

PBS 0012
New York City
1-11-32

ŒUVRES D'ORGUE

DE

J. S. BACH

TRANSCRITES À

DEUX PIANOS

(QUATRE MAINS)

PAR

— i. PHILIPP —

Professeur au Conservatoire de Paris

PRIX-majoration comprise

110380	N.	1.	Toccata (<i>Fa majeur</i>)	(B) Fr. 8.
110381	»	2.	Prélude et Fugue (<i>Sol mineur</i>)	» » 7.
110382	»	3.	Prélude et Fugue (<i>Sol majeur</i>)	» » 7.
110383	»	4.	Toccata (<i>Ré mineur</i> - Mode dorien).	» » 6.
110384	»	5.	Prélude et Fugue (<i>Ré mineur</i>)	» » 7.
110385	»	6.	Toccata, Adagio et Fugue (<i>Ut majeur</i>)	» » 10
110386	»	7.	Prélude et Fugue (<i>Mi mineur</i>)	» » 5.
110387	»	8.	Sonate. N. 2. (<i>Ut mineur</i>)	» » 10
110388	»	9.	Prélude et Fugue (<i>La majeur</i>)	» » 7.
110389	»	10.	Prélude et Fugue (<i>Fa mineur</i>)	» » 7.
110390	»	11.	Fugue (<i>Sol mineur</i>)	» » 7.
110391	»	12.	Choral (<i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr</i>)	» » 7.



G. RICORDI & C.

MILAN · ROME · NAPLES · PALERME · LONDRES · LEIPZIG · BUENOS-AIRES · NEW-YORK

PARIS - SOCIÉTÉ ANONYME DES ÉDITIONS RICORDI - PARIS

18, Rue de la Pépinière, 18

Déposé selon la loi et les traités internationaux - Propriété pour tous pays

Tous droits d'exécution, reproduction et d'arrangement réservés

All rights of execution, reproduction, and transcription are strictly reserved

LA GENÈSE DES ŒUVRES DE BACH

(1685-1750)

Les années d'Arnstad (1703-1707) et de Mülhausen (1707-1708) dit M. Albert Schweitzer dans son beau livre *Bach, Poète et musicien* (Breitkopf et Härtel, Leipzig) sont pour le futur maître de l'orgue, des années d'apprentissage. Les maîtres qui lui servent de modèle (*Pachelbel*, *Böhm* et *Buxtehude*), il les admire et cherche à les imiter, témoins les deux Fugues en *Ut mineur* (n.º 5 et 9 du IV.^{me} livre de l'édition Péters), le Prélude et la Fugue en *La mineur* (n.º 9 du III.^{me} livre), la Fantaisie en *Sol majeur* (n.º 11 du IV.^{me} livre), le Prélude et la Fugue en *Ut majeur* (n.º 7 du III.^{me} livre). Si ses thèmes sont la plupart du temps fort intéressants, quelquefois même admirables, en revanche leur développement est encore inexpérimenté, presque puéril.

En 1708, il quitte Mülhausen pour Weimar, où pendant neuf ans il remplit les fonctions d'organiste de la Cour et de musicien de Chambre. — Les concerts du Grand-Duc comptaient seize instrumentistes habillés à la Hongroise: Bach en *Tzigane* y jouait du Violon. — C'est à Weimar qu'il étudie les maîtres Français et Italiens, qu'il se familiarise avec l'orchestre, qu'il écrit l'*Actus Tragicus*, sa première cantate, et que désormais lui apparaît la nécessité d'un plan et d'une architecture dans la composition musicale. La Toccata et Fugue en *Ré mineur*, le Prélude et la Fugue en *Mi mineur* (n.º 10 du III.^{me} livre), la Passacaglia (géniale imitation de Buxtehude), l'exquise Fugue en *La majeur* (n.º 8 du II.^{me}), la Toccata et la Fugue en *Ut majeur* (n.º 8 du III.^{me}) datent certainement de cette époque; le trait de pédale au début de cette dernière pièce est sans doute celui qui excita l'admiration du prince héritier de Hesse, à l'inauguration de l'orgue de Cassel (1714), admiration qui se traduisit ainsi: le prince retira de son doigt sa bague la plus précieuse pour l'offrir à Bach.

Cette même année, Jean-Sébastien fut nommé sous-chef d'orchestre du Grand-Duc: mais lorsque, trois ans plus tard, la première place devenue vacante fut octroyée au fils du Cappelmeister défunt, Bach très justement blessé s'empressa de donner sa démission, la place de Cappelmeister à Cöthen lui étant alors proposée.

