


Merci à  
Jean-Marc, Alexandre, Grégoire, Georgie, Hadrien,  
l'équipe des ateliers du festival d'art lyrique d'Aix  
pour leur aide précieuse et leur générosité  
Bernard, Philippe, David, Karima,  
mes parents pour leur fidèle soutien

Thanks to  
Jean-Marc, Alexandre, Grégoire, Georgie, Hadrien,  
the team at the workshops of the Aix-en-Provence Festival  
for their precious help and generosity,  
Bernard, Philippe, David, Karima,  
my parents for their faithful support

Illustrations : Célimène Daudet © Hadrien Daudet.  
© & © ARION 2011 — Tous droits de reproduction  
réservés pour tous pays. Reproduction interdite.  
ARN68820 — Copyright reserved in all countries  
[www.arion-music.com](http://www.arion-music.com)



Mendelssohn - Liszt - Franck

a tribute to **BACH**



CÉLIMÈNE DAUDET, piano

Certains programmes s'imposent bien plus qu'ils ne se composent. Celui-ci m'est apparu comme une nécessité, une forme d'instinct ou de besoin impérieux me poussant à réunir des pièces avec le sentiment que Bach aurait, en un sens, posé la première pierre. Bach, considéré comme un « mythe », vénéré, quasi déifié est à juste titre porté au Panthéon des compositeurs. Je me suis surprise pendant mon parcours de musicienne à apprendre à l'aimer, de cet amour inconditionnel que l'on peut porter à ceux qui nous accompagnent éternellement, se jouant alors des frontières ou des limites du temps. Comme toute pianiste éduquée à bonne école, je l'ai découvert enfant. Bach : le pain quotidien. Puis l'abandonnant plusieurs années, il a été relégué à mes souvenirs d'apprentissage sérieux du contrepoint et enfin tristement évité par agacement ou renoncement face à la querelle stérile d'un « Bach au piano ou au clavecin ? », comme s'il s'agissait d'un héritage indivisible ! C'est en réalité grâce à Franck, Mendelssohn, Busoni et ses transcriptions que j'ai retrouvé Bach.

Dans l'imposant triptyque *Prélude, choral et fugue*, habité d'un souffle exalté et intense, Franck nous emporte à travers les tensions chromatiques et les audaces harmoniques, tenues par une architecture sans faille. Le piano de Liszt n'est pas loin, la révolution beethovenienne également et pourtant la noblesse et l'humilité du sujet de la fugue, la paix consolatrice du choral, la forme du prélude et fugue, sublimée, généreusement développée et cristallisée autour du choral central, nous mènent irrésistiblement sur les pas de Bach.

Au XIX<sup>e</sup> siècle Mendelssohn redécouvre Bach et écrit, parmi autres romances et scherzos, de sublimes préludes et fugues renouant avec son mentor du passé. Sa *Fugue en mi mineur* suscita l'émerveillement chez ses pairs, par tant d'évidence et de naturel et fit écrire à Schumann : « Si Bach se levait de sa tombe, il se réjouirait qu'il ait poussé du moins quelques fleurs encore dans le champ où il a planté de si gigantesques chênes. »

Du *Choral* chez Franck, à celui, puissant, de Mendelssohn, aboutissement de sa fugue opus 35, j'ai choisi de ne franchir qu'un pas pour retrouver ceux pour orgue de Bach, ici dans une transcription de Busoni. Au-delà du chant ardent qui s'élève du clavier, j'entends aussi la puissance de l'orgue et l'inéluctabilité sourde de son pédalier, de même que chez Franck et Mendelssohn.

