

NORDIC TREASURES



KATHARINA SAMES \ FLUTE

MARI INOUE \ PIANO





- HAMILTON HARTY** (1879–1941)
1 **IN IRELAND FÜR FLÖTE UND KLAVIER** 07:04
- JOHAN KVANDAL** (1919–1999)
2 **NOCTURNE FÜR ALTFLÖTE UND KLAVIER, OP. 56** 05:09
- EDVARD GRIEG** (1843–1907) \ BEARB.: NAAMA NEUMAN
SONATE IN F-DUR FÜR FLÖTE UND KLAVIER, NO. 1 OP. 8
(ORIGINAL FÜR VIOLINE UND KLAVIER)
- 3 ALLEGRO CON BRIO 10:05
4 ALLEGRETTO QUASI ANDANTINO 05:40
5 ALLEGRO MOLTO VIVACE 10:25
- CARL REINECKE** (1824–1910)
6 **BALLADE FÜR FLÖTE UND KLAVIER, OP. 288** 09:18
- JACOB GADE** (1879–1963)
TOKE LUND CHRISTIANSEN (*1947)
7 **TANGO FANTASIA FÜR FLÖTE UND KLAVIER** 06:06
- LAURA NETZEL** (1839–1927)
8 **BERCEUSE FÜR VIOLINE UND KLAVIER, OP. 59** 04:05

KATHARINA SAMES \ FLUTE
MARI INOUE \ PIANO



NORDIC TREASURES

„Nordisch“ ist uns als musikalisches Schlagwort fast schon intuitiv geläufig: Botschaften des Hörbaren lassen stille, eisbedeckte Flächen, undurchdringliches Grün und erhabene Schauspiele archaischer Natur vor unserem inneren Auge erscheinen – polares Leuchten in der Dunkelheit, Spiele von Licht und Schatten, die unheimlichen Gefilde der Nacht prägen unser Bild des Nordens und seiner Musik. Hinter dieser prägnanten, wenn auch klischeehaften Vorstellung steht eine vielfältige musikalische Tradition – seit Jahrhunderten weiterentwickelt, immer wieder neu ausgelotet und geformt, ohne ihre Ursprünge aus Augen und Ohren zu verlieren.

Auf dem vorliegenden Album sind Wegmarken des ‚Nordischen‘ kuratiert – ‚Momentaufnahmen‘ mit hoch individuellen Einflussfaktoren, die durch ein Netz aus gemeinsamen Wurzeln spannend miteinander verknüpft sind. Werke von Carl Reinecke, Laura Netzel und Edvard Grieg zeichnen Generationswechsel an der Schnittstelle zwischen Romantik und Moderne nach, führen Linien der Tradition bei Johan Kvandal bis an den Rand des 21. Jahrhunderts, schlagen Brücken zur Folklore der Britischen Inseln in Hamilton Hartys *In Ireland* – und schwelgen beim Fantasieren über Jacob Gades *Jalousie* in Spielarten des Tango und der Filmmusik der 1920er Jahre. Scheinbare Gegensätze verweben sich dabei zu organischen Klangsprachen, suchen den Dialog zwischen uralten Klängen und hochmodernen, hellwachen Ideen – und fügen sich zu einem farbenreichen Mosaik ‚nordischen Klangs‘, das uns vertraut und jeden Augenblick neu erscheint.

HAMILTON HARTY (1879–1941): *In Ireland* (1915)

Die Jahrhunderte alten Musikkulturen Irlands ziehen sich wie ein roter Faden durch das Wirken von Hamilton Harty. Auch *In Ireland* (1915) vermittelt die Sprache seiner biografischen und künstlerischen Heimat – und bündelt die große Virtuosität, die schnellen, reaktiven Momente und die überschäumende Energie der irischen Spielpraxis auf Flöte und Klavier.

„*In a Dublin Street at dusk, two wandering street musicians are playing*“, schreibt Hamilton Harty über sein Stück – von dieser bildhaften Vorstellung einer Alltagssituation geht auch in der ausnotierten Form von *In Ireland* nichts verloren. Wie bei einer spontanen, improvisierten Begegnung auf der Straße tasten sich die beiden Musiker*innen langsam vor: Das Klavier bietet harmonische ‚Vorschläge‘ an, die Flöte antwortet in ausladenden Melodieschwüngen, leitet über in einen schnellen ‚Schlagabtausch‘, bei dem eine Stimme jeweils gebannt der anderen lauscht und etabliert schließlich einen gemeinsamen Rhythmus. Dabei scheinen die beiden Instrumente miteinander zu tanzen, spielen sich immer neue Einfälle zu, die vom Gegenüber aufgenommen und weitergedacht, manchmal auch einfach mit rhythmischem Fundament unterlegt werden. Nach einem letzten Atemholen führen beide das Stück in furiosem *Vivace* zu Ende.

Zunächst nicht ‚typisch irisch‘ mutet die Besetzung von *In Ireland* an: Charakteristische Begleitung zur Melodie der Flöte oder Geige liefern normalerweise Akkordeon, Gitarre oder Harfe, die – nicht zuletzt wegen ihrer transportablen Größe – musikalische Spontaneität auch im Pub, auf der Straße, im heimischen Kaminzimmer ermöglichen. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich jedoch auch die ‚klassische‘ Formation aus Flöte und Klavier als Ausdeutung dieser Praxis: Die schweifenden Arpeggien in der Einleitung des Klaviers sind der irischen Harfe nachempfunden; liegende Bordun-Klänge lassen fast die dröhnende Grundschiwingung eines Dudelsacks erahnen. So macht Harty folkloristische Elemente im Konzertsaal salonfähig – und stellt der Fassung für Flöte und Klavier außerdem eine Version für Flöte, Harfe und Orchester (1915) zur Seite.

Ein Blick in die Biografie Hamilton Hartys verrät, dass die spannende Kombinatorik aus Folklore und Hochkultur in den frühen Stationen seiner Laufbahn geradezu angelegt war: Aufgewachsen in einer

musikaffinen Familie im kleinen Ort Hillsborough (Nordirland), wirkte er zunächst als Bratschist im *Dublin Society Orchestra* und erwarb sich großes Renommee als Klavierbegleiter, das er nach seiner Emigration nach London (1900) auch international ausbaute. Die Jahre in London sollten zu seinen produktivsten werden: Eigene Werke wie die *Irish Symphony* (1904), die Tondichtung *With the Wild Geese* (1910) sowie die Kantate *The Mystic Trumpeter* (1913) festigten seinen auch kompositorischen Ruf. Als Chefdirigent des Hallé Symphony Orchestra (1920–1933) führte er das Ensemble aus Manchester zu internationaler Bekanntheit, realisierte weltweite Gastspiele und zahlreiche Tonaufnahmen – häufig auch mit Uraufführungen der Werke britischer Komponist*innen.

