

## Für Lehrerinnen und Lehrer

### I Zusammenspiel, Aufeinander-Hören und -Reagieren

#### Gedanken zur kammermusikalischen Arbeit mit Instrumentalschülern

Kammermusikalische Arbeit muss gelernt werden, denn durch das gemeinsame Musizieren mit einem Partner werden viele neue Herausforderungen an den Schüler gestellt. Ensemblespiel gehört dabei sicher zu den spannendsten Erfahrungen im Rahmen des Klavierunterrichts. Sich in Gemeinschaft eines anderen, vielleicht sogar gleichaltrigen Schülers wiederzufinden und das „Erlebnis Musik“ zu teilen, grundsätzliche interpretatorische Entscheidungen zu zweit zu treffen und sich im Team über Kompositionen „den Kopf zu zerbrechen“ – all diese Aspekte bringen vielfältigere Erfahrungen im Umgang mit Musik als sie der Instrumentalunterricht – vor allem der klassische Einzelunterricht – gemeinhin ermöglicht.

Die **sozialen Aspekte** des Sich-aufeinander-Einlassens, Sich-Respektierens, des Sich-einander-Zuhörens stehen dabei an erster Stelle.

Partner, die gemeinsam musizieren, bekommen Einblick in die Herausforderungen, die das jeweilige andere Instrument an den Musizierpartner stellt. Sie lernen, sich durch das Zusammenspiel mit Streichinstrumenten, Holz- und Blechblasinstrumenten auf die **neuen Anforderungen** als Begleiter am Klavier einzustellen: Wie passe ich mich mit meinem Klavierklang an, wenn ein Trompeter mit mir zusammen spielt, wie, wenn ich ein Violoncello begleite? Wie muss ich als aufmerksamer Begleiter auf das Atmen eines Flötisten reagieren, wie auf Bogenwechsel des Geigers? All das sind spannende Fragestellungen, die einem jungen Pianisten einiges an Flexibilität in Spiel, Reaktionsvermögen und Hören abverlangen.

Darüber hinaus kommt der Pianist mit zahlreichen weiteren Gesichtspunkten kammermusikalischer Arbeit in Berührung. Er lernt ...

- ... einen Einsatz zu geben und Zeichen des Kammermusik-Partners zu verstehen. Um einen vom Kammermusikpartner gegebenen Einsatz zu verstehen, muss eine Vorstellung von Rhythmus und Tempo eines Stückes schon vorhanden sein, bevor man zu spielen beginnt. Zudem gibt der Einsatz nicht nur das Tempo, sondern durch seine Qualität auch den Charakter des Stückes an. Man muss sowohl das Geben als auch das Verstehen dieses Zeichens lernen.

- ... die Stimme des Melodie-Instrumentes im Notentext zu verfolgen, sie mitzuempfinden und mitzuatmen.

Der Schüler entwickelt ein neues Hören. Er lässt sich auf die gemeinsame Klangwelt ein und lernt, einem unter Umständen akustisch „schwächeren“ Instrument Raum zu geben. Dazu muss er die dynamischen und klanglichen Abstufungen der einzelnen Stimmen innerhalb des Klaviersatzes in Relation zum Ganzen setzen und den Pedaleinsatz den neuen Klanggegebenheiten anpassen. Er lernt, wie wichtig es ist, nicht nur seinen eigenen Part zu beherrschen und musikalisch zu durchschauen. Er erfährt auch, dass es notwendig ist, die Stimme des Kammermusikpartners mitzulesen, mitzuempfinden, sich während der Probenarbeit bei deren Gestaltung einzubringen und so Schritt für Schritt zu einer musikalischen Übereinstimmung mit dem anderen zu finden.

- ... das Prinzip von transponierenden Instrumenten zu verstehen. In *TWOgether* ist bei der Klavierstimme stets die klingende Stimme abgedruckt. Vergleiche mit der Instrumentalstimme fördern das Bewusstsein für das Phänomen transponierender Instrumente.
- ... sich mit Fragen der Intonation zu beschäftigen. Die von Oskar Aichinger komponierten Intonationen laden dazu ein, sich mit diesem so wichtigen Aspekt zu beschäftigen und auch die Ohren der Pianisten für Intonationsfragen zu sensibilisieren.
- ... eine neue Aufführungssituation kennen. Die Tatsache, dass der Pianist nicht alleine vor das Publikum treten muss, verändert die Aufführungssituation für ihn völlig: nicht er alleine, sondern beide im „Team“ haben die Gestaltung der Aufführung in der Hand und können den Erfolg teilen.
- ... gemeinsam eine Probe zu gestalten. Beide Schüler finden sich in einer gemeinsamen Übe-Einheit wieder, bei der sie lernen, miteinander eine Probe zu gestalten und sich in der gemeinsamen Erarbeitung Ziele zu setzen. Wie wird zu zweit eine schwierige Stelle erarbeitet? Wie können wir uns gegenseitig musikalisch unterstützen? Im Idealfall können beide Instrumentalisten wertvolle Erfahrungen für das eigene Üben im Solo-Bereich mitnehmen.

## II Hinweise zu den einzelnen Stücken

♫ bezeichnet didaktische Anregungen.

### Mit Violine

#### 1 Bauerntanz (S. 7)

Jenő Takács

(1902 Siegendorf im Burgenland–2005 Eisenstadt)

Vom Impressionismus und der ungarischen Volksmusik ausgehend, nahm Takács in seinem Schaffen Einflüsse des ganzen 20. Jahrhunderts auf – beispielsweise war er mit Alban Berg (1885–1935), Paul Hindemith (1895–1963) und Béla Bartók (1881–1945) befreundet. Speziell durch die enge Freundschaft zu Béla Bartók verstärkte sich der ungarische Einfluss auf seine Musik. Erkenntnisse aus eigenen Forschungen zu arabischer und philippinischer Musik prägen zusätzlich die Farbigkeit seiner Kompositionen, was zur raschen Popularität seiner Klavierzyklen und seiner instrumentalpädagogischen Werke führte.

♫ Das Wechselspiel der verschiedenen Artikulationen stellt einen wesentlichen Aspekt des Stückes dar. Die Artikulationsangaben sollten deshalb besonders deutlich ausgeführt werden, um so seinen „humorvoll polternden“ Charakter (*Allegro robusto*) zu unterstreichen.

#### 2 Perpetuo mobile (S. 10)

Carl Bohm (1844 Berlin–1920 ebda.)