À l'ensemble de ces pièces empreintes de mysticisme et de gravité, j'ai trouvé un écho dans celle de Liszt, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, dont le titre à lui seul et la tonalité lumineuse et apaisée de *fa* dièse majeur sont le reflet d'une ferveur extatique. Ainsi, l'empreinte laissée par Bach est devenue pour moi une évidence et une quête, au-delà des géniales innovations respectives de chacun des compositeurs. Ces préludes virtuoses et improvisés, et bien plus, ces fugues grandioses conservent en elles la gravité et l'humilité de celle en *do* dièse mineur de Bach où plane ici encore l'ombre de l'orgue. J'aime à penser que mon regard sur Bach, chargé d'admiration et de tendresse, évolue à la lecture des pages de ses successeurs. Pourrais-je me risquer à imaginer que le prélude de Bach en *do* dièse mineur aurait alors presque un parfum de romantisme, une liberté expressive proche du rubato et qui parle au cœur ?

Célimène Daudet

Les liens qui unissent ces œuvres sont multiples : à travers des générations de compositeurs, elles nous montrent l'homme devant son clavier, devant son devoir d'organiste, devant son œuvre à créer ; face enfin à sa spiritualité. Toutes illustrent à des degrés divers l'exigence intellectuelle dans la forme, la cohérence du discours et l'invention. L'image tutélaire de Jean-Sébastien Bach qui règne au-dessus de toutes ces œuvres incarne tradition, dépassement, perfection formelle, désir d'innovation. Chaque auteur, cependant, s'approprie la tradition et l'héritage, les transcende et les transfigure dans des créations authentiquement neuves et personnelles.

Que faire après Bach ? La question se pose légitimement ! Une des réponses fut sans doute cette désuétude dans laquelle tomba le couple « prélude et fugue » peu après la mort du Cantor de Leipzig. Mais la vie de l'art commande des choix plus courageux et ce courage s'incarne dans la personnalité très attachante de Félix Mendelssohn. Ce pianiste compositeur, cultivé et curieux, découvre Jean-Sébastien Bach pour lui-même, d'abord, puis entreprend de faire partager ce trésor à ses contemporains. La renaissance de Bach au XIX<sup>e</sup> siècle lui est due en majeure partie. Jouer, aimer, comprendre, diffuser la musique de Bach, c'est aussi s'en imprégner, l'assimiler, vouloir boire à sa source. C'est cela qui conduit Mendelssohn à réhabiliter à travers sa propre musique le diptyque prélude et fugue trouvé dans l'héritage de Bach. À sa suite, bien d'autres compositeurs feront hommage et référence au Cantor de Leipzig.

#### • Bach-Busoni : *Choral* « Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ »

Il s'agit de la transcription pour piano par Ferruccio Busoni (1866-1924), de la pièce pour orgue BWV 639, issue de l'*Orgelbüchlein* de Jean-Sébastien Bach. La question de la transcription se pose par deux fois dans ce CD, qu'elle se place sous le signe d'un maximum de fidélité à l'original (transcription effectuée par Harold Bauer) ou bien réécrite quelque peu transgressive qui est celle de Busoni.

Le choral de Bach est écrit pour trois « voix », clavier et pédalier, selon un principe de composition très simple : un dessus et une basse continue. En guise de dessus, une mélodie de choral d'abord ornée, puis syllabique. Une basse en croches imperturbablement répétées, dont le dessin fonde l'harmonie. La voix intermédiaire est la plus ornée, ses doubles croches en bariolages fluides commentent et développant la basse fondamentale. Cet édifice sonore obéit à une esthétique de sobriété et de rigueur, en même temps que s'en dégage un sentiment de sérénité et de grâce.

En transcrivant cette pièce pour le piano, Ferruccio Busoni recherche avant tout des effets sonores amples, orchestraux ; on ne saurait affirmer s'il veut ainsi faire résonner le piano de tous ses propres potentiels ou, au contraire, restituer par le vecteur de cet instrument, la variété des jeux de l'orgue. Son premier apport consiste en la modernisation : armure intégrant le *ré* b, introduction de nuances et de mentions agogiques à la manière des romantiques (« *Andante, molto espressivo e tenuto il canto* »...). Dans la poursuite de cette esthétique de la nuance, du timbre, de la musique comme narration, s'inscrivent d'autres initiatives du transcripteur : redoublement de la basse (et même du chant) à l'octave ; reprise de la première séquence, enrichie d'accords de trois et quatre sons ; redite et réécriture des dernières mesures. Quoi qu'il en soit, cette réécriture permet à Busoni de développer un point de vue personnel sur la pièce de Bach.



