



Byrd - The carman's Whistle Air and Variations

Dowland - Now, oh now I needs must part (concert version)

Blythe Bells on Sheep May Safely Graze

Handel - Hornpipe from Water Music

The Man I Love Walked in

Tchaikovsky - Paraphrase on Flower Waltz

Elgar - Nimrod from The Enigma Variations



Piano Transcriptions by PERCY GRAINGER

(1882–1961)

- 1 **The Carman's Whistle (Air and Variations)** WILLIAM BYRD (1539/40–1623) [4'21]
- 2 **Now, oh now I needs must part** JOHN DOWLAND (1563–1626) [4'28]
- 3 **Hornpipe** from *Water Music* GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759) [1'42]
- 4 **Handelian Rhapsody** CYRIL SCOTT (1879–1970) [6'22]
- 5 **Air and Dance** FREDERICK DELIUS (1862–1934) [4'34]
Four Irish Dances SIR CHARLES VILLIERS STANFORD (1852–1924)
- 6 A March-Jig (Maguire's Kick) [3'21]
- 7 A Slow Dance [4'33]
- 8 The Leprechaun's Dance [2'52]
- 9 A Reel [4'08]
- 10 **Beautiful Fresh Flower** [CHINESE MELODY] [1'48]
- 11 **Ramble on Love** from *Der Rosenkavalier* RICHARD STRAUSS (1864–1949) [7'08]
- 12 **Cradle Song** Wiegenlied, Op 49 No 4 JOHANNES BRAHMS (1833–1897) [3'41]
- 13 **Après un rêve** Op 7 No 1 GABRIEL FAURÉ (1845–1924) [2'56]
- 14 **Nell** Op 18 No 1 GABRIEL FAURÉ (1845–1924) [2'33]
- 15 **Paraphrase on Tchaikovsky's Flower Waltz** PYOTR TCHAIKOVSKY (1840–1893) .. [6'33]
- 16 **The man I love** GEORGE GERSHWIN (1898–1937) [3'45]
- 17 **Love walked in** GEORGE GERSHWIN (1898–1937) [3'35]
- 18 **Lullaby** from *Tribute to Foster* after STEPHEN FOSTER (1826–1864) [6'20]

PIERS LANE piano



CONTENTS

ENGLISH	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	<i>page 8</i>
DEUTSCH	<i>Seite 13</i>



IN THE ART of the classical piano transcription, Percy Aldridge Grainger (1882–1961) ranks amongst an impressive roll-call of composer-pianists who were all attracted to the genre. Its foundation can be traced back to Liszt, the acknowledged father of the form. The transcriptions made by Busoni, Godowsky and Rachmaninov have all added further dimensions to their originals, and each in turn has added his own individual style to the pieces transcribed. Such is the case with Grainger’s foray into this field: his unmistakable sounds and highly developed understanding of the piano and its capabilities are here transformed into moments of sheer genius and beauty. Whilst it can be said that most of Grainger’s original piano works are transcriptions (the majority of his piano settings were made after their original instrumental or orchestral scores were composed), it is in the thirty or so transcriptions of other composers’ music that his originality as a composer for the piano shines forth.

By the age of nine, Grainger had already written pieces in a Handelian style, to be found as part of his ‘Birthday Gift’, an album dedicated to his mother, Rose. It was through her, from the age of five, that the young Percy was introduced to the piano music of Bach, Brahms, Grieg and Schumann among others. Their works would later be incorporated into Grainger’s concert repertoire. It was his unlimited and unabashed enthusiasm for melody, and his wish to acquaint his audiences with the music of these composers, that led Grainger to publish a series of eight transcriptions, made between 1920 and 1942, titled ‘Free Settings of Favourite Melodies’. He was also to write truncated versions of four piano concertos under the title ‘Concert Transcriptions of Favourite Concertos’. These were the Grieg and Schumann concertos, Tchaikovsky’s First and Rachmaninov’s Second. These, and the other transcriptions to a certain extent, had also the practical aim of popularizing works before the gramophone became a stock household item.

Grainger’s first venture into transcription, his *Paraphrase on Tchaikovsky’s Flower Waltz* received its first public performance at his debut solo recital in London’s Steinway Hall on 29

October 1901. The arrangement is dedicated to the French piano virtuoso and composer, Léon Delafosse, who popularized it in France and who was later to dedicate some of his own preludes to Grainger. The published edition appeared in 1904 after some revision, and is unique in incorporating Grainger’s first use of his idiosyncratic English instead of the usual Italian musical directions—a practice he was later to adopt in most of his scores. Within the structure of this exciting and flamboyant paraphrase, based on one of the most enduring of Tchaikovsky’s melodies, the element of original composition is manifest. From the outset we are propelled along on a tide of virtuosic passagework, culminating in a highly florid cadenza and a clattering apotheosis.

Grainger first met Cyril Scott (1879–1970) during his student years at Dr Hoch’s Conservatorium in Frankfurt, being introduced to him by a member of the Klimsch family. Their initial meeting was cool, but they soon warmed to each other and were to remain friends for nearly seven decades. Grainger was the younger of the two by three years, and welcomed Scott’s attention to his new compositions, often performing them in Scott’s rooms at the conservatory. The *Handelian Rhapsody* stems from an early one-movement Piano Sonata in D major, Op 17, that Scott had written for Grainger around 1901. The work appealed to Grainger owing to its clanging, bell-like sounds, but Scott felt it to be immature and had more or less discarded it when Grainger urged the composer to allow him to ‘take the knife to it’. He produced a new recension under Grainger’s editorship, which he later described as being not unlike a Brahms rhapsody. The title came about through Grainger’s contention that Handel had at times exercised a certain influence on Scott’s music. It is recorded here for the first time.

It was during Grainger’s London years that he came into contact with many artists, composers and musicians who were all to play some part in formulating his career as pianist and furthering his subsequent recognition as a composer. His numerous appearances in ‘at homes’ quickly established him in



London society, and it was at such a gathering that he met the Irish composer Sir Charles Villiers Stanford (1852–1924), who later hosted at least four similar functions at which Grainger performed. From 1904 onwards their friendship grew apace and they were to work closely with each other until Grainger's departure for America in 1914. The *Four Irish Dances* had been transcribed from Stanford's orchestral versions, Op 79, during the early years of their professional association, and Grainger would often include them in his solo recitals along with Stanford's own *Three Rhapsodies* Op 92, written specially for him in the summer of 1904. The music of these dances is based on traditional Irish folk tunes which Stanford selected from his own edition of *The Complete Petrie Collection of Ancient Irish Music*. The first dance, *A March-Jig (Maguire's Kick)* is based on two melodies, the main tune, 'Maguire's Kick', being combined with a jig from County Leitrim. Irish rebels had used the primary tune as a marching air in 1798. The entire thematic material for *A Slow Dance* is taken from a long and varied tune named 'Madame Cole', described as 'one of Carolan's finest airs'. It was composed by the blind Irish harper Turlough O'Carolan (1670–1738) for the marriage in 1719 of John Cole of Florence Court, County Fermanagh, to Jane Saunderson of County Cavanagh. Grainger points out that this tune is more redolent of the art music of the seventeenth century than of the Irish countryside. In some parts of Ireland, country folk still believe in the existence of leprechauns, tiny fairies who wear tall hats and knee-breeches. *The Leprechaun's Dance* is a delicate movement consisting of two tunes in $\frac{3}{8}$ time, a 'Jig' and a 'Hop Jig'. The final number of the set, *A Reel*, opens and closes with a section based on a rollicking Cork reel engagingly titled 'Take her out and air her'. This is contrasted with a graceful middle episode built around the winsome melody 'The cutting of the hay'.

