



---

## Traum und Trauma

Friederike Starkloff | Endri Nini

# Traum und Trauma

*Werke von Erwin Schulhoff, Claude Debussy, Leoš Janáček und George Antheil*

**Friederike Starkloff, Violine**  
**Endri Nini, Klavier**

**Erwin Schulhoff (1894–1942)**

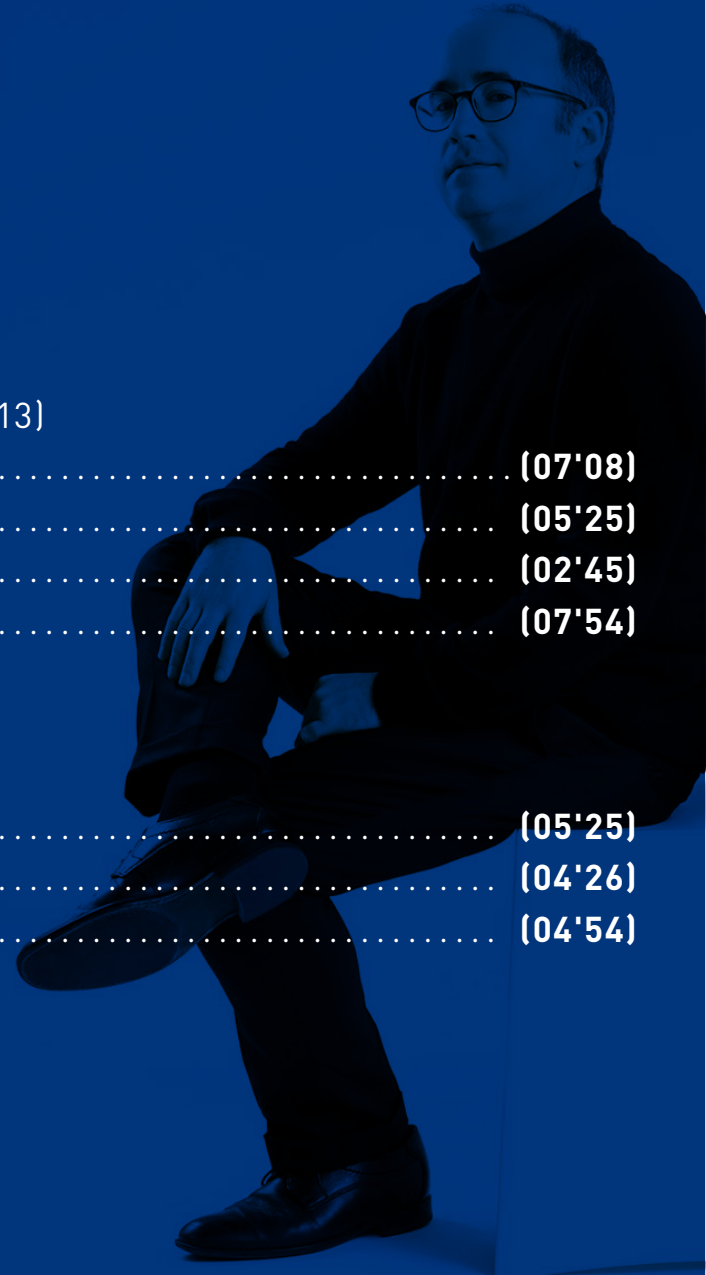
**Sonate für Violine und Klavier Nr. 1, op. 7 (1913)**

<b>01</b>	Allegro risoluto .....	<b>(07'08)</b>
<b>02</b>	Tranquillo .....	<b>(05'25)</b>
<b>03</b>	Presto .....	<b>(02'45)</b>
<b>04</b>	Allegro molto .....	<b>(07'54)</b>

**Claude Debussy (1862–1918)**

**Sonate für Violine und Klavier (1917)**

<b>05</b>	Allegro vivo .....	<b>(05'25)</b>
<b>06</b>	Intermède. Fantasque et léger .....	<b>(04'26)</b>
<b>07</b>	Finale. Très animé .....	<b>(04'54)</b>





**Leoš Janáček (1854–1928)**

**Sonate für Violine und Klavier (1914)**

<b>08</b>	Con moto .....	<b>(05'03)</b>
<b>09</b>	Ballada. Con moto .....	<b>(05'07)</b>
<b>10</b>	Allegretto .....	<b>(02'33)</b>
<b>11</b>	Adagio.....	<b>(05'01)</b>

**George Antheil (1900–1959)**

<b>12</b>	<b>Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 (1923)</b> .....	<b>(08'48)</b>
-----------	--	----------------

