

Bach Without Words

Transcriptions of Bach Chorales and Chorale Preludes



Anna Christiane Neumann, Piano

Bach Without Words

Transcriptions of Bach Chorales and Chorale Preludes

Anna Christiane Neumann, Piano

Anja Kleinmichel, Piano [tracks 1, 16, 25, 27, 33]

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

- 01 **Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit**
Sonatina from Cantata No. 106, “Actus Tragicus” [02'23]
*Arranged for piano four hands by György Kurtág (*1926)*
- 02 **Nun komm, der Heiden Heiland*** [00'31]
- 03 **Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 659** [04'27]
Arranged for piano by Ferruccio Busoni (1866–1924)
- 04 **Jesu bleibet meine Freude**
Chorale from Cantata No. 147,
“Herz und Mund und Tat und Leben” [01'02]
*Fourt-part chorale setting arranged for piano by Anna Christiane Neumann (*1977)*

05	Jesu bleibet meine Freude	[02'21]
	<i>Arranged for piano by Anna Christiane Neumann</i>	
06	Der Tag, der ist so freudenreich*	[01'01]
07	Der Tag, der ist so freudenreich, BWV 605	[01'31]
	<i>Arranged for piano by Constant Lambert (1905–1951)</i>	
08	In dulci jubilo*	[00'54]
09	In dulci jubilo, BWV 751	[01'51]
	<i>Arranged for piano by Wilhelm Kempff (1895–1991)</i>	
10	In dulci jubilo, BWV 729	[02'02]
	<i>Arranged for piano by Lord Berners, Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson (1883–1950)</i>	
11	O Mensch, beweine deine Sünde groß*	[01'33]
12	O Mensch, beweine deine Sünde groß, BWV 622	[03'42]
	<i>Arranged for piano by Herbert Howells (1892–1983)</i>	
13	Herzlich tut mich verlangen*	[00'56]
14	Herzlich tut mich verlangen, BWV 727	[01'30]
	<i>Arranged for piano by William Walton (1902–1983)</i>	
15	O Lamm Gottes, unschuldig*	[00'50]

- 16 **O Lamm Gottes, unschuldig, BWV deest** [04'09]
Arranged for piano four hands by György Kurtág
- 17 **Wir setzen uns mit Tränen nieder**
Final Chorus of the St. Matthew Passion, BWV 244 [03'07]
Arranged for piano by Arthur Willner (1881–1959)
- 18 **Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ, BWV 253** [01'04]
Arranged for piano by Ralph Vaughan Williams (1872–1958)
- 19 **Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ, BWV 649** [04'18]
Arranged for piano by Ralph Vaughan Williams
- 20 **Liebster Jesu, wir sind hier*** [00'41]
- 21 **Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731** [02'06]
Arranged for piano by Harriet Cohen (1895–1967)
- 22 **Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*** [01'20]
- 23 **Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639** [02'14]
Arranged for piano by Max Reger (1873–1916)
- 24 **Aus tiefer Not schrei ich zu dir*** [00'57]
- 25 **Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 687** [05'14]
Arranged for piano four hands by György Kurtág
- 26 **Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*** [00'42]

27	Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 711	[02'27]
	<i>Arranged for piano four hands by György Kurtág</i>	
28	Es ist gewisslich an der Zeit, BWV 307	[00'47]
	<i>Arranged for piano by Wilhelm Kempff</i>	
29	Es ist gewisslich an der Zeit, BWV 734	[01'39]
	<i>Arranged for piano by Wilhelm Kempff</i>	
30	Komm süßer Tod, BWV 478	[02'42]
	<i>Arranged for piano by Frank Bridge (1879–1941)</i>	
31	Wachet auf, ruft uns die Stimme*	[01'37]
32	Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 645	[04'48]
	<i>Arranged for piano by Myra Hess (1890–1965)</i>	
33	Air from the Orchestral Suite No. 3, BWV 1068	[02'50]
	<i>Arranged for piano four hands by Max Reger</i>	

