

signum
CLASSICS

SPIRA, SPERA

Emmanuel Despax
Johann Sebastian Bach



SPIRA, SPERA

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

1	Overture (From <i>Wir danken dir, Gott, wir danken dir</i> , BWV 29)	Transcr. Camille Saint-Saëns (1835-1921)	[3.54]
2	Chaconne (From Violin Partita No. 2 in D minor, BWV 1004)	Transcr. Ferruccio Busoni (1866-1924)	[16.17]
3	Prelude in B minor BWV 855a Prelude and Fugue in A minor BWV 543	Transcr. Alexander Siloti (1863-1945)	[3.06]
4	Prelude	Transcr. Franz Liszt (1811-1886)	[3.48]
5	Fugue		[6.34]
6	Nun freut euch, lieben Christen g'mein BWV 734	Transcr. Ferruccio Busoni	[2.02]
7	Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659 Passacaglia and Fugue in C minor BWV 582	Transcr. Ferruccio Busoni	[5.34]
8	Passacaglia	Transcr. Theodor Szántó (1877-1934)	[9.03]
9	Fugue		[6.07]
10	Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645	Transcr. Ferruccio Busoni	[3.51]
11	Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639 Fantasia and Fugue in G minor BWV 542	Transcr. Ferruccio Busoni	[3.45]
12	Fantasia	Transcr. Theodor Szántó	[6.54]
13	Fugue		[5.37]
14	Jesu, Joy of Man's Desiring (From <i>Herz und Mund und Tat und Leben</i> , BWV 147)	Transcr. Myra Hess (1890-1965)	[3.51]
Total timings:			[80.30]

EMMANUEL DESPAX PIANO

www.signumrecords.com

FOREWORD

"To Ross, thank you and Happy Days."

Spira, Spera is a quote from Victor Hugo's novel *Notre-Dame de Paris* (The Hunchback of Notre-Dame). I remember it being one of the first thoughts that came into my mind when I saw the great Parisian cathedral engulfed in flames: Breathe, Hope. My second thought went to Bach, and to the vivid childhood memories I had attending concerts in the cathedral, listening to his organ music performed in this magnificent place, and the impact that had on me.

As a young boy, the legendary violinist Yehudi Menuhin once imagined that if he played Bach's Chaconne beautifully enough in the Sistine Chapel, it would bring peace to the world. I understand why this idealistic thought could enter a young musician's mind. I used to enjoy thinking as a teenager that if physics's String Theory was true, a theory explaining that the universe's smallest fundamental particles, are in fact tiny vibrating strings, those strings were probably vibrating to the music of Bach. Studying and performing Bach's music is an experience like no other. It is a journey into a perfectly conceived, metaphysical universe, where the laws

of physics are laid out in front of you, where there is no chaos, just beauty. His music taps into what is best within us, it connects us and reminds us of our common humanity, and for that, it remains forever relevant. It is the music I always turn to in most difficult times, like a compass for the soul.

Igor Stravinsky once said that "music is given to us with the sole purpose of establishing an order in things, including, and particularly, the coordination between man and time." Probably no other composer has come as close to embodying these words nor had the same impact on their art as Bach. And it is not surprising that nearly all that followed, loved and studied his music: "Music owes as much to Bach as religion to its founder." Robert Schumann

It is music of such clarity, coherence and expressive power, that it is able to transcend its original medium, and to some extent, style. Musicologists will argue forever about stylistic considerations when performing Bach. But to me, these debates, while interesting, are secondary to the essence of his music, and to the talent, power of conviction and imagination of the performer. I have heard and been moved to tears listening to Bach's music performed by wonderful musicians on period instruments, modern instruments, transcribed and dramatised, or left unchanged.

His music has even been arranged successfully by amazing jazz artists like Jacques Loussier. Such is the universality of his music's DNA.

This album pays tribute to this legacy. I wanted to highlight wonderful pianists and composers like Liszt and Busoni, musicians that revered Bach's music and who transcribed some of his greatest organ and violin works for the modern piano. I am also very pleased to introduce lesser known arrangements, such as Theodor Szántó's monumental and uncompromising transcriptions of the Fantasia and Fugue in G minor, and the Passacaglia and Fugue in C minor.

When in the 1970s the biologist Lewis Thomas was asked to suggest the contents of the Voyager Golden Records, meant to travel across the Milky Way for potential aliens to find, he famously said: "I would send the complete works of Bach. But that would be boasting." I do not have Yehudi Menuhin's childhood ambition, but after what the world has endured these past months, I turn to Bach, and I remember my fellow humans, and I am grateful to be on this planet, to be a musician, to share my art, and I remember to breathe, and I remember to hope. Spira, Spira.

Emmanuel Despax

PROGRAMME NOTES

Approval and disapproval for the world of transcriptions has swung this way and that. As with the question of repertoire one deals with a fundamental question of inclusivity and exclusivity. Yet if there is a case for what the Cambridge critic Dr Leavis calls 'sensitive discrimination' (for example, few would agree with Delius that Bach was a boring composer, or that Saint-Saëns was a 'French Mozart') there is also a case for a wider acceptance or attitude, remote from 'musical sanitation' or the 'hygienic undertaking' of musical puritans and conservatives. As the Cuban virtuoso Jorge Bolet put it 'I believe a musician is a person who first of all has an open mind about everything in connection with music, willing to study and consider all angles and approaches to music'. Both he and Earl Wild devoted entire programmes to transcriptions, acts both of defiance and affection against a once prevailing attitude. In this day and age there is little room for pianists who refer to Grieg as a composer who wrote for chamber maids, or who declare Rachmaninov a salon figure. Alas, it is still possible, notably on the competition circuit, to find those who dismiss enterprising offerings (Janáček's Sonata and Schumann's Allegro in B minor come to mind) as

bad music, or who consider Busoni's *Variations on a Chopin Prelude* unworthy of consideration. By the same token, why play transcriptions when the original is readily available?

