral *Wir glauben all an einen Gott* BWV 740, ses accents persistants sur les notes de la mélodie semblent en guerre contre son indication *Sempre dolcissimo e legato*, ce qui constitue cependant une intéressante étude de l’équilibre, le pianiste ne devant rien lâcher du climat de dévotion sereine.

Non contente d’être l’« unique engendreuse » du *Bach Book*, Harriet Cohen réalisa elle-même plusieurs transcriptions. *Be contented, O my soul*, qui réunit le récitatif liminaire (« Mein Gott, wie lang’, ach lange ») et l’aria conclusive (« Wirf, mein Herze ») de la Cantate n° 155 pour l’Épiphanie, est contemporaine de la plupart des pièces du *Bach Book*, même si elle parut séparément en 1931, avec une dédicace à l’armateur et aviateur Leslie Runciman. Le récitatif vaut par le maintien sans faille



HARRIET COHEN, 1929

et du ré pédale à la basse, incessamment répété, et des dissonances expressives de Bach, hormis un remplissage pianistique des textures, vers la fin. L’aria, avec ses insistants rythmes pointés montés ensuite contre des triotes, se développe en une pièce fort ardue, aux épineux enchevêtrements de texture.

Rivale de Harriet Cohen pour le titre de première pianiste britannique, Myra Hess (1890–1965) était bien moins fine connaisseuse en musique moderne mais

ses interprétations de Bach forçaient l'admiration et elle réalisa plusieurs transcriptions. *Jesu, joy of man's desiring*, sa version du choral de la Cantate n° 147 parue en 1926, est devenue une pièce de récital appréciée pour son flux paisiblement extatique de figurations en triolets par-dessus la majestueuse mélodie du choral, encore que l'équilibre soit délicat à trouver. La version que Hess donna de l'*Adagio* de la *Toccata* en ut majeur BWV 564 (dite aussi *Toccata, Adagio et Fugue* à cause de sa forme unique, en trois mouvements) est plus simple. L'écriture continûment en octaves sostenuto, à la main gauche, étaye une mélodie à la main droite très ornée et expressive, les deux mains se partageant le remplissage harmonique intermédiaire.

Le pianiste Leonard Borwick, de la génération précédente, débuta à Francfort en 1889 et eut l'avantage d'étudier avec Clara Schumann, qui écrivit un jour qu'elle le considérait comme son meilleur élève. Clara avait assimilé la fervente admiration que son mari et Johannes Brahms vouaient à Bach et Borwick devint l'un des interprètes favoris de la musique brahmsienne. Souvent, il mettait des œuvres bachiennes dans ses récitals ; il publia plusieurs transcriptions pianistiques. Sa version de *O Lamm Gottes, unschuldig* BWV 656, l'un des premiers chorals de « Leipzig », que Bach aurait révisé à Leipzig dans les années 1740, parut en 1925 et est presque sèchement contrapuntique (Borwick rejetant fort les indications « interprétatives »). On peut presque y entendre une musique de clavecin jusqu'au moment où une soudaine floriture d'octaves pianistiques introduit la grandiose (pour ne pas dire cyclopéenne) troisième énonciation, façon orgue, du choral ; puis la pièce se développe pour atteindre une cadenza et une conclusion durant laquelle le pianiste doit appeler de ses vœux un pédalier d'orgue pour que ses pieds puissent délester un peu ses mains.

La transcription faite par Borwick de la Fugue pour orgue en sol mineur BWV 578 parut l'année suivante. Voilà une pièce superbement efficace malgré de pesants redoublements à l'octave aux entrées de basse, aboutissant à une conclusion réellement resplendissante.

Le pianiste et spécialiste de Bach Herbert Fryer (1877–1957) étudia au Royal College of Music puis à Berlin, avec Ferruccio Busoni, avant de revenir au Royal College of Music, où il enseigna jusqu'à sa retraite, en 1947. On lui doit des morceaux pianistiques, des chants et des miniatures de musique légère mais si on le connaît, c'est surtout pour ses transcriptions de Bach op. 22, chacune dédiée à l'un de ses nombreux élèves de piano. Parues en 1932 (l'année même du *Bach Book*) sous le titre de *Five Transcriptions from Bach*, elles reposent, et c'est remarquable, sur les seules Suites pour violoncelle solo, œuvres à portée unique qu'elles refondent en pièces pianistiques pleinement harmonisées, un peu comme les Sonates pour violon solo de Bach revisitées par Leopold Godowsky. La quatrième de ces transcriptions, dédiée à Theolinda Calburn, est la Sarabande tirée de la Suite n° 6 en ré majeur BWV 1012, une pièce inexorablement douce-amère malgré son mode majeur. Bach lui-même en avait déjà harmonisé la mélodie avec de majestueuses triples et quadruples cordes, mais Fryer la réinvente en une complète harmonie à deux mains, introduisant souvent des dissonances fort acerbes et, çà et là, un chromatisme supplémentaire dans les progressions globales. Vu qu'il faut produire un flux très régulier, cette transcription est tout autant une étude de la pédalisation, que Fryer change précisément en una corda, voire en troisième pédale quand elle est disponible.

