

Johannes Brahms

Klavierwerke

op. 117 118 119
& seltene Klavierstücke

Sophie-Mayuko Vetter



Joachim Kaiser über Sophie-Mayuko Veters Rezital
im Klavierfestival Ruhr:

Dass Sie perfekt spielen und artikulieren können, belegt jeder Takt. Nach den ersten Eindrücken war ich nahezu überwältigt. (...) Das alles ist schlechthin entzückend und meisterhaft. Virtuosität, derart zart geboten, macht schon Spaß. Sie sind wirklich nicht nur eine perfekte Pianistin, sondern eine empfindsame Musikerin.

Sophie-Mayuko Vetter hat diese Einspielung ihrem Vater Michael Vetter († 07.12.2013) gewidmet.

Johannes Brahms (1833–1897)

01. Klavierstück B-Dur (1862)	[00:58]
02. Albumblatt a-Moll (1853)*	[02:20]
Vier Klavierstücke op. 119 (1894)	[19:10]
03. Intermezzo h-Moll. Adagio	[03:46]
04. Intermezzo e-Moll. Andantino un poco agitato	[07:14]
05. Intermezzo C-Dur. Grazioso e giocoso	[02:03]
06. Rhapsodie Es-Dur. Allegro risoluto	[06:07]
Sechs Klavierstücke op. 118 (1893)	[26:34]
07. Intermezzo a-Moll. Allegro non assai, ma molto appassionato	[02:06]
08. Intermezzo A-Dur. Andante teneramente	[06:25]
09. Ballade g-Moll. Allegro energico	[03:34]
10. Intermezzo f-Moll. Allegretto un poco agitato	[02:59]
11. Romanze F-Dur. Andante	[04:29]
12. Intermezzo e-Moll. Andante, largo e mesto	[07:01]
Drei Intermezzi op. 117 (1892)	[19:31]
13. Nr. 1 Es-Dur. Andante moderato	[06:00]
14. Nr. 2 b-Moll. Andante non troppo	[06:16]
15. Nr. 3 fis-Moll. Andante con moto	[07:15]
16. Kanon f-Moll (1864)	[01:00]
17. Sarabande Nr. 1 a-Moll WoO 5 (1854)	[02:52]
18. Gavotte Nr. 1 WoO 3 (1855)	[01:25]
19. Gavotte Nr. 2 WoO 3 (1855)	[02:37]
Total Time	[76:32]

*Weltersteinspielung · World Premiere Recording

Widerstand des Verklingens

Bislang unbekannte, erstmals eingespielte Musik steht auf dieser CD neben wohlbekannteren, früher Brahms neben spätem. Größer, so scheint es, könnte der Abstand kaum sein – und ist es doch nicht, weil Details der unbekannteren Stücke in bekannte eingegangen sind, mehr noch, weil es sich hier wie dort um entschieden private Musik handelt, kaum zu jener von Brahms „dauerhaft“ genannten gehörig, in deren Objektivität alles Private aufgegangen sein soll. In manche der späten Stücke will Brahms offenbar alle Unmittelbarkeit des Improvisierten hereinholen.

Das erst 2012 entdeckte *Albumblatt a-Moll* schrieb ein 20-Jähriger, der, in der Sphäre und Diktion Schumanns gefangen, sich in der Nachfolge von E. T. A. Hoffmanns romantischem Kapellmeister Kreisler sieht. 12 Jahre später greift Brahms das Albumblatt in seinem Horntrio op. 40 wieder auf (in der vorliegenden Aufnahme wurde in der Schlusssteigerung die Harmonik dem späteren Werk angeglichen). Und in dem 1864 nachweisbaren, wohl früher entstandenen Miniatur-Kanon wird derjenige greifbar, der mithilfe strengster Disziplinierung eine andere, nachgerade altmeisterliche Identität sucht: Drei Stimmen setzen gleichzeitig und in den Lagen austauschbar in drei verschiedenen Geschwindigkeiten ein, was oben Achtel, sind in der Mitte Viertel, unten Halbe. Konzentrierter, „mathematischer“ geht es kaum. Auch fehlt ein Hinweis, wie er das Stück gespielt wünschte, vielleicht gar nicht – als „Finger-

übung“, die seiner sonst konsequent betriebenen Spurentilgung entging.

