

A photograph of a young woman with light brown hair, wearing a white lace dress with a black lace top, sitting at a piano. She is looking towards the camera with a slight smile, her hand resting on her chin. The piano is dark, and the background is dark.

Aurelia SHIMKUS

PIANO

B - A - C - H

ICH RUF ZU DIR

BACH
BACH/BUSONI
LISZT

Ars[®]
Produktion
Schumacher

DSD

Direct Stream Digital



SUPER AUDIO CD



STEINWAY - HAUS
DÜSSELDORF

Wir bedanken uns beim Steinway-Haus Düsseldorf für die freundliche Unterstützung.

Many thanks to Steinway-Haus Düsseldorf for the generous support.

B-A-C-H • Aurelia Shimkus, Klavier

FRANZ LISZT (1811-1886)

- 1 Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H 12 : 33
Fantasia and Fugue on the Theme B-A-C-H

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

- 2 Capriccio B-Dur - *Capriccio in B-flat major* - BWV 992 10 : 27

JOHANN SEBASTIAN BACH / FERRUCCIO BUSONI (1866-1924)

aus/from *Zehn Choralvorspiele für Orgel - Ten Choral Preludes for Organ* - BV B27

- 3 Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ - *I Call to You* - BWV 639 3 : 57
4 Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist - *Come, God Creator, Holy Ghost* - BWV 667 1 : 58
5 Durch Adams Fall ist ganz verderbt - *When Adam fell* - BWV 637/705 6 : 59
6 Toccata und Fuge d-Moll - *Toccata and Fugue in D minor* - BWV 565 8 : 50

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

aus/from *Die Kunst der Fuge - The Art of Fugue* - BWV 1080

- 7 Contrapunctus XIV 8 : 39

ICH RUF' ZU DIR

„Als ich merkte, dass ich eine CD mit Musik von Johann Sebastian Bach aufnehmen wollte, begann ich, mir selbst einige Fragen zu stellen – warum denken so viele Menschen, dass Bach ein Genie sei? Warum empfinden wir seine Musik als jenseitig? Liegt es nur daran, dass er so unglaublich komplexe Stücke mit polyphoner Textur improvisieren konnte? Ich glaube nicht. Ich glaube, dass seine Musik jenseitig ist, weil sie nicht für jemanden oder etwas in dieser Welt geschaffen wurde. Er widmete alle seine Werke Gott.“

„Also beschloss ich, ein Programm zu erstellen, welches Bachs Beziehung mit der göttlichen Sphäre am besten zeigen kann. Da ein Gebet der beste Weg ist, mit der göttlichen Welt zu kommunizieren oder eine Beziehung zu schaffen, beschloss ich, das Programm wie ein großes Gebet anzulegen. Darum gab ich ihm den Namen „Ich ruf' zu dir“ (das ist der Titel des Choralvorspiels Nr. 5). Ich habe alle Stücke zusammengefasst und dabei die Beziehung ihrer jeweiligen Tonarten genutzt, was dabei hilft, den Zusammenhang der Stücke zu stärken, welche jeweils zu unterschiedlichen Zeiten und sogar Epochen geschrieben wurden und somit ein großes Werk oder ein großes Gebet zu schaffen.“

Johann Sebastian Bachs Musik für Tasteninstrumente war – im Unterschied zu seinen anderen Kompositionen – nie gänzlich vergessen. Obwohl Bach im Vergleich zu anderen Komponistenkollegen seiner Zeit einen räumlich kleinen Wirkungskreis hatte, konservativ komponierte und zum Zeitpunkt seines Todes gemeinhin als ästhetisch veraltet galt, blieben seine Werke für Tasteninstrumente – auch über die Kreise seiner Söhne und Schüler hinaus – weiterhin präsent. Stilistisch experimentierten seine Zeitgenossen längst in neuen ästhetischen Sphären. Friedrich Wilhelm Marburg



schrieb im Vorwort der Erstausgabe von Bachs Spätwerk *Die Kunst der Fuge* (1751), die Fuge als solche sei eine „*Geburt des aberwitzigen Altertums*“, welche aus der Kammermusik gänzlich verschwunden sei, und der Kontrapunkt „*(klinge) den zärtlichen Ohren unserer itzigen Zeit barbarisch*“.

