

A classical painting depicting two men in a dimly lit room. The man in the foreground is seated, wearing a dark cap and a light-colored tunic with red accents. He is playing a lute, a stringed instrument with a pear-shaped body. The man behind him is older, with a white beard, wearing a dark robe and looking down at an open book he is holding. The lighting is dramatic, highlighting the figures against a dark background. The overall style is reminiscent of 17th-century Baroque painting.

SONGS
WITHOUT
SINGERS

TOBIAS BIGGER, PIANO

Songs without Singers

Vocal Music as Piano Piece

- | | | |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1 | Tobias Bigger (*1962): Solo piano setting of Dutch chorale „Gezang 143“ | x'xx |
| | <i>3 Song transcriptions after Max Reger (1873-1916) and Johannes Brahms (1833-97)</i> | |
| 2 | Reger/T. Bigger: „Folk Song“, op.37 No.2 | x'xx |
| 3 | Franz Bendel (1833-74): Improvisation on Brahms' „Lullaby“ (op.49 No.4), op.141 | x'xx |
| 4 | Brahms/T. Bigger: „The Sisters“, op.61 No.1 | x'xx |
| 5 | J.S.Bach (1685-1750)/Harold Bauer (1873-1951): Aria „Come, sweet Death“, BWV 478 (from „Schemelli Song Book“) | x'xx |
| | <i>Semyon Barmotin (1877-1939): Three Songs without Words for solo piano, op.2</i> | |
| 6 | Allegretto affetto | x'xx |
| 7 | Adagio sostenuto | x'xx |
| 8 | Allegretto con anima | x'xx |
| 9 | Fritz Kreisler (1875-1962): „The Old Refrain“ | x'xx |
| 10 | Edwin H. Lemare (1866-1934)/T. Bigger: Andantino for Organ, op.83 No.2 | x'xx |
| 11 | Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)/T. Bigger: Organ Postlude on „Awake, the voice commands“, op.78 No.18 | x'xx |
| 12 | Nikolai Medtner (1879-1951)/T. Bigger: „What the Poet speaks“, from Suite Vocalise, op.41 No.2 | x'xx |
| 13 | Carl Adolf Lorenz (1837-1923): Fugue for solo piano, op.95 No.3 (on Mozart's duet „Là ci darem la mano“, from the opera „Don Giovanni“) | x'xx |
| 14 | J.S.Bach/Herbert Murrill (1909-52): Chorale „God's Deeds are always righteous“, from Cantata No.75 | x'xx |
| | <i>Harold Bauer: „Tunes from the 18th Century“</i> | |
| 15 | No.2, „Ye Sweet Retreat“ | x'xx |
| 16 | No.4, „Flourish“ | x'xx |

Two Lullaby song transcriptions

- | | | |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 17 | Pyotr I. Tchaikovsky (1840-93)/Paul Pabst (1854-97): „Lullaby“, op.16 No.1 | x'xx |
| 18 | Hugo Wolf (1860-1903)/T. Bigger: „Lullaby in Summer“ | x'xx |
| 19 | Nikolay A. Rimsky-Korsakov (1844-1908)/Julius Chaloff (1892-1979): „Hymn to the Sun“, from the opera „The Golden Cocquerel“ | x'xx |

Three Folk Song settings

- | | | |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 20 | Eduard Schütt (1856-1933): „Among Flowers“, from „Préludes sur des Airs russes“ for solo piano | x'xx |
| 21 | Arthur de Greef (1862-1940): „The solitary Rose“, from „Four old Flemish Folksongs“ for orchestra, solo piano transcription | x'xx |
| 22 | Eduard Schütt: „The Buffoon“, from „Préludes sur des Airs russes“ | x'xx |

TT: xx'xx

Tobias Bigger, *piano*

Piano: Bösendorfer 280VC, provided by Christian Schoke, Cologne

Front cover: based on the painting „Lute Player accompanying an old Man holding a musical Score“ by Jacques de Rousseaux (ca. 1600-38)

Meine Idee zu dieser Einspielung reicht rund 20 Jahre zurück. Das gewählte Thema eröffnet zwar ein umfängliches Feld infrage kommender Musik, allerdings gab es zwei Beschränkungen äußerlicher Natur.