JOHAN KVANDAL (1919–1999): *Nocturne op. 56*

„*Modernism is nothing new, but rather a termination of a Middle European tradition.*“

– Johan Kvandal

Spannungsfelder zwischen Bekanntem und Unbekanntem, zwischen musikalischer Herkunft, Wegstrecke und Zielsetzung prägen die unverwechselbare Handschrift des Komponisten Johan Kvandal. Mitten in einem von existenzieller Suche und radikalen Brüchen gekennzeichneten 20. Jahrhundert geht er selbstbewusst auf die Traditionen zu, die ihn umgeben, findet Ausgangspunkte in der Tonsprache Edvard Griegs sowie der Volksmusik Norwegens – und wagt gleichzeitig den Spagat zu avantgardistischen Neuerungen seiner Zeit.

Als Sohn des Komponisten und Grieg-Biographen David Monrad Johansen (1888–1974) waren ihm Elemente norwegischer Kultur von frühester Kindheit an vertraut. Im Alter von 20 Jahren begann er seine Ausbildung am Konservatorium in Oslo; es folgten weitere Etappen in Wien, Berlin und insbesondere zwei Jahre in Paris als Student von Nadja Boulanger (1887–1979). Frühe Werke wie das *Divertimento op. 3* oder *Rondo grazioso op. 5* weisen schon im Titel eine Auseinandersetzung mit Jahrhunderte alten Formbegriffen aus und begründen, in der stilistischen Nachfolge Bartóks, Messiaens und Stravinskis,

Kvandals neoklassizistische Phase. Ab 1969 rückt vermehrt die Folklore in den Fokus: *Antagonia* (1972/73) oder das *Michelangelo-Poem* (1977) greifen thematisches Material aus der nordischen Volksmusik auf, das sich – verfremdet, verändert und weiterentwickelt – zum Zentralpunkt moderner Klanglichkeit entfaltet. Als „Free Modern Tonality“ definiert der Komponist seinen Stil, der auch die Nähe zum Überirdischen, zum Unerklärlichen sucht:

“The longer I live, the more mysterious music appears to me. Something absolutely amazing happens when the music of ‘the great’ is performed, the non-physical in us is inspired into movement.”

– Johan Kvandal

Die *Nocturne* bildet ein besonderes Beispiel für dieses Selbstverständnis – 1980 komponiert, zurückweisend jedoch auf eine Gattung, die sich als „Nachtstück“ bereits im Barock etablierte. Mystisch, geheimnisvoll, ein wenig unheimlich bahnen sich die ersten Klänge ihren Weg: Einige fahle Akkorde als Wegweiser, bevor ein langsamer, aber unaufhörlich schreitender Puls eine innerliche Wanderschaft durch dunkle Gefilde einleitet. Auf dieser Fläche bewegt sich die Flöte als reisende Protagonistin – das Klavier emanzipiert sich wenig später zum dialogischen Begleiter. Vertraute Pfade stehen dabei mit Unsicherheit, manchmal auch mit Angst im Kontrast: Kvandal sucht in den absteigenden, chromatischen Linien die Nähe zum barocken *passus duriusculus* (dt. „schwerer Gang“) – und lässt das Bild einer keineswegs unbeschwerten nächtlichen Reise entstehen, die die beiden Weggefährten – wenn auch gemeinsam – ins Ungewisse führt.

EDVARD GRIEG (1843–1907): *Violinsonate Nr. 1 F-Dur op. 8 (1865)*

Wenige Komponist*innen der Musikgeschichte sind so zweifelsfrei mit skandinavischer Herkunft konnotiert wie Edvard Grieg. Gleichzeitig übte der wohl berühmteste musikalische Vertreter Norwegens großen Einfluss auf den historischen Übergang zwischen Romantik und Moderne aus – als Protagonist

einer klanglichen Auseinandersetzung mit der ‚Heimat‘, dem kulturell Vertrauten und dessen künstlerischer Wiederentdeckung, die auch das Wirken etwa von Antonín Dvořák, Jean Sibelius oder Béla Bartók maßgeblich prägen sollte.

Die Entwicklung eines selbstbewussten, ‚eigenen‘ Klangs war eine keineswegs vorgezeichnete Entwicklung in der Laufbahn des 1843 in Bergen (Norwegen) geborenen Komponisten. Insbesondere sein Studium am Leipziger Konservatorium ab 1858 empfand er als einengend und fühlte sich in seiner Individualität als Student nicht wahrgenommen:

„I, who had presented myself as one who did not have the slightest understanding of either musical form or of string technique, was immediately required to write a string quartet. [...] What Reinecke failed to teach me I tried to pick up from Mozart and Beethoven, whose quartets I studied diligently on my own initiative.”

– Edvard Grieg

So negativ die Erinnerungen Griegs an das Leipziger Konservatorium anmuten – solides kompositorisches ‚Handwerk‘ hatte er dort, wie Werke aus seinen Studienjahren belegen, zweifellos erwerben können. Die kompositorische Faszination für die traditionelle Musik seines Herkunftslandes fand im konservativen Ausbildungsbetrieb indes wenig Anklang und erfuhr, kritisch als „Norwegerei“ betitelt, immer wieder harsche Kritik.

Weit offener für ‚Experimente‘ zeigte sich, nach Griegs Rückkehr nach Norwegen, der Verein *Euterpe* in Kopenhagen, der 1864 seine erste Sinfonie uraufführte. Im darauffolgenden Jahr lernte er den Komponisten Rikard Nordraak kennen, dessen nationale ‚Verbundenheit‘ dem gerade 20jährigen imponierte und mit dem ihn eine intensive Freundschaft verband. Ebenso entscheidend wirkten die Begegnungen mit dem Virtuosen Ole Bull (1810–1880), der sich als Geiger und Komponist bereits seit Jahren mit eigens zusammengetragenen folkloristischen Weisen und Tänzen wie *Springar*, *Gangar*, *Halling* und *Thronjemma* auseinandersetzte. Bull war es auch, der Grieg auf die besonderen Möglichkeiten der „Hardanger-Fiedel“ aufmerksam machte:

Diese besitzt zusätzlich zu den regulären vier Saiten der Geige vier ‚Resonanzsaiten‘, die zu einem besonders obertonreichen, offenen und durchsetzungsfähigen Klang beitragen, der noch heute etwa im ‚Rohan-Thema‘ der Filmmusik zur Fantasy-Saga *Der Herr der Ringe* Einsatz findet.