Offen ist, worum es sich bei dem B-Dur-Klavierstück handelt. Vermutlich aus dem Entstehungsjahr der *Paganini-Etuden* stammend, werden Motive daraus zum Präludieren im virtuos hochgetrimmten Pathos verwendet; für ein Einzelstück ist es zu kurz, eher vorstellbar als erster Teil einer ABA'-Form, der das kontrastierende B fehlt. Für sich stehend mutet es spontan hingeworfen und humorvoll überzogen an – vielleicht ein Gruß an die zum Hamburger Damenquartett gehörige Laura Garbe: Diese, so Brahms' Schwester in einem Brief vom Oktober 1862, „wünscht sich so sehr ein kleines Andenken von Dir, ein paar von Dir geschriebene Noten oder noch besser eine Haarlocke. Was sagst Du dazu? Sie ist immer für Spaß“. Der könnte es gewesen sein.

Die Sarabande und eine der Gavotten hat Brahms im Spätherbst 1855 in einem Konzert in Danzig, Clara Schumann danach in London und Wien gespielt. Wie zwei lange bekannte Giguen waren sie wohl als Teile geplant gewesener Suiten gedacht; irgendwann ersetzte Brahms die erste Gavotte nach einem Tadel seines Freundes Joseph Joachim durch die zweite. Diesmal indes gab der penible Haushälter die Stücke nicht verloren – als Anfangstakte des Scherzos im Sextett op. 36 (1864/65) tauchen die der Gavotte I wieder auf, darüber hinaus Erinnerungen an beide Gavotten und das Thema der Sarabande ebenfalls als Thema im „Grave ed appassionato“ des 1882 entstandenen Streichquintetts op. 88. Welch eine Reverenz des sich selbst gegen-

über notorisch Überkritischen vor dem Jüngling, welch produktiver Blick auf ungenutzt gebliebene Ansätze! — als habe er, der Einfälle zunächst zu verachten empfahl, hier abermals beweisen wollen, dass es weniger auf sie als auf das ankomme, was man aus ihnen macht.

Für die späten Klavierstücke gilt die Unterscheidung kaum noch, als wolle Brahms einem Befehl gehorchen, den Elias Canetti nachmalig sich und allen Altgewordenen erteilte: „Erkläre nichts. Stell' es hin. Sag's. Verschwinde.“ Die auf „dauerhafte“ Musik zielenden Strategien entfallen; dauerhaft — Brahms setzte es dem präzedenziösen „absolut“ entgegen — ist sie erst recht. Das stellt sich nun wie von selbst her, da er scheinbar absichtslos in die Tasten greift, die Hände über sie hingleiten, sie suchen und finden lässt, hierin dem alten, fremd gewordenen Liszt vergleichbar. Da er mit Bezeichnungen sorgsam umgeht — die Ballade im op. 118 ist tatsächlich balladesk, die Romanze daselbst tatsächlich eine solche, die Rhapsodie in op. 119 macht ihrem Namen alle Ehre —, ist es kein Zufall, dass er die meisten Stücke „Intermezzo“ nennt, also „Zwischenspiel“ mitmeint, das ursprünglich zwischen Wichtigerem stand.

In den Jahren 1892/93 komponiert, handelt es sich um „letzte“ Musik, wengleich danach noch einiges kam — Choralvorspiele, Vier Ernste Gesänge. Die vierte Sinfonie lag reichlich fünf Jahre zurück, auch die launige Mitteilung an Eusebius Mandyczewski, er sei entschlossen gewesen, „nichts mehr zu schreiben“, und dies habe ihn „so froh, so zufrieden, so vergnügt“ ge-

macht, „dass es auf einmal wieder ging“. Nach vier Werken für Klarinette war auch die Kammermusik verabschiedet. Alles spricht für eine in jedem Sinn freie, persönliche, jenseits von Auftrag und ausgreifenden Strategien liegende Musik. Von „Monologen“ hat schon Eduard Hanslick gesprochen, zudem vom „Brevier des Pessimismus“.