Erstens wollte ich rare, ganz weitestgehend sogar ersteingespielte Werke zum Einsatz bringen. Dies entspricht meiner seit Jahrzehnten bestehenden und auch in meinen Aufnahmen praktizierten Vorliebe für unausgetretene Pfade, die sich übrigens günstig mit dem Faktum trifft, dass es marketingtechnisch ohnehin allenfalls für „Big Names“ in diesem Geschäft ratsam ist, gängiges Repertoire einzuspielen. Nebenbei bemerkt: Einfallsslos und langweilig ist Letzteres allerdings in jedem Falle. Dass „Big Names“ es tun können (weil sie ob ihres Namens auch für altbekanntes, längst totgerittenes Repertoire Aufmerksamkeit bekommen), hindert sie nicht, es zu lassen und fantasievoll zu agieren.

Zweitens schieden leider eine Reihe ursprünglich vorgesehener Werke deshalb aus, weil für sie in der einen oder anderen Weise noch ein Urheberrechtsschutz relevant ist und die zuständigen Verlage keine Genehmigung bzw. Lizenzierungszusage abzugeben bereit waren. Dies betraf zwei Bearbeitungen aus meiner eigenen Feder (mit Urheberrechtsschutz der von mir bearbeiteten Originale) sowie außerdem einige Werke anderer Bearbeiter (mit Urheberrechtsschutz dieser Bearbeitungen). Eine Einspielung der betreffenden eigenen Bearbeitungen hätte ohne Verlagsgenehmigung von vornherein als unverwendbar festgestanden. Und für die besagten Werke der anderen Bearbeiter hätte zumindest ein Risiko der Unverwendbarkeit bestanden, denn eine eigenproduzierte Einspielung wie diese erfolgt zum Aufnahmezeitpunkt ohne Zuordnung zu einem bestimmten Label und also noch ohne Zuständigkeit einer konkreten Urheberrechts-Verwertungsgesellschaft. Ob noch lizenzierende Tätigkeit eines betreffenden Verlages nötig wird, ist daher im Vorhinein nicht bei einer bestimmten Verwertungsgesellschaft abklärbar und eine vorsorgliche Verlagszusage somit unabdingbar.

Wie allgemein im Leben, können Beschränkungen aber auch neue Perspektiven eröffnen: An interessanter Musik im relevanten Themenbereich herrscht kein Mangel.

Die Transkription von Klavierliedern, Opernarien u.ä. für das Soloklavier bildet ein klassisches Spielfeld für die Kunst der Klavierbearbeitung.

Exemplarisch zeigt sich hier auch die ganze Spannweite dieser Kunst: von der original-

getreuen oder gar vereinfachenden Übertragung bis zur frei gehaltenen Bearbeitung, welche in der Regel den Virtuosen im Auge hat und entsprechende Anforderungen stellt. Für beide Seiten ist das 19. Jahrhundert mit dem erstarkenden Bürgertum impulsgebend. Zum einen brachte das bürgerliche Heim die Hausmusik mit eminenter Bedeutung des Klaviers und dem Bedürfnis, auf ihm nicht nur originale Klavierstücke zu spielen, sondern auch Musik für andere Besetzungen, bis hin zu Symphonien, Oratorien usw. Diese „Gebrauchstranskriptionen“ brachten Musik ins persönliche Umfeld, die man sonst entweder gar nicht oder nur durch teure Konzertbesuche erfahrbar gehabt hätte. Zum anderen entstand im genannten Zeitraum das Phänomen des reisenden Virtuosen, für das stellvertretend der Name Liszt steht. Bei den Klaviervirtuosen ging es um Nützlichkeit einer Transkription weniger zwecks Entbehrlichkeit zusätzlicher Musiker, sondern eher dahingehend, dass eingängige und beliebte Melodien ein Konzertpublikum in besonderer Weise ansprechen. Hinzu kommt hier der Aspekt, anhand der Bearbeitung sowohl eine besondere Fertigkeit klangvoll-raffinierter Übertragung des Originalmaterials auf das Soloklavier zu dokumentieren als auch die eigene Virtuosität zur Schau zu stellen. Dies erklärt auch, dass es sehr schnell zum Standard wurde (der sich bis Mitte des 20. Jahrhunderts hielt), dass die Virtuosen selbst Bearbeitungen verfassten.

