

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

GRAND
PIANO

FROMMEL

PIANO SONATAS NOS. 4-7

TATJANA BLOME

**GERHARD FROMMEL (1906-1984)
PIANO SONATAS NOS. 4-7**

TATJANA BLOME, piano

Catalogue number: GP640
Recording Date: 6-8 December 2013
Recording Venue: Studio 1, Bayerischer Rundfunk, Munich, Germany
Executive Producer BR: Falk Häfner
Recording Producer: Michael Kempff
Publisher: Süddeutscher Musikverlag
Balance Engineer: Ulrike Schwarz
Piano Technician: Christian Rabus
Booklet Notes: Johann Peter Vogel
English translation by Susan Baxter
French translation by David Ylla-Somers
Artist photographs: Jean Severin
Composer portrait: Gerhard Frommel family archives, Oberschlierbach, Austria
Cover Art: Gro Thorsen: City Night no. 8, 25x25 cm, oil on aluminium, 2009
www.grothorsen.com

CO-PRODUCTION
WITH
BR
KLASSIK

	PIANO SONATA NO. 4 IN F MAJOR, OP. 21 (1943)	13:45
1	I. Allegro moderato	06:29
2	II. Tempo di Siciliano	04:30
3	III. Allegro molto	02:46
	PIANO SONATA NO. 5 IN E FLAT MAJOR (1951)	15:19
4	Sostenuto – Allegro – Lento – Tempo I – Presto – Sostenuto – Tempo I	15:19
	PIANO SONATA NO. 6 IN B FLAT MAJOR (1956)	18:11
5	I. Allegro molto, sempre un poco rubato	06:40
6	II. Adagio	07:07
7	III. Rondo (nach der Fünftonskala): Allegro	04:24
	PIANO SONATA NO. 7 IN C MAJOR (1966)	23:27
8	I. Allegro non troppo, alla breve	08:16
9	II. Larghetto, tempo rubato	07:42
10	III. Allegro	07:29

WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL TIME: 70:40

GERHARD FROMMEL (1906-1984)

PIANO SONATAS NOS. 4-7

"I regard my seven piano sonatas as a miniature compendium of my output; they run through the various stages of my development like a delicate thread. They also demonstrate how each composition is individually crafted stylistically and technically to convey its own particular utterance", writes Gerhard Frommel in his "Autobiographical Sketch" of 1976. The present recording comprises *Sonatas Nos. 4-7*. *Sonatas Nos. 1-3*, also played by Tatjana Blome, were released on Grand Piano GP606 in 2012.

Gerhard Frommel was born in Karlsruhe on 7th August 1906. He pursued his initial studies with Hermann Grabner, then, from 1926 to 1928, as a student in Hans Pfitzner's masterclasses. He taught composition at the universities in Frankfurt am Main and Stuttgart, among others, and taught at the military music academy in Frankfurt during the Second World War. After 1950, because of its association with Fascism, tonal music, including Frommel's, was ousted by dodecaphonic music and its derivatives. Frommel died in Filderstadt on 22nd June 1984.

Pfitzner, who encouraged him to root himself in the Romantic tradition, and above all the poet Stefan George, exerted a decisive influence on Frommel's artistic attitudes. The latter's strict stylistic thinking acted as an opposing, "modern" position and might explain Frommel's preoccupation with Igor Stravinsky's Neoclassicism in the Twenties. In 1937 he published a treatise on the subject entitled *Neue Klassik in der Musik* ("Neoclassicism in Music") that opposed the prevailing Nazi ideology. This advocacy is of a piece with his predilection for the transparent musical idiom of Latin composers such as Puccini, Bellini and Fauré, to which a whole series of essays bears witness.

Frommel's compositional output is fairly modest. Suffice to mention two (as yet unperformed) stage works, a large-scale choral piece, *Herbstfeier*, to a text by Ludwig Derleth, two symphonies (the first of which was premiered in 1942 by the Berlin Philharmonic Orchestra under Wilhelm Furtwängler), two violin sonatas, further piano pieces and over 30 songs, mostly settings of poems by Stefan George.

Frommel's generation was influenced far more by Paul Hindemith and Igor Stravinsky than by Arnold Schoenberg. Frommel's music melds a fundamentally Romantic approach with Stravinskian vitality to achieve vividness of expression, both in its sensuous melodic lines and its jaunty, dance-like rhythms. This gives it a marked individuality.