Grainger's *Tribute to Foster*, based on Stephen Foster's *Camptown Races*, was composed between 1913 and 1916. The *Lullaby* section for piano solo was worked out in the summer of 1915. Two years later Grainger recorded an

improvised hand-played performance for the Duo-Art Pianola Company. Thereby, all the rhythmic complexities and irregularities of the improvisation could be preserved, as it were, photographically. Soon afterwards, Grainger was to notate this work for publication, reversing the accepted compositional process by transcribing it on to paper from the piano roll. The resulting piece is a free paraphrase of the central section of the main composition, and is a study in 'musical glasses' effect, making extensive use of what Grainger termed 'woggle'—a fluttering right-hand tremolo. The effect becomes hallucinatory, and the listener is soon mesmerized by the beauty of the resulting soundscape produced by the quick repetition of notes over the main tune, which grows in intensity as the work progresses. Grainger tells us that the ideas behind the 'lullaby' section were coloured by memories of his mother singing him to sleep with Foster's tune during his childhood.

Grainger was a great admirer of the music of Richard Strauss, considering him to be a genius and 'a humane soul whose music overflowed with the milk of human kindness'. Meetings between the two composers took place on various occasions during the early part of the twentieth century, and Strauss was on at least two occasions to conduct Grainger's music in Germany. Work commenced on the *Ramble on Love* ('Ramble on the love-duet in the opera "The Rose-Bearer" [Der *Rosenkavalier*] FSFM No 4') before 1920. But it was his mother's suicide in 1922 that drove Grainger to complete this most elaborate of all his piano paraphrases, with her name obliquely enshrined in the title. It is one of the most meticulously notated piano pieces in the repertoire, with copious use of the sostenuto (middle) pedal. An authentic interpretation requires the pianist to follow scrupulously Grainger's numerous instructions. Thus the sumptuous sound world of Strauss is conjured up to dazzling effect in this transcription that marks the full range and summit of Grainger's pianism.

In the same year as his mother's death, the two first numbers of the 'Free Settings of Favourite Melodies' were written out on 28 July whilst Grainger was teaching at the



Chicago Musical College. The *Hornpipe* from Handel's *Water Music*, however, appears to have been thought out earlier than this. It is a straightforward treatment of the original melody, though technically more demanding than it sounds. The Brahms *Cradle Song* (*Wiegenlied*, Op 49 No 4), is a contemplative study characterized by much arpeggiation and the use of suspensions, with the first statement of the melody cast in the tenor range of the keyboard—a favoured treatment by Grainger. The third piece in the series is a transcription of the song *Nell*, Op 18 No 1, by Gabriel Fauré (1845–1924). Grainger's exquisite treatment of this entrancing melody was made in February of the year in which Fauré died. Fauré may be counted among Grainger's musical heroes. He first met him in March 1908 at the home of Leo Schuster, Fauré's host and patron in England. Here Grainger played to Fauré his own compositions, and was very taken with him. This in turn led to a deep sympathy and lifelong passion for his music. The transcription of one of Fauré's most poignant love songs, *Après un rêve*, Op 7 No 1, followed in 1939, as number seven of the 'Free Settings of Favourite Melodies'. Both pieces have a lucid quality in which Grainger subtly weaves the vocal line into the main texture of the piano writing, not unlike the treatment employed in some of his piano arrangements of folk songs. In the last years of his life, although frail, he would often be heard playing these two Fauré melodies.

Grainger first met Frederick Delius (1862–1934) in 1907, and this was to be a turning point in both men's lives. They took to each other immediately and their paths were to cross many times. Delius had a great admiration for the young Australian, considering him to be 'a genius—one of the greatest composers', endowed with the gift of true originality. It was Delius who also encouraged Grainger to desist from withholding his works from public performance. The piano solo transcription of Delius's *Air and Dance* dates from 1927 to 1930. The original manuscript of Grainger's arrangement came into the possession of Bernard van Dieren, and was only discovered when a number of Delius manuscripts were put up

for sale at Sotheby's by van Dieren's son in 1964. The original work, written in 1915 for string orchestra, is a comparatively simple-textured piece in one movement. Grainger's piano arrangement makes full use of the harmonic language inherent in the original, and employs the sustaining pedal to clarify harmonic changes over static pedal notes. The piece is in one continuous movement with the *Dance* growing naturally out of the *Air*.

For numbers 5 and 6 in his series of Favourite Melodies, Grainger turned to an air by John Dowland (1563–1626). *Now, oh now I needs must part* inspired Grainger to make not only two piano versions (concert and easy) but also an extended 'ramble' for tenor solo and wind band, which he called *Bell Piece*. The concert version (FSFM No 5) recorded here dates from his Australian trip of 1935, and was written at 'Claremont', the home of his Aunt Clara in Adelaide. The easy version (FSFM No 6—containing no big stretches) was written out in Segeltorp, Sweden, the following year. In both piano settings the Dowland melody is heard twice: the first time with harmonies almost identical to the original lute accompaniment but adapted to pianistic technique, the second time with free harmonies and a tail-piece (coda) of Grainger's own devising. The song was one that Grainger particularly liked to play and sing before retiring to bed.

The year 1935 also saw Grainger's arrangement of an authentic Chinese tune that he had read about in *A Theory of Evolving Tonality* (1932) by the American musicologist, composer, organist and conductor, Joseph Yasser (1893–1981). It contained examples of tunes and authentic ways of harmonizing them. Grainger took the tune *Beautiful Fresh Flower* and harmonized it in the Kung Scale of the pentatonic series which Yasser provided in his book. The same melody, referring as it does to the jasmine, was also used by Puccini in *Turandot*.

Although there is no evidence that Grainger ever met George Gershwin, he included the latter's piano Concerto and *Rhapsody in Blue* in his concert repertoire, having publicly



performed the concerto for the first time in 1944. Grainger considered Gershwin's music to be rooted in the traditions of cosmopolitan classical music, and would fearlessly assert that his true originality lay in his songs. Two pieces were arranged to supply suitable encores, yet at the same time pay homage to music Grainger all but worshipped. *Love walked in* (1945) features another of Grainger's 'musical glasses' effects in conjunction with the melody. The second is a concert arrangement of Gershwin's own piano transcription of *The man I love* (1944). Grainger held that this was one of the greatest songs of all time and should take its place in immortality alongside the finest love-songs by Dowland, Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Tchaikovsky, Fauré, Duparc, Hatton, Maude Valérie White, Cyril Scott, Roger Quilter, Debussy and John Alden Carpenter. He went further by commenting that the opening phrase of Gershwin's melody is indebted to a fragment from the slow movement of Grieg's Violin Sonata in C minor, considering this as 'a sign of genius in a composer to base his procedures upon an older, *original* composer.'