Diese Aufnahmen erweitern das Blickfeld über die Bearbeitungen von Klavierliedern und Arien hinaus, indem auch der Kirchenchoral einbezogen wird. Dieser hat vor allem im Bereich der Orgelmusik eine Fülle an Werken im Sinne eines „Gesangs ohne Sänger“ inspiriert, in Gestalt vieler Choralvor- und -nachspiele, Choralfantasien usw. Außerdem ist das Volkslied als Bearbeitungsobjekt vertreten. Spezieller Impetus hierfür war das um die vorletzte Jahrhundertwende erstarkende Interesse an den echten, von einer Stilisierung in der Kunstmusik unbeeinflussten Volks-Melodien. Bekannte Namen in dieser Bewegung sind im Bereich der Balkanregion Béla Bartók und Zoltán Kodály und für den englischen und nordeuropäischen Raum Percy Grainger (dessen Berücksichtigung durch meine eigene Bearbeitung eines seiner Folksong-Sätze den eingangs erwähnten Urheberrechtsproblemen zum Opfer fiel). Schließlich soll das Genre des „Liedes ohne Worte“ nicht vergessen sein. Das Klavier hatte mit seiner sich vom Cembalo unterscheidenden Klangerzeugungstech-

nik die Möglichkeit eröffnet, an- und abschwellende Dynamik darzustellen. Dies galt und gilt zwar nur auf fortschreitenden Tonketten (nicht auf stehenden Tönen), näherte sich aber der lebendigen Tongestaltung von Sängern und Melodieinstrumenten an. Angesichts dessen lag der Schritt nahe, auch originäre Soloklavierwerke als „Lied“ aufzufassen, mangels Stimme als „Lied ohne Worte“. Bekanntestes Beispiel solcher Klavierstücke sind die gleichnamigen Werke Felix Mendelssohn-Bartholdys.

Der niederländische Kirchenchoral „OP BERGEN EN IN DALEN“ stammt aus dem 18. Jahrhundert und besingt Gottes Allgegenwart. Er ist aufgrund seiner Nummer im Kirchengesangbuch für die Niederländisch-Reformierte Kirche von 1938 als „Gezang 143“ geläufig. Mein Choralatz war ursprünglich gedacht als Einleitung meiner Transkription einer niederländischen Orgel-Choralpartita über „Gezang 143“. Zwar stehen urheberrechtliche Hindernisse der Einspielung der Transkription entgegen, meinen Choralatz aber habe ich hier belassen, da er unverändert zum Thema dieses Projektes passt und die Melodie mit ihrer positiv-energetischen Stimmung einen idealen offertorischen Charakter hat.

Das Liedschaffen MAX REGERS steht im Schatten anderer Reger-Werke, aber seine Bedeutung für Reger selbst ist an der Anzahl seiner Lieder ablesbar; es sind über 250. Regers Profil als ausführende Musiker bestätigt dies, denn seine lebenslange Profession als Instrumentalist war die des Pianisten, und zwar nahezu ausschließlich des Kammermusik- und Liedbegleitungspianisten.

Der zweite der „Fünf Gesänge“, op.37, basiert nicht auf einem Volkslied im Wortsinne, sondern auf einem so betitelten Gedicht aus der Sammlung „Vermischte Gedichte“ der Autorin Anna Ritter.

Die Beliebtheit des berühmten Wiegenliedes op.49 Nr.4 von JOHANNES BRAHMS zeigt sich u.a. in der enormen Anzahl seiner Bearbeitungen, für die im Bereich des Soloklaviers beispielhaft noch die Namen Grainger, Cortot und Schütt genannt seien.

Die Version des Liszt-Schülers FRANZ BENDEL, der ab 1862 Klavierlehrer an der Kulak-Akademie in Berlin war, ist treffend betitelt: Sie folgt nicht exakt dem Gang des Originals, sondern verarbeitet dessen musikalisches Material unter Verwendung einiger deli-

kater pianistischer Finessen in freier, quasi improvisatorischer Weise.

„Die Schwestern“ aus **BRAHMS‘** Duetten für Sopran und Alt plus Klavier, op.61, vertont ein augenzwinkernd-amüsanter Gedicht Eduard Mörikes über Zwillingsschwestern, die ein Herz und eine Seele sind, bis das Blättchen sich wendet (um das Gedicht zu zitieren) und sich beide in denselben Mann verlieben.