In the first three sonatas (1931-41) Frommel had integrated German Romanticism, Stravinsky's Neoclassicism and Debussy into his individual style. In *Sonata No. 4 in F major, Op. 21* (1943/44), faced with the horrors of the war and succumbing, whilst in France (in 1940), to Gabriel Fauré's subtle music, he went back to music's old beauty, writing a "Sonate classique" without any trace of irony – three beautiful, classical movements (*Allegro moderato*, 4/4, in F major; *Tempo di Siciliano*, 9/8, in D minor; and a *Tarantella*

– he had written one with more unyielding rhythms and strident harmonies in the *Third Sonata – Allegro molto*, 6/8, in F major). He aims for transparency and airiness throughout, while his predilection for dance rhythms and expressive themes and sheer pleasure in the art of the piano are similarly “French”.

Sonata No. 5 in E flat major (1951, with multiple revisions up to 1982) comprises a single movement like *Sonata No. 3*, though unlike that sonata it does not combine several incomplete movements into one, but is cast in an extended sonata form (*Sostenuto/Allegro*) with a slow section before the development (*Lento*, 3/4, in D flat major). “Crystalline clarity, the hardness of diamonds, the breath of melody” – these were the characteristics that Frommel wanted to realise in this sonata. In speaking of hardness, he was not thinking primarily of the sonorities, but the “overall impression, the form, the character”, going on to say: “[the Sonata] was, for me, a last ditch effort, something that I was just able salvage despite my despair at the tide of musical developments surging over me during those years.”* The result was a large-scale piece in the heroic key of E flat major, deploying considerable pianistic resources and condensed into a single movement. Three clearly defined themes are introduced: a main theme that is full of pathos, a dance-like second theme, and a lyrical third that is related to the main theme. The expansive but clearly structured form is matched by a powerful musical idiom that is stretched to embrace a broad compass, by catchy but highly differentiated rhythms and by harmonies which, while clearly related to E flat major, are loaded with unrelated notes and bitonal voice-leading to the point of extreme dissonance. Melodic extension and embellishment, chordal outbursts and recalcitrant countermelodies call the development of the music into question and give the work a masculine sharpness and a restive, even anarchic character. And then, in the midst of the clattering harmonies, there is a still intermezzo of touching beauty and fragility.

The serene transparency of *Sonata No. 6 in B flat major* (1956, multiple revisions until 1982) lies like an isle of the blessed between the solid block of the “heroic” *Fifth* and the Constructivism of *Sonata No. 7*. It too comprises three movements, the first an *Allegro molto, sempre un poco rubato (alla breve)*, in B flat major), an *Adagio* (6/8, in E flat minor) and a *Rondo (Allegro)*, 6/8 that is built on a five-note gamelan scale: B flat, A flat, F, E flat and D or D flat. The work follows the “classical” *Sonatas Nos. 2 and 4* in displaying an extremely high degree of stylistic unity alongside great thematic and motivic diversity and filigree passage-work with agreeably pungent rhythms. Forms are clear and develop organically out of the thematic and motivic material. The finale genuinely comprises only the five notes and sounds like a multifaceted glockenspiel. The *Adagio* represents a culmination of rhythmic refinement melded with poised profundity. Its inventiveness and structural perfection give this sonata a place amongst the best in its genre.

“*Sonata No. 7* is especially important to me, as it stretches to the limit what I have learned about modern music.”** The *Sonata in C major* comprises three movements: *Allegro non troppo, alla breve*, in C major; *Larghetto, tempo rubato*, 5/8, in F minor; *Allegro*, 3/4, in C major. The essential Constructivism of modern music has left obvious traces in this final sonata, composed in 1966 and revised up until 1982. The motifs interlock tightly, especially in the first and third movements, then dissolve into figuration surrounding a theme (the second theme of the first movement and the slow movement). The harmonies are characterised by chords

of fourths and seconds, whose normal functions are suspended and neutralised. The “crystalline quality” that defined the *Fifth Sonata* is taken further here, creating the kinds of effect that also occur in serial music and, where the lines converge harmonically, an unexpected impression of depth (the second theme of the second movement). Whilst the first two movements still have clearly discernible themes that are developed, the rhythmic sequence of fourths that defines the last movement obliterates its melodic content – the sound of a particular rhythmic sequence attains the status of a theme. But even in the last movement there is a second theme (*Tempo moderato*) with melodic pretensions that lends a sensual quality to the abstraction. The two distinctive features of Frommel’s music, dancing dramaticism and songful lyricism, are here radically juxtaposed. In the flute melismas in the second movement, we also have one of the Mediterranean moments typical of Frommel’s music – an intimation of the world of the god Pan. This summation of Frommel’s typical modes of expression in a work he was conscious would be his last could only be achieved at this level of extreme profiling at the cost of a certain brittleness and tonal and formal fragmentation.