Da konnte er sich auf den Brahms berufen, der an Clara Schumann wohl über das erste Stück in op. 119, ein Intermezzo in der „schwarzen“ Tonart h-Moll geschrieben hatte, worin das Nachspiel aus der Nr. 12 von Schumanns *Dichterliebe* mitklingt: „Es wimmelt von Dissonanzen... Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch, und <sehr langsam zu spielen>, ist nicht genug gesagt. Jeder Takt, jede Note muß wie ritardando klingen, als ob man Melancholie aus jeder einzelnen saugen wollte, mit Wollust und Behagen aus besagten Dissonanzen.“ „Muß wie ritardando klingen“ mag nicht nur für dieses Stück gelten, „con molta espressione“ will Brahms auch das zweite Stück aus op. 117 gespielt wissen, in dessen Figurenwerk er Schumann ebenfalls huldigt.

Vordem war er mit Anspielungen diskreter umgegangen, jetzt ist es nicht mehr nötig, da er seine musikalische Welt ungeschweht beschwört — so umfassend, dass „Brevier des Pessimismus“ nur als pauschale Charakteristik gelten darf. Welch zapackendes Energico in der g-Moll-Ballade op. 118/III, welch im Molto appassionato bejahender Zugriff im ersten Stück von

op. 118, welch sich selber selbige, versonnene Lyrik im zweiten oder, ins *Grazioso e giocoso* gewendet, im dritten von op. 119; nicht zu reden vom *Allegro risoluto* des vierten, nahe beim Eindruck eines auf dieses Opus insgesamt oder auf alle vier Sammlungen bezogenen, fast unbrahmsisch auftrumpfenden Finales!

Spätestens hier steht die Frage, wie Brahms es mit zyklischer Ordnung gehalten habe, die ihm stets wichtig gewesen war. Streng genommen widerspräche sie der Freiheit dessen, der nichts mehr zu komponieren entschlossen war. Dennoch lassen sich verknüpfende Momente finden — eine untergründige Tonarten-Dramaturgie; offenhaltende Schlüsse, die ins nächste Stück *attacca* weiterzugehen einladen; melodische Prägungen, die der Neigung zu Abgängen zu widerstehen versuchen; eine repräsentative Totalität der Charaktere, am ehesten mit Ausnahme ausgelassen fröhlicher; eine in diesem Rahmen mögliche Totalität der Bau- und Satzformen.

Diese erscheint im ersten Stück von op. 117 paradigmatisch anvisiert: Gut denkbar wäre für „Schlaf sanft, mein Kind“ — Herders Volksliedern entnommen — eine naivere Satzweise und Tonart, etwa die Unschuldstonart C-Dur wie in der Romanze op. 118/V. Beide Male, auch im Intermezzo op. 119/V, legt Brahms die Melodie in die Mittelstimme, als wolle er die Melodien als von fernher klingend beschwören; indes braucht er das Es-Dur in op. 117/I, damit

der Weg zum es-Moll des Mittelteils nicht weit sei. „Wiegenlied meiner Schmerzen“ hat er das Stück genannt, „Mich dauert's sehr, dich weinen seh'n“ lautet dessen zweite Zeile.

Die umweglose Mittelteiligkeit dieser Musik gerät nicht in Widerstreit mit artifiziellen Verfahrensweisen — rhythmischen Verschiebungen, die zu konzentriertem Hören zwingen, weil sie ihm Sicherheiten bei Taktzeiten, gar Taktarten entziehen; verdeckten Kanonführungen wie im Mittelteil von op. 119/II oder Satzweisen, die — in den ersten Takten der homophon anmutenden Romanze op. 18/V — alten Motetten abgeschaut anmuten.

