

BACH PIANO TRANSCRIPTIONS-4


Feinberg
MARTIN ROSCOE

hyperion




CONTENTS


TRACK LISTING

 *page 3*

ENGLISH

 *page 4*

FRANÇAIS

 *page 10*

DEUTSCH

 *Seite 16*



BACH PIANO TRANSCRIPTIONS - 4

Samuil Feinberg

	Prelude and Fugue in E minor BWV548	[13'24]
1	Prelude	[6'03]
2	Fugue	[7'18]
3	Largo from Trio Sonata No 5 BWV529	[7'40]
4	Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV663	[5'48]
5	Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV711	[3'12]
6	Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV662	[7'08]
7	An Wasserflüssen Babylon BWV653	[5'07]
8	Ein feste Burg ist unser Gott BWV720	[3'15]
9	Von Gott will ich nicht lassen BWV658	[6'02]
10	Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV647	[2'37]
11	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter BWV650	[3'21]
12	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV655	[3'41]
13	Jesus Christus, unser Heiland BWV665	[4'21]
14	Nun komm, der Heiden Heiland BWV659	[4'31]
15	Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ BWV649	[2'34]
16	Valet will ich dir geben BWV735	[3'36]
	Concerto in A minor [after Vivaldi] BWV593	[13'10]
17	Allegro	[4'07]
18	Adagio	[3'55]
19	Allegro	[4'59]

MARTIN ROSCOE piano

IF THIS SET of Bach transcriptions constitutes a prodigious discovery in an area already full of richness, immediately earning a place among the most magnificent triumphs of the genre, all of these works also shed indispensable light on our knowledge of a great composer and performer, Samuil Feinberg. With these transcriptions an entire world and an entire era are reopened. If Feinberg was a phenomenon, this is essentially because of the interaction of his different creative facets – as composer, transcriber, pianist, musical theorist and teacher, activities that to Feinberg were inseparable from each other. Although, in the majority of these activities, it seems that Feinberg's stylistic options were determined at an early stage, his career as a composer was to be much more paradoxical and contradictory. This cannot be explained merely by the uncertainties of Russian and Soviet history; at first he experimented with a bold style, following in the footsteps of Scriabin and Prokofiev, and then he tried to find an expressive escape from different aspects of the mid-twentieth-century musical crisis by means of a curious, romanticized neoclassicism which was, at times, less convincing.

Samuil Feinberg was born in Odessa on 26 May 1890, and his family soon moved to Moscow; he studied the piano with Alexander Goldenweiser at the Moscow Conservatory and composition privately with Nikolai Zhiliayev (a pupil of Taneyev). Despite his early success as a pianist and a relentless study of new repertoire, Feinberg made a serious attempt to become a professional performing pianist only after the revolution of 1917. Previously his work as a composer had taken the upper hand, a state of affairs which continued until roughly 1925. His Sixth Piano Sonata enjoyed great success at the Venice Contemporary Music Festival in September 1925, an event which featured the majority of musical celebrities of the time; this was also the year in which his work as a concert

pianist took off internationally, especially in the German-speaking countries. From 1922 he had also taught at the Moscow Conservatory. Unfortunately, after the 1930s, the Stalinist developments in the USSR prevented him from leaving his homeland except to serve on the juries of international competitions, such as the Brussels Competition in 1938. He also had to refrain from performing his earliest works – which could hardly be said to conform to the criteria of Socialist Realism – and, even though he maintained his creative independence, from the late 1930s he gradually modified his style and took a passionate interest in transcriptions. Nonetheless, he remained a celebrated pianist in his own country, and performed incredible complete cycles of Scriabin, Beethoven and Bach. During the Second World War, like many other Soviet artists, he was evacuated to the Caucasus and Central Asia and subsequently, after a few ephemeral successes, he was blacklisted by the famous Zhdanov affair in 1948, still feeling threatened because he was Jewish. In 1956, following health problems, he put an end to his public performing career as a pianist (which had in any case been significantly compromised by the events of 1948). It was after this, however, that he made the majority of his recordings, which continued until the very end of his life. He passed away on 22 October 1962.

When we think of transcriptions of Bach's organ music, our thoughts tend to turn initially to Busoni. In fact numerous other composers and pianists both preceded and succeeded Busoni: his most famous predecessor was certainly Liszt and his most recent successor was Kurtág. When, in 1913, the young Samuil Feinberg made his first trip outside Russia, to Berlin, he nurtured the hope of meeting Busoni and of possibly becoming his pupil. (Busoni was famous in Moscow as a pianist and teacher – having taught in the city – and, equally, as a composer and philosopher, largely because of his book *Sketch of a New*

Esthetic of Music, which had been warmly received by young Russian composers such as Arthur Lourié.) Unfortunately for history, and for Feinberg, the great maestro was not in Berlin during these weeks in the spring of 1913, and Feinberg had to be content with auditions for Schnabel and Lamond.

Even at this early age Feinberg had the entire *Well-Tempered Clavier* in his repertoire, and he had also impressed everybody when he left the Moscow Conservatory by presenting the '48' in public, an achievement that he repeated in 1914 and on various later occasions before finally being able to record them around 1960.

Feinberg knew a large number of transcriptions of Bach's organ works when he decided to make his own contribution to what might almost be considered a genre in its own right. It would seem, despite everything, that Feinberg started his great series of transcriptions not with the Chorale Preludes but with the Concerto by Vivaldi/Bach, thus beginning in this first 'attempt' with a work that was already in transcribed form. This could hardly have been a coincidence.

We know that Feinberg often regretted not having had the opportunity to study and play the organ. In the course of his trips to Germany he was keen to attend organ concerts given on the historic instruments at various churches. His transcriptions of works by Bach were conceived initially for his own personal use, and were then revised and published with more didactic purposes in mind. (It should be noted that Feinberg wrote his last transcription in 1961 – for piano duet and not included on this recording – of the chorale prelude *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV705, for inclusion in his *Album for Children* which was published after his death.)

Beyond Feinberg's own growing interest in all kinds of transcription (he published works based on Beethoven and old Italian composers, as well as Tchaikovsky, Mussorgsky

and Borodin), the particular position occupied by Bach transcriptions from the organ to the piano – a genre that unites so many different composers – seems to have acquired an additional significance in Russia from the fact that Russian Orthodox churches were not equipped with organs, and thus very few churches in the country, those of other religions, were so provided. For this reason it was virtually a necessity for the repertoire to pass from the organ to the piano if it was to be heard, especially in those days when there was no access to recordings. Formerly, transcriptions had the role of disseminating music, a task now assumed by recordings. Then, that practice gradually assumed the form of an artistic re-evaluation.

What did Feinberg himself make of this? The text that follows, which deals with transcriptions in general, is found at the start of Feinberg's book *Pianism as an Art*. It deals immediately with a problem that has provoked much critical debate and which was also dealt with by Stravinsky in his book *Poétique musicale*: the relationship between interpreter and composer, and the limits that the former must impose upon himself with respect to the text that he is interpreting. From there, Feinberg touches briefly upon the exception that is formed by the transcription as a genre:

We should, however, immediately mention that the purpose of a piano or other transcription is somewhat different from an editorial correction of the presentation. Transcription leads to deeper modifications that somewhat deviate from the exact adherence to the author's original. Such changes are logically caused by the features of another instrument or instrumentation system. Thus, some changes in the text are unavoidable in a transcription. However, it is difficult to find an example of a successful intervention of a performer into the notes of a composer. The reality of concert performances and quite often of editions by

famous pianists demonstrates that even a small deviation from the author's text, addition of even one extra note into a chord, a change in figuration or other detail typically distort the composer's intentions. Most frequently such 'improvements' show that performer does not have the complete grasp of the author's style.