Brahms illustriert diesen Wandel durch den Tonartwechsel von g-moll nach G-Dur, und meine frei ausgearbeitete Transkription aus dem Jahre 2004 (die drei der insgesamt fünf Strophen verarbeitet) setzt hierfür zusätzlich einen zeitweiligen Taktwechsel vom 2/4- zum 3/8-Takt.

Die in **JOHANN SEBASTIAN BACHS** Arie BWV 478 vertonten Verse aus dem 18. Jahrhundert besingen in bewegender Weise die Sehnsucht nach Ruhe und himmlischer Erlösung im Tod.

Bachs Satz besteht aus der Melodiestimme und einer bezifferten (d.h. mit Harmonisierungshinweisen versehenen) Basslinie. Er ist Teil der Sammlung des „Schemelli-Gesangsbuchs“ von 1736, die 954 geistliche Lieder enthält, 69 davon mit Vertonung, welche wiederum bei 66 Stücken durch Bach erfolgte, teils als Urheber nur der Harmonisierung, teils — so wie hier — als Autor auch der Melodie.

Der nahe London geborene **HAROLD BAUER** war als Pianist ein „Spätentwickler“. Mit Konzerten als Geiger ab dem neunten Lebensjahr strebte er eine internationale Violinistenkarriere an. Diese Fokussierung blieb trotz später hinzukommender Auftritte am Klavier auch über Bauers Übersiedlung nach Paris (1892) hinaus gültig, wo er pianistisch einige Zeit mit dem berühmten Klaviervirtuosen Ignaz Jan Paderewski arbeitete. In der Erkenntnis einer nicht chancenreichen Konkurrenz mit großen Geigern seiner Zeit sowie durch Hilfestellung Paderewskis wandte sich Bauer dann aber ausschließlich dem Klavier zu und baute ab 1893 sukzessive eine internationale Pianistenkarriere auf. Neben solistischen Tournées und kammermusikalischer Zusammenarbeit mit berühmten Kollegen kamen nach der Emigration in die USA (1914) weitere Aktivitäten hinzu: lehrende Tätigkeit u.a. als Chef der Klavierabteilung der Manhattan School of Music und außerdem die Mit-Gründung (1919) und langjährige Leitung der New Yorker „Beethoven Association“.

SEMYON BARMOTIN ist nicht nur als Objekt einer Einspielung eine Rarität, sondern auch als Person wenig erschlossen. Ich wurde um 2014 auf ihn aufmerksam und war so beeindruckt, dass ich etwas später eine komplett ihm gewidmete Einspielung vorzubereiten begann, deren Verwirklichung dann aber hinter mein Leschetizky-Projekt zurücktrat.

Die wesentlichen bekannten Daten zu Barmotin sind, dass er Pianist sowie in seiner Heimatstadt St.Petersburg als Chorist in der Hofsängerkapelle tätig war, außerdem 1901 am dortigen Konservatorium seinen Abschluss in Komposition als Schüler Nikolai Rimsky-Korsakovs machte. Barmotin hatte Lehrtätigkeiten insbesondere an der Musikschule von Kherson (südliche Ukraine) sowie von 1923-25 als Musiktheorie-Dozent am St. Petersburg Konservatorium.

Der aus Wien stammende **Fritz Kreisler** ist nicht nur einer der größten Violinvirtuosen der Geschichte, sondern auch Schöpfer vieler klangvoller Werke hauptsächlich für Violine/Klavier-Duo. Dass Kreisler das Klavier aber nicht nur als Klanghintergrund für die Geige begriff, kann man dem Klavierpart vieler seiner Werke ansehen; bei aller virtuosen geigerischen Präsentation offenbaren die Sätze eine „Ader“ des Komponisten auch für die Pianistik und die klanglichen Gegebenheiten des Klaviers.

Vielleicht weniger bekannt ist das Vorhandensein einiger Werke Kreislers für Klavier, überwiegend als Soloklaviersversion eines auch für Duo existenten Stückes.

Der „Alte Refrain“ ist ein solches Werk und zugleich ein Beispiel für das Kreisler'sche Wiener Kolorit, welches auch seine berühmten Werke wie z.B. „Liebesleid“ oder „Schön Rosmarin“ verkörpern. Das im „Alten Refrain“ verarbeitete Wienerlied „Du alter Stefansturm“ entstammt der Operette „Der liebe Augustin“ des aus Böhmen gebürtigen **JOHANN BRANDL** (1835-1913), und Kreislers Bearbeitung verbindet eine farbenreiche Harmonik mit jenem etwas melancholischen Wiener Charme, der letztlich auch die alte österreichisch-ungarische Doppelmonarchie repräsentiert.

