He has also performed as a soloist with various orchestras such as 'I Solisti Aquilani', the 'Youth Orchestra' of the Teatro Comunale di Bologna, and the Roma Tre Orchestra, collaborating with a diverse range of conductors including Sieva Borzak, Cinzia Pennesi, Tonino Battista and Anna Handler. His discography includes a CD of piano works by R. Schumann released by 'La Bottega Discantica' in 2022 with Pietro Tagliaferri as producer and sound engineer. His recordings include world premiere recordings: the Sonata No. 7, Op. 72 by Alessandro Longo, and the complete Six Studies for Piano by Roberto Lupi. He was also featured on a music DVD dedicated to the performance of Giulio Ricordi's 'Almanacco Musicale'. In addition to performing, Mr Grano is a professor of piano at the 'Agostino Steffani' Conservatory in Castelfranco Veneto. Prior to this, he taught at the 'Alessandro Scarlatti' Conservatory of Music in Palermo.

Per rialzare di colpo la natura della trascrizione nella considerazione del lettore a dignità d'arte, basta fare il nome di J. S. Bach. Egli fu uno dei trascrittori più fecondi di lavori propri e altrui.

Ferruccio Busoni

Della trascrizione

La pratica della trascrizione – talvolta guardata con superficiale sufficienza nella nostra epoca di ogni possibile e virtuale riproducibilità – percorre l'intera storia della musica: dalle intavolature per liuto della polifonia vocale cinquecentesca fino agli esperimenti viennesi della Seconda Scuola per il *Verein für musikalische Privat-Aufführungen*, passando per le fantasie-*pot pourris* sui temi d'opera di cui abbonda l'Ottocento italiano e non solo o le "ricreazioni" della nostra "generazione dell'80". Trascrivere (*trasformare*, ma anche *tradire*, *tramandare*) ha spesso significato concedere diffusione capillare a repertori di non quotidiana esecuzione, riletti in una dimensione cameristica – anche "domestica" – talora divenendo occasione di riflessione, ricerca (timbrica innanzitutto), rilettura (anche ludica, perché no) del repertorio più svariato, persino del proprio, come continueranno a fare, dopo Bach, compositori come Ravel, Stravinskij, Bartók. Un'operazione che si pone "in posizione dialettica con il passato" e che "cerca di realizzare un altro volto della verità", per dirla con Luciano Berio, trascrittore "onnivoro" da Purcell ai Beatles.

Dei trascrittori

Nella lunga storia di questa pratica, Bach ha avuto un'indiscussa centralità. Abbondano le versioni cameristiche o orchestrali delle sue opere per tastiera – già presenti nei cataloghi di Mozart e Beethoven e sempre più frequenti dalla *Bach Renaissance* in poi fino a Elgar, Mahler, Respighi, Stravinskij, Schönberg – come anche, al contrario, numerose sono le trascrizioni pianistiche dagli originali bachiani più diversi. Sfida al canone di ogni perfezione o eredità di una tendenza alla molteplicità che già Bach aveva più volte esplorato, il passaggio alla tastiera moderna è anche stato mezzo di diffusione e consolidamento di quel repertorio, entrato nella pratica concertistica novecentesca – e da lì nella didattica – rivisto e "corretto" in "abiti moderni" prima