Eines ist allen Stücken gemeinsam: die Neigung zur Umkreisung der thematisch gesetzten Prägnanzen, sei es in variativen Fortbildungen oder Versuchen, immer neu auf sie zuzukommen. Darin artikuliert sich Widerstand dagegen, dass Musik sich nur in der verfließenden Zeit realisiert, dass sie erklingt und zugleich verklingt, vom Verweilenwollen immerfort weggerissen wird. Durchführung im klassischen Sinne hat hier keinen Platz; die „horizontale“ Aufeinanderfolge der Ereignisse erscheint, wo irgend möglich, zur Spirale umgebogen, die sich des Quellgrundes, aus dem sie aufgestiegen ist, immer neu versichern, ihm nahe bleiben will.

Peter Gülke

Sophie-Mayuko Vetter gilt als eine der vielseitigsten und bemerkenswertesten Pianisten der jungen Generation. Auf vielen internationalen Podien hat sie ihr umfangreiches Repertoire vom Frühbarock bis zur Avantgarde unter Beweis gestellt. So trat sie als Solistin renommierter Orchester sowie in Rezitals u. a. an der Alten Oper Frankfurt, Philharmonie Essen, Tonhalle Düsseldorf, Felsenreitschule Salzburg, St.-Martin-in-the-Fields London, L'Arsenal Metz und Opera City Hall Tokyo auf und gastiert bei namhaften Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Klavierfestival Ruhr, dem Kissinger Sommer oder der Münchener Biennale.

Sie erhielt in Japan seit dem vierten Lebensjahr Klavier-, Violin- sowie Kompositionsunterricht und schrieb in den Folgejahren eine 150-seitige Serie von Obertonduetten. Bis 1996 gab

sie gemeinsam mit ihrem Vater Michael Vetter Konzerte und Meisterkurse als Obertonsängerin - Einflüsse, die ihr Klangempfinden als Pianistin in besonderer Weise geprägt haben.

Mit 6 Jahren übersiedelte sie nach Deutschland und gab ihr Debutkonzert am Mozarteum in Salzburg. Seither wurde sie bis 2001 von Edith Picht-Axenfeld an historischen Tasteninstrumenten unterrichtet, was später zu einer Duo-partnerschaft mit Rainer Kussmaul, dem Gründer der Berliner Barocksolisten, führte.

Diese Aufführungspraxis einschließlich der differenzierten Improvisationskultur verleiht ihren Konzerten auch am modernen Flügel eine besondere Authentizität.

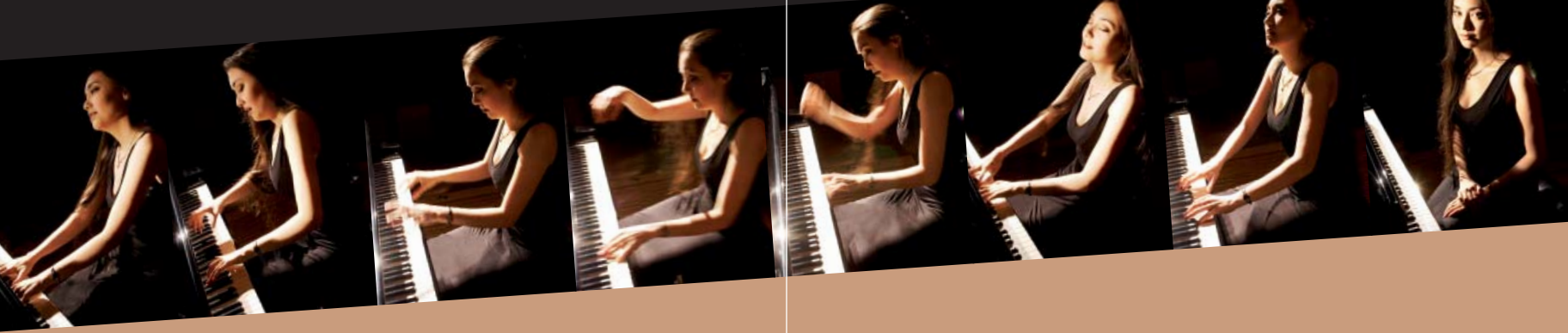
Drei Jahre nach der Übersiedlung wurde sie in die Vorklasse der Musikhochschule Freiburg aufgenommen, wo sie u. a. bei Vitaly Margulis (Klavier), Robert Hill (Historische Tasteninstrumente) sowie bei Hans Heinrich Eggebrecht und Claus-Steffen Mahnkopf (Musikwissenschaft) studierte. Nachdem sie ihre Aufbaustudien mit Auszeichnung abgeschlossen hatte, ging sie nach London, um weitere Impulse durch Peter Feuchtwanger zu empfangen.