Der deutsche Komponist Carl Bohm war zu seiner Zeit äußerst bekannt. Er sorgte mit einem beliebten, der Salonmusik nahe stehenden Lied- und Kammermusikrepertoire für volle Konzertsäle, stand jedoch stets im Schatten seines Zeitgenossen Johannes Brahms (1833–1897), dessen Kompositionen zum allergrößten Teil ebenfalls im Musikverlag Simrock erschienen. Bohms leicht eingängige Musik und seine enorme Produktivität brachten dem Verlagshaus viel Geld ein. Laut Verleger Simrock sollen die Gewinne aus dem Verkauf von Bohms Musik der Herausgabe von Brahms' Werken zugute gekommen sein, die von den Zeitgenossen noch mit einer gewissen Reserviertheit aufgenommen wurden.

♫ „Perpetuum Mobile“ (lat. das „ununterbrochene Bewegliche“) ist in der Musikgeschichte eine Bezeichnung für Instrumentalstücke virtuosen Charakters, die von Anfang bis Ende in kleinen Notenwerten komponiert sind und deshalb in andauernder schneller Spielbewegung (daher der Name) ausgeführt werden müssen. Berühmte Beispiele dafür gibt es z. B. von dem Geiger und Komponisten Niccolò Paganini (1782–1840).

♫ Die Klavierstimme gibt dem Stück die notwendige rhythmische Stabilität und verleiht den durchlaufenden Sautillé-Figuren der Geige klarere Konturen. Zur Übung kann der Pianist seine Begleitung ohne die nachschlagende Mittelstimme im A-Teil gemeinsam mit dem Geiger spielen, damit sich die Partner besser auf das genaue Zusammenspiel und die gemeinsame Melodiegestaltung konzentrieren können. Im B-Teil (Takt 16ff.) genügt es zunächst, wenn der Pianist die linke Hand zur Violinstimme spielt.

### Mit Violoncello

#### 3 Menuet (S. 14)

Louis de Caix d'Hervelois (um 1680–1759 Paris)

Der französische Gambist und Komponist Louis Caix d'Hervelois war Schüler des Gambenvirtuosen Monsieur de Sainte-Colombe (vor 1687 – ca. 1692, Vornamen unbekannt) und Marin Marais (1656–1728) und scheint seinen Lebensunterhalt mit Unterrichten und Konzerten bestritten zu haben. Sein Werk besteht hauptsächlich aus Miniaturen für die „Viola da Gamba“. Die damals übliche Satzfolge der Suite mit ihren vier Standardsätzen *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* kürzte er häufig auf nur zwei Sätze. Dadurch bekamen die bis dahin üblicherweise am Ende angeordneten Sätze wie *Menuett*, *Gavotte* und *Rondeau* bei ihm mehr Gewicht. Das virtuose Spiel stellt Hervelois hinter den Ausdruck des besonderen Charakters seines Instruments zurück: Feinheit und Eleganz stehen im Vordergrund.

♫ In der französischen Barockmusik werden die schnellsten Notenwerte – meist die Achtel – fast triolisch, *inégalement* ausgeführt – eine musikalische Herausforderung für die beiden Kammermusikpartner. Dieses musikalische Phänomen ist vielleicht geläufiger im Zusammenhang mit dem Swing-Feeling des Jazz – allerdings ohne die dort übliche Betonung des „Offbeats“. Der Komponist und Musikpädagoge Jacques-Martin Hotteterre (1674–1763) schreibt 1707 in seinen *Principes de la flûte traversière* zum inegal Spiel: „Man soll gut achten, die Achtel nicht immer gleich lang zu spielen, [...] [sondern] das erste lang, das zweite kurz“ und der Flötist Johann Joachim Quantz (1697–1773) führt in seinem *Versuch einer Anweisung, die Flûte traversière zu spielen* (1752) dazu aus: „[...] doch muss dieses Anhalten nicht so viel ausmachen, als wenn Punkte dabey stünden.“

♫ Der Film *Tous les matins du monde* (dt. *Die siebente Saiten*; Frankreich, 1991) kann dazu beitragen, in die Welt des französischen Barock einzutauchen und Verständnis für aufführungspraktische Aspekte dieser Zeit zu

entwickeln. Erzählt wird die Geschichte des Komponisten und Gambenspielers Marin Marais (1656–1728).

#### 4 Dialog (S. 15)

Heinrich Kaspar Schmid  
(1874 Landau an der Isar–1953 München)

Schmid war ein deutscher Komponist, der mehrere Lehrstühle in Athen, Karlsruhe und Augsburg innehatte. Er gehörte der „Münchner Schule“ an, einer Gruppe, die sich um 1900 um seinen Kompositionslehrer Ludwig Thuille (1861–1907) bildete und sich eingehend mit Wagner und Liszt auseinandersetzte. Sein musikalisches Vorbild fand Schmid in Johannes Brahms. Die Kompositionen Schmidts sind ausschweifend romantisch und decken vor allem den kammermusikalischen Vokal- und Instrumentalbereich ab.

♫ Eine der größten Herausforderungen an den Pianisten als Kammermusikpartner des Cellisten ist, dass sich die Lage von Klavier und Violoncello speziell durch den tiefen Klangbereich stark überschneiden. Der Pianist muss daher in diesem Stück deutlich die Außenstimmen herausheben und die nachschlagenden Akkorde möglichst leicht nehmen, damit der Klang des Violoncello gut hervortreten kann.

### Mit Querflöte

#### 5 Menuetto primo – Menuetto secondo (S. 18)

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756 Salzburg–1791 Wien)

Dieses Werk gehört zu einer Gruppe von sechs Sonaten (KV 10–15), die Mozart im Alter von nur acht Jahren in London komponierte. Mozarts Aufenthalt war speziell durch das Treffen mit Johann Christian Bach (1735–1782), dem jüngsten Sohn Johann Sebastian Bachs (1685–1750) geprägt, der als „music master“ der britischen Königin tätig war und den jungen Komponisten nachhaltig beeinflusste.

Aus dem Titel der Erstausgabe *Six sonates pour le Clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon ou Flaute Traversiere* [...] geht hervor, dass es sich um Sonaten für Klavier mit Violin- bzw. Flötenbegleitung handelt, aber auch die Ausführung im Trio mit einem zusätzlichen Violoncello möglich ist. Tatsächlich sind die Kompositionen Cembalosonaten, die nach Belieben von einem Melodie-Instrument begleitet werden können. Über das Begleiten hinaus, steuert dieses musikalische Einwurf bei, in der Triofassung verdoppelt das Violoncello die Bassstimme des Tastenspielers. Aus dem Tonumfang der Cembalostimme kann man her-

auslesen, dass die sechs Sonaten auf dem Reiseklavier entstanden, das sich im Gepäck der Familie Mozart befand.