Firstly it is important to realise that transcriptions or re-creations have been composed down the centuries. Many composers, including Bach, have made transcriptions of their own works, often from one instrument to another. For long considered a natural and reasonable process, a change of attitude occurred, notably in the 19th century when the widest variety of the genre appeared from a variety of composers. But what is indisputable is that Bach was viewed by the majority of composers as the father of all music, their bow in his direction through their transcriptions one of awe and respect rather than self-regard. As Martin Zenck so eloquently put it, 'new works which by means of their distance from the original works both fundamentally change Bach's compositions, bringing them, notably in Liszt's and Busoni's cases, to a qualitatively different level.' It was far more a case of a revivifying of the past rather than a glamour of the remote, seen through the lens of both a newly inventive but respectful vision. At the same time a form of neo-puritanism condemned such mastery whether achieved in fundamentally

lyrical or virtuoso terms, in intimacy or ebullience. Detractors for re-creations of the past felt any composer worthy of the name should learn to leave well alone. These included Artur Schnabel, always a penetrating if controversial voice, who viewed such work a form of blasphemy. Thus his disapproval of re-cast Bach focused on Busoni's magisterial transcription of the Chaconne in D minor for solo violin. For him it possessed 'a kind of sensuousness, impurity or bombast which seems to be absolutely foreign to Bach's essential qualities.' This is formidably expressed, and yet given Bach's own record and even allowing for a colossal leap across time, Bach, while non-plussed, might just possibly have sensed Busoni's awe and respect for his music. Granted, this is a hypothetical argument but it is one that is necessary to consider. Schnabel is, in any case, in a minority when you think of the seemingly endless stream of composers who have with acts of love and generosity made their own personal tributes to Bach. These range as far as Brazil where Villa-Lobos's *Bachianas Brasileiras* give us Bach seen through exotic and Brazilian eyes.

For his curtain-raiser Emmanuel Despax chooses Saint-Saëns' **Overture** from *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*. The opening Sinfonia from the Cantata No 29, it was re-named by

Saint-Saëns as Overture, his transcription prompted by 'a sense of growing revelation in the Cantatas'. Saint-Saëns' Bach transcriptions were composed for his piano students, and the Overture is dedicated to his star pupil, Gabriel Fauré, his life-long friend and disciple. It would be remarkable if the writing did not betray an outstanding command of the keyboard, Saint-Saëns being among the most remarkable of prodigies (it was said that on hearing as a child a neighbour's limping gait, he at once declared it to be 'crochet quaver, crotchet quaver.' He was also no less adept at naming the precise key of a kettle's whistle). Yet if Saint-Saëns was a devoted follower of Bach, he was not without a sense of humour. The opening of his Second Piano Concerto parodies Bach (it also takes a leaf out of Chopin's Fourth Scherzo in the second movement) before launching into a wholly 19th-century virtuosity, inviting the quip 'the Concerto that goes from Bach to Offenbach.' Here in his Overture Saint-Saëns, in a display of registers and reinforcements, creates a magnificent carillon of sound, more majestic than playful.

The Chaconne was originally a popular Spanish dance in slow triple time. Introduced by the French court in the early 17th century its grave measures prompted one poet to call it 'a dance of

the gods.' The Bach-Busoni **Chaconne in D minor** is, however, several light years away from such gentle origins. Based on the final movement of Bach's Second Partita for solo violin, Busoni's massive realisation suggests an irresistible challenge. Awed and provoked by Bach's seemingly limitless resource, the musical depth and range he could draw from a single violin, Busoni set out to recreate such virtuosity on the grandest scale, with all the richness and resonance of the modern grand piano. The result may be Bach seen from an essentially 19th-century perspective, yet even purists have marvelled at the way Busoni combined reverence for his original source with a no-less remarkable and, indeed, magisterial enterprise. Busoni was, after all, among the most formidable of pianists and musical intellects, and as in his colossal piano transcription of Liszt's Organ and Fantasy and Fugue on 'Ad nos, ad salutarum undam', his Chaconne takes on the characteristics of an original composition.

The challenge taken up by a great many pianists, is nonetheless immense, for this glowing masterpiece calls for dignity as well as exuberance, for subtlety of nuance and above all for a rich and beautiful sonority. A succession of three episodes, each containing 15, 10 and 5 variations on an 8 bar theme, the Bach-Busoni

Chaconne is understandably among the most remarkable and popular of piano transcriptions.

More generally, Busoni, who had little sympathy with the human in music, was a figure who 'intellectualised and sublimated emotion' and was once described as a man of 'cold, white fire.' For many the embodiment of a complete musician he was, surprisingly, an Italian deeply rooted in the Teutonic worlds of Bach, Beethoven and Mozart. A lighter side to his formidable nature may be detected in, for example, his *Carmen Fantasy*, but elsewhere he was 'as different from a salon figure as a sparrow is to an eagle.' For him a composer's text was not so much sacrosanct as a blue-print from which to build castles and fashion spiritual likenesses.