A Cöthen, où il resta jusqu'en 1723, furent composées le Six Sonates d'orgue, qu'il écrivit spécialement pour l'éducation de son fils Friedemann, et la plupart des Chorals. — C'est très probablement de cette période de Cöthen que date aussi la Fantaisie et Fugue en *Sol mineur* dont le sujet

venait d'être imposé aux candidats concourant pour une place d'organiste à Hambourg lorsque Bach s'y rendit en 1720. — Matheson qui présidait le concours nous dit avoir donné ce thème *bien connu* pour faciliter la besogne des improvisateurs. — Le thème de Matheson n'est point tout-à-fait semblable à celui qui nous connaissons tous; Bach l'a singulièrement amélioré; quant aux développements que ce dernier en a tirés, quant à l'œuvre qui en est issue, il est inutile de les louer: tant qu'il y aura des orgues sur les notre planète, on voudra entendre l'incomparable composition.

Après Cöthen, c'est Leipzig d'où vont sortir les œuvres géantes, les Passions, la Messe en *Si mineur*, les Cantates et les quatre grands Préludes et Fugues d'orgue en *Mi b* (n.º 1 du III.^{me} livre) en *ut majeur*, en *Mi mineur* et en *Si mineur* (n.ºs 7, 9 et 10 du II.^{me}).

« Une question, dit M. Schweitzer, quel rapport y a-t-il au juste entre les Préludes et les « Fugues...? Il est certain que bien des Préludes et de Fugues forment un tout organique (c'est le « cas pour les grandes œuvres de l'époque de Leipzig) d'autres, par contre, n'ont été réunis qu'a- « près coup, telles la Fugue en *Fa majeur* et celle en *ut mineur* (n.ºs 2 et 6 du III.^{me} livre) écrites « bien certainement très longtemps avant les Préludes auxquels elles se trouvent actuellement réu- « nies. » — La question se pose évidemment, mais rien ne nous permet d'y répondre d'un façon précise, car nous n'avons aucun document, hélas!

Dans cette œuvres colossale des compositions pour orgue de Jean-Sébastien Bach, M. I. Philipp vient de choisir douze pièces de caractère différent, mais se prêtant toutes à une transcription intéressante au point de vue du piano.

La **première** est cette célèbre Toccata en *Fa* sortie toute armée du cerveau de Jupiter, sans atavisme, sans parenté d'aucune sorte avec ce qui existait auparavant. Bach l'a écrite à 3/8, parce que ça et là (au bas de la page 12, par exemple, cadence sur *La bémol*), les accents ne coïncident plus avec le temps fort, de même à la conclusion du morceau. — Mais en réalité le grand balancement du pendule se produit presque constamment de deux en deux mesures, en 6/8, d'après un rythme binaire très judicieusement indiqué par les *pointillés* de la très-remarquable transcription, lesquels n'altèrent en rien le texte de Bach. — Comme la partie de pédale de cette pièce monte jusqu'au *Fa* et que l'orgue de Cöthen était le premier instrument de cette étendue que Bach ait eu à sa disposition, on peut vraisemblablement en fixer la date entre 1717 et 1723.

La **seconde** appartient à la période de virtuosité, à la manière de Pachelbel et de Buxtehude; elle date des premières années du séjour à Weimar. (Prélude et Fugue en *Sol mineur*).

Beaucoup plus difficile à cataloguer la **troisième**, Prélude et Fugue en *Sol majeur*, composition de forme très moderne, claire, spirituelle, élégante, en même temps que d'une logique et d'une solidité de construction admirables. — Entre le Prélude et la Fugue, il y a parfait harmonie, absolue unité; pas une hésitation dans le plan, pas un détail inutile; c'est l'œuvre d'un maître à l'apogée du talent; et cependant elle est si jeune d'idées qu'on n'ose la classer parmi les œuvres de la dernière manière, contemporaine des Fugues en *Mi* ou en *Si mineur*....

La **quatrième** est une Fugue pour Violon solo transcrite et transposée pour orgue par Jean-Sébastien lui-même, et qu'à l'occasion il a agrémentée d'un petit Prélude initial de style lié, en absolue contraste avec le détaché de la Fugue.

Puis vient la Toccata en *Ré mineur*, elle aussi appartenant à la période de virtuosité.