The Carman's Whistle (Air and Variations) by William Byrd is a sequence of eight variations on a popular sixteenth-century tune. Grainger makes it the basis of his concert arrangement (omitting the first variation), filling out the texture with added octaves to the original composition for virginals, but leaving unchanged much of the original harmony and ornamentation. The 'Carman' of the title refers to the itinerant traders of the time known as 'carmen' or 'carters'. Chappell, in his *Old English Popular Music*, states that the carmen of the sixteenth and seventeenth centuries were famous for their musical abilities, in particular for their ability to whistle tunes—especially effective, he remarks, in the management of horses. Byrd's tune is also associated with several ballads which Chappell found 'not suitable for publication' in his book, owing to their salacious content.

Grainger's music, whether it be original works or arrangements, is like a breath of spring air. The need to inform and educate, but also to enjoy, was the ideal behind much of what Grainger did throughout his life. Once, when asked why he made all his arrangements of other composers, he answered: 'To know a world of beauty and not to be able to spread the knowledge of it is agonizing.'

BARRY PETER OULD © 2002



DANS L'ART DE LA TRANSCRIPTION pour piano classique, Percy Aldridge Grainger (1882–1961) figure parmi un impressionnant palmarès de pianistes-compositeurs, tous attirés par ce genre. Leur ancêtre commun est Liszt, reconnu comme le père-fondateur de cette forme. Les transcriptions réalisées par Busoni, Godowski et Rachmaninov ajoutent une dimension supplémentaire à l'original et chacun, tour à tour, colore les pièces transcrites de son style personnel. Ainsi en va-t-il des incursions de Grainger dans ce domaine : ses sonorités aisément reconnaissables, son intelligence poussée du piano et de ses possibilités deviennent ici des instants de pure beauté et de pur génie. Si l'on peut dire que la plupart de ses œuvres originales pour piano sont des transcriptions (ses versions pour piano ont pour la plupart été réalisées après la composition des pièces instrumentales ou orchestrales correspondantes), c'est dans sa trentaine de transcriptions d'ouvrages d'autres musiciens qu'éclate son originalité de compositeur pour le piano.

Grainger n'a pas neuf ans lorsqu'il compose ses premières pièces de style haendélien, figurant dans un album intitulé « Birthday Gift » (« Cadeau d'anniversaire »), dédié à sa mère, Rose. C'est grâce à elle que le jeune Percy, dès l'âge de cinq ans, découvre la musique pour piano de Bach, Brahms, Grieg et Schumann, parmi d'autres compositeurs. Il intégrera par la suite leurs œuvres à son répertoire de concert, et c'est en raison de son enthousiasme sans bornes et sans ambages pour la mélodie, et de son désir de faire découvrir au public la musique de ces compositeurs, qu'il publie un recueil de huit transcriptions, réalisées entre 1920 et 1942, intitulé : « Free Settings of Favourite Melodies » (« Adaptations libres de mélodies favorites », abrégé en FSFM). Il laissera par ailleurs des versions tronquées de quatre concertos pour piano, sous le titre : « Concert Transcriptions of Favourite Concertos » (« Transcriptions de concert de concertos favoris »). Il s'agit des concertos de Grieg et de Schumann, du 1^{er} de Tchaïkovski et du 2^e de Rachmaninov. Son objectif est également ici—ainsi que dans ses autres transcriptions, dans une certaine

mesure—de populariser ces œuvres à une époque où le gramophone n'est pas encore un objet de grande diffusion.

La première incursion de Grainger dans le domaine de la transcription, sa *Paraphrase on Tchaikovsky's Flower Waltz* (« Paraphrase sur la valse des fleurs de Tchaïkovski »), est créée en public lors de ses débuts de récitaliste au Steinway Hall de Londres, le 29 octobre 1901. Cet arrangement est dédié au pianiste virtuose et compositeur français Léon Delafosse, qui le fait connaître en France et qui dédiera par la suite à Grainger quelques-uns de ses propres préludes. La partition est publiée en 1904 après quelques révisions et se distingue par son utilisation—pour la première fois chez Grainger—d'indications originales en anglais, au lieu des habituelles mentions musicales en italien, pratique que le compositeur adoptera par la suite dans la plupart de ses partitions. Dans le cadre de cette stimulante et flamboyante paraphrase basée sur l'une des mélodies les plus mémorables de Tchaïkovski, l'élément de composition originale est manifeste. Dès le début, nous sommes entraînés par un flot de traits virtuoses, culminant en une cadence de soliste éminemment ornée et en une apothéose fracassante.

Présentés par un membre de la famille Klimsch, Cyril Scott (1879–1970) et Grainger font connaissance à l'époque où ce dernier fait ses études au Conservatoire du Dr Hoch, à Francfort. Leur premier contact est assez froid, mais ils se prennent bientôt de sympathie l'un pour l'autre et resteront amis près de soixante-dix ans durant. Ayant trois ans de moins que Scott, Grainger sait gré à ce dernier de l'attention qu'il porte à ses nouvelles compositions et les joue souvent dans sa chambre au Conservatoire. La *Handelian Rhapsody* (« Rhapsodie haendélienne ») est issue d'une sonate pour piano de jeunesse, en un seul mouvement et en ré majeur, op. 17, écrite par Scott à l'intention de Grainger vers 1901. Grainger en apprécie les sonorités proches du tintement des cloches, mais Scott la trouve immature et l'a plus ou moins abandonnée lorsque Grainger le presse de l'autoriser à la « charcuter ». Il produit ainsi une nouvelle version révisée sous



la direction de Scott, dont il dira par la suite qu'elle n'est pas sans rappeler les rhapsodies de Brahms. Le titre définitif reflète l'opinion de Grainger, selon laquelle la musique de Scott a parfois été influencée par celle de Haendel. Cette pièce est ici enregistrée pour la première fois.

C'est pendant ses années londonniennes que Grainger entre en contact avec de nombreux artistes, compositeurs et musiciens qui tous joueront un rôle dans la formation de sa carrière de pianiste et, plus tard, contribueront à sa réputation de compositeur. Ses nombreuses participations à des concerts privés l'établissent rapidement dans la société londonnienne, et c'est lors de l'une de ces réunions mondaines qu'il fait la connaissance de Sir Charles Villiers Stanford (1852–1924), compositeur irlandais qui organisera par la suite chez lui au moins quatre concerts au cours desquels Grainger se produira. À partir de 1904, leur amitié se développe rapidement et ils travaillent étroitement ensemble jusqu'au départ de Grainger pour les États-Unis en 1914. Grainger transcrit les *Four Irish Dances* (« Quatre danses irlandaises »), op. 79, de Stanford, pour orchestre à l'origine, au cours des premières années de leur association professionnelle et les inclura souvent dans ses récitals en solo, de même que les *Three Rhapsodies* (« Trois rhapsodies »), op. 92, composées par Stanford à son intention, à l'été 1904. Ces danses sont basées sur des airs traditionnels irlandais, choisis par Stanford dans sa propre édition de *The Complete Petrie Collection of Ancient Irish Music* (« Anthologie complète de Petrie de musique irlandaise ancienne »). La première danse, *A March-Jig (Maguire's Kick)* repose sur deux mélodies ; le thème principal, « Maguire's Kick », est associé à une jig du comté de Leitrim. Les rebelles irlandais utilisèrent le premier thème comme air de marche en 1798. Tout le matériau thématique de *A Slow Dance* (« Danse lente ») est emprunté à une longue mélodie variée intitulée « Madame Cole », décrite comme « l'un des plus beaux airs de Carolan ». Elle a été composée par un harpiste irlandais aveugle, Turlough O'Carolan (1670–1738), à l'occasion du mariage, en 1719, de John Cole of Florence Court (comté de