Dennoch waren Bachs Werke für Tasteninstrumente gedruckt erhältlich und avancierten nach und nach zum unumgänglichen Bestandteil jedweder Klavierausbildung. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Bach bereits zum Klassiker geadelt worden und als – wenngleich stilistisch veralteter – Tastenvirtuose, und zwar ausschließlich als solcher, berühmt. Die Wiederaufführung seiner *Matthäus-Passion* durch Felix Mendelssohn Bartholdy mit der Berliner Singakademie 1829 läutete nur deshalb eine Bachrenaissance ein, weil Bach hier als Komponist von geistlicher Chormusik für die bürgerliche Musikpraxis im 19. Jahrhundert und ihre Singvereine wiederentdeckt werden konnte.

6

Die seit dem 19. Jahrhundert massenhaft verfassten Klavierbearbeitungen von Werken für Orgel, Cembalo oder andere Tasteninstrumente nehmen demnach keinen unvermittelten Anfang, sondern reihen sich nahtlos in eine nie abgebrochene Rezeption von Bachs Œuvre für Tasteninstrumente. Diese Transkriptionen sind oftmals eine Hommage an den großen Tastenvirtuos Bach, und ebenso verkörpern sie den jeweiligen persönlichen wie zeittypischen Zugang zu Bachs Musik. Gleichzeitig steht das Rekurrieren auf Bach als kanonisierter deutscher Klassiker für einen berechtigten Kunstanspruch der Komponisten. Über die zahlreichen Bearbeitungen insbesondere für Klavier gelangten Bachs Werke für Tasteninstrumente ins kunstbeflissene Bewusstsein des deutschen Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts.

Ferruccio Busoni ist ein überaus wichtiger Bearbeiter von Bachs Werken für Klavier in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er edierte große Teile des Bachschen Œuvres in Form seiner Bearbei-

tungen und thematisierte die stilistische Überkommenheit Bachscher Musik und die Zeitlosigkeit ihres Gehalts folgendermaßen:

„Um das Wesen der ‚Bearbeitung‘ mit einem entscheidenden Schlage in der Schätzung des Lesers zu künstlerischer Würde zu erhöhen, bedarf es nur der Nennung Johann Sebastian Bachs. Er war einer der fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke, namentlich als Organist. Von ihm lernte ich die Wahrheit erkennen, daß eine gute, große, eine universelle Musik dieselbe Musik bleibt, durch welche Mittel sie auch ertönen mag. Aber auch die andere Wahrheit: daß verschiedene Mittel eine verschiedene – ihnen eigene Sprache haben, in der sie den nämlichen Gehalt in immer neuer Deutung verkünden.“

Ferruccio Busoni, *Wert der Bearbeitung*, 1922

Franz Liszts (1811-1886) *Präludium und Fuge über den Namen BACH* ist die frühe, später zurückgezogene Fassung der späteren *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H*. Liszt komponierte dieses frühe Orgelpräludium im Jahr 1855 für die Einweihung der Ladegast-Orgel im Merseburger Dom. Hierfür wurde es jedoch nicht rechtzeitig fertig, sodass das Präludium seine Uraufführung am 13. Mai 1856 durch ihren Widmungsträger, Alexander Winterberger, erfuhr. Im Jahr 1870 revidierte Liszt das Werk grundlegend, zog die erste Fassung als ungültig zurück und arbeitete es zu einer Fantasie um. Es gehört bis heute zu seinen berühmtesten Orgelwerken und ist fester Bestandteil des regelmäßig gespielten Orgelrepertoires. Es kann als Ehrerbietung an den großen Orgelvirtuosen Bach gesehen werden, der die chromatische Figur B-A-C-H selbst in seinen Werken verwendet hatte.

Liszt selbst arbeitete beide Fassungen des Werkes für Klavier um. Noch heute verbindet sich Liszts Name aufs Engste mit derartigen Transkriptionen für Klavier. Liszt gehört zu den großen Namen des 19. Jahrhunderts, welche Bach auf ihr zeitgemäßes Instrument, das Klavier, und in ihre Zeit holten.