♫ Die aufsteigende und abfallende Chromatik im Menuetto primo ist auf die beiden Instrumente verteilt. Dies ergibt ein interessantes Wechselspiel, ein sich gegenseitiges Zuspieren des Melodieverlaufs, eine Art angeregtes Zwiegespräch.

♫ Mozart hat deutliche Charakterunterschiede zwischen Menuetto primo und Menuetto secondo komponiert. Der chromatischen Melodik des ersten Menuetts stehen im zweiten die Sprünge der auf Dreiklängen aufgebauten Melodie gegenüber. Gleichzeitig aber findet die Chromatik in den Seufzermotiven ihre Fortsetzung. Das für die Klassik so typische Wechselspiel zwischen thematischer Kontinuität und Kontrast kann hier auf engstem Raum nachvollzogen werden.

#### 6 Allegro (S. 21)

Johann Wilhelm Häßler (1747 Erfurt–1822 Moskau)  
Häßler war Organist und Komponist. Er lernte bei seinem Onkel Johann Christian Kittel (1732–1809), einem der letzten Schüler Bachs. Trotz beachtlicher Erfolge als Virtuose und Improvisator auf der Orgel und dem Clavichord, sowie zahlreichen Veröffentlichungen lebte Häßler in sehr bescheidenen Verhältnissen. Eine Vielzahl attraktiver Stellenangebote als fest angestellter Musiker musste er aufgrund von Bindungen an den Betrieb seines Vaters ablehnen. So arbeitete er hauptberuflich in dessen Plüschmützenfabrik und nutzte die Geschäftsreisen zu musikalischen Kontakten, u. a. mit Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) und Christian Gottlob Neefe (1748–1798), dem Lehrer Ludwig van Beethovens.

Häßlers Klavierschaffen geht von C. Ph. E. Bach aus, wurde dann von der Wiener Klassik beeinflusst und weist in späteren Werken frühromantische Züge auf. Wie bei Daniel Gottlob Türk (1750–1813), seinem Freund und Konkurrenten, waren bei Häßler künstlerische, pädagogische und kommerzielle Absichten eng verflochten, um „den Geschmack möglichst vieler zu befriedigen“ (Vorbericht zu *Clavier- und Singstücke* 1782).

♫ Die Verzierungen sind, wie früher üblich, in den beiden Instrumenten unterschiedlich notiert, sollen aber gleich ausgeführt werden.

♫ Das Allegro Häßlers erinnert an Haydns Klavier-sonate Nr. 35 in C-Dur (Hob XVI:35), die mit ihrem heiteren Charakter und der klaren klassischen Form, aber auch durch die Dreiklangszerlegungen in der Begleitung Ähnlichkeiten aufweisen. Es kann eine Bereicherung für den Pianisten sein, dieses Solowerk zu Vergleichszwecken heranzuziehen.



## Mit Sopranblockflöte

### 7 [Fuga] Allegro – Tempo di Minuet (S. 27)

Georg Philipp Telemann  
(1681 Magdeburg–1767 Hamburg)

Georg Philipp Telemann war der führende und produktivste Komponist des frühen 18. Jahrhunderts. Der berühmte Hamburger Musikgelehrte Johann Mattheson (1681–1764) reimte in seiner 1740 in Hamburg erschienenen enzyklopädischen Schrift *Grundlage einer Ehren-Pforte*: „Ein Lulli [gemeint ist Jean Baptiste Lully] wird gerühmt, Corelli lässt sich loben; nur Telemann allein ist übers Lob erhoben.“

Im Laufe seines langen Lebens – Telemann wurde immerhin 86 Jahre alt – schrieb er 17 Opern, 56 weltliche Kantaten, 122 Orchestersuiten, 88 Konzerte, 39 Passionen, 1043 Kirchenkantaten, sowie unzählige andere Kirchen- und Kammermusikwerke.

Sein Umgang mit Melodie, Harmonie und Struktur zeigt ihn als Bindeglied zwischen spätem Barock und dem damals neuen klassischen Stil. Nicht zu unterschätzen ist auch der große Einfluss, den er als Konzertorganisator, Pädagoge und Musiktheoretiker hatte.

♫ Das Menuett ist ein stark stilisierter, zeremonieller Hof Tanz, der mit kleinen Schritten (vgl. frz. „menu pas“) und vielen Figuren leichtfüßig („légère“) ausgeführt wurde. Daniel Gottlob Türk (1750–1813) führt dazu in seiner *Clavierschule* von 1789 aus: „[...] ein bekanntes Tanzstück von edlem, reizendem Charakter, im Dreyvierteltakte, (seltener im 3/8,) wird mäßig geschwind gespielt und gefällig, aber ohne Verzierungen, vorgetragen.“ Johann Mattheson schreibt 1739 in *Der Vollkommene Capellmeister*: „Die rechten, aufrichtigen Tanz=Melodien dieser Gattung und ihr wahres Kennzeichen kann man nirgend besser antreffen, als bey den Frantzosen, und ihren gescheuten Nachahmern in Teutschland, unter welchen Telemann der vornehmste ist.“

♫ „Ein Hauptsatz (Thema) [...] in einer Fuge muß in einer jeden Stimme, und zu allen Zeiten wenn er unvermuthet eintritt, mit Nachdrucke markiret werden.“, lehrt Johann Joachim Quantz (1697–1773) in seinem *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* von 1752. Die Kammermusikpartner können gemeinsam das Fugenthema der Flötenstimme oder jenes der Bassstimme spielen, die Flöte natürlich in entsprechender Lage, um so zu gemeinsamen Gestaltungsentscheidungen zu kommen.

### 8 Am Fluss (S. 31)

Oskar Aichinger (\*1956 Vöcklabruck)

Oskar Aichinger ist als Kind über das Improvisieren zum Komponieren gekommen. Stationen seiner musikalischen Karriere waren ein Musikstudium am

Salzburger Mozarteum, die Tätigkeit als Klavierlehrer und Musikerzieher sowie die Mitarbeit im pädagogischen Projekt „Klangnetze“. Mehrere Stummfilmversionen, zahlreiche Auftragskompositionen für die Ensembles „Klangforum Wien“ und „Ensemble XX. Jahrhundert“ finden sich ebenso in seinem Lebenslauf wie Konzerte im In- und Ausland, sowie zahlreiche CD-Produktionen und Rundfunkaufnahmen. Auch als Jazzpianist ist er international bekannt.