For Busoni, as for Bach, religion was a reality rather than a hypothesis, and his joy in such realisation is expressed in ***Nun freut euch, lieben Christen g'mein***, a whirling moto perpetuo very much of the 19th century, to be played 'lively and cheerfully' (Busoni). The second half of the chorale is repeated and extended, its final cadence a joyful fortissimo conclusion. ***Nun komm, der Heiden Heiland*** is in marked contrast with its tirelessly evolving lyrical solemnity. In ***Wachet auf, ruft uns die Stimme***, the organ pedal

is realized in octave doublings in the bass while in ***Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*** the melody is enriched with expressive embellishments, the accompaniment with chords, a filling out of Bach's original poignant and veiled melancholy.

Again, for Busoni, Bach's works are 'rich in feeling and fantasy' and whether epic and bronzed (the Chaconne) or intimate and withdrawn (*ich ruf' zu dir*) Busoni, the alchemist, turns one wonder into another, for one writer, 'enough to fill the mines of Solomon.'

From transcriptions on the grandest scale to Alexander Siloti's **Prelude in B minor**, forever associated with Emil Gilels who so often played it as a valedictory encore. The change from the original E minor key of the Prelude No 10 from *The Well-Tempered Clavier*, cloaks the mood in an all-Russian romantic melancholy while the repeat, changes both texture and voicing.

If Liszt was never the true altruist, many of his arrangements invite an equal admiration for the original composer and for his own unique powers as a virtuoso pianist. But there are others far more remote from the glittering world of his operatic paraphrases. These, on the contrary, are unfailingly honest and literal. In the organ

transcriptions replacing the organ's pedal keyboard with the sustaining pedal presented a special challenge, but one met with all of Liszt's mastery. Max Reger's damning estimate in a letter to Busoni ('it's too bad that Franz Liszt did such a bad job on his transcriptions of Bach's organ pieces – they are nothing but hack work') is wide of the mark in the sense that Liszt's directness and refusal to allow his own outsize personality to the fore, represent an act of humility rare in the 19th century. The **Prelude and Fugue in A minor** dates from Bach's period as court organist in Weimar in 1708-1717. The Prelude is in the style of a toccata unfolding over a sustained pedal note, and the Fugue, with a long subject, follows Liszt's usual meticulous observation of detail in transcription; pedal entries emphasized by the use of octaves and a fugal subject centred around the first three notes of the A minor scale, developing as a four-voice fugue with Liszt's tempo indication, *Allegro maestoso*.

Finally (though there is an encore) to two transcriptions by Theodor Szántó which reveal, according to an understated description, 'a virtuoso technique.' Understated because both the **Passacaglia and Fugue in C minor** and the **Fantasia and Fugue in G minor**, as Emmanuel Despax tells us, are 'huge and uncompromising'

and are included here with exceptional enterprise in first recordings. Setting the novel next to the more familiar both transcriptions are formidable indeed, stretching the piano's resources to the limit and the pianist's reserves, both mental and physical, to their ultimate. Liszt himself would surely have been astonished if he had known such opulence in contrast to his own more modest ambition.

For his encore Emmanuel Despax gives us Myra Hess's **Jesu Joy of Man's Desiring**, beloved by thousands and 'music to soothe the savage breast.' Her favourite encore, Dame Myra often ended her recitals of Beethoven's last three Sonatas with the question 'what could I play after such music', and sometimes relented and in her legendary National gallery Concerts, offering her audience solace in the face of the ravages of the Second World War.

Stepping outside my role as annotator I should like to express my astonishment at the performances by Emmanuel Despax which are of a rare grandeur and commitment. A pianist of wide-ranging tastes he reflects the influence in Claudio Arrau, an artist whose recitals could remind you of 'Atlas holding the universe aloft.' Such playing positively demands your attention.

Bryce Morrison

AVANT-PROPOS

« À Ross, merci et Happy Days. »

« Spira, Spera » est une citation du roman de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. Ces mots sont ceux qui m'ont traversé l'esprit quand j'ai vu la grande cathédrale parisienne enveloppée par les flammes: Respire, Espère. Puis j'ai pensé à Bach, et à ces souvenirs d'enfance gravés dans ma mémoire, lorsque j'assistais à des concerts dans la cathédrale. J'ai pensé à l'impact que les moments passés à écouter ses œuvres pour orgue jouées dans ce lieu extraordinaire ont eu sur moi.

Enfant, le légendaire violoniste Yehudi Menuhin imaginait que s'il arrivait un jour à jouer suffisamment bien la Chaconne de Bach dans la chapelle Sixtine, la paix pourrait apparaître sur la terre. Je comprends comment une telle vision idéaliste peut naître dans l'esprit d'un jeune musicien. À l'adolescence, j'aimais à penser que si la Théorie des cordes de la physique était vraie - une théorie dans laquelle les plus petites particules fondamentales de l'Univers sont représentées sous forme de minuscules cordes vibrantes -, ces cordes vibraient probablement sur la musique de Bach.

Étudier et interpréter la musique de Bach est une expérience unique, un voyage dans un univers métaphysique parfaitement maîtrisé, où les lois de la physique sont mises à nu. Pas de chaos, juste de la grâce. Sa musique puise dans ce qu'il y a de meilleur en nous, elle nous relie et nous rappelle notre humanité commune, et pour cela, elle reste à jamais d'actualité. Je me tourne toujours vers sa musique dans les moments les plus difficiles, comme si elle était pour moi une boussole spirituelle.