Seit der WDR ihren Kompositionen für Klavier eine Sendung widmete, ist sie bei Rundfunk- und Fernsehproduktionen von DLF, SWR, BR, MDR, RBB, Tokyo FM, Radio Television Hongkong, ORF, DRS und BBC London als Interpretin

zu Gast. Ihrer ersten CD mit den 24 Préludes von Chopin im Alter von 15 Jahren folgten bisher ein Dutzend weitere CD-Veröffentlichungen.

Sophie-Mayuko Vetter gibt mittlerweile weltweit Meisterkurse für Pianisten und ist musikwissenschaftlich für renommierte Verlage und Rundfunkanstalten tätig.

In Zusammenarbeit mit Komponisten wie Stockhausen, Otte, Ruzicka oder Pousseur hat sie zahlreiche ihr gewidmete Werke uraufgeführt, so etwa das Klavierkonzert von Mahnkopf mit dem RSO Wien bei den Salzburger Festspielen.



Resistance of Fading

This CD contains hitherto unknown pieces by Brahms played for the first time along with well-known music, both early and late works. The difference, it would seem, could hardly be greater – and yet it is not, because details of the unknown pieces have worked their way into the better known, and even more because they are all examples of decisively private music, hardly belonging to those by Brahms called "enduring", in whose objectivity every private is supposed to have been merged. In some of the late pieces, Brahms obviously intends to capture all the directness of improvisation.

The first Albumblatt, discovered 2012, was written by a twenty-year-old who, caught in the sphere and diction of Schumann, sees himself as a successor to E. T. A. Hoffmann's Romantic Kapellmeister Kreisler. Twelve years later, Brahms revisited the Albumblatt in his Horn Trio op. 40 (in this recording, the harmonies in the final crescendo were changed to match those in the later work). And in the miniature canon traceable to 1864 but probably written earlier, that one becomes tangible who, with the aid of the strictest discipline, seeks another identity close to that of the old masters: three voices start almost at the same time, at three speeds and in interchangeable ranges. What is an eighth at the

top, is a quarter in the middle and a half note on the bottom. It could hardly be more concentrated, more "mathematical". Nor is there any indication how he wants the piece to be played, perhaps not at all – as a "finger exercise", one overlooked by Brahms, who was otherwise so thoroughgoing in removing all traces.

What the B flat Major piano piece is supposed to be is an open question. Written presumably in the same year as the Paganini etudes, motifs from them are used to create a virtuoso prelude of highly trimmed pathos; it is too short for an individual piece, better conceivable as the first part of an ABA' form lacking the contrasting B section. Taken on its own, it seems spontaneously banged out and humorously exaggerated – perhaps a greeting to Laura Garbe, who belonged to the Hamburg ladies' quartet. As Brahms' sister wrote in a letter of October 1852, Garbe "wishes very much for a small souvenir of you, a few notes written by you or better yet, a lock of your hair. What do you say to that? She is always up for fun." That could have been it.