Hubert Foss (1899–1953) est surtout connu comme musicographe—il signa notamment *The Concertgoer's Handbook* (1946) et une biographie de Ralph Vaughan Williams (1950)—et comme fondateur et premier direc-

teur du département musique d'Oxford University Press. *See what his love can do* est sa transcription, publiée en 1937, de l'aria de ténor *Seht, was die Liebe tut* de la Cantate n° 85 de Bach. C'est une page pastorale—l'original est une des cantates sur le thème du Christ Bon Pasteur—, comme peut l'être le *Jesu, joy* de Hess. Foss adopte une conduite des parties admirable de dépouillement, lui qui savait—et tous ses collègues ne pouvaient en dire autant—combien silence et pauses importaient pour aérer ses textures.

Ronald Stevenson (né en 1928) a été, nous l'avons vu, parmi les principaux transpositeurs des îles britanniques durant plus de cinquante ans. On lui doit, outre des compositions originales (dont l'énorme *Passacaglia on DSCH* de quatre-vingts minutes et la symphonie chorale *Ben Dorain*), des arrangements pianistiques d'œuvres d'un très large éventail de compositeurs, de John Bull à Alban Berg. Sa version pour piano solo du choral *Komm, süsßer Tod* BWV 478 (celui-là même choisi par Frank

Bridge pour le *Bach Book*) date d'avril 1991. C'est une transcription à un détail près : elle se fonde non pas sur l'original bachien mais sur l'arrangement orchestral de Leopold Stokowski, lequel estimait avoir « essayé d'imaginer ce que Bach aurait vraiment fait s'il avait eu à sa disposition les riches ressources de l'orchestre actuel ». En repensant pour le clavier les textures orchestrales de Stokowski, Stevenson déploie une riche palette de couleurs pianistiques, surtout dans les registres médian et grave, et use subtilement des pédales. Il avait aussi en tête l'interprétation stokowskienne de cette œuvre. Le tempo de base est immensément lent, bien plus que dans la version de Frank Bridge (comparer les deux mouures est fascinant). L'écriture arpégée du climax, autoritaire et déferlante, dit sans ambages que c'est, avant tout, de la musique pour piano. Le geste final, qui grimpe vers les cieus, est l'apport stokowskien à la nouvelle forme pianistique de Bach imaginée par Stevenson.

CALUM MACDONALD © 2010

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

BRITISCHE BACH-TRANSKRIPTIONEN

„**W**AS FÜR EINE MENGE PFUSCHER DIESE englischen Komponisten beim Schreiben für das Klavier sind, wie sich an diesem Album zeigt, mit dem eine gute Idee verpasst wurde!“ So schrieb der Komponist und Pianist Ronald Stevenson 1982 an den Kritiker Colin Scott-Sutherland. Zur Diskussion stand der Inhalt von *A Bach Book for Harriet Cohen*, das Stevenson summarisch als „Anleitung, wie man nicht für das Klavier schreiben sollte“ abtat. Seine kritischen Bemerkungen, die er in einem anschließenden Brief auch auf Herbert Fryers Transkriptionen von Bachs Cellowerken bezog, kreisen um seine Auffassung, dass es sich bei diesen Transkriptionen, wie werksgetreu (oder auch nicht) sie als Arrangements von Bachs Material sein mögen, nicht um „echte Klaviermusik“ handelt, und er vergleicht mehrere Passagen mit ihrer Behandlung durch Ferruccio Busoni, den Fürsten aller Bach-Transkribenten.

Dies sind harsche Vorwürfe aus der Feder eines anerkannten Meisters moderner Klaviertranskriptionen, der mehr als 300 Werke von mindestens 85 Komponisten transkribiert hat, doch müssen wir Bach-Transkriptionen von britischen Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts als größtenteils von einer anderen als der Busonischen Tradition kommend betrachten. Wenn sie einen Einblick in die zum Teil unter dem starken deutschen Einfluss der Londoner Konservatorien und zum Teil in Anlehnung an die stärker neoklassische Ästhetik der 1929-er Jahre entstandene Musik bieten, liefern sie uns zweifellos eine musikalische Erfahrung, die aufgrund ihrer Vielfalt stimuliert und Werktreue mit Meisterschaft verbindet. In diesem Sinne ist *A Bach Book for Harriet Cohen* eine faszinierende Anthologie britischer Transkriptionsbräuche zwischen den beiden Weltkriegen.