Fermanagh) et de Jane Saunderson (comté de Cavanagh). Grainger souligne que cet air évoque plus la musique savante du XVII^e siècle que les campagnes irlandaises. Dans certaines parties de l'Irlande, les habitants des campagnes croient toujours à l'existence des leprechauns, lutins coiffés de grands chapeaux et de knickers. *The Leprechaun's Dance* (« La danse du lutin ») est une pièce délicate consistant en deux airs à $\frac{3}{8}$, une « Jig » et une « Hop Jig ». Le dernier numéro du recueil, *A Reel*, débute et se termine par une section basée sur un joyeux *reel* de Cork, joliment intitulé : « Take her out and air her » (« Emmène-la se promener qu'elle prenne l'air »). Il contraste avec un gracieux épisode central bâti autour d'une engageante mélodie, « The cutting of the hay » (« Couper les foins »).

Grainger a basé son *Tribute to Foster* (« Hommage à Foster »), composé entre 1913 et 1916, sur *Camptown Races* de Stephen Foster. La section de la *Lullaby* (« Berceuse »), pour piano seul, date de l'été 1915. Deux ans plus tard, Grainger en enregistre une version improvisée pour la société Duo-Art Pianola, qui préserve, de manière quasi photographique, toute la complexité et toutes les irrégularités rythmiques de l'improvisation. Grainger couchera par écrit ce morceau peu de temps après, en vue de la publication, inversant le processus compositionnel habituel en le transcrivant à partir du rouleau de piano. La pièce qui en résulte est une paraphrase libre de la section centrale de la principale composition, et une étude des effets propres à l'harmonica de verres, faisant un usage intensif de ce que Grainger appelle « woggle » (« tremblement »), consistant en un trémolo rapide à la main droite. L'effet en devient hallucinatoire et l'auditeur ne tarde pas à être captivé par la beauté du paysage sonore qui en résulte, produit par la répétition rapide de notes superposées au thème principal, croissant en intensité au fur et à mesure où l'œuvre progresse. Grainger a confié que les idées sous-tendant la section de la « berceuse » avaient été influencées par le souvenir de sa mère lui chantant la mélodie de Foster pour l'endormir, lorsqu'il était enfant.



Grainger admirait beaucoup la musique de Richard Strauss, le considérant comme un génie et « un être plein d'humanité dont la musique débordait de tendresse ». Les deux compositeurs se rencontrent à plusieurs occasions durant les premières décennies du XX^e siècle, et, par deux fois au moins, Strauss dirige la musique de Grainger en Allemagne. Ce dernier commence à travailler à *Ramble on Love* (« Ramble on the love-duet in the opera 'The Rose-Bearer' [Der Rosenkavalier] FSFM n°4 ») (« Divagation sur le duo d'amour de l'opéra 'Le Chevalier à la rose' ») avant 1920. Mais c'est le suicide de sa mère en 1922 qui l'incite à terminer cette paraphrase pour piano, la plus achevée de toutes celles qu'il ait composées, dont le titre contient en filigrane le prénom de sa mère. C'est l'une des pièces pour piano les plus méticuleusement annotées du répertoire, faisant un abondant usage de la pédale sostenuto (pédale du milieu). En suivant scrupuleusement ces nombreuses indications, l'interprète est assuré d'être fidèle aux intentions du compositeur. Ainsi le somptueux univers sonore de Strauss est-il rendu de manière éblouissante dans cette transcription où Grainger démontre toute l'étendue de son écriture pianistique, ici à son apogée.

En cette même année du décès de sa mère, le 28 juillet, Grainger met par écrit ses deux premières « Adaptations libres de mélodies favorites », alors qu'il enseigne à la Faculté de musique de Chicago. Il semble toutefois avoir songé au *Hornpipe* de la *Water Music* de Haendel avant cette date. La mélodie originale y est traitée simplement, bien que cette pièce soit plus exigeante techniquement qu'il n'y paraît à l'entendre. La *Cradle Song* de Brahms (*Wiegenlied*, op. 49 n°4) est une étude contemplative caractérisée par de nombreux arpèges et l'utilisation de retards, la mélodie étant la première fois énoncée dans le registre de ténor du clavier—un des procédés favoris de Grainger. La troisième pièce de ce volume est une transcription d'une mélodie de Gabriel Fauré (1845–1924), *Nell*, op. 18 n°1. La version exquise que propose Grainger de cette mélodie envoûtante date du mois de février de l'année où est mort Fauré. Celui-ci faisait partie des






héros musicaux de Grainger, qui le rencontre en mars 1908 chez Leo Schuster, hôte et mécène du compositeur français en Angleterre. Il lui joue ses propres compositions à cette occasion et est très impressionné par son aîné. C'est le début d'une passion de toute une vie et d'une profonde affinité pour la musique de Fauré. En 1939, Grainger transcrit une de ses chansons d'amour les plus poignantes, *Après un rêve*, op. 7 n°1, qui devient le n°7 de ses « Adaptations libres de mélodies favorites ». Les deux pièces se caractérisent par leur limpidité, Grainger entremêlant subtilement la ligne vocale et la trame de l'écriture pianistique d'une manière qui n'est pas sans rappeler ses arrangements pour piano de chansons populaires. À la fin de sa vie, bien qu'affaibli, Grainger jouera souvent ces deux mélodies de Fauré.

La rencontre entre Frederick Delius (1862–1934) et Grainger, en 1907, marque un tournant dans la vie des deux hommes. Ils se prennent immédiatement d'amitié l'un pour l'autre et leurs chemins se croisent de nombreuses fois. Delius voue une grande admiration au jeune Australien, le considérant comme « un génie—l'un des plus grands compositeurs », doué d'une réelle originalité. C'est également Delius qui encourage Grainger à cesser de cacher ses œuvres au public. La transcription pour piano seul d'*Air and Dance* de Delius date de 1927–1930. Le manuscrit original de l'arrangement de Grainger deviendra la propriété de Bernard van Dieren et ne sera redécouvert que le jour où son fils mettra en vente un lot de manuscrits de Delius chez Sotheby's, en 1964. L'œuvre originale, écrite en 1915 pour orchestre à cordes, est une pièce en un mouvement d'écriture relativement simple. L'arrangement pour piano de Grainger exploite à fond le langage harmonique de l'original et a recours à la pédale *sostenuto* pour clarifier les changements harmoniques sous-tendus par une pédale statique. Cette pièce est en un seul mouvement continu, la *Dance* naissant tout naturellement de l'*Air*.

