

Nelson Freire

Bach





JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

Partita No.4 in D major, BWV 828

ré majeur · D-Dur

1	I	Ouverture	4.30
2	II	Allemande	6.11
3	III	Courante	3.14
4	IV	Aria	1.26
5	V	Sarabande	3.29
6	VI	Menuet	1.20
7	VII	Gigue	2.41

8	Toccata in C minor, BWV 911	10.24
	<i>ut mineur · c-Moll</i>	

English Suite No.3 in G minor, BWV 808

Suite anglaise n° 3 en sol mineur · Englische Suite Nr. 3 in g-Moll

9	I	Prélude	2.55
10	II	Allemande	2.44
11	III	Courante	1.49
12	IV	Sarabande et les agréments de la même Sarabande	2.54
13	V	Gavotte I — Gavotte II (ou la Musette)	3.22
14	VI	Gigue	2.45

Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903

Fantaisie chromatique et Fugue en ré mineur

Chromatische Fantasie und Fuge in d-Moll

15	Fantasia	5.26
16	Fuga	4.33
17	Concerto in D minor, BWV 974 after Alessandro Marcello — Adagio <i>ré mineur · d-Moll</i>	3.27
18	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639 arr. Ferruccio Busoni	3.03
19	Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, BWV 667	2.11
20	Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 659	5.01
21	Prelude in G minor, BWV 535 trans. Alexander Siloti <i>sol mineur · g-Moll</i>	4.32
22	Jesu, Joy of Man's Desiring (from Cantata No.147) arr. Myra Hess <i>Jésus que ma joie demeure · Jesus bleibet meine Freude</i>	3.40

NELSON FREIRE piano

DDD

NELSON FREIRE PLAYS BACH

For his first recording solely devoted to the music of J.S. Bach, Nelson Freire offers a judiciously considered cross-section of original large-scale compositions and piano transcriptions based on the composer's organ and vocal works, along with one example of Bach as a transcriber in his own right.

Two years after assuming the post of organist at the Neue Kirche in Arnstadt, the twenty-year-old Bach requested four weeks off to travel to Lübeck to hear the virtuoso organist-composer Dieterich Buxtehude (c.1637–1707), making the journey by foot, ten days each way. Although the authorities reprimanded Bach for overstaying his leave by three months, the younger composer clearly absorbed Buxtehude's fusion of improvisatory fancy and contrapuntal rigour, as borne out in the seven toccatas that he completed sometime between 1705 and 1714. The C minor Toccata commences with a boldly declamatory and virtuosic flourish. At first the slow central episode in four voices foreshadows the style of Bach's motets, but it soon gives way to the florid writing heard earlier, setting the stage for one of Bach's longest and most unfettered fugues.

However, in the Chromatic Fantasy and Fugue, Bach achieved a fusion of instrumental prowess, compositional

mastery and musical expression that even his composer contemporaries recognised as unique. Several of these, like Johann Friedrich Agricola, Christoph Graupner and Johann Tobias Krebs (a Bach pupil), helped disseminate the work by making hand copies. The toccata-like fantasy dominating the opening pages counts among Bach's most dramatically flamboyant creations. The execution of the "arpeggio" section that follows at bar 32 has always been open to debate — how much, how freely? Mendelssohn, for example, wrote to his sister Fanny after an 1840 performance, where he spoke about playing the arpeggios with all possible crescendos, pianos and fortissimos, doubling bass octaves, and using lots of pedal: a far cry from what modern scholarship dictates. The fugue begins softly, gaining gradual momentum through the semiquavers' (sixteenth notes') rhythmic impetus.