Brahms played the Sarabande and one of the Gavottes at a concert in Danzig in the late autumn of 1855, Clara Schumann after that in London and Vienna. Like two long known giges, they were probably planned to be part of erstwhile suites; at some time, Brahms replaced the first Gavotte with the second after being reprimanded

by his friend Joseph Joachim. This time, however, the precise economist did not give up the pieces for lost – Gavotte I reappears as the beginning measures of the Scherzo in the Sextet Op.36 (1864–65), as well as reminiscences of both Gavottes and the theme of the Sarabande as theme in the "Grave ed appassionato" of the Sting Quintet Op.88 written in 1882. What a reverence to his youthful self by this notoriously self-critical composer, what a productive view of attempts left fallow! – as if he, who at first recommended scorning the ideas, here wanted to prove once again that it was less of matter of themselves than what you make out of them.

The distinction hardly applies to the late piano pieces, as if Brahms wanted to obey an order given by Elias Canetti later to himself and all those who had grown old, "Explain nothing. Set it out. Say it. Be gone." The strategies aiming at "enduring" music disappear; enduring – Brahms contrasted it with the pretentious "absolute" – is just what it is, though. This now seems to fashion itself as if on its own, since he seems to hit the keys unintentionally, letting his hands glide over them, seeking and finding them, comparable in this to the old Liszt, now grown strange. Since he uses designations circumspectly – the Ballade in Op.118 is indeed balladesque, the Romance there is in fact a Romance, and the Rhapsody in Op.199 fully lives up to its name – it will be no accident that he calls most of the pieces "In-

termezzo", that is, "interlude", something which originally stood between more important things.

Composed in 1892–93, this is "final" music, albeit some came afterward – chorale preludes, Vier Ernste Gesänge. The fourth symphony was a good five years in the past, as well as the witty announcement to Eusebius Mandyczewski that he had decided "to write no more" and this made him "so happy, so content, so jolly ... that it suddenly became quite possible once again". After four works for clarinet, chamber music also took its leave. Everything points to a type of music that is free and personal in every sense, lying beyond commissions and far-reaching strategies. Eduard Hanslick has already spoken of "monologues", as well as of a "breviary of pessimism".

Here he could point to the Brahms who had written to Clara Schumann concerning the first piece in Op.119, an Intermezzo in the "black" key of B Minor, in which the postlude from Number 12 in Schumann's Dichterliebe can be heard, "It teems with dissonances ... This little piece is exceptionally melancholy, and 'to be played very slowly', is saying too little. Every measure, every note must sound like a ritardando, as if you wanted to draw melancholy from each one of them, with relish and pleasure, from the said dissonances." "Must sound like ritardando" may apply not only to this piece, Brahms also wants the second piece in Op.117, in whose figurations he likewise pays homage to Schumann, to be played "con molta espressione".

Heretofore, he had dealt with allusions more discreetly, now there is no longer any need, since he conjures up his musical world without balking — so comprehensively, that "breviary of pessimism" may apply only as a general characteristic. What a gripping *Energico* in the G minor Ballade Op.118/II, what an affirmative grasp in the first piece of Op.118, what a blissful, pensive lyricism in the second or third of Op.119, where it turns into the "*Grazioso e giocoso*"; not to mention the "*Allegro risoluto*" of the fourth, close to the impression of an almost un-Brahmsian boastful finale in respect of this opus as a whole or all four collections!

Here at the latest, we come to the question of how Brahms viewed cyclical order, which had always been important to him. Strictly speaking, it contradicts the freedom of one who had decided not to compose any more music. Nonetheless, linking moments can be found — a hidden dramaturgy of key signatures; endings left open to invite us to continue on, *attaca*, into the next piece; melodic characteristics which attempt to resist a tendency to departures; a representative tonality of characters, with the exception of exuberant jollity; a totality of structures and forms possible in this framework.

This appears to be the aim in the first piece of Op.117: quite conceivable for "*Schlaf sanft, mein Kind*" — taken from Herder's folk song — would be a more naive setting and key, C Major for in-

stance, the key of innocence, as in the Romance Op.118/V. Both times, as well as in the *Intermezzo* Op.119/V, Brahms puts the melody in the middle voice, as if he wished to conjure up melodies sounding from afar; meanwhile he needs the E flat Major in op. 117/I to avoid being too far from the E flat minor of the middle section. "Lullaby of my Pain" he called the piece. "I regret very much to see you weep" is its second line.