In diese ‚Schlüsselphase‘ Griegs fällt die Entstehung der Sonate Nr. 1 op. 8, ursprünglich für Violine und Klavier. Besonders die rhythmische und melodische Faktur erinnert an den Klang der Hardanger-Fiedel: Scharfe Punktierungen, spielerisch verzierte Quintschritte, flächige Repetitionen prägen den überschwänglichen Charakter des Stücks – in den Worten des norwegischen Komponisten Gerhard Schjelderup „the work of a youth who has only seen the sunny side of life“. Dabei sind vielerorts auch kühle, melancholische Farben, teils durchsetzt von dramatischen Wendungen dessen Bestandteil – gerade der rasche Wechsel scheint das besondere Faszinosum des Werkes zu bilden. Grieg legt seine musikalischen ‚Bausteine‘ dabei zunächst in neutraler Weise an: ein simpler rhythmischer Gedanke, eine kurze Folge prägnanter Intervalle, die unterschiedlichste Ausdeutungen zulassen – sich von Dur nach Moll abtönen, vom Melodieinstrument vorgegeben werden und sich als ‚Schatten‘ im Klavier wiederholen, im *piano* zart und empfindsam klingen und im *fortissimo* plötzlich vor Stärke strotzen.

Griegs weitere Laufbahn sollte dem eingeschlagenen Weg Recht geben: Eine Stellung als Leiter der Philharmonischen Gesellschaft in Christiania (dem heutigen Oslo) eröffnete weiträumige Möglichkeiten, ein breites Publikum mit zeitgenössischen Werken bekannt zu machen, und erweiterte sein künstlerisches Netzwerk. Zu diesem gehörte auch Franz Liszt, der ihn in der Weiterverfolgung seiner ‚nordischen‘ Klangsprache nachdrücklich bestärkte – mit ihm teilte Grieg auch die musikschriftstellerische Tätigkeit: Aufsätze über Mozart, Schumann oder Dvořák und ein reger Briefverkehr mit Schlüsselfiguren seiner Zeit zu musikalischen, aber auch politisch und gesellschaftlichen Themenkomplexen prägen das faszinierende Profil Edvard Griegs.

CARL REINECKE (1824–1910): *Ballade op. 288* (1911)

„Erfreulicher als alles das ist mir jedoch, daß ich noch Kraft und Lust zum Schaffen habe und daß meine neuesten Werke nicht den Stempel der Greisenhaftigkeit tragen [...]. Dennoch wird die musikalische Welt sie ziemlich unbeachtet lassen, weil ich nicht mit der Zeit fortgeschritten bin. [...] ich kann nicht aus meiner Haut hinaus.“

– Carl Reinecke

Selbstkritisch und ein wenig melancholisch klingt das Resümee, das Carl Reinecke in seinen ‚Erlebnissen und Bekenntnissen‘ zieht. Im stolzen Alter von 85 Jahren verfasst, blicken diese Memoiren auf ein bewegtes Leben zurück, voller geographischer Stationen, weit verzweigter Freundschaften und prominenter Positionen – objektiv betrachtet eine erfolgreiche Vita. Und doch scheint sich im obigen Zitat jener Charakterzug widerzuspiegeln, den Zeitgenossen Carl Reinecke so gerne attestierten: eine milde Zurückhaltung, weit entfernt von jeder Selbstgefälligkeit und außer Gefahr, sich in älteren Tagen selbst zum Giganten zu krönen – sondern eher in der Tendenz, sich unter Wert zu verkaufen.

1824 in Altona (heute ein Stadtteil Hamburgs, damals Dänemark) geboren, ist Carl Reinecke in jungen Jahren vor allem beeinflusst durch die übermächtige Figur seines Vaters, der ihn im Klavierspiel und Komposition unterrichtete. Nicht nur dessen autoritäre Erziehung, sondern insbesondere seine musikalischen Wertevorstellungen duldeten keinen Widerspruch – und sollten Carl Reinecke sein Leben lang prägen. Die pulsierende Metropole Leipzig besuchte er 1843 zum ersten Mal, lernte Mendelssohn kennen, dem er in großer Bewunderung verbunden blieb, und konzertierte noch im selben Jahr im Gewandhaus. Ein Aufenthalt in Paris, eine Anstellung am dänischen Hof und ein Ruf ans Kölner Konservatorium waren nächste Stationen seines bewegten Lebens, ebenso die Bekanntschaften mit Franz Liszt, mit Hector Berlioz, dem Ehepaar Schumann und dem jungen Johannes Brahms. Die längste Schaffensphase aber zog Reinecke nach Leipzig zurück: 1860 begann seine Tätigkeit als Kapellmeister am Gewandhaus, die 35 Jahre dauern sollte – länger als die jedes anderen Kapellmeisters des Hauses. Ebenso großen Raum nahm sein pädagogisches Engagement als Dozent für

Komposition und Klavier am Konservatorium ein; hier zählte seine Klasse Namen wie Max Bruch, Ethel Smyth, Jeanne Becker oder Edvard Grieg.

Die Bedingungen, unter denen Reinecke das Gewandhausorchester leitete, sind aus heutiger Perspektive schwer vorstellbar: „*Wie die Sachen jetzt stehen, bleiben die alten Uebelstände der Platzbedürftigkeit, der Unbehaglichkeit durch eine Dampfbad-Temperatur [...] erhalten, und man hat eigentlich Nichts weiter gewonnen, als daß man seinen alldonnerstäglichen Transpirations-Cursus in einem reicher geschmückten Behältnis durchmacht*“, titelten die *Signale für die musikalische Welt* 1872. Zu diesen abenteuerlichen Zuständen kamen Aufgaben wie Entwurf und Druck der Programmhefte, Konferenzteilnahmen und eigenen Auftritten als Pianist hinzu, die allesamt in Reineckes Zuständigkeit fielen. In persönlichem Interesse beklagte er immer wieder, dass es die Konzertdirektion vermissen ließ, seine eigenen Werke aufs Programm zu setzen – sodass insbesondere Reineckes Sinfonien und Instrumentalkonzerte bereits zu Lebzeiten zunehmend in Vergessenheit gerieten.

Ein positives Gegenbeispiel für diese ‚Vergessen‘ bildet seine *Ballade* für Flöte und Klavier op. 288: Eine Vielzahl prominenter Live-Mitschnitte, eine von Henrik Wiese (Soloflötist des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks) herausgegebene Neuedition bei Breitkopf & Härtel (in Vorbereitung) sowie ein Vortrag Wieses speziell zu diesem Werk bei der Carl-Reinecke-Tagung im Gewandhaus zu Leipzig (2024) unterstreichen den besonderen Stellenwert, den das Stück im Repertoire für Flöte und Klavier innehat.