Aichinger über die Musik: „Ich träume von einer Musik, die ganz der Kunst und ihrem komplexen Mysterium verpflichtet, aber dennoch begreifbar ist, einfach und zugleich raffiniert, vergleichbar einem guten Witz.“

## Mit Klarinette

### 9 Romanze (S. 35)

Max Reger (1873 Brand/Oberpfalz–1916 Leipzig)

Reger war anerkannt für seine Kompositionstechnik, die von Chromatik und Polyphonie geprägt war. Gleichzeitig weisen seine Werke auch einen hohen Anteil an improvisatorischen Zügen auf – Reger gilt als Meister der Variation, der Choralphantasie und des freien Charakterstücks. Auch seine tiefe Religiosität spiegelt sich in seinem enorm umfassenden Schaffen wider. Es ist kaum vorstellbar, wie viel Werke in den 26 Jahren seiner Kompositionstätigkeit entstanden sind. Er berichtete in einem Brief (1908), dass er darunter leide, ständig Musik im Kopf zu haben, dass ihn sein „Hirn [...] zu unentwegtem Schaffen“ dränge. Berühmt wurde Reger vor allem durch seine Orgelwerke. Neben J. S. Bach gilt er als wichtigster Verfasser von Fugen und Werken anderer polyphoner Formen.

♫ Die *Romanze* schrieb Reger für Violine und Klavier, sie wurde allerdings für zahlreiche andere Soloinstrumente bearbeitet. Die vorliegende Bearbeitung stammt von Alfred Piguet.

Dieses kleine spätromantische Charakterstück weist spannungsgeladene, nach Expansion strebende harmonische Fortschreitungen und rasch aufeinander folgende Modulationen auf. Auch wenn man als Interpret versucht ist, auf diesen überraschenden harmonischen Wendungen zu verweilen und den Atemzeichen Regers zu folgen, so darf doch die sich weiterentwickelnde Linie nicht außer Acht gelassen werden.

### 10 Zwei Studien (Nr. 3 Belebt; Nr. 6 Lebhaft und leicht) (S. 37)

Cesar Bresgen (1913 Florenz–1988 Salzburg)

Bresgen wuchs als Kind eines Malers und einer Pianistin auf und erbte von seinen Eltern diese Doppel-

begabung. Er studierte Klavier, Orgel, Dirigieren und Komposition und war später mehr als 40 Jahre als Lehrer am Mozarteum in Salzburg tätig.

In seinem umfangreichen Schaffen findet sich eine reiche stilistische Vielfalt von Bi- und Polytonalität, impressionistischen Elementen und modalen Kompositionen wieder – Kompositionstechniken, die er auch dem Vermögen der Interpreten, für die er die Werke schrieb, anpasste. Dies brachte ihm den Ruf eines Komponisten von Jugend- und Spielmusik ein, eine Etikettierung, unter der er sein Leben lang litt.

Das melodische Element stand bei Bresgen stets im Vordergrund, daher auch seine Abneigung gegen Serialismus und zu intellektuelles Komponieren: „[...] die Säulen der Tonalität sollen unangetastet bleiben trotz aller weiterer Klangverstellungen.“ (Zitiert nach *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Spalte 857, Kassel 2000.)

♫ In den beiden Stücken, die für die vorliegende Sammlung ausgewählt wurden, finden sich speziell auf der rhythmischen Ebene an Igor Strawinsky (1882–1971) erinnernde Elemente. Während eines Aufenthaltes in London machte Bresgen dessen Bekanntschaft, was ihn auch kompositorisch beeinflusste. Dies zeigt sich in den hier vorliegenden Kompositionen in der Verschiebung der Taktschwerpunkte, u. a. durch Taktwechsel, die perkussive Behandlung des Klaviers und den Einsatz der Artikulation. Die Stücke leben vom zügigen Tempo und der Leichtigkeit der Ausführung.

### Mit Altsaxophon

#### 11 Waltz in Two Faces (Reverence to Paul Desmond) (S. 41)

Manfred Schmitz (\*1939 Erfurt)

Schmitz erhielt seinen ersten Klavierunterricht durch den Vater, studierte Klavier in Weimar, war anschließend als Klavierpädagoge an verschiedenen deutschen Musikschulen und von 1968–1984 an der Weimarer Musikhochschule tätig. Seit 1984 ist er freischaffender Pianist, Komponist, Arrangeur, Verlagsautor. Von 1993–2004 hatte Schmitz einen Lehrauftrag an der Musikschule Berlin-Köpenick inne, deren stellvertretender Leiter er von 1995–2004 war. Schmitz komponierte Kindermusicals, zwei Klavierkonzerte und unzählige andere Instrumentalkompositionen.

♫ *Waltz in Two Faces* zeigt, wie sehr der Charakter einer Melodie alleine durch den Wechsel der Begleitung verändert wird. Im Anfangsteil (bis einen Takt vor B) unterlegt Schmitz die in ruhigen Bögen verlaufende Melodie mit einer rhythmisch schlichten Begleitung.

Dann kommt, wie es der Komponist in seinem Vorwort formuliert (DVfM 32136), „die Überraschung, der Schuss in den Swing-Walzer [Jazz-Waltz]“ – die rhythmische Begleitung im Swing-Feeling und das schnellere Tempo geben der Musik einen ganz neuen Schwung. Bei D kehrt noch einmal der Anfangswalzer zurück und suggeriert einen ruhigen Schluss des Stückes. Aber mit einem „Ellbogenrempler“, so Schmitz, geht es abschließend nochmals in den Jazz-Waltz.

♫ In *Waltz in Two Faces* bezieht sich Schmitz auf den Altsaxophonisten Paul Desmond (1924–1977), der vor allem durch die Zusammenarbeit mit dem Pianisten Dave Brubeck (\*1920) bekannt wurde. Für dessen Quartett komponierte er seinen berühmten Titel *Take Five*. Desmond galt als Lyriker seines Instruments und wurde von Kritikern für seinen klaren, „poetischen“ Klang geschätzt.