Das Andantino Des-Dur, eines von **EDWIN LEMARE**s prominentesten Werken, hätte hier keinen Platz gefunden, wenn es nicht neben dem originalen Orgelstück noch eine zweite „Dimension“ des Werkes gäbe, nämlich als Song. Zwei US-Songwriter entdeckten die eminent liedhaften Qualitäten und schrieben auf die Melodie einen Text. Als „Moonlight and Roses“ gewann die Musik dann eine Bekanntheit, die dem Orgelstück naturgemäß

nie offengestanden hätte. Lemare, von der südenglischen Isle of Wight stammend und einer der berühmtesten Organisten seiner Zeit, klagte wegen Urheberrechtsverletzung und erstritt sich beachtliche Tantiemenzahlungen.

Inhaltlich sei noch erwähnt, dass Lemare als Urheber des sog. „Thumbing down“ im Orgelspiel gilt, das er auch im Andantino anwendet. Dabei spielt der Daumen einer Hand (hier der melodieführenden) auf einem Manual unterhalb desjenigen, auf dem der zweite bis fünfte Finger dieser Hand spielen. Zweck dessen ist es, mit diesem Daumen in anderem Klang spielen zu können als mit den restlichen Fingern, insgesamt also aus dem Spiel mit zwei Händen zu gleicher Zeit drei verschiedene Manualklangfarben zu erzielen (weshalb eine nur zweimanualige Orgel für solche Stücke nicht ausreicht).

Auf dem einzigen „Manual“ des Konzertflügels ist Thumbing down logischerweise kein Thema, ich habe aber in meiner Bearbeitung versucht, ansatzweise den Klangeffekt zu imitieren: Im relevanten zweiten Segment des Stückes setze ich in der rechten Hand weite Akkordgriffe im Umfang von Dezime und größer, wobei die Akkorde außerdem die Melodiestimme oktaviert verdoppeln und ihren klanglichen Schwerpunkt in die untere Stimme dieser Oktave legen.

SIGFRID KARG-ELERT empfing ab 1896 eine profunde Ausbildung von berühmten Lehrern am Leipziger Konservatorium. Der Rat Edvard Griegs führte zu einer Verlagerung seiner Tätigkeit: weg von der beginnenden pianistischen Karriere und einer Lehrtätigkeit als Leiter der Klavierabteilung des Magdeburger Konservatoriums, hin zur Komposition, u.a. in intensiver Beschäftigung mit Musik des Barock. Ab 1904 wieder in Leipzig ansässig, lernte Karg-Elert auch das Kunstharmonium kennen, zu dessen profiliertesten Repräsentanten als Komponist wie auch Virtuose er in der Folge zählte.

Transkriptionen von Harmoniumwerken für die Orgel führten ihn zu Letzterer und zu einer Fülle originär für sie geschriebener, oft hochvirtuoser Werke, die Karg-Elert in den vergleichenden Blick mit seinem Zeitgenossen (und übrigens zeitweiligen Wohnungsnachbarn) Max Reger rückten.

Wie Reger, dessen Nachfolger als Konservatoriumslehrer in Leipzig er wurde, so ist auch Karg-Elert Exponent einer am Idealbild barocker Polyphonie orientierten und zugleich expressiven Spätromantik, die instrumentale Virtuosität mit einem farbenreichen und bis an die Grenzen der Tonalität gehenden Kompositionsstil verbindet.

„Sie sind meines Erachtens der größte Komponist unserer Zeit.“

Solche Superlative haben zwar ihre Problematik, aber in dieses von Sergei Rachmaninoff 1921 an seinen Landsmann NIKOLAI MEDTNER gerichtete Kompliment wird jeder von Herzen einstimmen, der Medtner so verehrt wie der Verfasser dieses Booklettextes. Von baltendeutscher Abstammung in Moskau geboren und dort am Konservatorium ausgebildet, emigrierte Medtner 1921 zunächst nach Berlin, später nach Paris und 1935 nach London.