Thus the only area where a pianist has the right to introduce creative corrections to the author's style is that of transcriptions and arrangements. However, even in this domain one should avoid unnecessary deviations, extraneous rhetoric of invented passages and ornaments that violate the composer's style. The goal of a transcription is to express the character of the sound of the original by other means while retaining the style of the composition as much as possible. This is impossible to accomplish mechanically. One has to know well the possibilities of his instrument, as well as find creatively the adequate forms of presentation and new means of expression to shed light on the composer's intentions. The new avenues of presentation and expression are needed solely in order to preserve, not break apart the very concept of the work.

No matter how we treat transcriptions and arrangements for other instruments it is impossible to deny that many examples of this genre have the right to exist and are themselves a special kind of creative interpretation. There is also no doubt that the border that separates composition and performance occupies to a certain extent the domain of the composer's art.

(Translated into English by Lenya Ryzhik and Stephen Emerson)

A little later, in the chapter on 'The composer and interpreter', in a paragraph concerning the role of the composer's markings, Feinberg emphasizes how wrong it

would be to judge the playing style that Bach might have had on the basis of the scarcity of performance markings in his works (a scarcity that, as we know, was quite normal at the time). In fact, Feinberg supported a 'natural', fluent and free playing style in Bach, dependent only on the intrinsic logic of the music, and making the listener aware of its 'original' ebb and flow. He was no supporter of the interpretative practices that held sway in the nineteenth and early twentieth centuries, and yet neither was he in favour of an exhaustive and 'scientific' return to the source material – an approach that was then just starting to break through and that had not yet attained the clarity and suppleness of modern baroque performance practice. He would surely have been surprised to learn how much a new generation of baroque interpreters managed to instil life and breath into a vast swathe of musical history, in the process (fortunately for us) going well beyond their original historical period and stylistic criteria.

Elsewhere, in various texts, Feinberg correctly emphasized that the passage of time and of history would never again permit us to consider music of a given era without taking account all that might have existed since, whether we like it or not. Similarly, in the early twenty-first century we cannot listen to Feinberg's recordings as a pianist, or to his transcriptions, in the way we might have done fifty years ago. Generally, the transcription as a genre seems to have been a phenomenon of a particular epoch but, at the same time, both its essential character and its application not only survived but returned in a new, evolved form; listening to transcriptions from the past is enriched by our modern perceptions.

Despite the thundering impact that it normally makes at first listening, the **Concerto in A minor [after Vivaldi], BWV593** is probably the only one of these transcriptions that in places gives the impression of obsolescence and a certain pianistic grandiloquence. Our

thoughts turn to the light and transparent sonority of Vivaldi's original instrumental music, rather than to Bach's organ transcription, and this creates expectations that are hardly compatible with the resulting sound of this piano transcription. Despite this, Feinberg here (and indeed later in the other pieces) found a convincing solution to certain problems inherent in the different natures of the organ and the piano – both in terms of sonority and also on a technical, practical level. For example, the alternating tutti and solo passages in various sequences – defined conveniently on the organ by changes of register – are rendered by Feinberg not only by means of dynamics but also by changes of articulation (for instance by the use of staccato in the solo passages), or by a lightening (or thickening) of the harmonic texture. This last solution is used in a special way in the sublime *Adagio* to distinguish between the translucent upper voices and the accompanying alto lines, here set in warmer relief – an effect Feinberg achieves harmonically with added sixths, thirds or tenths, by doublings or displacement an octave down. Feinberg thus positions himself very clearly in the matter of transcribing or adapting or rewriting or completely recreating the piece, and in this regard he is undeniably close to Bach's transcription. Otherwise, apart from the essential indications of dynamics, articulation and phrasing, he uses a procedure that he was often to adopt in his later transcriptions: the 'clear' and full writing out of ornaments such as mordants and trills, doubtless for reasons connected with his teaching.

Feinberg also articulated his options concerning Bach transcriptions in an article entitled *The Pianist's Mastery*: What is fairest in a transcription? To force oneself to preserve the original text as precisely as possible – in the prior knowledge that, on the piano, an organ work's expression will be significantly reduced? Or to try to find a maximum of light and shade, to create a

sort of pianistic equivalent of the organ's power, even if that implies an inevitable dose of enrichment and addition to what had originally been written? In each different situation, everything depends on the gifts and the artistic initiative of the contemporary pianist or composer who is preparing a transcription of a work by Bach. In other words, one might preserve the original text of a work almost completely – and, at the same time, smother the charm of the original in such a half-transcription. Or one might rework the original, creating a pianistic equivalent of it – and, despite everything, in so doing reveal the greatness of Bach's music all the more strongly.

(Translated into English by Andrew Barnett)

Despite everything, if we compare Liszt's and Feinberg's versions of the great **Prelude and Fugue in E minor, BWV548**, it would initially appear that both were of the more literal and objective type: neither transcription suggests a tempo, and neither provides expressive indications or dynamics; this is the only one of Feinberg's transcriptions to lack these instructions. In fact it is Liszt's version that is more ascetic. Even for Feinberg, however, this is still a curious evolution, a bending of his conceptions in what was to be his very last Bach transcription.

In the great cycle of thirteen **Chorale Preludes** that he worked on gradually through the 1920s and 1930s, Feinberg showed that he was fully aware of the underlying musical 'programme' of each piece, and this affected the musical 'spacing' that he envisaged in each case. The presentation of the *cantus firmus* is carefully considered and he always imagined different registrations – even if it was usual not to change registration during a performance of the original on the organ. Feinberg proves to be very attentive to Bach's occasional indications – for instance in BWV650 in G major, where the *cantus firmus* is marked

Pedal 4 Fuss, indicating in practice that it would sound an octave higher than the normal pedal line.

Two of the chorales offer us the chance to compare Feinberg's transcriptions with those of Busoni: BWV665 in E minor, and BWV659 in G minor. In the latter piece we find a large number of different choices in the two versions. The tempo is *Adagio* in Busoni's transcription, followed by numerous character indications, and *Largo* in Feinberg's, and this qualified only by the word *espressivo*. As for dynamics, Busoni marks the whole piece *piano* (with the suggestion to play *una corda* except during the *cantus firmus* passages), while Feinberg suggests a basic *pianissimo* dynamic with numerous small *crescendi* and *decrescendi*. In terms of musical 'breathing', Busoni insists that there should be no *rallentando* at the entry of the *cantus firmus*; Feinberg suggests one not there but instead at the end of each sequence. As for phrasing and articulation, Busoni suggests very little: a simple *legato*, albeit with indications of pedal; Feinberg insists on a constant *legatissimo* with numerous phrase markings but no pedal. The two transcribers thus seem to have envisaged widely divergent scenarios. Despite this, however, there are other aspects in which the composers are much closer together.

The **Largo in A minor from Trio Sonata No 5, BWV529** represents an extreme example of the rewriting that Feinberg began with the Concerto by Vivaldi. The harmonic additions are very frequent, and make the piece seem more like a fantasy on Bach's original – as has been

pointed out by the Russian musicologist Leonid Roizman. Indeed, this piece resembles the Busoni of the Chaconne for solo violin, not only in its harmonic and textural inventiveness but also in the great disparity and the change of scope between the original and the adaptation. In Busoni's case, a piece for solo violin was turned into a grandiose piano piece, akin to his transcriptions of Bach's large-scale organ works. In Feinberg's case, whereas all the other transcriptions testify to a certain reduction of proportions and musical scale compared with the original, this one is lent a much more festive aspect than the original, which is rather intimate in character and was not originally destined to be played on a large organ.