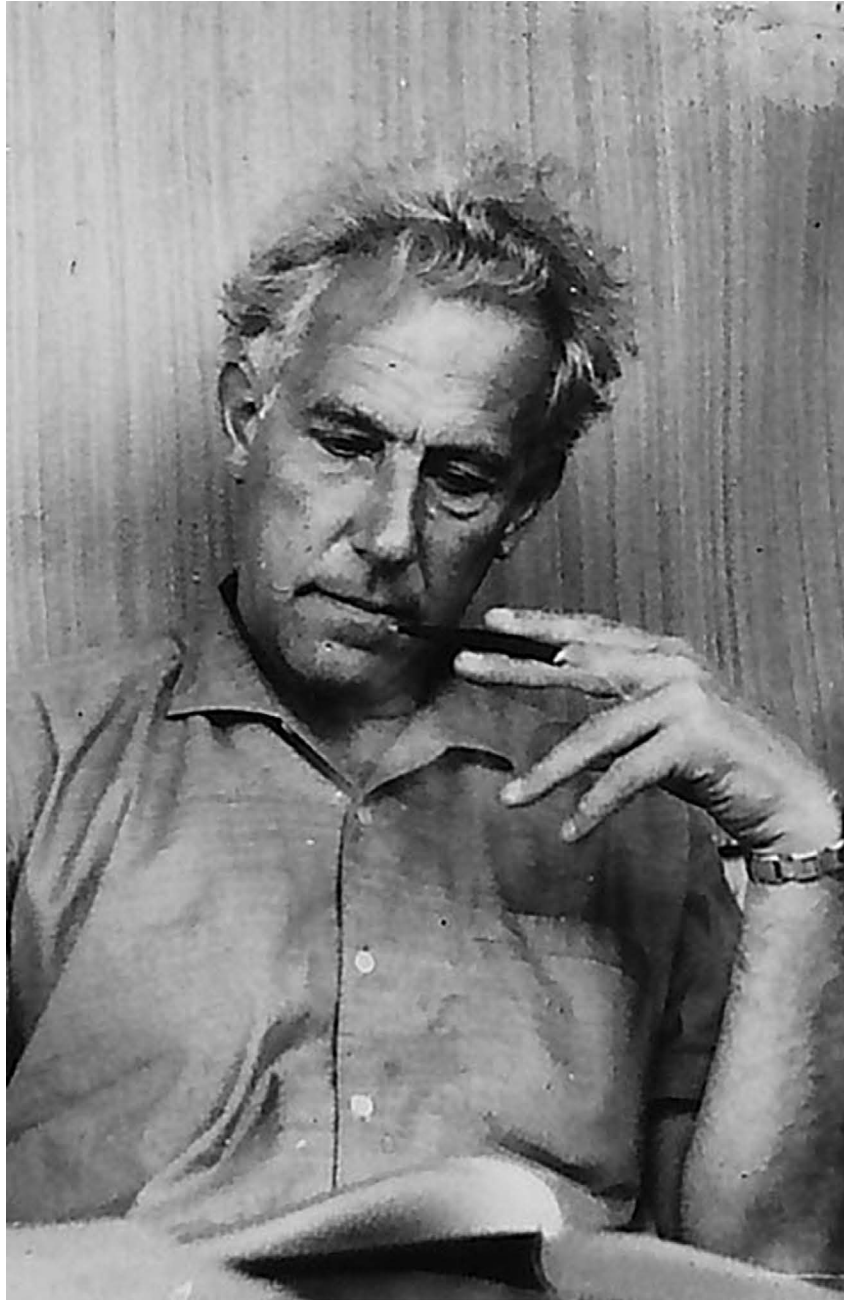
Even though Frommel’s music has different origins to that of his younger contemporaries, it thus develops from an affirmation of harmony and melody to their suspension, though received tradition continues to exert its influence. This continuity in his development demands more acute hearing than any radical either-or, and yields a music that bears repeated listening.

* Gerhard Frommel: Autobiographical Sketch, MS. 1975, p.91f.

** Gerhard Frommel: Letter to the author, dated 29. 11. 1980.

Peter Vogel

Translation: Susan Baxter



GERHARD FROMMEL, 1964
© *Gerhard Frommel family archives*

GERHARD FROMMEL (1906-1984) SONATES POUR PIANO N^{OS} 4-7

« Je considère que mes sept sonates pour piano constituent un résumé miniature de production ; elles sont intégrées à la trame des différentes étapes de mon parcours comme un fil délicat, et démontrent également à quel point chacune d'elles est conçue individuellement du point de vue stylistique et technique de manière à formuler le manifeste qui lui est propre. ». Voilà ce qu'écrit Gerhard Frommel dans son « Esquisse autobiographique » de 1976. Le présent enregistrement comprend les *Sonates n^{os} 4 à 7*. Les *Sonates n^{os} 1 à 3*, également interprétées par Tatjana Blome, sont parues en 2012 (réf. Grand Piano GP606).