Dabei scheint die Komposition mit Blick auf das Erscheinungsjahr 1911 (postum) zunächst völlig aus der Zeit gefallen: Drei Jahre nach der „Emanzipation der Dissonanz“ in Arnold Schönbergs *II. Streichquartett* proklamiert Reinecke die stilistische Nachfolge Schumanns und Mendelssohns, die sich weitab von Atonalität, formaler Grenzüberschreitung und spätrömantischer „Überwältigungsmusik“ bewegt. Reineckes Gespür für die virtuose *Grandezza* der Flöte ist bestechend: Das *Adagio* oszilliert in weiten Bögen zwischen warmer Mittellage und hohen, exponierten ‚Glanzlichtern‘; im *Allegro* meint man dem mystischen Zauber der flinken Naturgeister aus Mendelssohns *Sommernachtstraum* nachzuspüren. Dabei zeigt sich, wie vertraut der Komponist mit dem Vertrauten umging, wie er dessen Gegebenheiten in großer Konsequenz durchschritt – Reinecke hatte seinen Platz als Komponist gefunden, ohne ihn suchen zu müssen. Sein 200. Geburtstag im Jahr 2024 ist eine sehr passende Gelegenheit, diesen Platz wiederzuentdecken.

JACOB GADE (1879–1963)

TOKE LUND CHRISTIANSEN (*1947): *Tango Fantasia*

Wollte man auch in der klassischen Musik bzw. der Filmmusikszene von ‚One-Hit-Wonders‘ sprechen – Jacob Gade wäre wohl ein Paradebeispiel. Musikberufliche Bandbreite und kompositorischer Stil des in Vejle (Jütland) geborenen Komponisten sind typische Embleme der ‚Roaring Twenties‘ zwischen Stummfilmmusik, schillernden Tanz-Etablissements und aufkommender Jazz-Bewegung: Auf erste Tätigkeiten als Geiger und Trompeter in Varietés, Hotels und Theatern in Kopenhagen folgte 1919 der Schritt in die USA, wo er im Kino-Orchester des *Capitol Theater* in New York und gleichzeitig als Mitglied des *National Symphony Orchestra* wirkte. Diese Erfahrungen brachte er, zurück in Dänemark, ab 1921 als Kapellmeister des *Kino Paladsteatret* ein, komponierte und arrangierte für das Kino-Orchester, bis eine historische Neuerung musikpraktischen Tätigkeiten wie die seine im Kinosaal obsolet werden ließ: Der Tonfilm hielt Einzug.

Glücklicherweise war Gade zu diesem Zeitpunkt sein größter kompositorischer Wurf bereits gelungen: *Jalousie. Tango Szigane* (1925) wurde bis heute mehr als 100mal filmisch eingesetzt, in das Repertoire zahlreicher Variété-Orchester aufgenommen und für verschiedenste Besetzungen arrangiert.

Eine beliebte Methode, bestehende Werke im Rahmen eines Arrangements in etwas Eigenes und gleichzeitig Wiedererkennbares zu verwandeln, ist die der virtuosens *Fantasia* – und diese hat ihre Wurzeln keineswegs erst im frühen 20. Jahrhundert. Im Gegenteil lässt sich die *Fantasia* als musikalischer Formbegriff bereits Jahrhunderte zurückverfolgen und wurde im romantischen 19. Jahrhundert, das musikalisches ‚Virtuosentum‘ auf einen vorläufigen Höhepunkt trieb, zum Publikumsmagneten: Die *Carmen-Fantasien* für Violine von Pablo de Sarasate oder Liszts *Fantasia* über Themen aus *Don Giovanni* für Klavier bilden nicht nur die gut vermarktbarere Synthese aus weltberühmten Opern-Motiven und einer Aufführbarkeit in kleinster Besetzung, sondern sind meist auch spektakuläre Zurschaustellungen dessen, was auf dem jeweiligen Instrument technisch realisierbar ist.

Unter den unzähligen Arrangements der *Jalousie* entspricht die *Fantasia* des dänischen Flötisten Toke Lund Christiansen dem traditionellen, dramaturgischen Muster auf faszinierende Weise: Der

Vorhang hebt sich mit der metrisch freizügigen *Introduction*, die mit halsbrecherischen Läufen der Flöte, akkordischen ‚Paukenschlägen‘ des Klaviers und blitzschnellem Wechsel ins mystische *piano* sofort die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zieht und bereit macht für den Moment der Wiedererkennung – beide Instrumente intonieren, im typischen Tango-Metrum, das Thema der *Jalousie*. Kunstvoll verschränkt Christiansen im Folgenden die Eckpunkte der bekannten Melodie mit virtuosen Umspielungen und weit schweifenden Kantilenen, ohne dabei den prägnanten Charakter des Tangos auch nur einmal aus den Augen zu verlieren. Unverzichtbar ist selbstverständlich derjenige Schlusseffekt, der zur Popularität dieser Gattung in Instrumentalwettbewerben sicher maßgeblich beiträgt: Das Tempo schlägt blitzartig um in eine furiose *Stretta*, die – noch unter vereinzelt Anklängen des Themas – immer weiter nach vorne stürmt, die Dynamik vom *mezzo piano* bis ins *fortissimo* steigert und das Bravourstück aus voller Fahrt heraus enden lässt. Kaum ein kompositorisches Konzept mündet so zielsicher in ‚Standing Ovation‘.

LAURA NETZEL (1839–1927): *Berceuse op. 59* (1896)

„As a composer, she has been praised today for her melodic ingenuity and bold harmonics, but at the same time unadorned naturalness in true romantic spirit.“
– Göteborgs Symfoniker

Kleine, intime Besetzungsformate bilden einen klaren Schwerpunkt im facettenreichen Schaffen der Komponistin Laura Netzel: Über 20 Lieder für Stimme und Klavier, Suiten für Violine und Klavier oder für Gesang und Orgel warten auf ihre Wiederentdeckung und stehen sinnbildlich für die bewegte Biografie einer Komponistin, die heute nahezu in Vergessenheit geraten ist.

Dabei ist Laura Netzel (geb. Pistolekors) als ‚Komponistin‘ sogar unzureichend beschrieben: In Rantasalmi (Finnland) geboren, übersiedelte sie bereits ein Jahr später mit ihrer Familie nach Schweden und erhielt in Stockholm, begünstigt durch die gute Situierung ihres Elternhauses, von früher Kindheit an

eine musikalische Ausbildung – traditionell bestehend aus Klavier, Gesang und Komposition. Erste Schritte als Komponistin erfolgten bei Georg Wilhelm Heintze; wegweisend war aber sicherlich der anschließende Schritt nach Paris und zu Charles-Marie Widor (1844–1937), der mit nur 25 Jahren Titular-Organist in der Kirche Saint-Sulpice geworden war und ab 1890, als Dozent am Pariser Conservatorium, Komponist*innen wie Nadja Boulanger, Arthur Honegger oder Edgar Varèse ausbildete.

Als Pianistin debütierte Laura Pistolekors im Alter von 17 Jahren. Für die Verbreitung ihres kompositorischen Schaffens (ab 1874) griff sie auf eine unter kunstschaftenden Frauen weit verbreitete Praxis zurück: Sie publizierte nicht unter ihrem eigenen Namen, sondern unter dem genderneutralen Pseudonym „N. Lago“, das ihr – ähnlich wie der Name „Anthony Trent“ im Fall von Rebecca Clarke – im patriarchal geprägten Kulturleben künstlerische Sichtbarkeit generieren konnte.

