

DUO TAL & GROETHUYSEN
J. S. BACH



JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

Transcriptions for Two Pianos

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | "Schafe können sicher weiden" Aria from Cantata "Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd", BWV 208 (Transcription by Mary Howe, 1882–1964) | 5:33 |
| Brandenburg Concerto No. 6 , BWV 1051 (Transcription by Gustav Clemens Felix Krug, 1844–1902) | | |
| 2 | I. [no tempo indication] | 5:30 |
| 3 | II. Adagio, ma non tanto | 4:04 |
| 4 | III. Allegro | 5:13 |
| 5 | "Es ist vollbracht" Aria from Canata "Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem", BWV 159 (Transcription by Roy Douglas, 1907–2015) | 4:23 |
| 6 | Andante from Sonata in D minor , BWV 964 / BWV 1003 (Transcription by Cyril Scott, 1879–1970) | 4:02 |
| 7 | Prelude and Fugue in E-flat major , BWV 552 (Transcription by Christopher le Fleming, 1908–1985) | 14:02 |
| 8 | "Schlummert ein" Aria from Cantata "Ich habe genug", BWV 82 (Transcription by Ludwig Lebell, 1872–1968) | 4:13 |
| 9 | Adagio from Toccata in C major , BWV 564 (Transcription by Alexander Kelberine, 1903–1940) | 3:44 |
| 10 | "Nun komm, der Heiden Heiland" , BWV 659 (Transcription by Alexander Kelberine, 1903–1940) | 4:06 |
| 11 | Passacaglia in C minor , BWV 582 (Transcription by Gino Tagliapietra, 1887–1954) | 11:50 |
| 12 | "Jesus bleibet meine Freude" From Cantata "Herz und Mund und Tat und Leben", BWV 147 (Transcription by Victor Babin, 1908–1972) | 3:24 |

YAARA TAL piano

ANDREAS GROETHUYSEN piano

Total Time: 70:32

Recording Dates & Location: 26./27.3.2024 (Tracks 2–6, 8–10, 12) and 15./16.7.2024 (Tracks 1, 7, 11),
Studio 2, Bayerischer Rundfunk, München
Executive Producers: Michael Brüggemann (Sony Classical), Falk Häfner (BR-KLASSIK)
Recording Producer: Jörg Moser
Recording Engineers: Michael Krogmann (26./27.3.2024), Christiane Voitz (15./16.7.2024)
Mastering Engineer: Ephraim Hahn
Piano: Steinway Grand Piano D-274
Piano Tuner: Julian van Gogh

Design: Roland Demus
Photos: Uwe Arens (Cover), Michael Leis (Tal & Groethuysen)



© & © 2024 Sony Music Entertainment Germany GmbH

www.duotg.com
www.sonyclassical.com



J. S. BACH: TRANSCRIPTIONS FOR TWO PIANOS

What is a musical arrangement? The term is used to describe the act of taking an existing piece of music and transferring its material to a different context. This can be done literally, i.e., note for note, or the process can involve a varying degree of freedom. The new piece may often be instrumented for different forces. It may be coeval with the original or centuries may separate the original from the arrangement. In the latter instance the difference in time almost inevitably alters our perception of the piece in terms of the way we hear it. The present album explores the theme of the "arrangement" and does so, moreover, on different levels. But the basic material – in this case the music of Johann Sebastian Bach – remains ultimately the same.

None of the composers who wrote the ten arrangements featured in the present album was a contemporary of Bach. With the exception of Gustav Clemens Felix Krug, who was the closest to Bach chronologically, a striking number of them were born in the years between 1880 and 1900. The fact that they have this in common is really quite extraordinary. Was Bach in the air when a new age was ushered in with the dawn of modernism? Could it be that at the end of the Age of Romanticism contemporaries yearned for certainty and for an anchor to hold on to in the surging billows of social and artistic uncertainty?

Bach's music may be said to be everything: both sacred and secular; intellectual and emotional; studied and intuitive; sad and joyfully life-affirming; and instrumental and vocal. But it is one thing above all else: it is true and truthful for each and every one of us in every single age. It is a point of reference and a lodestone for musicians of all generations. The whole range of Bach's output as a creative musician can be felt in the present album.

All of these arrangers had close links with the nineteenth century and there is undoubtedly something Romantic about their attitude to Bach's music, enabling them to demonstrate the greatest stylistic freedom. Today we tend to adopt a critical stance towards this kind of Romantic appropriation, regarding it as the antithesis of modern and as inauthentic. But do these arrangements really lead us away from Bach? Are they really so remote from his music? Do his own transcriptions not teach us that he was far freer than we think? Do the present ten arrangements not allow us to draw closer to the essence of Bach's music and to appreciate even more acutely the miracle that is Bach? So let us allow ourselves to be piped aboard the vessel of these transcriptions, while beset by the storms of the present age. All of these arrangements are firmly and securely anchored in Bach's music, music that we can all explore while indulging in our dreams.