• Mendelssohn : *Prélude et fugue en mi mineur, opus 35*

Le *Prélude*, un torrent de musique. Ceci, non pour filer la métaphore de la source, mais parce que c'est bien ainsi que se présente le *Prélude en mi mineur* de l'opus 35. Le principe d'écriture en est simple : un chant et des arpegges ascendants de triples croches. La mélodie, au centre de l'écriture et de l'espace sonore, est faite de phrases claires de quatre mesures ; elle impose sa limpidité au milieu du déferlement jamais interrompu des arpegges, qui créent autour d'elle un abondant ruissellement. Simplicité de conception, mais virtuosité impressionnante, qui nécessite une grande maîtrise de jeu pour que jamais le fil conducteur mélodique ne rompe, pour que jamais ne fléchisse le déferlement poétique de ces « cascades ascendantes ».

Le sujet de la *Fugue* doit son allure éminemment poétique aux trois intervalles successifs qui lui font gravir sur des synopes, comme en dansant, un intervalle de 9<sup>e</sup> ascendante. L'exposition présente des entrées très rapprochées de ce long thème, et on est très vite à quatre parties. À la fin de ce riche premier épisode, un *crescendo* et un *accelerando* de plusieurs mesures, surprenants dans ce contexte formel, signent l'irruption du romantisme naissant dans la forme baroque. C'est alors une nouvelle exposition dont le sujet est le miroir du premier ; ainsi, le caractère est entièrement changé. De cette dynamique déjà puissante, le compositeur tire un épisode quasi orchestral avec ses octaves implacables, le déferlement des doubles croches en tempo rapide, les accords de quatre sons et les modulations fréquentes. On est en plein *Sturm und Drang* quand le premier sujet vient détrôner le second dont il a revêtu le rythme autoritaire, puis cède lui-même la place à un choral ; celui-ci, directement emprunté à Jean-Sébastien Bach, projette tout à coup la grande lumière de *mi* majeur, parfaitement adéquate à la solennité du thème et de son accompagnement en octaves. Seules les dix mesures de coda ramèneront la sérénité et la limpidité de la première exposition *Andante come prima, dolce*.

• Franck : *Prélude, fugue et variation pour orgue* (transcription de Harold Bauer)

Cette œuvre, constituée de quatre mouvements dans le ton de *si* mineur, est donc initialement composée pour l'orgue, instrument dans lequel Franck était reconnu comme le plus grand maître de son temps. La transcription pour le piano est due au pianiste américain Harold Bauer. L'œuvre pourrait être un éloge de la simplicité. Simplicité voulue par ce compositeur si savant, à la pensée si complexe, à la technique si éblouissante. Ni ascèse, ni dépouillement, ni gravité, mais une simplicité qui dit tout, à laquelle il n'y a pas une note à ajouter. Le *Prélude* se déroule dans le calme absolu d'une mélodie qui pose à peine ses notes, comme pour s'excuser d'être aussi simple. Les quelques mesures du *Lento* plaquent des accords de noires, solides comme les piliers d'un pont qui mènerait à la *Fugue*. La permanence du ton de *si* mineur, la rareté des modulations créent une atmosphère de confiance, de sérénité que la *Fugue* ne dément pas. Quelques mesures d'exposition et de développement d'un sujet de quelques notes qui tiennent dans un ambitus de quinte : est-ce un défi ? Est-ce une démonstration de ce que peut être un « art de la fugue » tardif, respectueux d'une histoire passée mais libre de toute attache conventionnelle ?