**Total Time**..... **(64'36)**

# Traum und Trauma

**V**ier für die beiden ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in jeder Hinsicht ungewöhnliche Kompositionen setzt diese CD in Beziehung. Sie beleuchtet musikalische Tendenzen jener Zeit, in der sich der Schlund des Ersten Weltkrieges bedrohlich auftat, eine alte Weltordnung in sich hineinsog, verschlang und in einer Explosion eine neue, zersplitterte, ausspuckte. Diese Kompositionen spiegeln verschiedenste in ihnen aufscheinende Aspekte: denjenigen individueller und kollektiver psychischer Verunsicherung; denjenigen einer entlarvenden Hinterfragung überkommener Gefühlswelten, die der Sentimentalität überführt werden, aber auch der Identifikation mit ihnen; den Aspekt ostentativ vorgetragenen Nationalstolzes, aber auch dessen Überwindung sowie den Aspekt eines (technisch motivierten) Fortschrittsglaubens und der Kritik daran. Mithin den Aspekt von Aufbruch und Resignation, von Traum und Trauma. Gerade im großstädtischen Kontext – Berlin, Paris, London, New York – finden wir avantgardistische kulturelle Zentren, wo sich in Literatur, bildender Kunst und Musik diese Krisenerfahrung von Krieg, Vor- und Nachkrieg künstlerisch konzentriert und in äußerst divergente Darstellungsformen mündet.

Schon 1913, in der knisternden Atmosphäre der Vorkriegszeit, und mit erst 19 Jahren komponierte der in Prag geborene **Erwin Schulhoff** seine erste Violinsonate. Es ist das Werk eines den älteren Zeitgenossen als vielversprechend, wegweisend geltenden, aber auch wegen seiner Produktivität beargwöhnten musikalischen Talents. Schul-

hoff zeigte sich von Anbeginn experimentierfreudig und neugierig gegenüber allen avantgardistischen musikalischen Strömungen. Seine kommunistische Gesinnung, zudem sein jüdischer Glaube, aber auch der innovative Charakter seiner Werke führten im NS-Staat zur Brandmarkung seiner Kompositionen als „Entartete Kunst“ sowie zu Verfolgung, Deportation und Tod.

Die – obwohl früh entstandene, so doch formal wie kompositionstechnisch auf hohem Niveau stehende – Sonate zeigt Reife und die Suche nach einer der Zeit angemessenen Musiksprache jenseits von romantischer Sentimentalität und impressionistischer Klangwelt. Zu ihrer ersten öffentlichen Aufführung kam es jedoch erst, als auch die Zeit dafür reif zu sein schien, am 29. Mai 1924: Beim I. Internationalen Festival für zeitgenössische Musik in Salzburg mit Ervína Brokešová an der Violine und dem Komponisten am Klavier wurde sie mit großem Erfolg gefeiert.

Seine auf engstem Raum verwendete tonale, frei- bis atonale Tonsprache trifft auf formalen Witz und ironisierendes Spiel mit tradierten musikalischen Versatzstücken, – eine Tonsprache mit stark gestischem Duktus, ein brillantes Vexierspiel, das Hörerwartungen herausfordert. In dem fast durchgehend monothematischen Allegro risoluto entwickelt Schulhoff durch stetige psychologische Umdeutung eine Keimzelle aus kurzer chromatischer Linie und leittönig gespannten Intervallsprüngen in verschiedenste Richtungen expressiven Ausdrucks, um den Satz im romantisch gefärbten Nichts verklingen zu lassen.

Man wird zu Beginn an die Not der komponierenden Nachfahren Wagners erinnert, die glaubten, nach dem Geniestreich der ersten Takte seines *Tristan* ihren Werken einen ebensolchen harmonischen Nervenkitzel voranstellen zu müssen. Im Tranquillo-Satz setzt sich das Spiel mit dem agogisch belebten Gestus in der beseelt-schwebenden Kantilene der Violine und ihrer Klaviergrundierung fort, der seine harmonisch-melodische Triebkraft der chromatisierten, die Tonalität sprengenden

Sprache verdankt. Dieser Satz erfährt dann in der kurzen Burleske (Presto) eine Kontrastierung in klassischer ABA'-Form und wird mit einem fulminanten Bogenrondo als „Rausschmeißer“ beendet, dessen von Jagdmotivik geprägtes, witziges Ritornell im weiteren Verlauf mit sprunghaft-launigen Sequenzen, ins Bukolische spielenden Passagen und elegisch-lyrischen Teilen abwechself.

Todkrank, mit gesteigerter Arbeitsintensität suchte **Claude Debussy**, seines Zeichens *musicien français*, in den Jahren 1916/17 mit seiner Violinsonate einen auf sechs Kammermusikwerke angelegten Zyklus voranzutreiben – eine Idee, die auf das Jahr 1915 zurückgeht. Diese Sonate ist das dritte Werk dieses Zyklus, doch ihn fertigzustellen, war Debussy nicht mehr vergönnt: Bereits neun Monate nach ihrer Uraufführung im Mai 1917 starb er im März des folgenden Jahres.

Gepeinigt war Debussy neben der ihn zermürbenden Krankheit auch vom Krieg und von seiner Aversion gegen die „Boches“ (in Frankreich damals die gängige Bezeichnung für „Deutsche“). Getrieben war er vom Gedanken, eine eigene französische Tonsprache finden und weiterentwickeln zu müssen, eine Musiksprache jenseits vom *Tristan* Wagners und deutscher Musiktradition. Selbst seinem Klavierstimmer dankte er, sein „Boche'-Klavier“ „à la française“ klingen zu lassen: So weit ging seine Aversion.

