

**DIALOGUES** Mozart  
Debussy · Zimmermann

**GÜLRU ENSARI & HERBERT SCHUCH**



»» **SWR2**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** (1756–1791)

Sonate C-Dur für Klavier zu vier Händen KV 521 /  
Sonata in C Major for Piano four Hands, K. 521 (1787)

- |              |       |
|--------------|-------|
| 1 Allegro    | 08:26 |
| 2 Andante    | 07:04 |
| 3 Allegretto | 06:55 |

**CLAUDE DEBUSSY** (1862-1918)

En Blanc et Noir  
für zwei Klaviere / for two Pianos, L. 134 (1915)

- |                          |       |
|--------------------------|-------|
| 4 No. 1 Avec emportement | 04:18 |
| 5 No. 2 Lent. Sombre     | 06:46 |
| 6 No. 3 Scherzando       | 04:33 |

**BERND ALOIS ZIMMERMANN** (1918-1970)

Monologe für zwei Klaviere  
(Fassung der „Dialoge“ für zwei Klaviere und großes Orchester /  
Monologues for two Pianos  
(Setting of the “Dialogues“ for two Pianos and Orchestra) (1960-64)  
*Hommage à Claude Debussy*

- |               |       |
|---------------|-------|
| 7 Monolog I   | 01:47 |
| 8 Monolog II  | 03:05 |
| 9 Monolog III | 02:53 |
| 10 Monolog IV | 02:08 |
| 11 Monolog V  | 07:53 |

Total Time 59:00



**GÜLRU ENSARI & HERBERT SCHUCH**  
Piano Duo

Recording: IV 2018, SWR Funkstudio Stuttgart

Executive Producer: Dr. Doris Blaich

Recording Producer, Editing & Mastering: Roland Kistner

Recording Engineers: Boris Kellenbenz; Volker Neumann

Piano Technician: Stefan Arnolds

Publishers:

Wiener Urtext / Schott / Universal (Mozart)

Henle (Debussy) · Schott (Zimmermann)

© 2018 Avi-Service for music, Cologne/Germany

© 2018 Südwestrundfunk SWR2, Stuttgart /

Avi-Service for music

42 6008553929 1 · All rights reserved

LC 15080 · STEREO · DDD · GEMA · Made in Germany

Translations: Stanley Hanks

Design: [www.BABELgum.de](http://www.BABELgum.de)

Photos: © Magnus Contzen

[www.avi-music.de](http://www.avi-music.de)

[www.herbertschuch.com](http://www.herbertschuch.com) · [www.gulruensari.com](http://www.gulruensari.com)

[www.swr2.de](http://www.swr2.de) · A Co-production with SWR2

**SWR2**



## ZIMMERMANN ZITIERT MOZART UND DEBUSSY

*Rainer Nonnenmann: Die Zusammenstellung von Mozart, Debussy und Bernd Alois Zimmermann erscheint divers. Doch Zimmermann bezeichnete seine Monologe als „Hommage à Claude Debussy“. Zudem zitiert er mit Mozart–Debussy, Beethoven–Debussy sowie Bach–Messiaen jeweils paarweise deutsche und französische Komponisten, als reichten sich diese stellvertretend für die einstigen Kriegsgegner die Hand zur Versöhnung. Was war Ihre Programmidee?*

Gülru Ensari und Herbert Schuch: In die Monologe hatten wir schon im Studium hineingeschnuppert, kannten allerdings nur ein paar kopierte Seiten davon. Anlässlich von Zimmermanns hundertstem Geburtstag haben wir uns wieder darauf besonnen, mussten aber sehr schlucken, als wir die komplette Partitur sahen. Da werden irrwitzige Dinge verlangt. Besonders gereizt haben uns von Anfang an die Zitate anderer Komponisten, die wie Inseln von Ruhe und Schönheit aus einem aufgewühlten Sturm aufragen. Die zitierten Werke sind nicht für Klavierduo. Doch sehen wir Parallelen zu den anderen von uns aufgenommenen Stücken. Das Freche, Plötzliche, Launige von Mozarts C-Dur-Sonate gibt es auch bei Zimmermann. Und faszinierend ist, wie er im 4. und 5. *Monolog* Debussys *Feux d'artifice* zitiert, um das flirrende französische Flair dann in seinem eigenen Element fortzusetzen. Debussy ist für Zimmermann mehr als nur eine Zitatebene. Die klangliche Duftigkeit der *Monologe* ist so untypisch deutsch, so wunderbar poetisch wie sonst nur bei Debussy.

*RN: Als überarbeitete Ausgliederung der Soloparts der Dialoge für zwei Klaviere und großes Orchester (1960) fehlt den Pianisten in Monologe zwar das Orchester, aber das Verhältnis der Pianisten und zwischen den zitierten Komponisten zielt gleichwohl auf Gespräch. Was bedeutet da der Titel Monologe?*

GE/HS: Es gibt natürlich Stellen, in denen wir beide unabhängig voneinander „monologisieren“, aber selbst da berühren sich identische Töne zwischen den beiden Klavieren „zufällig“ und geraten in einen Dialog: Töne, die wie kleine Irrlichter hin- und herspringen zwischen uns. Interessanterweise gibt es den gleichen Effekt im zweiten Satz bei Debussys *En blanc et noir*. Die Trompetenfanfare

bricht sich an der Gebirgswand und kehrt als Echo gleich zurück. Wir wollen da nicht hundertprozentig zusammen klingen, da man diesen unglaublichen Effekt sonst nicht hören würde.