La *Variation* finale ouvre un nouveau chemin, mais elle pose, elle aussi, des questions... Une seule variation ? Une variation de quoi ? Oui, une seule, variant avec une rare élégance le thème du *Prélude* ; une seule, disant que tout est dit dans ces quatre séquences d'une rêverie musicale qui semble bien n'avoir été écrite que pour le plaisir. Plaisir d'écrire, plaisir de jouer, plaisir d'écouter. Une leçon d'humilité ?

• Liszt : *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (Extrait des *Harmonies poétiques et religieuses*)

L'œuvre emprunte son titre à Lamartine. Les premiers vers du poème éponyme imposent au musicien la création d'une atmosphère recueillie, intime, mais aussi susceptible d'exaltation (*D'où me vient, ô mon Dieu ! cette paix qui m'inonde ? D'où me vient cette foi dont mon cœur surabonde ?*)

La genèse de l'œuvre se situe en Russie, lors d'un séjour du musicien chez la princesse Carolyne von Sayn-Wittgenstein qui l'invita à passer l'hiver dans son domaine de Woronince. Ces deux êtres communiaient dans une égale piété et une spiritualité quelque peu mystique.

Le plan en trois temps (grosso modo A B A') permet au compositeur de renouveler souvent le matériau thématique et le style propre à chaque section de cette pièce très longue, aux épisodes très variés. On ne donnera ici que les grandes lignes de la composition, en insistant toutefois sur la spécificité de chacune des différentes écritures pianistiques. La tonalité de *fa* # majeur, par son éloignement des tonalités les plus usuelles, participe d'un certain mystère, accentué par la première mesure, qui semble venir d'ailleurs, comme d'un chant déjà énoncé dans un autre monde. Puis c'est l'émergence d'une longue mélodie pénétrée d'un sentiment d'élévation, entourée d'un halo de croches délicates, appuyée sur une pédale en contrechant posant les bases harmoniques. Autour de cette mélodie, l'écriture pianistique va tisser un réseau extrêmement dense d'arpegges et de bariolages de toutes sortes, parallèles ou en mouvement contraire, d'accords plaqués succédant à de vastes parcours de tout le clavier, le tout dans une mouvance harmonique aux tons éloignés et une mouvance rythmique et nuancielle très propres à l'expression du romantisme.

L'*Andante* hésite entre *si* mineur et *ré* majeur par l'ambiguïté de ce *la* obstiné qui, naturel, contredit le *si* mineur suggéré par les arpegges descendants et mène à la cadence en *ré*. Une mélodie en motifs pointés réitérés évoque des suppliques. Puis, dans un contexte totalement renouvelé (*ré* mineur), c'est une autre mélodie, simple et sereine, qui, à travers ses changements chromatiques, conduit un moment le jeu pianistique beaucoup plus sobre. Après cet épisode en mineur, le retour à la tonalité initiale jette une vive lumière qui pourrait être celle de l'espoir retrouvé (le poème de Lamartine : programme sous-jacent à l'œuvre ?). La mélodie initiale revient dans un vaste espace d'accords arpeggés (*molto sempre più appassionato*). Cette pièce tourmentée et éminemment romantique s'apaise pour finir dans l'union intime des deux thèmes A et B et se conclut dans une grande économie de moyens, un vrai renoncement à l'angoisse et une tendre soumission.

• **Franck : *Prélude, choral et fugue* (1884)**

Le *Prélude*, en *si* mineur, obéit tour à tour à deux sensibilités assez différentes qui dialoguent en séquences brèves : une section où les arpèges très souples en triples croches enrobent la mélodie du chant principal, assez triste et rêveuse, alterne avec une séquence « a capriccio » plus orchestrale, théâtrale par ses cellules syncopées et répétées comme autant d'appels, redoublées en accords de trois sons. Le début du *Choral* surprend par son changement brusque de tonalité (*mi* b majeur), et la très grande complexité de ses harmonies mouvantes. Dans ce discours austère, dépourvu de toute tentative de séduction de l'oreille, le thème choral proprement dit, simple gradation harmonique descendante, apporte à plusieurs reprises une lumière inattendue. Surprenante, aussi, la *Fugue* qui semble hésiter longuement avant d'exposer son sujet chromatique à la Frescobaldi. Mais, à 60 ans, Franck n'a cure de la forme académique et la rigueur de la fugue va bientôt s'effacer devant un discours libre, reposant néanmoins sur le sujet, mais accueillant toutes sortes de séquences d'écriture qui évoquent l'esprit de la toccata, bien plus que celui de la fugue, et qui s'épanouit dans une vaste cadence de virtuosité. La conclusion se veut apothéose, avec le retour du thème du *Choral*, étincelant dans son *fff*, ses contretemps en tempo vivace, éclairé par le ton retrouvé de *si* majeur.

