



MANCHMAL STEHT man sich mit Eigenem selbst im Weg. Wie auch Schubert. Hätte er mit manchen seiner kleineren Klavierstücke nicht so rasch Popularität erlangt, hätte es vermutlich nicht so lange gedauert, bis auch mit seinen Klaviersonaten der Durchbruch geglückt wäre. Dabei ist es vermessen, bei jenen Klavierzyklen, denen er seine erste Bekanntheit als Klavierkomponist verdankt, den *Moments musicaux* oder *Impromptus*, von Kleinigkeiten, gar Nebenwerken zu sprechen. Darauf hat Robert Schumann in seiner Rezension der zweiten Sammlung von *Impromptus* insofern aufmerksam gemacht, als er sie als großangelegte viersätzigige Sonate ansprach. Hätte Schubert dies beabsichtigt, hätte er dafür allerdings diese Bezeichnung gewählt.

Schuberts Weg beginnt beim Lied. Aus diesem poetischen Lyrismus entwickelt er auch sein symphonisches Werk und sein Klavierœuvre. Und aus diesem Blickwinkel lassen sich seine kleineren Klavierstücke als Äquivalent seiner Lieder bezeichnen. Dass da und dort Elemente von Sonaten durchscheinen, hat weniger Bedeutung. Nicht die Struktur, sondern die Frage, in welche Form er

musikalische Inhalte kleiden kann, bewegte Schubert. Deswegen fand er mitunter zu sonatenartigen Lösungen. Wenn er seiner zweiten, ebenfalls vierteiligen und 1827 entstandenen *Impromptus*-Sammlung Opus 142, D 935 die Bezeichnung *Vier Impromptus* voranstellt, dokumentiert dies zweierlei. Erstens hält Schubert damit ausdrücklich fest, dass es sich um vier einzelne, in sich geschlossene Stücke handelt, die nicht als Einheit im Sinne einer Sonate gedacht sind. Zweitens hat er damit einen Titel übernommen, den sein Verleger Tobias Haslinger schon für die Edition der ihm überlassenen ersten derartigen Stücke gewählt hatte: die *Impromptus* Opus 90, D 899.

Folgte man Schumanns Sonatentheorie, die er für die zweite *Impromptus*-Sammlung formuliert hat, dann orientiert sich das f-Moll-*Impromptu* an einem Sonatensatz. Das Es-Dur-*Impromptu* trägt Züge eines Scherzos. Das Ges-Dur-*Impromptu* ist dem Charakter nach ein langsamer Satz, während das As-Dur-*Impromptu* die Scherzo-Idee des Es-Dur-*Impromptus* wieder aufgreift. Ebenso gut lässt sich das f-Moll-Stück als Ballade charakterisieren und das Es-Dur-Stück als Vorwegnahme so man-

cher Walzer und Etüden von Chopin. Das Ges-Dur-*Impromptu* nimmt die Welt der *Nocturnes* voraus, und das finale As-Dur-Werk verbindet die Idee eines brillanten Kehraus mit elegisch-nachdenklicher Kantabilität. Schon aus diesen Versuchen, Schuberts Werke hinreichend zu charakterisieren, erkennt man deren Vielschichtigkeit und Perspektive, aber auch, wie wenig Haslingers Stücktitel, selbst wenn sie später vom Komponisten übernommen wurden, dem Anspruch dieser Werke gerecht werden. Denn diese *Impromptus* sind alles andere als rasch skizzierte Gelegenheitswerke, wie ihre Bezeichnung vermuten ließe.

In einem Zeitalter, in dem das Original alles, die Bearbeitung wenig bis nichts gilt, mag man darüber die Nase rümpfen. Aber oft waren es diese Adaptationen, die Werke und Komponisten zuerst bekannt gemacht haben. Mit einer solchen propagandistischen Absicht hat Franz Liszt Berlioz' *Symphonie fantastique* ebenso für Klavier übertragen, wie er die Beethoven-Symphonien oder Ouvertüren von Rossini und Weber, aber auch Orgelwerke von Bach für Klavier transkribiert. Während er bei seinen