Das *Capriccio B-Dur (BWV 992)*, mit dem für den Komponisten ungewöhnlichen programmatischen Untertitel „*Capriccio über die Abreise des sehr beliebten Bruders*“ versehen, ist ein frühes mehrsätziges Werk für ein Tasteninstrument von Johann Sebastian Bach (1685-1750). Von diesem Werk hat sich kein Autograph Bachs erhalten; es existiert lediglich in Kopien, darunter einer seines älteren Bruders Johann Christoph aus dem Jahr 1705.

Über den Adressaten des Werks ist viel gemutmaßt worden; bis heute kann die Identität des als „Bruder“ bezeichneten Adressaten nicht eindeutig bestimmt werden.

Ferruccio Busoni (1866-1924) bearbeitete und publizierte zahlreiche Werke Johann Sebastian Bachs über eine große Zeitspanne seines Lebens hinweg, darunter auch die 1898 entstandenen *Zehn Choralvorspiele für Orgel*. Das fünfte verleiht dieser Einspielung den Namen: Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ (BWV 639). Seit dem 19. Jahrhundert ist dieses expressive Choralvorspiel fester Bestandteil der Orgelliteratur. Der Text der ersten Strophe des Kirchenliedes sei hier in Erinnerung gerufen:

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhör mein Klagen;
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
Lass mich doch nicht verzagen.

Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
Den wollest du mir geben,
Dir zu leben,
Meinm Nächsten nützlich zu sein,
Dein Wort zu halten eben.

Das erste Choralvorspiel in Busonis Zählung trägt den Titel *Komm, Gott Schöpfer (BWV 667)*; das siebte *Durch Adams Fall (BWV 637 und BWV 705)*. Bachs Choralvorspiele sind Teil seines Orgelbüchleins als Sammlung choralgebundener Orgelstücke, die er vorwiegend in seiner Weimarer Zeit komponiert hatte. Sie fanden im Gottesdienst, aber auch in der außerliturgischen Orgelpraxis im Kompositions- und Instrumentalunterricht Verwendung.

Die *Tocatta und Fuge in d-Moll (BWV 565)* ist wohl Bachs berühmtestes Orgelwerk. Es gab längere Auseinandersetzungen über Bachs Autorschaft, wobei sie heute als plausibel gilt und von der Musikforschung umfassend begründet worden ist. Bach schrieb es vermutlich zwischen 1703 und 1707 in Arnstadt; es gehört somit zu seinen frühen Werken. Diese sind, wenn überhaupt, oft nur in einzelnen Quellen fremder Handschrift überliefert, da Bach sie später nicht mehr für angemessen hielt und im Unterricht durch andere ersetzt hatte. Demnach finden sich oft Abschriften seiner Schüler, wie im Falle der *Tocatta und Fuge in d-Moll* von Johannes Ringk. Das Werk wurde unzählige Male für die unterschiedlichsten Instrumente und Besetzungen bearbeitet. Unter diesen erlangte die Klavierbearbeitung Busonis eine eigenständige Berühmtheit.

„Mein ›Gebet‹ ist nicht wie eine ruhige Meditation, es ist vielmehr wie ein Kreuzweg
– zum Beispiel die bekannte *Tocatta und Fuge in d-Moll*. Wir wissen, dass Bachs

Leben nicht wie ein Rosengarten war, es war vielmehr wie ein Kreuzweg... aber seit der Kreuzweg der einzige Weg zur Auferstehung ist, würden weder ich noch Bach versuchen, Musik zu ignorieren, die nicht nur positiv ist.“

Bachs letzte unvollendet gebliebene Fuge, der *Contrapunctus XIV*, ist die letzte aus seinem Zyklus *Die Kunst der Fuge (BWV 1080)*. Bachs Handschrift dieser letzten Fuge kann auf die Zeit zwischen August 1748 und Dezember 1749 datiert werden; ihr Erstdruck erfolgte dann postum 1751/1752. Sie war im Erstdruck bezeichnet als *Fuga a 3 Soggetti*. Sie erstreckt sich über drei neue Themen, von denen das letzte ein Motiv über B-A-C-H darstellt. Hier bricht die Druckausgabe ab, mit dem Hinweis Carl Philipp Emanuel Bachs, dass „Der Verfaßer ueber dieser Fuge, wo der Name B A C H im Contrasubject angebracht worden, gestorben sei.“ Das Grundthema als angenommenes viertes Thema ist demnach noch nicht eingearbeitet.