1931 lud die charismatische Pianistin alle mit ihr befreundeten bedeutenden Komponisten ein, Arrange-

ments von Bachwerken für ein von der Oxford University Press zu veröffentlichendes Album zu schreiben. Da Harriet Cohen zwanzig Jahre lang glühende Verfechterin zeitgenössischer britischer Musik gewesen war (ganz zu schweigen von ihrer Rolle als Geliebte und Muse von Arnold Bax), konnte sie sich auf die meisten kreativen Persönlichkeiten des britischen Musiklebens im frühen 20. Jahrhundert stützen, wenngleich nicht alle Einladungen befolgt wurden: Elgar verprach ein Stück, lieferte aber nicht, und Gustav Holst lehnte mit der Begründung ab, er sei nicht in der Stimmung, für Klavier zu schreiben. Doch zwölf Komponisten taten ihre Pflicht und lieferten Arrangements, die ihr gewidmet waren. Am 17. Oktober 1932 spielte sie die Uraufführung ihres *Bach Book* in der Londoner Queen's Hall.

Der alphabetisch nach Komponisten geordnete Band beginnt mit Sir Granville Bantocks Version des Choralis *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 (ursprünglich auf Grundlage eines Chors aus der Kantate Nr. 140). Die weiten Sprünge in der linken Hand, mit denen Bantock im ersten Erscheinen der Chormelodie schwelgt, wo der Grundton als Verzierung vor dem übrigen Akkord erklingt, war besondere Zielscheibe des Spotts in Ronald Stevensons oben zitiertem Brief, und mehrere andere Beiträge machen sich ebenfalls dieses recht aus der Not geborenen Kunstgriffs schuldig. Stevenson verglich Bantocks Beitrag zu dessen Nachteil mit Busonis berühmter Bearbeitung desselben Stücks. Spätere Wiederholungen stehen in Oktaven, doch eine kurze Episode in pastoralen Sexten und ein einfühlsamer Unterbau der Figuration in Terzen zählen zu den geglückten Partien der Bearbeitung, die Bantock 1945 für ein kleines Orchester umschrieb.

Es war typisch für Bantock (der älteste Komponist in dieser Anthologie), einen Choral zu wählen: Die meisten

anderen Verfasser entschieden sich für relativ kurze Stücke, wobei das Genre des Choralis deutlich bevorzugt wurde. Doch das *Bach Book* enthält auch zwei gewichtigere Stücke, deren erstes von Arnold Bax stammt, der fast zwanzig Jahre lang der Geliebte von Harriet Cohen war. Bax war der einzige Komponist, der ein sekuläres Orgelwerk wählte, nämlich den großen Mittelteil der *Fantasia* in G-Dur BWV 572, und alles deutet darauf hin, dass es sich hier um eine isolierte Transkription handelt, die vor der Idee zum *Bach Book* entstanden war. Das Manuskript trägt das Datum „Xmas 1927“ und die Widmung „For Tania“ (Bax' Kosenamen für Harriet Cohen) anstelle der im *Bach Book* erscheinenden Widmung „For Harriet Cohen“, woraus sich schließen lässt, dass es sich vermutlich um ein Weihnachtsgeschenk handelte und Harriet Cohen möglicherweise die Anregung zum *Bach Book* gab.

Im Unterschied zu den anderen Komponisten (mit einer Ausnahme) hatte Bax keine Skrupel, die Noten auf drei Systeme zu verteilen, so dass die Seiten den Eindruck eines Orgelwerks mit Orchesterwirkung vermitteln. Nach einer großartigen, majestätischen Einleitung schreitet die *Fantasia* mit gleichmäßigerer, fließender Polyphonie fort, doch die strukturelle Dichte mit internen Trillern und Verzierungen erinnert an Bax' eigene Klaviersonaten. Der grandiose Abschluss, der wie mehrere andere Passagen buchstäblich unspielbar erscheint, verlangt gleichsam den Einsatz aller Register.