Opernparaphrasen Melodien aus diesen Werken zur Grundlage für ein gehaltvolles Bravourstück nimmt, führt er in seinen Liedtranskriptionen Singstimme und Begleitung zusammen, ohne gleichfalls auf virtuose Zutaten und Neuinterpretationen zu vergessen. So deutet er das Lied *Auf dem Wasser zu singen*, D 774 in Richtung Barcarole, während er das *Ständchen* nach Worten von Shakespeare in die Nähe einer Caprice rückt. Gewiss Eigenwilligkeiten, die man aber auch heute jedem Virtuosen durchgehen ließe. Bei Liszt verfolgte dies aber auch noch den Zweck, Komponisten und einen Teil ihres Schaffens einer breiteren Öffentlichkeit nachhaltig vorzustellen. Auf diese Weise machte er sie auch mit Teilen der drei Lieder-Zyklen *Die schöne Müllerin*, *Die Winterreise* und *Schwanengesang* bekannt und prägte wesentlich das Bild des „Liederfürsten Schubert“ mit.

Eindrücke aus Kunst und Landschaft sowie religiöse Reflexionen vereint Liszts dreiteilige Sammlung *Années de pèlerinage*. Zwischen 1837 und 1839 arbeitete er am zweiten Teil dieses Zyklus, *Deuxième Année. Italie*. Als Nachklang dazu entstand

das in seinen Grundzügen bereits 1838 vorliegende, schließlich 1861 vollendete Tryptichon *Venezia e Napoli*. Eine Canzone des Cavaliere Peruchini, *La bionda in gondoletta*, bildet die Inspirationsquelle für das von brillanten Zweiunddreißigstelketten charakterisierte Eingangsstück *Gondoliera*. *Nessun maggior dolore*, das Lied eines sich auf einen Text

von Dante berufenden Gondoliere aus Rossinis Oper *Otello*, regte Liszt zum Mittelteil dieser venezianischen Betrachtungen, *Canzone*, an. Die abschließende Tarantella verbindet zwei Themen des auch als Musikwissenschaftler arrivierten Komponisten Guillaume Louis Cottrau mit einem virtuos umspielten neapolitanischen Volkslied. *Walter Dobner*

SOMETIMES ONE stands in one's own way with one's own things. Schubert was one example of this. If he had not achieved popularity so rapidly with some of his smaller piano pieces, it probably would not have taken so long for him to make a breakthrough with his piano sonatas as well. For all that, it is presumptuous to speak of trifles, or even subsidiary works, when referring to those piano cycles to which he owed his initial fame as a composer for the piano – the *Moments musicaux* and *Impromptus*. Robert Schumann drew attention to this in his review of the second collection of the *Impromptus* by referring to them as a large-scale, four movement sonata. If Schubert had intended this, however, he surely would have chosen that designation.

Schubert's path originated in the Lied. It was from this poetic lyricism that he also developed his symphonic works and piano oeuvre. And seen from this vantage point, smaller piano pieces can be regarded as equivalent to his Lieder. It is not so significant that elements of sonatas shine through here and there. Schubert was moved not by the structure, but by the question of the form in which he

could clothe musical contents. It is for this reason that he also found sonata-like solutions. When he calls the second collection of *Impromptus*, Op. 142, D. 935, – also in four parts and completed in 1827 – *Four Impromptus*, he documents two things. Firstly, Schubert expressly establishes the fact that these are four individual, self-contained pieces not conceived as a unity in the sense of a sonata. Secondly, he has adopted a title already chosen by his publisher Tobias Haslinger for the edition of the first pieces of this kind entrusted to him: the *Impromptus*, Op. 90, D. 899.

If one follows Schumann's sonata theory as formulated for the second collection of *Impromptus*, then the F-minor *Impromptu* is orientated on a sonata movement. The E-flat major *Impromptu* has traits of a scherzo. The G-flat major *Impromptu* is a slow movement in character, whereas the A-flat major *Impromptu* takes up the scherzo idea of the E-flat major *Impromptu* again. The F-minor piece can just as well be characterised as a balade, and the E-flat major piece as an anticipation of a number of waltzes and etudes of Chopin. The G-flat major *Impromptu* anticipates the world of

the *Nocturnes* and the final A-flat major work links the idea of a brilliant finale with an elegiac, penesive cantabile quality. Already we recognise, from these attempts at characterising Schubert's works adequately, their multi-layered quality and multiple perspectives, and also how little Haslinger's title – although later adopted by the composer – does justice to these works. For these *Impromptus* are anything but the quickly sketched occasional works that their title might lead one to believe.