10

Die *Kunst der Fuge* gehört zu Bachs großen Veröffentlichungen für Tasteninstrumente, die seinen Ruf als Tastenvirtuosen begründeten. Ihre Rezeption verlief dennoch nur schleppend. Als Fugenlehrwerk war sie hoffnungslos veraltet, und so verkaufte sich der Erstdruck nur sehr mühsam und keineswegs kostendeckend. Sie gehörte auch im 19. Jahrhundert nie zu seinen populärsten Werken, wenngleich auch sie bearbeitet wurde und in zahlreichen Kopien und Ausgaben in den Musikbibliotheken musikalischer Fachkreise verbreitet war.

„So wie alle Gebete mit dem Kreuzzeichen beginnen und enden, macht meines keine Ausnahme... Das erste Stück ist die Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H von Franz Liszt, und das letzte Stück Contrapunctus XIV – das allerletzte Stück von Bach überhaupt, das die Fuge über das B-A-C-H-Thema beinhaltet. Wie wir wissen,

symbolisiert das Motiv B-A-C-H in musikalischer Sprache ebenso das Kreuzzeichen...“
„Das letzte Stück von Bach – Contrapunctus XIV – wurde nicht vollendet. Einige von Ihnen mögen ein bisschen irritiert sein, dass ich ein nicht fertig gestelltes Stück aufgenommen habe, aber ich denke, es ist genau umgekehrt. Dies ist ein vollkommenes Stück, außerdem ist es sehr magisch, wie eine Hypnose oder ein magisches Ritual, oder, wie in meinem Fall, das abschließende Gebet vor der Abkehr in die göttliche Welt. Aber warum sagte ich, dass das Stück vollkommen vollendet sei, wenn es keinen abschließenden Akkord gibt – oder etwas, das uns für gewöhnlich zeigt, dass hier das Ende sei? Meine Antwort hierauf ist recht theoretisch. Der Contrapunctus XIV besteht aus drei Fugen. Jede von ihnen ist autonom, wenngleich gelegentlich Themen aus den jeweils anderen beiden Fugen erscheinen – aber nie alle Themen zusammen. Die letzte Fuge ist die Fuge über das B-A-C-H Motiv. Ganz zum Schluss dieser Fuge – dies ist Bachs allerletztes Stück – klingen das erste und einzige Mal alle Themen zusammen... Dies ist ein so wunderschöner Schluss – das einzige Mal, wenn alle Themen vollkommen zusammen klingen, ist genau der Moment, wenn sie plötzlich wieder verschwinden! Ich könnte hier mir keinen gewöhnlichen Dur-Akkord oder ein anderes normales Ende vorstellen, denn dieses Stück ist zu besonders. Für mich symbolisiert es das Gefühl, dass es in Bachs Musik kein Ende gibt.“



www.aurelia-shimkus.com



I CALL TO YOU

“When I realized that I wanted to make a recording with the music of J.S. Bach, I began to ask myself a number of questions: Why do so many people say that Bach is a genius? Why do we perceive his music as otherworldly? Is it simply because he was able to improvise extremely complex music with a polyphonic texture? I don’t think so... I believe his music is otherworldly because it wasn’t created for someone or something in this world – Bach consecrated his music to God.”

“I wanted to create a selection of works that would best illustrate Bach’s relationship to the divine sphere. Because prayers are the best way to communicate and get in touch with the divine, I decided to put together a programme that would seem like one big prayer and named it after the Chorale Prelude No. 5, › Ich ruf’ zu dir ‹ (I Call to You). I grouped the pieces of the programme together by their tonal relationships – this allowed me to combine music from different times and epochs, consolidating them into one large work or prayer.”