#### 12 Aria et Scherzetto (S. 45)

Charles Jay (1911 Antwerpen–1988 Amiens)

Charles Jay hat den Großteil seines Lebens der Unterrichtstätigkeit gewidmet, vor allem am Konservatorium von Amiens in Frankreich, dessen Leiter er mehr als dreißig Jahre war. Neben seiner pädagogischen Tätigkeit als Lehrer für Musikanalyse, Harmonielehre, Kontrapunkt sowie Orchesterleitung, prägte er das kulturelle Leben seiner Heimatstadt Amiens und beschäftigte sich mit eigenen Kompositionen. In seinem nicht sehr umfangreichen Schaffen finden sich vor allem Werke, die in einer traditionellen Tonsprache gehalten sind.

♫ *Aria et Scherzetto* steht als zweiter Satz in einer dreisätzigen Saxophon-Sonate und lebt von den beiden gegensätzlichen musikalischen Charakteren: die *Aria* zeichnet sich durch einen geschmeidigen Klaviersatz aus, der an die französische Schule des Impressionismus erinnert und elegant mit der lyrischen, aber durchbrochenen melodischen Linie des Saxophons verschmilzt. Im Gegensatz dazu steht der lebendige, tänzerische Charakter des Dreiachteltaktes im *Scherzetto* mit seinem unregelmäßigen Aufbau der achttaktigen Perioden und dem schlicht gehaltenen Mittelteil.

### Mit Trompete

#### 13 La Réjouissance (S. 50)

Georg Friedrich Händel

(1685 Halle a. d. Saale–1759 London)

Der englische König Georg II. beauftragte Händel im Jahre 1749, anlässlich des Aachener Friedens, mit dem der österreichische Erbfolgekrieg beendet wurde, eine

Festmusik zu schreiben. Die Komposition war für eine Open-Air-Aufführung im Green Park in London bestimmt und sollte ausschließlich von „Kriegs“-, das heißt Blasinstrumenten ausgeführt werden. Bereits bei der Probe löste der große Besucheransturm einen Verkehrsstau auf der London Bridge aus. Die eigentliche Aufführung fand schließlich am 21. April 1749 in sehr aufwändiger Besetzung mit je 9 Trompeten und Hörnern, 24 Oboen, 12 Fagotten, einem Kontrafagott und drei Paar Kesselpauken statt, die für ausreichende Lautstärke sorgten. Das von einem französischen Architekten und Bühnenbildner entworfene Feuerwerks-Spektakel misslang laut historischen Berichten allerdings völlig.

Bei einer Wiederaufführung des Werkes im selben Jahr wurde die *Feuerwerksmusik* in der heute üblichen Fassung für Bläser und Streicher gespielt.

♪ *La Réjouissance* ist in der vorliegenden Sammlung nach F-Dur transponiert wiedergegeben, um der helleren Klangfarbe einer modernen Trompete entgegen zu kommen. Im Original zeigt sich der festlich-pompöse Charakter der Komposition allerdings in der durch die Bauweise der Trompeten bedingten strahlenden Tonart D-Dur: Trompeten waren in der Barockzeit in D gestimmt. Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) schreibt hierzu in seinen 1806 in Wien erschienen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*: „Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschrey's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmel-aufjauchenden Chöre in diesen Ton.“

#### 14 Fanfare op. 10 (S. 52)

Jaroslav Francl (1906 in Kutná Hora–1990 in Prag)

Francl studierte Komposition und Dirigieren am Prager Konservatorium. Er war als Leiter mehrerer Musikschulen u. a. in Znaim und Brünn tätig sowie engagierter Dirigent regionaler Orchester. Es war ihm ein Anliegen, die Musikschararbeit ins kulturelle Leben der Gemeinden zu tragen. Unterrichten war seine Lebensaufgabe. Neben seiner Unterrichtstätigkeit komponierte er regelmäßig. Speziell seine pädagogischen Kompositionen wie die vorliegende *Fanfare* haben Verbreitung gefunden.

♪ Der Ursprung des Begriffes „Fanfare“ ist ungeklärt, es gibt allerdings Verbindungen zu dem spanischen Wort „fanfarrón“, das Angeber, Aufschneider bzw. Prahler bedeutet. Im 16. Jahrhundert wurde „Trompete blasen“ im Französischen mit dem Wort „farfarer“ übersetzt.

Als Fanfare wird im Allgemeinen ein kurzes Signal für Trompete bezeichnet, das bei festlichen Anlässen, der Jagd oder beim Militär auf Natur-Instrumenten gespielt wird. Daraus erklärt sich auch die häufige Verwendung von Oktav, Quint und Terz, wie im vorliegenden Stück häufig zu beobachten – hier allerdings in Moll.

♪ Der Pianist unterstreicht den marschartigen Charakter des Stückes unter anderem durch perkussive Effekte in Form von Bordunquinten mit Vorschlagsnote und tritt mit eigenen Fanfarenmotiven in Zwiesprache mit der Trompete.

## A Note to Teachers

### I Playing Together, Listening and Interacting

#### Thoughts on chamber-music playing with instrumental students

The art of rehearsing chamber music must be learned, for joint music-making with a partner makes many new demands on the student. Ensemble playing is certainly one of the most exciting experiences in the framework of piano instruction. To work on a common project with another student, perhaps of the same age, to share the musical experience, to make fundamental interpretative decisions as a team and to “rack one’s brains” together over musical compositions – all these aspects infuse music-making with more variety than what is generally possible within an instrumental lesson, especially the conventional private lesson.

In the forefront are the **social aspects** of interaction, learning to respect one another, and listening to one another.

Students who make music together obtain insights into the challenges which each instrument makes on the player. They learn to adapt to the **new demands** arising from their role as piano accompanists of players of strings, woodwinds and brass instruments: how do I adjust my piano sound when I am playing with a trumpeter or when I am accompanying a cellist? As an attentive accompanist, how must I react to the breathing of a flutist, and to the change of bowing of a violinist? These are exciting questions which demand a great deal of flexibility from a young pianist in his playing, reacting and listening.

Pianists will also become familiar with many other aspects of chamber-music playing. They will learn ...

- ... to give a cue and understand the signals of their chamber-music partner.  
In order to understand a cue given by a chamber-music partner, the pianist must already have an idea of the rhythm and tempo of the piece before he begins to play. Moreover, the cue suggests not only the tempo, but also – through its quality of delivery – the character of the piece. One must learn both to give and to understand this sign.
- ... to follow the part of the melody instrument in the music text, to feel with it and breathe with it.  
The student develops a new sense of listening. He lets himself flow with the stream of sound and learns to give space to an instrument that may be acoustically “weaker.” He must learn to bring the gradations of dynamics and sound of the voices within the piano part into relation with the whole, and to adjust the use of the pedal to the new sound

circumstances. He discovers how important it is to not only master his own part and understand it thoroughly, but also to read the part of his chamber-music partner, to feel it and contribute to giving it form during rehearsals. This is how he will reach a musical unity with the other player, one step at a time.