* From “371 Harmonized Chorales and 69 Chorale Melodies with Figured Bass by Johann Sebastian Bach”, edited by Albert Riemenschneider (1878–1950)

Total Time

[69'33]

Bach Without Words

Teaching piano usually moves within such narrow and traditional confines that only rarely do pianists, who are not also organists, get to know and admire even the most common aspects of the inexhaustible artistry of a J. S. Bach. For this reason, the study of these choral preludes, which I would like to label an “extract” of Bach’s art, can ... only be of the greatest value.

Max Reger, 1900

The historical legacy of Johann Sebastian Bach’s (1685–1750) music can hardly be overestimated. Generations of concertgoers and churchgoers, of composers, musicians and singers have found a home in Bach’s musical universe. There are innumerable compositions which pay tribute to this musical universe by, for example, writing free fantasias and fugues on the personal theme of B-A-C-H. The motto of the *St. Bach Passion*, composed in 1985 by Mauricio Kagel (1931–2008), bears witness to the deep and unifying deference of an entire professional guild: “It may be true that not all musicians believe in God; however, they all believe in Bach.”

The arrangements and transcriptions for piano of Bach’s works show how Bach has left his mark in history. As the development of the piano and the resulting profession of the

pianist emerged, so too did the need for piano literature which helped demonstrate pianistic abilities and promised variety to concert audiences. Since the rediscovery of Bach during the 19th century, his music has gained a permanent place in the concert auditorium, in sacred concerts and in liturgical music right down to the present day. A growing number of arrangements for piano have helped recreate and preserve Bach's musical universe—both in fervently played Hausmusik and in professional recital performance. A special interest in Bach transcriptions for piano took hold in the 19th century and continued into the 20th century. There is a nearly endless list of transcribers and arrangers.* Given the large number of transcriptions, this recording focuses on vocal works which have been arranged for piano. The title *Bach Without Words* alludes to the repertoire chosen. Heard on this CD are transcriptions of chorales, choruses and arias from Bach's cantatas and Passion settings

* These include: Franz Liszt (1811–1886), Robert Franz (1815–1892), Charles François Gounod (1818–1893), Joseph Joachim Raff (1822–1882), Charles Camille Saint-Saëns (1835–1921), Carl Tausig (1841–1871), August Stradal (1860–1930), Alexander Siloti (1863–1945), Eugen d'Albert (1864–1932), Ferruccio Busoni (1866–1924), Ralph Vaughan Williams (1872–1958), Sergei Rachmaninoff (1873–1943), Max Reger (1873–1916), William G. Whittaker (1876–1944), Frank Bridge (1879–1941), John Ireland (1879–1962), Arthur Willner (1881–1959), Lord Berners (1883–1950), Walter Braunfels (1882–1954), Walter Rummel (1887–1953), Samuil Feinberg (1890–1962), Myra Hess (1890–1965), Arthur Bliss (1891–1975), Gerald M. Cooper (1892–1947), Herbert Howells (1892–1983), Wilhelm Kempff (1895–1991), Harriet Cohen (1895–1967), William Walton (1902–1983), Constant Lambert (1905–1951), Igor Ilyin (1909–1959), Herbert Murrill (1909–1952), György Kurtág (*1926), Serge W. Didenko (*1944) and Frank Zabel (*1968).

which are arranged for piano for two and four hands. The arrangement and interpretation of purely a cappella vocal settings of Scripture and the religious poetry of the time are not without problems. Questions demand answers: Isn't there an inherent contradiction in the performance of vocal works without words? Is it even possible for something called *Bach Without Words* to exist?