• **Bach : *Prélude et fugue en do* dièse mineur (1<sup>er</sup> livre du *Clavier bien tempéré*)**

Le titre de ce recueil est complété par cette mention : « *Pour la pratique et le profit des jeunes musiciens désireux de s'instruire et pour la jouissance de ceux qui sont déjà rompus à cet art.* » C'est clair : il n'y a pas une musique pour les apprentis et une autre pour les artistes ; on tire « profit » ou « jouissance » de ce recueil selon que l'on est plus ou moins avancé dans la connaissance de l'instrument. Cet ensemble de 48 pièces, monument de la création musicale contrapuntique, est consacré au couple « prélude et fugue » qui marie d'emblée l'invention et la science, la liberté et la contrainte assumée.

Le *Prélude en do* # mineur offre un tissage serré entre éléments mélodiques et harmoniques. Les deux mains conversent librement, en phrases souples et élégantes. L'harmonie se fait de plus en plus dense, enrichie par les dissonances des rencontres contrapuntiques. Élargissant l'exploration des aigus et des graves, le dialogue se mue en duo et envahit tout l'espace sonore. La grâce domine dans ce *Prélude* dont la mouvance harmonique s'inscrit dans la stabilité du ton principal.

La *Fugue* illustre, comme toutes celles du recueil, l'apothéose du contrepoint dans ce qu'il a de plus strict. Mais Bach ne se soucie pas de prodiguer des modèles de style ; il veut ses fugues tout à la fois rigoureuses et fantaisistes. Partie d'un sujet de cinq notes dont la quarte diminuée ascendante recèle d'immenses potentiels, l'exposition s'enrichit progressivement de motifs conjoints de plus en plus longs, brochés, se répétant en gradation ascendante ou descendante, jusqu'à l'apparition d'un contre-sujet diatonique, en parfait contraste avec le sujet principal qu'il entraîne vers d'incessantes modulations. L'entrelacement serré de tous ces éléments est mu par une implacable dynamique. La fugue s'érige ainsi en vertigineuse construction dont la rigueur intellectuelle est masquée par l'élégance du discours et la souplesse des lignes.

Georgie Durosoir

Sometimes a programme comes to you instinctively, as a necessity, something you have to do. In this case I felt an urge, a need, to gather together pieces for which Bach laid the first stone, so to speak. Bach, regarded as a legend, revered, almost deified, one of the most famous of all composers. I was surprised, during my years of study, how unconditionally one can love those who, universal and timeless, are with us forever. Like any pianist educated at a good school, I discovered him as a child. Bach was my daily bread. Then for several years I abandoned him, he became a memory, associated with the years I had spent in the serious study of counterpoint; and after that, sadly, I avoided him, out of annoyance or renunciation, because of the sterile debate as to whether his music should be played on the piano or the harpsichord – as if his legacy were indivisible! Actually, it was thanks to Franck, Mendelssohn, and Busoni's transcriptions that I returned to him.

In his impressive triptych, *Prelude, Chorale and Fugue*, full of rapturous emotion and intensity, César Franck takes us through chromatic tensions and bold harmonies, in a work held together by a faultless structure. Liszt's piano is not far away, nor is the revolution brought about by Beethoven, yet the nobility and humility of the fugal subject, the comforting peace of the chorale, the form of the prelude and fugue, sublimated, generously developed and crystallised around the central chorale, irresistibly take us in the footsteps of Bach.