- ... to understand the principle of transposing instruments.  
In *TWOgether*, the instrumental part found in the piano edition is always printed in concert pitch to ease reading. Comparisons with the instrumental part promote an awareness of the phenomenon of transposing instruments.
- ... to become familiar with matters of intonation.  
The intonations composed by Oskar Aichinger invite players to familiarize themselves with this very important aspect of music making and to sensitize the pianist’s ears to the question of intonation.
- ... to explore new performance situations.  
The fact that the pianist does not have to perform alone in front of an audience completely alters the performance experience for him: he and his partner both share the responsibility of shaping their performance, and both thus share in its success.
- ... to rehearse with a partner.  
Both students form a rehearsal unit in which they learn to practice with one another and to define goals for themselves in their mutual work on the piece. What is it like to work on a difficult passage as a pair? How can we mutually support each other? Ideally, both instrumentalists will take with them valuable experiences that will help them in their work on their own solo instrument.

### II Observations about the Pieces

♫ indicates didactical suggestions.

#### With Violin

##### 1 Peasant dance (p. 7)

Jenő Takács

(1902 Siegendorf in Burgenland, Austria– 2005 Eisenstadt)

Drawing on Impressionism and Hungarian folk music, Takács absorbed influences from the entire 20th century in his oeuvre. He was friends with Alban Berg (1885–1935), Paul Hindemith (1895–1963) and Béla Bartók (1881–1945). It was above all his close friendship with Béla Bartók that strengthened the Hungarian



influence in his music. Knowledge gleaned from his own research on Arabian and Philippine music added to the unique color of his works and led to the rapid spread of his piano cycles and pedagogical works for instruments.

♪ The alternation of the various articulations is an essential aspect of the piece. The articulation markings should be executed very distinctly in order to underscore the piece's "humorously blustering" character (*Allegro robusto*).

## 2 Perpetuo mobile (p. 10)

Carl Bohm (1844 Berlin–1920 Berlin)

The German composer Carl Bohm was very well-known in his day. He guaranteed full concert halls with his popular repertoire of songs and chamber music in a "salon" style. However, he was always in the shadow of his contemporary Johannes Brahms (1833–1897), whose works were also published to a great part by the music publisher Simrock. Bohm's "easy-listening" music and his enormous productivity filled the publisher's coffers. According to Simrock, the profits from the sale of Bohm's music went into publishing that of Brahms, which was often received with a certain reservation by his contemporaries.

♪ In music history, "perpetuum mobile" (Latin for "perpetual motion") designates an instrumental piece of virtuoso character that is written in short note values from beginning to end and must thus be performed in the same, constant rapid tempo (thus the name). Famous pieces of this type were written by the violinist and composer Niccolò Paganini (1782–1840).

♪ The piano part gives the piece the rhythmic stability it needs and provides clear contours to the running sautillé figures of the violin. When practicing with the violinist, the pianist can play the accompaniment without the staggered middle voice in the A section so that the partners can concentrate more effectively on playing together with precision and on shaping the form of the melody together. In the B section (measures 16ff.), the pianist can begin by playing the left hand alone to accompany the violin part.

## With Violoncello

### 3 Menuet (p. 14)

Louis de Caix d'Hervelois (c. 1680–1759 Paris)

The French gamba player and composer Louis Caix d'Hervelois was a pupil of the gamba virtuosi Monsieur de Sainte-Colombe (before 1687 – c. 1692, first

name unknown) and Marin Marais (1656–1728) and seems to have earned his livelihood with teaching and concerts. His works mostly comprise miniatures for the viola da gamba. He often reduced to only two movements the then customary four-movement sequence of the suite, which comprised the standard dances allemande, courante, sarabande and gigue. This gave more weight to movements such as the minuet, gavotte and rondeau, which were usually found at the end. Instead of giving priority to virtuoso playing, Hervelois prefers to express the special characteristics of his instrument: delicacy and elegance.

♪ In French Baroque music the fastest note values – generally the eighth note – are executed almost as triplets, or *notes inégales*, a musical challenge for the two chamber-music partners. This musical phenomenon is perhaps better known in connection with the swing phrasing of jazz, albeit without the accent on the "off-beat" usually found there. The composer and music teacher Jacques-Martin Hotteterre (1674–1763) wrote about "uneven playing" in his *Principes de la flûte traversière* of 1707: "One must take heed not to always give the eighth notes the same length... [but] to make the first long and the second short." And the flutist Johann Joachim Quantz (1697–1773) explains in his *Versuch einer Anweisung, die Flûte traversière zu spielen* (1752): "[...] the notes should not be lengthened to the point where they appear to be dotted."

♪ The film *Tous les matins du monde* (English title *All the Mornings of the World*, France, 1991) can help us penetrate the world of the French Baroque and develop an understanding for performance-practical aspects of this time. It relates the story of the composer and gamba player Marin Marais (1656–1728).

### 4 Dialogue (p. 15)

Heinrich Kaspar Schmid

(1874 Landau on the Isar, Germany–1953 Munich)

Schmid was a German composer who held various teaching posts in Athens, Karlsruhe and Augsburg. He was a member of the "Munich School," a group that constituted itself around the composition teacher Ludwig Thuille (1861–1907) towards 1900 and pursued serious studies of the works of Wagner and Liszt. Schmid found his musical model in Johannes Brahms. He wrote effusively romantic works, especially in the vocal and instrumental domains of chamber music.

♪ One of the greatest challenges to a pianist as a cellist's chamber-music partner is the strong overlapping of the piano and cello registers, especially in their lower sound spectrum. The pianist must thus clearly bring out the outer voices in this piece and take the staggered



chords as lightly as possible so that the sound of the cello is able to emerge distinctly.

### With Flute

#### 5 Menuetto primo – Menuetto secondo (p. 18)

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756 Salzburg–1791 Vienna)

This work belongs to a group of six sonatas (K. 10–15) which Mozart composed at the age of eight in London. Mozart's stay there was marked above all by his acquaintance with Johann Christian Bach (1735–1782), the youngest son of Johann Sebastian Bach (1685–1750), who was the “music master” of the Queen of England and exerted a lasting influence on the young composer.