Und nicht genug – bezogen auf den schwierigen Schaffensprozess des Schlusssatzes macht er 1917 gegenüber seinem Verleger Jacques Durand deutlich, mit welcher Akribie er seine Tonsprache vor deutschen Einflüssen zu bewahren sucht: „Es ist merkwürdig, dass zwei ‚Parasiten-Takte‘ ein noch so solide konstruiertes Gebäude zum Einsturz bringen können! Genau das ist mir eben passiert [...] Es ist immer noch der alte Instinkt – alt wie die Welt, der allein Sie retten kann!“ Das Resultat: ein von aller teutonisch geschulten Satztechnik und deren bedeutungsschwangerer Attitüde befreites Werk, das in seinem spielerisch-spielfreudigem Charakter nicht zuletzt auf der Anverwandlung eines Rameau und Couperin und auf jenen weltmännischen Erfahrungen fußt, die

Debussy bei seiner Bekanntschaft mit außereuropäischen Musiktraditionen auf den Pariser Weltausstellungen machen konnte.

Es ist ein Werk, das – im Satz licht – Assoziationen von mehr als einer Welt aufreißt: Ein Allegro vivo mit schwebender Metrik und luftigen Arabesken in der Violine eröffnet den Bilderreigen, eine Komposition, die zum Teil an seine *Deuxième Arabesque* erinnert. Ihm folgt als zweiter Satz ein Intermède, eine Groteske mit der Spielanweisung *Fantasque et léger* – „Exzentrisch und leicht“, das mit seinen Anklängen an den Cakewalk wie im *Genéral Lavine* aus dem zweiten Buch seiner *Préludes* vielleicht eine clowneske Zirkusszene heraufzubeschwören vermag. Die Sonate endet mit einem als *Très animé* unertitelten Finale im  $\frac{3}{8}$ -Takt, das schon seinen Verleger Jacques Durand zur Assoziation an ein „neapolitanisches“ Finale verleitete. Bei allem durch klangliche Raffinesse geschaffenen Assoziationsreichtum, gleichzeitig dennoch formal streng, nimmt der Satz den Dreiklang aus zwei fallenden Terzen vom Anfang des ersten Satzes in ähnlicher metrischer Struktur wieder auf, um eine Klammer zu bilden.

Nichts vermittelt vielleicht einen größeren Eindruck von Progressivität und Nonkonformität als die zweite, nur einsätzig, Violinsonate des Deutsch-Amerikaners **George Antheil** aus dem Jahre 1923. Diese scheint dem Verdikt seines – wie es in der Widmung heißt – „best of friends“ Ezra Pound zu folgen, den er in Pariser Künstlerzirkeln kennenlernte: „Nichts, was für den Verkauf geschrieben wurde, ist es wert gedruckt zu werden, außer dem, was gegen den Markt geschrieben wurde.“

Das Ergebnis zeitigt im letzten Teil der Sonate die wesenhafte Bestimmung eines jeden Pianisten: Dieser tauscht das Klavier gegen ein Schlagzeug und trommelt in gebrochenem Metrum zu einer melancholischen Melodie wie aus fernen Zeiten. Sollten sich Assoziationen zum Tango aus Strawinskys *L'histoire du Soldat* aufdrängen, so ist dies sicherlich kein Zufall, denn bevor sie sich zerstritten, verehrte Antheil Strawinsky fast abgöttisch.



Vor diesem beschließenden, fast versöhnlichen Teil wird jedoch in einer Klavierkadenz alles zerschlagen, was an Melodik (oder „Musik“?) zu zerschlagen ist. Sie klingt beinahe so, als würde eine (Film-) Maschine ins Stottern geraten und heiß laufen – das Klavier als „Schlag-werk“. Und nicht genug: Dekonstruktion, Fragmentierung, so wie in Picassos analytischem Kubismus, scheint das Motto der Sonate zu sein. So wie im Stummfilm à la *Tom and Jerry* kurze Filmsegmente mit hartem Schnitt aufeinanderfolgen, so folgen hier abrupt wechselnde Melodiefetzen, die collagehaft aneinandergereiht werden und deren Substanz satirisch durch die kompromittierende Klavierbegleitung aufgebrochen wird. Denn: Zu einem Großteil handelt es sich bei den immer anders verfremdeten, kaum noch wahrnehmbaren, schon gar nicht mehr zu „genießenden“ Fetzen in der Violinstimme um Melodiefragmente sentimentaler Tin-Pan-Alley-Songs, Repräsentanten der Populärmusik aus den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, deren Trivialität durch die (ver-)störende Klavierstimme entlarvt wird. Aber auch vor dem Flötenmotiv aus dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* Debussys macht Antheil nicht halt. Viel Vergnügen! – Das hatte wohl auch die große Violinistin und Lebensgefährtin Ezra Pounds, Olga Rudge, die dieses Werk des 1945 in seiner Autobiographie selbst ernannten „bad boy of music“ neben seiner ersten Violinsonate im selben Jahr aus der Taufe hob.