Gerhard Frommel naquit à Karlsruhe le 7 août 1906. Il commença ses études avec Hermann Grabner, puis, de 1926 à 1928, il assista aux master-classes de Hans Pfitzner. Il enseigna la composition aux universités de Frankfurt am Main et de Stuttgart, entre autres, et fut professeur à l'académie militaire de musique de Francfort au cours de la Seconde Guerre mondiale. Après 1950, la musique tonale, y compris la sienne, fut évincée par la musique dodécaphonique et ses dérivées en raison de son association avec le fascisme. Frommel s'éteignit à Filderstadt le 22 juin 1984.

Pfitzner, qui l'encouragea à ancrer ses compositions dans la tradition romantique, et surtout le poète Stefan George, exercèrent une influence décisive sur les choix artistiques de Frommel. La rigoureuse pensée stylistique du poète tint lieu d'opposition « moderne » à une approche plus traditionaliste, et pourrait expliquer l'intérêt que le néoclassicisme d'Igor Stravinsky suscita chez Frommel au cours des années 1920. En 1937, il publia un traité sur le sujet intitulé *Neue Klassik in der Musik* (« Le néoclassicisme en musique ») qui allait à l'encontre de l'idéologie nazie alors dominante. Ce plaidoyer va de pair avec sa prédilection pour le langage musical limpide de compositeurs de romances comme Puccini, Bellini et Fauré, ainsi qu'en témoigne toute une série d'essais de sa main.

Frommel composa relativement peu. Parmi ses compositions, on retiendra deux ouvrages scéniques qui n'ont jamais été montés, une grande œuvre chorale sur un texte de Ludwig Derleth intitulée *Herbstfeier*, deux symphonies (dont la première fut créée en 1942 par l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Wilhelm Furtwängler), deux sonates pour violon, d'autres pièces pour piano et plus de 30 mélodies, la plupart sur des poèmes de Stefan George.

La génération de Frommel fut bien plus influencée par Paul Hindemith et Igor Stravinsky que par Arnold Schoenberg. La musique de Frommel allie une approche fondamentalement romantique à une grande vigueur stravinskienne pour obtenir une expressivité vitale, à la fois dans ses lignes mélodiques sensuelles et ses rythmes enjoués et dansants, ce qui lui confère une individualité bien distincte.

Dans ses trois premières sonates (1931-1941), Frommel avait intégré à son propre style le romantisme allemand, le néoclassicisme de Stravinsky et quelque chose de Debussy. Dans la *Sonate n° 4* (en fa majeur, op. 21, 1943-1944), confronté aux horreurs de la guerre et succombant, alors qu'il se trouvait en France en 1940, au charme de l'écriture subtile de Gabriel Fauré, Frommel revint à la beauté de la musique de jadis et composa une « Sonate classique » dénuée de toute ironie – trois magnifiques mouvements classiques (*Allegro moderato* à 4/4, en fa majeur ; *Tempo di Siciliano* à 9/8, en ré mineur ; et enfin une *Tarentelle* – il en avait déjà écrit une dotée de rythmes plus âpres et d'harmonies plus stridentes pour sa *Sonate n° 3 – Allegro molto* à 6/8, en fa majeur). Ici, il recherche constamment la transparence et la légèreté, écrivant « à la française » en donnant libre cours à sa prédilection pour les rythmes de danse et les thèmes expressifs et en se délectant du simple plaisir de l'art du piano.

La *Sonate n° 5* (en mi bémol majeur, 1951, avec de multiples révisions jusqu'en 1982) comporte un mouvement unique comme la *Sonate n° 3*, mais contrairement à celle-ci, elle ne rassemble pas plusieurs mouvements incomplets en un mouvement unique : il s'agit d'une forme-sonate aux vastes proportions (*Sostenuto/Allegro*), avec une section lente qui précède le développement (*Lento* à 3/4, en ré bémol majeur). « Une clarté cristalline, la dureté du diamant, le souffle de la mélodie », telles étaient les caractéristiques visées par Frommel dans sa sonate. Quand il parlait de dureté, il ne pensait pas aux sonorités en premier lieu, mais à « l'impression d'ensemble, la forme, le caractère ». Il poursuivait en disant : « [La Sonate] était, pour moi, une tentative désespérée, le peu que je me trouvais capable de sauvegarder face à la marée de développements musicaux qui me submergeait pendant ces années-là. »* Le résultat fut un morceau de grande envergure dans la tonalité héroïque de mi bémol majeur qui déploie des ressources pianistiques considérables, le tout condensé en un seul mouvement. Trois thèmes clairement définis sont introduits : un thème principal débordant de pathos, un second thème apparenté à une danse, et un troisième thème lyrique qui est lié au thème principal. À cette forme expansive mais structurée de façon très lisible correspond un idiome musical puissant, qui est élargi pour prendre davantage d'envergure par le biais de rythmes accrocheurs mais très différenciés et d'harmonies qui, tout en étant manifestement reliées à mi bémol majeur, sont truffées de notes éloignées et dont la voix bitonale mène à un point de dissonance extrême. Des extensions et des embellissements mélodiques, des éclats d'accords et des contre-mélodies récalcitrantes mettent le développement de la musique en question et confèrent à l'ouvrage une acuité virile et un caractère turbulent, voire anarchique. Puis, au beau milieu de ces harmonies qui s'entrechoquent, survient un intermezzo paisible d'une beauté et d'une fragilité touchantes.