The title of the first edition, *Six sonates pour le Clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon ou Flaute Traversiere* [...], states that these sonatas are for piano with violin or flute accompaniment; however, a trio performance with an additional cello is also possible. In fact, the works are harpsichord sonatas that can be accompanied at will by a melody instrument. Besides providing an accompaniment, this melody instrument also intersperses musical ideas. In the trio version, the violoncello doubles the bass line of the keyboard player. Judging from the range of the harpsichord part, one can surmise that young Wolfgang wrote the six sonatas on the traveling keyboard that the Mozarts took with them on their journeys.

♪ The ascending and descending chromaticism in the Menuetto primo is distributed between the two instruments. This produces an interesting alternation, a relaying of the melodic line between the players as a kind of stimulating conversation.

♪ The Menuetto Primo and the Menuetto secondo show clear differences in character: on the one hand we find the chromatic melodic line of the first minuet and on the other the leaps of the triadically built melody in the second minuet. At the same time, however, the chromaticism is found again in the sighing motifs. Typical for the classical period is the alternation between thematic continuity and contrast which can be seen here.

#### 6 Allegro (p. 21)

Johann Wilhelm Hässler (1747 Erfurt–1822 Moscow)  
The organist and composer Johann Wilhelm Hässler studied with his uncle Johann Christian Kittel (1732–1809), one of Bach's last pupils. In spite of his many publications and his considerable success as a virtuoso

and extemporizer on the organ and the clavichord, Hässler lived in very modest conditions. Since he felt duty-bound to his father's company, he had to turn down a number of attractive job offers for permanent posts as a musician. He thus worked full-time in his father's factory for plush caps and used his business trips for musical contacts with, for instance, Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) and Christian Gottlob Neefe (1748–1798), the teacher of Ludwig van Beethoven.

Hässler's piano oeuvre builds on the tradition of C. P. E. Bach, but was later influenced by Viennese classicism. The later works even bear traits of the early romantic era. Similarly to his friend and rival Daniel Gottlob Türk (1750–1813), Hässler also pursued pedagogical and commercial goals with his music, in order “to satisfy the tastes of as many people as possible” (preliminary remarks to *Clavier- und Singstücke*, 1782).

♪ Following the fashion of the time, the ornaments are notated differently in the two instruments, but should be executed identically.

♪ Hässler's Allegro recalls Haydn's Piano Sonata No. 35 in C major (Hob XVI:35), which shares similarities in its cheerful character and clear classical form, as well as in the broken chords of the accompaniment. The pianist will find it rewarding to consult this solo work for purposes of comparison.

### With Soprano Recorder

#### 7 [Fuga] Allegro – Tempo di Minuet[t] (p. 27)

Georg Philipp Telemann  
(1681 Magdeburg–1767 Hamburg)

Georg Philipp Telemann was the leading composer – and the most prolific – of the early 18th century. In his encyclopedic work *Grundlage einer Ehren-Pforte*, published in Hamburg in 1740, the celebrated Hamburg music scholar Johann Mattheson (1681–1764) hailed Telemann in this verse: “Lulli [he is referring to Jean Baptiste Lully] is famous, and Corelli can be lauded; but only the great Telemann towers over plaudits.” In the course of his long life (Telemann lived to the ripe old age of 86), he wrote 17 operas, 56 secular cantatas, 122 orchestral suites, 88 concertos, 39 passions, 1,043 church cantatas as well as countless other religious works and chamber music. In his treatment of melody, harmony and structure, he creates a link between the late Baroque style and the budding classical style. His far-reaching influence as an impresario, pedagogue and music theorist should also not be underestimated.

♪ The Minuet, or Menuett in German, is a highly stylized, ceremonial court dance which is executed light-

ly (“légère”) and contains small steps (see the French “menu pas”) and many figures. In his *Clavierschule* of 1789 Daniel Gottlob Türk (1750–1813) describes it as: “[...] a popular dance of noble, charming character, in three-four time (more rarely in 3/8), which is played moderately fast and executed pleasantly but without ornamentation.” In his *Der Vollkommene Capellmeister* of 1739, Johann Mattheson writes: “Nowhere can one find in a more ideal form the true, genuine dance melodies of this genre and their most authentic characteristics than among the Frenchmen and their astute emulators in Germany, among whom Telemann is the most distinguished.”

♪ “A subject [...] in a fugue must be played with insistence each time and in every voice in which it unexpectedly enters,” states Johann Joachim Quantz (1697–1773) in his *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* of 1752. The chamber-music partners can play the fugal subject of the flute part together, or perhaps that of the bass part (with the flute of course in the appropriate register), in order to come to a common interpretation.

#### 8 By the River (p. 31)

Oskar Aichinger (\*1956 Vöcklabruck)

Oskar Aichinger came to composition through improvisation in his childhood. The stations of his musical career include music studies at the Mozarteum in Salzburg, employment as a piano teacher and music educator, and his participation in the pedagogical project “Klangnetze.” His compositional output contains several scores for silent films, and many commissions from the ensembles “Klangforum Wien” and “Ensemble XX. Jahrhundert.” He also concertizes in Austria and abroad, and has many CD productions and radio recordings to his credit. He also enjoys an international reputation as a jazz pianist.

Aichinger on music: “I dream of music that is wholly obligated to art and its complex mystery, while remaining accessible, simple, yet refined, comparable to a good joke.”

#### With Clarinet

#### 9 Romance (p. 35)

Max Reger (1873 Brand/Upper Palatinate, Germany–1916 Leipzig)

Max Reger was reputed for his unique compositional technique, which blended chromaticism and polyphony. Yet at the same time, his works also boast an abundance of improvisatory elements. Reger is considered a master of the variation, the chorale fantasy and the

free character piece. His profound religiosity is also reflected in his vast compositional oeuvre. It is difficult to imagine just how many works he created in the 26 years of his creative career. In a letter of 1908 he reported that he suffered from constantly having music in his head, and that his brain kept urging him on “to unabating creativity.”

Reger’s lasting fame is based chiefly on his organ works. Next to J. S. Bach, he is regarded as the most important composer of fugues and works in other polyphonic forms.

♪ Reger wrote the *Romance* for violin and piano, which was also arranged for many other solo instruments. The present arrangement was made by Alfred Piguet. This little, late-romantic character piece sparkles with modulations that chase one another in rapid succession, and with harmonic progressions full of tension and expansive urges. Even if one is tempted to linger over these surprising harmonic turns as an interpreter, and to follow Reger’s breathing signs, one should not neglect the constantly evolving melodic line.