Mary Howe must have been extraordinarily talented as both a pianist and as a composer. Preserved in the New York Public Library, her unpublished papers provide impressive proof of the fact that her output as a composer covered an immensely wide range of genres and that her works were scored for the most dis-

parate resources. But there is one name that recurs with remarkable frequency in her worklist: that of Johann Sebastian Bach. Howe left numerous transcriptions of works by Bach, more especially for two pianos. These were presumably prepared for herself and for Anne Hull, with whom she regularly appeared in the concert hall between 1917 and 1935. The seriousness of her approach is already clear from the introduction to "**Schafe können sicher weiden**", which is by no means limited to the famous aria with its meltingly beautiful melody and characteristic recorder figurations: it also includes the recitative that precedes the aria in Bach's cantata. Bach wrote the work as a tribute to Duke Christian of Saxe-Weißenfels, for whom it was intended as *Tafelmusik* on the occasion of the duke's thirty-first birthday in 1713, which was marked by a hunting party. In both the recitative and the aria, Pales, one of the shepherd deities, praises the duke's leadership and compares him to a shepherd who allows his flocks to graze in peace and safety. Bach's music exudes a sense of happiness and calm and Mary Howe succeeds in capturing this atmosphere in the rounded sonorities of the piano, which repeatedly shimmer in its treble register thanks to its delicate, silvery tone – and is it not also possible from time to time to hear the tinkle of sheep bells?

Among Bach's popular **Brandenburg Concertos**, the sixth is scored for what are undoubtedly the most unusual forces, with a group of five concertante alto and tenor instruments – two violas, two violas da gamba and one violoncello – facing a mere continuo group. As a result it inhabits a dark and somewhat raw world of sound. One might even be tempted to call it dull. Certainly, there is none of the radiant gleam provided by a soprano instrument. Despite this, Bach succeeds in writing some thrilling music that exploits the tonal qualities of the instruments in an altogether inspired way. In the opening movement, for example, instruments whose individual compass is very similar are brilliantly dovetailed together, the threads of their separate lines producing a carpet of sound that on the surface creates a pulsating rhythmic continuum. It was by no means easy for **Gustav Clemens Felix Krug** to transfer these coordinates to two pianos, but his musical background meant that he was more or less predestined to rise to this challenge. Bach's music was cultivated on the grandest scale in the Krug household and his godfather – Felix Mendelssohn, no less – inspired him with a Romantic approach to this repertory. As a result Krug remained faithful to Bach in the present arrangement, successfully resisting the temptation to redistribute the alto and tenor sounds of the original and draw on the vast compass of the two pianos. Instead the tone colour is focussed entirely on the instruments' middle register, while avoiding creating more agglomerations of sound. As far as possible, he has redistributed the alternation between the original's five soloists and allotted it to the two pianos in a manner that allows them to weave Bach's elaborate carpet of sound in an altogether virtuosic way.

The twentieth-century British composer **Roy Douglas** was known above all for his arrangements for leading British musicians such as William Walton and Ralph Vaughan Williams, but arrangements also make up a by no means negligible part of his own extensive oeuvre. In his transcription of the aria "**Es ist vollbracht**" he adopts a different approach from the one taken by Krug in the Sixth Brandenburg Concerto. The vocal line of the bass soloist is distributed between the two pianos in its original register, whereas the accompanying voices are carefully re-regis-

tered, using the whole range of the two pianos and including octave doublings in the treble and bass. Bach wrote this music for the last Sunday before Ash Wednesday, which is already a part of Christ's Passion. The words of the aria are among the last that Jesus spoke on the Cross ("It is finished") and invite believers to "hurry" to thank Him for His soteriological action, ending with a farewell to the world ("World, good night"). In the middle section of the aria, Bach sets the word "hurry" to restless semiquavers, while the outer sections are characterized by their transfigured, otherworldly calm, an atmosphere that Douglas succeeds wonderfully well in capturing in his arrangement.