The similarity that we cannot fail to notice with Busoni might be more profound than we suspect, as is suggested by an examination of their work as composers, their harmonic research, the nature of their piano writing in their original compositions, and even their work as performers and their musicological writings. (The fact that their visionary work as composers has in each case recently been re-evaluated by comparison with the rest of their legacy is also a strange and interesting coincidence.)

The type of writing generally used by Feinberg in all of his piano music – spacious, favouring the simultaneous use of distant registers, with constant contrasts – also finds an eloquent and inspirational application in these transcriptions, giving them henceforth a life of their own.

CHRISTOPHE SIRODEAU © 2004

Translated from French by ANDREW BARNETT

MARTIN *Roscoe*

Martin Roscoe performs as a concerto soloist, recitalist and chamber musician all over the world. As a concerto soloist, Martin has worked with Sir Simon Rattle, Libor Pešek, Kent Nagano, Yuri Temirkanov, Luciano Berio, Yan Pascal Tortelier, Lü Jia, Andrew Litton and Mark Wigglesworth. He has performed throughout Europe, and, further afield, in South Africa, South America, Australia, the Lebanon, Hong Kong and Singapore.

In the United Kingdom Martin has performed with all the major orchestras, developing strong links with the Royal Liverpool Philharmonic, with whom he has given over eighty performances, and the BBC National Orchestra of Wales, with whom he has appeared on more than forty occasions. A close relationship with the BBC has led to over four hundred broadcasts on BBC Radio 3 and invitations to perform at the BBC Proms on six occasions. As a recitalist he appears at London's Wigmore Hall each season.

Martin's recordings for Hyperion include concertos by Dohnányi (CDA66684), Brüll (CDA67069) and Fuchs and Kiel (CDA67354), and a disc of early twentieth-century English works for piano and string orchestra, 'Peacock Pie' (CDA67316).

After six years as a professor of piano at the Royal Academy of Music, where he holds an Honorary Associateship, Martin has taken up the appointment of Head of Keyboard at the Royal Northern College of Music in Manchester. Martin's services to music have been recognized with the award of an Honorary Doctorate of Music from the University of Hull. The Artistic Director of the Beverley Chamber Music Festival, Martin also initiated and directs the Ribble Valley International Piano Week.



© Chris Frazer Smith

Recorded in All Saints Church, East Finchley, London,
on 1–3 December 2003

Recording Engineer TONY FAULKNER

Recording Producer JEREMY HAYES

Piano STEINWAY & SONS

Front Design TERRY SHANNON

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMIV

Front illustration by DONYA CLAIRE JAMES

Feinberg et l'art de la transcription

SI CET ENSEMBLE de transcriptions de Bach constitue en soi une découverte prodigieuse dans ce domaine déjà très riche, en ce positionnant d'emblée parmi les réussites les plus magistrales du genre, toutes ces pièces apportent parallèlement une lumière indispensable à la connaissance du grand compositeur et interprète que fut Samuil Feinberg. Avec ces transcriptions, c'est bien sûr tout un monde, toute une époque qui se rouvre mais aussi qui nourrit notre présent. Et s'il y a bien à mon avis un phénomène Feinberg, c'est par l'interaction justement entre les différentes facettes de cet artiste, le compositeur, le transcripateur, le pianiste, le théoricien et le pédagogue, activités indissociables les unes des autres. Si dans la majorité de ces activités, il semble que les options stylistiques de Feinberg se fixent assez tôt, il va comme compositeur avoir un chemin beaucoup plus paradoxal et contradictoire, que les aléas de l'Histoire Russe et Soviétique ne suffisent pas expliquer, d'abord expérimentant un langage audacieux à la suite de Scriabine et Prokofiev, puis se cherchant une issue aux différents aspects de la crise musicale du milieu du XX^{ème} siècle par un curieux néoclassicisme romantisant, parfois moins convaincant.

Samuil Feinberg est né à Odessa le 26 mai 1890, sa famille s'installant peu après à Moscou. Disciple d'A. Goldenweiser, pour le piano, au Conservatoire de Moscou et de Nikolai Jiliaiev (élève de Taneiev) pour la composition (en privé), Feinberg, malgré ses succès précoces comme pianiste, et l'étude constante d'un nouveau répertoire, n'entama sérieusement la carrière de pianiste qu'une fois les Révolutions de 1917 survenues. Auparavant c'est surtout l'activité de compositeur qui aura compté, et qui continuera à prévaloir jusqu'en 1925 environ. Sa 6^{ème} *Sonate* remporta un grand succès lors du Festival de musique contemporaine de Venise de septembre 1925 qui

vit se côtoyer la majorité des célébrités de la musique de l'époque, mais c'est aussi cette année là que son activité de concertiste prit un essor international, particulièrement dans les pays germaniques. Depuis 1922 il enseignait aussi au Conservatoire de Moscou. Malheureusement, l'évolution stalinienne de l'URSS, l'empêcha à partir des années 30 de ressortir de son pays, si ce n'est pour des jurys de Concours internationaux comme celui de Bruxelles en 1938. Il dû arrêter aussi de jouer ses premières œuvres, peu conformes aux critères du « réalisme socialiste », et s'il garde sa liberté créatrice, il va tout de même à partir de la fin des années 30 infléchir peu à peu son style, et se passionner pour les transcriptions. Il reste néanmoins une célébrité comme pianiste dans son pays, proposant d'incroyables cycles d'intégrales de Scriabine, Beethoven ou Bach. Il sera évacué pendant la Seconde Guerre Mondiale dans le Caucase et en Asie Centrale comme beaucoup d'autres artistes Soviétiques, puis après quelques éphémères succès, sera mis à l'index par la fameuse affaire Jdanov de 1948, tout en se sentant menacé en tant que Juif. Il mettra un terme à une carrière publique de pianiste (déjà bien compromise par les événements de 1948) dès 1956 suite à des problèmes de santé. Mais c'est à partir de là qu'il effectuera la majeure partie de ces enregistrements, et cela jusqu'à ses tous derniers jours. Il meurt le 22 octobre 1962.

Quand on pense aux transcriptions d'œuvres pour orgue de Bach on a tendance à faire d'abord le lien avec Busoni. En fait, de nombreux autres compositeurs ou pianistes ont précédé ou suivi Busoni sur ce chemin : le plus fameux prédécesseur est bien sûr Liszt et le plus récent Kurtág. Quand en 1913 le jeune Samuil Feinberg fait son premier voyage hors de Russie – à Berlin – c'est dans l'espoir de rencontrer Busoni et de pouvoir devenir éventuellement son disciple. (Busoni était très renommé à

Moscou aussi bien comme pianiste-pédagogue puisqu'il avait enseigné dans cette ville, que comme compositeur-philosophe grâce à son livre « L'esthétique musicale » qui fut chaleureusement accueilli par de jeunes compositeurs russes comme Arthur Lourié). Malheureusement pour l'histoire et pour Feinberg, le génial maestro ne se trouvait pas à Berlin dans ces semaines du printemps 1913 et Feinberg dut se contenter d'auditions devant Schnabel et Lamond.

Feinberg avait déjà dans son jeune âge tout le *Clavier bien tempéré* à son répertoire et avait d'ailleurs impressionné tout le monde à sa sortie du Conservatoire de Moscou en présentant les 48 Préludes et Fugues en public, expérience qu'il renouvellera en 1914 et bien sûr à plusieurs autres reprises bien plus tard avant de pouvoir enfin les enregistrer aux alentours de 1960.

Quoi qu'il en soit, Feinberg connaissait un très grand nombre de transcriptions des pièces d'orgues de Bach quand il se décida à contribuer aussi à ce que l'on pourrait presque considérer comme un genre musical en soi. Il semblerait malgré tout que ce ne soit pas par les Chorals que Feinberg ait inauguré sa grande série de transcriptions mais par le Concerto de Vivaldi-Bach, partant donc pour ce probable premier « essai » d'une œuvre déjà à l'état de transcription ce qui n'est sans doute pas un hasard.

On sait que Feinberg regretta souvent de ne pas avoir eu la possibilité d'étudier et de pratiquer l'orgue. Au cours de ses voyages en Allemagne, il fréquenta avec assiduité les concerts d'orgues donnés sur les instruments historiques de certaines églises. Les transcriptions sur les pièces de Bach furent conçues au départ pour son usage personnel, puis révisées et publiées dans un souci plus didactique. (Il est à noter que Feinberg écrivit une toute dernière transcription en 1961, cette fois pour piano à 4 mains, du *Prélude de Choral BWV705 Durch Adams Fall ist ganz*

verderbt pour être inséré dans son *Album pour les enfants* qui fut publié après sa mort et qui logiquement ne figure pas dans cet enregistrement.)

Bien sûr outre l'intérêt qui ira croissant de Feinberg pour toutes sortes de transcriptions (il a œuvré sur Beethoven, les anciens italiens, mais aussi Tchaïkovsky, Moussorgsky ou Borodine), la place particulière de la transcription de Bach de l'orgue vers le piano – qui réunit donc tant de compositeurs différents – a peut-être une signification supplémentaire en Russie, par le fait qu'il s'y trouvait très peu d'églises avec un orgue, puisque la religion principale y est l'Orthodoxie, et de ce fait cela restait un peu une nécessité pour faire connaître là-bas tout ce pan de répertoire d'orgue de passer par le médium du piano, surtout à cette époque où il n'y avait pas encore l'accès aux enregistrements que l'on connaît à présent. Auparavant la transcription jouait d'ailleurs ce rôle de diffuseur de musique qu'a eu ensuite le disque. Puis cette pratique a pris peu à peu le sens d'une relecture artistique.

Qu'en dit Feinberg lui-même ? Le texte qui va suivre et qui concerne les transcriptions en général se trouve au tout début de son livre « Le pianisme en tant qu'art ». Il s'y attaque en fait tout de suite à une problématique qui a fait couler beaucoup d'encre par ailleurs, et qui a fait l'objet de paragraphes importants dans un livre de Stravinsky (« Poétique musicale ») : il s'agit du rapport entre interprète et compositeur, et des limites que le premier doit s'imposer par respect du texte qu'il interprète. De là, Feinberg aborde brièvement l'exception que constitue le domaine de la transcription :

Il faut préciser immédiatement que le but d'une transcription pour piano ou tout autre instrument diffère d'une simple correction rédactionnelle du texte. Lorsqu'il s'agit d'une transcription, des amendements plus profonds surgiront inévitablement, qui modifieront quelque peu le tracé littéral du texte

original. Pareils amendements sont provoqués naturellement par les propriétés d'un autre instrument ou d'un autre système d'instrumentation. Donc, dans une transcription certains changements du texte sont inévitables. Mais il est difficile de trouver un exemple d'une incursion heureuse d'un interprète dans le texte original du compositeur. La pratique des concerts et aussi les révisions faites par des pianistes connus montrent que même un léger écart du texte de l'auteur, l'ajout ne fut-ce que d'une seule note dans un accord, le changement d'une figuration ou d'un autre détail amènent habituellement une déformation de l'idée du compositeur. La plupart du temps pareilles « améliorations » prouvent que l'exécutant ne comprend pas tout à fait le style de l'auteur.

Donc, le seul domaine où le pianiste a le droit à quelque apport artistique personnel par rapport à l'auteur, c'est la transcription ou les arrangements. Toutefois, ici aussi il y a lieu d'éviter les écarts inutiles, la rhétorique superflue de passages inventés et d'ornements qui rompent le style du compositeur. Le but des transcriptions est, tout en conservant autant que possible le style de l'œuvre, de transmettre le caractère sonore de l'original par d'autres moyens. On ne peut réaliser cela de façon mécanique. Pour ce faire, il faut bien connaître les possibilités de son instrument et trouver aussi les formes adéquates de présentation, ainsi que de nouveaux moyens expressifs pour faire apparaître l'idée du compositeur. Car c'est justement pour garder et non pour briser l'essence même de l'œuvre que de nouveaux moyens de présentation et d'expressivité sont nécessaires.

Quels que soient les rapports que l'on entretient avec les transcriptions ou les arrangements, il est impossible de nier que de nombreux exemples de ce

genre ont tout à fait le droit à l'existence, et représentent un aspect particulier de l'interprétation créatrice. Il est hors de doute également que, dans ce cas, la frontière qui sépare l'œuvre et l'interprétation déborde quelque peu dans le domaine du compositeur.

(Traduction des textes russes en français
par Natalia Reingard et Christophe Sirodeau)

Un peu plus loin, dans ce chapitre sur « Le compositeur et l'interprète », au cours d'un paragraphe concernant le rôle des indications d'auteur, Feinberg souligne combien il serait erroné de juger du style de jeu que pouvait avoir Bach, en fonction de la rareté des indications de jeu dans ses œuvres (une rareté qui, comme l'on sait, était tout à fait naturelle à l'époque). Feinberg était en fait partisan d'un jeu « naturel », fluide et libre dans Bach, qui ne dépende que de la logique intrinsèque de l'œuvre, et rende compte à l'auditeur de sa respiration « originelle ». S'il s'opposait aux pratiques interprétatives qui avaient cours au XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}, il n'était pas favorable non plus à un retour aux sources exhaustif et « scientifique » qui commençait alors tout juste à percer, et qui n'avait pas atteint l'évidence et la souplesse de la pratique baroque actuelle. Il aurait été assurément fort surpris de constater combien c'est finalement les « baroqueux » qui ont réussi à insuffler justement vie et respiration à tout un pan immense de l'histoire de la musique, débordant largement d'ailleurs (pour notre plus grand bonheur) la sphère stylistique d'origine.

Par ailleurs, Feinberg souligne avec raison dans divers textes que la marche du temps et de l'histoire ne permettra plus jamais de considérer la musique d'une époque donnée sans tenir compte qu'on le veuille ou non de tout ce qui a pu exister depuis. De même on n'écoute pas les enregistrements de Feinberg pianiste ou bien ses transcriptions en 2004 comme cinquante années auparavant.

D'une manière générale, le genre de la transcription paraît être un phénomène d'une époque donnée, mais en même temps aussi bien sa nature que son usage non seulement survivent mais reviennent dans une nouvelle évolution, et l'écoute des transcriptions du passé s'enrichit de nos nouvelles perceptions.

Le **Concerto en la mineur [d'après Vivaldi], BWV593** malgré l'effet foudroyant qu'il produit d'ordinaire à une première écoute, est probablement la seule de ces transcriptions qui puisse donner par endroits l'impression de vieillissement et de quelques boursoufflures grandiloquentes au piano. En effet, s'interposant devant la transcription de l'orgue bachien, c'est surtout le son léger et transparent qu'on entend désormais de la musique instrumentale de Vivaldi qui forme un écran peu compatible avec le résultat sonore de cette transcription au piano. Néanmoins, Feinberg résout ici de façon convaincante (comme plus tard dans les autres pièces) certains problèmes inhérents aux différences capitales entre l'orgue et le piano, aussi bien du point de vue du son qu'au niveau technique et pratique. Par exemple, les différentes séquences alternant passages « tutti » et passages « soli », qui à l'orgue sont nettement délimitées par les changements de registres, se trouvent chez Feinberg mis en valeur non seulement par les nuances, mais aussi par les changements d'articulations (avec par exemple l'usage du staccato s'il y a lieu pour les parties de « solo »), autant que par un allègement ou au contraire une densification de la texture harmonique. Cette dernière solution est utilisée dans le sublime *Adagio* d'une manière particulière, pour pouvoir distinguer les voix supérieures translucides et la voix d'alto accompagnante, rendue ici avec un relief plus chaleureux, ce que Feinberg obtient par des ajouts harmoniques à la sixte, à la tierce ou à la dixième, avec des doublures ou des déplacements à l'octave inférieure. Feinberg se positionne donc très

clairement dans la problématique de la transcription ou adaptation en réécrivant et recréant complètement le morceau, et de ce fait se rapproche indéniablement de la transcription de Bach. En outre, à côté des nuances essentielles, des articulations, du phrasé, il inaugure ici un procédé qu'il suivra souvent dans les autres pièces consistant à noter en « clair » entièrement les figurations des ornements comme les mordants ou les trilles, sans doute par souci didactique.

Feinberg s'est encore exprimé sur ses options en ce qui concerne les transcriptions de Bach dans un article intitulé « Maîtrise du pianiste » :

Qu'est-ce qui est le plus juste dans une transcription ? S'efforcer de conserver le plus précisément possible le texte original – en sachant, dès le départ, qu'au piano, l'expression d'une œuvre pour orgue sera nettement amoindrie ? Ou essayer de trouver un maximum de relief, créer une sorte d'équivalent pianistique à la puissance de l'orgue, même si cela implique une inévitable dose d'enrichissement et de rajout dans la facture écrite ? Dans chaque situation différente, tout dépend des dons, de l'initiative artistique du pianiste ou du compositeur contemporain qui réalise une transcription sur un texte de Bach. Autrement dit, on peut presque complètement conserver le texte d'une œuvre – et, en même temps dans cette demi-transcription, étouffer le charme de l'original – ou retravailler la facture écrite, réaliser un équivalent pianistique – et, malgré tout, révéler encore plus fortement la grandeur de la musique de Bach.

(Traduction des textes russes en français
par Natalia Reingard et Christophe Sirodeau)

Malgré tout, si l'on compare les versions de Liszt et Feinberg du grand **Prélude et Fugue en mi mineur, BWV548** il semble à première vue qu'elles soient toutes deux d'un type plus littéral et objectif car ni l'une ni l'autre

ne proposent ni Tempi, ni indications de caractère ni nuances, et c'est la seule pièce transcrite par Feinberg qui présente ces caractéristiques. C'est en fait la version de Liszt qui reste la plus ascétique. Mais même pour Feinberg, il s'agit tout de même d'une évolution curieuse et d'un inflexionnement de ses conceptions pour ce qui devait être sa toute dernière transcription de Bach.

Dans le grand cycle de **Chorals** qu'il construisit peu à peu dans les années 20 et 30, Feinberg se révèle bien sûr tout à fait conscient du « programme » musical sous-jacent à chaque pièce, et cela influe sur la « mise en espace » sonore qu'il imagine dans chaque cas. La présentation du Cantus Firmus est soigneusement pensée et il imagine toujours des registrations différentes, même si souvent il était d'usage de n'en pas changer durant l'exécution de l'original à l'orgue. Feinberg se révèle très attentif aussi aux indications occasionnelles de Bach comme dans le BWV650 en sol majeur où le Cantus Firmus est demandé *Pedal 4 Fuss* ce qui signifie dans la pratique qu'il sonnera une octave plus haut que le texte de pédalier écrit dans le médium.

Deux Chorals peuvent faire l'objet d'une étude comparée avec les versions de Busoni : le BWV665 en mi mineur et le BWV659 en sol mineur. Dans cette pièce, on aperçoit une grande quantité d'options différentes entre les deux versions : le tempo, *Adagio* pour Busoni avec ensuite de nombreuses indications de caractère, *Largo* chez Feinberg mais sans aucune autre indication que *espressivo* ; les nuances, un simple *piano* pour toute la pièce chez Busoni (avec la proposition d'utiliser la pédale « una corda » sauf pendant les passages du Cantus Firmus), alors que Feinberg propose principalement le *pianissimo* associé à de nombreux petits crescendo ou decrescendo ; les respirations, Busoni insistant pour ne pas faire de *rallentando* à l'entrée du Cantus Firmus, Feinberg n'en proposant certes pas là, mais à chaque fois

qu'une séquence se termine ; les phrasés et articulations, Busoni n'en proposant que peu avec un simple *legato* mais avec des indications de pédales, alors que Feinberg insiste pour un *legatissimo* constant, fournit de nombreux phrasés mais aucune pédale ... Leurs scénarios semblent donc fortement diverger. Mais malgré cela, il y a tout de même beaucoup d'autres aspects qui peuvent rapprocher les deux compositeurs.

Le **Largo de la Sonate en ut majeur**, représente un point extrême de réécriture que Feinberg inaugurerait dans le *Concerto* de Vivaldi. Les ajouts harmoniques sont très nombreux, et rapprocherait cette partition plutôt d'une fantaisie sur Bach comme le faisait remarquer le musicologue russe L. Roizman. Et de ce fait cette page rapprocherait Feinberg du Busoni de la *Chaconne* pour violon solo, non seulement pour l'inventivité harmonique et de texture, mais aussi pour le renversement du changement de dimensions entre l'original et l'adaptation. Chez Busoni, d'une pièce pour violon solo, on arrive à un morceau grandiose pour piano. Egalement chez Feinberg, alors que toutes les autres transcriptions témoignent d'une certaine réduction de taille et d'envergure sonore par rapport à l'original, Feinberg apporte à la partition un aspect beaucoup plus solennel que l'original assez intime de caractère qui n'était pas à l'origine destiné aux grands orgues.

Le rapprochement qu'on ne peut manquer de faire involontairement avec Busoni pourrait être plus profond qu'on ne le croit, si l'on rapproche leurs œuvres de compositeurs, et leurs recherches harmoniques, tout comme leurs types d'écriture pianistique dans leurs pages personnelles, et bien sûr leurs activités d'interprète et leurs écrits musicologiques. (Le fait que leurs œuvres visionnaires de compositeur se voient toutes deux récemment revalorisées par rapport au reste de leurs héritages est aussi une curieuse et intéressante coïncidence.)



Le type d'écriture généralement pratiqué par Feinberg dans toute sa musique de piano – spacialisé, favorisant la simultanéité de registres éloignés, avec une mise en relief constante – trouve ainsi dans ces transcriptions un terrain d'application éloquent et inspirant, et leur insuffle une vie désormais autonome.

CHRISTOPHE SIRODEAU © 2004

Feinberg und die Kunst der Transkription

DIESE SAMMLUNG von Bach-Transkriptionen erweist sich selbst schon als eine ungeheure Entdeckung auf einem ohnehin ertragreichen Gebiet und reiht sich sofort unter die erfolgreichsten Beispiele dieses Genres ein. Darüber hinaus tragen all diese Werke aber auch wesentlich zu unserer Kenntnis über einen großen Komponisten und Interpreten bei: Samuil Feinberg. Mit diesen Transkriptionen wird erneut der Blick auf eine ganz eigene Welt und Ära freigelegt. Feinberg war ein besonderes Phänomen, nicht zuletzt durch das Zusammenspiel seiner diversen kreativen Aktivitäten – als Komponist, Bearbeiter, Pianist, Musikologe und Lehrer – Aktivitäten, die nicht voneinander zu trennen sind. Feinbergs stilistische Ausrichtung in den meisten dieser Tätigkeiten scheint sich schon zu einem frühen Zeitpunkt entschieden zu haben. Seine Entwicklung als Komponist sollte sich aber als viel paradoxer und widersprüchlicher erweisen. Das kann nicht nur mit den Kapriolen der russischen und sowjetischen Geschichte erklärt werden. In den Spuren von Skrjabin und Prokofjew folgend experimentierte Feinberg vorerst mit einem verwegenen Stil. Dann suchte er nach einem kompositorischen Ausweg aus den verschiedenen musikalischen Sackgassen Mitte des 20. Jahrhunderts mittels eines merkwürdigen, romantisch verbrämten Neoklassizismus, der allerdings nicht immer völlig überzeugte.

Samuil Feinberg wurde am 26. Mai 1890 in Odessa geboren, und seine Familie zog bald nach Moskau. Er studierte am Moskauer Konservatorium Klavier bei Alexander Goldenweiser und privat Komposition bei Nikolaj Schiljajew (ein Schüler von Tanejew). Trotz seines frühen Erfolgs als Pianist und trotz seines unermüdlichen Einstudierens neuer Werke versuchte Feinberg ernst nach der Revolution von 1917 ernsthaft, beruflich als Interpret in Erscheinung zu treten. Zuvor hatte das Komponieren

die Oberhand gewonnen, ein Zustand, der bis ungefähr 1925 andauerte. Seine 6. Klaviersonate fand große Zustimmung beim Festival zeitgenössischer Musik in Venedig im September 1925, ein Ereignis, an dem ein Großteil der musikalischen Persönlichkeiten jener Zeit anwesend war. In jenem Jahr begann auch Feinbergs internationale Laufbahn als Pianist, besonders in den deutschsprachigen Ländern. Seit 1922 unterrichtete er zudem am Moskauer Konservatorium. Leider konnte er seit den dreißiger Jahren aufgrund der stalinistischen Entwicklungen in der UdSSR nicht mehr ins Ausland reisen, es sei denn, es drehte sich um internationale Wettbewerbsjurys, wie z.B. für den Brüssler Wettbewerb 1938. Feinberg wurde auch davon abgehalten, seine eigenen frühen Werke zu spielen – wohl weil sie kaum den Kriterien des sozialistischen Realismus entsprachen. Feinberg konnte zwar seine künstlerische Unabhängigkeit wahren, änderte aber seit den späten dreißiger Jahren trotzdem allmählich seinen Stil und begann sich leidenschaftlich mit Transkriptionen zu beschäftigen. Er blieb nichtsdestotrotz ein gefeierter Pianist in seinem eigenen Land und führte unglaublich vollständige Werkzyklen von Skrjabin, Beethoven und Bach auf. Während des Zweiten Weltkriegs wurde er, wie viele andere sowjetische Künstler auch, in den Kaukasus und nach Zentralasien evakuiert. Nach ein paar kleinen Erfolgen setzte man ihn später während der berühmten Schdanow-Affäre 1948 auf die schwarze Liste. Man fühlte sich durch seine jüdische Abstammung immer noch bedroht. Im Gefolge von Gesundheitsproblemen beendete Feinberg 1956 seine öffentlichen Auftritte als Pianist (deren Anzahl ohnehin durch die Ereignisse von 1948 entscheidend abgenommen hatte). Allerdings produzierte er nun bis zu seinem Lebensende den Großteil seiner Aufnahmen. Er starb am 22. Oktober 1962.

Wenn wir an Transkriptionen von Bachs Orgelwerken denken, fällt uns meistens zuerst Busoni ein. Tatsächlich haben aber eine große Anzahl von Komponisten und Pianisten vor und nach Busoni Bach-Transkriptionen vorgenommen: der berühmteste vor Busoni war sicherlich Liszt, und der aus jüngster Zeit Kurtág. Als der junge Samuil Feinberg 1913 seine erste Reise außerhalb Russlands antrat, nach Berlin, trug er sich mit der Hoffnung, Busoni zu treffen und womöglich sein Student zu werden. (Busoni war in Moskau als Pianist und Lehrer berühmt – hatte er doch in der Stadt unterrichtet – man schätzte ihn aber genauso als Komponisten und Philosophen, hauptsächlich aufgrund seines Buches *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, das von den jungen russischen Komponisten wie z. B. Arthur Lourié mit Begeisterung gelesen worden war.) Zum Bedauern der Geschichte und Feinbergs weilte der große Meister in jenen Wochen des Frühjahrs 1913 nicht in Berlin, und Feinberg musste sich mit den Unterweisungen von Schnabel und Lamond begnügen.

Schon zu diesem frühen Zeitpunkt war das gesamte *Wohltemperierte Clavier* in Feinbergs Repertoire zu finden. Er beeindruckte alle, als er in seinem Abschiedskonzert vom Moskauer Konservatorium die „48“ öffentlich spielte, eine Leistung, die er 1914 und zu diversen anderen Anlässen wiederholte, bis er 1960 endlich in der Lage war, sie einzuspielen.

Feinberg kannte zahlreiche Transkriptionen von Bachs Orgelwerken, als er sich entschied, seinen eigenen Beitrag zu etwas zu leisten, das man fast schon als ein eigenes Genre betrachten könnte. Es scheint aber, als ob Feinberg trotzdem seine lange Liste von Transkriptionen nicht mit den Choralvorspielen, sondern mit einer Übertragung von Bachs Transkription eines Concertos von Vivaldi begann, also seinen ersten „Versuch“ mit einem Werk wagte, das ohnehin schon aus einer Transkription bestand. Das kann kaum Zufall gewesen sein.

Wir wissen von Feinbergs Bedauern, dass er keine Gelegenheit hatte, die Orgel zu lernen und zu spielen. Bei seinen Reisen durch Deutschland lag ihm viel daran, Orgelkonzerte in diversen Kirchen mit historisch erhaltenen Instrumenten zu besuchen. Seine Transkriptionen von Bach-Werken wurden ursprünglich für seinen eigenen Gebrauch geschaffen und erst später unter stärker didaktischen Überlegungen überarbeitet und veröffentlicht. (Man beachte, dass Feinberg seine letzte Transkription 1961 für sein *Album für Kinder* schrieb – eine nicht auf dieser CD erscheinende Transkription des Choralvorspiels *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV705, für vierhändiges Klavier.)

Feinberg entwickelte ein wachsendes Interesse an allen Arten von Transkriptionen (er veröffentlichte Transkriptionen von Werken Beethovens und alter italienischer Meister, sowie von Werken Tschaikowskys, Mussorgskys und Borodins). Die Transkriptionen von Bachs Orgelwerken für Klavier – ein von so vielen verschiedenen Komponisten gepflegtes Genre – nahmen allerdings eine besondere Stellung ein. In Russland scheinen diese Bach-Transkriptionen noch eine zusätzliche Bedeutung gewonnen zu haben, weil in den russisch-orthodoxen Kirchen keine Orgeln standen, und deshalb nur sehr wenige Kirchen, nämlich die von anderen Konfessionen, über eine Orgel verfügten. Aus diesem Grund war es fast schon eine Notwendigkeit, dass das Repertoire, wenn man es hören wollte, von der Orgel auf das Klavier übertragen wurde, besonders zu einer Zeit, wo man noch nicht auf Aufnahmen zurückgreifen konnte. Ehedem hatten Transkriptionen die Rolle, Musik zu verbreiten, eine Aufgabe, die heutzutage von Tonträgern übernommen wird. Damals nahm die Transkriptionspraxis allmählich die Form einer künstlerischen Neubewertung an.

Was dachte Feinberg selber darüber? Der folgende Text, der sich mit Transkriptionen im Allgemeinen beschäftigt,

steht am Anfang von Feinbergs Buch *Pianism kak iskusstvo* (Klavierspiel als Kunst). Er beschäftigt sich sofort mit einem häufig diskutierten Problem, mit dem sich auch Strawinsky in seinem Buch *Poétique musicale* auseinandersetzt: die Beziehung zwischen Interpret und Komponist, und die Grenzen, die sich Erstgenannter hinsichtlich des von ihm zu interpretierenden Notentexts auferlegen muss. Von dort berührt Feinberg kurz die Frage der Erwartung an eine Transkription als Genre:

Wir müssen allerdings sofort darauf hinweisen, dass der Zweck einer Klavier- oder andersartigen Transkription etwas anders ist als der einer redaktionellen Korrektur bei einer Veröffentlichung. Transkriptionen führen zu tieferen Eingriffen, bei denen es bisweilen Abweichungen von der exakten Befolgung des Originals gibt. Solche Änderungen werden logisch durch die Eigenheiten eines anderen Instruments oder einer anderen Instrumentenfamilie hervorgerufen. Deshalb sind einige Änderungen des Notentexts in einer Transkription unvermeidlich. Man findet allerdings nur mit Schwierigkeiten ein Beispiel für einen erfolgreichen Eingriff durch einen Interpreten in den Notentext eines Komponisten. Tatsächlich bezeugen die Konzertaufführung, und ziemlich häufig auch Ausgaben, von berühmte Pianisten, dass selbst die kleinste Abweichung vom Text des Autors, und seien es nur das Hinzufügen einer Note zu einem Akkord, eine Änderung im Laufwerk oder andere Details, in der Regel die Intentionen des Komponisten verzerren. Diese „Verbesserungen“ zeigen häufig eher, dass der Interpret den Stil des Autors nicht völlig verstanden hat.

Deshalb ist der einzige Bereich, wo der Pianist rechtmäßig kreative Korrekturen an dem Stil des Autors vornehmen kann, der Bereich der Transkriptionen und Bearbeitungen. Aber selbst hier

sollte man unnötige Abweichungen und unwesentliche Rhetorik aus erfundenen Passagen und Ornamenten vermeiden, die dem Stil des Komponisten schaden. Das Ziel einer Transkription besteht darin, den Klangcharakter des Originals durch andere Medien auszudrücken, während der Kompositionsstil so weit wie möglich erhalten bleiben sollte. Das kann man unmöglich mechanisch erreichen. Man muss die Möglichkeiten des Instruments gut kennen und auch schöpferisch entsprechende Wiedergabeformen und neue Ausdrucksmittel finden, um den Intentionen des Komponisten gerecht zu werden. Die neuen Wiedergabe- und Ausdrucksmöglichkeiten sind aber nur nötig, um Vorgegebenes zu erhalten, und nicht, um sich vom zentralen Werkkonzept abzuwenden.

Ungeachtet, wie wir Transkriptionen und Bearbeitungen für andere Instrumente definieren, man kann unmöglich leugnen, dass viele Beispiele dieses Genres ein Existenzrecht haben und in sich selbst eine spezielle Art der kreativen Interpretation sind. Es gibt auch keinen Zweifel, dass das Grenzgebiet zwischen Komposition und Interpretation bis zu einem gewissen Grad in die Domäne der Kompositionskunst hineinreicht.

Etwas später in einem sich mit der Rolle von Aufführungshinweisen der Komponisten beschäftigenden Paragraph im Kapitel über „Der Komponist und Interpret“ betont Feinberg, wie falsch es wäre, wenn man den Aufführungstil, den Bach gepflegt haben mag, auf der Grundlage der in seinen Werken selten anzutreffenden Aufführungshinweise ableiten würde (eine Seltenheit, die, wie wir wissen, zu jener Zeit ganz normal war). Tatsächlich trat Feinberg für einen „natürlichen“, fließenden und freien Interpretationsstil in Bachs Werken ein, der nur der internen musikalischen Logik folgt und den Hörer auf die „originale“ an- und abschwellende musikalische Dynamik aufmerksam

macht. Er folgte nicht der Aufführungspraktiken, die sich im 19. und frühen 20. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten. Noch liebte er übrigens die ermüdende und „wissenschaftliche“ Rückkehr zum Quellenmaterial – eine Herangehensweise, die sich zu jener Zeit gerade ihren Weg zu bahnen begann und noch nicht die Klarheit und Geschmeidigkeit der modernen Aufführungspraxis barocker Musik besaß. Feinberg wäre sicherlich erstaunt gewesen, wenn er noch hätte erleben dürfen, mit welchem Erfolg eine neue Generation von Interpreten Leben und Atem in das riesige Gebiet der barocken Musikgeschichte einhauchen konnte, und dabei (zu unserem Vorteil) wohl über ihre stilistische Kriterien hinausgingen.

In verschiedenen anderen Texten betonte Feinberg mit Recht, dass die verfllossene Zeit und Geschichte uns niemals wieder erlauben wird, Musik einer bestimmten Epoche ohne Bezug auf das zu hören, was seither geschehen ist – ob wir es wollen oder nicht. Ähnlich können wir im frühen 21. Jahrhundert den Aufnahmen Feinbergs als Pianist, oder seinen Transkriptionen, nicht so zuhören, wie man es noch vor fünfzig Jahren tat. Allgemein gesagt, Transkriptionen als Genre scheinen ein besonderes Phänomen einer bestimmten Epoche gewesen zu sein. Doch ihr Wesen und Gebrauch überlebten. Und nicht nur das. Sie kehrten in einer neuen, weiterentwickelten Form wieder: Das Hören von Transkriptionen aus der Vergangenheit wird durch unsere modernen Wahrnehmungen bereichert.

Trotz der starker Wirkung, die das **Concerto in a-Moll [nach Vivaldi], BWV593** beim ersten Hören normalerweise auslöst, ist diese Transkription wahrscheinlich die einzige von Feinberg, die hie und da Zeichen der Veralterung und gewisser pianistischer Ausschweifung aufweist. Wenn man eher an die leichte und transparente Klangwelt des originalen vivaldischen Concertos denkt, und nicht an Bachs Orgeltranskription desselben, dann weckt

das Erwartungen, die sich kaum mit dem resultierenden Klang von Feinbergs Klaviertranskription vertragen. Trotz allem fand Feinberg hier (und später auch in den anderen Stücken) eine überzeugende Lösung zu bestimmten Problemen, die durch die unterschiedlichen Möglichkeiten der Orgel und des Klaviers hervorgerufen wurden – sowohl bezüglich des Klangs als auch bezüglich technischer, praktischer Fragen. Zum Beispiel werden die alternierenden Tutti- und Solopassagen in diversen Abschnitten – die auf der Orgel einfach durch Registerwechsel wiedergegeben werden können – von Feinberg nicht nur mittels Lautstärke-, sondern auch durch Artikulationswechsel (zum Beispiel durch den Einsatz von Staccato in den Solopassagen) sowie durch Ausdünnen (oder Verdichten) des harmonischen Satzes dargestellt. Diese letztgenannte Lösung kommt in dem sublimen *Adagio* besonders beeindruckend zur Anwendung, wenn Feinberg zwischen den durchsichtigen Oberstimmen und den begleitenden, hier einen wärmeren Kontrast liefernden Altstimmen unterscheiden möchte – eine Wirkung, die Feinberg harmonisch mit hinzugefügten Sechsten, Terzen und Dezimen durch Dopplungen und Oktaversetzungen nach unten erzielt. Feinberg bewegt sich damit ganz deutlich auf dem Gebiet der Transkriptionen oder Adaptionen bzw. Bearbeitungen oder völligen Neuschöpfungen, und in dieser Hinsicht ist Feinbergs Transkription gewiss vergleichbar mit Bachs. Neben dem Hinzufügen wesentlicher Hinweise für die Dynamik, Artikulation und Phrasierung schrieb Feinberg übrigens auch „deutlich“ und ausführlich alle Verzierungen wie Mordente und Triller aus, zweifellos aus Gründen, die mit seinem Unterrichten zusammenhängen. Diese Notationspraxis sollte er auch oft in seinen späteren Transkriptionen anwenden.

Feinberg äußerte auch in einem Artikel mit dem Titel *Die Meisterschaft des Pianisten* seine Meinung über Transkriptionen von Bachs Werken:

Was ist das Schönste in einer Transkription? Sich zu zwingen, den originalen Notentext so genau wie möglich zu erhalten – wohl wissend, dass das Ausdruckspektrum eines Orgelwerkes auf dem Klavier erheblich eingeschränkt wird? Oder ein Höchstmaß an Licht und Schatten zu schaffen, eine gewisse pianistische Entsprechung für die Macht der Orgel zu finden, selbst wenn das ein unweigerliches Maß an Bereicherung und Hinzufügen zu dem bedeutet, was ursprünglich komponiert wurde? In jeder einzelnen Situation hängt alles von den Talenten und der künstlerischen Initiative des nachschöpfenden Pianisten oder Komponisten ab, der eine Transkription von einem Werk Bachs vorbereitet. In anderen Worten, man mag den originalen Notentext eines Werkes fast vollständig erhalten – und gleichzeitig den Charme des Originals in solch einer halbherzigen Transkription ersticken. Oder man kann das Original umarbeiten und eine pianistische Entsprechung davon schaffen – und damit die Größe von Bachs Musik nicht nur zum Vorschein bringen, sondern noch unterstreichen.

Trotz des Gesagten scheint Feinbergs Transkription des großartigen Werkpaars **Präludium und Fuge in e-Moll, BWV548** beim ersten Hören doch eher der textgetreueren und objektiveren Sorte anzugehören, wie übrigens Liszts Version desselben Werkes auch: Keine dieser Versionen schlägt ein Tempo vor, und keine enthält Aufführungshinweise zur ausdrucksmäßigen Gestaltung oder Dynamik. Nun ist das die einzige Transkription Feinbergs, in der solche Hinweise fehlen, und eigentlich ist Liszts Version die asketischere. Aber selbst für Feinberg ist das eine merkwürdige Entwicklung, eine Wandlung seiner Konzeptionen in einer Arbeit, die sich als seine letzte Bach-Transkription herausstellen sollte.

In dem großen Zyklus der **Choralvorspiele**, an dem Feinberg immer wieder in den zwanziger und dreißiger

Jahren gearbeitet hat, bewies der Komponist, dass er sich sehr wohl des zugrunde liegenden musikalischen „Programms“ jedes dieser Stücke bewusst war. Dieses Bewusstsein beeinflusste die musikalische „Raumaufteilung“ in jedem einzelnen Fall. Der Einsatz des *Cantus firmus* wurde sorgfältig überdacht. Feinberg stellte sich immer verschiedene Registrierungen vor – selbst wenn es nicht üblich war, während einer Aufführung des Originals auf der Orgel das Register zu wechseln. Feinberg erweist sich als sehr aufmerksam, was Bachs gelegentliche Aufführungshinweise betrifft – zum Beispiel in BWV650 in G-Dur, wo der *Cantus firmus* mit dem Hinweis *Pedal 4 Fuss* versehen wurde, was praktisch bedeutet, dass er eine Oktave höher als die normale Bassstimme erklingt.

Zwei Choralvorspiele bieten uns die Möglichkeit des Vergleichs zwischen Feinbergs Transkriptionen und Busonis: BWV665 in e-Moll und BWV659 in g-Moll. Im letztgenannten Stück finden wir zahlreiche Unterschiede in den zwei Versionen. Das Tempo in Busonis Transkription ist *Adagio*, gefolgt von vielen Stimmungshinweisen. Bei Feinberg ist das Tempo *Largo*, das nur durch das Wort *espressivo* qualifiziert wird. Was die Dynamik betrifft, gibt Busoni nur den Hinweis *piano* für das gesamte Stück (mit dem Vorschlag, außer in den *Cantus-firmus*-Passagen *una corda* zu spielen). Feinberg hingegen überschreibt das Stück mit *Pianissimo*, das im Verlauf durch zahlreiche kleine *Crescendi* und *Decrescendi* variiert wird. Busoni besteht darauf, dass beim musikalischen „Atmen“ kein *Rallentando* zugelassen werden darf, wenn der *Cantus firmus* einsetzt. Feinberg schlägt an diesen Stellen zwar auch keins vor, möchte aber eins am Ende jeden Abschnitts. Was Phrasierung und Artikulation anbelangt, gibt Busoni sehr wenig vor: ein einfaches *Legato*, wenn auch mit Hinweisen zur Nutzung des Pedals. Feinberg besteht auf einem permanenten *Legatissimo* mit zahlreichen Phrasierungshinweisen, allerdings ohne

Pedal. Die beiden Bearbeiter haben sich offenbar äußerst verschiedene Szenarien vorgestellt. Nun gibt es allerdings auch Aspekte, in denen sich die Komponisten wiederum sehr nahe stehen.

Das **Largo in a-Moll aus der Triosonate Nr. 5, BWV529** liefert ein extremes Beispiel für die Art bearbeitender Eingriffe, die Feinberg mit dem Concerto von Vivaldi begonnen hatte. Häufig gibt es harmonische Zusätze, die aus dem Stück eher eine Fantasie über den originalen Bach-Satz machen – wie es von dem russischen Musikwissenschaftler Leonid Roizman beschrieben wurde. Tatsächlich verhält sich Feinberg hier in diesem Stück wie Busoni in der Chaconne für Solovioline, nicht nur, was den harmonischen und satztechnischen Einfallsreichtum betrifft, sondern auch die große Vielfalt und den Umfang der Änderungen zwischen Original und Bearbeitung. In Busonis Fall wurde ein Stück für Solovioline in ein grandioses Klavierstück verwandelt ähnlich seinen Transkriptionen von Bachs groß angelegten Orgelwerken. In Feinbergs Fall wurde einem Original, dessen Stimmung ziemlich intim ist und das ursprünglich nicht für die große Orgel gedacht war, ein sehr viel festlicheres Gewand verliehen, was umso mehr überrascht, da alle anderen

Transkriptionen des Komponisten im Vergleich mit dem Original Zeugnis für eine gewisse Reduktion der Proportionen und des musikalischen Umfangs ablegen.

Die Ähnlichkeit mit Busoni, die wir unmöglich leugnen können, mag tief greifender sein, als wir annehmen, wie ein Vergleich zwischen ihren Kompositionen, harmonischen Studien, der Behandlung des Klaviers in ihren eigenen Werken und selbst zwischen ihren pianistischen Interpretationen und musikwissenschaftlichen Schriften zeigt. (Die Tatsache, dass ihre visionäre Arbeit als Komponist in jüngster Zeit eine Neubewertung erfuhr und aus dem Schatten der anderen Errungenschaften getreten ist, an denen sich ihr Ruf bisher heftete, ist ebenso ein merkwürdiger und interessanter Zufall.)

Die von Feinberg generell in allen seinen Klavierwerken vorgezogene Kompositionsweise – weit gefächerter harmonischer Satz mit einer Vorliebe für den gemeinsamen Einsatz entfernter Register, ständig voller Kontraste – kommt auch in diesen Transkriptionen ausdrucksvoll und einfallsreich zum Einsatz und haucht ihnen damit ihr eigenes Leben ein.

CHRISTOPHE SIRODEAU © 2004
Übersetzung ELKE HOCKINGS

