

BACH PIANO TRANSCRIPTIONS - 10

**CAMILLE SAINT-SAËNS
ISIDORE PHILIPP**

**NADEJDA
VLAEVA**

hyperion



'AN ASTOUNDING REVELATION': SAINT-SAËNS'S REACTION TO BACH'S CANTATAS

ON 6 MAY 1846 Camille Saint-Saëns, billed as "aged ten and a half", gave a concert at the Salle Pleyel in Paris. The prodigious boy, who had only been learning the piano for three years, performed two concertos—by Mozart (in B flat, K450) and Beethoven (No 3)—and he also included two baroque keyboard works: Handel's 'Harmonious Blacksmith' Variations, and an unspecified 'Prélude et fugue de J. S. Bach'. Saint-Saëns had been introduced to Bach by his first piano teacher, Camille-Marie Stamaty (1811–1870), and his interest was further nurtured by the organist Alexandre Pierre François Boëly (1785–1858), one of the most enthusiastic advocates of Bach's music in France in the first half of the nineteenth century. Boëly's devotion to Bach did him little good professionally—in 1851 he was dismissed from his post as organist at Saint-Germain-l'Auxerrois for the undue 'austerity' of his repertoire—but Saint-Saëns and César Franck both considered Boëly to have played an important role in bringing Bach's organ music into the French repertoire.

In 1850, the Bach-Gesellschaft was established in Leipzig to mark the centenary of the composer's death, with the aim of publishing his complete works—putting into practice a proposal first made by Mendelssohn in the 1830s. Its original committee was led by Moritz Hauptmann (Bach's successor as Cantor of St Thomas's in Leipzig), Otto Jahn (Mozart's biographer), Carl Ferdinand Becker (professor of organ at the Leipzig Conservatoire), Robert Schumann (who had done so much to encourage a comprehensive Bach edition in the first place) and the publisher Breitkopf & Härtel, with the enthusiastic support of Liszt, Moscheles and Spohr, among others. Brahms, Bruch, Gade, Joachim and Reinecke were among the musical luminaries who became involved later in the edition's history. This was an ambitious project that would

ultimately take half a century to complete: not only was Bach's output very large, but, unlike the composers enshrined in the great collected editions that soon followed (Handel, Mozart, Beethoven and so on), only a relatively small proportion of his music had hitherto been published at all. This was especially the case with the church cantatas (barely half a dozen of them had been issued in any form by 1850). When the inaugural volume appeared in 1851, it included ten of the cantatas (BWV1–BWV10) and by 1875, the first hundred had appeared in print, almost all for the first time. The Bach-Gesellschaft invited musicians all over the world to subscribe to the edition, and the original list of subscribers included one notable Paris composer, Charles-Valentin Alkan (who gave performances for friends of Bach's organ works on a piano with pedals built for him by Erard). Another early Parisian subscriber was Pauline Viardot (née García), who had explored Bach's keyboard works with Chopin, no less. She regularly arranged performances of some of the newly published cantatas in her salon, often asking Saint-Saëns to play the organ. (Viardot also owned the autograph manuscript of of the cantata *Schmücke dich, o liebe Seele*, a Christmas present in 1858 from Julius Rietz, who had played in Mendelssohn's 1829 performance of the *St Matthew Passion* and whose edition of the same work was published by the Bach-Gesellschaft in 1854.) Saint-Saëns himself soon subscribed to the Bach-Gesellschaft, and as the edition neared completion, more French Bach enthusiasts appeared in lists of subscribers, including Dukas, Gide and Guilmant. Saint-Saëns was deeply affected by his discovery of the cantatas at Viardot's salon and he later recalled her enthusiasm for them in his *Musical Memories* (1913):

Madame Viardot was as learned a musician as any one could be and she was among the first subscribers

to the complete edition of Sebastian Bach's works. We know what an astounding revelation that work was. Each year brought ten religious cantatas, and each year brought us new surprises in the unexpected variety and impressiveness of the work. We thought we had known Sebastian Bach, but now we learned how really to know him. We found him a writer of unusual versatility and a great poet. His *Well-Tempered Clavier* had given us only a hint of all this. The beauties of this famous work needed exposition for, in the absence of definite instructions, opinions differed. In the cantatas the meaning of the words serves as an indication and through the analogy between the forms of expression, it is easy to see pretty clearly what the author intended in his clavier pieces.

One fine day the annual volume was found to contain a cantata in several parts written for a contralto solo accompanied by stringed instruments, oboes and an organ obbligato. The organ was there and the organist as well. So we assembled the instruments, Stockhausen, the baritone, was made the leader of the little orchestra, and Madame Viardot sang the cantata. I suspect that the author had never heard his work sung in any such manner. I cherish the memory of that day as one of the most precious in my musical career. My mother and Monsieur Viardot were the only listeners to this exceptional exhibition. We did not dare to repeat it before hearers who were not ready for it. What would now be a great success would have fallen flat at that time. And nothing is more irritating than to see an audience cold before a beautiful work. It is far better to keep to one's self treasures which will be unappreciated.

Saint-Saëns doesn't specify which cantata Viardot performed on this occasion, but the likeliest candidate is

Geist und Seele wird verwirret, BWV 35, first published in 1857 as part of volume 7 (cantatas 31–40), and scored for alto solo, strings, two oboes and continuo. Further supporting evidence comes in Saint-Saëns's own arrangement of a movement from it—the Sinfonia that opens the second part of the work—as the *Presto* in the first set of his Bach transcriptions.

Saint-Saëns's earliest Bach arrangement had not been for solo piano, but for violin and piano. This, too, was only possible thanks to the recent Bach-Gesellschaft publications: he devised an additional piano accompaniment for the Prelude of the E major Partita (No 3) for solo violin that was derived from Bach's own orchestral version as the opening Sinfonia for the Cantata No 29. This Sinfonia was itself one of the movements to which Saint-Saëns turned for his piano transcriptions, calling it 'Ouvverture' and presenting it in its D major cantata version as the opening piece in the set. Two more cantata movements are included in this first group: the opening chorus of Cantata No 3 (*Adagio*), and the opening chorus of Cantata No 8 (*Andantino*). Each is given in its original key, and Saint-Saëns keeps editorial interference to a minimum—his intention seems to have been to share his 'astonishing revelation' of the cantatas by making idiomatic piano versions of Bach's originals rather than by producing freer concert paraphrases. In the case of the Sonatas and Partitas for violin, the challenge was rather different. What Saint-Saëns does here echoes Bach's own practice, as reported by his pupil Johann Friedrich Agricola in 1774: 'The composer himself often played them on the clavi-chord, adding as much in the nature of harmony as he found necessary.' In its original form, this music was more admired than played, and to encourage performances, Mendelssohn composed a piano accompaniment for the Chaconne, and Schumann produced accompaniments for all six Sonatas and Partitas.