La sereine limpidité de la *Sonate n° 6* (en si bémol majeur, 1956, avec de multiples révisions jusqu'en 1982) repose comme un havre de paix entre le bloc compact de la *Sonate n° 5* « héroïque » et le constructivisme de la *Sonate n° 7*. Elle aussi comporte trois mouvements ; le premier est un *Allegro molto, sempre un poco rubato (alla breve)*, en si bémol majeur, puis viennent un *Adagio* (à 6/8, en mi bémol mineur) et un *Rondo (Allegro, à 6/8)* construit sur une gamme de gamelan de cinq notes : si bémol, la bémol, fa, mi bémol et ré ou ré bémol. L'ouvrage suit le schéma des sonates « classiques » n°s 2 et 4 en ce qu'il déploie un degré d'unité stylistique extrême parallèlement à une grande diversité de thèmes et de motifs, et en filigrane, des traits dotés de rythmes

agréablement piquants. Les formes sont nettes et évoluent de manière organique à partir du matériau thématique et motivique. Le finale ne comprend effectivement que les cinq notes, et donne l'impression d'entendre un carillon sophistiqué. L'*Adagio* est un sommet de raffinement rythmique allié à une profondeur parfaitement dosée. Par son inventivité et sa perfection structurelle, cette sonate mérite de figurer au rang des plus beaux exemples du genre.

« La *Sonate n° 7* est particulièrement importante à mes yeux, car elle repousse les limites de ce que j'ai appris en matière de musique moderne. »** La *Sonate en ut majeur* compte trois mouvements : *Allegro non troppo, alla breve*, en ut majeur ; *Larghetto, tempo rubato*, à 5/8, en fa mineur ; *Allegro*, à 3/4, en ut majeur. L'essence constructiviste de la musique moderne a laissé des traces notables dans cette ultime sonate, composée en 1966 et révisée jusqu'en 1982. Ses motifs sont étroitement entrelacés, notamment dans les premier et troisième mouvements, puis se dissolvent dans des dessins enroulés autour d'un thème (le second thème du premier mouvement et du mouvement lent). Les harmonies se caractérisent par des accords de quarte et de seconde dont les fonctions normales sont suspendues et neutralisées. La qualité « cristalline » qui définit la *Sonate n° 5* est ici menée encore plus loin, créant le type d'effets que l'on trouve dans la musique sérielle et, là où les lignes convergent du point de vue harmonique, une impression de profondeur inattendue (quand on en arrive au second thème du deuxième mouvement). Alors que les deux premiers mouvements présentent des thèmes clairement audibles qui sont ensuite développés, la séquence rythmique de quarts qui distingue le dernier mouvement en oblitère le contenu mélodique – le son d'une séquence rythmique donnée acquiert le statut de thème. Toutefois, même le dernier mouvement présente un second thème (*Tempo moderato*), avec des visées mélodiques qui confèrent une certaine sensualité à l'abstraction. Les deux traits distinctifs de la musique de Frommel, son dramatisme dansant et son lyrisme chantant, sont ici radicalement juxtaposés. Dans les mélismes de flûte du deuxième mouvement, nous trouvons également l'un des mouvements méditerranéens typiques des œuvres de Frommel – une allusion au monde du dieu Pan. Ce résumé des modes d'expression typiques du compositeur dans une œuvre dont il savait qu'elle serait son chant du cygne ne pouvait être réalisé à ce niveau de dépouillement extrême qu'au prix d'une certaine friabilité et d'une fragmentation tonale et formelle.

Bien que la musique de Frommel ait des origines différentes de celles de ses contemporains moins âgés, elle se développe ainsi à partir d'une affirmation d'harmonie et de mélodie jusqu'à leur suspension, même si la tradition continue d'exercer son influence. Ainsi, la continuité de ce parcours compositionnel exige une écoute acérée qui dépasse les prises de position trop tranchées : en effet, la musique qu'il nous propose gagne à être écoutée à plusieurs reprises.