In an age in which the original version is of primary importance and adaptations have little or no prestige, one might well turn up one's nose at the latter. But it was often these adaptations that initially made works and composers known. It was out of this kind of propagandistic intention that Franz Liszt transcribed Berlioz's *Symphonie fantastique* for the piano, as he did the Beethoven symphonies and overtures by Rossini and Weber, as well as organ works of Bach. Whereas his operatic paraphrases take melodies from these works to form the basis of bravura pieces with musical content, his Lied transcriptions bring together the singing voice

and the accompaniment without forgetting virtuosic ingredients and new interpretations. Thus he interprets the Lied *Auf dem Wasser zu singen*, D. 774 as a kind of barcarolle, and the *Ständchen* to words by Shakespeare as something resembling a capriccio. We would surely also forgive any virtuoso nowadays for taking such liberties. In Liszt's case, however, this also had the aim of introducing composers and portions of their oeuvres to a broader public on a long-term basis. In this manner, he familiarised them with portions of the three song cycles *The Miller's Beautiful Daughter*, *The Winter Journey* and *Swan Song*, thus substantially contributing to the image of "Schubert, the Prince of Song".

Liszt's three-part collection *Années de pèlerinage* unites impressions gained from the art world, from landscapes as well as religious reflections. He worked on the second part of this cycle, *Deuxième Année: Italie*, between 1837 and 1839. The triptych *Venezia e Napoli* was conceived as a postlude to the collection; initially conceived in 1838, it was finally completed in 1861. The source of inspiration for the opening piece *Gondoliera*, characterised by brilliant

chains of demisemiquavers, is a canzone by Cavaliere Peruchini entitled *La bionda in gondoletta*. Another song, this time *Nessùn maggior dolore*, sung by a gondolier referred to in a text by Dante from Rossini's opera *Othello*, motivated Liszt to compose the middle part – entitled *Canzone* – of these

Venetian observations. The final *Tarantella* combines two themes by the composer Guillaume Louis Cottrau, also a notable musicologist, with a Neapolitan folksong clothed in virtuosic ornamentation.

Walter Dobner

Translation: David Babcock

„Außer Konkurrenz“ durfte **MONA ASUKA** bereits im Alter von vier Jahren bei einem Wettbewerb in der Münchener Residenz auftreten. Mit elf Jahren war sie Duopartnerin von Marcello Viotti und dem Münchner Rundfunkorchester für eine Fernsehproduktion über Ravels *Ma mère l'oye*, die mehrfach im Deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde.

Ihr Orchesterdebüt gab Mona Asuka im Alter von 13 Jahren. Diesem folgten schnell weitere Einladungen vom Hong Kong Philharmonic unter der Leitung von Edo de Waart, dem Mozarteum Orchester Salzburg unter Ivor Bolton, zum Philharmonia Orchestra London, den Dresdner Kapellsolisten, dem Württembergischen Kammerorchester, zu den Münchner Symphonikern, der Südwestdeutschen Philharmonie sowie zur Staatskapelle Weimar. In Japan trat sie u.a. mit dem Nagoya Philharmonic Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Hiroshima Symphony Orchestra, dem Ensemble Kanazawa unter Kazuki Yamada und in der Suntory Hall mit dem New Japan Philharmonic auf.

Soloauftritte führen sie wiederholt zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, Festival La Roque d'Anthéron, regelmäßig zum Klavier-Festival

Ruhr, Kissinger Sommer, Moritzburg Festival, Next Generation Festival Dortmund, zu den Burghofspielen Eltville, den Europäischen Wochen Passau und in die Stuttgarter Liederhalle sowie die Tonhalle Zürich. 2014 war sie Artist-in-Residence beim Boswiler Musiksommer.

In der Spielzeit 2015/16 konzertierte sie u.a. mit den Stuttgarter Philharmonikern, den Münchner Symphonikern und den Hofer Symphonikern. Wiedereinladungen führten sie zu Konzerten nach Japan und erneut zum Klavier-Festival Ruhr.