According to Western music tradition, a suite (which comes from the French meaning "followers") means a group of dances or dance-like movements, in the Baroque period often preceded by an "overture." These terms of reference apply equally to Baroque partitas, overtures, to divertimentos, cassations and the like. There's nothing remotely "English" about Bach's English Suites, unless you count the

copy of the score reputedly owned by the composer's son Johann Christian, where the title page of the first suite bears this remark: "fait pour les Anglois." Furthermore, Bach's first biographer Forkel described the works as being made for an unidentified "Englishman of rank." If anything, the G minor English Suite's Prelude evokes Vivaldi's concerto grosso style in regard to its alternating light and heavy solo/tutti textures and churning rhythm, while the first of the two Gavottes (with its percussive repeated G naturals in the left hand) could well be a first cousin to Rameau's famous Tambourin. But the Sarabande's aching lyricism and extraordinary harmonic tension are pure vintage Bach.

Given his prolific output and deified posthumous reputation, it's ironic that only a dozen of Bach's compositions were published during his lifetime, including his so-called "Opus 1," the Six Partitas. These appeared in yearly instalments from 1726 until 1731, when all six were brought together in one publication. Along with the E minor, No.4 in D major is the longest of the six. It begins rather formally, with a heraldic, orchestrally evocative French Overture, and concludes with a driving and joyous Gigue. Yet the inner movements embody what the late Glenn Gould described as a "curious Latin quality." This refers to syncopations in the Allemande that

render it very much like a pavane. And, though idiomatically scored for keyboard, the Sarabande's initial melodic gesture and extensive two-part writing readily lend themselves to the lute. "In general I think of it as maybe the most benevolent of the Partitas," Gould says. "It has a special kind of warmth and a philosophical repose that I think is quite unique."

If Bach never set foot outside Germany, his musical curiosity was cosmopolitan. He assimilated the work of his contemporaries either by copying their scores out by hand, or by making his own solo keyboard transcriptions, such as those of concertos by Vivaldi. The D minor Oboe Concerto by the Venetian composer Alessandro Marcello (1669–1747) similarly attracted Bach's attention. Its central Adagio may be as ubiquitous to modern-day audiences as Pachelbel's Canon. Bach knew a good tune when he saw one, and his effective yet discreet elaboration of the original continues to win the affection of pianists and listeners alike.

Bach's organ and vocal works, in turn, inspired a veritable cottage industry of piano arrangements by nineteenth-century composers and pianists. A student of Tchaikovsky and Liszt and a teacher of Rachmaninov, Alexander Siloti settled in New York in the aftermath of the Russian Revolution. His expansive, brooding treatment of the Prelude from Bach's Organ

Prelude and Fugue in G minor, BWV 535 found favour with Brazilian pianist Guiomar Novaes, Freire's compatriot, friend and mentor. Despite Ferruccio Busoni's reputation as a monumental pianist and pioneering Neoclassical composer, his name largely resonates with general audiences as an appendage to that of J.S. Bach. In a preface to the published edition of his 1898 Chorale Prelude transcriptions, Busoni wrote "This style of arrangement which we take leave to describe as 'IN CHAMBER-MUSIC STYLE' as in contradistinction to 'CONCERT-ARRANGEMENTS' rarely requires the highest level of the player; with the exception only of the art of pianoforte-touch which must certainly be at the player's command in performing these Chorale-Preludes." Yet it takes considerable command and control to weigh and contour the full-bodied linear writing throughout "Nun komm, der Heiden Heiland" and "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ," not to mention the magisterial "three-handed" textures of "Komm, Gott Schöpfer".

The famous chorale melody heard in

Bach's concluding movement of both parts of his Cantata No.147 "Herz und Mund und Tat und Leben" originates in a 1642 hymn by Johann Schop, "Werde munter, mein Gemüthe". Bach surrounds the tune of "Jesu, joy of man's desiring" with an elaborate accompaniment dominated by oboes and strings. According to composer Howard Ferguson, pianist Myra Hess first heard the work in April 1920 during a rehearsal by the Bach Choir of London. "The music's beauty impressed her so deeply that on returning home she played it over and over again from her Bach-Gesellschaft full score. Soon she felt impelled to share this extraordinary arrangement with her friends, and occasionally to include it in programmes as an encore; and finally, in 1926, she was persuaded (somewhat reluctantly) to write it down and have it published." It became a signature piece for Hess and continues to move music lovers, especially when entrusted to as seasoned, cultivated and poetic a virtuoso as Nelson Freire.