* Gerhard Frommel : Esquisse autobiographique, MS. 1975, p.91f.

** Gerhard Frommel : Lettre à l'auteur (29 novembre 1980).

GERHARD FROMMEL (1906-1984)

KLAVIERSONATEN NR. 4-7

„Die sieben Klaviersonaten sehe ich als ein Kompendium meines Schaffens im Kleinen; sie ziehen sich wie ein roter Faden durch die verschiedenen Stadien meiner Entwicklung hindurch. Aus ihnen lässt sich auch ersehen, wie jede Komposition in ihrer stilistischen, technischen und als Aussage individuellen Gestaltung ein Werk sui generis ist“ - so schreibt Gerhard Frommel in seiner Autobiographischen Skizze 1976. Die hier vorliegende Aufnahme enthält die Sonaten Nr. 4 - 7; die Sonaten Nr. 1 – 3 sind bei Grand Piano [GP606], 2012, gespielt von Tatjana Blome, erschienen.

Gerhard Frommel wurde am 7. 8. 1906 in Karlsruhe geboren; er studierte zunächst bei Hermann Grabner und dann (1926 – 1928) als Meisterschüler bei Hans Pfitzner. Er war als Professor für Kompositionslehre u.a. an den Hochschulen in Frankfurt am Main und Stuttgart, während des Krieges auch an der Heeresmusikschule in Frankfurt tätig. Nach 1950 wurde die tonale Musik, damit auch die Frommels, in Deutschland als faschistisch von der Dodekaphonie und ihren Weiterentwicklungen verdrängt. Frommel starb am 22. 6. 1984 in Filderstadt.

Bestimmende Einflüsse auf seine künstlerische Haltung gingen aus von Pfitzner, der seine Wurzeln in der Romantik ermutigte, und vor allem von dem Dichter Stefan George. Dessen strenge Stilistik wirkte als „moderne“ Gegenposition und dürfte erklären, weshalb sich Frommel in den Zwanzigerjahren intensiv mit der Klassizität Igor Strawinskys beschäftigte. 1937 veröffentlichte er dazu einen Essay „Neue Klassik in der Musik“, mit dem er sich in Gegensatz zur herrschenden Nazi-Ideologie setzte. Dazu passt seine Vorliebe für die transparente Musiksprache romanischer Komponisten: Puccini, Bellini, Fauré – eine ganze Reihe von Essays künden davon.

Frommels kompositorisches Oeuvre ist überschaubar: erwähnt seien zwei Bühnenwerke (die noch der Uraufführung harren), ein abendfüllendes Chorwerk „Herbstfeier“ auf einen Text von Ludwig Derleth, zwei Symphonien (die 1. wurde 1942 von Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern uraufgeführt), zwei Violinsonaten, weitere Klavierstücke und über 30 Lieder, meist auf Gedichte Stefan Georges.

Frommels Generation war kaum von Arnold Schönberg, umsomehr von Paul Hindemith und Igor Strawinsky beeinflusst. Frommels Musik erwächst aus romantischer Grundhaltung und Strawinskyscher Vitalität eine ausdrucksvolle Plastik sowohl in der eingängigen Sinnlichkeit ihrer Melodik als auch in der tänzerisch federnden Rhythmik. Das gibt ihr eine ausgeprägte Individualität.

In den ersten drei Sonaten (1931 – 1941) hatte Frommel die deutsche Romantik, den klassizistischen Strawinsky und Debussy in seinen Personalstil eingeschmolzen; in der 4. Sonate (op. 21, F-Dur, 1943/44) wendet er sich angesichts der Kriegsgreuel und in

Frankreich gleichsam angesteckt von der feinsinnigen Musik Gabriel Faurés, noch einmal der alten Schönheit der Musik zu und schreibt eine „Sonate classique“, aber ohne Ironie: drei klangschöne klassisch geformte Sätze (Allegro moderato, 4/4, F-Dur; Tempo di Siciliano, 9/8, d-Moll, und eine Tarantella, wie er sie rhythmisch und harmonisch schon viel härter in der 3. Sonate komponiert hatte, Allegro molto, 6/8, F-Dur). Alles ist auf Transparenz und Leichtigkeit ausgerichtet, „französisch“, zugleich ist Frommels Vorliebe für tänzerische Rhythmik, thematische Plastik und pianistische Spielfreude ständig gegenwärtig.