Zuletzt konzertierte sie mehrfach mit dem Musikkollegium Winterthur unter der Leitung von Thomas Zehetmair. Eine weitere Tournee mit den Brüsseler Philharmonikern unter der Leitung von Stéphane Denève führt sie 2017 nach Japan. Soloabende gibt sie unter anderem im Kurhaus Wiesbaden und beim Klavier-Festival Ruhr.

Mona Asuka hat zahlreiche erste Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben gewonnen, so zum Beispiel beim Grotrian-Steinweg-Wettbewerb; 2006 erhielt sie den Publikumspreis bei der Bad Kissinger Klavierolympiade und im Februar 2011 den Festivalpreis für die herausragende



künstlerische Leistung bei den Sommets Musicaux in Gstaad.

Große Begeisterung löste bereits 2008 ihr Debut beim Klavier-Festival Ruhr aus. Die Westdeutsche Allgemeine Zeitung urteilte: „Die junge Pianistin glüht vor Spielfreude, [...] zeigt dann aber auch, dass sie bei allem Elan und zupackendem

Überschwang ein feines Gespür für die leisen Zwischentöne und ein sensibles Tempobewusstsein hat.“ Der Mitschnitt dieses Konzerts erschien als Portrait-CD.

Mona Asuka wird durch die Evonik/Degussa-Stiftung Düsseldorf und die Deutsche Stiftung Musikleben gefördert.

MONA ASUKA demonstrated a great talent for music at a very young age. At four years old she performed as a guest artist at a competition in Munich's Residenz. At eleven she appeared as a duo partner of Marcello Viotti with the Münchner Rundfunkorchester in a televised production of Ravel's *Ma mère l'oye*, which has been broadcast several times on German television.

Mona Asuka made her orchestral debut aged 13. This was quickly followed by appearances with the Hong Kong Philharmonic and Edo de Waart, Mozarteumorchester Salzburg and Ivor Bolton, Philharmonia Orchestra London, Dresdner Kapellsolisten, Württembergisches Kammerorchester, Münchner Symphoniker, Südwestdeutsche Philharmonie and

Staatskapelle Weimar. Performances in Japan have included the Nagoya Philharmonic Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Hiroshima Symphony Orchestra, Ensemble Kanazawa under Kazuki Yamada and New Japan Philharmonic at Suntory Hall.

Solo performances have taken her several times to the Mecklenburg-Vorpommern Festival, Festival La Roque d'Anthéron, Klavier-Festival Ruhr, Kissinger Sommer, Moritzburg Festival, Next Generation Festival in Dortmund, Burghofspiele Eltville, Europäische Wochen Passau, Stuttgart's Liederhalle and Zurich's Tonhalle. In 2014 Mona Asuka was Artist-in-Residence at the Boswil Music Summer festival.

Forthcoming concerts for the season 2016/17 include a Japan tour with the Brussels Philharmonic Orchestra and Stéphane Denève, a tour with the Musikkollegium Winterthur and Thomas Zehetmair, as well as recitals at the Klavier-Festival Ruhr and the Kurhaus Wiesbaden.

Mona Asuka has won numerous first prizes in national and international competitions, including the Grotrian-Steinweg Competition. In 2006 she received the Audience Award at the Bad Kissinger Piano Olympics, and in February 2011, the Festival Prize for artistic achievement at the Sommets Musicaux Festival in Gstaad.

Her 2008 debut recital at the Ruhr Piano Festival was met with great acclaim. The Westdeutsche Allgemeine Zeitung remarked: "The young pianist glows with enthusiasm...but then proves that for all this vigour and exuberance, she also has a keen sense of what lies between the notes and a sensitive awareness of tempo." A recording of this concert was released by the Ruhr Piano Festival as a portrait CD.

Mona Asuka has been awarded grants by the Evonik/Degussa Foundation Düsseldorf and the German Foundation "Musikleben".