U.a. durch den Verlust der Moskauer Klavierprofessur resultierte diese Emigration in finanziell prekärer Lage, der Medtner nur durch Beistand Dritter standhalten konnte: Rachmaninoff unterstützte das Ehepaar Medtner vielfach finanziell sowie mit seinem Einfluss, und unter den anderen hilfreichen Medtner-Fans finden sich vor allem der berühmte Orgelvirtuose Marcel Dupré und in Medtners letzten Lebensjahren der Maharadscha von Mysore.

Medtners wundervolle Musik, in ihrer Mischung aus höchster handwerklicher Raffinesse und bewegender Schönheit, atmet neben anderen Aspekten aus allen Poren das melodische Element, und so wundert es nicht, dass er über 100 Klavierlieder komponierte. Teil dessen sind die großangelegten beiden Werke für textlose Singstimme „Sonate Vocalise“ und „Suite Vocalise“, op.41.

Der fünfte und abschließende Satz der 1927 komponierten „Suite Vocalise“ weckt mit seinem Titel Reminiszzenzen an Robert Schumann („Kinderszenen“) und kombiniert — wie oft bei Medtner — tänzerische Elemente (hier durch den Siciliano-Rhythmus) mit einer leise elegisch-melancholischen Kantabilität.

Das Stück gliedert sich in zwei einer kurzen Einleitungspassage nachfolgende, jeweils wiederholte Teile, denen eine beschließende Coda hintangestellt ist. Meine Bearbeitung wiederholt nur den ersten der beiden Teile, tut dies aber — guter Tradition ambitionierter Klaviertranskriptionen entsprechend — mit wechselnder Registerlage der Singstimmen-Melodie, die zuerst in der Tenorlage gesetzt ist und in der Wiederholung als Oberstimme; auch im zweiten Teil und in der Coda folge ich dem Wechsel-Konzept.

CARL ADOLF LORENZ stammte aus dem pommer'schen Köslin und ging nach seinem Stettiner Abitur nach Berlin, wo er an der Universität zum Dr. phil. promovierte und auch Kontrapunkt, Klavier und Komposition u.a. bei Siegfried Dehn und Friedrich Kiel

studierte.

Nach Dirigentenpositionen in Berlin und Stralsund war Lorenz von 1866 bis 1910 in der Nachfolge Carl Loewes in Stettin tätig, u.a. als Städtischer Musikdirektor und Organist der Jakobikirche sowie Leiter des Stettiner Musikvereins und Lehrergesangsvereins.

Die 1914 erschienenen Fünf Fugen für Klavier, op.95, verarbeiten in den Nr. 1-2 eigene Themen und in den restlichen drei Stücken Mozart- und Wagner-Melodien.

Gegenstand des als Doppelfuge angelegten dritten Stückes ist das Thema des Duets „Là ci darem la mano“ aus MOZARTs Oper „Don Giovanni“, welches im Fugen-Hauptthema in Originalgestalt mit 2/4-Takt durchgeführt wird und im zweiten Fugenthema abgewandelt in triolischer Form im 6/16-Takt.

JOHANN SEBASTIAN BACHs Choralatz über „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ aus der Kantate BWV 75 bekommt in HERBERT MURRILLs 1932 veröffentlichter Klavierbearbeitung einen eigenständigen, sanft-kantabel fließenden Charakter. Murrill — aus London stammend und dort an der Royal Academy of Music (RAM) ausgebildet — war nach verschiedenen Posten als Organist und Chorleiter seit den 1930er Jahren in London Kompositionsprofessor an der RAM sowie Mitarbeiter in der Musikabteilung der BBC (ab 1950 als deren Leiter). Während des Zweiten Weltkriegs arbeitete er einige Jahre auch für den britischen Armee-Geheimdienst „Intelligence Corps“.

HAROLD BAUERs Interesse an Barockmusik wird belegt durch seine zahlreichen Klavierbearbeitungen von Werken jener Epoche. Die Sammlung „Tunes from the 18th Century“ aus dem Jahre 1923 bearbeitet Melodien des britischen Raums, deren genaue Provenienz bei den zwei hier eingespielten Stücken allerdings von Bauer nur für „Ye Sweet Retreat“ spezifiziert wird, dergestalt, dass sie der Serenaden-Kantate „Solomon“ des englischen Komponisten William Boyce (1710-79) entstamme.

Dass das Wiegenlied PETER TSCHAIKOWSKYs nachhaltigen Eindruck auf den Hörer hinterlässt, belegt u.a. seine Beachtung durch verschiedene Klavierbearbeiter.