In ihren Ambitionen ließ sich Laura Pistolekors auch durch die Heirat mit dem Leibarzt der Königlichen Familie, Wilhelm Netzel (1866), nicht einschränken – im Gegenteil reichte ihr kultureller Aktivismus weit über die Tätigkeit als Pianistin und Komponistin hinaus: Als Stockholm-Korrespondentin für *Le Monde Musicale* sowie als Autorin für *Iduna* war sie publizistisch aktiv, gründete ein Frauenhaus sowie ein Kinderkrankenhaus und setzte sich, als Dirigentin und Komponistin in Personalunion, für alternative Konzertformate ein. Auf ihre Initiative gehen die *arbetarkonserter* (Arbeiterkonzerte) zurück, die von 1892–1908 samstagsabends in Stockholm für den niedrigen Preis von 25 Öre durchgeführt wurden; auch als Leiterin von Benefizkonzerten trat sie in Erscheinung.

Das im Stil der Spätromantik schwelgende Wiegenlied (frz. *Berceuse*) aus dem Jahr 1896 ist Teil einer Vielzahl prägnanter, in Umfang und Besetzung bewusst komprimierter Charakterstücke der Komponistin. In der klaren Rollenverteilung von Flöte und Klavier meint man fast, ein *Lied ohne Worte* zu vernehmen: Eine gleichmäßige Achtel-Pulsation aus zerlegten Dreiklängen im Klavier bildet die sanft vorwärtstreibende, gleichzeitig beruhigende Grundierung für die gesanglich erzählende Flötenstimme, die rhythmische Koloraturen aus Sechzehntel- und Triolenfigurationen ausgestaltet, aus allen Höhen und Verzierungen aber rasch wieder in eine ‚wiegende‘ Singstimme zurückfindet. Für die romantische Liedform ebenso typisch ist die dreiteilige Faktur des Stückes (A–B–A‘), während in zahlreichen chromatischen Einflechtungen und

pentatonischen Wendungen bereits der französische Impressionismus der Jahrhundertwende schimmert. Das Spannungsfeld der Romantik auf dem Weg in die Moderne wird behutsam austariert und vermittelt sich gerade in der unkomplizierten, überschaubaren Form einer *Berceuse* auf faszinierende Weise.

Insgesamt 92 Einträge sind im Werkeverzeichnis von Laura Netzel zu finden – neben ihrem kammermusikalischen Fokus u. a. eine *Fantasie für Orchester* op. 77, ein *Konzert für zwei Klaviere* sowie zahlreiche Chorwerke in verschiedener Besetzung. Vereinzelt beginnt die Musikwissenschaft, sich für die Komponistin zu begeistern, eine erste Biografie (Autorin: Camilla Hambro) erschien 2020 – einige von hoffentlich vielen Schritten, um eine zu Unrecht vergessene Komponistin ins aktive Konzertleben zurückzuholen.

Florian Giering

Mari Inoue (Klavier) und **Katharina Sames** (Querflöte) lernten sich während des Studiums in Hamburg kennen und schätzen. 2013 formten sie das **Duo Inoue/Sames** und treten seitdem regelmäßig in Deutschland auf. Im Repertoire des Duos sind die unterschiedlichsten Stile und Epochen zu finden. Die beiden befreundeten Musikerinnen begeistern sich für das Standardrepertoire dieser Besetzung und sind ebenso stets neugierig weniger bekannte Werke ausfindig zu machen und aufzuführen. Das Duo ist an einem Austausch mit anderen Künsten interessiert, so entstand vor einiger Zeit beispielsweise ein Programm mit Live-Malerei mit der Malerin Silke Thal. Mari und Katharina liegt Musikvermittlung sehr am Herzen, so moderieren sie ihre Konzerte stets selbst, um einen direkten Kontakt zum Publikum zu schaffen und spielen z.B. in sozialen Einrichtungen, um Neugier auf Musik bei Menschen jeden Alters und unterschiedlicher Bildung, Herkunft und Sozialisation zu wecken.

Mari Inoue erwarb ihr Diplom und den Mastertitel als Pianistin an der Showa Musikhochschule, Japan (Yasuo Usui). Es folgten Meisterkurse u.a. an der Chopin-Akademie Warschau. Weitere Studien führten sie an das Hamburger Konservatorium (Gabriele Wulff und Christiane Behn) und für ihr Diplom im Fach Klavierduo an die Hochschule für Musik und Theater Rostock (Hans-Peter und Volker Stenzel). Im Klavierduo trat sie bei der Produktion von Lortzings „Waffenschmied“ an der Hamburger Theaterakademie als schauspielende Pianistin auf. In den Jahren 2012 und 2013 konzertierte sie beim Festival „Pianos an der Elbe“ im Klavierquintett. Neben ihrem Klavierduo arbeitet sie regelmäßig in anderen kammermusikalischen Formationen sowie als Solistin. 2017 hat sie mit der Sopranistin Susanne Etmanski eine CD herausgebracht.

Katharina Sames studierte an den Musikhochschulen Hamburg (Björn Westlund und Jürgen Franz), Kopenhagen (Henrik Svitzer) und Utrecht (Aldo Baerten) und erhielt wertvolle Anregungen auf Meisterkursen u.a. von Felix Renggli, Davide Formisano, Maxence Larrieu und Peter Lukas Graf. Sie spielt(e) in Orchestern wie dem National Youth Orchestra of the Netherlands, am Volkstheater Rostock, in der Orff-Akademie des Münchner Rundfunkorchesters, am Theater Lüneburg, im Deutschen Filmorchester Babelsberg und im Orchestra Leonore Pistoia/Italien. Die Musikerin engagiert sich ebenfalls in der Musikvermittlung und im Kulturmanagement und war u.a. für das Schleswig-Holstein-Musikfestival und das Konzerthaus Berlin tätig.



NORDIC TREASURES

'Nordic' is a musical catchword that is almost intuitively familiar to us—it evokes audible associations with silent, ice-covered surfaces, impenetrable forests and sublime spectacles of archaic nature that appear before our inner eye. The glow of aurorae in the darkness, plays of light and shadow, and the eerie realms of the night shape our image of the North and its music. This concise, if somewhat clichéd, picture obscures a diverse musical tradition, developed over centuries, continually explored and shaped anew, without losing sight of its origins.

This album brings together a number of landmark compositions of 'Nordic' music—snapshots of a musical tradition with highly distinct influences, yet connected by a network of common roots. Works by Carl Reinecke, Laura Netzel and Edvard Grieg trace generational changes on the cusp of Romanticism and Modernity; they trace musical tradition to the edge of the 21st century with Johan Kvandal, build bridges to the folklore of the British Isles with Hamilton Harty's *In Ireland*, and revel in the worlds of tango and film music of the 1920s in Jacob Gade's *Jalousie*. Apparent opposites come together to form organic languages of sound, seeking dialogue between ancient and ultra-modern, wide-open ideas and coming together to form a colourful mosaic of Nordic sound that appears both familiar and new at every moment.