The British composer **Cyril Scott** was active until the second half of the twentieth century although right up until the end he regarded himself as a Romantic, arguing that such a composer was "the only man who starts out with a perfect freedom of choice, to follow or to leave the road whenever he thinks fit". This freedom on matters of musical style sees the ultimate authority as the motivation of the creative self and justifies the composer in drawing on anachronistic forms of expression – in this case the appropriation of Bach's music takes account of new performance practices. The fact that Bach himself was apparently far freer than we are often willing to realize is clear from his own attitude to transcriptions. Recalling his arrangement of one of the most sacrosanct works in the violin repertory, the Six Sonatas and Partitas for unaccompanied violin, one of his pupils insisted that Bach himself often played it on the clavichord and added whatever harmonies he felt were necessary. One such arrangement is his harpsichord transcription of the Second Sonata for solo violin, an arrangement that Scott then used as the basis for his own transcription of the **Adagio** for two pianos. It was entirely in Bach's spirit that he introduced additional harmonies, filling out the chords and occasionally adding an imitative countermelody. Only at the end does he boldly depart from his source and quotes the opening theme in a richly scored da capo, adding an element not in Bach's original. This may be Romantic freedom – but is it not still in the spirit of Bach?

The monumental magnificence, the sheer scale and the tone colours of Bach's **Prelude and Fugue in E-flat major** have attracted arrangers from every generation and inspired them to transcribe it for other resources. Schoenberg, for example, prepared a version for large orchestra, taking the organ's tone colours and opening them up in every direction. But two pianos can also challenge the organ, as impressively demonstrated by the English composer **Christopher Le Fleming**. His arrangement was prepared for Cyril Smith and his wife Phyllis Sellick, who formed a piano duet, and it pulls out all the stops in imitating a church organ with its additional harmonies, its octave doublings, its sheer weight and, last but not least, its adaptability. Throughout all this, the logic of Bach's design remains transparent. The hugely impressive Prelude is based on no fewer than three themes, the last of which is the starting point for a virtuoso fugato that could easily mislead listeners since the actual Fugue does not begin here but enters only when the dynamics have been reduced to *piano* and an entirely new theme takes centre stage with its restful note-values, resulting in an almost mystical moment. But a vast cathedral of sound is now erected on this sense of earnest simplicity. Bach introduces three fugue subjects before combining them and finally building to a magnificent conclusion.

After the monumentality of BWV 552, the intimacy of the following aria, "**Schlummert ein, ihr matten Augen**", comes almost as a relief. It soon becomes clear that the opening words – "Close in sleep, you weary eyes" – having nothing to do with a good night's rest but refer to the sleep of death: "World, I shall tarry here no longer." Within the overall context of Bach's Cantata 82, *Ich habe genug*, it is the following movement that clarifies the underlying theme: "I look forward to my death." From today's point of view the Baroque imagery may seem a little alienating. Bach wrote Cantata 82 for the Purification of the Virgin Mary describing the presentation of Jesus at the Temple. When old Simeon sees the new-born Jesus, he exclaims that he can now die in peace "for mine eyes have seen thy salvation". Bach held this cantata in high regard and set it for different vocal registers. His wife entered this aria in her Notebook. Three centuries later this music continues to enjoy great popularity. The Austrian composer **Ludwig Lebell**, who studied with Bruckner and later made Britain his home, based his own arrangement on the bass version of the aria, the dark timbre of which also leaves its mark on the piano sonorities, with Lebell focussing entirely on the middle register of the two pianos and avoiding their extreme registers. He foreshortens Bach's da capo form (ABA), even dispensing with an entire theme in the B-section and omitting a number of repeats that may well be motivated by the words in the original work. From a purely instrumental point of view the music can certainly endure this treatment, with its greater concentration and emphasis.

Alexander Kelberine hailed from Kyiv, where he studied the piano before perfecting his skills in Vienna, Berlin, where he studied with Busoni, and New York, where he enrolled at the Juilliard School. Together with his wife, the pianist Jeanne Behrend, he formed a piano duo. In 1936 they recorded a disc of Bach arrangements for RCA Victor. Here solo transcriptions feature alongside others for piano duet. Among them is the present **Adagio** from Bach's Organ Toccata in C major. All of these arrangements were by Kelberine himself. It is tempting to ask if he owed his particular predilection for Bach to his studies with Busoni. The present arrangement is remarkable for its clarity – one could even say its simplicity. The melody is heard in unison octaves in the first piano, while the second piano contributes no more than a basic chordal accompaniment. In this way – and with the help of subtle dynamic shadings precisely indicated by the composer – Kelberine succeeds in transferring Bach's organ arioso to the piano, which he does thanks to his impressive use of colour.