Die 5. Sonate (Es, 1951, mehrfache Revisionen bis 1982) ist – wie die 3. Sonate – einsätzig, allerdings nicht, wie dort, mehrere unvollständige Sätze in einem, sondern ein ausgeweiteter Sonatensatz (Sostenuto/Allegro) mit einem langsamen Abschnitt (Lento, 3/4, Des) vor der Durchführung. „Kristallische Klarheit, demantne Härte, melodischer Atem“ – das waren die Eigenschaften einer Werkvorstellung, die Frommel in dieser Sonate verwirklichen wollte. Mit „Härte“ meinte er nicht in erster Linie die Klangmittel, sondern den „gesamtausdruck, die Form, den Charakter“ und er fährt fort: die Sonate „war für mich eine letzte Anstrengung, etwas, das ich der Verzweiflung über den Gang der über mich hereinstürzenden musikalischen Ereignisse der damaligen Jahre gerade noch abringen konnte“*. Es entsteht ein auf einen Satz komprimiertes, groß angelegtes Werk, in heroischem Es-Dur und unter Aufbietung beträchtlicher pianistischer Mittel. Drei scharf umrissene Themen werden exponiert: ein pathetisches Hauptthema, ein zweites tänzerisches und ein drittes, mit dem Hauptthema verwandtes lyrisches. Der ausladenden, aber klar gegliederten Form entspricht eine kraftvolle Tonsprache, die extensiv gespannt wird, eine sinnfällige, aber hochdifferenzierte Rhythmik und eine Harmonik, deren Bezüge zu Es-Dur deutlich sind, die aber bis zu äußerst dissonanten Zusammenklängen mit harmoniefremden Tönen und bitonalen Stimmführungen aufgeladen ist. Melodische Ausspinnungen, akkordische Ausbrüche und widerspenstige Gegenstimmen stellen den Ablauf in Frage und geben dem Werk einen männlich-herben und unruhigen, ja anarchischen Grundzug. Und mitten in der klirrenden Akkordik dann ein stilles Intermezzo von anrührender Schönheit und Zerbrechlichkeit.

Zwischen dem Block der „heroischen“ 5. und dem Konstruktivismus der 7. steht wie eine Insel der Seeligen die serene Transparenz der 6. Sonate (B, 1956, mehrfache Revisionen bis 1982). Auch hier wieder drei Sätze: ein Kopfsatz (Allegro molto, sempre poco rubato, alla breve, in B), ein Adagio (es-Moll, 6/8) und ein Rondo (Allegro, 6/8), das auf einer Gamelan-Fünftonskala b, as, f, es und d bzw. des aufgebaut ist. In der Nachfolge der „klassizistischen“ Sonaten 2 und 4 findet sich ein Höchstmaß an stilistischer Geschlossenheit bei gleichzeitig unterschiedlichsten Themen und Motiven und filigranem, pikant rhythmisierten Passagenwerk; die Formen sind übersichtlich und entwickeln sich zwanglos organisch aus dem Themen- und Motivmaterial. Das Finale besteht tatsächlich nur aus den fünf Tönen und klingt wie ein vielfältig gestaltetes Glockenspiel, das Adagio ist ein Höhepunkt an rhythmischer Raffinesse bei gleichzeitig tiefgründiger Gelassenheit. In seinem Einfallsreichtum und seiner meisterlichen Faktur gehört dieses Werk zum Besten der Sonatenliteratur.

„Die VII. Sonate ist mir besonders wichtig, da sie an die Grenzen dessen führt, was ich von der neueren Musik gelernt habe“**. Die Sonate in C umfasst drei Sätze: Allegro non troppo, alla breve, in C; Larghetto, tempo rubato, 5/8, in f; Allegro, 3/4 in C. Der konstruktive Grundzug der zeitgenössischen Musik hat in dieser letzten Sonate, 1966 komponiert und bis 1982 revidiert, deutliche