One clue to why Saint-Saëns wrote these transcriptions in the first place is provided by their dedications: each is dedicated to one of Saint-Saëns's students at the École Niedermeyer. According to Sabina Teller Ratner's invaluable thematic catalogue of Saint-Saëns's works (Vol. 1, 2002, p.434), they were the prizewinners in the advanced piano class in July 1861. No 1, the 'Ouverture' from Cantata No 29, is dedicated to Saint-Saëns's star pupil and his lifelong friend, Gabriel Fauré (who later made an edition of Bach's organ works for Durand); No 2, the *Adagio* from Cantata No 3, is dedicated to the organist and composer Eugène Gigout; No 3, the *Andantino* from Cantata No 8, to Adolphe Dietrich (who later taught at the Dijon Conservatoire, becoming its director); No 4, the Bourrée from the Partita No 1 for solo violin, to Adam Laussel (whose music Saint-Saëns played during a concert he gave with Anton Rubinstein); No 5, the *Andante* from the Sonata No 2 for solo violin, to Emile Lehman (or Lehmann); and No 6, the *Presto* from Cantata No 35, to Albert Périllhou, who had a career as a pianist and organist in Saint-Étienne and Lyon before returning to Paris as an advisor to the Erard piano firm, and a brief stint as organist of Saint-Eustache, before becoming the director of the École Niedermeyer half a century after graduating from it. It is clear that Saint-Saëns, whose piano class included mandatory study of Bach's works, wanted his students to cherish this music. Whether he wrote these pieces solely as graduation presents for them is unclear; he certainly used the transcriptions to enrich his own concert repertoire. He first played Nos 2 and 4 in the Salle Pleyel on 17 January 1862; Nos 1 and 2 he gave in Bach's own city of Leipzig on 26 October 1865; and he included No 4 as an encore there on 15 October 1868.

These six pieces were published in 1862 by the firm of Flaxland and they are thus among the earliest Bach piano transcriptions—predated by arrangements of organ

works by Liszt (another Bach devotee), whose piano version of six preludes and fugues was published by Peters and announced in the *Hofmeister Monatsbericht* in June 1852. Perhaps the most famous Bach arrangement by a French composer is Gounod's *Méditation sur le 1^{er} Prélude de Piano de S. Bach*. This first appeared in a version for piano, violin and organ in April 1853—swiftly followed by a solo piano version in June 1853. The edition with the words of the *Ave Maria* dates from 1859, when it appeared as a song for voice and piano. This is still perhaps the most celebrated Bach paraphrase of all—like his friend Saint-Saëns, Gounod was a passionate admirer of Bach's music (and, incidentally, he had an extremely turbulent romantic entanglement with Pauline Viardot, whose salon was the most Bach-friendly in Paris). In terms of French Bach arrangements, another that deserves a passing mention is the Parisian virtuoso Henri Bertini's arrangement for piano four-hands of the complete *Well-Tempered Clavier* that appeared in the early 1840s. But in these cases the music was readily available in its original form, and was quite well known. Saint-Saëns's transcriptions are of interest on at least two counts: his choice of unfamiliar music that was not originally conceived for a keyboard instrument; and the care with which he has made the transcriptions. These are superbly effective piano realizations achieved with the minimum of intervention: Saint-Saëns has added some octave doublings, and markings for dynamics and expression, but otherwise he has remained quite faithful to the source.

In 1873, eleven years after publishing the first set, Durand Schoenewerk (Flaxland's successor) issued a second group of Saint-Saëns's Bach transcriptions. Once again, Saint-Saëns chose from the Sonatas and Partitas for solo violin and the cantatas. The source for No 7, 'Introduction et air de la 15^e Cantate d'église', is now believed to be by Johann Ludwig Bach (1677–1731),

though it was probably performed by Johann Sebastian (his second cousin) in 1726. Among the violin works, it is oddly appropriate that Saint-Saëns chose the great C major fugue from BWV1005. This was the first movement from any of the Sonatas and Partitas to appear in print, and it was published in Paris: Jean-Baptiste Cartier included it in his *L'Art du violon* of 1798, four years before Simrock published the complete set of Sonatas and Partitas.

This time, the whole set was dedicated to one remarkable pianist. Wilhelmine Clauss-Szarvady (1834–1907) was born in Prague but settled in Paris. In 1851, at one of her first Parisian concerts, she had played Beethoven's C major Concerto conducted by Berlioz (who described her as 'the first among female pianists'). The following year, still in her teens, she gave her London debut at the Musical Union, including a Prelude and Fugue in C sharp major by Bach (presumably either BWV848 or BWV872 from the '48') on the same programme as Beethoven's 'Appassionata' Sonata, Mendelssohn's *Fantasy* Op 28 and Liszt's *Réminiscences de Don Juan*. Clauss-Szarvady's playing on this occasion led *The Times* to describe her as 'a phenomenon . . . her talent is of that high order which only genius can attain'. She made a speciality of playing Bach and caused a stir in 1858 with a performance of the Chromatic Fantasia and Fugue (BWV903), a work hitherto virtually unknown to French concert audiences. In 1863–4 Clauss-Szarvady published a selection of the baroque works that were in her repertoire, including Scarlatti, Pergolesi, Rameau, Chambonnières, Couperin, Marcello and Balbastre, but nothing by J S Bach. Clauss-Szarvady and Saint-Saëns certainly shared a passion for the composer, and perhaps Saint-Saëns was also hoping to have some of his new transcriptions included in her

concerts. Though she doesn't seem to have given any of the first performances, she did appear with Saint-Saëns on at least one occasion: in April 1877 she played the composer's own two-piano version of *Danse macabre* with him at a concert in the Salle Pleyel.

Isidore Philipp (1863–1958) was born in Budapest but he was taken to Paris as a child. His principal teacher was Georges Mathias (a pupil of both Chopin and Kalkbrenner), and he also took some lessons with Saint-Saëns. The two became friends, and Philipp performed many of Saint-Saëns's works. Philipp shared Saint-Saëns's love of Bach, and in 1920 Saint-Saëns dedicated one of his most explicitly Bachian works to Philipp: the Six Fugues Op 161. He wrote to the pianist from Algiers that 'you will find in them a distant reflection of the *Well-Tempered Clavier*, despite my efforts to get away from that idea'. Philipp's enthusiasm for Bach is demonstrated by a large number of published transcriptions, including a dazzling set of fifteen *Études en octaves d'après J. S. Bach* published in 1912, and a number of two-piano transcriptions of organ works, as well as solo transcriptions. In the two concertos after Vivaldi recorded here Philipp's piano writing is more thickly scored than is usual in Saint-Saëns's arrangements. In the transcription of the A minor Concerto from 1923, for example, Philipp uses unusually full chords, octave doublings and tremolando bass underpinnings to yield sonorities that are richer than those found in Feinberg's arrangement of the same piece (see Hyperion CDA67468). The redoubtable Philipp gave a series of farewell recitals in his early nineties, and was still active at ninety-five: his death was the result of a fall on the Paris Métro.

NIGEL SIMEONE © 2011

NADEJDA *Vlaeva*



© Christian Steiner

Nadejda Vlaeva was born in Sofia, Bulgaria and began playing the piano at the age of five. She studied with Anton Dikov, Jan Wijn, Ruth Laredo and Lazar Berman, whom she considers her mentor. Nadejda Vlaeva's playing has been acclaimed wherever she has appeared. Lazar Berman

called her talent 'God-given'; Maestro Hans Graf observed that 'her musicality and the depth of her interpretation amazed me'. Arnold Steinhardt, leader of the Guarneri String Quartet, praised her as 'one of those people of extraordinary ability whom we hope for but rarely see'. She has performed internationally, giving solo recitals and concerto performances throughout Europe and North America.