Eine Violinsonate mit langer Entstehungsgeschichte, vielen Umarbeitungen und letzten Endes mit vier Sätzen: Zwischen 1913 und 1921 arbeitet **Leoš Janáček** an diesem Werk, wobei die initiale Schaffensperiode auf das Jahr 1914 fällt und die erste Fassung im Oktober 1915 vorliegt. Auf die zweite Fassung, 1922 von Josef Suk revidiert, greift die vorliegende Aufnahme zurück. In dieser kam sie auch am 24. April 1922 in einem Konzert für Neue Mährische Musik in Brno durch den Violinisten František Kudláček mit Jaroslav Kvapil am Klavier zur Uraufführung.



Unverhohlen beschreibt Janáček, der slawische Patriot, seine nur kurz währende Kriegsbegeisterung und die Parteinahme für die gegen Österreich aufmarschierenden Russen. Dass sich die Kriegshandlungen musikalisch in der Sonate niederschlagen, vermerkt er nicht nur 1923 in seinem Text „Unserem Heer“: „[...] in der Sonate für Violine und Klavier aus dem Jahr 1914 hörte ich in meinen erregten Gedanken bereits sein Geklirre [sc. scharfen Stahls] ...“. Dennoch wäre es zu kurz gegriffen, würde man das Werk als auf den Krieg bezogene eindimensional auszulegende Programmmusik verstehen.

Einen weiteren Niederschlag auf musikalischer Ebene finden auch die wachsenden Querelen mit seiner Ehefrau Zdeňka nach dem Tod von Tochter Olga 1903 und die glücklicheren Momente mit seiner Muse Kamila Stösslová, die seit 1917 bis zum Lebensende in gut 700 Briefen festgehalten sind. Psychische Erregungszustände schlagen sich deutlich als musikalisches Psychogramm nieder und bilden einen wesentlichen Bestandteil von Janáčeks Individualstil.

Auch diese Musik ist von Fragmentierung geprägt. Melodiebögen treffen unvermittelt auf kleingliedrige Motiveinheiten und die tonale Sprache wartet mit zum Teil irritierenden harmonischen Wendungen auf. Es wird ein Tableau wechselnder emotionaler Zustände und Gesten gezeichnet – mit Reminiszenzen an vielleicht bessere Zeiten, an kurzes Glück, Äußerungen von (Selbst-)Zweifel, Irritation, Hadern und schroffen Zurechtweisungen. Im ersten Satz folgt auf das emphatische Eingangsthema über hingeworfenen Tremoli im Klavier eine volkstümliche Kantilene als zweites Thema.

Unüberhörbar aber sind bedrohlich klingende Untertöne, die zerstückelt wirkende Durchführung und die wiederkehrenden kurzen Motive, die den Eindruck einer „Wegwisch“-Geste wie in Gustav Mahlers Sinfonien oder wie den einer Ohrfeige vermitteln. Selbst die Ballada (die schon vorab 1913 als eigenständiger Satz entstand)

mit ihrer weitschwingenden Kantilene in der Violine, den verklärenden Dreiklangsbrechungen im Klavier, die ihn zum Schluss hin transzendieren, ist von Trübungen und Abbrüchen nicht ausgenommen. Das an dritter Stelle folgende Allegretto mit seiner volkstümlich bewegten, energetischen Tanzthematik und dem kontrastiven ruhigen, fast stehenden Mittelteil zeigt die Abbrüche schon nach kurzer Zeit mit dem „Wegwisch“-Motiv wie im ersten Satz. Es wird gar mit diesem Motiv harsch im Fortissimo beendet, nur wenig geglättet durch drei Schlussakkorde.

Ganz und gar verstörend wirkt der Schluss des als Adagio gefassten letzten Satzes. Das choralartige Motiv, mit dem dieser beginnt und das ständig in einem Störmanöver von brüskten Einwüfen in der Violine attackiert wird, beendet in der Reprise die Sonate – nachdem es sich qualvoll in die Höhe geschraubt hat. Und das letzte Wort hat im Nachklang das verstörende Motiv, dieser befremdliche Gedanke, der uns mit ihm allein lässt. Da hat der Hörer das volksliedhafte, unschuldig-einfach klingende Gegenthema in Violine und Klavier zu Beginn schon längst vergessen.

Wie ein ungelöster Entscheidungsprozess – mit Freud gesprochen: zwischen Ich, Es und Über-Ich – ersteht dieses gedankliche Konzept in seinem klanglichen Niederschlag vor uns. Von diesem scheint die Sonate geradezu zu uns sprechen, gar Zeugnis ablegen zu wollen – und dass seine Musik sprechen solle, das war Janáček wichtig. Es galt ihm als unerlässlich, den Sprachduktus seiner Muttersprache genauso wie das Idiom des nordmährischen Volksliedes wesentlich vornehmlich in seiner Melodik einzufangen. – Wir bleiben nach diesem Bekenntnis sprachlos zurück.