HAMILTON HARTY (1879–1941): *In Ireland* (1915)

The centuries-old musical traditions of Ireland run like a thread through Hamilton Harty's music. *In Ireland* (1915) channels the musical language of his biographical and artistic homeland and bundles the virtuosity, the fast, reactive moments and exuberant energy of Irish playing practice on flute and piano.

"*In a Dublin Street at dusk, two wandering street musicians are playing,*" Hamilton Harty writes above the score, and nothing of this vivid depiction of an everyday situation is lost in the notated form of *In Ireland*. As in a spontaneous, improvised encounter on the street, the two musicians slowly feel their way forward: the piano offers harmonic suggestions, while the flute responds with sweeping melodic arcs, leading into a rapid exchange in which the voices listen to one another and finally establish a common rhythm. The two instruments seem to dance around each other while constantly passing on new ideas, which are either taken up and developed further or simply underpinned with a rhythmic foundation by the other instrument. After a final breath, both bring the piece to a close in a furious *vivace*.

At first glance, the instrumentation of *In Ireland* does not appear "typically Irish"—the characteristic accompaniment to the flute or violin is usually provided by the accordion, guitar or harp, which—not least due to their portability—enable musical spontaneity in the pub, on the street, or at the fireplace at home. On further consideration, the classical combination of flute and piano form an extension of this practice: the sweeping arpeggios of the piano introduction are based on the Irish harp, while the sustained bourdon sounds suggest the drone of a bagpipe. Thus, Harty makes folkloristic elements acceptable in the concert hall while also providing a version for flute, harp and orchestra (1915) alongside the version for flute and piano.

A look at Hamilton Harty's biography reveals that the foundation for this exciting combination of folklore and high culture was laid in the early stages of his career—growing up in a music-loving family in the small town of Hillsborough in Northern Ireland, he initially worked as a violist in the Dublin Society Orchestra. He established an international reputation as a piano accompanist after his emigration to London in 1900. The years in London were among his most productive, cementing his credentials as a composer with works such as the *Irish Symphony* (1904), the tone poem *With the Wild Geese* (1910) and the cantata

The Mystic Trumpeter (1913). As chief conductor of the Hallé Symphony Orchestra (1920–1933), he led the Manchester ensemble to international fame, realising numerous recordings and guest performances around the world, often with premieres of works by British composers.

JOHAN KVANDAL (1919–1999): *Nocturne op. 56*

"*Modernism is nothing new, but rather a termination of a Middle European tradition.*"

– Johan Kvandal

Johan Kvandal's unmistakable style is marked by its tensions between the known and the unknown, between origins, journey and objectives. In the midst of the existential quests and radical breaks of the 20th century, Kvandal confidently approached the musical traditions that surrounded him, using Norwegian folk music and the musical language of Edvard Grieg as pints of departure while daring a balancing act with the avant-garde innovations of his time.

As the son of the composer and Grieg biographer David Monrad Johansen (1888–1974), Kvandal was familiar with the elements of Norwegian culture from early childhood. At the age of 20, he began his studies at the conservatory in Oslo, followed by further studies in Vienna, Berlin and, in particular, two years as a student of Nadja Boulanger (1887–1979) in Paris. The titles of early works such as the *Divertimento op. 3* or *Rondo grazioso op. 5* indicated a confrontation with centuries-old formal concepts and established a neoclassical phase of Kvandal's output in the stylistic succession of Bartók, Messiaen and Stravinsky. From 1969 onwards, his focus increasingly shifted to folklore: works like *Antagonia* (1972/73) or the *Michelangelo Poem* (1977) take up thematic material from Nordic folk music, which unfold—in abstracted, altered and further developed form—as the central point of a modern sensibility of sound. The composer defines his style as "free modern tonality", which also seeks proximity to the supernatural, the inexplicable:

“The longer I live, the more mysterious music appears to me. Something absolutely amazing happens when the music of ‘the great’ is performed, the non-physical in us is inspired into movement.”

– Johan Kvandal

Nocturne, written in 1980 and referring back to a genre that had established itself in the Baroque period, is a very particular example of Kvandal’s self-conception. The first sounds make their way in a mystic, mysterious and somewhat eerie manner—a few pale chords showing the way, followed by a slow but incessantly moving pulse initiating an inner journey through dark realms. The flute moves on this surface like a traveling protagonist, with the piano turning into a dialogic companion soon after. Familiar paths are contrasted with uncertainty and fear as Kvandal seeks proximity to the Baroque *passus duriusculus* in the descending, chromatic lines, creating the sense of a by no means care-free journey through the night that leads the two companions into the unknown.

EDVARD GRIEG (1843–1907): Violin Sonata No. 1 in F Op. 8 (1865)

Few composers in music history are as unequivocally associated with Scandinavian origins as Edvard Grieg. As the protagonist of a critical examination of the culturally familiar ‘homeland’ and of its artistic rediscovery, Norway’s most famous composer and musician exerted great influence on the transition between Romanticism and Modernism and had a significant influence on the work of Antonín Dvořák, Jean Sibelius and Béla Bartók.

The development of a self-assured, unique sound was by no means predetermined in the career of the composer, who was born in Bergen in 1843. He found his studies at the Leipzig Conservatory from 1858 onwards particularly restrictive and felt that his individuality as a student was not recognized:

„I, who had presented myself as one who did not have the slightest understanding of either musical form or of string technique, was immediately required to write a string quartet. [...]

What Reinecke failed to teach me I tried to pick up from Mozart and Beethoven, whose quartets I studied diligently on my own initiative.”

– Edvard Grieg

As negative as Grieg’s memories of the Leipzig Conservatory may seem, he was undoubtedly able to acquire a solid compositional craft there, as works from his student years show. However, his compositional fascination with the traditional music of his homeland was not well received by the conservative training establishment; it was repeatedly and harshly criticized and labelled as “Norwegianism”.

Following his return to Norway, the Euterpe society in Copenhagen was far more open to Grieg’s “experiments” and premiered his first symphony in 1864. The following year, Grieg met the composer Rikard Nordraak; he was impressed by the 20-year-old composer’s national sensibility and developed an intense friendship. Equally decisive were his encounters with the violin virtuoso and composer Ole Bull (1810-1880), who had worked for years on compiling folkloristic tunes and dances such as *Springar*, *Gangar*, *Halling* and *Thronjemma*. It was also Bull who drew Grieg’s attention to the possibilities of the Hardanger fiddle: In addition to the regular four strings of the violin, it has four resonance strings that contribute to a particularly overtone-rich, open and assertive sound. It is still used today, for example, in Rohan’s theme of the film music for the fantasy saga *The Lord of the Rings*.