モナ・飛鳥と日本

モナ・飛鳥の父はドイツ人、母が日本人であるから、小さい頃から母の実家へ里帰りしている。

ただし、日本に住んだことはない。それにもかかわらず、日本語の読み書きが達人なのは、地元ミュンヘンの日本語補習学校へ通っていたためである。

2007年、時に16歳、日本経済新聞の主催によるコンサートで日本デビュー。ゲストとして姉のアリス＝紗良・オットを迎え、スカルラッティ、ベートーヴェン、リスト、シューベルトの諸作に、ルトスワフスキの4手作を含めた。翌2008年、早くも読売日本交響楽団との共演も行い、ラフマニノフの第2協奏曲を披露する。

2010年より12年まで、ヴァシリス・クリストプロス指揮南西ドイツ・フィルハーモニー交響楽団、アイヴォー・ポルトン指揮ザルトブルク・モーツァルテウム管弦楽団、山田和樹指揮オーケストラ・アンサンブル金沢との各日本ツアーが続き、この間、秋山和慶指揮名古屋フィルハーモニー交響楽団、広上淳一指揮新日本フィルハーモニー交響楽団へ

登場、2011年4月11日には、名古屋市の電気文化会館で東日本大震災復興支援チャリティ・コンサートを実施した。

震災直後、コンサートの中止や自粛が相次ぎ、モナ・飛鳥は、最も早い時期から復興支援へ取り組んだアーティストの一人となった。爾後、ドイツ、東京のチャリティ・コンサートのほか、福島県の復興支援ばんだい高原国際音楽祭を度々訪れ、現地病院慰問等の社会奉仕にも積極的だ。

2013年、日本フィルハーモニー交響楽団へ客演してチャイコフスキーの第1協奏曲を弾く。2014年、在京オーケストラのトップ・メンバーから成るリヒャルト・シュトラウス生誕150周年記念オーケストラでは、前年末のクリストファー・ウォーレン＝グリーン指揮フィルハーモニア管弦楽団とのロンドン・デビューに続き、「皇帝」を見事に弾き上げた。いずれも新進気鋭、ケン＝デイヴィッド・マズアのタクトである。

そして、2017年6月、ステファヌ・ドゥネーヴ指揮ブリュッセル・フィルハーモニー管弦楽団のソリストに起用され、北海道から九州までを結んだ大規模な日本ツアーへ参

加、「皇帝」とラヴェルの協奏曲を弾く。

もちろん、ソロ・リサイタルもあり、前出のぼんだい高原国際音楽のほか、東京を始めとする首都圏、京都等関西、山口等西日本へ出演を行っている。

特筆すべきは、ハーバード大学出身の作曲家、清水研作作品の世界初演を担い、ルール国際ピアノ音楽祭等、機会あるごとに演奏していることだろう。現代音楽では、2014年東京のエイジアン・コンポーザーズ・ショーケースも忘れ難い。

モナ・飛鳥の日本における演奏実績を見ると、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、ショパン、リストの演奏頻度が高い。特にシューベルトとショパンのソナタや即興曲、夜想曲は、人柄のたおやかさと美音が遺憾なく発揮され、絶妙の間とともに人々

を感動させる。良く歌うが、どこかに密やかな悲しみを宿しているのもきわめて大きな特徴だ。

本CDは、そうしたモナ・飛鳥の個性と技量を十全に捉えており、まさに間然するところがない。

山の清水のような即興曲、決して歌い過ぎず、リストのピアニスティックスへ配慮したトランスクリプション、そして、堂々たるヴィルトゥオジティを見せる「ヴェネツィアとナポリ」等、かしまった鑑賞だけではなく、座右に置き、折々の心境の友としたい衝動に駆られる。

正統派ドイツ女流の本懐を示す優れたリリースといえよう。

紺野等（音楽評論家）

© 2017 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2017 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms

Digital Recording, Editing, Mixing und Mastering: Michele Gaggia

www.DigitalNaturalSound.com

Aufnahmedaten: 9. bis 11. März 2017, Bavaria Musikstudios, München

Fotos: Wolf-Peter Steinheisser (www.wpsteinheisser.com)

Make-up Artists: Ines Hartwig, Rahel Täubert

Assistenz: Christopher Saager, Moritz Metzger

Design: Philipp Starke | www.starke-gestaltung.de

SPEZIELLER DANK AN:

Eva-Maria Fischer

Piano-Fischer Musikhaus GmbH & Co. KG

www.piano-fischer.de

und

SKS Erwin Russ GmbH

www.sks-russ.de

www.oehmsclassics.de



OC 1871