ancora che nella veste originale, recuperata da una più recente prassi "storicamente informata". Diversissime le modalità e gli approcci (dalla semplice trasposizione alla rielaborazione e alla parafrasi), come anche diversissimi i profili dei trascrittori, come questa incisione dimostra. Imprescindibile il ruolo di Franz Liszt, nelle cui trascrizioni il pianoforte (solo, a quattro mani, o due pianoforti) si fa veicolo privilegiato di esperimenti timbrici e tecnici, affermandosi come strumento "assoluto" nell'intento – per dirla con l'autore – di "contribuire alla conoscenza dei grandi capolavori e alla formazione del gusto per il bello". Meno nota l'opera di trascrittore dell'amico Camille Saint-Saëns, che aveva esordito come pianista *enfant-prodige*, poi dedicandosi anche all'organo. A fianco dei due, entrambi *compositori/pianisti* se pur in modo diverso, una serie di *pianisti/compositori* (spesso non solo "trascrittori") nati nel secondo Ottocento. Alla generazione degli anni '60 appartengono il boemo August Stradal (l'apostolo *Famulus Stradulus* di Liszt, trascrittore di opere orchestrali e cameristiche dal barocco a Wagner, vertice di un iperbolico virtuosismo) e il russo Aleksandr Il'ič Ziloti, allievo di Nikolai Rubinstein e di Čajkovskij, a sua volta vicino a Liszt ma anche a Sergej Rachmaninov, suo cugino, di cui fu insegnante ed esecutore. Attivo anche come direttore d'orchestra, fu promotore dei celebri "Concerti Ziloti" a San Pietroburgo (1903-1917) e della prima integrale bachiana in Russia. Si trasferì poi negli Stati Uniti, dove fu figura centrale insegnando a lungo alla Juilliard School di New York (1925-1942). Nati rispettivamente nei due decenni successivi, Harold Bauer ed Egon Petri esordirono entrambi come violinisti, prima di passare al pianoforte. Il primo, londinese di nascita, vissuto a Parigi e poi negli Stati Uniti, fu attivo anche come camerista, suonando con i maggiori strumentisti del tempo (Thibaud, Casals, Kreisler, Ysaÿe) e fondando la Beethoven Association di New York (1918-1941). Il secondo, tedesco di origine olandese, fu il più celebre allievo e interprete di Busoni, con il quale collaborò, insieme a Bruno Mugellini, nella monumentale *Ausgabe* bachiana. Dal 1938 si trasferì negli Stati Uniti, dove insegnò alla Cornell University e al Mills College di Oakland. Alla generazione degli anni '90 appartengono Myra Hess, solista e camerista inglese, fondatrice dei *Lunchtime Concerts* alla National Gallery durante la Seconda Guerra mondiale (1939-1945), trascrittrice di molta musica barocca e il celeberrimo Wilhelm Kempff, pianista, organista ma anche dotato compositore (anche di musica sinfonica, per il teatro e per il balletto). Grande assente Busoni, che, come noto, di Bach fu instancabile esecutore, revisore, rielaboratore, trascrittore.

Pennesi, Tonino Battista e Anna Handler. La sua discografia comprende un CD monografico su Robert Schumann pubblicato da "La Bottega Discantica" nel 2022, con Pietro Tagliaferri come producer e sound engineer. Tra le sue registrazioni sono presenti delle prime incisioni assolute: la Sonata n. 7 op. 72 di Alessandro Longo e l'integrale dei "Sei Studi per pianoforte" di Roberto Lupi. È stato protagonista inoltre di un DVD musicale dedicato all'esecuzione de "L'Almanacco Musicale" di Giulio Ricordi. È docente di pianoforte presso il Conservatorio di Musica *Agostino Steffani* di Castelfranco Veneto. Precedentemente è stato docente presso il Conservatorio di Musica *Alessandro Scarlatti* di Palermo.

Born in Catanzaro, he graduated in piano from the 'Licinio Refice' Conservatory of Music in Frosinone at the age of 17. He later earned a diploma of advanced studies at the International Piano Academy 'Incontri con il Maestro' in Imola under the guidance of Roberto Giordano, Enrico Pace, and Piero Rattalino. Since the age of nine, he has regularly given public concerts and solo recitals in many Italian cities and abroad (France, Poland, Belgium, the Netherlands, and the UAE). He has performed in theatres and concert halls, such as the 'Sala Mozart' of the Royal Philharmonic Academy in Bologna, the Teatro dell'Aquila in Fermo, the Teatro Politeama 'Mario Foglietti' in Catanzaro, the Capitoline Museums in Rome, the 'Sala Miejska' in Pila (Poland), the Teatro Comunale di Siracusa in Sicily, the Teatro 'Massimo Troisi' in Nonantola, the 'Modern Art Gallery' in Milan, the Teatro Rossini in Gioia del Colle, the 'Casa della Musica' Auditorium in Cosenza, the 'Sala Accademica' of the Pontifical Institute of Sacred Music in Rome, the 'Foyer Rossini' in the Teatro Comunale di Bologna, the Teatro Ebe Stignani in Imola, the House of Cultures and Music in Velletri, the Teatro Palladium in Rome, and many others. Some of the most important music festivals and concert organisations that have invited him to perform include the Philharmonic Academy in Bologna, the 'Mario Ghislandi' International Piano Festival, the 'Pita Festival and Academy', 'Amici della Musica di Modena', 'Armonie della Sera', the 'Politeama Città di Catanzaro' Foundation, 'Associazione Siracusana Amici della Musica', the 'Lirico Festival' of the Teatro Comunale di Bologna, 'Associazione della Muisca V. Concito' in Novara, 'Associazione InCanto' in Terni, 'Associazione Culturale Colle Ionci', the 'Imola Summer Academy and Festival', and the 'Institut Royal Supérieur de Musique et de Pédagogie' in Namur (Belgium).