*Dr. Jürgen Kampe*

# Die Künstler

## *Biografische Anmerkungen*

**F**riederike Starkloff gilt mit ihrem facettenreichen und virtuosen Geigenspiel als eine der interessantesten Musikerinnen ihrer Generation. 1990 in Chemnitz geboren, erhielt sie als Fünfjährige Geigenunterricht bei Wolfgang Marschner und Ariane Mathäus an der Pflüger-Stiftung in Freiburg. Es folgte die musikalische Ausbildung im Studium bei Rainer Kussmaul in Freiburg sowie bei Antje Weithaas an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, deren Assistentin sie in den Jahren 2017 bis 2022 war.

Friederike Starkloff ist Preisträgerin zahlreicher international renommierter Wettbewerbe, unter anderem des 7. Internationalen Violinwettbewerbs Leopold Mozart in Augsburg, bei dem sie 2009 mit dem zweiten Platz ausgezeichnet wurde. Dies legte den Grundstein für ihre Debüt-CD mit José Gallardo und Mozarts Violinsonaten.

2010 gewann sie den dritten Preis beim VII. Internationalen Johann-Sebastian-Bach Wettbewerb-Leipzig, 2014 den dritten Preis (Jacques Thibaud Grand Prize) beim Long-Thibaud-Crespin-Wettbewerb in Paris und 2015 den dritten Preis beim Jean Sibelius Wettbewerb in Helsinki. Ihre zweite CD-Aufnahme von Geigen-Duos mit Werken von Eugène Ysaÿe und Wolfgang Marschner erfolgt 2017 mit der Geigerin Myvanwy Ella Penny als Duo-Partnerin.

Mit 24 Jahren wurde Friederike Starkloff Erste Konzertmeisterin der NDR Radiophilharmonie Hannover und war damit die jüngste Konzertmeisterin eines Rund-

funkorchesters in Deutschland. Seit der Saison 23/24 ist sie Erste Konzertmeisterin des Sinfonieorchesters Basel. Darüber hinaus tritt sie als gefragte Solistin auf. Als Kammermusikerin ist sie in zahlreichen Konzerten und Produktionen unter anderem mit Markus Becker, Jan Vogler, Leonid Gorokhov, Daniel Schnyder und Gerrit Zitterbart in zahlreichen Konzerten und Produktionen zu erleben. Friederike Starkloff spielt eine Geige von Meike Finckh aus dem Jahr 2021.

*[www.friederikestarkloff.com](http://www.friederikestarkloff.com)*

**Endri Nini**, weithin anerkannter Künstler sowohl als Solist und als Kammermusiker, gewann viele Preise in Wettbewerben wie den Concours International de Piano d'Île-de-France Paris, den Premio „Trio di Trieste“ und den Internationalen Kammermusik Wettbewerb Kiejstut Bacewicz in Łódź. In Albanien geboren, studierte Endri Nini bei Sontraud Speidel, Kevin Kenner und Bernd Goetzke. Zudem erhielt er wichtige musikalische Impulse von Stephen Kovacevich, Aldo Ciccolini und András Schiff. Seine kammermusikalische Ausbildung vervollständigte er dann maßgeblich in Hannover bei Markus Becker und Oliver Wille.

Als Kammermusiker trat er zusammen mit hochrangigen Musikern wie Albrecht Mayer, Sabine Meyer, Daniel Rowland, Gustav Rivinius und dem Quartett Berlin-Tokyo auf. Von 2012 bis 2018 war Endri Nini Gründungsmitglied des Flex Ensembles, mit dem er verschiedene Preise in prestigeträchtigen internationalen Kammermusikwettbewerben gewann, wie den ersten Preis beim Internationalen Schumann-Kammermusikpreis in Frankfurt und den ersten Preis beim Gianni Bergamo Classic Music Award in Lugano.

Seine Einspielungen und Aufnahmen umfassen, neben mehreren CDs, auch Rundfunkaufnahmen für den SWR, NDR und für Radio 4 Amsterdam. Als Solist konzertierte er mit den Baden-Baden Philharmonikern, dem Sinfonischen Orchester des

albanischen Rundfunks und Fernsehens sowie dem Karlsruher Kammerorchester und dem Tirana Kammerorchester. Er ist außerdem in verschiedenen Konzertsälen wie dem Concertgebouw Amsterdam, der Alten Oper Frankfurt, dem Beijing Performing Arts Center und in der Meistersingerhalle Nürnberg sowie bei den Sommerlichen Musiktagen Hitzacker, dem Heidelberger Frühling, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Annecy Festival, in Prussia Cove, dem Internationalen Musikfestival Goslar und dem PODIUM Festival Esslingen aufgetreten.

Endri Nini unterrichtet Kammermusik an den Musikhochschulen in Rostock und Weimar und ist künstlerischer Leiter des Himara International Music Festival.