The *Sonata No. 1 op. 8*, originally written for violin and piano, stems from this pivotal period. The rhythmic and melodic texture with its sharp dotted lines, playfully decorated fifth steps, and flat repetitions is particularly reminiscent of the sound of the Hardanger fiddle and characterises the work’s exuberant mood. In the words of the Norwegian composer Gerhard Schjelderup, it is “the work of a youth who has only seen the sunny side of life.” In many places, cool, melancholic colours, sometimes interspersed with dramatic twists, are also present, and these rapid changes appear to form the special fascination of the work. Grieg initially lays out his musical building blocks in a neutral way: a simple

rhythmic idea, a short sequence of concise intervals that allow for a wide variety of interpretations, moving from major to minor, being given to the melody instrument and repeated like shadows in the piano part, sounding tender and sensitive in *piano* sections, then suddenly bursting with strength in *fortissimo*.

Grieg's later career was to prove the path he had chosen was right: a position as director of the Philharmonic Society in Christiania (now Oslo) opened up wide-ranging opportunities to introduce contemporary works to a broad audience and expanded his artistic network. Franz Liszt strongly encouraged him to continue to pursue his 'Nordic' sound language. Like Liszt, Grieg was active as a music writer, producing essays on Mozart, Schumann and Dvořák as well as lively correspondence on musical, but also political and social issues with key figures of his time.

CARL REINECKE (1824–1910): *Ballade* op. 288 (1911)

„More gratifying than all that, however, is the fact that I still have the motivation and strength to create, and that my most recent works do not bear the stamp of old age [...] The musical world will leave them quite unnoticed because I have not progressed with the times [...] I have always remained true to my convictions.“
– Carl Reinecke

This summary from Carl Reinecke's "Experiences and Confessions" sounds self-critical and a little melancholy. Written at the age of 85, Reinecke's memoirs look back on an eventful life of an objectively successful career, filled with geographic locations, far-reaching friendships and prominent positions. And yet, the above quote seems to reflect the character trait that contemporaries were so fond of attesting to Carl Reinecke: a certain reserve and a tendency to sell himself short, far from any complacency and in no danger of crowning himself a musical giant in his later days.

Born 1824 in Altona (now a district of Hamburg, then part of Denmark), Carl Reinecke was above all influenced at a young age by the overpowering figure of his father, who taught him piano and composition. The father's authoritarian upbringing, but especially his musical values tolerated no contradiction and shaped Carl Reinecke throughout his life. He visited the vibrant metropolis of Leipzig for the first time in 1843. There he met Mendelssohn, for whom he developed great admiration; he gave a concert at the Gewandhaus that same year. A stay in Paris, a job at the Danish court and an appointment to the music conservatory in Cologne were the next stages of Reinecke's eventful life, as were his acquaintances with Franz Liszt, Hector Berlioz, with Clara Wieck and Robert Schumann, and with the young Johannes Brahms. But Reinecke's longest creative phase took him back to Leipzig. In 1860 he took up his post as conductor of the Gewandhaus Orchestra, which was to last 35 years—longer than that of any other conductor at the Gewandhaus. His teaching commitments as a lecturer in composition and piano at the conservatory were equally important; his class here included pupils such as Max Bruch, Ethel Smyth, Jeanne Becker and Edvard Grieg.

The conditions under which Reinecke conducted the Gewandhaus Orchestra are difficult to imagine from today's perspective: "As things stand now, the old disadvantages of the need for space, the discomfort caused by steam bath temperatures [...] remain, and one has actually gained nothing more than the fact that one can go through one's Thursday perspiration course in a more richly decorated container," as noted in the *Signals for the Musical World* in 1872. In addition to these adventurous conditions, there were tasks such as designing and printing the program booklets, attending conferences and giving his own performances as a pianist, all of which were Reinecke's responsibilities. In his personal interest, he repeatedly complained that the concert management failed to put his own works on the program, such that Reinecke's symphonies and instrumental concertos in particular were increasingly forgotten even during his own lifetime.

A positive counterexample is Reinecke's *Ballade for flute and piano* op. 288. A large number of prominent live recordings, an upcoming new Breitkopf & Härtel edition by Henrik Wiese, the principal flute of the Bavarian Radio Symphony Orchestra, and a lecture by Wiese specifically on this work at the Carl Reinecke Conference at the Gewandhaus in Leipzig in 2024 underline the special importance that the piece holds in the repertoire for flute and piano.

At first glance, the work appears completely out of date: published posthumously in 1911, three years after the “emancipation of the dissonance” in Arnold Schoenberg’s *Second String Quartet*, Reinecke proclaims the stylistic succession of Schumann and Mendelssohn, far away from atonality, the crossing of formal boundaries and the “overwhelming music” of late-Romanticism. Reinecke’s sensibility for the virtuoso grandeur of the flute is captivating: the *Adagio* oscillates in wide arcs between a warm middle range and exposed “highlights”; in the *Allegro*, one can trace the mystical magic of the nimble nature spirits from Mendelssohn’s *Midsummer Night’s Dream*. This shows how familiar the composer was with the familiar, how he went through its circumstances with great consistency. Reinecke had found his place as a composer without having to search for it, and the bicentenary of his birth in 2024 is a fitting opportunity to rediscover it.

JACOB GADE (1879–1963)

TOKE LUND CHRISTIANSEN (*1947): *Tango Fantasia*

Jacob Gade could be considered a prime example of a ‘one-hit wonder’ in the realms of classical and film music. Born in Vejle, Jutland, Gade was a typical exponent of composer of the ‘Roaring Twenties’, with works and a style ranging from silent film music to dazzling dance clubs and the emergence of jazz. Following first activities as a violinist and trumpeter in variety shows, hotels and theatres in Copenhagen, Gade moved to the United States in 1919, where he joined the orchestra of the Capitol Cinema in New York. At the same time, he became a member of the National Symphony Orchestra. Back in Denmark, he used his skills as conductor of the Kino Palads Theatre from 1921 onwards, composing and arranging for movie house orchestras until the historic innovation of the sound film made musical activities like his in the cinema obsolete.

Luckily, Gade had just achieved his greatest compositional success with *Jalousie, Tango Tzigane* (1925). To date, *Jalousie* has been arranged for a variety of instrumental combinations, used in over 100 films and forms part of the repertoire of numerous popular orchestras.

The virtuoso *Fantasy* is a popular vehicle for transforming an existing work into something unique and recognizable within the boundaries of a musical arrangement—a tradition that goes much further back than the early 20th century. The musical form of the *Fantasy* can be traced back over centuries; it became popular in the Romantic period, which drove musical virtuosity to an extreme. Pablo de Sarasate’s *Carmen Fantasy* and Liszt’s *Fantasy on Themes from Don Giovanni* not only form a highly marketable synthesis of world-famous opera motifs and the smallest of musical ensembles—they are also spectacular displays of what is technically possible on the instrument in question.