Among her major awards are First Prize at the Liszt Competition in Lucca, Italy, and Third Prize at the International Liszt Competition in Budapest. She has worked with the Bulgarian composer Dimitar Christoff, presenting his piano music on radio and CD. Her second CD, of piano music by Liszt, was released on the MSR Classics label and won the International Grand Prix 'Liszt' du Disque. In 2002 she recorded the soundtrack for the documentary film *In Search of Cezanne*, produced by Academy Award-winner Allan Miller. A disc of Chopin works for piano and orchestra on Gega New was praised for its extraordinary beauty in *International Record Review*, while a disc entitled 'A Treasury of Russian Romantic Piano', with works by Bortkiewicz, Medtner, Liadov, Scriabin, Rebikov, Rachmaninov and Lyapunov, has garnered rave reviews in *Gramophone*, *International Record Review*, *BBC Music Magazine*, *American Record Guide* and *Pianist*.

Ms Vlaeva currently resides in New York where she has performed in the Carnegie Weill Recital Hall, the Rose Hall at Lincoln Center and at Merkin Recital Hall. For more information please see www.NadejdaVlaeva.com

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

Also available in this series

Volume 1: **Busoni**—NIKOLAI DEMIDENKO

Compact Disc CDA66566

'Magnificently played' (*BBC Music Magazine*)

Volume 2: **Busoni**—NIKOLAI DEMIDENKO

Compact Disc CDA67324

'Enthusiastically recommended' (*Fanfare*, USA) 'Great panache and limitless technical command' (*The Guardian*)

Volume 3: **Friedman, Grainger & Murdoch**—PIERS LANE

Compact Disc CDA67344

'Could hardly be more exhilarating or enterprising' (*Gramophone*)

Volume 4: **Feinberg**—MARTIN ROSCOE

2 Compact Discs (for the price of 1) CDA67468

'Martin Roscoe's warm, lyrical playing makes this a most rewarding release' (*Classic FM Magazine*)

Volume 5: **Goedicke, Kabalevsky, Catoire & Siloti**—HAMISH MILNE

Compact Disc CDA67506

'Milne plays the more outgoing works with the sharp articulation and gestural clarity that makes his Medtner so refreshing' (*Fanfare*, USA)

Volume 6: **Rummel**—JONATHAN PLOWRIGHT

2 Compact Discs CDA67481/2

'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 ... These are treasurable records' (*Gramophone*)

Volume 7: **Reger**—MARKUS BECKER

2 Compact Discs (for the price of 1) CDA67683

'A fascinating addition to Hyperion's series of Bach transcriptions' (*BBC Music Magazine*) 'Serenely beautiful' (*Gramophone*)

Volume 8: **d'Albert**—PIERS LANE

Compact Disc CDA67709

'Sonorous and exhilarating performances' (*Gramophone*)

Volume 9: **A Bach Book for Harriet Cohen**—JONATHAN PLOWRIGHT

Compact Disc CDA67767

'Every so often a CD comes along that I simply can't stop playing. Here's one such example ... Glorious interpretations' (*The Observer*)



« UNE RÉVÉLATION ÉTONNANTE » : LA RÉACTION DE SAINT-SAËNS FACE AUX CANTATES DE BACH

LE 6 MAI 1846, Camille Saint-Saëns, « âgé de dix ans et demi » annonçait-on, donna un concert parisien à la salle Pleyel. Ce prodige n'avait alors que trois années de piano, mais il joua deux concertos (celui de Mozart en si bémol K450 et le n^o 3 de Beethoven) et deux œuvres baroques pour clavier : les « Harmoniums Blacksmith » Variations de Haendel et un « Prélude et fugue de J. S. Bach ». Camille-Marie Stamaty (1811–1870), son premier professeur de piano, lui avait fait découvrir ce compositeur, faisant naître un intérêt bienôt nourri par l'organiste Alexandre Pierre François Boëly (1785–1858), parmi les plus ardents défenseurs de la musique bachienne que la France de la première moitié du XIX^e siècle ait comptés. Être dévoué à Bach ne servit d'ailleurs guère sa carrière—en 1851, il fut renvoyé de son poste d'organiste à Saint-Germain-l'Auxerrois pour cause d'« austérité » excessive de son répertoire—mais, selon Saint-Saëns et César Franck, la musique organistique bachienne lui dut, pour beaucoup, son entrée au répertoire français.

En 1850, pour le centenaire de la mort de Bach, la Bach-Gesellschaft vit le jour à Leipzig, afin d'éditer tout son œuvre—ce qui n'était que la mise en pratique d'une proposition émise par Mendelssohn dans les années 1830. À la tête de son comité d'origine figuraient Moritz Hauptmann (successeur de Bach comme cantor à Saint Thomas de Leipzig), Otto Jahn (biographe de Mozart), Carl Ferdinand Becker (professeur d'orgue au conservatoire de Leipzig), Robert Schumann (qui avait tant fait pour encourager, en premier lieu, une édition complète des œuvres de Bach) et l'éditeur Breitkopf & Härtel, sans oublier le soutien enthousiaste de Liszt, Moscheles et Spohr, pour ne citer qu'eux. Brahms, Bruch, Gade, Joachim et Reinecke furent parmi les sommités musicales

qui s'impliquèrent, par la suite, dans l'histoire de cette édition. C'était là un ambitieux projet, dont la réalisation prendra finalement un demi-siècle : non seulement la production de Bach était immense mais, contrairement à ce qui se passa avec les compositeurs auxquels de grandes éditions complètes furent bienôt consacrées (Haendel, Mozart, Beethoven, etc.), seule une part relativement modeste de sa musique avait été publiée. C'était particulièrement le cas de ses cantates d'église, dont une petite demi-douzaine seulement avait été éditée en 1850, sous une forme ou sous une autre. À sa parution en 1851, le volume inaugural en renfermait dix (BWV1–BWV10) et, en 1875, les cent premières avaient été imprimées, presque toutes pour la première fois. La Bach-Gesellschaft invita les musiciens du monde entier à rejoindre les rangs des souscripteurs, dont la liste originale comprend un remarquable compositeur parisien, Charles-Valentin Alkan (qui interprétait pour ses amis des œuvres organistiques de Bach, sur un piano avec pédales qu'Erard lui avait fabriqué). La Parisienne Pauline Viardot (née García), qui avait exploré avec Chopin en personne les œuvres claviéristiques de Bach, ne tarda pas non plus à souscrire. Régulièrement, elle faisait jouer dans son salon certaines des cantates fraîchement publiées, en priant souvent Saint-Saëns de tenir l'orgue. (Elle possédait également le manuscrit autographe de la cantate *Schmücke dich, o liebe Seele*, que lui avait offert, à la Noël de 1858, Julius Rietz, lequel avait joué la *Passion selon saint Matthieu* en 1829, sous la direction de Mendelssohn, avant d'en concevoir une édition, publiée par la Bach-Gesellschaft en 1854.) Saint-Saëns souscrivit lui-même bienôt à la Bach-Gesellschaft et, quand l'édition toucha à sa fin, les listes de souscripteurs comptaient un nombre accru de passionnés français, notamment Dukas, Gide et

Guilmant. Saint-Saëns fut profondément touché par sa découverte des cantates dans le salon de Viardot, dont il dira, dans son *École buissonnière* (1913), combien elle s'était enthousiasmée pour ses œuvres :

Savante musicienne autant qu'on peut l'être, elle avait souscrit dès l'abord à l'édition des œuvres complètes de Sébastien Bach. On sait quelle révélation étonnante fut cette publication : chaque année, dix Cantates d'église sortaient de leur ombre séculaire et chaque année amenait de nouvelles surprises devant ces œuvres si variées, si imprévues et si émouvantes. On avait cru jusqu'alors connaître S. Bach ; on apprenait à le connaître, on découvrait dans l'écrivain d'une incomparable virtuosité un poète immense, dont le *Clavecin bien tempéré* avait pu cependant donner une idée. Mais les beautés de ce célèbre ouvrage avaient besoin d'être éclairées ; en l'absence de toute indication, les avis différaient sur leur interprétation. Dans les Cantates, le sens des paroles indique le chemin, et, par l'analogie des formes, on peut voir à coup sûr quelle fut l'intention de l'auteur dans ses pièces de clavecin.