Bereits Tschaikowsky selbst fertigte eine Soloklavier-Version an, und unter den weiteren Transkribenten finden sich zwei Exponenten der russischen Pianistik, nämlich Sergei Rachmaninoff und PAUL PABST.

Pabst stammte aus Königsberg und hatte u.a. bei Franz Liszt in Weimar studiert, war aber ebenso wie sein Vater ins damals russische Riga übersiedelt (wo jener das Konservatorium leitete). Paul Pabst blieb auch weiter im Zarenreich ansässig, als er 1878 Nikolai Rubinstains Angebot annahm, am Moskauer Konservatorium Klavier zu lehren.

Durch diese Position stellte sich seinem außerordentlichen Renommée als Klavierspieler — Tschaikowsky nannte ihn einen „göttlichen Pianisten“ — eine noch größere pädagogische Wirkung zur Seite, als einer der wichtigsten Former der russischen Pianistenschule der Folge-Generation. Unter seinen vielen Schülern seien beispielhaft berühmte Namen genannt wie Medtner, Goedike, Lyapunov, Goldenweiser und Igumnov.

Pabsts Wiegenlied-Transkription hat einen besonderen Reiz darin, dass sie in der jeweiligen Wiederholung der beiden (tonartlich deutlich unterschiedenen) Hauptsegmente die Melodiestimme kanonisch durchführt.

Das Liedschaffen macht mit rund 300 Stücken den größten Teil im Werk HUGO WOLFS aus und begründet seinen kompositorischen Ruhm als einer der bedeutendsten Liedkomponisten überhaupt. Wolf, der in Wien auch als Musikkritiker durch seinen sarkastischen Stil Bekanntheit erlangte, war nur begrenzte Schaffenszeit beschieden: Schon vorher durch Krisen ausgebremst, war er ab 1897 nicht mehr arbeitsfähig, bedingt durch fortschreitende Geisteskrankheit insbesondere als Folge einer im Alter von 18 erlittenen Syphilisansteckung.

Die Sammlung Sechs Lieder für eine Frauenstimme umfasst u.a. die Vertonungen der Gedichte „Wiegenlied im Winter“ und „Wiegenlied im Sommer“ von Robert Reinick. Meine Bearbeitung des Sommer-Wiegenliedes vertont zwei der drei Strophen und führt die Melodiestimme in unterschiedlichen Registerlagen aus.

Der Name Chaloff steht in mehreren Generationen für Musikerpersönlichkeiten. Manchem mag der Jazz-Saxophonist Serge Chaloff in den Sinn kommen, aber hier geht es um dessen Vater: den in Boston als Sohn des dort tätigen Synagogen-Kantors Israel Chaloff geborenen Pianisten JULIUS CHALOFF.

Chaloff studierte ab dem 11. Lebensjahr am Bostoner New England Conservatory, an dem er später auch lehrte, und verbrachte danach einige Jahre in Europa, u.a. in Berlin, wo er bei dem renommierten Pianisten Ignaz Friedman studierte und 1913 debütierte.

Chaloffs Klavierbearbeitung der Koloratursopran-Arie „Hymne an die Sonne“ aus der Oper „Der goldene Hahn“ von **NIKOLAY RIMSKY-KORSAKOV** existiert in zwei punktuell voneinander differierenden Varianten, wie der Vergleich zweier Quellen zeigt: Beide sind ursprünglich im Verlag Carl Fischer, New York, erschienen; eine von ihnen unter dem Jahr 1922 als „Superior Ed. 2187“, die andere mit nicht weiter zu eruierenden Daten. Denn Letztere, die ich musikalisch präferiere und hier eingespielt habe, liegt mir — seit gut 20 Jahren — nur als Reprint aus der Verlagsreihe „Musica Obscura“ (Merrimack, New Hampshire) vor, deren Inhaber, Dr. John Dowd, sich bis zu seinem Tode die Wiederzugänglichmachung raren Klavierrepertoires zur Aufgabe gemacht hatte. Die „Musica Obscura“-Ausgaben enthalten keine vom ursprünglichen Verleger stammenden Datenangaben, und weder eigene Nachforschungen noch meine Anfrage an den Fischer-Verlag vermochten weitere Klärung herbeizuführen.