Nato a Catanzaro, si è diplomato in pianoforte presso il Conservatorio di Musica *Licinio Refice* di Frosinone all'età di 17 anni. Successivamente ha conseguito il diploma di alto perfezionamento presso l'Accademia Pianistica Internazionale *Incontri con il Maestro* di Imola sotto la guida di Roberto Giordano, Enrico Pace e Piero Rattalino. Fin dall'età di nove anni ha tenuto regolarmente concerti e recital solistici in molte città italiane e all'estero (Francia, Polonia, Belgio, Olanda, Emirati Arabi). Si è esibito in teatri e sale da concerto come la *Sala Mozart* della *Regia Accademia Filarmonica* di Bologna, Teatro dell'Aquila di Fermo, Teatro Politeama *Mario Foglietti* di Catanzaro, *Musei Capitolini* in Roma, *Sala Miejska* di Piła (Polonia), Teatro Comunale di Siracusa, Teatro *Massimo Troisi* di Nonantola, Galleria di Arte Moderna di Milano, Teatro *Rossini* di Gioia del Colle, Auditorium *Casa della Musica* di Cosenza, *Sala Accademica* del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma, *Foyer Rossini* del Teatro Comunale di Bologna, Teatro *Ebe Stignani* di Imola, *Casa delle Culture e della Musica* di Velletri, Teatro *Palladium* di Roma e tanti altri. Tra i festival musicali e gli enti concertistici che lo hanno ospitato si ricordano tra i più importanti: *Accademia Filarmonica* di Bologna, Festival Pianistico Internazionale *Mario Ghislandi*, *Piła Festival&Academy*, *Amici della Musica di Modena*, *Armonie della Sera*, Fondazione *Politeama Città di Catanzaro*, *Associazione Siracusana Amici della Musica*, *Lirico Festival* del Teatro Comunale di Bologna, *Associazione Amici della Musica V. Cocito* di Novara, *Associazione InCanto* di Terni, *Associazione Culturale Colle Ionci*, *Imola Summer Music Academy and Festival*, *Institut Royal Supérieur de Musique et de Pédagogie* di Namur (Belgio). È stato solista anche con diverse orchestre quali *I Solisti Aquilani*, la *Youth Orchestra* del Teatro Comunale di Bologna e la *Roma Tre Orchestra*, collaborando con direttori d'orchestra quali Sieva Borzak, Cinzia

Cosa (e come)

Equamente divise tra originali strumentali e vocali (spesso già oggetto di rielaborazione strumentale da parte dello stesso Bach) le opere qui incise rivelano scelte e atteggiamenti diversi. Minuzioso il lavoro di Petri sulla celebre aria per soprano *Schafe können sicher weiden* dalla cantata "della caccia" *Was mir behagt* BWV 208 del 1713. Le abbondanti indicazioni di agogica (*Andante piacevole*) e di espressione (*semplice, tranquillo, espressivo*), a cui si aggiungono quelle di articolazione e pedalizzazione, contrappuntano il testo bachiano (nel quale – tiene a specificare il trascrittore – è presente la sola indicazione dinamica dell'effetto d'eco iniziale *f/p* dei due flauti), esaltandone il carattere pastorale. Atteggiamento simile è quello di Stradal nell'affrontare il mirabile *Andante* in si minore dalla *Sonata per organo* BWV 528 del 1730 circa, nella sua trascrizione indicato come "Adagio". Interventi che rivelano una prassi esecutiva e una tendenza all'interpretazione, all'espressività (le indicazioni in tal senso sono ovunque ossessivamente ribadite) e alla "personalizzazione" del testo musicale tipica del pianismo del primo Novecento, a servizio del quale queste trascrizioni nascono. Meno prescrittivo è il lavoro di Bauer sull'aria *Die Seele ruth in Gottes* [recte: *Jesu*] *Händen* dalla cantata *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott* BWV 127 del 1725: nella sua trasposizione le minime indicazioni finiscono per "ammorbidire" pianisticamente il caratteristico *staccato* e *pizzicato* invece richiesto nell'originale bachiano. Ziloti affronta la celeberrima *Air* dalla *Suite (Ouverture) per orchestra n. 3* BWV 1068 del 1731 circa. Forse memore della rielaborazione come *Air auf der G-Saite* di August Wilhelmj che aveva comportato la trasposizione tonale da re a do, Ziloti, nell'edizione Fischer del 1927, tiene a specificare di aver rispettato quanto prescritto nell'originale bachiano (aggiungendo però l'indicazione *Adagio* e il riferimento di metronomo), "giustificandosi" di aver ribattuto l'accordo iniziale, non consentendo il pianoforte un suono tanto a lungo tenuto. Sono, al contrario, le trascrizioni della *Dame* Hess a rendere celebre il corale *Jesus bleibet meine Freude* dalla cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147 del 1723. La versione per pianoforte solo del 1927 e quella per due pianoforti del 1934 (trasposizioni che ben corrispondono all'iniziale indicazione "*simple*") portano a nuova popolarità la composizione di Bach sull'inno seicentesco di Martin Janus. Risente dello stesso clima il lavoro, più recente, di Kempff. Leggerissimi i "ritocchi" nelle tre trascrizioni da originali organistici, tutti a loro volta "derivati": il preludio su corale *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 639 n. 41 dell'*Orgelbüchlein* del 1713-17, trascritto anche da Busoni (lievi riorganizzazioni del