Igor Stravinsky a dit un jour que « la musique nous est donnée à la seule fin d'instituer un ordre des choses, y compris, et surtout, un ordre entre l'homme et le temps ». Aucun autre compositeur que Bach n'a peut-être réussi à s'approcher à ce point de cette vision, ni à avoir une telle influence sur son art. Et il n'est pas étonnant que presque tous ceux qui lui ont succédé aient apprécié et étudié sa musique : « La musique doit à Bach autant qu'une religion à son fondateur », Robert Schumann.

La précision, la cohérence et la puissance d'expression de la musique de Bach lui permettent de transcender son médium d'origine et, dans une certaine mesure, son style. Les musicologues ne cesseront probablement jamais de débattre des enjeux stylistiques dans l'interprétation de Bach. Mais ces débats, bien

qu'intéressants, sont à mon goût secondaires à l'essence-même de sa musique et au talent, au pouvoir de conviction et à l'imagination de l'interprète. J'ai été ému aux larmes en écoutant des œuvres de Bach interprétées par des musiciens remarquables sur des instruments anciens ou des instruments modernes, transcrites et théâtralisées, ou laissées inchangées. Des arrangements réussis ont même été réalisés par de talentueux artistes de jazz comme Jacques Loussier. L'universalité est sans aucun doute l'ADN de la musique de Bach.

Cet album est une occasion de rendre hommage à l'héritage de Bach. J'ai souhaité mettre en lumière de merveilleux pianistes et compositeurs comme Liszt et Busoni, des musiciens qui vénéraient la musique de Bach et qui transcrivaient certaines de ses plus grandes œuvres pour orgue et violon pour piano moderne. Je suis également très heureux de présenter des arrangements moins connus, tels que les transcriptions monumentales et sans compromis réalisées par Theodor Szántó de la Fantaisie et Fugue en sol mineur, et de la Passacaille et Fugue en do mineur.

Quand, dans les années 1970, on a demandé au biologiste Lewis Thomas de suggérer le contenu des Voyager Golden Records, ce disque censé

traverser la Voie lactée et destiné à d'éventuels êtres extraterrestres, il a déclaré: « J'envverrais les œuvres complètes de Bach. Mais ce serait de la vantardise. » Je n'ai pas l'ambition d'enfance de Yehudi Menuhin, mais après la période difficile que le monde vient de traverser, je me tourne vers Bach, je pense à mon prochain. J'ai la chance d'exister, d'être musicien, de pouvoir partager mon art. Je me rappelle enfin qu'il faut respirer, espérer. Spira, Spera.

Emmanuel Despax

NOTES DE PROGRAMME

L'approbation et le rejet font partie intégrante du domaine de la transcription musicale. Comme au sujet du répertoire, on aborde là une question fondamentale d'inclusivité et d'exclusivité. Pourtant, s'il y a lieu de considérer ce que le critique de Cambridge Dr Leavis appelle la « discrimination sensible » (par exemple, peu de gens partagent l'avis de Delius qui considère Bach comme un compositeur ennuyeux, ou Saint-Saëns comme un « Mozart français »), il existe aussi un argument en faveur d'une plus large acceptation ou d'un état d'esprit plus ouvert, éloigné de « l'assainissement » ou du «projet hygiénique» prôné par les puritains

et traditionalistes de la musique. Comme l'a exprimé le virtuose cubain Jorge Bolet: « Je crois qu'un musicien est une personne qui a avant tout une certaine ouverture d'esprit sur tout ce qui concerne la musique, désireuse d'étudier et d'envisager tous les angles et toutes les approches de la musique ». Lui et Earl Wild ont tous deux consacré des programmes entiers à des transcriptions, comme des gestes de défi et d'affection envers une mentalité autrefois répandue. De nos jours, il y a peu de place pour les pianistes qui décrivent Grieg comme un compositeur pour femmes de chambre, ou pour ceux qui voient en Rachmaninov un emblème de la musique de salon. Hélas, il est encore possible, notamment dans le milieu des concours musicaux, de trouver des artistes qui rejettent certaines créations audacieuses comme s'il s'agissait de « mauvaise musique » (la Sonate de Janáček et l'Allegro en si mineur de Schumann me viennent à l'esprit), ou qui considèrent les *Variations sur un prélude de Chopin* de Busoni indignes de considération. Dans le même esprit, pourquoi jouer des transcriptions alors que les pièces originales sont facilement accessibles ?

Il est tout d'abord important de rappeler que des transcriptions ou créations ont été proposées à travers les siècles. De nombreux compositeurs,

dont Bach, ont réalisé des transcriptions de leurs propres œuvres, souvent d'un instrument à un autre. Longtemps considérée comme un processus naturel et sensé, la transcription a vécu un changement de paradigme, notamment au XIX^{ème} siècle, lorsque la plus large variété du genre est apparue, poussée par une multitude de compositeurs. Mais ce qui est incontestable, c'est que Bach était considéré par la majorité des compositeurs comme le père de toute musique : leurs transcriptions sont l'expression d'un respect mêlé d'admiration, et non pas des actes d'amour-propre. Comme Martin Zenck l'a dit si éloquemment, « de nouvelles œuvres qui, par leur éloignement des œuvres originales, changent fondamentalement les compositions de Bach, les amenant, notamment dans les cas de Liszt et Busoni, à un niveau qualitativement différent ». Il s'agit là de faire revivre le passé, bien plus que de simplement l'idéaliser, à travers le prisme d'une vision nouvelle et innovante, mais empreinte de respect. Dans le même temps, une certaine forme de néo-puritanisme condamnait une telle maîtrise, qu'elle soit acquise à travers du lyrisme ou de la virtuosité, dans l'intimité comme dans l'exubérance. Les détracteurs des créations du passé estimaient que tout compositeur digne de ce titre devait apprendre à renoncer. Parmi eux figuraient Artur