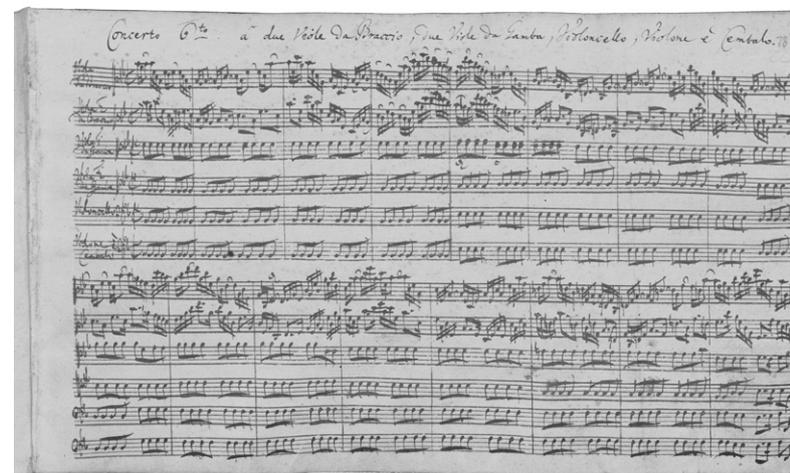
Kelberine also transcribed the chorale prelude "**Nun komm, der Heiden Heiland**" for two pianos, creating another work that he and his wife performed and also included in their RCA Victor recording. Here Kelberine's approach is very similar to the one he uses in the Adagio from the Toccata. Here, too, Bach's richly ornamented treble melody is stated in parallel octaves, but here they alternate between the two pianos. And whereas Kelberine had increased this interval only sparingly in the Adagio, here he does so more frequently, lending the piano sonorities a depth and a spaciousness that involuntarily recall a church organ. The original chorale prelude on the well-known Advent hymn is undoubtedly one of Bach's most popular works and is taken from a collection of eighteen chorale settings that Bach wrote during earlier stages of his life before revising them in Leipzig. Probably he had in mind to publish these pieces he was apparently very fond of.

The following piece, the **Passacaglia in C minor** for organ, represents one of the pinnacles of Bach's art. The simple eight-bar theme in the bass is subjected to twenty variations, in the process exploring an unimaginably vast expressive range. Playfully ornamented and embellished, it regularly builds to explosive climaxes before an extremely complex fugue brings the piece to a triumphant conclusion. This monumental work has often been transcribed for other resources, especially for large orchestra. The version for two pianos by **Gino Tagliapietra** may come closer to the original, and yet a glance at the score will give the impression that in passage after passage we are dealing here with a completely different work. "Many more notes than with Bach" would be one's reaction. Bach's textures are relatively lean, the agglomerations of sound arising mainly from the opportunities afforded by the instrument's registrational possibilities. Tagliapietra has sought to replicate this sound of the original by means of octave doublings and by adding extra voices. On at least one occasion he even goes so far as to add the bass theme and its harmonic sequence, which in Bach's Passacaglia is sometimes merely imagined in the background, so that they now become explicit. The result is a masterpiece of appropriation by another instrument, a *libera trascrizione*, as Tagliapietra calls it, and, as such, a magnificent homage to Bach.

The Russian-American pianist and composer **Victor Babin** studied in Berlin with Arthur Schnabel and Franz Schreker. He evidently transcribed Bach's chorale "**Jesus bleibet meine Freude**" for his own use. With his wife, the pianist Vitya Vronsky, he formed half of one of the twentieth century's most important piano duos – another husband-and-wife partnership. Together they performed many of Babin's arrangements. This chorale is taken from Cantata 147, *Herz und Tat und Mund und Leben*, which was written for the Feast of the Visitation and recalls Mary's visit to see Elizabeth. Bach wrote a two-part cantata to mark this feast, each part ending with the same chorale setting. In the second part, the words are "Jesus bleibet meine Freude". The simple chorale is framed by a buoyant string accompaniment that has a markedly peaceful and pastoral quality to it. The omnipresence of this movement in the musical world of today began in the twentieth century, notably in England, where Dame Myra Hess's arrangement for piano two hands helped to popularize it. By doubling the number of pianos, Babin clearly has more opportunities to explore a whole new range of sonorities, and yet his version none the less retains a remarkable simplicity. Both instruments remain largely within the same tonal range, allowing the sound to appear sensitively well-rounded. The second piano adds a chordal foundation to the rocking triplets, and although this is not found in Bach's original, it lends the sound a silken quality that is a constant presence in the background. Babin quotes the lines of the chorale with a simplicity that is emotionally affecting.

This arrangement provides the present album with a touching and intimate conclusion and is yet one more example of the emotional and intellectual range of Bach's music and of the opportunities that exist for transcribing it for two pianos.

Norbert Müllemann
Translation: Texthouse



J. S. Bach, Brandenburg Concerto No. 6, BWV 1051, autograph manuscript, 1st page of music
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Am.B 78

J. S. BACH: TRANSKRIPTIONEN FÜR ZWEI KLAVIERE

Was ist eine musikalische Bearbeitung? Sie überträgt vorhandenes musikalisches Material in einen anderen Kontext. Das kann wörtlich oder frei geschehen, oft wechselt die Instrumentierung, die Bearbeitung kann zur gleichen Zeit entstehen wie das Original, es können aber auch Jahrhunderte zwischen Original und Arrangement liegen. Im letzten Fall ändert sich durch die zeitliche Distanz fast zwangsläufig die Rezeptionshaltung. Das Thema „Bearbeitung“ durchzieht auf verschiedenen Ebenen das vorliegende Album. Die Basis jedoch, das Werk Johann Sebastian Bachs, bleibt gleich.

Die Komponisten der zehn Arrangements dieses Albums stammen alle aus einem anderen Zeitalter als Bach. Mit Ausnahme von Gustav Clemens Felix Krug, der Bach noch am nächsten ist, wurden auffällig viele um 1880 oder 1900 geboren. Eine erstaunliche Gemeinsamkeit. Lag Bach in der Luft, als mit der anbrechenden Moderne eine neue Zeit begann? Sehnte man sich am Ende des romantischen Zeitalters nach Sicherheit, nach einem Anker in den Wogen sozialer und künstlerischer Unsicherheit?

Bachs Musik ist sozusagen alles: religiös/weltlich, intellektuell/emotional, konstruiert/intuitiv, traurig/lebensfroh, instrumental/vokal. Sie ist vor allem eins: wahr und wahrhaftig für jeden in jeder Zeit. Sie ist Bezugs- und Fixpunkt für Musiker aller Generationen. Die gesamte Bandbreite Bach'schen Schaffens wird auf diesem Album greifbar.

Die Arrangeure waren sämtlich eng an das 19. Jahrhundert angebunden. Zweifellos romantisch ist ihre Rezeptionshaltung, die größte stilistische Freiheit ermöglicht. Heute schauen wir oft kritisch auf solch romantische Aneignungen, sie gelten als unmodern, als nicht authentisch. Aber führen sie wirklich weg von Bach, sind sie Bach so fremd? Lehren uns nicht seine eigenen Bearbeitungen, dass er viel freier war, als wir uns das vorstellen mögen? Können wir nicht gerade mit diesen zehn Arrangements dem Wesen und Wunder Bach'scher Musik näherkommen? Begeben wir uns also inmitten der Stürme unserer Tage an Bord dieser Transkriptionen – fest und sicher verankert in Bachs Musik, der wir träumend nachspüren können.

Mary Howe muss eine erstaunliche Doppelbegabung als Pianistin und Komponistin gehabt haben. Der in der New Yorker Public Library aufbewahrte Nachlass zeigt eindrucksvoll, dass ihr kompositorisches Schaffen ein gewaltiges Spektrum an Gattungen und Besetzungen abdeckt. Ein Name taucht in der Werkliste erstaunlich oft auf: Johann Sebastian Bach. Howe hinterließ zahlreiche Bearbeitungen von Werken Bachs, insbesondere für zwei Klaviere. Sie entstanden vermutlich für sich selbst und Anne Hull, mit der sie als Klavierduo zwischen 1917 und 1935 regelmäßig konzertierte. Wie ernst es ihr mit Bach war, zeigt schon der Beginn der Bearbeitung von „**Schafe können sicher weiden**“. Sie beschränkt sich darin keineswegs auf die berühmte Arie mit ihrer schmelzenden Melodik und den charakteristischen Blockflötenfigurationen – sie schließt das in Bachs Kantate vorausgehende Rezitativ in ihre Bearbeitung