Among the many arrangements of *Jalousie*, the *Fantasy* by Danish flautist Toke Lund Christiansen corresponds in fascinating ways to the traditional, dramatic pattern: The curtain rises with a free introduction, which immediately draws the audience’s attention to breakneck runs of the flute, chordal timpani beats in the piano part and lightning-fast transformations into mystical *piano* passages and prepares them for the moment of recognition when both instruments intone the theme of *Jalousie* in typical tango meter. Christiansen artfully combines the key aspects of the well-known melody with virtuoso elaborations and wide-ranging cantilenas, without ever losing sight of the distinctive character of the tango. The effect of the conclusion is of course indispensable, and contributes significantly to the popularity of the genre in instrumental competitions: the tempo suddenly changes into a furious *stretta*, which storms forward with occasional echoes of the theme, increasing the dynamics from *mezzo piano* to *fortissimo* and ending the bravura piece in full swing. Hardly any other compositional concept leads so unerringly to a standing ovation.

LAURA NETZEL (1839–1927): *Berceuse* op. 59 (1896)

„As a composer, she has been praised today for her melodic ingenuity and bold harmonics,
but at the same time unadorned naturalness in true romantic spirit.“

– Göteborgs Symfoniker

Small, intimate ensemble combinations play a central role in Laura Netzel's varied musical output. More than 20 Lieder and suites for violin and piano or for voice and organ are waiting to be rediscovered—works that are symbolic of an eventful life of a composer who is almost forgotten today.

Laura Netzel (née Pistolekors) is, in fact, inadequately described as a composer. Born in Rantasalmi, Finland, she moved with her family to Sweden when she was one year old. Thanks to the good situation of her parental home, Laura received a musical education in Stockholm from an early age—traditionally consisting of piano, singing and composition. She initially received instruction in composition from Georg Wilhelm Heintze, but her subsequent move to Paris and her studies with Charles-Marie Widor (1844–1937) were pivotal. Widor had been appointed the organist of Saint-Sulpice in Paris at the age of 25; in 1890, he became a professor of organ at the Paris Conservatory, where he trained composers such as Nadja Boulanger, Arthur Honegger and Edgar Varèse.

Laura Pistolekors made her debut as a pianist at the age of 17. From 1874 onwards, she resorted to a practice that was widespread among women artists—to help disseminate her œuvre, she published not under her own name, but under the gender-neutral pseudonym *N. Lago*, which—similar to Rebecca Clarke's *Anthony Trent*—enabled her to generate artistic visibility for her in patriarchal cultural life.

Laura Pistolekors' ambitions were not limited by her marriage in 1866 to the Royal Family's personal physician, Wilhelm Netzel. To the contrary, her cultural activism extended far beyond her work as a pianist and composer: as a Stockholm correspondent for *Le Monde Musicale* and as a writer for *Iduna*, she was active in publishing, founded a women's shelter and a children's hospital while campaigning, as a conductor and composer, for alternative concert formats. The *arbetarkonserter* (Workers' concerts), which were held on

Saturday evenings in Stockholm from 1892 to 1908 for the low price of 25 öre, go back to her initiative; she also appeared as the director of benefit concerts.

The *Berceuse* from 1896, which revels in the style of late Romanticism, is one of a number of concise character pieces by the composer, deliberately compressed in scope and instrumentation. Due to the clear distribution of roles between the flute and piano, the *Berceuse* is reminiscent of a song without words. A steady eighth-note pulse of arpeggiated chords in the piano form the gently driving, at the same time calming foundation for the narrative flute part, which creates rhythmic coloraturas from sixteenth-note and triplet figurations, but quickly finds its way back from its heights and embellishments to a cradling singing voice. The three-part structure of the piece (A–B–A') is also typical of the Romantic Lied form, whilst French impressionism of the turn of the century shimmers through in numerous chromatic insertions and pentatonic turns. The tension between Romanticism and Modernism is carefully balanced and is conveyed in a fascinating way, especially in the uncomplicated, manageable form of the berceuse.

There are some 92 entries in Laura Netzel's catalogue of works, which includes a Fantasy for orchestra op. 77, a Concerto for two pianos and choral works for various ensembles in addition to her central focus on chamber music. Musicologists are now beginning to take an interest in the composer; a first biography by Camilla Hambro was published in 2020—hopefully only the first of many steps to bring an unjustly forgotten composer back onto the concert stage.

Florian Giering

Translation: Hannes Rox

Mari Inoue (piano) and **Katharina Sames** (flute) got to know each other during their studies in Hamburg. In 2013 they formed the **Duo Inoue/Sames** and have been performing regularly in Germany with a repertoire spanning a wide range of musical styles and eras. The two musicians are enthusiastic about the standard repertoire for their instruments and also keen to discover and perform lesser-known works. The Duo Inoue/Sames is also interested in an exchange with other arts, for example in a programme of live painting with the painter Silke Thal. Mari and Katharina are passionate about music education; they always host their concerts themselves in order to facilitate direct contact with the audience. They also perform in social institutions to awaken curiosity about music in people of all ages and different educational and social backgrounds.

Mari Inoue earned her diploma and master's degree with Yasuo Usui at the Showa Music Academy in Japan. This was followed by master classes at the Chopin Academy in Warsaw, among others. Further studies took her to the Hamburg Conservatory (Gabriele Wulff and Christiane Behn) and for her diploma in piano duo to the Rostock University of Music (Hans-Peter and Volker Stenzel). She appeared as an actress and as member of a piano duo in the production of Lortzing's *Waffenschmied* (The Armourer) at Hamburg's Theatre Academy. In 2012 and 2013 she performed as part of a piano quintet at the Pianos on the Elbe festival. In addition to her work with her piano duo, Mari regularly works in other chamber music formations and as a soloist. In 2017 she released a CD with the soprano Susanne Etmanski.

Katharina Sames studied at the music academies in Hamburg (Björn Westlund and Jürgen Franz), Copenhagen (Henrik Svitzer) and Utrecht (Aldo Baerten) and received valuable inspiration in master classes with Felix Renggli, Davide Formisano, Maxence Larrieu and Peter Lukas Graf, among others. She has played in orchestras such as the National Youth Orchestra of the Netherlands, Volkstheater Rostock, the Orff Academy of the Munich Radio Orchestra, Theater Lüneburg, the German Film Orchestra Babelsberg and the Orchestra Leonore in Pistoia, Italy. The musician is also involved in music education and cultural management and has worked for the Schleswig-Holstein Music Festival and the Konzerthaus Berlin, among others.

Impressum

Produzent: Annette Schumacher

Tonmeister: Juan Moreno

Ort: Emil-Berliner-Studios Berlin

Datum: 26./27. August 2024

Layout: Anja Hoppe

Fotos: Nadine Ginzel

Total: 57:56

© 2025