*[www.endrinini.com](http://www.endrinini.com)*



*Endri Nini*









## Dream and Trauma

**T**his CD unites four compositions that are unusual in every respect for the first two decades of the twentieth century. It sheds light on the musical tendencies of the time when the abyss of the First World War loomed menacingly, drawing together an old world order, devouring it, and, in an explosion, spewing out a new, fragmented one. These works reflect various aspects that manifested during this period: of individual and collective psychological uncertainty; of a questioning of traditional emotional worlds that translated to sentimentality as well as an identification with them; of ostentatious national pride as well as an overcoming of this pride; and of a (technologically motivated) belief in progress and a criticism of the same. And consequently the aspect of a new departure and resignation, of dream and trauma. Especially in the context of the big cities – Berlin, Paris, London, and New York – we find avant-garde cultural centers where in literature, the visual arts, and music this crisis experience of war, pre-war, and post-war is artistically concentrated and leads to extremely divergent forms of expression.

Already in 1913, in the sizzling atmosphere of the pre-war period and at only nineteen years old, Prague-born **Erwin Schulhoff** composed his First Violin Sonata. It is the work of a musical talent regarded as promising and pioneering by his older contemporaries, but also viewed with suspicion due to his productivity. From the very beginning, Schulhoff was keen to experiment and curious about all avant-garde musi-

cal trends. His communist sympathies as well as his Jewish faith, in addition to the innovative character of his works, led to his compositions being branded by the Nazi state as “Degenerate Art” as well as to his persecution, deportation, and death.

Though it is an early work, the Sonata is both formally and compositionally of a high standard and reveals maturity and the search for a musical language appropriate to the time, beyond Romantic sentimentality and Impressionist sound worlds. However, its first public performance came only when the time appeared ripe, on May 29, 1924: at the First International Festival of Contemporary Music in Salzburg, it was celebrated to great acclaim with Ervína Brokešová on the violin and the composer at the piano.

His musical language, alternating between tonal, free-tonal, and atonal in close proximity, combines formal wit and ironic playfulness with traditional musical templates. It is a language with a pronounced gestural style, a brilliant game of deception that challenges listeners’ expectations. In the almost consistently monothematic *Allegro risoluto*, through continual psychological reframing Schulhoff develops a musical nucleus from a brief chromatic line and leaps that incorporate leading-tone tension, traversing highly diverse modes of expression and allowing the movement to fade away into a Romantically-tinged void.

At the beginning, one is reminded of the distress experienced by the musical descendants of Wagner, who believed, after the stroke of genius of the first bars of *Tristan*, that they had to open their works with a comparable harmonic thrill. In the *tranquillo* movement, the game continues with the agogically animated gesture in the hovering and soulful cantilena of the violin and its piano underpinning; it derives its harmonic and melodic driving force from a chromatic language that goes beyond the limits of tonality. In the movement’s subsequent brief burlesque (*Presto*), we experience a contrast in classical ABA’ form before a brilliant concluding rondo as a fi-

nal number. The rondo's witty ritornello, with its hunting motifs, goes on to alternate with erratic, capricious sequences, bucolic passages, and lyrical, elegiac sections.

In the years 1916–17, self-declared *musicien français* **Claude Debussy**, who was terminally ill and working with increased intensity, sought with his Violin Sonata to continue a cycle of six chamber works – an idea that dates back to 1915. This Sonata is the third work of the cycle, but Debussy was unable to complete the project: he died in March of the following year, nine months after the work's premiere in May 1917.

In addition to his wearying illness, Debussy was also tormented by the war and his aversion to the “Boches” (the common name for Germans in France at the time). He was driven by the idea of finding and developing a specifically French musical language, a language that went beyond Wagner's *Tristan* and the German musical tradition. His aversion even went so far as his thanking his piano tuner for making his “Boche” piano sound “à la française.”

And that was not all: referring to the difficult creative process of composing the final movement, he emphasized the meticulousness with which he sought to preserve his tonal language from German influences to his publisher Jacques Durand in 1917: “It is curious how two ‘parasitic’ measures can demolish the most solidly built edifice. This is just what has happened to me [...] It is instinct only – as old as the world – that can save you!” The result is a work freed from all Teutonically-influenced compositional techniques and their meaning-laden attitude, which in its playful character is based to some extent on an assimilation of Rameau and Couperin as well as on Debussy's experiences encountering non-European musical traditions at the Paris World Fairs.

With its lucid structure, it is a work that evokes associations with more than one world: an allegro vivo with its hovering meter and airy arabesques in the violin opens the series of pictures, a composition that is to some extent reminiscent of his *Deuxième*

*Arabesque*. It is followed by the second movement, an intermède, a grotesquerie with the performance indication *Fantasque et léger* (“whimsical and light”), which with its echoes of the “Cakewalk” from *Genéral Lavine* (second book of *Préludes*) resembles a circus scene with clowns. The Sonata ends with a *Finale* in  $\frac{3}{8}$  time marked *Très animé*, which his publisher Jacques Durand likened to a “Neapolitan” finale. Despite all the wealth of association created by its sophisticated use of sound, the movement is at the same time formally strict; it once again takes up the triad of two falling thirds from the beginning of the first movement in a similar metric structure, thus closing the circle.