Un beau jour, le volume annuel se trouva contenir une Cantate en plusieurs parties, écrite pour Contralto Solo, accompagnée d'instruments à cordes, de hautbois et d'un orgue obligé, c'est-à-dire ne se bornant pas à remplir l'harmonie. L'orgue était là, l'organiste aussi ; on réunit les instruments, le baryton Stockhausen fut chargé de diriger le petit orchestre, et Madame Viardot chanta la Cantate. Je ne crois pas que l'auteur l'ait jamais entendue chanter de cette façon ! J'ai gardé le souvenir de cette journée comme l'un des plus précieux de ma vie musicale. Ma mère et Monsieur Viardot furent les seuls auditeurs de cette unique exécution. Nous n'osâmes pas la renouveler devant des auditeurs

non préparés ; ce qui aurait maintenant à coup sûr un grand succès eût été alors du bien perdu. Rien n'est plus affligeant que de voir un auditoire rester froid devant une belle œuvre ! Mieux vaut garder pour soi des trésors qui ne seraient pas appréciés.

Saint-Saëns ne précise pas quelle cantate Viardot chanta ce jour-là, mais il s'agissait très probablement de *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35, parue pour la première fois en 1857, dans le volume 7 (cantates 31–40), et écrite pour alto solo, cordes, deux hautbois et continuo. Ce que corrobore le fait qu'il en ait arrangé un mouvement—la Sinfonia ouvrant la seconde partie—sous forme de *Presto*, dans son premier corpus de transcriptions bachiennes.

Le tout premier arrangement bachien de Saint-Saëns n'avait cependant pas été pour piano solo, mais pour violon et piano, ce qui, là encore, eût été impossible sans les récentes parutions de la Bach-Gesellschaft. Il s'agissait, en l'occurrence, d'un accompagnement pianistique supplémentaire pour le Prélude de la Partita en mi majeur (n° 3) pour violon solo, dérivée de la propre version orchestrale bachienne, la Sinfonia inaugurant la Cantate n° 29. Cette Sinfonia, Saint-Saëns la choisit pour ses transcriptions pianistiques : il l'appela « Overture » et la présenta, en tête de corpus, dans sa version de cantate en ré majeur. Deux autres mouvements de cantate figurent dans ce premier groupe : le chœur liminaire de la Cantate n° 3 (*Adagio*) et celui de la Cantate n° 8 (*Andantino*), donnés dans leur tonalité originale ; Saint-Saëns intervint d'ailleurs a minima sur le plan éditorial, comme s'il avait voulu faire partager sa « révélation étonnante » des cantates en donnant des versions pianistiques idiomatiques des originaux bachiens plutôt qu'en produisant des paraphrases de concert, plus libres. Dans le cas des Sonates et Partitas pour violon, le défi fut sensiblement différent, son travail renvoyant à la propre pratique de Bach, comme



CAMILLE SAINT-SAËNS

en témoigna un élève de ce dernier, Johann Friedrich Agricola, en 1774 : « Le compositeur les jouait lui-même souvent au clavicorde, ajoutant à l'harmonie autant qu'il lui semblait nécessaire ». Sous sa forme originale, cette musique fut davantage admirée que jouée et, pour encourager l'exécution, Mendelssohn conçut un accompagnement de piano pour la Chaconne et Schumann produisit des accompagnements pour les Six Sonates et Partitas.

À leur dédicace, on devine le pourquoi de ces transcriptions de Saint-Saëns, qui dédia chacune d'elles à l'un de ses élèves de l'École Niedermeyer. Selon l'inestimable catalogue thématique des œuvres de Saint-Saëns établi par Sabina Teller Ratner (vol. 1, 2002, p. 434), tous étaient lauréats de la classe supérieure de piano, en juillet 1861 : Gabriel Fauré—élève vedette et ami indéfectible de Saint-Saëns, il réalisera pour Durand une édition des œuvres organistiques de Bach (n° 1, l'« Ouverture » de la Cantate n° 29) ; Eugène Gigout, organiste et compositeur (n° 2, l'*Adagio* de la Cantate n° 3) ; Adolphe Dietrich, qui dirigera le Conservatoire de Dijon après y avoir enseigné (n° 3, l'*Andantino* de la Cantate n° 8) ; Adam Laussel, dont Saint-Saëns joua la musique lors d'un concert donné avec Anton Rubinstein (n° 4, la Bourrée de la Partita n° 1 pour violon solo) ; Emile Lehman(n) (n° 5, l'*Andante* de la Sonate n° 2 pour violon solo) ; et Albert Périllhou—après une carrière de pianiste-organiste à Lyon, il revint à Paris comme conseiller de la fabrique de pianos Erard ; il fut aussi, brièvement, organiste à Saint-Eustache avant de diriger l'École Niedermeyer, dont il était sorti diplômé cinquante ans plus tôt (n° 6, le *Presto* de la Cantate n° 35). Il est évident que Saint-Saëns, dont la classe de piano comprenait l'étude obligatoire des œuvres de Bach, voulait que ses étudiants chérissent cette musique. On ignore s'il rédigea ces pièces juste comme cadeaux de diplôme, mais il s'en servit certainement pour enrichir son répertoire de concert. Il joua pour la première fois les n° 2 et 4 à la salle Pleyel, le 17 janvier 1862 ; le 26 octobre 1865, il exécuta les deux premières à Leipzig, la ville de Bach ; et le 15 octobre 1868, toujours à Leipzig, il donna en bis la n° 4.

Parues chez Flaxland en 1862, ces six pièces comptent parmi les plus anciennes transcriptions pianistiques d'œuvres bachiennes—les précédèrent des arrangements d'œuvres organistiques réalisés par un autre zéléteur de

Bach, Liszt, dont la version pianistique de six préludes et fugues fut publiée chez Peters, comme l'annonça le *Hofmeister Monatsbericht* en juin 1852. Avec sa *Méditation sur le 1^{er} Prélude de piano de S. Bach*, parue d'abord dans une version pour piano, violon et orgue (avril 1853) mais très vite suivie par une version pour piano solo (juin 1853), Gounod signa peut-être le plus célèbre arrangement bachien jamais réalisé par un compositeur français. L'édition sous forme de mélodie pour piano et voix, avec les paroles de l'*Ave Maria*, date de 1859 et reste peut-être, à ce jour, la plus célèbre paraphrase bachienne. Comme son ami Saint-Saëns, Gounod était un fervent admirateur de la musique de Bach (pour la petite histoire, il eut une romance fort tumultueuse avec Pauline Viardot, dont le salon était, à Paris, le plus bienveillant envers Bach). Parmi les autres arrangements français de Bach, signalons au passage celui, pour piano à quatre mains, que le virtuose parisien Henri Bertini fit de tout le *Clavier bien tempéré*, et qui parut au début des années 1840. Mais, pour tous ces cas-là, il s'agissait de musiques très connues et aisément disponibles sous leur forme originale. Les transcriptions de Saint-Saëns sont, elles, doublement intéressantes : par le choix de musiques peu familières, qui n'étaient pas originellement conçues pour un instrument à clavier ; et par le soin qui leur fut apporté. Voilà des pages pianistiques merveilleusement efficaces, réalisées avec un minimum d'interventions : à quelques ajouts près (redoublements à l'octave, indications de dynamique et d'expression), Saint-Saëns est demeuré très fidèle à la source.

En 1873, onze ans après avoir publié le premier corpus, Durand Schoenewerk (le successeur de Flaxland) édita un second corpus d'œuvres de Bach transcrites par Saint-Saëns, qui puisa de nouveau dans les Sonates et Partitas pour violon solo et dans les cantates. La n^o 7,

« Introduction et air de la quinzième Cantate d'église », serait plutôt, pense-t-on, de Johann Ludwig Bach (1677–1731), même si Johann Sebastian (son cousin au second degré) la joua très probablement en 1726. Parmi les œuvres violonistiques, il est curieusement opportun que Saint-Saëns ait choisi la grande fugue en ut majeur de BWV1005, premier mouvement d'une des Sonates et Partitas à avoir été imprimé, d'ailleurs de Paris—Jean-Baptiste Cartier l'inséra dans son *L'Art du violon* (1798), quatre ans avant que Simrock n'éditât l'intégralité du corpus.

Cette fois, tous les transcriptions furent dédiées à une remarquable pianiste, Wilhelmine Clauss-Szarvady (1834–1907), née à Prague mais installée à Paris. En 1851, durant l'un de ses premiers concerts parisiens, elle avait joué le Concerto en ut majeur de Beethoven sous la direction de Berlioz (qui la décrivit comme « la première des femmes pianistes »). L'année suivante, encore adolescente, elle fit ses débuts londoniens à la Musical Union avec un programme réunissant un Prélude et Fugue en ut dièse majeur de Bach (probablement BWV848 ou BWV872 tiré des « 48 »), la Sonata « Appassionata » de Beethoven, la *Fantaisie* op. 28 de Mendelssohn et les *Réminiscences de Don Juan* de Liszt. À cette occasion, *The Times* écrivit : « un phénomène ... son talent est de haute volée, de ceux auxquels seuls les génies peuvent se hisser ». Elle se fit une spécialité de jouer Bach et souleva un vif émoi en 1858, en interprétant la *Fantaisie chromatique* et *Fugue BWV903*, une œuvre alors presque inconnue aux mélomanes français. En 1863–4, elle fit paraître un choix d'œuvres baroques issues de son répertoire et dues à Scarlatti, Pergolèse, Rameau, Chambonnières, Couperin, Marcello et Balbastre—mais de Bach, rien. Elle nourrissait sûrement pour lui la même passion que Saint-Saëns, lequel espérait peut-être la voir donner en concert certaines des transcriptions qu'il venait

de rédiger. Si elle n'en a, semble-t-il, créé aucune, elle se produisit bel et bien avec lui, au moins une fois : en avril 1877, à la salle Pleyel, ils interprétèrent la version, pour deux pianos qu'il avait réalisée de sa *Danse macabre*.

Isidore Philipp (1863–1958) naquit à Budapest mais fut emmené, enfant, à Paris. Il eut pour principal professeur Georges Mathias, élève de Chopin et de Kalkbrenner, mais il prit aussi des leçons auprès de Saint-Saëns, avec qui il se lia d'amitié et dont il joua maintes œuvres. Tous deux partageaient le même amour de Bach et, en 1920, Saint-Saëns lui dédia l'une de ses pages les plus explicitement bachiennes, les Six Fugues op. 161, à propos desquelles il lui écrivit d'Alger : « Vous trouverez un reflet lointain du *Clavier bien tempéré*, malgré mes efforts pour en éloigner l'idée ». L'enthousiasme de Philipp pour Bach est attesté par le nombre de transcriptions qu'il publia, dont un

époustouffant corpus de quinze *Études en octaves d'après J. S. Bach*, paru en 1912, plusieurs transcriptions pour deux pianos d'œuvres organistiques et des transcriptions pour piano solo. Dans les deux concertos d'après Vivaldi enregistrés ici, l'écriture pianistique de Philipp est plus dense que celle ordinairement rencontrée dans les arrangements de Saint-Saëns. Ainsi sa transcription du Concerto en la mineur (1923) utilise-t-elle des accords inhabituellement pleins, des redoublements à l'octave et des états de basse tremolando pour produire des sonorités plus riches que celles obtenues par Feinberg dans son arrangement de la même pièce (cf. Hyperion CDA67468). À plus de quatre-vingt-dix ans, l'impressionnant Philipp donna une série de récitals d'adieu ; à quatre-vingt-quinze ans, toujours actif, il mourut d'une chute dans le métro parisien.

NIGEL SIMEONE © 2011
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

„EINE ERSTAUNLICHE OFFENBARUNG“: SAINT-SAËNS' REAKTION AUF DIE KANTATEN J.S. BACHS

AM 6. MAI 1846 GAB CAMILLE SAINT-SAËNS — angekündigt als „zehneinhalb Jahre alt“ — ein Konzert in der Salle Pleyel in Paris. Der hochbegabte Junge, der erst seit drei Jahren Klavierunterricht erhielt, bot zwei Klavierkonzerte (das Konzert in B-Dur, KV 450, von Mozart und das Klavierkonzert Nr. 3 von Beethoven) und zwei barocke Werke dar: die „Grobschmied-Variationen“ von Händel und eine nicht näher angegebene „Prélude et fugue de J.S. Bach“. Saint-Saëns war von seinem ersten Klavierlehrer, Camille-Marie Stamaty (1811–1870), an die Werke Bachs herangeführt worden und sein Interesse daran wurde durch den Organisten Alexandre Pierre François Boëly (1785–1858) vertieft. Boëly war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich einer der leidenschaftlichsten Verfechter der Musik Bachs gewesen, doch hatte er sich damit beruflich keinen Gefallen getan: 1851 wurde er von seiner Position als Organist an der Kirche Saint-Germain-l’Auxerrois aufgrund der unzumutbaren „Enthaltsamkeit“ seines Repertoires entlassen. Jedoch hatte Boëly sowohl Saint-Saëns als auch César Franck zufolge entscheidend dazu beigetragen, die Orgelwerke Bachs in das französische Repertoire einzuführen.

Im Jahre 1850 wurde in Leipzig die Bach-Gesellschaft anlässlich des 100. Todesjahres des Komponisten gegründet, um die Gesamtausgabe der Bach'schen Werke in Angriff zu nehmen. Damit wurde ein Vorschlag realisiert, den Mendelssohn bereits in den 1830er Jahren geäußert hatte. Der Ausschuss wurde ursprünglich von Moritz Hauptmann (Bachs Nachfolger als Thomaskantor in Leipzig), Otto Jahn (der Mozart-Biograph), Carl Ferdinand Becker (Orgelprofessor am Leipziger Konservatorium), Robert Schumann (der sich stets besonders für eine Bach-Gesamtausgabe eingesetzt hatte) und dem

Verlag Breitkopf & Härtel angeführt und von Musikern wie Liszt, Moscheles, Spohr und anderen unterstützt. Brahms, Bruch, Gade, Joachim und Reinecke gehörten zu den musikalischen Koryphäen, die sich später an der Edition beteiligen sollten. Es war dies ein ehrgeiziges Vorhaben, das erst ein halbes Jahrhundert später abgeschlossen wurde, was nicht nur an dem riesigen Umfang des Bach'schen Oeuvres lag, sondern auch daran, dass bis dahin, im Gegensatz zu den Komponisten, deren Werke in bald darauf folgenden Ausgaben verewigt wurden (Händel, Mozart, Beethoven usw.), nur ein relativ kleiner Teil seiner Werke überhaupt in Druckversionen vorlag. Das galt insbesondere für die Kirchenkantaten, von denen kaum ein halbes Dutzend in irgendeiner Form vor 1850 veröffentlicht worden war. Als 1851 der Eröffnungsband erschien, waren darin zehn Kantaten (BWV 1–BWV 10) enthalten und bis 1875 waren die ersten hundert im Druck erschienen, fast alle zum ersten Mal. Die Bach-Gesellschaft ermutigte Musiker auf der ganzen Welt, die Ausgabe zu subscribieren und auf der Liste der ursprünglichen Subskribenten befand sich ein anerkannter Pariser Komponist, Charles-Valentin Alkan (der seinem Freundeskreis auf einem speziell von Erard angefertigten Pedalflügel Bachs Orgelwerke vortrug). Eine weitere frühe Pariser Subskribentin war Pauline Viardot (geb. García), die mit keinem Geringeren als Chopin die Tastenwerke Bachs studiert hatte. Sie veranstaltete regelmäßig Konzerte in ihrem Salon, bei denen eine ganze Reihe der neuveröffentlichten Kantaten dargeboten wurden und bei denen sie Saint-Saëns bat, Orgel zu spielen. (Viardot besaß zudem das Autograph der Kantate *Schmücke dich, o liebe Seele*, ein Weihnachtsgeschenk, das sie 1858 von Julius Rietz erhalten hatte, der 1829 bei Mendelssohns Aufführung der *Matthäuspassion* mitgewirkt hatte und

dessen Edition desselben Werks 1854 von der Bach-Gesellschaft herausgebracht wurde.) Saint-Saëns subskribierte die Bände der Bach-Gesellschaft bald selbst und als sich die Ausgabe ihrer Vollendung näherte, erschienen noch mehr französische Bach-Liebhaber auf den Subskribenten-Listen, darunter Dukas, Gide und Guilmant. Saint-Saëns war von seiner Entdeckung der Kantaten in Viardots Salon zutiefst berührt und beschrieb später in seinen *Musikalischen Reminiszenzen* (1913) ihre Begeisterung für die Werke:

Madame Viardot war als Musikerin so gebildet, wie man es nur sein kann, und hatte von Anfang an die Gesamtausgabe der Werke Sebastian Bachs subskribiert. Es ist bekannt, was für eine erstaunliche Offenbarung diese Veröffentlichung war: jedes Jahr traten zehn Kirchenkantaten aus ihrem geistlichen Schatten heraus in die Öffentlichkeit und jedes Jahr brachten diese unerwartet vielfältigen und bewegenden Werke neue Überraschungen mit sich. Wir hatten gedacht, S. Bach zu kennen, doch jetzt lernten wir ihn wirklich kennen, entdeckten einen Komponisten von unvergleichlicher Virtuosität, einen unermesslichen Dichter, dessen *Woblt temperiertes Klavier* all dies nur andeuten konnte. Doch bedurften die Feinheiten dieses berühmten Oeuvres einer gewissen Erhellung—da hier keine Anweisungen vorhanden waren, gab es verschiedene Ansichten bezüglich der Interpretation. In den Kantaten zeigt die Bedeutung der Worte die Richtung an und durch die Analogie zwischen den Ausdrucksformen werden die Absichten des Komponisten in seinen Cembalostücken recht deutlich.

Eines schönen Tages fanden wir in dem Jahresband eine mehrstimmige Kantate vor, die für Solo-Altstimme mit Streicherbegleitung, Oboen und obligate Orgel gesetzt war. Die Orgel war da, der

Organist ebenso; man versammelte die Instrumente miteinander und der Bariton Stockhausen wurde damit beauftragt, dieses kleine Orchester zu dirigieren und Madame Viardot sang die Kantate. Ich denke nicht, dass der Autor jemals Gesang dieser Art zu hören bekommen hat! Aus meinem ganzen musikalischen Leben ist mir das Andenken an diesen Tag mit am kostbarsten. Meine Mutter und Monsieur Viardot waren die alleinigen Zuhörer dieser einzigartigen Aufführung. Wir wagten es nicht, sie vor einem unvorbereiteten Publikum zu wiederholen; was heutzutage ein großer Erfolg wäre, wäre damals untergegangen. Nichts ist betrüblicher, als ein Publikum, das ein wunderschönes Werk kühl aufnimmt! Man tut besser daran, die Kostbarkeiten, die nicht entsprechend geschätzt wurden, für sich zu behalten.

Saint-Saëns gibt nicht an, welche Kantate Madame Viardot zu jener Gelegenheit sang, doch kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, dass es sich um BWV 35, *Geist und Seele wird verirret*, handelte, die 1857 erstmals im 7. Band (Kantaten 31–40) herausgegeben wurde und für Solo-Alt, Streicher, zwei Oboen und Continuo gesetzt ist. Ein weiterer Hinweis darauf ist Saint-Saëns' Bearbeitung eines Satzes dieser Kantate—die Sinfonia, mit der zweite Teil des Werks beginnt—als *Presto* in dem ersten Teil seiner Bach-Bearbeitungen.

Saint-Saëns' erste Bach-Transkription war nicht für Klavier solo, sondern für Violine und Klavier angelegt. Auch dies war nur aufgrund der kürzlich veröffentlichten Bände der Bach-Gesellschaft möglich: er entwickelte eine zusätzliche Klavierbegleitung für das Preludio der E-Dur Partita (Nr. 3) für Violine solo, das sich auf Bachs eigene Orchesterversion (nämlich die Sinfonia zu Beginn der Kantate Nr. 29) bezog. Dieser Sinfonia wandte sich Saint-Saëns auch zu, als er seine Klavier-Bearbeitungen

anfertigte, nannte sie „Ouverture“ und präsentierte sie in der Kantatenversion in D-Dur als erstes Stück des Zyklus'. In diesem ersten Zyklus finden sich noch zwei weitere Kantatensätze: der Eingangschor der Kantate Nr. 3 (*Adagio*) und der Eingangschor der Kantate Nr. 8 (*Andantino*). Beide erscheinen in ihrer Originaltonart und Saint-Saëns' Eingriffe als Herausgeber beschränken sich auf ein Minimum—er scheint hier die Absicht gehabt zu haben, die „erstaunliche Offenbarung“ der Kantaten in Form von ausdrucksvollen Klavierversionen zu zeigen, anstatt freiere Konzertparaphrasen zu komponieren. Im Falle der Sonaten und Partiten für Violine war die Herausforderung eine andere. Saint-Saëns hält sich hier an eine Praxis, die Bach selbst gepflegt hatte, wie dessen Schüler Johann Friedrich Agricola im Jahre 1774 berichtete: „Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie soviel dazu bey, als er für nöthig befand.“ In der Originalversion wurde diese Musik mehr bewundert als gespielt, und um Aufführungen anzuregen, komponierte Mendelssohn eine Klavierbegleitung für die Chaconne und Schumann fertigte Begleitungen zu allen sechs Sonaten und Partiten an.

Ein Hinweis darauf, warum Saint-Saëns diese Bearbeitungen überhaupt komponierte, findet sich in den Widmungen, die jeweils an einen seiner Studenten an der École Niedermeyer gerichtet sind. Dem vortrefflichen thematischen Katalog der Werke Saint-Saëns'—herausgegeben von Sabina Teller Ratner—zufolge (Bd. 1, 2002, S. 434) waren diese Studenten die Preisträger der Fortgeschrittenen Klavier-Klasse im Juli 1861. Nr. 1, die „Ouverture“ aus der Kantate Nr. 29, ist Saint-Saëns' Vorzeigeschüler und lebenslangem Freund Gabriel Fauré gewidmet (der später für Durand eine Ausgabe der Orgelwerke Bachs anfertigte); Nr. 2, das *Adagio* aus der Kantate Nr. 3, ist dem Organisten und Komponisten Eugène Gigout gewidmet; Nr. 3, das *Andantino* aus der Kantate Nr. 8, ist

Adolphe Dietrich (der später am Konservatorium zu Dijon unterrichtete und schließlich dessen Direktor wurde) zugedacht; Nr. 4, die Bourée aus der Partita Nr. 1 für Violine solo, ist Adam Lausell (dessen Musik Saint-Saëns in einem Konzert spielte, das er zusammen mit Anton Rubinstein gab) gewidmet; Nr. 5, das *Andante* aus der Sonate Nr. 2 für Violine solo, ist Emile Lehman (bzw. Lehmann) dediziert und Nr. 6, das *Presto* aus der Kantate Nr. 35, ist Albert Périhou gewidmet, der in Saint-Étienne und Lyon Karriere als Pianist und Organist machte, bevor er als Berater der Klavierbauerfirma Erard nach Paris zurückkehrte, kurz als Organist von Saint-Eustache wirkte und dann Direktor der École Niedermeyer wurde—ein halbes Jahrhundert nachdem er dort seinen Studienabschluss gemacht hatte. Offensichtlich lag Saint-Saëns, in dessen Klavier-Klasse das Studium der Werke Bachs verbindlich war, viel daran, dass seine Studenten diese Musik wertschätzten. Ob er diese Werke ausschließlich als Abschluss-Geschenke für seine Studenten schrieb, ist unklar; er nahm die Bearbeitungen jedenfalls in sein eigenes Konzertrepertoire auf. Am 17. Januar 1862 spielte er Nr. 2 und Nr. 4 in der Salle Pleyel, am 26. Oktober 1865 führte er Nr. 1 und Nr. 2 in der Bachstadt Leipzig auf und am 15. Oktober 1868 spielte er dort die Nr. 4 als Zugabe.

Diese sechs Werke wurden 1862 von dem Verlag Flaxland veröffentlicht und gehören damit zu den ältesten Bach-Bearbeitungen für Klavier—es gehen ihnen die Arrangements der Orgelwerke von Liszt (einem weiteren Bach-Anhänger) voran, dessen Klavierversion der sechs Präludien und Fugen bei Peters erschien und in dem *Hofmeister Monatsbericht* im Juni 1852 angekündigt worden war. Die vielleicht berühmteste Bach-Bearbeitung eines französischen Komponisten ist die *Méditation sur le 1^{er} Prélude de Piano de S. Bach* von Gounod. Diese erschien erstmals im April 1853 in einer Fassung für Klavier, Violine und Orgel, worauf recht schnell eine

Version für Klavier solo im Juni 1853 folgte. Die Ausgabe mit dem Text des *Ave Maria* stammt aus dem Jahre 1859, als sie als Lied für Singstimme und Klavier herauskam. Es ist dies vielleicht immer noch die berühmteste Bach-Paraphrase überhaupt—ebenso wie sein Freund Saint-Saëns war auch Gounod ein leidenschaftlicher Bewunderer der Musik Bachs (und hatte, nebenbei bemerkt, zudem eine sehr turbulente romantische Verwicklung mit Pauline Viardot, deren Salon der Bachfreundliche in ganz Paris war). Was französische Bach-Arrangements anbelangt, sollte noch die Bearbeitung des gesamten *Wohltemperierten Klaviers* zu vier Händen von dem Pariser Virtuosen Henri Bertini genannt werden, die zu Beginn der 1840er Jahre erschien. Hierbei war die Musik in ihrer ursprünglichen Form jedoch bekannt und das Notenmaterial erhältlich. Saint-Saëns' Transkriptionen sind mindestens aus zwei Gründen interessant: er wählte unbekannt Musik aus, die ursprünglich nicht für ein Tasteninstrument komponiert worden war und er fertigte seine Bearbeitungen mit besonderer Sorgfalt an. Es sind dies äußerst wirkungsvolle Klaviertranskriptionen, die mit minimalen Eingriffen erstellt worden sind: Saint-Saëns fügte einige Oktaverdopplungen und Dynamik- und Ausdrucksanweisungen hinzu, blieb ansonsten der Quelle jedoch recht treu.

1873, elf Jahre nach der Veröffentlichung des ersten Zyklus, gab Durand Schoenewerk (der Nachfolger von Flaxland) einen zweiten Zyklus von Bach-Bearbeitungen von Saint-Saëns heraus. Auch hier hatte Saint-Saëns Sätze aus den Sonaten und Partiten für Violine solo und den Kantaten ausgewählt. Heute geht man davon aus, dass die Nr. 7, „Introduction et air de la 15^e Cantate d'église“, von Johann Ludwig Bach (1677–1731) stammt, obwohl sie wahrscheinlich von Johann Sebastian (seinem Cousin zweiten Grades) im Jahre 1726 aufgeführt wurde. Es ist auf sonderbare Weise passend, dass Saint-Saëns von

den Violinwerken die große C-Dur-Fuge aus BWV 1005 auswählte. Es war dies der erste Satz überhaupt aus den Sonaten und Partiten, der im Druck erschien und wurde in Paris herausgegeben: 1798 nahm Jean-Baptiste Cartier ihn in sein Werk *L'Art du violon* auf, vier Jahre bevor Simrock die gesamten Sonaten und Partiten veröffentlichte.