It cannot be overlooked—or overheard—that Johann Sebastian Bach is rooted in the tradition of the Lutheran Reformation. Its homeland is the region of Saxony and Thuringia where Bach grew up and to which he remained closely attached. Even from a young age, the Bible, catechism and the hymnal led Bach into the cosmos of Lutheran theology, which expresses the Christian salvation mystery in both song and word through hymns and sermons. It is a resonant cosmos full of song, for “faith comes from hearing,” as Martin Luther (1483–1546) emphasized. For Luther, the church was not a pen house, in which people wrote, but a mouth house, in which they spoke, sang and listened. Two centuries later, Johann Sebastian Bach's vocal music developed the sounding cosmos of the Word in an inimitable manner. Achieving awareness of the Word or a pious attitude of the heart, as people expressed it in Bach's time, manifested itself in emotion and rhetoric, in the rhythm and symbolism of music. There is a marginal comment in a Bible owned by Bach which reads: “The mercy of God is always present in devotional music.” How can transcriptions of Bach's music for piano, which omit the words of the text, then be justified? What can they achieve?

Ferruccio Busoni (1866–1924), an outstanding Bach transcriber, defended himself against the widespread opinion that transcription is musically immoral and an “almost abusive term.” In his *Sketch of a New Aesthetic of Music* (1907) Busoni argued: “Every notation is already a transcription of an abstract idea. The very moment the pen touches the paper, the thought loses its original form. The intention of writing down the idea already dictates



the choice of meter and key. The formal and instrumental means, which the composer must choose, still more narrowly defines the path and its limits.” Busoni also wrote that “the step from this first transcription to a second one is relatively short and unimportant. But a lot of fuss is usually only made about the second one. When this happens, what is overlooked is that a transcription does not destroy the original version—the one does not take the place of the other.” Looked at in this way, every composer is also a transcriber: both in terms of the composition of the original idea as well as in connection with the use of models. Looking, for example, at the Passion settings by Bach makes it possible to observe how existing Biblical texts are expressed in musical form and how traditional Lutheran hymns are skillfully illuminated as compositions. The original texts and hymns are transcribed, so to speak.

Once you have freed yourself from the prevailing prejudice against transcription, you begin to take notice of what this genre of music is capable of achieving. Transcriptions make Bach’s musical universe accessible on a scale that is not overwhelming and reach audiences that cannot identify with large-scale concert performances involving ancient words. Only a few decades after Bach’s death, Carl Friedrich Zelter (1758–1832) spoke of the “thick fog of faith” in these “completely loathsome German texts.” In addition, Bach transcriptions for piano are delightful because of their instrumental sound in which all registers are called upon and perceptible. Transcriptions make full-scale concert and church music more transparent and less voluminous, making it seem predestined for performance in more intimate settings. Ultimately, transcriptions of Bach’s music without text help listeners discover music as a language all its own, as can be heard in the *Bach Without Words* recording.

Mauricio Kagel writes that “since getting to know the collection of the harmonized chorales by Bach—initially on the piano using an American edition without accompanying text—these pieces have been musical experiences of the highest rank for me.” Music does not

replace language, but can speak a language of its own. Kagel adds that it is as though Bach had “imbued notes with the significance of words.” Human beings recognize themselves in these musical words. “Wordless dramas are performed, pantomimes, scenes from everyday human life and of rapture, of desolation. You hear how human beings walk, run, jump, drag themselves along, rush ahead as though the rhythmic structures are of a bodily nature entirely, images of the human being and the human body, the pliant flexing of muscles and their painful contortions. (...) In the case of the cantatas and Passion settings, rhythmic forms appear again and again, which are fashioned in such a way that they pierce our consciousness like arrows, short, sharp signals with the help of which the events in the dramas of the soul and of human existence are lit up as if by a flash of lightning” (Hans Werner Henze, 1926–2012). Bach transcriptions without words free the music from its original function and widen the audience. “In this music, things are spoken which until then no one had dared to say in sound, or wanted to or even sought to. With unparalleled realism, an unadorned universal language has been created and, with its help and mediation, human feelings and states presented in which—only today can we see it in this way and discuss it—no longer only the traditional Christian-bourgeois audience can be recognized as the congregation, but precisely modern lonely despairing human beings who have lost their faith, who have no fixed place in society and who have to spend the greatest part of their lives, so to speak, ‘without the Church’s blessing.’ It seems to me that precisely this kind of contemporary human being must feel addressed by and moved by Bach’s music” (Hans Werner Henze).