Perhaps nothing conveys a greater impression of progressiveness and non-conformity than the Second Violin Sonata, in one movement, written in 1923 by German-American composer **George Antheil**. It seems to subscribe to the verdict of his, to quote the dedication, “best of friends” Ezra Pound, whom he met in Parisian artistic circles: “Nothing written for pay is worth printing. Only what has been written against the market.”

In the last part of the Sonata, we witness the intrinsic characteristic of every pianist, who exchanges the piano for percussion, drumming in a broken meter to a melancholy melody that seems to hark back to distant times. If the composition evokes associations with the Tango from Stravinsky’s *L’histoire du Soldat*, this is certainly no coincidence, since before they fell out, Antheil practically worshiped Stravinsky.

Before this concluding, almost conciliatory part, however, we hear a piano cadenza in which everything in a melody (or “music”?) that can be is smashed to pieces. It sounds almost like a film projector stuttering and overheating – the piano as “percussion” (from Latin: “to strike forcibly”). And even more: deconstruction, fragmentation, as in Picasso’s analytical cubism, seems to be the motto of the Sonata. Just as in the silent film à la *Tom and Jerry* in which short film segments with abrupt transitions

follow closely upon each other, we hear suddenly changing melodic fragments strung together in collage-like fashion whose substance is broken up satirically by the compromising piano accompaniment. The majority of the fragments in the violin part – distorted in continually new ways, now scarcely recognizable, and certainly no longer “enjoyable” – are melodic snippets of sentimental Tin Pan Alley songs, representatives of the popular music from the first years of the twentieth century whose triviality is unmasked by the disruptive and unsettling piano part. But Antheil does not stop at the flute motif from Debussy’s *Prélude à l’après-midi d’un faune*. “Have fun!” The great violinist and Ezra Pound’s partner, Olga Rudge, certainly did, premiering this work, alongside the First Violin Sonata, by the “bad boy of music,” as the composer described himself in his autobiography.

And we now turn to a violin sonata with a long history, many revisions, and at last with four movements: between 1913 and 1921, **Leoš Janáček** worked on this piece, though the initial creative period took place in 1914 and the first version was completed in October 1915. The second version, revised by Josef Suk in 1922, is the one heard on this recording and received its world premiere on April 24, 1922 by violinist František Kudláček and pianist Jaroslav Kvapil in a Concert for New Moravian Music in Brno.

Janáček, a Slavic patriot, unabashedly described his short-lived enthusiasm for the war and his partisanship for the Russians marching against Austria. He noted the expression of wartime events in the Sonata in his 1923 text “To our troops”: “[...] in the sonata for violin and piano from 1914 I already heard, in my excited thoughts, the clanging [of sharp steel] ...” Nevertheless, it would be too simplistic to see the work as one-dimensional program music relating to the war.

The increasing quarrels with his wife Zdeňka following the death of their daughter Olga in 1903 and the happier moments with his muse Kamila Stösslová, which have been recorded in around 700 letters from 1917 up to the end of his life, are cer-

tainly also reflected in the piece. States of psychological excitement are clearly expressed as a musical psychogram and form an essential component of Janáček's individual style.

This music is also characterized by fragmentation. Melodic arcs suddenly collide with short motivic units and the tonal language sometimes contains disconcerting harmonic twists. It is a tableau of shifting emotional states and gestures – with reminiscences of perhaps better times, short-lived happiness, expressions of (self-)doubt, vexation, quarrels, and harsh rebukes. In the first movement, the emphatic opening theme over tremolos in the piano is followed by the second theme, a folk-like cantilena.



However, we unmistakably hear threatening undertones, the fragmented development and the recurring short motifs which resemble a “wiping-away” gesture, like in Gustav Mahler’s symphonies, or a slap in the face. Even the Ballada (which was written earlier, in 1913, as a stand-alone movement), with its sweeping cantilena in the violin and the ethereal broken triads in the piano, which transcend the movement all the way to the end, is not exempt from ruptures and shadows. In the third movement, Allegretto, with its folk-like and energetic dance themes and contrasting calm, almost stationary middle section, we very soon encounter disruptions with the “wiping-away” motif of the first movement. The movement ends abrasively with this motif in fortissimo, only minimally smoothed over by three final chords.

The end of the last movement, Adagio, is thoroughly unsettling. The chorale-like motif with which the movement begins and which is continually attacked, in a disrupting maneuver, by abrupt interjections in the violin, concludes the Sonata in the recapitulation after it has harrowingly spiraled upwards. And in the aftermath, the unsettling motif, this disconcerting idea that leaves us alone with itself, has the last word. By now, the listener has already forgotten the folk-like countersubject in the violin and piano, with its innocent simplicity, from the beginning.