Diesmal wurde der ganze Satz einer bemerkenswerten Pianistin gewidmet. Wilhelmine Clauss-Szarvady (1834–1907) stammte aus Prag, ließ sich jedoch in Paris nieder. Bei einem ihrer ersten Pariser Konzerte im Jahre 1851 hatte sie Beethovens Klavierkonzert in C-Dur unter der Leitung von Berlioz (der sie als „die erste unter den weiblichen Pianisten“ beschrieb) gegeben. Im folgenden Jahr—sie war immer noch keine zwanzig Jahre alt—machte sie ihr Londoner Debüt bei der Musical Union und spielte Präludium und Fuge in Cis-Dur von Bach (wahrscheinlich entweder BWV 848 oder BWV 872 aus dem *Wohltemperierten Klavier*) und im selben Programm auch noch Beethovens „Appassionata“, Mendelssohns *Fantasie* op. 28 und die *Réminiscences de Don Juan* von Liszt. Die *Times* beschrieb Clauss-Szarvads Spiel bei diesem Konzert als „ein Phänomen ... ihr Talent ist von derartigem Niveau, das nur von einem Genie erreicht werden kann“. Sie spezialisierte sich auf Bach und erregte 1858 Aufsehen mit einer Aufführung der Chromatischen Fantasie und Fuge (BWV 903), einem Werk, das dem französischen Konzertpublikum bis dahin praktisch unbekannt gewesen war. 1863–64 gab Clauss-Szarvady eine Auswahl barocker Werke aus ihrem Repertoire, darunter Scarlatti, Pergolesi, Rameau, Chambonnières, Couperin, Marcello und Balbastre heraus, doch war J. S. Bach darin nicht vertreten. Clauss-Szarvady und Saint-Saëns teilten jedoch ihre Leidenschaft für den Komponisten und möglicherweise hoffte Saint-Saëns darauf, dass sie seine neuen Bearbeitungen in ihren

Konzerten darboten würde. Offensichtlich gab sie wohl keine Uraufführungen, doch trat sie mindestens einmal zusammen mit Saint-Saëns auf: im April 1877 spielte sie zusammen mit ihm die *Danse macabre* in der von ihm angefertigten Version für zwei Klaviere in der Salle Pleyel.

Isidore Philipp (1863–1958) wurde in Budapest geboren, übersiedelte jedoch schon als Kind nach Paris. Sein Hauptlehrer war Georges Mathias (seinerseits ein Schüler von Chopin und auch Kalkbrenner) und er nahm auch einige Stunden bei Saint-Saëns. Die beiden Musiker wurden Freunde und Philipp brachte viele Werke von Saint-Saëns zur Aufführung. Philipp teilte Saint-Saëns' Liebe zu Bach und 1920 widmete Saint-Saëns seinem ehemaligen Schüler eines seiner am offensichtlichsten von Bach inspirierten Werke: die Six Fugues op. 161. In einem Brief an den Pianisten, den er in Algiers schrieb, hieß es gegen Ende: „Sie werden darin eine entfernte Reflexion über das *Wohltemperierte Klavier* finden, obwohl ich mich darum bemüht habe, mich von der Idee zu entfernen.“ Philipps Begeisterung für Bach wird durch die große Anzahl veröffentlichter Transkriptionen deutlich, worunter sich ein brillanter Zyklus von 15 *Études en octaves d'après J. S. Bach*, der 1912 herausgegeben wurde, und eine Reihe von Bearbeitungen von Orgelwerken für zwei Klaviere sowie Solotranskriptionen befinden. In den beiden hier vorliegenden Bearbeitungen von Instrumentalkonzerten nach Vivaldi ist Philipps



ISIDORE PHILIPP

Klaviersatz dichter gehalten, als es in den Arrangements von Saint-Saëns üblich ist. So verwendet Philipp beispielsweise in der Transkription des Konzerts in a-Moll aus dem Jahre 1923 ungewöhnlich voll klingende Akkorde, Oktaverdoppelungen und Tremolandi im Bass, was Klangfarben hervorbringt, die reichhaltiger sind als diejenigen in Feinbergs Bearbeitung desselben Werks (siehe Hyperion CDA67468). Der gefürchtete Philipp gab in seinen frühen Neunzigern eine Reihe von Abschiedsklavierabenden und war noch mit 95 aktiv: er starb infolge eines Falls in der Pariser Métro.

NIGEL SIMEONE © 2011
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

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.

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

Recorded in St Silas the Martyr, St Silas Place, London, on 8–10 November 2010

Recording Engineer BEN CONNELLAN

Recording Producer RACHEL SMITH

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & ℗ Hyperion Records Ltd, London, MMXI

Front illustration by DONYA CLAIRE JAMES

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

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

Camille Saint-Saëns

1	BOOK I Overture from Cantata No 29 BWV29	[3'52]
2	Adagio from Cantata No 3 BWV3	[4'29]
3	Andantino from Cantata No 8 BWV8	[6'47]
4	Bourrée from Partita No 1 for solo violin BWV1002	[3'09]
5	Andante from Sonata No 2 for solo violin BWV1003	[4'57]
6	Presto from Cantata No 35 BWV35	[3'17]

Isidore Philipp

	Concerto in A minor [after Vivaldi] BWV593	[12'58]
7	Allegro maestoso	[4'25]
8	Adagio	[3'50]
9	Allegro	[4'43]
10	BOOK II Introduction et Air from Cantata No 15 BWV15 JOHANN LUDWIG BACH	[2'52]
11	Fugue from Sonata No 3 for solo violin BWV1005	[7'04]
12	Largo from Sonata No 3 for solo violin BWV1005	[3'09]
13	Récitatif et Air from Cantata No 30 BWV30	[2'29]
14	Gavotte from Partita No 3 for solo violin BWV1006	[2'55]
15	Air from Cantata No 36 BWV36	[3'23]
16	Chœur from Cantata No 30 BWV30	[2'41]

	Concerto in D minor [after Vivaldi] BWV596	[13'05]
17	Molto tranquillo – Fuga: Moderato	[6'32]
18	Largo e spiccato	[3'18]
19	Allegro non troppo	[3'15]

NADEJDA VLAEVA

hyperion

The complete Bach transcriptions by
Camille Saint-Saëns

- 1 **Ouverture** from Cantata No 29 BWV29 [3'52]
- 2 **Adagio** from Cantata No 3 BWV3 [4'29]
- 3 **Andantino** from Cantata No 8 BWV8 [6'47]
- 4 **Bourrée** from Partita No 1 for solo violin BWV1002 [3'09]
- 5 **Andante** from Sonata No 2 for solo violin BWV1003 [4'57]
- 6 **Presto** from Cantata No 35 BWV35 [3'17]

Isidore Philipp

- 7 **Concerto in A minor** [after Vivaldi] BWV593 [12'58]

Camille Saint-Saëns

- 10 **Introduction et Air** from Cantata No 15 BWV15 [2'52]
- 11 **Fugue** from Sonata No 3 for solo violin BWV1005 [7'04]
- 12 **Largo** from Sonata No 3 for solo violin BWV1005 [3'09]
- 13 **Récitatif et Air** from Cantata No 30 BWV30 [2'29]
- 14 **Gavotte** from Partita No 3 for solo violin BWV1006 [2'55]
- 15 **Air** from Cantata No 36 BWV36 [3'23]
- 16 **Chœur** from Cantata No 30 BWV30 [2'41]

Isidore Philipp

- 17 **Concerto in D minor** [after Vivaldi] BWV596 [13'05]

NADEJDA VLAEVA piano

LC 7533



MADE IN FRANCE

www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

COMPACT
disc
 DIGITAL AUDIO