Jed Distler

NELSON FREIRE JOUE BACH

Pour son premier enregistrement entièrement consacré à la musique de J.S. Bach, Nelson Freire offre un panorama judicieusement conçu de grandes compositions originales et de transcriptions pour piano fondées sur les pièces pour orgue et les œuvres vocales du compositeur, avec un exemple d'une transcription de Bach lui-même.

Deux ans après avoir assumé les fonctions d'organiste à la Neue Kirche d'Arnstadt, Bach, âgé de vingt ans, demanda quatre semaines de congé pour aller à Lübeck entendre le compositeur-organiste virtuose Dietrich Buxtehude (v. 1637–1707), et fit à pied le voyage de dix jours dans chaque sens. Bien que les autorités aient réprimandé Bach pour avoir prolongé son congé de trois mois, le jeune compositeur assimila à l'évidence l'alliance de fantaisie improvisatrice et de rigueur contrapuntique de son aîné, comme en témoignent les sept toccatas qu'il acheva entre 1705 et 1714. La Toccata en *ut* mineur commence par une figure hardie, déclamatoire et virtuose. Au départ, l'épisode lent central à quatre voix préfigure le style des motets de Bach, mais il cède bientôt la place à l'écriture fleurie entendue plus tôt, plantant le décor pour l'une des fugues les plus longues et les plus débridées de Bach.

Dans la Fantaisie chromatique et fugue, toutefois, Bach parvient à une fusion de bravoure instrumentale, de maîtrise compositionnelle et d'expression musicale que même ses contemporains reconnaissaient comme unique. Plusieurs d'entre eux, tels Johann Friedrich Agricola, Christoph Graupner et Johann Tobias Krebs (élève de Bach), contribuèrent à disséminer l'œuvre en en faisant des copies manuscrites. La fantaisie en manière de toccata qui domine les premières pages compte parmi les créations les plus spectaculairement flamboyantes de Bach. L'exécution de la section "arpeggio" qui suit à la mesure 32 a toujours suscité des débats — combien, et avec quelle liberté ? Mendelssohn écrivit ainsi à sa sœur Fanny, après une exécution en 1840, pour lui dire qu'il avait joué les arpèges avec tous les crescendos, pianos et fortissimos possibles, doublant la basse en octaves, et en utilisant beaucoup la pédale : bien loin de ce que dicte la musicologie moderne. La fugue débute doucement, gagnant progressivement en intensité grâce à l'élan rythmique des doubles croches.

Dans la tradition musicale occidentale, la suite est un groupe de danses ou de mouvements proches de la danse, souvent précédé à l'époque baroque d'une "ouverture". Ces termes s'appliquent aussi

aux partitas de l'époque baroque, aux ouvertures, divertimentos, cassations et ainsi de suite. Il n'y a rien d'"anglais" dans les Suites anglaises de Bach, si ce n'est que, dans la copie de la partition qui aurait appartenu à l'un des fils du compositeur, Johann Christian, la page de titre de la première suite est marquée : "fait pour les Anglois". En outre, le premier biographe de Bach, Forkel, disait que les œuvres avaient été écrites pour un "Anglais de qualité", sans plus de précision. En tout cas, le Prélude de la Suite anglaise en *sol* mineur évoque plutôt le style du concerto grosso de Vivaldi, avec son alternance de solos légers et de tutti pesants et son rythme inexorable, tandis que la première des deux Gavottes (avec ses *sol* percutants répétés à la main gauche) pourrait bien être un cousin du célèbre Tambourin de Rameau. Mais le lyrisme douloureux et l'extraordinaire tension harmonique de la Sarabande sont du pur Bach.