Like an unresolved decision-making process – to use Freud’s terms, between the id, ego, and superego – this idea appears before us in its musical expression. The Sonata seems to want to speak to us of this, even to bear witness to it – and for Janáček it was important that his music should speak. For him it was indispensable to capture the idiom of his mother tongue as well as that of the North Moravian folk song in his melodies. After this avowal, we remain speechless.

*Dr. Jürgen Kampe*



# The Artists

## *Biographical Notes*

**W**ith her multifaceted and virtuoso violin playing, **Friederike Starkloff** is known as one of the most interesting musicians of her generation. Born in Chemnitz in 1990, she received violin lessons at the age of five from Wolfgang Marschner and Ariane Mathäus at the Pflüger Foundation in Freiburg. She later studied with Rainer Kussmaul in Freiburg and with Antje Weithaas at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin, where she taught as her assistant from 2017 to 2022.

Friederike Starkloff has won prizes at numerous internationally renowned competitions, including the seventh Leopold Mozart International Violin Competition in Augsburg, where she was awarded second place in 2009. This laid the foundation for her debut CD album with José Gallardo featuring Mozart's Violin Sonatas.

In 2010 she won third prize at the VII. International Johann Sebastian Bach Competition Leipzig, in 2014 third prize (the Jacques Thibaud Grand Prize) at the Long-Thibaud-Crespin Competition in Paris, and in 2015 third prize at the Jean Sibelius Competition in Helsinki. Her second CD recording of violin duos featuring works by Eugène Ysaÿe and Wolfgang Marschner followed in 2017 with violinist Myvanwy Ella Penny as her duo partner.

At the age of twenty-four, Friederike Starkloff was the youngest concertmaster of a German radio orchestra when she was appointed First Concertmaster of the NDR

Radiophilharmonie Hannover. Since the 23/24 season she has served as First Concertmaster of the Sinfonieorchester Basel. In addition, she appears as a sought-after soloist and can be heard as a frequent chamber music performer with Markus Becker, Jan Vogler, Leonid Gorokhov, Daniel Schnyder, and Gerrit Zitterbart in numerous concerts and productions. Friederike Starkloff plays a violin by Meike Finckh from 2021.

*[www.friederikestarkloff.com](http://www.friederikestarkloff.com)*

**Endri Nini**, a widely acclaimed artist both as a soloist and chamber musician, has won many awards in competitions such as the International Piano Competition of Île-de-France in Paris, the Premio Trio di Trieste, and the Kiejstut Bacewicz International Chamber Music Competition in Łódź. Born in Albania, Endri Nini studied with Sontraud Speidel, Kevin Kenner, and Bernd Goetzke. In addition, he received important musical inspiration from Stephen Kovacevich, Aldo Ciccolini, and András Schiff. He went on to complete his chamber music training in Hanover with Markus Becker and Oliver Wille.

As a chamber musician, he has performed with leading musicians such as Albrecht Mayer, Sabine Meyer, Daniel Rowland, Gustav Rivinius and the Berlin-Tokyo Quartet. From 2012 to 2018, Endri Nini was a founding member of the Flex Ensemble, with which he won several awards in prestigious international chamber music competitions, such as the first prize at the International Robert Schumann Chamber Music Competition in Frankfurt and the first prize at the Gianni Bergamo Classic Music Award in Lugano.

His recordings include, in addition to several CDs, broadcast recordings for SWR, NDR, and Radio 4 Amsterdam. As a soloist he has performed with the Baden-Baden Philharmonic Orchestra, Albanian Radio Television Symphony Orchestra, Karlsruhe Chamber Orchestra, and Tirana Chamber Orchestra. He has also appeared in numer-



ous concert halls such as the Concertgebouw Amsterdam, Alte Oper Frankfurt, National Center for the Performing Arts in Beijing, and Meistersingerhalle Nuremberg as well as at the Sommerliche Musiktage Hitzacker, Heidelberger Frühling, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Annecy Festival, Prussia Cove, Goslar International Music Festival, and PODIUM Festival Esslingen.

Endri Nini teaches chamber music at the music universities in Rostock and Weimar and is artistic director of the Himara International Music Festival.

[www.endrinini.com](http://www.endrinini.com)



*Funded by the Federal Government Commissioner for Culture and Media  
within the framework of NEUSTART KULTUR.*

*Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien  
im Rahmen von NEUSTART KULTUR.*

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49.(0)341.2155250 · Fax: +49.(0)341.2155255 · mail@genuin.de

Recorded at NDR, Kleiner Sendesaal Hannover · November 14–16, 2022

Recording Producer/Tonmeister: Johannes Endl

Editing: Johannes Endl

Piano: Steinway D

Piano Tuner: Wataru Takahashi

Translation: Aaron Epstein

Booklet Editor: Nora Gohlke

Photography: Zuzanna Specjal

Graphic Design: Thorsten Stapel

©+© 2024 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,  
lending, public performance and broadcasting prohibited.

---

---