#### 10 Two Studies (Nr. 3 Animated; Nr. 6 Light and Lively) (p. 37)

Cesar Bresgen (1913 Florence–1988 Salzburg)

The son of an artist and a pianist, Cesar Bresgen inherited both of his parents’ talents. He studied piano, organ, conducting and composition, and taught for over 40 years at the Mozarteum in Salzburg.

His extensive oeuvre features a rich stylistic variety of bitonality and polytonality, impressionistic elements and modal compositional techniques, all of which he adapted to the abilities of the interpreters for whom he wrote his works. This earned him a reputation as a composer of young people’s music and “Spielmusik,” a categorization that he found impossible to brush off for the rest of his life.

In Bresgen’s music, the melodic element is always in the forefront, which partly explains his dislike of serialism and overly intellectualized composition: “[...] in spite of all ramifications of sound, the pillars of tonality should remain untouched.” (Quoted from *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., newly rev. edition, ed. by Ludwig Finscher, Personenteil vol. 3, col. 857, Kassel, 2000.)

♪ The two pieces selected for the present collection contain elements that recall Igor Stravinsky (1882–1971), especially on the rhythmic level. Bresgen had once met Stravinsky during a stay in London; the Russian composer’s music was to leave its mark on his younger colleague. In the pieces presented here, this influence can be seen in the shifting of the main accents of the measure through changes of meter, percussive treatment of the piano, and the use of articulation.

The pieces come alive when they are played briskly and lightly.

### With Alto Saxophone

#### 11 Waltz in Two Faces (Reverence to Paul Desmond) (p. 41)

Manfred Schmitz (\*1939 Erfurt)

Schmitz took his first piano lessons from his father. He then perfected his pianistic skills in Weimar before working as a piano teacher at various German music schools and, from 1968 to 1984, at the Weimar Musikhochschule (Academy for Music). He has been a free-lance pianist, composer, arranger and author since 1984. From 1993–2004 Schmitz held a teaching post at the Musikschule in Berlin Köpenick, where he also functioned as its deputy director from 1995 to 2004. Schmitz has written children's musicals, two piano concertos and countless other instrumental works.

♪ *Waltz in Two Faces* shows to what extent the character of a melody can be altered solely by modifying the accompaniment. In the opening section (ending at one measure before B), Schmitz underlays a rhythmically simple accompaniment to the calmly flowing melody. Then comes “the surprise, the thrust into the swing waltz [jazz waltz],” as the composer explains in the preface to the edition (DVfM 32136). The rhythmic accompaniment with the swing feel and the faster tempo infuse the music with an entirely new drive. At D the opening waltz returns and hints that the piece is about to end calmly. But then, with a “jab of the elbows” (Schmitz), the jazz waltz returns for the close.

♪ In *Waltz in Two Faces* Schmitz refers to the alto saxophone player Paul Desmond (1924–1977), who became known above all through his collaboration with the pianist Dave Brubeck (\*1920). Desmond wrote his famous piece *Take Five* for Brubeck's quartet. He was admired as a lyricist of the sax and praised by critics for his clear, “poetic” sound.

#### 12 Aria et Scherzetto (p. 45)

Charles Jay (1911 Antwerp–1988 Amiens)

Charles Jay dedicated the greater part of his life to teaching, chiefly at the Conservatory of Amiens in France, which he directed for over 30 years. In addition to his pedagogical work as teacher of music analysis, harmony, counterpoint and orchestral conducting, he influenced the cultural life of his home town of Amiens and composed original works as well. His rather small oeuvre contains mostly pieces that speak to us in a traditional tonal idiom.

♪ *Aria et Scherzetto* is the second movement of a three-movement saxophone sonata and derives its energy from the two contrasting musical characters: the Aria is characterized by supple piano writing that evokes the French school of Impressionism and blends together elegantly with the lyrical but interrupted melodic line of the saxophone. In contrast to this we have the Scherzetto, a lively, dance-like piece in three-eight meter with an irregular structure of eight-measure-long periods and a simple middle section.

### With Trumpet

#### 13 La Réjouissance (p. 50)

George Frideric Handel  
(1685 Halle on the Saale–1759 London)

In 1749 Britain's King George II commissioned a festive piece from Handel to celebrate the Peace Treaty of Aix-la-Chapelle, which ended the Austrian War of Succession. The work was intended for open-air performance at London's Green Park and to be played exclusively by “military” instruments, i.e. brasses and winds. The rehearsal drew such enormous crowds that traffic chaos ensued on the London Bridge. The actual performance took place on 21 April 1749 with a very large ensemble comprising nine trumpets, nine horns, 24 oboes, 12 bassoons, a contrabassoon and three pairs of timpani, which ensured sufficient volume. According to historical reports, the fireworks spectacle designed by a French architect and stage designer was unfortunately a complete failure.

At a repeat performance that same year, the work was played in the version for winds and strings familiar today.

♪ *La Réjouissance* has been transposed to F major for the present collection in order to better underscore the brighter timbre of the modern trumpet. In the original version, the solemn, pompous character of the work was better highlighted by the radiant key of D major which was necessary due to the D major tuning of the trumpets in the Baroque era. In his *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, published in Vienna in 1806, Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) described this key as: “the sound of victory, hallelujahs, war cries, and triumphant jubilation. This is why one sets opening symphonies, marches, feast-day hymns and exultant jubilee choruses in this key.”

#### 14 Fanfare op. 10 (p. 52)

Jaroslav Francel (1906 in Kutná Hora–1990 in Prague)  
Francel studied composition and conducting at the Prague Conservatory. He later headed several music



schools in cities such as Znojmo and Brno, and was a dedicated conductor of regional orchestras. One of his constant concerns was to carry the work of music schools out into the cultural life of the communities. And while he considered teaching as his vocation in life, he also regularly composed works of his own. His pedagogical works such as the present Fanfare ultimately became his most popular and appreciated works.

♪ Although the origin of term “fanfare” is unclear, there are links to the Spanish word “fanfarrón,” which means braggart and swaggerer. In the 16th century, “to blow the trumpet” was translated into French with the

word “farfarer”. In general, a fanfare is a short signal for trumpet which is played on natural instruments at festive occasions, at hunts or at military events. This explains the frequent use of the octave, fifth and third, which are often encountered in the present piece, albeit in the minor key.

♪ The pianist emphasizes the march-like character of the piece through percussive effects in the form of drone fifths with appoggiaturas, for example, and by initiating a dialogue with the trumpet by adding his own fanfare motifs.