Pour les deux numéros suivants de ses *Mélodies favorites* (n°5 et 6), Grainger emprunte un air de John Dowland (1563–1626). *Now, oh now I needs must part* (« À présent,



PERCY GRAINGER AROUND 1920



hélas, je dois prendre congé») lui inspire non seulement deux versions pour piano (l'une de concert, l'autre facile), mais aussi une longue « divagation » pour ténor solo et ensemble à vent qu'il intitule *Bell Piece*. La version de concert (FSFM n°5) enregistrée ici date de son voyage en Australie de 1935, et a été écrite à « Claremont », chez sa tante Clara à Adelaide. La version facile (FSFM n°6, qui évite les grands intervalles), a été mise au net à Segeltorp (Suède) l'année suivante. Ces deux versions pour piano font entendre la mélodie de Dowland par deux fois : la première, avec des harmonies quasiment identiques à celles de l'accompagnement de luth original, mais adaptées à la technique pianistique ; la seconde avec des harmonies libres et une coda entièrement inventée par Grainger. Cette mélodie était l'une de celles que Grainger aimait particulièrement à jouer et à chanter avant d'aller se coucher.

En cette même année 1935, Grainger arrange un authentique air chinois qu'il a découvert dans *A Theory of Evolving Tonality* (« Théorie de la tonalité évolutive », 1932) du musicologue, compositeur, organiste et chef d'orchestre américain Joseph Yasser (1893–1981). Cet ouvrage contient des exemples de mélodies et de manières de les harmoniser de façon authentique. Grainger choisit l'air *Beautiful Fresh Flower* (« Belle fleur fraîche ») et l'harmonise selon la gamme Kung de la série pentatonique présentée par Yasser dans son livre. Cette même mélodie, évoquant le jasmin, a par ailleurs été utilisée par Puccini dans *Turandot*.

Bien que rien ne permette d'affirmer que Grainger ait jamais rencontré George Gershwin, il inscrit le concerto pour piano et la *Rhapsody in Blue* de ce dernier à son répertoire de concert, et joue pour la première fois le concerto en public en 1944. Considérant la musique de Gershwin comme enracinée dans les traditions de la musique classique cosmopolite, Grainger ne craint pas d'affirmer que sa véritable originalité se révèle dans ses mélodies. Il arrange deux pièces du compositeur américain qui se prêtent à être jouées en bis, rendant par la même occasion hommage à une musique qu'il

n'est pas loin d'idolâtrer. *Love walked in* (« L'Amour est entré », 1945) associe une fois encore les effets de l'harmonica de verres à la mélodie. La deuxième pièce est un arrangement de concert d'une transcription pour piano réalisée par Gershwin lui-même de *The man I love* (« L'homme que j'aime », 1944). Grainger la considérait comme l'une des plus magnifiques mélodies de tous les temps, digne de compter parmi les chefs-d'œuvre immortels aux côtés des plus belles chansons d'amour de Dowland, Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Tchaïkovski, Fauré, Duparc, Hatton, Maude Valérie White, Cyril Scott, Roger Quilter, Debussy et John Alden Carpenter. Il alla plus loin en faisant remarquer que la première phrase de la mélodie de Gershwin était redevable à un fragment du mouvement lent de la sonate pour violon en ut mineur de Grieg, considérant que c'était là « un signe de génie de la part d'un compositeur que de baser ses procédés sur ceux d'un précédent compositeur *original* ».

The Carman's Whistle (Air and Variations) (« Le sifflet du voiturier (Air et Variations) »), de William Byrd, est une série de huit variations sur un air populaire du XVI^e siècle. Grainger en fait le point de départ de son arrangement de concert (en omettant la première variation) et étoffe la trame harmonique en doublant à l'octave les jeux de quatre pieds et de seize pieds de la composition pour virginal, mais sans toucher, pour l'essentiel, à l'harmonie et à l'ornementation originales. Le « Carman » du titre renvoie aux voituriers-colporteurs dont Chappell dit, dans son *Old English Popular Music* (« Musique populaire anglaise ancienne »), qu'ils étaient réputés pour leur talent musical aux XVI^e et XVII^e siècles, et notamment pour leur habileté à siffler des airs—don particulièrement utile à qui devait diriger des chevaux, comme il le fait remarquer. La mélodie de Byrd est aussi associée à plusieurs ballades que Chappell jugeait « impropres à la publication » en raison de leur contenu grivois.

BARRY PETER OULD © 2002
Traduction JOSÉE BÉGAUD



IN DER KUNST DER KLASSISCHEN Klavierbearbeitungen gehört Percy Aldridge Grainger (1882–1961) zu einer beeindruckenden Gruppe von Komponisten-Pianisten, die sich alle zu dem Genre hingezogen fühlten. Die Begründung dieser Form geht auf Liszt zurück, der als ihr Vater gilt. Die Transkriptionen Busonis, Godowskys und Rachmaninovs erweiterten alle die Dimensionen der jeweiligen Originalstücke, und jeder der Komponisten brachte mit den Bearbeitungen seinen eigenen individuellen Stil ein. Das ist auch der Fall bei Graingers Ausflug in dieses Feld: seine unverwechselbare Klangsprache und sein hochentwickeltes Verständnis des Klaviers und seiner Möglichkeiten werden hier in Momente absoluter Genialität und Schönheit transformiert. Während der Großteil Graingers eigener Klavierwerke Transkriptionen sind (die meisten seiner Klavierversionen entstanden nach den originalen Instrumental- und Orchesterkompositionen), wird seine Originalität als Klavierkomponist in den etwa dreißig Transkriptionen von Werken anderer Komponisten deutlich.

Im Alter von neun Jahren hatte Grainger bereits Stücke im Händel-Stil geschrieben, die ein Teil seines „Birthday Gift“ sind, einem Album, welches seiner Mutter Rose gewidmet ist. Durch sie lernte auch der junge Percy ab dem Alter von fünf Jahren die Klaviermusik von Bach, Brahms, Grieg, Schumann und anderen kennen. Die Werke dieser Komponisten sollten später zum Konzertrepertoire Graingers gehören. Sein unbegrenzter und ungenierter Enthusiasmus für Melodien sowie der Wunsch, seine Zuhörer mit der Musik jener Komponisten vertraut zu machen, führten ihn dazu, eine Serie von acht Transkriptionen herauszugeben, die zwischen 1920 und 1942 entstanden waren und den Titel „Free Settings of Favourite Melodies“ [Freie Bearbeitungen beliebter Melodien] trugen. Es waren die Klavierkonzerte von Grieg und Schumann, Tschaikowskys Erstes und Rachmaninovs Zweites Klavierkonzert. Diese Bearbeitungen, und in einem gewissen Maße auch die anderen, hatten zudem das praktische Ziel, Musikstücke populär zu machen, bevor das Grammophon in nahezu jedem Haushalt vorhanden war.