Lord Berners hatte überwiegend den Ruf eines musikalischen Humoristen und Satirikers, doch gibt es auch Werke von ihm (wie seine Fuge für Orchester), die seine ernster Seite erkennen lassen, und außerdem war er ein ausgezeichnete Handwerker. Seine Bearbeitung des Choralvorspiels *In dulci jubilo* BWV 729 aus der *Clavierübung* ist reibungslos für Klavier transkribiert als andere Beiträge zum *Bach Book* und lässt grandiose Akkorde mit

fließenden Arpeggien kontrastieren und die Figuration in beschwingte Triolen und abschließende Sechzehntel beim Erreichen der Schlussakte ausbrechen.

Arthur Bliss wählte das Choralvorspiel *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 614 aus Bachs *Orgelbüchlein* zum Thema seines Arrangements, einer deutlich zurückhaltenden, ja ehrfürchtigen Transkription mit diskreter Oktaverdoppelung von Bass und Oberstimmen zur einflussamen Unterstützung der Melodie, die jedoch an einer Stelle weite Sprünge in der linken Hand zur Bewältigung von Bachs Harmonie erfordert.

Das von Frank Bridge eingesandte Arrangement der feierlichen Choralvertonung *Komm, süßes Tod* BWV 478 aus *Schemellis Gesangbuch*, das er im Juni 1931 komponierte, ist relativ zurückhaltend und in der Annäherung an Bachs Vorlage auf das Wesentliche beschränkt, abgesehen von dynamischen Abstufungen und den „pianistischen“ Arpeggien im Mittelteil *Poco maestoso*, die sich allmählich zu vollen Harfenakkorden entwickeln. 1936 komponierte Bridge eine Version dieser Transkription für Streichorchester und gab ihr den Titel *Todessehnsucht*.

Von Eugene Goossens stammt der einzige Beitrag, der ein Orchesterwerk zur Vorlage hat. Seine vom 29. September 1931 datierte und mit der Ortsangabe „Cincinnati“ versehene Version des mittleren *Andante*-Satzes aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 2 hat die von allen Beiträgen unübersichtlichste Notierung aufgrund der vielen zusätzlichen Triller und Vorschläge, aber auch wegen der Notwendigkeit, Bachs stark kontrapunktisches Gewebe zu erfassen. Einige Passagen enthalten Zeilen mit kleinen Noten, die laut Goossens „gespielt werden, sich aber dem thematischen Hauptinteresse unterordnen müssen“, entfalten jedoch vollkommene Wirkung.

Wie Arthur Bliss wählte auch Herbert Howells ein Choralvorspiel aus dem *Orgelbüchlein*, und zwar *O*

Mensch, bewein' dein' Sünde gross BWV 622. Howells war seit seiner Studienzeit ein glühender Bewunderer früher Musik, und das Komponieren in einem archaischen Stil fiel ihm nicht schwer. (Später schrieb er eine inspirierte Mischung aus Alt und Neu mit seiner Klaviersuite *Lambert's Clavichord*.) Im Unterschied zu einigen anderen Beiträgen schweigt seine Transkription in Dynamik, Tempo, Ausdruck und Phrasierung. Das sehr langsame Tempo, das in den letzten Takten noch weiter zum *Adagiosissimo* verlangsamt wird, trägt zur Erhaltung und Klärung des komplexen polyphonen Gewebes von Bachs Komposition bei. Erst gegen Ende des Stücks, im *assai sostenuto* auf dem Weg zum Höhepunkt, bringt er viel Harmonie aus eigener Feder ein.

John Ireland wählte *Meine Seele erhebt den Herrn* BWV 648 aus den „Schülerchorälen“; sein Manuskript ist vom August 1931 datiert. Die auf einer Seite untergebrachte Notierung unterstreicht die fugalen Tendenzen und die suchende Chromatik von Bachs Vorlage, beginnt im Bass und kehrt letztlich zum Bass zurück.

Constant Lambert, der selten in Zusammenhang mit früher Musik erwähnt wird, obwohl er tatsächlich sehr viel und vor allem für das Ballett arrangiert hat, wählte das Choralvorspiel *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 605 aus dem *Orgelbüchlein*. In diesem ebenso lebhaften wie reflektierenden Stück behält er durchgängig eine Struktur von vier Stimmen bei, die rhythmisch voneinander unterschieden sind, und verachtet alle zusätzliche Verzierung.