In the nineteenth century Mendelssohn rediscovered Bach and, along with romances, scherzos and so on, wrote some marvellous preludes and fugues, thus taking up once more with his mentor of the past. His *Fugue* in E minor was a source of wonderment to his peers because of its genuineness, its naturalness, and it prompted Schumann to write: 'Were [Bach] now to arise from the grave, he would certainly [...] rejoice that a few composers at least are still gathering flowers from the field where he planted giant oak forests.'

After the work by César Franck and Mendelssohn's strong *Prelude and Fugue*, op. 35, I decided to turn to the pieces that Bach himself wrote, for the organ: the one presented here, the chorale 'Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ', was transcribed for the piano by Busoni. When I play it I hear at the same time the powerful sound of the organ and the muted inexorability of its pedal keyboard; and the same is true of the pieces by Franck and Mendelssohn.

All these pieces marked by mysticism and gravity find an echo in Liszt's *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, whose title – as well as the bright, peaceful key of F sharp major – carries an ecstatic fervour. Beyond the brilliant innovations of each of these composers, the inspiration of Bach can be felt. The virtuosic, improvised preludes, and even more, the grandiose fugues, retain within them the gravity and humility that we find in Bach's piece in C sharp minor, in which again the presence of the organ is felt. Performing these pieces written by his successors intensifies my feelings of admiration and tenderness for Bach. Dare I imagine that his *Prelude* in C sharp minor has almost a Romantic flavour, an expressive freedom close to rubato, which speaks to the heart?

Célimène Daudet

The links between these works are numerous: through generations of composers, they show us the man at his keyboard, with his duty as an organist, faced with his work as a creator, and finally with his spirituality. All of them, to varying degrees, illustrate intellectual discipline as regards form, coherent discourse, and invention. The tutelary image of Johann Sebastian Bach reigns over all these works, which embody tradition, the exceeding of one's capabilities, formal perfection, a desire for innovation. Each author, however, appropriates the tradition and heritage, transcending and transforming them, so that the results are genuinely new and personal.

What could be done after Bach? A legitimate question indeed! One answer is to be found in the fact that the prelude and fugue partnership fell into disuse shortly after his death. But Bach was later revived by the endearing figure of Felix Mendelssohn. This pianist and composer, who was a cultivated and curious man, discovered Johann Sebastian Bach for himself first of all, before sharing that treasure with his contemporaries. The nineteenth-century Bach revival was largely indebted to Mendelssohn. Playing, loving, understanding, disseminating the music of Bach, also meant immersing himself in it, assimilating it, and wishing to get back to its source. Thus, through his own music, Mendelssohn rehabilitated the prelude and fugue diptych that is part of the Bach legacy. And subsequently many other composers were to pay tribute and make reference to the Cantor of Leipzig.

- **Bach-Busoni: Chorale 'Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ'**

This is the piano transcription by Ferruccio Busoni (1866-1924) of BWV 639 from Bach's *Orgelbüchlein*. This recording includes two transcriptions of works by Bach: the one by Harold Bauer is very close to the original, but this one by Busoni is a somewhat transgressive rewrite

The chorale 'Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ' (I call to thee, Lord Jesus Christ) was written for three distinct voices: the soprano and middle voice played on the manuals, and the bass on the pedal keyboard. The uppermost voice, carrying the chorale melody, is ornamented first of all, then syllabic; the bass, with its imperturbably repeated quavers, forms the foundation for the harmony; and the middle voice, with its continuous flurry of semiquaver arpeggios commenting on and developing the fundamental bass, is the most ornate. The composition, though simple and strict, creates a wonderful feeling of serenity and grace.