In contrast to his other music, **Johann Sebastian Bach’s** compositions for keyboard instruments were never completely forgotten. Bach’s compositional style was conservative and his influence as a composer was limited to a small geographic area in compared to that of his colleagues. Although his music was considered out of date at the time of his death, Bach’s music for keyboard instruments remained in use beyond the circles of his sons and pupils. Meanwhile, his contemporaries had been experimenting for a long time with new aesthetic ideas. In the preface to the first edition of Bach’s late masterpiece, *The Art of Fugue*, Friedrich Wilhelm Marpurg wrote in 1751 that the fugue form

was considered “*a child of ancient aberration*” that had disappeared entirely from the realm of chamber music, and that counterpoint sounded “*barbaric to the tender ears of our present age*”.

Nevertheless, Bach’s keyboard music remained in print and soon advanced to become an indispensable part of any pianist’s education. By the beginning of the nineteenth century, Bach was considered one of the classics and had achieved fame, albeit only as a stylistically antiquated keyboard virtuoso. The resurrection of the St Matthew Passion by Berlin’s *Singakademie* under Felix Mendelssohn Bartholdy in 1829 marked the beginning of a revival that brought Bach, and particularly his choral music, to the attention of nineteenth-century amateur musicians and choral societies.

The myriad of piano transcriptions for organ, harpsichord and other keyboard instruments created since the nineteenth century did not emerge suddenly or unexpectedly, but as part of an uninterrupted reception history of Bach’s music for keyboard instruments. These transcriptions often paid homage to Bach the keyboard virtuoso while offering a personal as well as contemporary approach to his music. By making reference to Bach as part of the established canon of German composers, the transcriber also made a personal claim for artistic legitimacy. The large number of transcriptions, particularly for the piano, brought Bach’s work to the attention of the art-loving educated middle classes of the nineteenth century.

Ferruccio Busoni was one of the most important transcribers of Bach’s keyboard music during the second half of the nineteenth century. He edited and published large parts of Bach’s output in the form of transcriptions. Busoni expressed his views on the stylistic obsolescence and timelessness of Bach’s music as follows:

“It is only necessary to mention J.S. Bach in order to raise the rank of the transcription with one decisive blow to artistic honour in the reader’s estimation. He was one of the most prolific arrangers of his own and other pieces, especially as an organist. From him I learnt to recognise the truth that Good and Great Universal Music remains the same, by whatever means it is produced. But also a second truth, that different means each have a different language (their own) in which this music sounds somewhat different again.”

Ferruccio Busoni, *The Value of Transcription*, 1922

16 Franz Liszt’s (1811-1886) *Prelude and Fugue on the Name BACH* is an early and later retracted version of the *Fantasia and Fugue on the Theme B-A-C-H*. This early organ work was originally written for the consecration of the Ladegast organ at Merseburg Cathedral in 1855. In the event, it was not finished in time for the consecration; the dedicatee, Alexander Winterberger, premiered the *Prelude* on 13 May 1856. In 1870, Liszt retracted the first version and substantially revised the work to form the *Fantasia*. It was interpreted as homage to Bach the organ virtuoso, who had sometimes used the chromatic figure B-A-C-H in his own works. The *Fantasia* remains one of Liszt’s most famous works for the organ and has become a staple of the organ repertoire.

Liszt transcribed both versions for solo piano, and he remains closely associated with these types of transcriptions for the piano until today. Liszt was among the great composers of the nineteenth century who transferred Bach’s music to the modern piano and introduced him to their own time.

The *Capriccio in B-flat major BWV 992* with the programmatic subtitle *Capriccio on the departure of a beloved brother*, unusual for Bach, is an early work in multiple movements. There is no auto-

graph, and the work exists only in manuscript copies, including one by his older brother Johann Christoph dating from 1705.

There has been much speculation about the “brother” alluded to in the title; his identity has not been established beyond doubt.