Das Juwel in der Krone des *Bach Book* ist zweifellos das zweite der beiden großformatigen Stücke, nämlich die glühende Bearbeitung des fünften Schüler-Chorals und Choralvorspiels *Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ* BWV 649 von Ralph Vaughan Williams. Er bestand als einziger Teilnehmer am Projekt des *Bach Book* darauf, den Choraltext in der Partitur zusammen mit einer Übersetzung von Robert Bridges (ursprünglich für *The*

Yattendon Hymnal) zu drucken. Vaughan Williams hatte erst kurz zuvor sein gewaltiges, Harriet Cohen gewidmetes Klavierkonzert komponiert, das von ihr aber erst im folgenden Jahr (1933) aufgeführt werden sollte. 1928 hatte sie bereits ein anderes von Vaughan Williams für sie komponiertes Werk vorgestellt, und zwar sein *Hymn-Tune Prelude on Orlando Gibbons's „Song 13“*. Die Korrespondenz zwischen ihnen im Zeitraum 1931–3 verrät ein hohes Maß an wechselseitiger Zuneigung, und diese großartige, gleichermaßen statliche wie intime Bachtranskription ist ein weiterer Beweis seiner Wertschätzung für sie.

Vaughan Williams beschrieb seinen Beitrag recht untertreibend als „freie Transkription“. Wie Bax benutzt er weitgehend drei Notensysteme zur Erfassung der reichhaltigen Klavierstrukturen, und nach einer Vorstellung des Choraltextes folgt das Vorspiel. Vaughan Williams fügt in Bachs Vorlage eine eigene Tenorstimme ein und expandiert die Struktur umfangreich zum Beispiel mit antihistorischen Paralleldreikängen in seinem unnachahmlichen „englischen Pastoralstil“ und mit bei Bach nicht auftretenden Dissonanzen zur Verstärkung der Spannung, doch mit einem das ganze Stück durchziehenden Wechselspiel von Licht und Schatten. Die Milde der Dissonanzen ist täuschend, denn sie führen zu anderen kontrapunktischen Abschlüssen, und Vaughan Williams lässt ganze Takte und Sequenzen von Bachs Original aus, um Platz für seine eigenen Ideen zu schaffen. Auf diese Weise verlängert er die durchgängige Linie der Abkunft aus dem 16. Jahrhundert, denn BWV 649 ist eigentlich Bachs eigene Transkription des ersten Chors seiner Kantate Nr. 6, „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, deren Choralmelodie aus der Altstimme eines anderen, 1594 von Sethus Calvisius (1556–1615), einem herausragenden Vorgänger von Bach als Kantor an der Thomasschule in Leipzig, veröffentlichten Chorals stammt.

Die „abendlichen“ Assoziationen der Kantate Nr. 6 scheinen Vaughan Williams dazu inspiriert zu haben, seine „freie“ Transkription in eine Art nächtliche Meditation über Glaubenszweifel anstelle von Bachs Glaubensgewissheit umzuformen.

William Walton, der 1932 noch ein junger aufsteigender Stern am britischen Musikhimmel war, verfasste ein „freies Arrangement“ des frühen Bach-Chorals *Herzlich tut mich verlangen* BWV 727. Waltons Freiheiten sind bei weitem nicht so radikal wie die von Vaughan Williams, doch umfassen sie häufige Registerwechsel, wobei die linke Hand an einer Stelle zum entferntesten Ende der Tastatur geschickt wird, sowie Oktaverdoppelungen und die Einfügung von Stakkatomarkierungen in einige Phrasierungen. (1940 kehrte Walton zu diesem Stück zurück und orchestrierte es als vierten Satz seines Balletts *The Wise Virgins*, das vollständig aus Arrangements von Bachwerken besteht.)

William Gillies Whittaker (1876–1944) war zum Zeitpunkt der Anforderung seines Beitrags zum *Bach Book* gleichzeitig Professor für Musik an der Universität Glasgow und Leiter der neu gegründeten Scottish National Academy of Music. Er war ein aus Northumbria stammender Komponist mit recht fortschrittlicher Tendenz (wie seine visionäre, 1924 entstandene Vertonung von Psalm 139 für unbegleiteten Doppelchor beweist), genoss jedoch höheres Ansehen als Experte für frühe Musik. Neben der Bearbeitung von Bach hatte er den Newcastle Bach Choir gegründet und wurde letztendlich durch sein posthum veröffentlichtes Standardwerk über sämtliche Bachkantaten bekannt. In seiner in anderer Hinsicht zurückhaltenden Bearbeitung des Choralvorspiels *Wir glauben all an einen Gott* BWV 740 scheint Whittakers beherrschte Akzentuierung der Melodienlinie im Widerspruch zu seiner Vortragsbezeichnung *Sempre dolcissimo e legato* zu stehen, doch ergibt sich daraus eher eine

interessante Studie über Ausgewogenheit, denn der Pianist muss die gelassen-fromme Stimmung von Anfang bis Ende aufrecht erhalten.