In his transcription Busoni creates full, orchestral sound effects. Was his aim to demonstrate the potential of the piano, or to show on the piano the variety that can be obtained on the organ? He modernised the piece: key signature including B flat, introduction of dynamics and agogic indications like the Romantics (e.g. *Andante, molto espressivo e tenuto il canto*). In pursuing the aesthetic of dynamics, timbre, music as narrative, he takes further initiatives, doubling the bass (and even the melody) at the octave; repeating the first sequence, enriched by three- and four-note chords, rewriting the last bars, which are repeated. Busoni's transcription enables him to give a personal view of Bach's composition.

- **Mendelssohn: Prelude and Fugue in E minor, op. 35 no. 1**

The *Prelude* in E minor is a torrent of music. The compositional principle is simple: a melody and rising demisemiquaver arpeggios. The middle-voice melody, consisting of clear, four-bar phrases, imposes its limpidity amidst a stream of arpeggios. A simple idea, but impressive in its virtuosity, requiring great skill to ensure that the melodic thread is never broken and the always-rising arpeggios constant.

The eminently poetic subject of the fugue rises by an interval of a ninth in three successive stages, over syncopations, dancelike. The exposition presents very close entries for this long theme, which very soon is in four voices. At the end of this rich first episode, a crescendo and an accelerando over several bars (surprising in this formal context) mark the emergence of early Romanticism within the Baroque form. Then comes another exposition, its subject mirroring the first but differing in its rhythm, which changes its character completely. The composer uses these already powerful dynamics to create an almost orchestral episode, with relentless octaves, a stream of demisemiquavers in a fast tempo, four-note chords and frequent modulations. We are in the *Sturm und Drang* by the time the first subject comes to depose the second, having adopted its authoritarian rhythm, before giving way to a chorale borrowed directly from Bach, suddenly in a bright E major, perfectly suited to the solemnity of the theme and its octave accompaniment. The ten bars of the coda return to the serenity and limpidity of the first exposition, *Andante come prima, dolce*.

- **Franck: Prelude, Fugue and Variation, op. 18 (transcribed by Harold Bauer)**

This four-movement work in B minor was originally composed for the organ: César Franck was recognised as the greatest organist of his time. The piano transcription is by the American pianist Harold Bauer (1873-1951). The work could be seen as a celebration of simplicity – a simplicity without any superfluity, deliberately chosen by a very skilful composer, complex in his thought and dazzling in his technique. The *Prelude* unfolds in the absolute calm of a melody that seems almost apologetic for being so simple. With its strong crotchet chords, a brief *Lento* forms a bridge to the *Fugue*. The permanence of the key of B minor and the scarcity of modulations create an atmosphere of confidence and serenity that is not contradicted by the freely moving *Fugue*: a few bars for the exposition and development of a subject consisting of notes within an ambitus of a fifth – a challenge, or a demonstration of a late 'art of fugue', respectful of past history, but free from all conventional attachment? Finally, the very elegant three-part *Variation* takes up the theme heard in the *Prelude*. These four sequences of musical reverie, in which nothing is left unsaid, seem to have been written simply for pleasure – the pleasure of composing, the pleasure of playing, the pleasure of listening. A lesson in humility.

- **Liszt: Bénédiction de Dieu dans la solitude (from Harmonies poétiques et religieuses)**

This very long work takes its title from a poem by Alphonse de Lamartine, which begins with the lines 'Whence comes, O God, this peace that overwhelms me? Whence comes this faith with which my heart overflows?' – lines clearly calling for an intimate, serene, contemplative mood in their setting, but also a certain enthusiasm.



The piece was written while Liszt was staying with Princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein, who had invited him to spend the winter at Woronince, her estate in Podolia (Polish Ukraine). He and the princess shared the same piety and somewhat mystical spirituality. During his winter stay at Woronince, Liszt completed *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, whose title is taken from a poem by Alphonse de Lamartine, as the collection of pieces in which it found its place, *Harmonies poétiques et religieuses*, published in 1853, is drawn from Lamartine's like-titled volume.