Ferruccio Busoni (1866-1924) edited and published numerous works by Bach over the course of his entire life, including the *Ten Choral Preludes for Organ* in 1898. The fifth of these preludes, *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ: BWV 639*, gave the title to this recording. Bach's expressive choral prelude has been a cornerstone of the organ repertoire since the nineteenth century. The text of the first stanza may be briefly recalled here:

I call to You, Lord Jesus Christ,
I plead, hear my cries;
Bestow Your grace on me at this time,
Do not let me despair.

The true faith, O Lord, I seek
That You would grant me,
To live for You,
Bestow Your grace on me at this time,
Do not let me despair.

The first choral prelude in Busoni's edition is entitled ›Komm, Gott Schöpfer‹ (*Come, God Creator, Holy Ghost*) BWV 667, and the seventh ›Durch Adams Fall‹ (*When Adam fell*) BWV 637 & BWV 705. Bach's choral preludes form part of the *Orgelbüchlein*, a collection of pieces for organ dating primarily from his time in Weimar. The preludes were used for church services, but also for non-liturgical purposes including for the study of composition and instrumental lessons.

18 The *Tocatta and Fugue in D minor BWV 565* is perhaps Bach's most famous work for the organ. Following a prolonged debate, Bach's authorship of the *Tocatta* appears to have been confirmed by musicological research. It is believed to have been written sometime between 1703 and 1707 in Arnstadt, in an early period of his Bach's career. Most of the works dating from this time only survive in copies by other hands, since Bach considered them no longer appropriate for his needs and replaced them with other teaching material later on. Many works from this period are only preserved in copies by his pupils, as in the case of a manuscript copy of the *Tocatta* by Johannes Ringk. The *Tocatta* has been transcribed many times for various instruments and ensembles, among which Busoni's piano transcription achieved a lasting fame of its own.

“My ›Prayer‹ is less like a calm meditation and more like the Stations of the Cross, so for example in the well-known Tocatta and Fugue in D minor. We know that Bach's life wasn't exactly a rose garden – it actually was more like the Stations of the Cross... but since the way of the cross is the only path to resurrection, neither Bach nor I would attempt to ignore music that isn't merely positive.”

The *Contrapunctus XIV* from *The Art of Fugue BWV 1080* is Bach's final, unfinished fugue. The composer's handwriting in the manuscript can be dated to the time period between August 1748

and December 1749. The first printed edition appeared posthumously in 1751 and 1752, where it was described as *„Fuga a 3 Soggetti“*. The *Contrapunctus XIV* develops three new themes, the last of which spells out the B-A-C-H motif. At this point, the print edition breaks off with a note in the handwriting of Carl Philipp Emanuel Bach, stating *“Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubjekt angebracht worden, ist der Verfaßer gestorben.”* (“While working on this fugue, in which the name BACH appears in the countersubject, the composer died.”). The presumed fourth subject of the quadruple fugue, thought to be the principal subject of the entire *Art of Fugue*, had not been introduced yet.

The *Art of Fugue* is one of Bach’s major keyboard compositions that helped to consolidate his fame as a keyboard virtuoso. The work’s critical reception, however, was far more subdued; as an instruction book on fugue, it was considered hopelessly out of date, and the sales of the first edition were slow and by no means profitable. The *Art of Fugue* was never very popular during the nineteenth century either, even though it was also transcribed and numerous copies were kept in music libraries and circulated among musical experts.

“All prayers begin and end with the sign of the cross, and mine is no exception: I begin with the Fantasia and Fugue on the Theme B-A-C-H by Franz Liszt and finish with the Contrapunctus XIV, Bach’s final composition, which introduces a fugue on the B-A-C-H theme. As we know, the BACH motif also symbolizes the sign of the cross...”