Harriet Cohen war die einigende Kraft hinter dem *Bach Book*, verfasste aber auch selbst eine Reihe von Transkriptionen. Ihr Werk *Be contented, O my soul* vereint das einleitende Rezitativ („Mein Gott, wie lang, ach lange“) mit der abschließenden Arie („Wirf, mein Herz“) der Kantate Nr. 155 für Epiphaniën und stammt aus derselben Zeit wie die meisten Beiträge zum *Bach Book*, wengleich es 1931 unabhängig mit einer Widmung an den Reeder und Flugpionier Leslie Runciman veröffentlicht wurde. Das Rezitativ ist, abgesehen von einiger pianistischer Ausfüllung der Strukturen gegen Ende des Stücks, bemerkenswert wegen Cohens resoluter Beibehaltung von Bachs ständig wiederholtem Pedal-D im Bass und seinen ausdrucksvollen Dissonanzen. Die Arie, deren beharrlich punktierte Rhythmen später gegen Triolen ausgespielt werden, entwickelt sich zu einem recht schwierigen Stück mit einigen strukturellen Fallstricken.

Myra Hess (1890–1965), mit der Harriet Cohen um die Krone als führende britische Pianistin wetteiferte, war weit weniger auf moderne Musik spezialisiert, aber als Bachpianistin sehr bewundert, und verfasste eine Reihe eigener Bachtranskriptionen. *Jesu, joy of man's desiring*, ihre Version des Chorals aus der Kantate Nr. 147, wurde 1926 erstmals veröffentlicht und hat sich, trotz hoher Anforderungen bezüglich der Ausgewogenheit, aufgrund ihres sanft-ekstatischen Triolenstroms über der edlen Choralmelodie einen festen Platz im Konzertrepertoire erobert. Einfacher ist ihre Version des *Adagio* aus Bachs *Tocatta* in C-Dur BWV 564 (wegen ihrer ungewöhnlichen dreisätzigen Form auch als *Tocatta, Adagio und Fuge* bekannt). Die kontinuierlichen Sostenuto-Oktaven in der linken Hand stützen eine reichhaltig verzierte und ausdrucksstarke Melodie in der rechten Hand, während

beide Hände sich in die harmonische Ausfüllung teilen.

Der Pianist Leonard Borwick gehörte der Generation vor Harriet Cohen und Myra Hess an, hatte 1889 in Frankfurt debütiert und den Vorzug genossen, bei Clara Schumann zu studieren, die ihn in einem Brief als ihren besten Schüler bezeichnete. Clara Schumann teilte die leidenschaftliche Verehrung für Bach mit Robert Schumann und Johannes Brahms, und Borwick wurde zu einem der von Brahms bevorzugten Interpreten seiner Werke. Borwick nahm häufig Bachwerke in seine Konzerte auf und verfasste mehrere Klaviertranskriptionen. Seine Version von *O Lamm Gottes, unschuldig* BWV 656, einem der frühen Leipziger Choräle, den Bach in den 1740-er Jahren überarbeitet hatte, wurde 1925 veröffentlicht und ist fast trocken kontrapunktisch (Borwick verachtete weitgehend „interpretierende“ Vortragsbezeichnungen). Das Stück ist auch als Cembalomusik vorstellbar, bis ein plötzlicher Schwall von pianistischen Oktaven die große (um nicht zu sagen: gigantische) dritte, orgelgleiche Aussage des Chorals einführt; anschließend werden Kadenz und Abschluss entwickelt, wobei der Pianist sich Orgelpedale wünschen möchte, um seine Hände etwas zu entlasten.

Borwicks Transkription von Bachs Orgelfuge in g-Moll BWV 578 ist trotz einiger wichtiger Oktaverdoppelungen in den Basseinsätzen ein ausgesprochen wirkungsvolles Stück, das zu einem durch und durch gloriosen Abschluss geführt wird.

Der Pianist und Bachforscher Herbert Fryer (1877–1957) studierte am Royal College of Music und anschließend in Berlin bei Ferruccio Busoni. Danach unterrichtete er am Royal College of Music, bis er 1947 in den Ruhestand trat. Er komponierte Klavierstücke, Lieder und leichte musikalische Miniaturen, ist jedoch wahrscheinlich am besten bekannt für seine Bachtranskriptionen des Opus 22, die 1932, im selben Jahr wie das *Bach Book*, als