Avec la **sixième**, nous nous trouvons en face de l'une des plus étonnantes conceptions du Grand Musicien, dans laquelle, d'ailleurs, on ne saurait nier l'influence des grands maîtres Italiens, les Vivaldi et les Corelli. — C'est tout un poème que cette Suite en *ut majeur*, celle précisément qu'il exécuta devant le prince de Hesse, à Cassel: et d'abord ce colossal récitatif de la pédale; puis le noble Prélude bâti sur un de ses leitmotifs préférés — celui de la *sérénité confiante* — et puis l'Aria pathétique scandé par le rythme constant de la basse, et puis le puissant empatement harmo-

nique préparant le Final, le petit récitatif confié à la main droite seule pendant que la gauche a tout loisir pour changer la registration de l'orgue, et enfin cette Fugue-Scherzo si nerveuse, si rapide, si tourbillonnante, sorte de ronde fantastique disparaissant tout à coup dans la nuit.

Septième transcription: Prélude et Fugue en *Mi mineur*, encore un chef d'œuvre d'émotion et de grandeur: on croirait entendre les lamentations d'un groupe de Titans précipités du ciel; quel drame dans le Prélude!

Huitième transcription: Sonate en *ut mineur*. — Comme nous le disions plus haut: c'est l'une des pièces écrites pour l'éducation de son fils Friedemann, et faites pour être exécutées sur un clavecin à deux claviers plutôt que sur l'orgue. — Toutefois le Final de cette Sonate est une page unique dans l'ensemble, page hors pair dans la musique, colossale de conception, d'une polyphonie si complète, qu'on ne saurait la croire à trois voix seulement.

Neuvième transcription: Prélude et Fugue en *La majeur*, sorte de symphonie toute de tendresse et de charme; harmonieuse unité de sentiment entre les deux morceaux; à l'orgue, la Fugue se joue lentement avec des sonorités douces, *legato* absolu, sans secousse ni imprévu; figurez-vous quatre chanteurs dans une barque, au clair de lune, doucement entraînés par le courant, s'adressant aux étoiles.

Dixième transcription: Prélude et Fugue en *Fa mineur*; nous voici revenus à la grande manière de Bach, à ces *mineurs* de caractère si intense et si dramatique. — La Fugue (page 32, II.^{me} livre Peters) présente cette particularité curieuse qu'il est impossible de l'exécuter à l'orgue telle qu'elle est écrite. — La première mesure de la dernière ligne, pag. 33, ne peut se lier avec le mains; il faut à ce moment là, les Basses de 16 pieds supprimées, se servir de la Pedale pour prendre l'*Ut* et le *La* ♯. — Pareille aventure ne se présente que deux fois dans l'œuvre de Bach, très habilement écrite d'ordinaire au point de vue du *legato* des parties. (Voir la Fugue en *Ré mineur* page 41, III.^{me} livre, 1.^{ère} mesure de la 2.^e ligne, même impossibilité d'exécution manuelle).

Onzième transcription: Charmante Fugue en *Sol mineur*, présentée sans prélude, éclore on ne sait trop quand; délicieuse de thème, aussi parfaite de forme, aussi magistrale d'exécution que le Prélude et la Fugue en *Sol majeur*. — Bach remettait sans cesse ses œuvres sur le métier, chose facile alors, car les éditeurs de musique n'existant pas, la musique ne se propageait que par des copies manuscrites faites par l'auteur lui-même ou d'après ses indications. — Beaucoup de pièces de sa jeunesse restées dans des fonds de tiroirs ont été ainsi reprises et transformées vingt ans après; de là ces thèmes si frais et si naïfs présentés avec un art si consommé, une expérience si déconcertante. — Que de compositeurs regrettent au déclin de la vie d'avoir été édités trop tôt, et se désolent de ne pouvoir retirer de la circulation leurs premiers essais! — Bach ignore ces tristesses: ce n'est que dans la dernière période, à Leipzig, qu'il se mit lui-même à graver sa musique au lieu d'en donner des copies; et il n'en grava pas beaucoup, ayant mieux à faire.

La **douzième et dernière**, c'est le beau Choral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*, en l'honneur de la Sainte-Trinité, choral qu'il a traité sous huit ou neuf formes diverses (Peters VI.^{me} livre, page 6-31).