Paradoxically, *Bach Without Words* introduces a language of its own by setting aside the content of the text. In a world overflowing with text, which is ceaselessly printed, sent, reported and explained, it is nearly impossible to experience what a verbal utterance in its true sense really is any more. For language is far more than merely a bearer of information.

As the philosopher Martin Heidegger (1889–1976) said, language is “the house of being.” Humankind experiences itself in this house. Humankind ponders itself.

However, in each epoch self-experience through the utterance of words is threatened. During Bach’s lifetime, theology based on words had already become a rigid set of teachings. Bach’s music revived the life experience and self-awareness contained in the word. With the help of the words set to music, the music of that time preserved the uttered word. If you look at the present epoch, textualization, verbal overshadowing, and the paralysis of each person’s self-perception seems to be increasing with greater force. Music without words, which restores a language that goes beyond the verbally glutted world and speaks in and for life, holds the promise of saving us.

Johannes Block

*About the author: Dr. Johannes Block (*1965) is pastor of the Wittenberg City Church, an untenured lecturer in practical theology at the University of Leipzig and is also an adjunct professor at the University of Music and Theatre Leipzig.*



The Musicians

Biographical Notes

Anna Christiane Neumann is a freelance pianist, accompanist and music teacher. Her musical career began at the Music School in Berlin-Köpenick. After working for several years with Manfred Schmitz, she developed a passion for piano accompaniment which is still keenly felt today.

At the University of Music and Theatre “Felix Mendelssohn Bartholdy” Leipzig she studied piano with Ulrich Urban and instrumental accompaniment with Hanns-Martin Schreiber. After additional studies in chamber music with Karl-Peter Kammerlander and Philipp Moll, she passed her music performance examination “with distinction” in 2005. In addition to concert appearances as



a soloist, she performs as an accompanist in chamber music recitals and at international competitions. She is also an adjunct professor at the Musikhochschule in Leipzig. In 2011 she took part in *Das Liederprojekt* (The Song Project) of German broadcaster SWR2 as a piano accompanist for children's songs.

Anja Kleinmichel studied piano with Alan Marks and Gabriele Kupfernagel at the Hanns Eisler School of Music Berlin and chamber music and song interpretation at the University of Music and Theatre "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. She received further artistic inspiration from various master classes given, among others, by Ensemble Modern, and from working as a scholarship recipient at the Forum Neues Musiktheater of the Stuttgart State Opera. Anja Kleinmichel is in high demand as a piano accompanist and appears with various ensembles in chamber music

recitals, with a special focus on New Music. She has also completed advanced studies in improvisation and creates music for silent films as a member of the duo Spur der Töne. In addition to her work as a pianist and as adjunct professor at the Musikhochschule in Leipzig, she also writes texts on music.

Bach ohne Worte

Der Klavierunterricht bewegt sich gewöhnlich in solch engen hergebrachten Grenzen, dass Klavierspieler, die nicht zugleich Orgel spielen, in den wenigsten Fällen dazu kommen werden, auch diese Seite der unerschöpflichen Kunst eines J. S. Bach kennen und bewundern zu lernen. Und gerade das Studium dieser Choralvorspiele, die ich als „Extrakt“ Bach'scher Kunst bezeichnen möchte, kann (...) nur von größtem Nutzen sein.