Étant donné son œuvre considérable et son statut déifié posthume, il est paradoxal que seules une douzaine de compositions de Bach aient été publiées de son vivant, dont son "opus 1", les Six Partitas. Celles-ci parurent en livraisons annuelles de 1726 à 1731, année où les six furent réunies et publiées en un seul volume. Avec la cinquième, en *mi* mineur, la n° 4 en *ré* majeur est la plus longue des six. Elle commence de manière assez solennelle,

avec une ouverture à la française héraldique de caractère orchestral, et se termine par une vigoureuse et joyeuse Gigue. Les mouvements médians incarnent cependant ce que le regretté Glenn Gould décrivait comme une "curieuse qualité latine", faisant référence aux syncopes de l'Allemande, qui la font ressembler à une pavane. Malgré l'écriture idiomatique pour clavier, le geste mélodique initial de la Sarabande et la texture souvent à deux voix évoquent le luth. "De façon générale, je crois que c'est peut-être la plus bienveillante des Partitas", dit Gould. Elle a une chaleur spéciale et un calme philosophique qui sont, je pense, tout à fait uniques."

Si Bach ne voyagea jamais au-delà des frontières allemandes, sa curiosité musicale était cosmopolite. Il assimilait les œuvres de ses contemporains soit en copiant leurs partitions, soit en faisant ses propres transcriptions pour clavier seul, de concertos de Vivaldi par exemple. Le Concerto pour hautbois en *ré* mineur du compositeur vénitien Alessandro Marcello (1669–1747) retint lui aussi l'attention de Bach. L'*Adagio* central est peut-être aussi connu du public moderne que le Canon de Pachelbel. Bach savait reconnaître une bonne mélodie quand il en voyait une, et son élaboration éloquente mais discrète de l'original continue de susciter l'affection des pianistes comme des auditeurs.

Les œuvres vocales et pour orgue de

Bach ont à leur tour inspiré aux compositeurs et pianistes du XIX^e siècle une véritable industrie d'arrangements pour piano. Élève de Tchaïkovsky et de Liszt, et professeur de Rachmaninov, Alexandre Siloti s'est ensuite établi à New York au lendemain de la Révolution russe. Son traitement expansif et sombre du Prélude et fugue pour orgue en *sol* mineur, BWV 535, de Bach, eut les faveurs de la pianiste brésilienne Guiomar Novaes, compatriote, amie et mentor de Freire. Malgré la réputation de Ferruccio Busoni en tant que pianiste monumental et compositeur néoclassique novateur, son nom est souvent associé dans l'esprit du grand public à celui de J.S. Bach. Dans une préface à son édition de transcriptions de préludes de chorals, publiée en 1898, Busoni écrit : "Le style d'arrangement que nous nous permettons de décrire comme un 'style de musique de chambre', par opposition à des 'arrangements de concert', requiert rarement le plus haut niveau de l'interprète ; à l'exception uniquement de l'art de toucher le piano, que le pianiste doit certainement maîtriser pour interpréter ces préludes de choral." Il faut pourtant une maîtrise et un contrôle considérables pour bien peser et dessiner la riche écriture linéaire tout au long de "*Nun komm, der Heiden Heiland*" et "*Ich ruf zu dir, Herr Jesu*

Christ", pour ne rien dire des magistrales textures "à trois mains" de "*Komm, Gott Schöpfer*".

La célèbre mélodie de choral entendue dans le mouvement final des deux parties de la cantate 147 de Bach, "*Herz und Mund und Tat und Leben*", a ses origines dans un cantique de Johann Schop de 1642, "*Werde munter, mein Gemüthe*". Bach entoure la mélodie de "Jésus, que ma joie demeure" d'un accompagnement élaboré dominé par les hautbois et les cordes. D'après le compositeur Howard Ferguson, la pianiste Myra Hess entendit l'œuvre pour la première fois en avril 1920, lors d'une répétition du Bach Choir de Londres. "La beauté de la musique l'impressionna si profondément qu'en rentrant chez elle, elle la joua encore et encore, d'après sa partition d'orchestre de la Bach-Gesellschaft. Elle se sentit bientôt poussée à partager cet extraordinaire arrangement avec ses amis, et parfois à l'inclure en bis dans ses programmes ; finalement, en 1926, elle se laissa persuader (un peu malgré elle) de le noter et de le faire publier." Il devint une pièce emblématique de Hess et continue d'émouvoir les mélomanes, surtout sous les doigts d'un virtuose aussi expérimenté, cultivé et poétique que Nelson Freire.