Graingers erster Versuch an einer Transkription war seine *Paraphrase on Tchaikovsky's Flower Waltz*, die bei seinem ersten Soloauftritt in der Londoner Steinway Hall am 29. Oktober 1901 uraufgeführt wurde. Die Bearbeitung ist dem französischen Klaviervirtuosen und Komponisten Léon Delafosse gewidmet, der sie in Frankreich beliebt machte und später ebenfalls einige seiner Preludes Grainger widmete. Nach mehreren Revisionen erschien die Ausgabe im Jahre 1904 und ist insofern einzigartig, als dass sie Graingers eigene englische (anstatt der üblichen italienischen) Spielanweisungen enthält—eine Verfahrensweise, die er später zur Gewohnheit machte. In der Struktur dieser aufregenden und extravaganten Paraphrase, die auf einer der eingängigsten Melodien Tschaikowskys basiert, ist das Element der Originalkomposition offensichtlich. Von Anfang an reißt uns ein Strom von virtuosen Passagen mit, der in einer überladenen Kadenz und einer lärmenden Apotheose kulminiert.

Grainger lernte Cyril Scott (1879–1970) kennen, als er am Frankfurter Dr. Hoch Konservatorium studierte, und er ihm von einem Mitglied der Familie Klimsch vorgestellt wurde. Ihr erstes Treffen war recht unterkühlt, jedoch wurden sie schnell miteinander warm und blieben fast siebzig Jahre lang befreundet. Grainger war drei Jahre jünger als Scott und begrüßte dessen Interesse für seine neuen Kompositionen, die er oft in Scotts Zimmern im Konservatorium spielte. Die *Handelian Rhapsody* stammt aus einer frühen einsätzigen Klaviersonate in D-Dur, Op. 17, die Scott für Grainger um 1901 herum geschrieben hatte. Grainger fand das Werk aufgrund seiner läutenden, glockenähnlichen Klänge reizvoll. Scott jedoch betrachtete es als unreif und hatte es schon fast verworfen, als Grainger den Komponisten bat, ihn „Messer anlegen“ zu lassen. Unter der Schriftleitung Graingers schrieb er eine neue Version, die er später als „einer Brahms-Rhapsodie nicht unähnlich“ beschrieb. Der Titel entstand aufgrund Graingers Behauptung, dass Händel zuweilen Scotts Werke beeinflusst habe. Das Stück wurde für die vorliegende CD erstmals aufgenommen.




Während seiner Londoner Jahre lernte Grainger viele Künstler, Komponisten und Musiker kennen, die alle in der einen oder anderen Weise dazu beitrugen, dass er eine Pianistenlaufbahn einschlug, und die auch später seine Anerkennung als Komponisten förderten. Mit seinen vielen Auftritten in Privathäusern etablierte er sich schnell in der Londoner Gesellschaft, und eben bei einer solchen Zusammenkunft begegnete er dem irischen Komponisten Sir Charles Villiers Stanford (1852–1924), der später mindestens vier ähnliche Veranstaltungen organisierte, auf denen Grainger spielte. Ab 1904 wuchs ihre Freundschaft stetig, und sie sollten bis Graingers Abreise nach Amerika im Jahre 1914 eng zusammenarbeiten. Die *Four Irish Dances* sind Bearbeitungen der Orchesterversionen Stanfords (Op. 79), die Grainger in den ersten Jahren ihrer Zusammenarbeit erstellt hatte, und die er in seinen Klavierabenden oft zusammen mit Stanfords eigenen *Three Rhapsodies*, Op. 92, im Sommer 1904 für ihn komponiert hatte, aufführte. Die Tänze basieren auf traditionellen irischen Volksliedern, die Stanford aus seiner eigenen Edition von *The Complete Petrie Collection of Ancient Irish Music* ausgewählt hatte. Der erste Tanz, *A March-Jig (Maguire's Kick)*, basiert auf zwei Melodien, wobei die Hauptmelodie „Maguire's Kick“ mit einem Jig aus Leitrim kombiniert ist. Die irischen Rebellen hatten erstere Melodie als Marschlied im Jahre 1798 verwendet. Das gesamte thematische Material aus *A Slow Dance* ist einer langen und reichhaltigen Melodie mit dem Titel „Madame Cole“ entnommen, die als „eine der besten Weisen Carolans“ beschrieben wird. Sie war von dem blinden irischen Harfenisten Turlough O'Carolan (1670–1738) anlässlich der Hochzeit von John Cole von Florence Court, Fermanagh, und Jane Saunderson von Cavanagh komponiert worden. Grainger macht darauf aufmerksam, dass diese Melodie eher an die Kunstmusik des 17. Jahrhunderts erinnert als an die irische Landschaft. In einigen Teilen Irlands glauben die Leute auf dem Lande noch an „Leprechauns“, winzige Elfen mit hohen Hüten und Kniehosen. *The Leprechaun's Dance* ist ein anmutiger Satz mit zwei Melodien in einem $\frac{3}{8}$ Rhythmus,

einem „Jig“ und einem „Hop Jig“. Die letzte Nummer aus dieser Reihe, *A Reel*, beginnt und schließt mit einem ausgelassenen Reel aus Cork, der den gewinnenden Titel „Führ' sie aus bring sie an die frische Luft“ trägt. Dem ist ein eleganter Mittelteil gegenübergestellt, der um die Melodie „Das Heumähen“ herumkonstruiert ist.

Grainger komponierte seinen *Tribute to Foster*, der auf Stephen Fosters *Camptown Races* fußt, zwischen 1913 und 1916. Der *Lullaby*-Teil wurde im Sommer 1915 ausgearbeitet. Zwei Jahre später nahm Grainger eine improvisierte Version für die Duo-Art Pianola Company auf. Dadurch konnten alle rhythmischen Komplexitäten und Unregelmäßigkeiten der Improvisation sozusagen fotografisch konserviert werden. Um das Werk veröffentlichen zu können, notierte Grainger es kurz danach indem er den normalen kompositorischen Prozess quasi umkehrte und die Noten von der Klavierwalze transkribierte. Das sich daraus ergebende Stück ist eine freie Paraphrase des zentralen Teils der Hauptkomposition und experimentiert mit dem Effekt „musikalischer Gläser“. Dies äußert sich in häufigen „woggle“—Graingers Bezeichnung für ein flatterndes Tremolo der rechten Hand. Der Effekt ist fast halluzinatorisch und der Hörer wird bald von der Schönheit der Klanglandschaft hypnotisiert, die im Laufe des Werks immer intensiver wird. Eine besondere Rolle spielen hierbei die schnellen Tonrepetitionen über der Hauptmelodie. Grainger merkt an, dass die Ideen hinter dem „Schlaflied“-Teil von den Erinnerungen beeinflusst wurden, wie seine Mutter ihn in seiner Kindheit mit der Melodie Fosters in den Schlaf gesungen hatte.