materiale, aggiunta di ottave, raccomandazione del "legatissimo"); il primo degli *Schübler-Chorale* tratto dalla celebre cantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 (che diventa un *Andante poco mosso* con alcune modifiche nel finale); il corale e preludio *Es ist gewißlich an der Zeit* BWV 307 su testo di Lutero associato a *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, preludio-corale BWV 734 forse del 1715 (aggiunta delle indicazioni agogiche *Largamente / Allegramente mosso*). Qualche indicazione e libertà in più si trova nelle trascrizioni dai due brani strumentali: il *Largo* dal *Concerto per tastiera* BWV 1056 del 1738 (alcuni raddoppi e il tentativo di preservare i pizzicati degli archi dell'originale, a sua volta trascrizione da un precedente concerto per violino) e il celebre *Siciliano* dalla *Sonata per flauto* BWV 1031 del 1730-34, a cui Kempff "osa" aggiungere tre battute introduttive. Diverso il contesto in cui nascono le trascrizioni di Saint-Saëns e Liszt, testimoni diretti delle conseguenze della *Bach Renaissance*, a partire dall'avvio della *Bach-Gesellschaft Ausgabe* allo scoccare del centenario del 1850. Scelte raffinatissime quelle di Saint-Saëns, a cui corrispondono pochi mirati interventi nella trasposizione. La *Sinfonia* dalla cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* BWV 29 del 1731, pagina festiva con trombe e timpani destinata all'inaugurazione del nuovo consiglio municipale di Lipsia, viene dedicata a Gabriel Fauré e riporta poche indicazioni dinamiche (non di articolazione) e la raccomandazione del cambio di pedale *à chaque mesure*. Ispirate ad analoga sobrietà appaiono anche le due trascrizioni/armonizzazioni tratte da originali violinistici – la *Bourrée* (senza *Double*) dalla *Partita n. 1* BWV 1002 e la *Gavotte* (nell'originale *Gavotte en rondeau*) dalla *Partita n. 3* BWV 1006, entrambe del 1720 – dei quali non compromette la spigliata leggerezza.

Discorso a parte merita, in conclusione e *à rebours*, Liszt che, nella sua ampia opera di trascrittore toccò anche Bach. Nel suo catalogo, due sono le tipologie principali: le parafrasi (*réminiscences* o "fantasie drammatiche" come le definisce Piero Rattalino), cavallo di battaglia dei grandi pianisti virtuosi del momento (Liszt stesso, Henselt, Thalberg, Clara Wieck), e le "partiture per pianoforte". Se nel primo caso il materiale (per lo più altrui) viene rielaborato in strutture formalmente originali e libere, in grado, come nelle fantasie-parafrasi operistiche, di restituire un'atmosfera "riassumendo" l'originale pur nelle vistose concessioni allo sfoggio tecnico, nel secondo Liszt percorre strade di assoluto rigore, che coniugano l'intento divulgativo alla volontà di omaggiare i propri numi tutelari. In questo caso, come nelle trascrizioni da Beethoven, il pianismo lisztiano, spogliatosi dei funambolismi del virtuosismo trascendentale e delle tentazioni decorative e

WILHELM KEMPFF 1895-1991

8- *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* BWV639 3:26
(*Orgelbüchlein* n. 41)

9- *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV645 4:28
(*Schübler-Chorale* n. 1)

10- *Es ist gewißlich an der Zeit* BWV307 / *Nun freut euch, lieben Christen gmein* BWV734 2:49

11- *Largo* 3:56
dal Concerto per tastiera n. 5 in fa min. BWV 1056

12- *Siciliano* 2:53
dalla Sonata per flauto n. 2 in mi b magg. BWV 1031

MYRA HESS 1890-1965

13- *Jesus bleibet meine Freude* 4:47
dalla cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147

FRANZ LISZT 1811-1886

14- *Fantasia* 5:48
per organo in sol min. BWV 542

15- *Fuga* 6:30
per organo in sol min. BWV 542

TT 66:53

EGON PETRI 1881-1962
1- *Schafe können sicher weiden* 4:26
dalla cantata *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* BWV 208

AUGUST STRADAL 1860-1930
2- *Andante* [recte: Andante] 5:12
dalla Sonata per organo n. 4 in mi min. BWV 528

CAMILLE SAINT-SAËNS 1835-1921
3- *Bourrée* 2:48
dalla Partita per violino n.1 in si min. BWV 1002
4- *Gavotte* 2:55
dalla Partita per violino n. 3 in mi magg. BWV 1006
5- *Sinfonia* 4:10
dalla cantata *Wir danken dir, Gott, Wir danken dir* BWV 29

ALEKSANDR IL'IČ ZILOTI 1863-1945
6- *Air* [Ouverture] 5:12
dalla *Suite* per orchestra n. 3 in re magg. BWV 1068

HAROLD BAUER 1873-1951
7- *Die Seele ruth in Gottes* [recte: *Jesu*] *Händen* 6:45
dalla cantata *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott* BWV 127

modaiole al seguito del gusto – e del cattivo gusto – dell'epoca, appare di tutt'altra pasta. Come in questo caso (S 463, probabilmente del 1860), in cui viene "filtrata" attraverso alcuni gesti tipici della sua tecnica e della sua mano la *Fantasia* più che la *Fuga* per organo BWV 542, opera probabilmente nata dall'associazione di due pagine di epoche diverse.

Del trascritto

Nel suo ruolo di "*summa* della musica *perennis*" (Bortolotto), l'opera di Bach costeggia lo sviluppo della pratica della trascrizione da singolare ruscello (anche se "nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen" consigliava Beethoven...) in grado di percorrere in senso diretto e inverso il corso della storia. Se la sua musica ha continuato a essere trascritta, oltre che suonata, nelle epoche a lui successive (basterebbe pensare a quanti – da Mendelssohn a Brahms, da Schumann a Reinecke, da Stokowski a Segovia – trascrissero la *Ciaccona* in re minore), è anche vero che lui stesso è stato il primo sperimentatore di continue "trasmigrazioni" nella sua opera, utilizzando materiali e modelli provenienti dall'esterno o dall'interno del suo catalogo con tecniche sempre diverse: "la semplice trascrizione, l'elaborazione organica con aggiunta o eliminazione di parti vocali o strumentali, la diversa ambientazione tonale, il travestimento o, infine, la parodia che comporta una ricomposizione o un adattamento dell'opera sfruttando materiale preesistente" (Basso). Tra autoimprestiti e originali di altrui paternità, numerosissimi sono gli esempi, alcuni notissimi, come i Concerti BWV 972-987 per clavicembalo e BWV 592-596 per organo che Bach trasse da originali per lo più italiani (Vivaldi, Alessandro e Benedetto Marcello e, forse, Torelli e Albinoni) o i Concerti BWV 1052-1064 per uno, due, tre clavicembali tutti derivati da sue opere precedenti. Dai tempi di Ohrdruf in poi, nell'operoso laboratorio bachiano la trascrizione fu al tempo stesso straordinario strumento di studio e di apprendistato e mezzo di rigenerazione di forme, materiali e strutture, in grado di farsi "casa" di significati e suoni diversi, sempre potenzialmente "migranti". Al di là delle necessità, delle contingenze e di un contesto incline allo "scambio interstrumentale" (Kirckpatrick), nel lavoro sul preesistente Bach piega e affina la scrittura al superamento di ostacoli idiomatici e fonici. Studia, conosce, "viaggia" e continuamente rinnova, gettando un ponte verso le generazioni future e indicando una via. *Exemplum* – evidentemente còlto – di straordinaria e plurale *opera aperta*.

© Silvia Paparelli

It is sufficient to mention the name of J. S. Bach in order to raise the nature of transcription in the reader's consideration to the dignity of art. He was a highly accomplished transcriber, both of his own works and those of other composers.

Ferruccio Busoni

On transcribing

Transcription is a practice that has been in existence since the earliest days of music, and yet it is often overlooked in our current age of technological reproduction. It is evident throughout the history of music, from the tablatures used to transcribe the vocal polyphony of the 16th century to the experiments of the Second Viennese School for the Verein für musikalische Privat-Aufführungen. *It is also evident in the fantasy-potpourris on opera themes that characterised the Italian 19th century and beyond, and in the 'recreations' of the 'generazione dell'80' (The Generation of the Eighties). Transcription, or transformation, has frequently been associated with the dissemination of repertoires that are not frequently performed, reinterpreted in a chamber context, and occasionally, in a domestic setting. It also serves as an opportunity for reflection and research, particularly in relation to timbre, as well as reinterpretation (even in a playful manner) of a diverse repertoire, including one's own. Composers such as Ravel, Stravinsky, and Bartók have continued to be influential figures in the field, following the precedent set by Bach. The operation in question can be defined as a process that positions itself within the purview of a dialectic with the past. The objective of this operation is 'to realise an alternative facet of truth', to quote Luciano Berio, an 'omnivorous' transcriber from Purcell to the Beatles.*

On transcribers

In the extensive history of this practice, Bach has indisputably occupied a central position. The existence of numerous chamber and orchestral versions of his keyboard works is well-documented, with examples found in the catalogues of Mozart and Beethoven, and a rise in frequency during the Bach Renaissance, and in the works of Elgar, Mahler, Respighi, Stravinsky and Schönberg. In contrast, there is also a plethora of piano transcriptions from a wide variety of Bach's works. The transition to the modern keyboard has been a significant development in the study of

On the transcribed

In their role as the summa of perennial music *(Bortolotto), Bach's works skirt the development of the practice of transcription like a singular stream that flows forwards and backwards through the course of history, even if Beethoven stated that Bach should be referred to as a sea rather than a stream. It is evident that after Bach's death his music was transcribed and performed. In fact, numerous composers, including Mendelssohn, Brahms, Schumann, Reinecke, Stokowski and Segovia, transcribed his* Chaconne *in D minor. Furthermore, it is noteworthy that he himself was the first to experiment with continuous 'transmigrations' in his work, utilising material and models from both within and outside his catalogue, employing a variety of techniques. As Basso asserts, the transcription is defined by its simplicity, the organic elaboration with the addition or elimination of vocal or instrumental parts, the different tonal setting, the disguise or, finally, the parody involving a recomposition or adaptation of the work by exploiting pre-existing material. With works utilising self-borrowing and original works by other composers, there is a plethora of examples, some of which have achieved a high level of renown. These include the Concertos BWV 972-987 for harpsichord and BWV 592-596 for organ, which Bach derived from mostly Italian original works (Vivaldi, Alessandro and Benedetto Marcello and, perhaps, Torelli and Albinoni). Further examples are the Concertos BWV 1052-1064 for one, two, and three harpsichords, which are all derived from his earlier works. From his days in Ohrdruf onwards, within Bach's prolific workshop, the transcription functioned as both an exceptional instrument of study and apprenticeship, and a mechanism for the regeneration of forms, materials and structures. This process was characterised by its capacity to serve as a 'home' for diverse meanings and sounds, exhibiting a perpetual potential for 'migration'. In addition to the necessities, contingencies, and a context characterised by inter-instrumental exchange (Kirckpatrick), Bach's work on his pre-existing material demonstrates a refinement in his writing, aimed at overcoming idiomatic and timbral obstacles. He engages in a meticulous study, possesses comprehensive knowledge, undertakes experiential learning, and perpetually reinvents himself, thereby establishing a conduit to posterity and illusterating the way. He is an exemplar of extraordinary and pluralistic 'open work'.*

Silvia Paparelli

Translated by Leo Chiarot

a different context. It is evident that they were influenced by the Bach Renaissance, commencing with the Bach-Gesellschaft Ausgabe *on the occasion of Bach's centenary in 1850. It is evident that Saint-Saëns' choices are highly refined, hence there are few targeted interventions in the transposition. The* Sinfonia *from the cantata* Wir danken dir, Gott, wir danken dir *(BWV 29 of 1731), a festive piece with trumpets and kettledrums intended for the inauguration of the new Leipzig city council, is dedicated to Gabriel Fauré. It contains few dynamic indications (not of articulation) and the recommendation to change the pedal in each bar. Drawing inspiration from analogous sobriety are the two transcriptions/harmonisations from original works for violin: the* Bourrée *(without* Double*) from the* Partita No. 1 *BWV 1002 and the* Gavotte *(in the original* Gavotte en rondeau*) from the* Partita No. 3 *BWV 1006, both of which were composed in 1720. The light-hearted nature of both of these works remains uncompromised.*