Evidemment, traduites au piano, tous ces pièces se jouent plus vite que l'auteur ne l'a pensé. — Du temps de Bach, la Vie était plus calme qu'aujourd'hui; ni trains rapides, ni télégraphes, ni téléphones; le pas de gens de guerre était lourd, de même l'*Allegro* des musiciens. — En revanche l'*Adagio* était moins lent, le peu de durée du son du clavecin, par exemple, ne permettant guère de s'étaler sur chaque temps de la mesure. « La musique de Bach se meut donc dans un cercle de « mouvements plus restreint que celui de la musique moderne »; lorsqu'il indique *Alla Breve*, il

n'entend point par là doubler le mouvement du morceau; *Andante* signifie parfois un mouvement relativement accéléré. — En réalité il n'emploie guère que deux mouvements, l'un correspondant à notre *Allegro* moderne, l'autre à notre *Andante*.

Mais quand nous exécutons ces pièces sur nos belles orgues de S.^t Sulpice ou de Notre-Dame, à Paris, nous sommes chaque fois tentés de les ralentir, chaque note ayant son intérêt, chaque note devant être entendue à son plan, dans sa vraie signification, distinctement, musicalement. — Et alors nous percevons la volonté du maître, nous lisons dans sa pensée: nous sentons qu'il nous demande une implacable constance de rythme en même temps qu'une mesure caoutchouquée permettant de légers retards à chaque cadence, comme ferait un chanteur, comme phrasent les virtuoses. — Il nous affirme que sa musique n'est point en fil-de-fer, et qu'elle s'adresse au moins autant au cœur qu'à l'esprit. — Il veut de la souplesse et de l'expression. Il veut que nous respirions avec lui, que nous prenions notre temps, comme l'orateur qui ponctue ses périodes et scande ses alinéas, sans précipitation, sans nerfs, avec le sentiment de la seule force des arguments et de l'effet gradué du discours.

Bach, le grand mélodiste pathétique, a commencé par être un virtuose du Violon, et à passé la dernière moitié de sa vie à enseigner l'art du chant. Ne l'oublions pas.

CH. M. WIDOR.



A mon ami ALBERT SCHWEITZER

I

CHORAL

(ALLEIN GOTT IN DER HÖH' SEI EHR)

N.12.

DE

J. S. BACH

Transcription
À DEUX PIANOS

I. PHILIPP

ALLEGRO MODERATO

1^{er} PIANO

p *sempre legato*

2^d PIANO

ALLEGRO MODERATO

pp

1^{er}

2^d

1.^{er}

2.^d

1.^{er}

2.^d

1.^{er}

2.^d

1^{er}

p

2^d

mf

tr

1^{er}

2^d

1^{er}

2^d

The image displays a musical score for two systems, each consisting of a 1^{er} (first) and 2^d (second) staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

System 1:

- 1^{er} staff:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in the first measure and a fermata in the third measure.
- 2^d staff:** Provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

System 2:

- 1^{er} staff:** Continues the melodic line, marked with *cres.* (crescendo) and *f* (forte). It includes a first ending bracket labeled *I.^a* at the end.
- 2^d staff:** Continues the accompaniment, also marked with *cres.* and *f*, and includes a first ending bracket labeled *I.^a* at the end.

1^{er}

2^a

f

dim.

2^d

f

dim.

1^{er}

mf

2^d

p

1^{er}

2^d

The image displays a musical score for two systems, each consisting of a piano (2^d) and a first violin (1^{er}) part. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system begins with the first violin playing a melodic line and the piano providing harmonic support. The second system introduces dynamics and performance instructions: *mf cantabile* for the first violin, *legatissimo cantabile* for the piano, and *cres.* (crescendo) and *poco* (poco) markings. The third system continues with *meno* (meno) and *cres.* markings. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

1^{er}

2^d

mf cantabile

1^{er}

2^d

legatissimo cantabile

cres.

poco

1^{er}

2^d

meno

cres.

1^{er}

2^d

1^{er}

2^d

sempre cres.
(*cres.*)

sempre cres.

1^{er}

2^d

1.^{er}

2.^d

molto espressivo

1.^{er}

2.^d

rit.....

1.^{er}

2.^d

con molt' espressione (meno mosso)

1^{er}

a tempo *a tempo primo*

2^d

a tempo *a tempo primo*

1^{er}

2^d

f

1^{er}

2^d

1^{er}

2^d

1^{er}

2^d

1^{er}

2^d

ff

[illegible]