Its straightforward three-part structure (roughly ABA') enables the composer to renew the thematic material frequently and give each section its own particular style, thereby creating great variety. Here we shall just outline the composition, while underlining the specificity of each of the different piano styles. The key of F sharp major, by its remoteness from the most common keys, helps to create a feeling of mystery that is accentuated by a first bar that seems to come from another world. Then a long melody emerges, imbued with a feeling of elevation and haloed by delicate quavers, with a pedal point providing the harmonic foundation. Around this melody, the piano weaves a very dense network of arpeggios and *bariolages* of all sorts, parallel or in contrary motion, with unspread chords following vast movements that cover the whole of the keyboard, all this with mobility to remote keys and rhythms and dynamics that are very specific to Romantic expression.

The *Andante* hesitates between B minor and D major because of the ambiguity of the A natural, which contradicts the B minor suggested by the descending arpeggios and leads to the cadence in D. A melody in repeated dotted motifs evokes supplication. Then in a completely new context (D minor) we hear another melody, simple and serene, which, through its chromatic changes, momentarily makes the piano playing much more sober. After this episode in minor, a return to the original key creates a brightness possibly representing regained hope (if we take the Lamartine poem to be the underlying programme of the work). The opening melody returns in a vast expanse of arpeggiated chords (*molto sempre più appassionato*). This tormented and highly Romantic piece finally calms down and ends with the two themes intimately united; the conclusion, showing a great economy of means, expresses a renunciation of anxiety and a tender submission.

• **Franck: Prelude, Chorale and Fugue (1884)**

In the *Prelude* (B minor) a section in which very smooth demisemi-quaver arpeggios clad the rather sad and dreamy main melody alternates with a more orchestral a capriccio sequence, made theatrical by its syncopated cells, repeated like calls, doubled in three-note chords. The beginning of the *Chorale* comes as a surprise with its sudden change of key (E flat major) and the great complexity of its shifting harmonies. In this austere discourse, which makes no attempt to be pleasing to the ear, the chorale theme itself, a simple descending harmonic graduation heard several times, brings an unexpected light. Surprising, too, is the *Fugue*, which seems to hesitate for a long time before stating its Frecobaldian chromatic subject. But at the age of sixty Franck did not care about academic form, and the strict fugue soon gives way to a free discourse, nevertheless based on the subject, but taking in all kinds of sequences that

evoke the spirit of the toccata much more than that of the fugue, and blossoming into a vast and virtuosic cadenza. The piece reaches its climax in the conclusion, with the return of the chorale theme, sparkling in its fifth, its contratempo in tempo vivace, and illuminated once more by the key of B major.

• **Bach: Prelude and Fugue in C sharp minor (from *Das wohltemperierte Clavier*, Book I)**

Bach's *Well-tempered Clavier* was written 'for the profit and use of young musicians who are eager to learn, and also for the pastime of those already skilled in this study'. This collection of forty-eight pieces (both books together) in all the major and minor keys, a monument of contrapuntal music, consists of preludes and fugues written with great inventiveness, skill, freedom and acceptance of constraint.

In the *Prelude* in C sharp minor, melodic and harmonic elements are closely woven together. The two hands converse freely in flowing, elegant phrases. The harmony becomes increasingly dense, enriched by the dissonances of contrapuntal encounters. Broadening its exploration of the high and low registers, the dialogue turns into a duet, taking over the whole of the soundspace. Grace prevails in this *Prelude*, with its harmonic mobility inserted in the stability of the main key.

Like all those in the collection, the *Fugue* illustrates the apotheosis of very strict counterpoint. But Bach is not interested in providing models of style; he wants his fugues to be both strict and imaginative. Beginning with a five-note subject, including a descending diminished fourth that holds immense potential, the exposition is progressively enriched by conjunct motifs that lengthen, are ornamented, repeated in ascending or descending graduation until a diatonic counter-subject appears, in perfect contrast with the main subject and leading to incessant modulations. The tight intertwining of all these elements is driven by a relentless momentum. The fugue thus builds up into a vertiginous structure, the intellectual rigour of which is masked by the elegance of the discourse and the flexibility of the lines.

Georgie Duroisir

English translations: Mary Pardoe