Finally, it is important to conclude with a discussion of Liszt, who, in addition to his extensive work as a transcriber, also engaged in the transcribing of Bach's oeuvre. In his catalogue, two main types of transcriptions are identifiable: paraphrases (reminiscences or 'dramatic fantasies', to use the terminology coined by Piero Rattalino); and 'piano scores'. The former constituted the workhorse of the great virtuoso pianists of the time (Liszt himself, Henselt, Thalberg and Clara Wieck). In the initial scenario, the material, predominantly composed by other composers, is meticulously restructured to yield formally original and unrestrained compositions. These compositions, exemplified by opera fantasies-paraphrases, possess the capacity to engender an evocative atmosphere through the artful 'summarisation' of the original work. Despite the evident inclination towards technical display, Liszt's approach in the second scenario is characterised by an unwavering commitment to rigour, seamlessly integrating the pursuit of popularisation with a profound respect for his tutelary deities. In this case, as in the transcriptions of Beethoven, Liszt's pianism, devoid of the ostentatious display of transcendental virtuosity and the embellishments and prevailing trends – and bad taste - of the era, manifests itself as a distinctly disparate entity. The same can be said of Liszt's S 463, most likely dating from 1860: the Fantasia *is 'filtered' through certain gestures that are characteristic of the composer's technique and hand, more so than for the Fugue for organ BWV 542, which likely emerged from the association of two works from disparate periods.*

Bach's oeuvre. This shift has not only challenged the established canon of perfection but also explored the inheritance of a tendency towards multiplicity, a theme that Bach had previously investigated on multiple occasions. The transition has played a crucial role in the dissemination and consolidation of Bach's repertoire, which has become a staple of 20th-century concert practice and has been incorporated into pedagogical methods. Moreover, the repertoire has undergone a process of refinement and 'correction' in 'modern clothes' even before its original composition, and has been recovered from a more recent 'historically informed' practice. As demonstrated by this recording, there is a wide variety of modes and approaches employed, ranging from simple transposition to reworking and paraphrasing. Furthermore, the profiles of the transcribers vary significantly, highlighting the diversity of skills and perspectives among them. It is evident that Franz Liszt's role is of paramount importance. In the transcriptions under consideration, the piano emerges as the primary medium for timbre and technical experimentation, asserting its role as an 'absolute'"instrument. This objective, as articulated by the composer, encompasses the dissemination of knowledge pertaining to renowned masterpieces and the cultivation of a discerning appreciation for aesthetic excellence. The transcriptions of Camille Saint-Saëns, a friend of the aforementioned composer, are not as well known. Saint-Saëns began his musical career as a child prodigy pianist, but later devoted himself to the organ as well. In addition to the aforementioned composers and pianists, who may be regarded as belonging to different generations, there is another group of pianists and composers (frequently not merely transcribers) who were born in the latter half of the nineteenth century. The generation of the 1860s includes two notable figures in the field of music: the Bohemian August Stradal (Liszt's Famulus Stradulus*, transcriber of orchestral and chamber works from the Baroque to Wagner, the pinnacle of hyperbolic virtuosity) and the Russian Aleksandr Ilyich Ziloti or Siloti (as he was known outside of Russia), a pupil of Nikolai Rubinstein and Tchaikovsky. Siloti was a close friend and student of Liszt, and of Sergei Rachmaninoff, his cousin, whose works he performed. In addition to his role as a conductor, he was the driving force behind the renowned 'Siloti Concerts' in St. Petersburg from 1903 to 1917, and he also led the first complete performance of Bach's compositions in Russia. He subsequently relocated to the United States, where he assumed a prominent position as a teacher at the esteemed Juilliard School in New York from 1925 to 1942. Harold Bauer and Egon Petri were born in the subsequent two decades, and both commenced their musical training*