Spuren hinterlassen. Die Motivik ist dicht verzahnt, vor allem im Kopfthema des 1. Satzes und im 3. Satz, und dann wieder in Figurenwerk aufgelöst, das ein Thema umspielt (2. Thema des 1. Satzes, langsamer Satz). Die Harmonik wird bestimmt von Quart- und Sekundzusammenklängen, die ihre Funktionen neutralisieren und erstarren lassen. Das „Kristalline“, das bereits die 5. Sonate bestimmte, steigert sich zu Klangwirkungen, wie wir sie auch von der seriellen Musik kennen, und schlägt dort, wo die Stimmen harmonisch zusammentreten, zu unerwarteter Tiefenwirkung um (2. Thema im 2. Satz). Nimmt man in den ersten beiden Sätzen noch deutliche Themen und ihre Entwicklungen wahr, so tilgt die rhythmische Quartfolgenfolge, die den Schlusssatz bestimmt, den melodischen Gehalt – der Klang in einer bestimmten rhythmischen Folge wird thematisch. Aber auch im Schlusssatz entwickelt sich ein 2. Thema (tempo moderato), das einen melodischen Anspruch erhebt und der Abstraktion Sinnlichkeit verleiht. Die beiden Charakteristika der Musik Frommels, das Dramatisch-tänzerische und das Lyrisch-gesangliche, sind hier in extremen Gegensatz zueinander gebracht. Auch das für Frommel typische mediterrane Moment tritt noch einmal auf in den Flötenmelismen des 2. Satzes – eine angedeutete Pan-Stimmung. Diese Summe der Frommelschen Ausdrucksformen in seinem bewusst letzten Werk ist in ihrer jeweils ausgeprägten Profilierung nur um den Preis einer gewissen Sprödigkeit und Zersplitterung von Klang und Form zu erreichen.

So entwickelt sich die Musik Frommels wenn auch aus anderen Anfängen als die der jüngeren Zeitgenossen gleichwohl von der Bestätigung zur Aufhebung der Harmonik und der Melodik, nur dass immer auch noch das Tradierte fortwirkt – diese Kontinuität im Wandel erfordert feinere Ohren als das radikale Entweder-Oder – eine Musik, die es erträgt, dass man sie immer wieder hört.

* Gerhard Frommel: Autobiographische Skizze, Ms. 1975, S. 91 f.

** Gerhard Frommel: Brief vom 29. 11. 1980 an den Verfasser.

Johann Peter Vogel



GERHARD FROMMEL, 1980
© Gerhard Frommel family archives

TATJANA BLOME

As a twelve-year-old Tatjana Blome won first prize in the Steinway Competition and a year later gave her first evening recital. In 1995 she made her début in the Berlin Philharmonie with Brahms's *Piano Concerto No. 1*. Until she was fourteen she was taught by her father, Josef-Matthias Blome, followed by studies in Detmold with Renate Kretschmar-Fischer, in Berlin with Heidrun Holtmann and Aribert Reimann and in Munich in master-classes with Gerhard Oppitz. At the same time she also studied German and Theology. Her career has brought performances throughout Europe, with recitals in Austria, France, Slovenia, Portugal and Russia and appearances as a soloist with various orchestras. In Germany she appears regularly with orchestras including the Dortmund Philharmonic, the Göttingen Symphony, the Trier Philharmonic, the Jena Philharmonic, the South-Westphalian Philharmonic, the Bergisch Symphony Orchestra and the Berlin Chamber Symphony Orchestra. Tatjana Blome regularly appears as a *Lieder* accompanist with Dietrich Henschel and Elvira Hasanagic, and as a duo partner of the saxophonist Frank Lunte and the violinist Elisabeth Glass. She is also a member of the Classic Chamber Ensemble of the Berlin Deutsche Oper. She has recorded over fifty works for companies including Deutsche Grammophon, EDA and Naxos and for radio. In 2007 Deutsche Grammophon released her first recording of works by Gerhard Frommel, in 2010 DSS released her recording with the Ljubjana Radio Orchestra of Marco Mihevce's *Piano Concerto* and in 2012 Grand Piano released her recording of Gerhard Frommel's *Piano Sonatas Nos. 1-3*.

www.tatjanablome.de



TATJANA BLOME
© *Jean Severin*



GERHARD FROMMEL, 1930
© *Gerhard Frommel family archives*

GERHARD FROMMEL

PIANO SONATAS NOS. 4-7

Gerhard Frommel regarded his piano sonatas as a miniature compendium of his entire output, reflecting a fundamentally Romantic approach melded with Stravinskian vitality. The *Sixth Sonata's* poised profundity, inventiveness and structural perfection gives it a place as one of the best in its genre, its serene transparency lying between the powerfully heroic *Fifth Sonata* and the crystalline quality of the *Seventh*, Frommel's last such work.

- | | | |
|--------------------------|--|-------|
| 1-3 | PIANO SONATA NO. 4
IN F MAJOR, OP. 21 (1943) | 13:45 |
| 4 | PIANO SONATA NO. 5
IN E FLAT MAJOR, OP. 35 (1951) | 15:19 |
| 5-7 | PIANO SONATA NO. 6
IN B FLAT MAJOR (1956) | 18:11 |
| 8-10 | PIANO SONATA NO. 7
IN C MAJOR (1966) | 23:27 |
| TOTAL TIME: 70:40 | | |

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS



TATJANA BLOME



© & © 2016 HNH International Ltd. Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this recording is prohibited. Booklet notes in English, German and French. Distributed by Naxos.

GP716