Grainger war ein großer Bewunderer der Musik von Richard Strauss; er betrachtete ihn als ein Genie und als „eine humane Seele, deren Musik mit der Milch menschlicher Liebenswürdigkeit überfloss“. Die beiden Komponisten trafen sich zu verschiedenen Anlässen am Anfang des 20. Jahrhunderts, und Strauss dirigierte Werke von Graingers mindestens zweimal in Deutschland. Die Arbeit begann mit *Ramble on Love* („Streifzug durch das Liebesduett aus *Der Rosenkavalier*,




FSFM Nr. 4“) vor 1920. Es war jedoch der Selbstmord seiner Mutter im Jahre 1922, der ihn dazu veranlasste, diese außerordentlich kunstvolle Klavierbearbeitung zu vervollständigen und ihren Namen im Titel indirekt zu bewahren. Dieses Stück ist ungewöhnlich sorgfältig notiert und verlangt den Einsatz des sostenuto-Pedals (demjenigen in der Mitte) reichlich. Der Ausführende erreicht eine authentische Interpretation, wenn er sich gewissenhaft an die zahlreichen Anweisungen hält. Auf diese Weise wird die üppige Klangsprache von Strauss in dieser Transkription, die die volle Spannweite und den Höhepunkt der pianistischen Fähigkeiten Graingers darstellt, zu einem blendenden Effekt zauberhaft verbunden.

In dem Jahr, als seine Mutter starb, schrieb Grainger außerdem die ersten beiden Nummern der „Free Settings of Favourite Melodies“ am 28. Juli, als er am Chicago Musical College unterrichtete. Die *Hornpipe* aus Händels *Wassermusik* scheint jedoch früher konzipiert worden zu sein. Es handelt sich hierbei um eine unkomplizierte Behandlung der Melodie, obwohl sie technisch anspruchsvoller ist als es sich anhört. Das *Wiegenlied* von Brahms (Op. 49, Nr. 4) ist eine besinnliche Studie. Zu den Charakteristika gehören die vielen Arpeggierungen und Haltebögen, wobei die Melodie erstmals im Tenorregister des Klaviers erscheint—eine von Grainger bevorzugte Technik. Das dritte Stück in dieser Reihe ist eine Bearbeitung des Liedes *Nell*, Op. 18, Nr. 1 von Gabriel Fauré (1845–1924). Graingers exquisite Behandlung dieser bezaubernden Melodie entstand im Februar des Todesjahres Faurés. Fauré kann zu den musikalischen Helden Graingers gezählt werden. Er lernte ihn in dem Hause von Leo Schuster, dem Gastgeber und Gönner Faurés in England, im März 1908 kennen. Grainger spielte Fauré seine eigenen Kompositionen vor und war von ihm sehr beeindruckt. Dies wiederum führte zu einem tiefgehenden Verständnis und einer lebenslangen Leidenschaft für seine Musik. Im Jahre 1939 folgte die Bearbeitung eines der ergreifendsten Liebeslieder Faurés, *Après un rêve*, Op. 7, Nr. 1 als Nummer 7 der „Free Settings

of Favourite Melodies“. Beide Stücke haben einen klaren Charakter, und Grainger verwebt auf subtile Art und Weise die Vokallinie und die Haupttextur des Klavierparts miteinander—nicht unähnlich der Technik, die er in einigen seiner Klavierbearbeitungen von Volksliedern verwendete. In den letzten Jahren seines Lebens spielte er, obwohl er recht gebrechlich war, diese beiden Fauré Melodien oft.

Grainger und Frederick Delius (1862–1934) begegneten sich erstmals im Jahre 1907, und dies sollte ein Wendepunkt im Leben beider Männer werden. Sie waren einander sofort sympathisch und ihre Wege sollten sich oft kreuzen. Delius bewunderte den jungen Australier sehr und betrachtete ihn als „Genie—einen der größten Komponisten“, der die Gabe wahrer Originalität besaß. Delius war derjenige, der Grainger dazu ermutigte, seine Werke von der öffentlichen Aufführung nicht länger fernzuhalten. Die Bearbeitung für Klavier solo des *Air and Dance* von Delius entstand zwischen 1927 und 1930. Das Originalmanuskript des Arrangements Graingers ging in den Besitz von Bernard van Dieren und wurde erst wiederentdeckt, als eine Reihe von Delius-Manuskripten bei Sotheby’s von van Dierens Sohn 1964 versteigert wurden. Die Originalkomposition, die im Jahre 1915 für Streichorchester geschrieben wurde, ist ein vergleichsweise einfach strukturiertes, einsätziges Werk. Graingers Klavierbearbeitung nutzt die harmonische Sprache, die dem Original inhärent ist, voll aus und setzt das sostenuto-Pedal ein, um harmonische Veränderungen über den Orgelpunkten zu verdeutlichen. Das Stück ist ein fortlaufender Satz, in dem sich der *Dance* aus dem *Air* heraus entwickelt.

Die nächsten beiden Nummern in seiner Reihe beliebter Melodien (5 und 6) entstammen einer Weise von John Dowland (1563–1626). *Now, oh now I needs must part* inspirierte Grainger so sehr, dass er nicht nur zwei Klavierversionen schrieb (eine leichte und eine Konzertversion), sondern auch eine längere Fassung für Solotenor und Bläserensemble, die er *Bell Piece* nannte. Die Konzertversion (FSFM Nr. 5), die hier aufgenommen wurde, ist auf seiner Australienreise 1935 in



„Claremont“, dem Haus seiner Tante Clara in Adelaide entstanden. Die leichte Version (FSFM Nr. 6—ohne höhere Anforderungen) schrieb er im schwedischen Segeltorp ein Jahr später. In beiden Klavierversionen erscheint die Dowlandsche Melodie zweimal: das erste Mal mit Harmonien, die mit der originalen Lautenbegleitung fast identisch, jedoch für Klavier arrangiert sind, und das zweite Mal mit freien Harmonien und einem Graingerschen Schlussteil (Coda). Dieses Lied sang und spielte Grainger besonders gerne, bevor er zu Bett ging.

Im Jahr 1935 arrangierte Grainger ebenfalls eine authentische chinesische Melodie, über die er in dem Buch *A Theory of Evolving Tonality* (1932) von dem amerikanischen Musikwissenschaftler, Komponisten, Organisten und Dirigenten Joseph Yasser (1893–1981) gelesen hatte. Es enthielt Beispielmelodien sowie authentische Anweisungen, wie diese zu harmonisieren seien. Grainger entschied sich für die Melodie *Beautiful Fresh Flower* und harmonisierte sie in der Kung Tonleiter aus den pentatonischen Reihen, die Yasser in seinem Buch aufgeführt hatte. Puccini verwendete dieselbe Melodie, die sich auf Jasmin bezieht, in seiner Oper *Turandot*.