“Bach’s final composition, the Contrapunctus XIV, was not completed. Some listeners may be baffled by the fact that I recorded an unfinished composition, but I feel quite the opposite. It is perfect as it is, and furthermore, quite magical – like a hypnosis

session or a magic ritual or, as in this case, the final prayer before the departure to the divine world. But why did I say that Contrapunctus XIV is perfectly complete if there is no final chord and none of the usual indications that “this is the end”? – My answer is quite theoretical: The Contrapunctus XIV is a triple fugue; the three subjects are developed quite independently; sometimes one of the themes appears in another part of the fugue, but never all three subjects together. The B-A-C-H motif is introduced as the final subject, and at the very end of the fugue, Bach’s final composition, all three subjects are heard for the first and last time. It is such a beautiful ending – the only time when all three subjects are presented together is the moment when they suddenly vanish! I couldn’t imagine a major chord or another generic ending here... this fugue is too special. For me, it is also a symbol for the idea that there is no end to Bach’s music.”



- geboren 1997 in Riga, Lettland
- mit vier Jahren begann sie mit dem Klavierspiel, mit 9 Jahren (sowie 6 Jahre später) gewann sie den 1. Preis beim lettischen Wettbewerb für junge Pianisten, war Siegerin bei zahlreichen nationalen Klavier-Wettbewerben
- 2013 Preisträgerin beim Wettbewerb "Kissinger Klavierolymp"
- derzeit führt sie ihr Studium an der Musikschule „Emils Darzins“ bei Professor Sergey Osokin in Riga fort; Teilnahme an der Meisterklasse des bekannten französischen Klavierpädagogen und Nadia Boulanger-Schülers Professor Dominique Merlet
- im Alter von elf Jahren wurde sie von ihren Landsleuten frenetisch gefeiert und gab beim internationalen Kammermusikfestival in Kaunas (Litauen) ihr erstes Solokonzert; seitdem spielte sie u. a. zusammen mit dem Lettischen National Synchronieorchester, dem Kaunas Philharmonieorchester und dem Staatlichen Akademischen Chor "Latvia"
- beim internationalen Festival "Summertime" in Jurmala (Lettland) konzertierte sie neben bekannten Pianisten wie Dang Thai Shon, Stanislav Igolinsky und David Gazarov im „Marathonkonzert“ mit Musik von Frédéric Chopin
- im April 2013 gab sie ihr Deutschland-Debüt mit einem Solo-Recital in Herdecke und gastierte mit dem Warschau Symphony Orchestra auf Norderney

- im November 2014 spielte sie Mozarts 18. Klavierkonzert B-Dur KV 456 zusammen mit dem English Chamber Orchestra im Dortmunder Konzerthaus
- sie ist Stipendiatin der Mozart Gesellschaft Dortmund
- im Oktober 2015 wird sie sich erstmals mit Mozarts Klavierkonzert KV 491 und den Dortmunder Philharmonikern unter Gabriel Feltz einer breiteren Öffentlichkeit präsentieren
- im Dezember 2015 folgt dann Mozarts Klavierkonzert KV 414 in der Bayreuther Stadthalle mit dem Georgischen Kammerorchester Ingolstadt unter Ruben Gazarian

-
- born 1997 in Riga (Latvia)
 - she began to play the piano at age of 4, with 9 years she won the 1st prize of the Latvian National Young Pianists Competition and she won the 1st prize at same competition at the age of 15 again as well as other national music competitions
 - winner of the "Kissinger Klavierolymp" in 2013
 - currently she continues to study at Emils Darziņš Music School in Riga with her teacher Sergei Osokin, participation in masterclasses of the renown french professor Dominique Merlet
 - she became a Latvian national sensation at age of 11, after her debut performance in the concert of the 90th anniversary of the independence of Latvia

- in the same year she gave her first recital at the Kaunas International Chamber Music Festival (Lithuania), since then she has performed as a soloist with Latvian National Symphony Orchestra, Kaunas Philharmonic Orchestra and State Academic Choir “Latvija”
- at the International Festival “Summertime” in Jurmala (Latvia) she has performed a solo programme of music by Frederic Chopin in a marathon-concert alongside with such pianists as Dang Thai Shon, Stanislav Igolinsky and David Gazarov
- she gave her debut in Germany with solo recital in Herdecke in April 2013 and was heard with Warschau Symphony Orchestra on Norderney
- in November 2014 she performed her first orchestral concert with Mozart KV 456 B-Dur with the English Chamber Orchestra at Konzerthaus Dortmund
- after this concert she became a Mozart Gesellschaft Dortmund stipendiary
- in October 2015 she performed Mozart's Concerto KV 491 with Dortmund Philharmonic Orchestra at Konzerthaus Dortmund
- in December 2015 she plays Mozart's Concerto KV 414 with Georgisches Kammerorchester Ingolstadt and Ruben Gazarian at Stadthalle Bayreuth