Jed Distler
Traduction Dennis Collins

NELSON FREIRE SPIELT BACH

Dies ist das erste Album, das Nelson Freire gänzlich der Musik J. S. Bachs widmet. Die sorgfältig durchdachte Werkauswahl besteht aus mehreren längeren Originalkompositionen für Tasteninstrument, Klaviertranskriptionen, die auf Bachs Orgel- und Gesangswerken basieren, und einem Beispiel für Bachs eigene Transkriptionsfähigkeiten.

Zwei Jahre nachdem er den Posten als Organist an der Neuen Kirche in Arnstadt angetreten hatte, erbat sich der 22-jährige Bach vier freie Wochen, um nach Lübeck zu reisen und dort den virtuosens Organisten und Komponisten Dieterich Buxtehude (ca. 1637–1707) spielen zu hören. Er bestritt die Reise zu Fuß, wobei er für den Hin- und Rückweg jeweils zehn Tage benötigte. Zwar überzog Bach letztlich seinen Urlaub um drei Monate und wurde von seinen Vorgesetzten gerügt, doch der Aufenthalt verhalf dem jungen Komponisten dazu, Buxtehudes Verschmelzung von improvisatorischer Freiheit und kontrapunktischer Strenge in sich aufzunehmen, wie die sieben Toccaten belegen, die er zwischen 1705 und 1714 schrieb. Die Toccata in c-Moll beginnt mit schwungvoll deklamatorischen, virtuosens Gesten. Zunächst deutet der langsame, vierstimmige Mittelteil den Stil von Bachs späteren Motetten voraus, schon bald jedoch setzt erneut die verzierungsreiche Komposition vom Anfang ein, welche

den Boden für eine von Bachs längsten und kompromisslosesten Fugen bereitet.

In der Chromatischen Fantasie und Fuge wiederum erzielte Bach eine Verschmelzung von instrumentalem Anspruch, kompositorischer Meisterschaft und musikalischem Ausdruck, die selbst seine zeitgenössischen Komponistenkollegen als einzigartig anerkannten. Einige von ihnen, wie etwa Johann Friedrich Agricola, Christoph Graupner und Johann Tobias Krebs (ein Schüler Bachs) halfen bei der Verbreitung des Werkes, indem sie per Hand Kopien anfertigten. Die toccataartige Fantasie, die die ersten Seiten einnimmt, zählt zu Bachs dramatisch eindrucksvollsten Schöpfungen. Die Interpretation des "Arpeggio"-Abschnittes, der in Takt 32 beginnt, hat stets Anlass zu Debatten gegeben: Wie viel, wie frei? Mendelssohn schrieb beispielsweise im Jahre 1840 nach einer Darbietung an seine Schwester Fanny und berichtete davon, die Arpeggien mit allen möglichen Crescendos, Pianos und Fortissimos, doppelten Bassoktaven und unter massivem Pedaleinsatz gespielt zu haben — gänzlich anders als das, was die moderne Forschung als angemessen ansieht. Die Fuge beginnt recht zurückhaltend und kommt nach und nach durch den rhythmischen Antrieb der Sechzehntelnoten in Fahrt.

In der westlichen Musiktradition ist eine Suite (aus dem Französischen für „Abfolge“) eine Gruppe von Tänzen oder tanzartigen Sätzen, der im Barock häufig eine Ouvertüre vorangestellt wurde. Diese Begriffe lassen sich gleichermaßen auf barocke Partiten, auf Ouvertüren, Divertimentos, Kassationen und Ähnliches anwenden. An Bachs Englischen Suiten ist nichts auch nur entfernt „Englisches“, es sei denn, man bezieht sich auf die Abschrift der Komposition, die angeblich Bachs Sohn Johann Christian gehörte: In dieser findet sich auf der Titelseite der ersten Suite die Anmerkung „fait pour les Anglois“. Außerdem schrieb Forkel, Bachs erster Biograph, dass es sich bei den Suiten um Auftragswerke für einen nicht genannten „vornehmen Engländer“ handele. Die Englische Suite in g-Moll erinnert in Bezug auf ihre abwechselnden Gewichtungen leichter solistischer und schwerer Tutti-Passagen und ihre wogenden Rhythmen wenn überhaupt an Vivaldis Concerto-Grosso-Stil, während die erste der beiden Gavotten (mit ihren perkussiven wiederholten Gs in der linken Hand) durchaus ein naher Verwandter von Rameaus berühmtem Tambourin sein könnte. Die sehnsuchtsvolle Lyrik der Sarabande und ihre außergewöhnlichen harmonischen Spannungen sind hingegen reinsten Bach in Vollendung.

Angesichts seiner enormen Produktivität und seiner postumen Vergötterung wirkt es

ironisch, dass zu Bachs Lebzeiten nur ein Dutzend seiner Kompositionen veröffentlicht wurden, darunter sein sogenannter „Opus 1“, die sechs Partiten. Diese erschienen in jährlichem Abstand zwischen 1726 und 1731. In jenem letzten Jahr wurden alle sechs in einer Veröffentlichung vereint. Zusammen mit der Partita in e-Moll ist Nr. 4 in D-Dur eine der längsten der sechs Kompositionen. Sie beginnt recht formell mit einer einläutenden, orchesterhaften Französischen Ouvertüre und schließt mit einer energischen, fröhlichen Gigue. Die Innensätze hingegen besitzen, in den Worten Glenn Goulds, eine „ungewohnt südeuropäische Charakteristik“. Dies bezieht sich auf die Synkopen in der Allemande, die diese beinahe wie eine Pavane wirken lassen. Und obwohl die Sarabande eine idiomatische Komposition für Tasteninstrument ist, würde sie sich dank ihrer anfänglichen melodischen Geste und der weithin vorherrschenden Zweistimmigkeit hervorragend für eine Laute eignen. „Insgesamt würde ich sagen, dass es sich hier um die wohl gefälligste der Partiten handelt“, so Gould. „Sie besitzt eine besondere Wärme und eine philosophische Ruhe, die mir einzigartig erscheint.“

Bach verließ zwar nie Deutschland, sein musikalisches Interesse jedoch war überaus kosmopolitisch. Er machte sich mit dem Schaffen seiner Zeitgenossen vertraut, indem er entweder ihre Partituren per Hand

kopierte oder seine eigenen Transkriptionen für Clavier solo anfertigte, so etwa von Vivaldi-Konzerten. Auch das Oboenkonzert in d-Moll des venezianischen Komponisten Alessandro Marcello (1669–1747) zog Bachs Aufmerksamkeit auf sich. Dessen mittiges Adagio ist dem heutigen Publikum vermutlich ebenso vertraut wie der Kanon von Pachelbel. Bach erkannte eine gute Melodie, wenn er sie vor sich sah, und seine effektive und doch behutsame Bearbeitung des Originals ist bis heute bei Pianisten wie Publikum beliebt.

Bachs Orgel- und Gesangskompositionen wiederum inspirierten eine wahre Flut von Klavierarrangements durch die Komponisten und Pianisten des 19. Jahrhunderts. Alexander Siloti war ein Schüler Tschaikowskij und Liszts und einer der Lehrer Rachmaninows. Nach der Russischen Revolution ließ sich Siloti in New York nieder. Seine umfangreiche, grüblerische Fassung des Präludiums aus Bachs Präludium und Fuge in g-Moll (BWV 535) hinterließ einen tiefen Eindruck bei der brasilianischen Pianistin Guiomar Novaes, Freies Landsmännin, Freundin und Mentorin. Obwohl Ferruccio Busoni als monumentaler Pianist und wegbereitender neoklassizistischer Komponist gilt, ist sein Name dem breiteren Publikum hauptsächlich in Verbindung mit dem von J. S. Bach bekannt. Im Vorwort zu seinen 1898 veröffentlichten Choralvorspiel-

Transkriptionen schrieb Busoni: „Diesen Stil des Arrangements [...] erlauben wir uns, als ‚Kammermusik-Stil‘ im Gegensatz zu ‚Konzert-Arrangements‘ zu beschreiben“, was laut Busoni darauf hinweise, dass nur selten das höchste Können des Pianisten gefragt sei, mit Ausnahme der Kunst des Pianoforte-Anschlags, dessen Perfektion bei der Darbietung dieser Choralvorspiele unerlässlich sei. Und doch bedarf es beachtlichen Könnens und instrumentaler Beherrschung, die Stimmfülle der Komposition richtig zu gewichten und einzelne Linien herauszuarbeiten, sowohl in „Nun komm, der Heiden Heiland“ als auch in „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“, ganz zu schweigen von den majestätischen „drehhändigen“ Strukturen in „Komm, Gott Schöpfer“.

Die berühmte Chormelodie, die in den abschließenden Sätzen beider Teile von Bachs Kantate Nr. 147 „Herz und Mund und Tat und Leben“ zu hören ist, entstammt dem Kirchenlied „Werde munter, mein Gemüte“ von Johann Schop aus dem Jahre 1642. Bach umgibt die Gesangsmelodie von „Jesus bleibet meine Freude“ mit einer ausgefeilten, von Oboen und Streichern dominierten Begleitung. Laut dem Komponisten Howard Ferguson hörte die Pianistin Myra Hess das Werk zum ersten Mal im April 1920 während einer Probe des Londoner Bach Choir. „Die Schönheit der Musik beeindruckte sie so

sehr, dass sie sie daheim wieder und wieder nachspielte, wobei sie sich auf ihre Partitur der Bach-Gesellschaft stützte. Schon bald reizte es sie, dieses außergewöhnliche Arrangement mit ihren Freunden zu teilen und es auch gelegentlich als Zugabe bei Auftritten zu spielen; 1926 schließlich konnte man sie überreden, es niederzuschreiben und zu veröffentlichen, was sie nach einigem

Zögern tat.“ Das Bach-Arrangement wurde zu einem musikalischen Aushängeschild für Hess und bewegt die Musikliebhaber auch heute noch, ganz besonders, wenn es von einem solch erfahrenen, kultivierten und poetischen Virtuosen wie Nelson Freire interpretiert wird.

Jed Distler

Übersetzung Leandra Rhoese

© 2016 Decca Music Group Limited
© 2016 Decca Music Group Limited

Executive Producer: Dominic Fyfe
Recording Producer: Dominic Fyfe
Recording Engineer: Jonathan Stokes
Recording Editor: Dominic Fyfe
Production Co-ordinator: Joanne Baines
Recording Location: Friedrich-Ebert-Halle, Harburg, 17–21 August 2015
Piano Technician: Thomas Lepler
Publishers: Carl Fischer LLC (BWV 535); Oxford University Press (BWV 147)
Creative Director: Niall O'Rourke
Product Management: Sam Le Roux
Introductory Note & Translations © 2016 Decca Music Group Limited
Booklet Editing: WLP Ltd
All Photos: Decca/Anna Oswald Cruz
Art Direction: WLP Ltd

www.deccaclassics.com

WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

Also available by Nelson Freire on Decca:



chopin: piano concerto no.2
Gürzenich-Orchester Köln/Bringuiere
478 5332



beethoven: piano concerto no.5 "emperor"
piano sonata, op.111
478 6771



radio days — nelson freire at 70
478 6772



brasileiro — villa-lobos & friends
478 3533