Die 1923 veröffentlichten „Präludien über Russische Weisen“ des gebürtigen St. Petersburgers **EDUARD SCHÜTT** enthalten acht Klavierstücke in zwei Heften.

Schütts Ausbildung am St. Petersburger Konservatorium folgte ein zweijähriges Studium am Leipziger Konservatorium und schließlich in Wien die Perfektionierung bei dem berühmten Klavierpädagogen Theodor Leschetizky, der Schütt sehr schätzte und ihm lebenslang freundschaftlich verbunden war.

Schütt blieb in Wien ansässig (neben häufigen Aufenthalten in seiner Villa bei Meran) und dirigierte von 1881-87 den Wiener Akademischen Wagner-Verein. Ein anschließendes Angebot der Wagner-Witwe Cosima, Musikdirektor der Bayreuther Wagner-Festspiele zu werden, schlug er aus.

Bei den Flämischen Volksliedern tritt in ihrer Klavierfassung der Belgier **ARTHUR DE GREEF** in doppelter Rolle auf, als Originalkomponist und als Klavierbearbeiter. De Greef war nach Studien am Brüsseler Konservatorium auch Schüler von Liszt und Saint-Saëns in Weimar bzw. Paris und prägte als europaweit renommierter Pianist sowie jahrzehntelang als Klavierprofessor in Brüssel die belgische Klaviertradition.

© Tobias Bigger 2021

Tobias Bigger studierte – beginnend bereits als Gymnasiast mit staatlichem Jungstuden-tenstipendium – Künstlerisches Klavierspiel an der Musikhochschule Köln (Prof. Helmut Weinrebe). Es folgten weitere Klavierstudien bei international renommierten Profes-soren: Bigger war Schüler von Karl-Heinz Kämmerling und besuchte Meisterkurse bei Vitalij Margulis, Detlef Kraus und Bernard Ringeissen.

Tobias Bigger ist Preisträger im Internationalen Klavierwettbewerb von Senigallia, Itali-en, 1982. Nach einer Tätigkeit als Rechtsanwalt widmet er sich seit 1998 wieder aus-schließlich der pianistischen Arbeit. Diese führte ihn neben Soloauftritten im In- und Ausland auch zu langjähriger kammermusikalischer und liedbegleitender Konzerttätig-keit, u.a. in verschiedenen ständigen Formationen mit anderen Musikern. Eine besondere Vorliebe des Pianisten richtet sich auf selten gespielte Musik, insbesondere virtuose Be-arbeitungen. Hierfür hat sich Bigger einen Namen gemacht, in Konzerten wie auch in seinen CD-Aufnahmen für europäische und amerikanische Labels.

Sein Klavierspiel findet weithin enthusiastische Zustimmung. Konzertkritiken ebenso wie Pianistenporträts und CD-Rezensionen – u.a. in renommierten Publikationen wie z.B. KulturSPIEGEL, Piano News oder International Record Review – zeigen sich beein-druckt zum einen vom Einfallsreichtum in Biggers Programmgestaltungen, zum anderen pianistisch sowohl von makelloser Virtuosität als auch tonlicher und musikalischer Kulti-viertheit.

Mit Transkriptionen setzt sich der Pianist auch von der kompositorischen Seite her aus-einander: Bigger verfasste zahlreiche Bearbeitungen insbesondere für Soloklavier, wo-von auch die vorliegende Einspielung Zeugnis gibt.

<https://tbigger.12hp.de>

Recording Data

Recording: April, 2021, at the Kulturzentrum Immanuelkirche, Wuppertal, Germany
Producer and sound engineer: Tobias Bigger
Piano technician: Christian Schoke

Equipment: Microphones: Vanguard V44S (with 48V power by TritonAudio True Phantom), AEA KU4, Sonodore RCM-402 and Oktava MK 101-8;
Microphone preamplifiers: Cranborne Camden500, SSL VHD Pre, Triton Audio D2O-500, TrueSystems pT2-500D;
Lynx Aurora(n) high-resolution A/D converter and recorder; Reaper workstation, Genelec and Amphion loudspeaker monitors, Sennheiser headphones.

Post-Production: Original format: 24-bit/176,4kHz
Editing: Tobias Bigger
Surround mixing:

Executive producer:

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Tobias Bigger 2021

Translations:

Front cover concept: Tobias Bigger

Photo of Tobias Bigger:

Typesetting, lay-out: