

A detailed close-up photograph of the hammer flippers and repetition flippers of a piano. The flippers are made of polished wood and are arranged in a row, with their curved ends pointing downwards. The repetition flippers are made of a lighter-colored material, possibly bone or ivory, and are positioned behind the hammer flippers. The background is a soft, out-of-focus blue and green color.

**GRAND
PIANO**

WORLD PREMIÈRE RECORDING

J.S. BACH
CELLO SUITES
for solo piano

Transcribed and performed by
ELEONOR BINDMAN

2 CDs

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)
SIX SUITES FOR SOLO CELLO, BWV1007–1012
TRANSCRIBED FOR PIANO BY ELEONOR BINDMAN

The genius of J.S. Bach is recognised and revered by everyone who is musically educated. His output, studied by the greatest composers and the youngest apprentices alike, has been an inexhaustible source of inspiration, imitation and renewal. One common method of renewal is through transcription. As a matter of fact Bach himself regularly transcribed his own and other composers' music and created different instrumental versions of the same piece. This transcribing practice has persisted and is still very much alive, as evidenced by many current recordings, including this one. Approaches can be as diverse as Bach's body of work, depending on the form of the original composition, the designated instrumentation and the goal of the arranger. The resulting musical statement may be a faithful reproduction (my personal preference), a transformation beyond recognition or something in between. Regardless of the outcome, the original source is of such exceptional depth and appeal that for the past three centuries it attracted a steady stream of pilgrims, ready to sacrifice their time and energy for the joy of communion.

The six unaccompanied *Cello Suites* are a mysterious set among Bach's instrumental cycles. There is no definitive surviving autograph and we know little about their performance history until young Pablo Casals, browsing in an old music shop, 'discovered' them in 1889. Yet numerous 19th-century arrangements are evidence of earlier admiration of this minimalist rarity. How was writing one note at a time different for the author of polyphonic gems like the *Brandenburg Concertos*? When he heard the music inwardly, as composers do before penning those black symbols of notation, did a single line resonate more deeply? Was he writing 'for the glory of God' or did he feel as if God was revealing a message to be transmitted? Certainly, when we listen to the *Cello Suites* we hear something beyond music,

something that captures our full attention. We hear a serene voice, close to human in timbre, speaking a language we intuitively understand, somehow drawing us into a dialogue.

Bach first became my beacon when I was about ten years old. I remember sneaking a peek at my piano teacher's notebook and seeing the words 'plays Bach well' under my name. That vote of confidence shaped my musical identity and, decades later, allowed me to accomplish the task of transcribing (and recording) the six *Brandenburg Concertos* for piano duet. During that lengthy process I was asked by an amateur pianist friend to arrange the *Sonatina* from *Cantata BWV 106* because the versions she found were either too difficult or unsatisfactory. Welcoming a fun diversion from the *Brandenburgs*, I was struck by how 'pianistic' the results felt. It was clear that many amateur pianists could benefit from similar adaptations, as (in my teaching experience) they usually spend months trying to master even a two-part invention. Subsequent transcriptions led to *Stepping Stones to Bach* – two volumes of 24 intermediate piano arrangements which included three movements from the *Cello Suites*. Inspired by how gratifying it felt to play those, I researched existing piano versions of the complete *Suites* and was surprised not to come across any that were true to the original.

The only straightforward piano transcription of any movements of the *Suites*, dating from 1914, is by Russian pianist and impresario Alexander Siloti (1863–1945). Siloti, a student of Liszt, produced many arrangements, typically adding other voices, octaves and other elaborations, in the Romantic piano virtuoso fashion. Interestingly, and happily, he chose a no-frills approach for his *Four Studies after the Cello Suites of J.S. Bach*, selecting *Preludes* from *Suite No. 1* and *No. 3*, the *Courante* from *Suite No. 1* and *Bourrées* from *Suite No. 3*. Discovering Siloti's admirable but very partial effort gave me resolve to arrange the complete 36 movements as closely to the original as possible. Playing through other variously enhanced old piano versions,

including an arrangement of all six *Suites* by Joachim Raff (c. 1869–71) and of *Suites* Nos. 2, 3 and 5 by Leopold Godowsky (1924), I became further convinced that the *Suites* didn't need any 'improvement'. The ambiguity of the implied harmony Bach creates is far more intriguing and beautiful than any consonance we can suggest. Furthermore, while a lower register accompaniment for a violin piece may act 'supportive', a treble harmonic layer is more of a distraction from the cello voice due to our auditory system's predisposition for higher frequency sounds. For the exceptional content of the *Cello Suites* to be a satisfactory experience, the only suitable backdrop would be silence.

The process of translating solo cello to the piano revealed many insights and surprises to me. As in the introductory passages to the keyboard *Toccatas*, dividing the material between two hands was idiomatically fitting and opened up many different interpretive options. New tone colour possibilities arose for underscoring the rhythmic patterns and implied contrapuntal texture. Viewing the entire score as a piano transcription was also a curious experience. Pianists normally take in a lot more information in Bach – confluences of polyphonic patterns plus a harmonic, 'vertical' aspect – and mentally juggling all that demands intense concentration. Stripped down to the bare syllables, the vocabulary of the *Cello Suites* becomes crystal clear in a piano score. One can't help but zoom in on the music's conceptual continuity yet divisibility into links of patterns, on that mysterious mathematical grace and flexibility of structure which makes Bach's art so organic and endless.

As far as adjustments due to the different capabilities of the instruments, the overriding one was slightly faster tempi on the piano, especially in the *Sarabandes*. The increased speed also helps make the harmonic structure more discernible. Some notes in the broken chord framework had to be transposed (as in the case of perfect fifths which acquire an awkward intonation on the piano), replaced or omitted altogether. Sometimes I opted to not arpeggiate a chord, for greater

variety and rhythmic unity, especially in faster movements. And of course, many bass notes ended up sustained, dropped down an octave or doubled for tonal depth and contrast.

Any discussion of the interpretive outcomes of this transcription would have to begin with the *Preludes*, by far the most distinctive movements in each *Suite*. The iconic G major *Prelude of Suite No. 1*, the 'face' of the entire set, has an immutable quality, like *Prelude No. 1 of The Well-Tempered Clavier*, and sounds similar to the original on the piano. To me, the second *Prelude*, in melancholy D minor, is a search in darkness, wavering between disquiet and despair. It also sounds very similar on a keyboard but an adjustment of using a semiquaver broken chord pattern in the last five bars was made for continued momentum. *Prelude No. 3*, built on elemental C major scale and arpeggio patterns (which continue through the *Allemande* and *Courante*), emerges faster on the piano and ends up as quite jolly. *Prelude No. 4* is in the key of E flat major which, although difficult for the cello, is extremely idiomatic on the piano. It's hard to believe that these Schubertian arpeggios, celestial grace descending, weren't meant for a keyboard. *Prelude No. 5* is the contrasting middle statement in the second half of the cycle. A dramatic French overture arises from the depths of a C minor pedal point and is followed by a complex dance-like section which sounds like a fugue playing hide-and-seek with itself. *Prelude No. 6* is another example of favourable transformation as it turns into a mini percussive piano toccata, with characteristic repeated notes and shorter time values toward the end, further increasing the energy level.

Of the dance movements, the *Sarabandes* are the soul of the *Suites* where I endeavoured to imitate the cello sound most closely. Without the marvellous baritone register of a Bösendorfer that would have been a lot more difficult. I tried to distinguish the characters of each of the six *Allemandes* and *Courantes*, depending on their time signatures and rhythmic subdivisions, and to contrast them with adjacent movements. The pairs of *Minuets*, *Bourrées* and *Gavottes* are

wonderfully playful and seemed appropriate for some adventurous interpretation. Some *Gigues* are dignified and sound like German hunting horn calls, others are more wild. *Gigue No. 4* could probably pass for an Irish jig, were it transposed two octaves up and a half tone down into D major. Overall, *Suite No. 6* especially blossoms on the keyboard, as it reaches a full octave above middle C and is the most fully voiced of the set.

This recording contains a variety of embellishments upon repeats, some conventional and some more original. Of the former, I use trills, mordents, etc., changing registers and filling in some of the phrases in the *Sarabandes*, as Bach indicated in his keyboard *Suites*. On the less trodden path, I repeat the *Allemande* of *Suite No. 1* as a constant stream of semiquaver notes because it works well and creates a fitting continuum with the *Prelude*. I attempt to give the very familiar *Bourrée I* from *Suite No. 3* a fresh character and use short imitative counterpoint to offset the lonely minor of *Bourrée II*. And *Gavotte II* of *Suite No. 6* naturally called to mind the popular *Musette* from *Anna Magdalena's Notebook*, also in D major. If a second section of a double dance movement reiterates the theme from the first section and is four times longer, I don't repeat it. Using occasional rhythmic patterns already present in a movement is another embellishment alternative I draw on. I find it ironic that while during Bach's lifetime improvising embellishments was an endorsed practice, 300 years later musicians are expected to choose between conformist ornamentation or none at all.

When the score of my transcription is published, I hope others will benefit from the tremendous learning experience I had while studying the *Cello Suites* through a piano 'lens'. Piano notation is the most common medium for musicians and through it we can all really get to know and understand the basic elements of Bach's extraordinary communication. I am particularly happy about introducing this new arrangement to amateur pianists, many of whom have already expressed their thanks to me for being able to enjoy simpler versions of their beloved composer's works.

This will be a chance to experience great music without the stress of the prolonged efforts they face when attempting difficult counterpoint. Of course, these pieces will also be extremely useful for piano students of all ages, and not only as finger exercises. (Incidentally, during preparation for this recording my fingers were in better shape than ever, the first *Prelude* alone is excellent for the 4th and 5th fingers of the right hand and hence for better trilling). The movements are fantastic for practicing bass clef reading and some are suitable for the left hand alone. They are great tools for developing *legato* and sharing a melody with both hands, as well as relaxation/freedom of movement in both arms. The score allows for easy appreciation of patterns, interval sequences, implied counterpoint and the general shape and beauty of Bach's linear thought, preparing a student for understanding the same elements in more complex textures and longer structures. Finally, this new piano version of the *Cello Suites* can sufficiently shift one's attention from logistical obstacles to cultivating tone and expression, to training the ear. The practice of listening to oneself is the only true path to musicianship. If this arrangement helps someone along this path, my goal will be accomplished.

Eleonor Bindman

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)
SECHS SUITEN FÜR VIOLONCELLO SOLO BWV1007–1012
FÜR KLAVIER GESETZT VON ELEONOR BINDMAN

Den Genius mit Namen Johann Sebastian Bach kennt und verehrt ein jeder, der eine musikalische Ausbildung erfahren hat. Sein Schaffen haben die größten Komponisten und die jüngsten Schüler studiert, denn es ist ein unerschöpflicher Quell der Begeisterung, Nachahmung und Neugestaltung. Ein gängiges Verfahren der Neugestaltung ist die Transkription. Bach selbst hat seine eigenen Werke und die Musik seiner Kollegen regelmäßig bearbeitet und von ein und demselben Stück unterschiedlichste Instrumentalfassungen hergestellt. Diese Praxis der Bearbeitung hat sich erhalten und ist nach wie vor sehr lebendig, wie viele moderne Produktionen einschließlich der vorliegenden Aufnahme beweisen. Dabei kann die Methode je nach der Form des Originalwerkes, der vorgesehenen Instrumentation und des Ziels, das der Arrangeur verfolgt, so vielgestaltig sein wie Bachs Œuvre, und die musikalischen Ergebnisse können von der gewissenhaften Reproduktion (wie auch ich sie bevorzuge) bis hin zu einer unkenntlichen Transformation reichen oder sich irgendwo zwischen diesen beiden Extremen bewegen. Ganz gleich aber, wie das Resultat auch aussieht: Die Quelle ist stets von einer solch außergewöhnlichen Tiefe und Wirkung, dass sie im Laufe der letzten drei Jahrhunderte einen unablässigen Strom von Pilgern angezogen hat, die bereit waren, ihre Zeit und Energie für die Freude an der Kommunion einzusetzen.

Die sechs Suiten für Violoncello solo gehören zu den rätselhaften Zyklen in Bachs instrumentalem Schaffen. Ein definitives Autograph ist nicht erhalten, und von der Aufführungsgeschichte wissen wir nur wenig bis zu dem Zeitpunkt, als der dreizehnjährige Pablo Casals (1876-1973) die Druckausgabe der Werke in einem Musikantiquariat aufstöberte. Es gibt freilich zahlreiche Arrangements aus dem 19. Jahrhundert, die belegen, dass man diese minimalistischen Raritäten schon früher bewundert hat. Wie war das, wenn der Verfasser solch polyphoner Edelsteine wie

der *Brandenburgischen Konzerte* auf einmal nur einen Ton zur Zeit notierte? Wenn er, wie jeder Komponist vor der Niederschrift der schwarzen Symbole, die Musik in seinem Innern hörte – erreichte der Klang der einfachen Linie dann größere Tiefen? Schrieb er »zur Ehre Gottes« oder fühlte er, dass Gott eine Botschaft offenbarte, die er selbst zu vermitteln hatte? Wenn wir die Suiten für Violoncello hören, dann hören wir etwas, das die Musik transzendiert und unsere ganze Aufmerksamkeit bindet: Wir hören eine ruhige, gelassene Stimme, deren Timbre dem menschlichen Organ nahekommt, in einer Sprache redend, die wir intuitiv verstehen und uns irgendwie in ein Zwiegespräch verwickelt.

Johann Sebastian Bach wurde mein Leitstern, als ich ungefähr zehn Jahre alt war. Ich weiß noch, dass ich einen Blick ins Notizbuch meines Klavierlehrers werfen konnte und unter meinem Namen die Worte »spielt Bach gut« geschrieben sah. Dieser Vertrauensbeweis gab meiner musikalischen Identität Gestalt und veranlasste mich Jahrzehnte später, die sechs *Brandenburgischen Konzerte* für Klavier zu vier Händen zu bearbeiten (und einzuspielen). Während dieses langwierigen Prozesses bat mich eine befreundete Amateurpianistin, die *Sonatina* aus der Kantate BWV 106 (»Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«) zu arrangieren, weil die Versionen, die sie gefunden hatte, entweder zu schwer oder zu unbefriedigend waren. Diese Aufgabe bot mir eine willkommene Zerstreung von den »Brandenburgischen«, und ich war überrascht, wie »pianistisch« sich das Ergebnis anfühlte. Mir ging auf, dass viele Amateure, die meiner pädagogischen Erfahrung nach für gewöhnlich Monate damit zubrachten, auch nur eine der zweistimmigen Inventionen zu meistern, aus derartigen Adaptionen Gewinn würden ziehen können. Weitere Transkriptionen führten zu den zweibändigen *Stepping Stones to Bach* (»Trittsteine zu Bach«), bestehend aus vierundzwanzig mittleren Arrangements, worunter auch drei Sätze aus den Cellosuiten zu finden sind. Diese Einrichtungen sind so dankbar zu spielen, dass ich mich bemüßigt fühlte, nach älteren Klavierfassungen sämtlicher Suiten zu suchen, nur um feststellen zu müssen, dass von diesen keine das Original wirklich erhalten hatte.

Einzig der russische Pianist und Impresario Alexander Siloti (1863–1945) hatte im Jahre 1914 verschiedene Sätze aus den Suiten in schlichter Weise bearbeitet. Es gibt zahlreiche Arrangements des einstigen Liszt-Schülers, in denen er üblicherweise zusätzliche Stimmen, Oktavierungen und andere Elemente der romantischen Virtuosenkunst verwandte. Interessanter- und glücklicherweise bediente er sich einer schnörkellosen Methode, als er für seine *Vier Studien nach den Cellosuiten von Johann Sebastian Bach* die Präludien der ersten und dritten Suite sowie die Courante aus der ersten und die Bourrées aus der dritten Suite einrichtete. Nachdem ich diese bewundernswerten, wenngleich sehr bruchstückhaften Bemühungen entdeckt hatte, fasste ich den Entschluss, alle sechsunddreißig Sätze zu bearbeiten und mich möglichst eng an das Original zu halten. Das Durchspiel anderer, durch unterschiedliche Mittel erweiterter Klavierfassungen – darunter die Arrangements aller sechs Suiten von Joachim Raff (um 1869–71) sowie die Bearbeitungen der zweiten, dritten und fünften Suite durch Leopold Godowsky (1924) – überzeugte mich noch mehr davon, dass diese Werke keinerlei »Verbesserungen« nötig hatten. Die Mehrdeutigkeit der unausgesprochenen Harmonien aus Bachs Feder ist weit faszinierender und schöner als jede Konsonanz, die wir empfehlen könnten. Ferner kann zwar bei einem Violinsolo das tiefere Register einer Begleitung als »Unterstützung« dienen; eine harmonische Diskantschicht indes würde uns eher von der Cellostimme ablenken, weil unser Gehör leicht für höhere Frequenzen empfänglich ist. Der einzige Hintergrund, vor dem wir den außergewöhnlichen Inhalt der Suiten in zufriedenstellender Weise erleben, ist – das Schweigen.

Der Übertragungsprozess gewährte mir manch überraschende Erkenntnis. Wie in den einleitenden Passagen der Klaviertoccaten ließ sich das Material idiomatisch auf die beiden Händen aufteilen, wodurch sich viele verschiedene Interpretationsmöglichkeiten auftraten. Durch die Betonung der rhythmischen Gestalten und der kontrapunktischen Andeutungen ließen sich neue Klangfarben erzeugen. Ebenso seltsam war es, das vollständige Stück als Klaviertranskription

vor sich zu sehen. Normalerweise hat man als Pianist bei Bach eine weitaus größere Menge an Informationen vor sich – das Zusammenströmen polyphonischer Linien und Figuren sowie den Aspekt der »vertikalen« Harmonik –, und man muss sich schon sehr konzentrieren, um mit all dem zu jonglieren. Das Vokabular der Cellosuiten ist auf nichts als die Silben reduziert und wird auf dem Klavier kristallklar. Es bleibt einem gar nichts anderes übrig, als das zugleich kontinuierliche und teilbare Konzept, die geheimnisvolle Anmut und die strukturelle Flexibilität, die Bachs Kunst so organisch und »unendlich« machen, unter die Lupe zu nehmen.

Die Anpassung an die anders gearteten Möglichkeiten des Klaviers verlangte ganz generell, vor allem aber bei den Sarabanden etwas zügigere Tempi. Diese tragen auch zum besseren Verständnis der harmonischen Strukturen bei. Einige Töne des arpeggierten Rahmenwerks mussten (beispielsweise die reinen Quinten, die auf dem Klavier unbeholfen klingen) transponiert, ersetzt oder einfach weggelassen werden. Mitunter habe ich auf diese Brechungen auch verzichtet, wenn es mir – vor allem in den schnelleren Sätzen – um eine größere Vielfalt zu tun war und ich eine einheitlichere Rhythmik erreichen wollte. Und natürlich wurden viele Basstöne aus Gründen der klanglichen Tiefe und Kontrastwirkung ausgehalten, eine Oktave abwärts transponiert oder verdoppelt.

Jede Auseinandersetzung mit den interpretatorischen Resultaten dieser Bearbeitungen müsste bei den Präludien beginnen, den bei weitem markantesten Sätzen der sechs Suiten. Das »kultige« G-dur-Präludium der ersten Suite – das »Gesicht« des gesamten Zyklus und so unverwechselbar wie das erste Präludium des *Wohltemperierten Klaviers* – kommt auf dem Klavier dem Klang des Originals nahe. Das melancholische d-moll des zweiten Präludiums ist für mich eine zwischen Rastlosigkeit und Verzweiflung schwankende Suche in der Dunkelheit. Auch dieser Satz klingt auf einem Tasteninstrument sehr ähnlich; allerdings wurden die Akkorde der letzten fünf Takte zum Erhalt des Bewegungsimpulses in Sechzehntelarpeggion

umgewandelt. Das dritte Präludium schlägt mit seiner grundlegenden C-dur-Tonleiter und seinen Akkordbrechungen (die in der Allemande und Courante fortgeführt werden) auf dem Klavier eine schnellere Gangart an und endet recht munter. Das vierte Präludium steht in der für das Violoncello schwierigen Tonart Es-dur, die auf dem Klavier äußerst idiomatisch klingt: Man mag kaum glauben, dass diese Schubert'schen, aus himmlischen Regionen herabsteigenden Arpeggien *nicht* für Klavier gedacht waren. Das fünfte Präludium steht als zentrales Kontraststück in der zweiten Hälfte des Zyklus: Eine dramatische französische Ouvèture steigt aus den Tiefen eines c-moll-Orgelpunktes empor; ihr folgt ein komplexer, tanzhafter Abschnitt, der wie eine mit sich selbst Verstecken spielende Fuge klingt. Auch das sechste Präludium eignet sich vorteilhaft zur Transformation, denn das Stück verwandelt sich in eine kleine, perkussive Klaviertoccata mit charakteristischen Tonrepetitionen; gegen Ende sorgen die kürzeren Notenwerte für einen weiteren Anstieg des Energieniveaus.

Von allen Tanzsätzen sind die Sarabanden die Seele der jeweiligen Suite. Deshalb habe ich mich hier auch um eine besonders genaue Nachahmung des Celloklangs bemüht, was ohne das wunderbare Baritonregister des Bösendorfer-Flügels um einiges schwerer geworden wäre. Ferner habe ich versucht, die sechs Allemanden und Couranten je nach ihren Taktarten und rhythmischen Unterteilungen charakterlich zu differenzieren und sie als Kontrast zu ihren Nachbarsätzen auszuführen. Die herrlich verspielten Menuetten-, Bourrée- und Gavottenpaare eignen sich meiner Meinung nach für gewagtere Interpretationen. Einige Giguen sind würdevoll und klingen nach deutschen Jagdhornrufen, andere sind von wilderem Gemüt. Die vierte Gigue dürfte wohl für eine irische Jig durchgehen, wenn man sie zwei Oktaven aufwärts und einen halben Ton abwärts nach D-dur transponierte. Die sechste Suite nutzt den Tonumfang bis zum zweigestrichenen C, ist in ihrer Stimmführung gehaltvoller als die anderen Werke des Zyklus und erlebt daher in all ihren Sätzen auf dem Klavier eine besondere Blüte.

Diese Produktion enthält bei den Wiederholungen viele teils konventionelle, teils originellere Ornamente. Von jenen benutze ich unter anderem die üblichen Triller, Mordente und Registerwechsel; außerdem fülle ich in den Sarabanden einige Phrasen aus, wie das Bach in seinen Klaviersuiten verlangt hat. Weniger ausgetretene Pfade beschreite ich beispielsweise in der ersten Allemande, deren Wiederholungen ich als einen durchgehenden Sechzehntelstrom auffasse, weil sich das gut ausführen lässt und eine geeignete Fortsetzung zum Präludium bildet. Der sehr bekannten Bourrée aus der dritten Suite habe ich ein kesses Gesicht verleihen wollen, während ich das einsame Moll der Bourrée II durch kurze kontrapunktische Imitationen auszugleichen versuche. Die Gavotte II der sechsten Suite erinnert natürlich an die populäre, gleichfalls in D-dur stehende *Musette* aus dem *Klavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin*. Wenn der zweite Teil eines doppelten Tanzsatzes das Thema des ersten Abschnitts wieder aufgreift und viermal so lang ist, verzichte ich auf die Wiederholung. Hin und wieder verwende ich auch rhythmische Figuren als Verzierungen, die schon zuvor in dem jeweiligen Satz vorkamen. Ich finde es paradox, dass improvisierte Verzierungen zu Bachs Zeiten eine gängige Praxis waren, während man dreihundert Jahre später von den Musikern verlangt, entweder konformistische oder gar keine Ornamente zu benutzen.

Ich hoffe, dass die Veröffentlichung meiner Transkriptionen auch andere an den enormen Erkenntnissen teilhaben lässt, die mir zuteil wurden, als ich die Suiten für Violoncello solo durch die »Klavierlinse« betrachtete und studierte. Klavierpartituren sind für Musiker die geläufigste Art der Notation; durch sie können wir tatsächlich alle grundlegenden Elemente kennenlernen und begreifen, die Bachs außergewöhnliche Kommunikation kennzeichnen. Besonders gern präsentiere ich diese Einrichtungen allen Amateurpianisten, von denen sich schon viele dafür bedankt haben, dass sie sich durch vereinfachte Fassungen an den Werken ihres geliebten Komponisten erfreuen können. Auf diese Weise wird es ihnen möglich sein, die große Musik ohne die mühevollen Anstrengungen zu erleben, denen man gegenübersteht, wenn man sich an der schwierigen Kontrapunktik versucht. Natürlich sind diese Stücke

auch für Klavierschüler aller Altersstufen von großem Nutzen – und nicht nur als Fingerübungen (meine Finger waren bei dieser Produktion übrigens in besserer Form als je; schon das erste Präludium eignet sich vorzüglich für den vierten und fünften Finger der rechten Hand und ermöglicht somit bessere Triller). Man kann mit diesen Sätzen ausgezeichnet das Lesen des Bass-Schlüssels üben, und einige eignen sich auch für die linke Hand allein. Sie sind großartige Hilfsmittel, um das Legatospiel zu entwickeln, Melodien auf beide Hände zu verteilen und die Entspannung oder Bewegungsfreiheit beider Arme zu üben. Die Noten fördern eine rasche Auffassung der Figuren und Intervallfolgen, der unausgesprochenen Kontrapunktik und all der schönen Gestalten, die Bachs lineares Denken auszeichnen, womit der Schüler darauf vorbereitet wird, diese Element auch in komplexeren Texturen und ausgedehnteren Strukturen des Komponisten zu begreifen. Und endlich kann diese neue Klavierfassung der Cellosuiten die Aufmerksamkeit von den logistischen Hindernissen auf die Kultivierung des Tones und des Ausdrucks und auf die Schulung des Gehörs verlagern. Sich selbst zuhören: Das ist der einzig wahre Weg zu musikalischem Können. Wenn diese Arrangements eine Hilfe auf diesem Wege sind, habe ich mein Ziel erreicht.

Eleonor Bindman

Deutsche Fassung: Cris Posslac

ELEONOR BINDMAN

Praised for her ‘lively, clear-textured and urbane’ Bach performances and her ‘impressive clarity of purpose and a full grasp of the music’s spirit’, New York-based pianist, arranger and teacher Eleonor Bindman was born in Riga, Latvia, and began studying the piano at the E. Darzins Special Music School at the age of five. After her family emigrated to the United States, she attended the High School of Performing Arts while studying piano as a full scholarship student at the Elaine Kaufmann Cultural Center, New York. She received a BA in music from NYU and completed her MA in piano pedagogy at SUNY, New Paltz under the guidance of Vladimir Feltsman.

Her recital appearances have included Carnegie Hall, The 92nd Street Y, Merkin Hall, and Alice Tully Hall; concerto appearances have included engagements with the National Music Week Orchestra, the Staten Island Symphony, the Hudson Valley Philharmonic, the New York Youth Symphony, and the Moscow Radio and Television Symphony Orchestra.

Among Eleonor Bindman’s many piano arrangements and compositions are Mussorgsky’s *A Night on Bald Mountain* and a set of original piano works for children, *An American Calendar*, published by Carl Fischer, Inc. In the past few years, she has been focusing on the music of J.S. Bach, arranging many instrumental and choral excerpts into *Stepping Stones to Bach*, a multi-volume set for easy/intermediate solo piano. Her *Brandenburg Duets*, a new arrangement of the six Brandenburg Concertos for Piano-four-hands, were a best-selling Grand Piano Records release in 2018 and *The Orchestral Suites*, also for Piano-four-hands, are forthcoming.

www.eleonorbindman.com

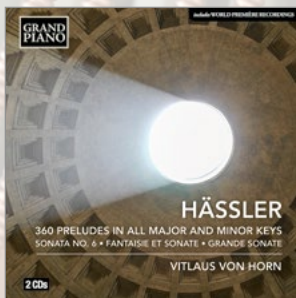


ELEONOR BINDMAN
© Masataka Suemitsu

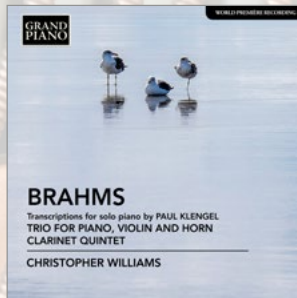
ALSO AVAILABLE FROM



GP777-78



GP686-87



GP749