The undeviating communicativeness of this music does not come in conflict with artificial procedures — rhythmic shifts forcing us to listen with more concentration because they offer no certainties in the beat or even the times; concealed canons, as in the middle section of Op.119/II, or settings which seem to be copied from ancient motets — such as the initial measures of the seemingly homophonic Romance Op.18/V.

All the pieces have one thing in common: the tendency to circle around the thematically set coinages, whether in further developing variations or attempts to return to them anew. Herein resistance is articulated to the assertion that the music only takes place in the passing of time, that it sounds and dies away at the same time, constantly being torn away from the desire to linger. There is no room here for development in the traditional sense; the "horizontal" sequence of events appears to be twisted wherever possible into a spiral which ever and anon assures the wellspring from which it arises that it intends to stay nearby.

Peter Gülke

Sophie-Mayuko Vetter is held to be one of the most versatile and remarkable pianists of the younger generation. She has demonstrated her talent on many international stages with her extensive repertoire, ranging from early Baroque to *avant-garde*. She has appeared as a soloist with renowned orchestras as well as in recitals at such places as the Alte Oper Frankfurt, the Philharmonie Essen, the Tonhalle Düsseldorf, the Felsenreitschule Salzburg, St.-Martin-in-the-Fields London, L'Arsenal Metz and Opera City Hall Tokyo, and has made guest appearances at well-known festivals like the Salzburg Festival, the Ruhr Piano Festival, the Kissinger Sommer or the Munich Biennale.

She began taking piano, violin and composition lessons in Japan when she was four years old, and in the following years wrote a 150-page series of overtone duets. Up until 1996 she held concerts and master courses as overtone singer with her father Michael Vetter — influences which have put their unique stamp on her musical perceptions as a pianist.

At the age of six, she moved to Germany and held her debut concert at the Mozarteum in Salzburg. Since then, she was taught by Edith Picht-Axenfeld on historical keyboard instruments until 2001, which later led to a duo partnership with Rainer Kussmaul, the founder of the Berlin Baroque Soloists. This performance practice, including the differentiated culture of improvisation, gives her concerts a special authenticity even when she plays a modern piano.

Three years after the move, she was accepted to the preparatory class at the University of Music in Freiburg, where she studied with the likes of Vitaly Margulis (piano), Robert Hill (historical keyboard instruments) and Hans Heinrich Eggebrecht and Claus-Steffen Mahnkopf (musicology). After completing her postgraduate studies with honors, she went to London to get inspiration from Peter Feuchtwanger.

Since WDR has been devoting a broadcast to her compositions for piano, she has been a guest musician at radio and television productions by DLF, SWR, BR, MDR, RBB, Tokyo FM, Radio Television Hong Kong, ORF, DRS und BBC London. Her first CD of Chopin's 24 *Préludes*, which she recorded at the age of fifteen, has been followed by a dozen additional CD releases so far.

She herself is now holding worldwide master courses for pianists and works as a musicologist for well-known publishing houses and broadcasters.

She has premiered many works dedicated to her by composers like Stockhausen, Otte, Ruzicka or Pousseur, such as the Piano Concerto by Mahnkopf with the RSO Vienna at the Salzburg Festival.

Aufnahme | Recording 23.-25.10.2012 Theodor-Egel-Saal, Freiburg · Tonmeister | Artistic Director Christoph Frommen · Ausführender Produzent | Executive Producer Dr. Sören Meyer-Eller · Einführungstext | Programme notes Peter Gülke · Design Claudia Mayerle · Verlag | Publishing Name · Fotos | Photographs Cover: Wilfried Beege - www.beege.de · Übersetzung | Translation Dr. Miguel Carazo & Associates · Instrument Steinway & Sons D-274 (Dank an das Experimentalstudio des SWR)