Five Transcriptions from Bach mit einzelnen Widmungen für jeden seiner vielen Klavierschüler veröffentlicht wurden. Diese Transkriptionen sind bemerkenswert aufgrund der Tatsache, dass sie ausschließlich auf unbegleiteten Cellosaiten basieren und diese einzelnen Werke zu harmonisch voll entwickelten Klavierstücken umformen, wie dies schon Leopold Godowsky mit Bachs unbegleiteten Violinsonaten getan hatte. Die Theodinda Calburn gewidmete Transkription Nr. 4 ist die Sarabande aus Bachs Suite Nr. 6 in D-Dur BWV 1012, einem unausweichlich bittersüßen Stück trotz des Dur. Bach hatte seine Melodie bereits reichhaltig mit majestätischen Drei- und Vierfachgriffen harmonisiert, doch Fryer stellt sich das Werk in voller Harmonisierung für zwei Hände vor und führt häufig recht scharfe Dissonanzen und im Rahmen der allgemeinen Progression gelegentlich zusätzliche Chromatik ein. Angesichts der Notwendigkeit, diese Musik sehr gleichmäßig fließen zu lassen, ist diese Transkription eine Übung in Pedalarbeit, was von Fryer mit präzisen Vortragsbezeichnungen für den Wechsel von einem zum anderen und, soweit vorhanden, zum dritten Pedal angezeigt wird.

Hubert Foss (1899–1953) ist am besten als Musikschriftsteller von Werken wie *The Concertgoer's Handbook* (1946) und einer Biografie von Ralph Vaughan Williams (1950) sowie als Gründer und erster Direktor der Musikabteilung der Oxford University Press bekannt. *See what his love can do* ist seine 1937 veröffentlichte Transkription der Tenor-Arie *Seht, was die Liebe tut* aus Bachs Kantate Nr. 85 *Ich bin ein guter Hirt*, einer von Bachs pastoralen Kantaten zum Thema von Christus als gutem Hirten, und ähnlich im Charakter wie *Jesu, joy* von Hess. Foss komponiert seine Stimmen bewundernswert übersichtlich und kannte, im Unterschied zu einigen seiner Kollegen, die Bedeutung von Stille und Pausen zur Belüftung seiner Strukturen.

Ronald Stevenson (*1928) ist, wie bereits erwähnt, seit über fünfzig Jahren einer der bedeutendsten britischen Vertreter der Transkriptionskunst und hat neben seinen Originalkompositionen, darunter auch die gewaltige, achtzig Minuten dauernde *Passacaglia on DSCH* und eine Choralsinfonie *Ben Dorain*, Klavierfassungen von Werken zahlreicher Komponisten von John Bull bis Alban Berg geschrieben. Seine Version des Chorals *Komm süßer Tod BWV 478* (der auch von Frank Bridge für Harriet Cohens *Bach Book* transkribiert wurde) entstand im April 1991, doch handelt es sich um eine Transkription aus zweiter Hand, denn Stevenson basiert seine Transkription für Soloklavier nicht auf Bachs Original, sondern auf der Orchesterfassung von Leopold Stokowski, der darüber sagte, er habe „sich vorzustellen versucht, was Bach getan

hätte, wenn ihm die reichen Ressourcen eines modernen Orchesters zur Verfügung gestanden hätten“. Zur Umformung von Stokowskis Orchesterstrukturen für die Tastatur nutzt Stevenson eine reichhaltige Palette von Klavierfarben von allen im mittleren und tiefen Register und subtilen Pedaleinsatz. Außerdem dachte er an Stokowskis Aufführungspraxis mit ungemein langsamem Tempo, das noch langsamer als bei Frank Bridge ist (ein Vergleich der beiden Versionen ist faszinierend). Das sich aufschwingende, selbstbewusste Arpeggio am Schluss macht deutlich, dass es sich in erster Linie um Klaviermusik handelt. Die abschließende himmelwärts steigende Geste ist Stokowskis Ergänzung von Bach in neuer pianistischer Ausformung durch Stevenson.

CALUM MACDONALD © 2010
Übersetzung HENNING WEBER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

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

BACH PIANO TRANSCRIPTIONS – 9

British Bach transcriptions

- | | | | | |
|---|-----------------------------|------------------------------------|--|--------|
| 1 | LEONARD BORWICK (1868–1925) | Little Fugue in G minor | BWV578 | [3'27] |
| 2 | HARRIET COHEN (1895–1967) | Be contented, O my soul | recitative and aria from Cantata No 155 BWV155 | [5'13] |
| 3 | MYRA HESS (1890–1965) | Adagio | from Toccata, Adagio and Fugue in C major BWV564 | [3'39] |
| 4 | MYRA HESS | Jesu, joy of man's desiring | chorale from Cantata No 147 BWV147 | [3'45] |