IMPRESSUM

Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Manfred Schumacher • Aufnahme: Immanuelkirche Wuppertal, 31.8.-2.9. 2015 • Flügel Steinway D, 595 260, Steinway-Haus Düsseldorf • Flügelbetreuung: Martin Ulrich • Fotografie: Kristine Krauze Slucka • Layout: Annette Schumacher • Texte: Aurelia Shimkus, Sarah Grossert • Übersetzung: Hannes Rox • gesamt: 54: 03 • © 2015



TALENT IST UNBEZAHLBAR. ES ZU FÖRDERN NICHT.

DIE MOZART GESELLSCHAFT DORTMUND UNTERSTÜTZT JUNGE MUSIKER.

Die Mozart Gesellschaft Dortmund fördert seit ihrer Gründung im Jahr 1956 junge Künstler, die sich bereits bei internationalen Musikwettbewerben als Preisträger qualifiziert haben und mit herausragenden musikalischen Fähigkeiten das Publikum und die Fachwelt beeindrucken konnten. Bis heute hat die Mozart Gesellschaft Dortmund mehr als 100 Nachwuchsmusiker durch ein Stipendium unterstützt. Junge Künstler erhalten u. a. solistische Auftritte im Rahmen der Mozart Matineen im Konzerthaus Dortmund – eine von der Mozart Gesellschaft Dortmund organisierte Konzertreihe, die sich großer Beliebtheit erfreut und regelmäßig ausverkauft ist.

B-A-C-H • Aurelia Shimkus, Klavier

FRANZ LISZT (1811-1886)

- 1 Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H 12 : 33
Fantasia and Fugue on the Theme B-A-C-H

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

- 2 Capriccio B-Dur - *Capriccio in B-flat major* - BWV 992 10 : 27

JOHANN SEBASTIAN BACH / FERRUCCIO BUSONI (1866-1924)

aus/from *Zehn Choralvorspiele für Orgel - Ten Choral Preludes for Organ* - BV B27

- 3 Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ - *I Call to You* - BWV 639 3 : 57
4 Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist - *Come, God Creator, Holy Ghost* - BWV 667 1 : 58
5 Durch Adams Fall ist ganz verderbt - *When Adam fell* - BWV 637 / 705 6 : 59
6 Toccata und Fuge d-Moll - *Toccata and Fugue in D minor* - BWV 565 8 : 50

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

aus/from *Die Kunst der Fuge - The Art of Fugue* - BWV 1080

- 7 Contrapunctus XIV 8 : 39



SUPER AUDIO CD

HYBRID
MULTICHANNEL

plays on
SACD, CD & DVD player

LISZT
FANTASIE UND FUGE
ÜBER DAS THEMA B-A-C-H

Aurelia SHIMKUS

PIANO

B - A - C - H
ICH RUF' ZU DIR

BACH
CAPRICCIO B-DUR BWV 992
CONTRAPUNCTUS XIV

BACH/BUSONI
ICH RUF' ZU DIR
KOMM, GOTT SCHÖPFER
DURCH ADAMS FALL
TOCCATA UND FUGE BWV 565



Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Manfred Schumacher • Aufnahme: Immanuelkirche Wuppertal, Sept. 2015 • Fotografie: Kristine Krauze Slucka • Layout: Annette Schumacher • Text: Aurelia Shimkus, Daniel Knaack (D/E), • © 2015



Multi-ch
Stereo

HYBRID
MULTICHANNEL 5.1

DSD
Direct Stream Digital

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

CC 06900

MADE IN GERMANY



4 260052 381960

This Stereo/Multichannel Hybrid SACD plays on SACD, CD & DVD player

MOZART
GESELLSCHAFT
DORTMUND

NO•TE
www.no-te.com