Max Reger, 1900

Die Wirkungsgeschichte der Musik Johann Sebastian Bachs (1685–1750) lässt sich kaum überschätzen. Generationen von Konzertbesuchern und Kirchgängern, von Komponisten, Musikern und Sängern haben Heimat im Bachschen Klanguniversum gefunden. Ungezählt sind die Werke, die sich diesem Klanguniversum verpflichtet fühlen und etwa über B-A-C-H fantasieren. Das Motto der *Sankt-Bach-Passion* (1985) von Mauricio Kagel (1931–2008) zeugt von der innigen und einigenden Verehrung einer ganzen Zunft: „Es mag sein, dass nicht alle Musiker an Gott glauben; an Bach jedoch alle.“

Zur Wirkungsgeschichte zählen auch die Arrangements bzw. Transkriptionen Bach'scher Werke für Klavier. Mit der voranschreitenden Entwicklung des Pianoforte und der sich her-

ausbildenden Profession des Pianisten wächst der Bedarf an einer Klavierliteratur, die die pianistischen Fähigkeiten zu demonstrieren hilft und dem Konzertpublikum Abwechslung verspricht. Seit der Wiederentdeckung Bachs im 19. Jahrhundert gewinnt dessen Musik eine bis heute anhaltende Präsenz im Konzertsaal, im Kirchenkonzert und in der Kirchenmusik. Eine wachsende Zahl von Bearbeitungen für Klavier verhilft dazu, das Bach'sche Klanguniversum abzubilden und präsent zu halten – sowohl bei passionierter Hausmusik als auch beim professionellen Recital. Ein besonderes Interesse an Bach-Transkriptionen für Klavier setzt im 19. Jahrhundert ein und schreibt sich im 20. Jahrhundert fort. Die Liste der Transkripteure und Arrangeure ist unübersehbar.*

Angesichts der Fülle an Transkriptionen konzentriert sich die vorliegende Aufnahme auf Vokalwerke, die für Klavier arrangiert wurden. Der Titel *Bach ohne Worte* spielt auf

*In Auswahl seien erwähnt: Franz Liszt (1811–1886), Robert Franz (1815–1892), Charles François Gounod (1818–1893), Joseph Joachim Raff (1822–1882), Charles Camille Saint-Saëns (1835–1921), Carl Tausig (1841–1871), August Stradal (1860–1930), Alexander Siloti (1863–1945), Eugen d'Albert (1864–1932), Ferruccio Busoni (1866–1924), Ralph Vaughan Williams (1872–1958), Sergei Rachmaninoff (1873–1943), Max Reger (1873–1916), William G. Whittaker (1876–1944), Frank Bridge (1879–1941), John Ireland (1879–1962), Arthur Willner (1881–1959), Lord Berners (1883–1950), Walter Braunfels (1882–1954), Walter Rummel (1887–1953), Samuil Feinberg (1890–1962), Myra Hess (1890–1965), Arthur Bliss (1891–1975), Gerald M. Cooper (1892–1947), Herbert Howells (1892–1983), Wilhelm Kempff (1895–1991), Harriet Cohen (1895–1967), William Walton (1902–1983), Constant Lambert (1905–1951), Igor Iljin (1909–1959), Herbert Murrill (1909–1952), György Kurtág (*1926), Serge W. Didenko (*1944), Frank Zabel (*1968).

diese Auswahl an. Zu Gehör kommen Transkriptionen von Chorälen, Chören und Arien aus dem Bach'schen Kantaten- und Passionswerk – für zwei und für vier Hände gesetzt. Die Bearbeitung von ausdrücklicher Vokalmusik, die sich an das biblische Wort und an die religiöse Poesie jener Zeit bindet und diese auslegt, ist kein unproblematischer Vorgang. Es drängen sich Fragen auf: Bedeutet die Wiedergabe von Vokalwerken ohne Worte nicht einen Widerspruch in sich? Kann es das überhaupt geben: *Bach ohne Worte*?

Unübersehbar – und unüberhörbar – steht Johann Sebastian Bach in der Tradition der lutherischen Reformation. Deren Stammland ist der sächsisch-thüringische Raum, in dem Bach groß geworden ist und verhaftet bleibt. Bibel, Katechismus und Gesangbuch führen bereits den jungen Bach in den Kosmos der lutherischen Wort-Theologie, die das christliche Heilsmysterium im Singen und Sagen, durch Lied und Predigt, vergegenwärtigt. Es ist ein Kosmos voller Klang und Gesang, denn „der Glaube kommt durchs Hören“, wie Martin Luther (1483–1546) betont. Die Kirche ist für Luther kein Federhaus, in dem geschrieben, sondern ein Mundhaus, in dem gesprochen, gesungen und gehört wird. Zwei Jahrhunderte später entfaltet Johann Sebastian Bachs Vokalmusik den klingenden Kosmos des Wortes auf unnachahmliche Weise. Die Vergegenwärtigung des Wortes oder die andächtige Haltung des Herzens, wie man zu Zeiten Bachs formuliert, vollzieht sich im Affekt, in der Rhetorik, in der Rhythmik und in der Symbolik der Musik. In Bachs Handbibel findet sich die handschriftliche Randnotiz: „Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnadengegenwart.“ Wie also lassen sich Bach-Transkriptionen für Klavier verantworten, die das Wort des Textes beiseitelassen? Was können sie leisten?

Gegen die verbreitete Meinung, unter Transkription eine musikalische Unsitte und einen „fast schimpflichen Begriff“ zu verstehen, hat sich Ferruccio Busoni (1866–1924), ein herausragender Bach-Transkripteur, verwahrt. In seinem *Entwurf einer neuen Ästhe-*

tik der Tonkunst (1907) argumentiert Busoni: „Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick, da die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt. Die Absicht, den Einfall aufzuschreiben, bedingt schon die Wahl von Taktart und Tonart. Form- und Klangmittel, für welche der Komponist sich entscheiden muß, bestimmen mehr und mehr den Weg und die Grenzen. (...) Von dieser ersten zu einer zweiten Transkription ist der Schritt verhältnismäßig kurz und unwichtig. Doch wird im Allgemeinen nur von der zweiten Aufhebens gemacht. Dabei übersieht man, dass eine Transkription die Originalfassung nicht zerstört, also ein Verlust dieser durch jene nicht entsteht.“

So besehen wäre jeder Komponist immer auch ein Transkripteur: sowohl hinsichtlich der kompositorischen Durchführung des Einfalls als auch hinsichtlich der Verwendung von Vorlagen. Im Blick etwa auf Bachs Passionswerke lässt sich beobachten, wie vorliegende biblische Texte musikalisch ausgedeutet und überkommene lutherische Kirchenlieder kunstfertig zum Klingen gebracht werden. Die Text- und Lied-Originale werden gewissermaßen transkribiert.

Hat man sich vom herrschenden Vorurteil gegenüber dem Begriff der Transkription befreit, wird man aufmerksam dafür, was diese Musikgattung zu leisten vermag. Transkriptionen überführen das Bach'sche Klanguniversum in eine überschaubare Größe, die nicht überfordert und eine Hörerschaft erreicht, die keinen Zugang findet zum großen Konzert mit altertümlichen Worten. Schon wenige Jahrzehnte nach Bachs Tod spricht Carl Friedrich Zelter (1758–1832) vom „dicken Glaubensqualm“ in diesen „ganz verruchten deutschen Texten“. Des Weiteren erfreuen Bach-Transkriptionen für Klavier mit einem Instrumentalklang, bei dem alle Register gefordert sind und hörbar werden. Dadurch wird große Konzert- und Kirchenmusik transparenter, weniger voluminös und scheint wie gemacht für den



Anna Christiane Neumann with Recording Producer Piotr Furmanczyk

kleineren, privaten Raum. Schließlich öffnen Bach-Transkriptionen ohne Worte den Sinn für Musik als eine eigene Sprache, wie sie in der Einspielung *Bach ohne Worte* aufklingt.

„Seitdem ich“, schreibt Mauricio Kagel, „die Sammlung der mehrstimmigen Choräle von Bach kennenlernte – zunächst am Klavier, in einer amerikanischen Ausgabe ohne Textunterlegung –, sind diese Stücke für mich ein musikalisches Erlebnis ersten Ranges.“ Musik ersetzt nicht die Sprache, aber sie kann eine eigene Sprache sprechen. Es ist, als habe Bach „Noten mit der Bedeutung von Worten“ (Mauricio Kagel) gesetzt. In diesen musikalischen Worten hört sich der Mensch. „Wortlose Dramen werden aufgeführt, Pantomimen, Szenen aus dem Alltag der Menschen und solche der Entrückung, der Verlorenheit. Man hört und sieht da, wie Menschen schreiten, laufen, springen, sich dahinschleppen, vorseilen, es ist, als seien die rhythmischen Strukturen ganz und gar körperlicher Natur, Abbilder des Menschen und seines Körpers, seines elastischen Muskelspiels und dessen schmerzhafter Verzerrung. (...) Bei den Kantaten und Passionsmusiken finden sich immer wieder rhythmische Gestalten, die angetan sind, wie Pfeile in unser Bewußtsein zu treffen, kurze, scharf profilierte Signale, mit deren Hilfe die Handlungen der Seelen- und Menschendramen blitzartig erhellt werden.“ (Hans Werner Henze, 1926–2012) Bach-Transkriptionen ohne Worte lösen die Musik aus ihrer ursprünglichen Funktion und weiten den Hörerkreis. „Es kommen ja in dieser Musik Dinge zur Sprache, die bis dahin mit Tönen zu sagen niemand gewagt, niemand vermocht oder auch nur versucht hatte. Mit Realismus sondergleichen ist da eine schmucklose Universalsprache entstanden, und es werden mit ihrer Hilfe und Vermittlung menschliche Gefühle und Zustände dargestellt, in denen sich – erst heute können wir es so sehen und reflektieren – nicht mehr allein die traditionelle christlich-bürgerliche Hörschaft als Gemeinde erkennt, sondern gerade der moderne, einsam zweifelnde Mensch, dem der Glaube abhanden gekommen ist, der keinen festen Halt in

der Gesellschaft weiß und der die größte Zeit seines Lebens sozusagen ‚ohne den Segen der Kirche‘ zu verbringen hat. Mir scheint, daß gerade diese Art von Zeitgenossen von der Bach’schen Musik sich angesprochen und berührt fühlen muss.“ (Hans Werner Henze)

Bach ohne Worte führt auf paradoxe Weise in eine eigene Sprache, indem der Wortlaut des Textes beiseitegelassen wird. In einer „vertexteten“ Welt, in der ohne Unterlass gedruckt, gesendet, berichtet, erklärt und informiert wird, lässt sich kaum noch erfahren, was ein Wortereignis im eigentlichen Sinn ist. Denn Sprache ist weit mehr als bloße Informationsträgerin. Sie ist „das Haus des Seins“, wie es der Philosoph Martin Heidegger (1889–1976) ausdrückt. In diesem Haus erfährt sich der Mensch. Er kommt zu sich selbst.

Allerdings ist in jeder Epoche die Selbsterfahrung im Ereignis des Wortes bedroht. So war die lutherische Wort-Theologie bereits zu Bachs Lebzeiten zu einem Lehrgebilde erstarrt. Durch Bachs Musik wurde wieder lebendig, was an Lebenserfahrung und Selbstvergegenwärtigung im Wort steckt. Die Musik jener Zeit hat mit Hilfe des vertonten Wortes das Wortereignis gerettet. Blickt man in die gegenwärtige Epoche, scheint die Vertextlichung, das *verbal overshadowing*, und damit die Erstarrung der je eigenen Selbsterfahrung gewaltiger voranzuschreiten. Rettung verspricht eine Musik ohne Worte, die eine Sprache zurückgewinnt, die jenseits der vertexteten Welt in und für das Leben spricht.