mit ein. Bachs Musik ist eine Huldigung an Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels, die er 1713 anlässlich einer Jagdgesellschaft zum 31. Geburtstag des Regenten als Tafelmusik konzipierte. Im Text von Rezitativ und Arie preist Pales, eine Gottheit der Hirten, den Führungsstil von Herzog Christian und vergleicht ihn mit dem eines Hirten, der seine Schafe friedlich und sicher weiden lässt. Glück und Ruhe strahlt Bachs Musik aus, und Mary Howe gelingt es, diese Atmosphäre in einen runden Klavierklang zu gießen, den sie mithilfe des Diskantregisters immer wieder zart-silbrig schimmern lässt (und hört man da nicht ab und zu Klingeln von Schafsglöckchen?). Unter Bachs populären sechs **Brandenburgischen Konzerten** weist das letzte die zweifellos ungewöhnlichste Besetzung auf. Einer Gruppe von fünf konzertierenden Alt- bzw. Tenorinstrumenten (2 Bratschen, 2 Gamben, 1 Cello) steht lediglich das Continuo gegenüber. Das klangliche Resultat ist dunkel, rau, fast möchte man sagen etwas matt – zumindest fehlt der strahlende Glanz eines Sopraninstruments. Und dennoch schafft Bach mitreißende Musik, die sich die klanglichen Eigenschaften des Ensembles genial zunutze macht. So verzahnt er im ersten Satz die vom Ambitus so eng zusammenliegenden Instrumente lückenlos miteinander und webt aus Stimm-Fäden einen Klangteppich, der auf der Oberfläche ein pulsierendes rhythmisches Kontinuum erzeugt. Diese klanglichen Koordinaten auf zwei Klaviere zu übertragen, war für **Gustav Clemens Felix Krug** kein leichtes Unterfangen. Seine musikalische Herkunft prädestinierte ihn jedoch nahezu für solch eine Aufgabe. Bach-Pflege wurde im Hause Krug großgeschrieben, und kein geringerer als Felix Mendelssohn Bartholdy legte ihm als Taufpate die romantische Bach-Rezeption in die Wiege. Krug bleibt denn auch in seinem Arrangement Bach treu: Er widersteht der Versuchung, den Alt-/Tenorklang des Originals über den riesigen Tonraum der beiden Klaviere zu verteilen. Stattdessen fokussiert er die Klangfarbe ganz auf die Mittellage, ohne jemals Ballungen zu erzeugen. Das Alternieren der fünf Solisten im Original verteilt er dabei, soweit es denn geht, auf die beiden Klavierpartner, die so in virtuoser Manier Bachs kunstvollen Teppich am Klavier weben.

Roy Douglas, ein britischer Komponist des 20. Jahrhunderts, war vor allem als Zuarbeiter und Arrangeur für wichtige britische Musiker wie etwa William Walton oder Ralph Vaughan Williams tätig. Arrangements nehmen denn auch in seinem gar nicht so schmalen eigenen Schaffen großen Raum ein. In seiner Transkription der Arie „**Es ist vollbracht**“ geht er andere Wege als Krug beim 6. Brandenburgischen. Die Gesangslinie, ein Bass, wird zwar in Originallage in die beiden Klaviere gelegt, die Begleitstimmen hingegen registriert Douglas behutsam neu, nutzt dabei alle Klangregionen des Klaviers und arbeitet mit Oktavierungen in Diskant und Bass. Bach schrieb diese Musik für den letzten Sonntag vor Aschermittwoch, der bereits im Zeichen der Passion Christi steht. In der Arie wird im Vorausgriff eines der letzten Worte Jesu am Kreuz zitiert („Es ist vollbracht“), worauf es im Text heißt, man wolle „eilen“, um Jesus für sein Heilswerk zu danken – und schließlich: „Welt, gute Nacht“. Das „Eilen“ setzt Bach im Mittelteil mit unruhigen 16tel-Bewegung um, die Rahmenteile sind jedoch von einer abgeklärten, überirdischen Ruhe gekennzeichnet, die Douglas auch in seiner Bearbeitung wunderbar einfängt.

Der Brite **Cyril Scott** lebte bis in die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, sah sich jedoch bis zum Schluss als Romantiker, denn der sei, „the only man who starts out with a perfect freedom of choice, to follow or to leave the road whenever he thinks fit“. Diese Freiheit in allen Fragen des musikalischen Stils, die als einzige Instanz

die Motivation des schöpferischen Ichs anerkennt, ermöglicht auch unzeitgemäße Ausdrucksformen – im vorliegenden Fall die Aneignung der Musik Bachs unter neuen aufführungspraktischen Vorzeichen. Dass auch Bach selbst viel freier war, als wir das oft wahrhaben wollen, zeigt seine eigene Bearbeitungspraxis. Ausgerechnet über ein Heiligtum der Violinliteratur, die sechs Sonaten und Partiten für Violine solo, wird aus seinem Schülerkreis berichtet: der Meister „spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nöthig befand“. Von der 2. Solosonate ist eine solche Bearbeitung für Cembalo durch Bach denn auch überliefert. Diese Übertragung nahm nun wiederum Cyril Scott als Grundlage für seine Transkription des **Adagios** für zwei Klaviere. Und ganz im Sinne Bachs fügt er „viel von der Harmonie bei“, ergänzt akkordische Füllstimmen, hier und da behutsam eine imitierende Gegenstimme. Nur am Schluss weicht er mutig von seiner Vorlage ab und zitiert in einem klanglich angereicherten Dacapo das Anfangsthema, was Bach nicht tut. Romantische Freiheit – aber vielleicht doch im Sinne Bachs?

Die monumentale Klangpracht und Dimension von **Präludium & Fuge Es-Dur** für Orgel hat Bearbeiter verschiedener Generationen gereizt, diese Musik auch für andere Besetzungen erlebbar zu machen. Arnold Schönberg etwa schuf eine Bearbeitung für großes Orchester, welche die klangfarblichen Möglichkeiten der Orgel ins Unermessliche auffächerte. Zwei Klaviere können es jedoch auch mit der Orgel aufnehmen, wie der Brite **Christopher le Fleming** eindrucksvoll unter Beweis stellt. Seine für das Ehepaar und Klavierduo Cyril Smith und Phyllis Sellick komponierte Bearbeitung zieht denn auch alle Register, um durch harmonische Füllstimmen, Oktavierungen und akkordische Spreizungen sowohl die Wucht als auch die Wandelbarkeit der Kirchenorgel zu imitieren. Die Logik der Bach'schen Konstruktion bleibt dabei immer transparent. Das gewaltige Präludium arbeitet mit gleich drei Themen, von denen das zuletzt vorgestellte, ein virtuoses Fugato, uns Hörende irreführen könnte. Denn hier beginnt die Fuge noch nicht; sie setzt erst ein, wenn die Dynamik zum Piano reduziert wird und ein ganz neues Thema in ruhigen Notenwerten die Bühne betritt. Ein nahezu mystischer Moment. Aus dieser ersten Schlichtheit türmt sich jedoch erneut eine riesige Architektur auf, Bach fährt drei Fugenthemen auf, die kombiniert und schließlich zu einem prachtvollen Abschluss geführt werden.

Nach der Monumentalität von BWV 552 ist die Intimität der folgenden Arie fast eine Wohltat. „**Schlummert ein, ihr matten Augen**“ beginnt der Gesangstext, und dass es hierbei nicht um einen gesunden Nachtschlaf, sondern um den Todesschlaf geht, macht seine Fortführung deutlich: „Welt, ich bleibe nicht mehr hier“. Innerhalb von Bachs Kantate „Ich habe genug“ benennt der folgende Satz das Grundthema noch deutlicher: „Ich freue mich auf meinen Tod“, heißt es da. Die barocke Bildersprache ist aus heutiger Sicht vielleicht befremdlich. Die Kantate schrieb Bach für das Fest der Darstellung Jesu im Tempel: Als der alte Simeon dort dem neugeborenen Jesus begegnet, ruft er aus, nun, da er das Heil gesehen habe, könne er in Frieden sterben. Bach schätzte die Kantate sehr, er setzte sie für verschiedene Stimmlagen, seine Frau trug die „Schlummer“-Arie in ihr Notenbuch ein, und auch heute erfreut sich diese Musik großer Beliebtheit. Der Österreicher und Wahl-Brite **Ludwig Lebell**, Student Anton Bruckners, legte seinem Arrange-

ment die Bass-Fassung der Arie zugrunde. Deren dunkles Timbre prägt auch den Klavierklang, in dem sich Lebell ganz auf die Mittelage der beiden Flügel konzentriert und die Extremlagen meidet. Er verkürzt Bachs Dacapo-Form (A-B-A), verzichtet im B-Teil gar auf ein ganzes Thema und lässt etliche Wiederholungen aus, die im vokalen Original durch den Text motiviert sein mögen. Rein instrumental kann die Musik jedoch eine Fokussierung und Pointierung gut vertragen.

Alexander Kelberine, der Bearbeiter des **Adagios** aus Bachs Orgeltoccata C-Dur, stammt aus Kiew, studierte dort Klavier, vervollkommnete seine pianistischen Fertigkeiten in Wien, Berlin (bei Ferruccio Busoni) und schließlich an der Juilliard School in New York. Mit seiner Frau, Jeanne Behrend, ebenfalls Pianistin, bildete er ein Klavierduo, das 1936 für die amerikanische Firma RCA Victor eine Platte mit Bach-Bearbeitungen einspielte, auf der beide sowohl solistische Transkriptionen als auch solche für Klavierduo musizierten, darunter auch das Adagio aus der Orgeltoccata. Die Arrangements stammten sämtlich von Kelberine. Ob er aus seinen Studien bei Busoni eine besondere Vorliebe für Bach-Transkriptionen mit auf den Weg bekam? Die vorliegende Bearbeitung besticht durch Klarheit, man könnte auch sagen Einfachheit. Die Melodielinie liegt im Oktav-Unisono im ersten Klavier, während das zweite Klavier ausschließlich die Akkordgrundierung beisteuert. Dadurch und mit Hilfe von sensiblen dynamischen Schattierungen, die Kelberine sehr genau angibt, gelingt es ihm, Bachs Orgel-Arioso eindrucksvoll und farbig auf das Klavier zu übertragen.

Auch das Choralvorspiel „**Nun komm, der Heiden Heiland**“ übertrug **Alexander Kelberine** für sich und seine Frau für zwei Klaviere, und auch dieses Arrangement findet sich auf der oben zitierten Platte. Kelberine bedient sich hier einer ganz ähnlichen Satzweise wie im Adagio aus der Toccata. Die reich ausgezierte Diskantmelodie Bachs wird auch hier in Oktavparallelen geführt, nun wechselt sie aber zwischen den beiden Duopartnern. Und was Kelberine im Adagio nur punktuell tat, nämlich den Oktavabstand der Parallelen zu vergrößern, wagt er hier häufiger. Das verleiht dem Klavierklang eine räumliche Tiefe, die unwillkürlich an die Kirchenorgel erinnert. Das originale Choralvorspiel über das bekannte Adventslied gehört sicherlich zu den beliebtesten Orgelwerken Bachs. Es entstammt einer Sammlung von 18 Choralbearbeitungen, die Bach in früheren Phasen seines Lebens komponierte, in Leipzig überarbeitete und möglicherweise publizieren wollte – offenbar ein Herzensanliegen.

Das folgende Stück, die **Passacaglia c-Moll** für Orgel, gehört zu den Gipfelwerken Bach'scher Kunst. Das achttaktige, schlichte Bassthema wird in 20 Variationen in einem gewaltigen Spannungsbogen verziert, umspielt, zu großen Klangmassen aufgebaut, bevor es am Schluss in einer hochkomplexen Fuge durchgeführt und zu einem triumphalen Abschluss gebracht wird. Das monumentale Werk ist oft bearbeitet worden, insbesondere für großes Orchester. Die Fassung von **Gino Tagliapietra** für zwei Klaviere mag dem Original indes näherkommen. Schaut man jedoch in den Notentext, denkt man passagenweise, man habe es mit einem ganz anderen Stück zu tun. „Viel mehr Noten als bei Bach“, das ist der Eindruck: Das Notat Bachs ist vergleichsweise schlank. Die Klangmassen entstehen dort erst durch die Möglichkeiten der Registrierung. Dies versucht Tagliapietra durch Oktavierungen und Hinzufügung von Füllstimmen zu erreichen. Mindestens einmal geht er sogar

so weit, das Bass-Thema und seine harmonische Folge, die in Bachs Passacaglia oft nur im Hintergrund mitgedacht sind, explizit hinzuzufügen. Ein Meisterstück der Aneignung für ein anderes Instrument, eine "libera trascrizione" (so der Arrangeur im Titel) und gleichzeitig eine grandiose Hommage an Bach.

Der russisch-amerikanische Pianist und Komponist **Victor Babin**, der in Berlin bei Arthur Schnabel und Franz Schreker studierte, übertrug Bachs Choral „**Jesus bleibet meine Freude**“ offenbar für den Eigengebrauch. Denn er bildete mit seiner Frau, der Pianistin Vitya Vronsky eines der wichtigsten Klavierduos des 20. Jahrhunderts (und wieder: ein als Klavierduo musizierendes Ehepaar!), das zahlreiche Arrangements Babins im Repertoire hatte. Der Choral stammt aus der Kantate „Herz und Tat und Mund und Leben“ zum Fest Mariae Heimsuchung, das an Marias Besuch bei Elisabeth erinnert. Bach schrieb zu diesem Anlass eine zweiteilige Kantate, an deren beiden Schlüssen die identische Choralbearbeitung erklingt – im zweiten Teil auf den Text „Jesus bleibet meine Freude“. Der schlichte Choral wird von einer schwingenden Streicherbegleitung umrahmt, die einen ausgesprochen friedlichen, pastoralen Charakter hat. Die heutige Omnipräsenz des Satzes begann erst im 20. Jahrhundert und ging vor allem von England aus, man denke nur an Myra Hess' Arrangement für Klavier zu zwei Händen. Obwohl Babin durch die Dopplung des Klaviers deutlich mehr klangliche Möglichkeiten zu Gebote stehen, bleibt er in seiner Version doch ganz schlicht. Beide Instrumente bewegen sich fast durchgängig im gleichen Tonraum, was den Klang auf sensible Art abrundet. Die wiegenden Triolen des ersten Klaviers erhalten vom zweiten Klavier eine Akkordgrundierung, die bei Bach nicht steht, dem Klang aber eine samtweiche Schattierung verleiht. Die Choralzeilen zitiert Babin in berührender Schlichtheit.

Ein bewegend-intimer Abschluss dieses Albums, das die ganze emotionale und intellektuelle Bandbreite Bachscher Musik und deren Übertragungsmöglichkeiten auf zwei Klaviere einfängt!

Norbert Müllemann