A Bach Book for Harriet Cohen

- | | | | | |
|----|---------------------------------------|---|---|--------|
| 5 | GRANVILLE BANTOCK (1868–1946) | Wachet auf, ruft uns die Stimme | organ prelude BWV645 | [4'58] |
| 6 | ARNOLD BAX (1883–1953) | Fantasia in G major | BWV572 | [4'15] |
| 7 | LORD BERNERS (1883–1950) | In dulci jubilo | organ prelude BWV729 | [1'50] |
| 8 | ARTHUR BLISS (1891–1975) | Das alte Jahr vergangen ist | organ prelude BWV614 | [3'30] |
| 9 | FRANK BRIDGE (1879–1941) | Komm, süßer Tod | chorale BWV478 | [3'43] |
| 10 | EUGENE GOOSSENS (1893–1962) | Andante | from Brandenburg Concerto No 2 in F major BWV1047 | [3'58] |
| 11 | HERBERT HOWELLS (1892–1983) | O Mensch, beweine' dein' Sünde gross | organ prelude BWV622 | [5'32] |
| 12 | JOHN IRELAND (1879–1962) | Meine Seele erhebt den Herrn | organ prelude BWV648 | [1'39] |
| 13 | CONSTANT LAMBERT (1905–1951) | Der Tag, der ist so freudenreich | organ prelude BWV605 | [1'31] |
| 14 | RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872–1958) | Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ | organ prelude BWV649 | [5'35] |
| 15 | WILLIAM WALTON (1902–1983) | Herzlich tut mich verlangen | organ prelude BWV727 | [2'39] |
| 16 | WILLIAM GILLIES WHITTAKER (1876–1944) | Wir glauben all an einen Gott | organ prelude BWV740 | [4'34] |

- | | | | | |
|----|---------------------------|----------------------------------|--|--------|
| 17 | LEONARD BORWICK | O Lamm Gottes, unschuldig | organ prelude BWV656 | [7'11] |
| 18 | HUBERT FOSS (1899–1953) | See what his love can do | aria from Cantata No 85 BWV85 | [3'20] |
| 19 | HERBERT FRYER (1877–1957) | Sarabande | from Cello Suite No 6 in D major BWV1012 | [2'57] |
| 20 | RONALD STEVENSON (b.1928) | Komm, süßer Tod | chorale BWV478 | [4'53] |

JONATHAN PLOWRIGHT piano

British Bach transcriptions

- 1 **Little Fugue in G minor** BWV578 arr. Leonard Borwick [3'27]
 2 **Be contented, O my soul** from BWV155 arr. Harriet Cohen [5'13]
 3 **Adagio** from BWV564 arr. Myra Hess [3'39]
 4 **Jesu, joy of man's desiring** from BWV147 arr. Myra Hess [3'45]

A Bach Book for Harriet Cohen

- 5 **Wachet auf, ruft uns die Stimme** BWV645 arr. Granville Bantock [4'58]
 6 **Fantasia in G major** BWV572 arr. Arnold Bax [4'15]
 7 **In dulci jubilo** BWV729 arr. Lord Berners [1'50]
 8 **Das alte Jahr vergangen ist** BWV614 arr. Arthur Bliss [3'30]
 9 **Komm, süsßer Tod** BWV478 arr. Frank Bridge [3'43]
 10 **Andante** from BWV1047 arr. Eugene Goossens [3'58]
 11 **O Mensch, bewein' dein' Sünde gross** BWV622 arr. Herbert Howells [5'32]
 12 **Meine Seele erhebt den Herrn** BWV648 arr. John Ireland [1'39]
 13 **Der Tag, der ist so freudenreich** BWV605 arr. Constant Lambert [1'31]
 14 **Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ** BWV649 arr. Ralph Vaughan Williams [5'35]
 15 **Herzlich tut mich verlangen** BWV727 arr. William Walton [2'39]
 16 **Wir glauben all an einen Gott** BWV740 arr. William Gillies Whittaker [4'34]
 17 **O Lamm Gottes, unschuldig** BWV656 arr. Leonard Borwick [7'11]
 18 **See what his love can do** from BWV85 arr. Hubert Foss [3'20]
 19 **Sarabande** from BWV1012 arr. Herbert Fryer [2'57]
 20 **Komm, süsßer Tod** BWV478 arr. Ronald Stevenson [4'53]

JONATHAN PLOWRIGHT piano

LC 7533



MADE IN FRANCE

www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

 COMPACT
 disc
 DIGITAL AUDIO

Recorded in Potton Hall, Dunwich, Suffolk, on 18–20 September 2008

Recording Engineer TONY FAULKNER

Recording Producer JEREMY HAYES

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMX

Front illustration by DONYA CLAIRE JAMES