Obwohl es keine Beweise dafür gibt, dass Grainger je George Gershwin begegnete, nahm er doch das Klavierkonzert und *Rhapsody in Blue* von Gershwin in sein Repertoire auf, nachdem er das Klavierkonzert 1944 erstmals öffentlich aufgeführt hatte. Nach Graingers Ansicht waren die Werke Gershwins in den Traditionen der kosmopolitischen klassischen Musik verwurzelt, und er stellte furchtlos fest, dass Gershwins wahre Originalität in seinen Liedern liege. Er bearbeitete zwei Stücke, um sie als Zugaben zu spielen, und um zugleich eine Musik zu auszuzeichnen, die er verehrte. In *Love walked in* (1945) ist ein weiterer „musikalische-Gläser-Effekt“ in Verbindung mit der Melodie zu finden. Das zweite Stück ist ein Konzertarrangement einer Klavierbearbeitung von *The man I love* (1944) von Gershwin selbst. Grainger hielt dies für eines der größten Lieder aller Zeiten, das seinen Platz

neben den besten Liebesliedern von Dowland, Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Tschaikowsky, Fauré, Duparc, Hatton, Maude Valérie White, Cyril Scott, Roger Quilter, Debussy und John Alden Carpenter einnehmen sollte. Außerdem bemerkte er, dass die Anfangsphase der Melodie Gershwins auf ein Fragment des langsamen Satzes von Griegs Violinsonate in c-Moll zurückginge, und dass es „den Genius eines Komponisten zeigt, wenn er sich auf einen älteren, *originellen* Komponisten bezieht.“

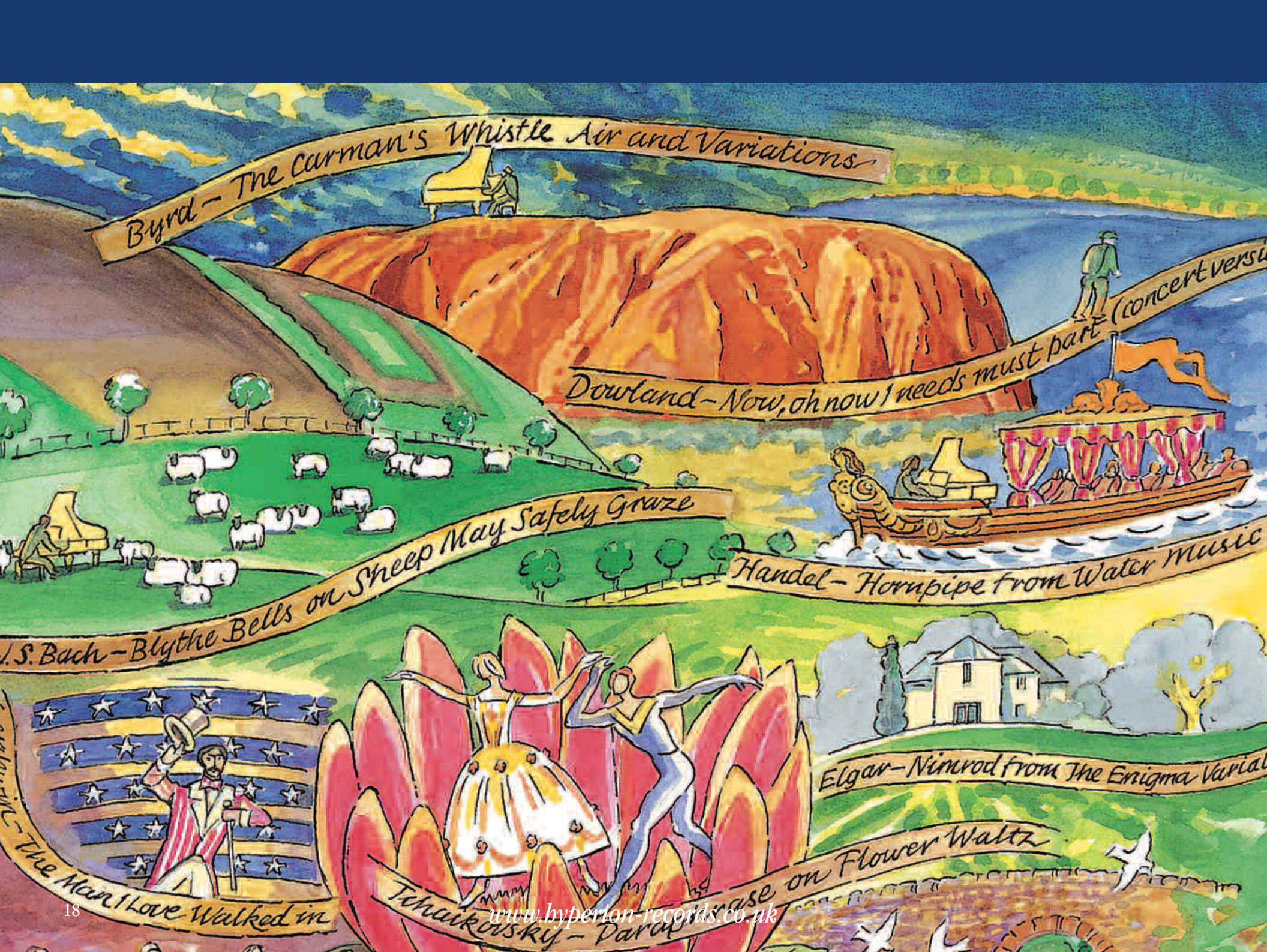
The Carman's Whistle (Air and Variations) von William Byrd ist eine Folge von acht Variationen über eine beliebte Melodie des 16. Jahrhunderts. Grainger nimmt diese Variationen (bis auf die erste) als Grundlage für seine Konzertbearbeitung, und bereichert die Textur mit Oktavverdoppelungen, verändert die ursprünglichen Harmonien und Ornamentationen jedoch kaum. Das Wort „Carman“ aus dem Titel bezieht sich auf die umherziehenden Händler der Zeit, die als „carmen“ oder „carters“ bezeichnet wurden. In seinem Buch *Old English Popular Music* schreibt Chappell, dass die Fuhrmänner des 16. und 17. Jahrhunderts für ihre musikalischen Talente berühmt waren, insbesondere für ihre Fähigkeit, Melodien zu pfeifen—was besonders effektiv im Umgang mit Pferden ist, wie er anmerkt. Byrds Melodie wird ebenfalls mit mehreren Balladen assoziiert, die Chappell aufgrund ihres anzüglichen Inhalts als „nicht geeignet für die Veröffentlichung“ in seinem Buch einschätzte.

Graingers Werke sind, ob es sich um Originalwerke oder Bearbeitungen handelt, wie ein Hauch von Frühlingsluft. Zeit seines Lebens waren Graingers Ideale: zu informieren und zu erziehen und gleichzeitig zu genießen. Als er einmal gefragt wurde, warum er all seine Bearbeitungen anderer Komponisten gemacht habe, antwortete er: „Es ist eine Qual, eine Welt der Schönheit zu kennen, und das Wissen um sie nicht verbreiten zu können.“

BARRY PETER OULD © 2002
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



Recorded in Henry Wood Hall, London, on 7–9 April 2001
Recording Engineer TONY FAULKNER
Recording Producer AMANDA HURTON
Piano FAZIOLI
Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING
© Hyperion Records Limited, London, 2002
© Hyperion Records Limited, London, 2011
Front illustration by ROLAND PIPER



Byrd - The Carman's Whistle Air and Variations

Dowland - Now, oh now I needs must part (concert version)

Bach - Blythe Bells on Sheep May Safely Graze

Handel - Hornpipe from Water Music

The Man I Love Walked in

Elgar - Nimrod from The Enigma Variations

Tchaikovsky - Dance on Flower Waltz