Schnabel, une voix influente mais controversée, qui considérait ce type de travail comme une forme de blasphème. Ainsi, sa désapprobation envers les créations d'œuvres de Bach se concentra sur la transcription magistrale réalisée par Busoni de la Chaconne en ré mineur pour violon seul. Pour lui, cette transcription possédait « une sorte de sensualité, d'immoralité ou de grandiloquence qui semblait être totalement aux antipodes des qualités essentielles de Bach ». Ceci est admirablement exprimé, et pourtant, en considérant le parcours de Bach, et en s'autorisant un saut de géant dans le temps, on peut se demander si Bach, bien que déconcerté, n'aurait pas perçu l'admiration et le respect que lui portait Busoni à travers sa musique. Certes, il s'agit là d'un argument hypothétique, mais il est important d'en tenir compte. La position de Schnabel est dans tous les cas minoritaire, à en juger par le flot apparemment sans fin de compositeurs qui ont, à travers leurs actes emplis d'amour et de générosité, rendu des hommages personnels à Bach. Ceux-ci sont même parvenus d'endroits lointains comme le Brésil, où les *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos nous proposent un Bach vu à travers un prisme exotique et brésilien.

Pour son lever de rideau, Emmanuel Despax a choisi l'**Ouverture** de *Wir danken dir, Gott*,

wir danken dir de Saint-Saëns. La Sinfonia d'ouverture de la Cantate No. 29 fut rebaptisée Ouverture par Saint-Saëns, sa transcription ayant été poussée par « un sentiment de révélation grandissante dans les Cantates ». Les transcriptions de Bach réalisées par Saint-Saëns ont été composées pour ses élèves de piano, et l'Ouverture est dédiée à son élève vedette, Gabriel Fauré, son ami et disciple de toujours. Le contraire eut été étonnant : l'écriture révèle une maîtrise exceptionnelle du clavier, Saint-Saëns étant l'un des prodiges les plus remarquables (on disait qu'enfant, entendant la démarche boiteuse d'un voisin, il le surnomma aussitôt « Noire croche, noire croche ». Il n'avait aucun mal non plus à donner la tonalité précise du sifflet d'une bouilloire). Pourtant, si Saint-Saëns était un disciple dévoué de Bach, il n'était pas dénué d'humour. L'ouverture de son Deuxième Concerto pour piano parodie Bach (elle s'inspire également du Quatrième Scherzo de Chopin dans le deuxième mouvement), avant de se lancer dans une démonstration de virtuosité typique du XIX^{ème} siècle, qui lui a valu la boutade du « Concerto qui va de Bach à Offenbach ». Dans son Ouverture, Saint-Saëns, créée, grâce à une gamme de registres et d'accents, un splendide carillon sonore, plus grandiose que ludique.

La Chaconne était à l'origine une danse espagnole populaire lente, à trois temps. Introduite par la Cour de France au début du XVII^{ème} siècle, elle fut surnommée « danse des dieux » par un poète, en raison de ses mesures graves. La **Chaconne en ré mineur** de Bach-Busoni se place cependant à des années-lumière d'une origine si innocente. Basée sur le dernier mouvement de la Deuxième Partita pour violon seul de Bach, la réalisation titanesque de Busoni suggère un défi irrésistible. Impressionné et fasciné par les ressources apparemment illimitées de Bach, par la profondeur sonore et la gamme musicale qu'il arrivait à tirer d'un seul violon, Busoni a entrepris de recréer une telle virtuosité à la plus grande échelle, avec toute la richesse et la résonance du piano à queue moderne. Le résultat est certes peut-être une lecture de Bach essentiellement présentée sous l'angle du XIX^{ème} siècle, mais même les puristes se sont émerveillés de la manière dont Busoni a conjugué le respect pour son matériel source avec un projet tout aussi remarquable et, à vrai dire, magistral. Busoni était, après tout, parmi les plus redoutables pianistes et grands esprits musicaux qui aient existé, et comme dans sa colossale transcription pour piano de la Fantaisie et Fugue sur le choral « Ad nos, ad salutarem undam » pour orgue de Liszt,

sa Chaconne prend les caractéristiques d'une composition originale.

Le défi relevé par tant de pianistes n'en est pas moins immense, car ce chef-d'œuvre rayonnant appelle à la fois à la dignité et à l'exubérance, à la subtilité des nuances et surtout à une sonorité riche et harmonieuse. Une succession de trois épisodes, contenant chacun 15, 10 et 5 variations sur un thème de 8 mesures, la Chaconne de Bach-Busoni fait tout naturellement partie des transcriptions pour piano les plus remarquables et les plus populaires.

Plus généralement, Busoni, qui avait peu de sympathie pour l'humain dans la musique, était un personnage qui « intellectualisait et sublimait l'émotion ». Il fut un jour décrit comme un homme de « feu blanc et glacé ». Pour beaucoup, il était l'incarnation d'un musicien complet, un Italien – étonnamment - profondément enraciné dans les mondes teutoniques de Bach, Beethoven et Mozart. Un aspect plus léger de sa personnalité extraordinaire est parfois perceptible, par exemple dans sa *Fantaisie sur Carmen*, mais dans le reste de son œuvre, il est « aussi différent d'un compositeur de salon qu'un moineau l'est d'un aigle ». Pour lui, ce n'est pas tant le texte musical qui est sacré que sa charpente qui

permet de construire des idéaux et de façonner des ressemblances spirituelles.

Pour Busoni, comme pour Bach, la religion est une réalité plutôt qu'une hypothèse, et sa joie dans une telle réalisation est exprimée dans ***Nun freut euch, lieben Christen g'mein***, un moto perpetuo éblouissant si typique du 19^{ème} siècle, à jouer « de manière animée et joviale » (Busoni). La seconde moitié du choral est répétée et prolongée ; sa cadence finale est une joyeuse conclusion fortissimo. ***Nun komm, der Heiden Heiland*** offre un contraste saisissant, avec une solennité lyrique en constante évolution. ***Dans Wachet auf, ruft uns die Stimme***, la pédale d'orgue prend la forme d'octaves parallèles à la basse tandis que dans ***Ich ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ*** la mélodie est enrichie d'ornements expressifs, l'accompagnement d'accords, étoffant ainsi la mélancolie poignante et voilée de Bach.

Encore une fois, pour Busoni, les œuvres de Bach sont « riches de sentiments et de fantaisie ». Qu'elles soient épiques et cuivrées (la Chaconne) ou intimes et introverties (*Ich ruf 'zu dir*), Busoni, l'alchimiste, transforme une merveille en une autre : comme l'écrivit un auteur, « ses œuvres suffiraient à remplir les mines de Salomon. » Des transcriptions de grande ampleur au

Prélude en si mineur transcrit par Alexander Siloti, associé à jamais à Emil Gilels qui l'a si souvent joué comme rappel final. Le changement de tonalité du Prélude No. 10 en mi mineur du *Clavier bien tempéré*, enveloppe l'ambiance d'une mélancolie romantique aux accents si russes, tandis que la répétition transforme aussi bien la texture que les nuances.

Si Liszt n'a jamais été véritablement altruiste, nombre de ses transcriptions invitent à une admiration sans faille pour le compositeur de l'œuvre originale, et pour ses propres talents uniques de pianiste virtuose. Mais il y en a d'autres bien plus éloignées du monde scintillant des paraphrases lyriques. Celles-ci, au contraire, sont immanquablement honnêtes et littérales. Dans les transcriptions d'orgue, remplacer le clavier de la pédale d'orgue par la pédale de soutien représentait un défi particulier, mais celui-ci fut relevé par Liszt avec la brillance qu'on lui connaît. L'opinion accablante de Max Reger dans une lettre à Busoni (« il est dommage que Franz Liszt ait réalisé de si mauvaises transcriptions des pièces pour orgue de Bach – ce n'est ni plus ni moins qu'un massacre ») est loin de la réalité, car l'honnêteté de Liszt et le refus de mettre en avant sa propre personnalité démesurée représentent un acte d'humilité rare au 19^{ème}

siècle. Le **Prélude et Fugue en la mineur** datent de la période où Bach était organiste de la Cour à Weimar, en 1708-1717. Le Prélude prend la forme d'une toccata se révélant sur une note de pédale de soutien, tandis que la Fugue, avec son long sujet, est basée sur une observation méticuleuse des détails, habituelle dans les transcriptions de Liszt ; les entrées au pédalier sont soulignées par l'utilisation d'octaves et d'un sujet fugué basé sur les trois premières notes de la gamme en la mineur, se développant comme une fugue à quatre voix, assorti de l'indication de tempo suggérée par Liszt, Allegro maestoso.

Enfin (bien qu'il y ait également un rappel), les deux transcriptions de Theodor Szántó révèlent, selon un commentaire discret, « une technique virtuose ». Trop discret peut-être, car la **Passacaille et Fugue en do mineur** et la **Fantaisie et Fugue en sol mineur**, comme nous le dit Emmanuel Despax, sont « impressionnantes et sans compromis » ; elles sont incluses ici, une initiative exceptionnelle car il s'agit de premiers enregistrements. Entre nouveauté et familiarité, ces deux transcriptions sont formidables : elles repoussent les limites techniques du piano et sollicitent l'endurance, à la fois physique et mentale du pianiste. Liszt lui-même aurait sûrement été étonné s'il avait pu découvrir une

telle opulence, en contraste avec ses propres ambitions beaucoup plus modestes.

Pour son rappel, Emmanuel Despax nous offre le **Jésus, Que Ma Joie Demeure** de Myra Hess, apprécié de tous : « de la musique pour adoucir les mœurs », et également son rappel préféré. Dame Myra aimait conclure ses récitals des trois dernières Sonates de Beethoven avec cette question : « Que pourrais-je bien jouer après une telle musique ? ». A la fin de ses concerts légendaires à la National Gallery de Londres, elle cédait parfois, offrant ainsi à son audience un moment de réconfort dans un monde bouleversé par les ravages de la Seconde Guerre mondiale.

Sortant ici de mon rôle de commentateur, je tiens à exprimer mon étonnement devant les performances d'Emmanuel Despax qui sont d'une grandeur et d'un engagement rares. Pianiste aux goûts éclectiques, il reflète l'influence de Claudio Arrau, un artiste dont les récitals pouvaient vous rappeler « Atlas soutenant le Monde sur ses épaules ». Vous ne pouvez pas passer à côté d'un tel jeu.

Bryce Morrison

EMMANUEL DESPAX

“Emmanuel Despax is a formidable talent, fleet of finger, elegant of phrase and a true keyboard colourist.” – Gramophone

Emmanuel Despax has gained worldwide recognition as a singular artist, whose interpretations bring a rare sincerity and imagination to the music.

A remarkable performer of romantic and post-romantic music, he has been invited to give recital performances in the UK (Wigmore Hall's London Pianoforte Series, Cadogan Hall,

Chipping Campden and Petworth Festivals, and the Royal Concert Hall in Nottingham, where he was appointed artistic director in 2020 of a complete Beethoven piano sonata cycle); in France (Louvre Auditorium, Salle Cortot, Salle Gaveau, International Festival Les Nuits Pianistiques in Aix-en-Provence, L'été Musical au Poujola, and Les Nuits du Château de la Moutte in Saint-Tropez); Benelux (Amsterdam, The Hague and the Palais des Beaux-Arts in Brussels); Cyprus (Pharos Arts Foundation); Italy (Fazioli auditorium); South America; and in Spain (Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria and Mallorca).



Past engagements include two tours of New Zealand, hailed by critics for his recitals in the prestigious Fazioli International Piano Series in Auckland and concerto performances with the Christchurch Symphony Orchestra. In the UK, Emmanuel Despax has also played with the City of Birmingham Symphony and BBC Symphony Orchestras, among others. He is also regularly broadcast on Medici TV, France Musique, BBC Radio 3 and Classic FM UK.

Despax's critically acclaimed discography includes: The Romantic Piano Concerto, released in 2018 and recorded with the BBC Scottish Symphony Orchestra (Hyperion) with works by Hans Bronsart and Anton Urspruch, two students of Liszt, demonstrated *“a wide range of colours combined with an easy virtuosity”* (Gramophone). The previous year, Despax's recording of Chopin's Preludes Op. 28 made an impression for *“its poetic rendering of every detail, transmuting the Fazioli into a 1900s Pleyel, iridescent as needs be”* (Diapason – 2017), and was chosen as Classic FM's Album of the Week. His first CD for Signum Classics in 2013 was devoted to piano concertos by Saint-Saëns (Concerto No. 2) and Stephen Goss, written for Emmanuel Despax, as well as Franck's Variations Symphoniques.

Recent and forthcoming releases for Signum Classics highlight the eclecticism of the French pianist's repertoire – ranging from the digital exclusive *The Sound of Music Fantasy* (Despax's own transcription based on themes from the famous musical) to his Summer 2021 release of a Brahms album including the Sixteen Waltzes Op. 39 and Piano Concerto No. 1 with the BBC Symphony Orchestra and Andrew Litton.

Born in Paris and now based in London, Emmanuel Despax started playing the piano in Aix-en-Provence before joining the Yehudi Menuhin School, then the Royal College of Music in London, studying with Ruth Nye, pupil of Claudio Arrau. He won numerous awards during his studies (Chappell Medal, Tagore Gold Medal), and benefited from the advice of Nikolai Demidenko, Leon Fleisher, John Lill, Yehudi Menuhin, Dominique Merlet, Mstislav Rostropovich, Murray Perahia and Andrés Schiff.

emmanueldespax.com

« La poésie, le sens narratif sont également à mettre au crédit d'une interprétation stylée, fluide, lumineuse et d'une perfection technique saisissante ... un soliste aux doigts ailés et virtuoses ... Un musicien avant tout, qu'il faudra suivre de très près. »

- Michel Le Naour, ConcertClassic

Emmanuel Despax est internationalement reconnu en tant qu'artiste dont les interprétations apportent à la musique une sincérité et une imagination rares.

Remarquable interprète de la musique romantique et post-romantique (un « chopinien » et un « debussyste » pour Alain Lompech), il est invité à se produire en récital en France à Paris (Auditorium du Musée du Louvre, Salle Cortot, Salle Gaveau), aux Festival International des Nuits Pianistiques à Aix-en-Provence, L'été Musical au Pougoula et Les Nuits du Château de la Moutte à Saint-Tropez ; en Italie (Auditorium Fazioli) ; en Espagne (Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria et Majorque) ; Bénélux (Amsterdam, La Haye et Palais des Beaux-Arts à Bruxelles) ; Amérique du Sud ; Chypre (Pharos Arts Foundation) et au Royaume-Uni dont le Wigmore Hall, Chipping Campden et Petworth Festivals, Cadogan Hall et au Royal

Concert Hall de Nottingham, qui le nomme directeur artistique en 2020 d'un cycle de sonates de Beethoven auquel il convie, entre autres, le pianiste anglais, Paul Lewis.

Parmi les engagements passés, Emmanuel Despax a effectué deux tournées en Nouvelle-Zélande, saluées par une critique enthousiaste, alternant récitals, notamment à Auckland, et concerts avec le Christchurch Symphony Orchestra. Au Royaume-Uni, il a joué, en particulier, avec le City of Birmingham Symphony Orchestra et le BBC Symphony Orchestra. On peut l'entendre également sur les ondes de Medici TV, France Musique, BBC radio 3 et Classic FM UK.

Tous ses enregistrements sont salués par la critique: le disque The Romantic Piano Concerto sorti en 2018 et enregistré avec le BBC Scottish Symphony Orchestra (Hyperion) avec des oeuvres de Hans Bronsart et Anton Urspruch, deux élèves de Liszt, lui offre l'occasion de montrer « une grande palette de couleurs doublée d'une virtuosité fluide » (Gramophone). L'année précédente, son enregistrement des Préludes Op. 28 de Chopin a marqué les esprits, « le pianiste transmuant son Fazioli en Pleyel des années 1900, iridescent comme il convient » (Diapason – 2017), et est choisi 'Album of the week' par

Classic FM UK. En 2013, il avait enregistré son premier CD pour Signum Classics, consacré aux concertos pour piano de Saint-Saëns (concerto n° 2) et de Stephen Goss, écrit pour Emmanuel Despax, ainsi que les Variations Symphoniques de Franck.

Les parutions récentes et à venir prochainement pour Signum Classics, soulignent l'éclectisme du répertoire du pianiste français: *The Sound of Music Fantasy* (transcription de Despax sur des thèmes de la célèbre comédie musicale) et un disque Brahms, Seize Valses op. 39 et le concerto n° 1 avec le BBC Symphony Orchestra dirigé par Andrew Litton.

Né à Paris puis installé à Londres, Emmanuel Despax a commencé le piano à Aix-en-Provence, avant de rejoindre la Yehudi Menuhin School suivie du Royal College of Music à Londres, où il a la chance d'étudier avec Ruth Nye, élève de Claudio Arrau. Il y a remporté de nombreuses récompenses (Chappell Medal, Tagore Gold Medal), et a parallèlement bénéficié des conseils de Nikolai Demidenko, Leon Fleisher, John Lill, Yehudi Menuhin, Dominique Merlet, Mstislav Rostropovich, Murray Perahia et Andrés Schiff.

emmanueldespax.com

Special thanks and deepest gratitude to Stuart Mitchell, Andrew Keener, Robin Hawkins, Steve Long, Damaris Brown, Terry Lewis, Carole Cerasi, James Johnstone, Ruth Nye and Miho Kawashima.

S. W. MITCHELL CAPITAL



Recorded in the Concert Hall, Wyastone Leys, Monmouth, from 4th to 6th February 2020 (except tracks 6 & 10, recorded in Maida Vale Studio 1 on 11th February 2020).

Producer – Andrew Keener
Engineer (Wyastone) and Editor – Robin Hawkins
Engineer (Maida Vale) – Simon Eadon
Piano Technician – Marcin Brzozka

Performed on a Fazioli model 278, kindly provided by:

Jacques Samuel
PIANOS

Cover image – Nick White
Foreword and programme notes translations – Sophie Leguil
Design and Artwork – Woven Design www.wovendesign.co.uk

© 2021 The copyright in this sound recording is owned by Signum Records Ltd
© 2021 The copyright in this CD booklet, notes and design is owned by Signum Records Ltd

Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording of Signum Compact Discs constitutes an infringement of copyright and will render the infringer liable to an action by law. Licences for public performances or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd. All rights reserved. No part of this booklet may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission from Signum Records Ltd.

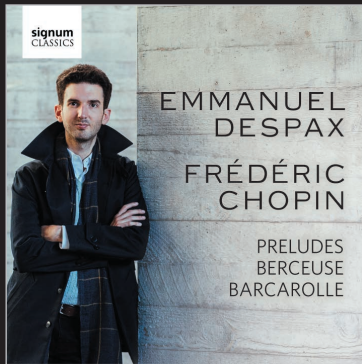
SignumClassics, Signum Records Ltd., Suite 14, 21 Wadsworth Road, Perivale, Middlesex, UB6 7LQ, UK. +44 (0) 20 8997 4000
E-mail: info@signumrecords.com www.signumrecords.com

ALSO AVAILABLE ON SIGNUMCLASSICS



Saint-Saëns, Franck & Goss
Emmanuel Despax
Orpheus Sinfonia, Thomas Carroll
SIGCD349

"a formidable talent, fleet of finger, elegant of phrase and a true keyboard colourist"
Gramophone



Frederic Chopin: Preludes, Berceuse, Barcarolle
Emmanuel Despax
SIGCD482

"an attractive lightness of touch out of which Chopin's playful Preludes flow with ease and grace in this intimate recording"
BBC Music Magazine

Available through most record stores and at www.signumrecords.com For more information call +44 (0) 20 8997 4000

SPIRA, SPERA

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

1	Overture (From Wir danken dir, Gott, wir danken dir, BWV 29)	Transcr. Camille Saint-Saëns (1835-1921)	[3.54]
2	Chaconne (From Violin Partita No. 2 in D minor, BWV 1004)	Transcr. Ferruccio Busoni (1866-1924)	[16.17]
3	Prelude in B minor BWV 855a	Transcr. Alexander Siloti (1863-1945)	[3.06]
4 - 5	Prelude and Fugue in A minor BWV 543	Transcr. Franz Liszt (1811-1886)	[10.22]
6	Nun freut euch, lieben Christen g'mein BWV 734	Transcr. Ferruccio Busoni	[2.02]
7	Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659	Transcr. Ferruccio Busoni	[5.34]
8 - 9	Passacaglia and Fugue in C minor BWV 582	Transcr. Theodor Szántó (1877-1934)	[15.10]
10	Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645	Transcr. Ferruccio Busoni	[3.51]
11	Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639	Transcr. Ferruccio Busoni	[3.45]
12 - 13	Fantasia and Fugue in G minor BWV 542	Transcr. Theodor Szántó	[12.31]
14	Jesu, Joy of Man's Desiring (From Herz und Mund und Tat und Leben, BWV 147)	Transcr. Myra Hess (1890-1965)	[3.51]

Total timings:

[80.30]

EMMANUEL DESPAX PIANO

Signum Records Ltd, Suite 14, 21 Wadsworth Road,
Perivale, Middlesex UB6 7LQ, United Kingdom.

www.signumrecords.com

signum
CLASSICS

SIGCD665

© 2021 Signum Records
© 2021 Signum Records

COMMERCIAL
DISC
DIGITAL AUDIO

DDD

24 bit digital recording

LC15723