as violinists before transitioning to the piano. The former, who was born in London, resided in Paris and then in the United States, and was also active as a chamber musician. He performed with the leading instrumentalists of the time (Thibaud, Casals, Kreisler and Ysaÿe) and founded the Beethoven Association in New York (1918-1941).
The latter, who was of German-born Dutch origin, was Busoni's most renowned pupil and interpreter. He collaborated with Bruno Mugellini on the monumental Bach Ausgabe. *In 1938, he relocated to the United States once more, where he assumed a teaching position at both Cornell University and Mills College in Oakland. The generation of the 1890s made a series of significant contributions to the realm of music, notably including Myra Hess, an English soloist and chamber musician, who founded the Lunchtime Concerts at the National Gallery during the Second World War (1939-1945) and transcribed a considerable body of Baroque music. Wilhelm Kempff, also from this generation, was a renowned pianist, organist, and composer of symphonic music, as well as music for the theatre and ballet. It is notable that Busoni is not included, given his reputation as a dedicated performer, reviser and transcriber of Bach's works.*

What (and how)

The present collection reveals a range of choices and approaches, and an even division between instrumental and vocal works. It is notable that many of these pieces had already been reworked instrumentally by Bach himself. Petri's work on the renowned soprano aria Schafe können sicher weiden *from the Hunting Cantata* Was mir behagt *(BWV 208, 1713) is characterised by meticulous attention to detail. The preponderance of tempo markings (*Andante piacevole*) and of expression (*semplice, tranquillo, espressivo*), in conjunction with those of articulation and pedalling, serve to enhance Bach's markings (in which, it should be noted, the transcriber has taken care to specify that there is only the dynamic indication of the f/p echo effect of the two flutes) and enhance the pastoral character of the piece. Stradal's approach to the* Andante *in B minor from the* Organ Sonata *BWV 528, dating from approximately 1730, is analogous to the aforementioned approach, and is marked 'Adagio'. Interventions that reveal a performance practice and a tendency towards interpretation, expressiveness (for which there are abundant indications) and the 'personalisation' of the score, typical of early 20th-century pianism, are characteristic of these transcriptions. Bauer's work on the aria* Die Seele ruht in Gottes *[recte:* Jesu*] Händen" from the cantata* Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott *BWV 127 of 1725 is less prescriptive. In his transposition, the minimal indications result in a pianistic "softening" of the characteristic staccato and pizzicato required in Bach's original work. On this recording we have Siloti's transcription of the renowned* Air *from the* Suite (Ouverture*) for orchestra No. 3 BWV 1068, dating to approximately 1731. It is possible that he was conscious of the reworking of* Air auf der G-Saite *by August Wilhelmj, which had involved the tonal transposition of D to C. In the Fischer edition of 1927, Siloti is meticulous in his specification that he has respected the markings of Bach's original composition (adding, however, the indication 'Adagio' and the metronome marking). He justifies the repetition of the initial chord, as the avoidance of too much sustaining in the piano. In contrast, it is the transcriptions by Dame Myra Hess that have brought to prominence the chorale* Jesus bleibet meine Freude *from the cantata* Herz und Mund und Tat und Leben *(BWV 147) of 1723. The 1927 version for solo piano and the 1934 version for two pianos (transpositions that correspond well with the initial indication 'simple') have been significant in the renewed popularity of Bach's composition on the 17th-century hymn by Martin Janus. Kempff's more recent oeuvre is similarly affected by this tendency. It is evident that minimal adjustments have been made to the three transcriptions from the original organ compositions, all in turn 'derivatives'. The prelude on the chorale* Ich ruft uns, Herr Jesu Christ *BWV 639 No. 41from the* Orgelbüchlein *of 1713-17, was also transcribed by Busoni (with a slight reorganisation of the material, the addition of octaves, and the recommendation of 'legatissimo'). The first piece is from the* Schübler Chorale*, which is derived from the famous cantata* Wachet auf, ruft uns die Stimme *BWV 645 (which becomes an* Andante poco mosso *with some changes in the finale). The second piece is derived from the chorale and prelude* Es ist gewißlich an der Zeit *BWV 307 on a text by Luther associated with* Nun freut euch, lieben Christen gmein. *This Prelude-Chorale BWV 734 is believed to have been composed in 1715, with the addition of the tempo marking* Largamente/Allegramente mosso. *Further indications and liberties can be identified in the transcriptions of two instrumental pieces: the* Largo *from the* Keyboard Concerto *BWV 1056 of 1738 (which includes some doubling and an attempt to preserve the* pizzicato *of the strings in the original, itself a transcription from an earlier concerto for violin) and the renowned* Siciliano *from the* Sonata for flute *BWV 1031 of 1730-34, to which Kempff 'dares' to add three introductory bars. The transcriptions by Saint-Saëns and Liszt were created in*