Johannes Block

*Autoreninformation: Dr. Johannes Block (*1965) ist Pfarrer an der Stadtkirche Wittenberg, Privatdozent für Praktische Theologie an der Universität Leipzig und Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig.*

Die Künstler

Biografische Anmerkungen

Anna Christiane Neumann ist freischaffende Pianistin, Korrepetitorin und Musikpädagogin. Ihre musikalische Laufbahn begann an der Musikschule in Berlin-Köpenick. Durch die mehrjährige Zusammenarbeit mit Manfred Schmitz entwickelte sie ihre bis heute ungebrochene Leidenschaft für die Klavierbegleitung. An der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig studierte sie Klavier bei Ulrich Urban und Korrepetition bei Hanns-Martin Schreiber. Nach dem Kammermusik-Aufbaustudium bei Karl-Peter Kammerlander und Philipp Moll legte sie 2005 das Konzertexamen „Mit Auszeichnung“ ab.

Neben ihrer Konzerttätigkeit als Solistin ist sie Begleiterin bei Kammermusikkonzerten und internationalen Wettbewerben. Außerdem arbeitet sie als Lehrbeauftragte an der Leipziger Musikhochschule. 2011 wirkte sie im Rahmen von *Das Liederprojekt* des SWR2 als Klavierbegleiterin für Kinderlieder mit.

Anja Kleinmichel studierte Klavier bei Alan Marks und Gabriele Kupfernagel an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin sowie Kammermusik und Liedgestaltung an der Leipziger Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Sie ist eine gefragte Klavierbegleiterin und konzertiert vorwiegend kammermusikalisch in ver-



schiedenen Besetzungen. Ihr besonderes Interesse gilt dabei der Neuen Musik. Zu wichtigen künstlerischen Anregungen gehörten Meisterkurse, unter anderem beim Ensemble Modern und ein Arbeitsaufenthalt als Stipendiatin des Forum Neues Musiktheater der Staatsoper Stuttgart. Anja Kleinmichel absolvierte ein Zusatzstudium für Improvisation und kreiert im Duo Spur der Töne Musik zu stummen Filmen. Neben Ihrer Tätigkeit als Pianistin und Dozentin an der Leipziger Musikhochschule schreibt sie Texte über Musik.

A grayscale photograph of a concert hall. The stage is at the top, featuring a piano and a music stand. The audience is seated in the foreground, seen from behind. The ceiling has several spotlights and two large, ornate chandeliers on the sides. The text is overlaid on the left side of the image.

Acknowledgements

Special thanks go to Natalja Schwenkner for laying the foundation of my piano performance career and to Dr. Johannes Block for initiating this project.

Danksagung

Besonderer Dank gilt Natalja Schwenkner für die Grundsteinlegung meines Klavierspiels und Dr. Johannes Block für die Initiierung dieses Projekts.

Anna Christiane Neumann

GEN 15375

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at Mendelssohn-Saal, Gewandhaus Leipzig · Germany

September 1–3, 2014

Recording Producer: Piotr Furmanczyk

Editing: Piotr Furmanczyk, Michael Silberhorn

Piano: Steinway D No. 468885

Piano Tuner: Stephan Wittig, Leipzig

Text: Dr. Johannes Block, Lutherstadt Wittenberg

English Translation: Matthew Harris, Buchen

Booklet Editing: Nora Gohlke, Leipzig

Photography: Sonja Zierow, Tomo Storelli (cover),

Lisa Gathmann (p. 14), Fotohaus Klinger (p. 13)

Layout: Silke Bierwolf, Leipzig

Graphic Concept: Thorsten Stapel, Münster

© + © 2015 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