*RN: Zimmermann spreizt alles ins Extrem: Register, Dynamik, Tempi, Gestik. Auf gleichsam zeitlose Passagen ohne Metrum und Rhythmus „quasi irreale“ mit traumhaft weichen, körperlosen Anschlägen pppp „dolce“ folgen perlende 256stel-Läufe, perkussive Anschläge „marcatissimo“ oder mit beiden Unterarmen wahlweise wuchtig gestemmt Cluster „con tutta forza“. Mit den Zitaten sind zudem verschiedene Musiksprachen zu gestalten und gleichzeitig einander zu überlagern. Was ist für Sie die größte Herausforderung dieses Werks?*

GE/HS: Wir mussten diese Partitur zunächst einmal überhaupt lesen lernen, damit diese Musik in uns etwas zum Klingen bringen konnte. Die Charaktere sind ja nicht so eindeutig wie bei Mozart und Debussy, wo wir genau wissen, welche Geste was für eine Bedeutung hat. Bei Zimmermann fragen wir uns oft: ist das jetzt Freude oder Verzweiflung? Das tolle daran ist: Das Stück lässt zu, dass es jedes Mal anders klingt und sich entwickelt, je nachdem, wie wir uns fühlen. Zimmermanns Musik ist extrem emotional, fast musikantisch: Wir lieben den Scherzo-Charakter des vierten Satzes oder das Tänzerische der fließenden Bewegungen im Finale, wo alles nochmal zusammenkommt.

*RN: Debussy komponierte En blanc et noir im Sommer 1915 und stellte den drei Sätzen jeweils Verse voran – etwa aus François Villons „Ballade wider die Feinde Frankreichs“ –, die seine patriotische Gesinnung während des Ersten Weltkriegs zum Ausdruck bringen. Der Weiß-Schwarz-Gegensatz des Titels meint sowohl rein pianistisch die diatonischen weißen und chromatischen schwarzen Tasten als auch die Kontraste zwischen unterschiedlichen Temperamenten sowie von Freund und Feind. Welchen Einfluss hatte das auf Ihre Interpretation?*

GE/HS: Patriotismus entsprach dem damaligen Zeitgeist. Bei Debussy gibt es diese bedingungslose

Euphorie im ersten Satz und das Schlachtengemälde im Mittelteil des zweiten Satzes, mit Trompetenfanfaren, Marschritten und – entsprechend den damaligen Kriegsgegnern – Zitaten der französischen *Marseillaise* und des deutschen Luther-Chorals *Eine feste Burg ist unser Gott*. Zugleich machte sich Debussy in seiner Musik vom Nationalismus frei. Bei allen zeitbedingten Einlassungen und aller Unruhe seines Stücks komponierte er ja kein Orchestergemälde, sondern hob durch das Schwarz-Weiß des Klavierklangs alles in eine andere Sphäre, reduziert, karg, artifiziell und klanglich visionär. Er hätte den ersten Satz auch an den Schluss stellen und dem Ganzen damit eine völlig andere Aussage geben können. So aber läuft die Musik in einem trübsinnigen letzten Satz aus, wo alle Spannung und Euphorie versickert und versteckt Kinderlieder anklingen. Das ist sehr berührend.

*RN: Mozarts fünfte Sonate für vier Hände KV 521 ist orchestral dimensioniert, vollgriffig, virtuos und in alle Lagen ausgreifend, wie ein Klavierkonzert. Im Allegro-Kopfsatz zum Beispiel klingt der scharf punktierte Unisono-Anfang wie ein Orchestertutti, dem imaginäre Bläser-Einwürfe über Bass-Repetitionen folgen. Das Rondofinale wirkt schäkernd, kapriziös, opernhaft.*

GE/HS: Konzert und Oper schließen sich bei Mozart nicht aus. Der langsame Satz lässt an eine Arie denken, das Finale an eine *Opera Buffa* Szene, schelmisch, ein bisschen naiv, mit plötzlichen schnellen Figuren dazwischen. Man kann sich Mozarts diebische Freude vorstellen, als er diese Taschenoper für Klavier schrieb. Das ist spielerische, freudige, überschwängliche Musik, offen für spontanes Sich-die-Bälle-Zuwerfen. Wir fühlen uns jedes Mal erfrischt beim Spielen und haben oft unseren Tag damit begonnen. Die strukturelle „Einfachheit“ macht dieses Stück beweglich, lebendig, zugleich auch so heikel und schwierig. Man kann es auf tausenderlei Arten spielen und keinen Moment wirklich festhalten, da es gleich schon wieder woanders ist.

*RN: Ihrer Einspielung ist die Lust beim Spielen anzuhören. Sie verstärken den ebenso tändelnden wie*

*virtuosen Charakter auch durch zusätzliche Verzierungen, Triller, Durchgangsnoten und kadenzartige Erweiterungen von Fermaten. Wie spontan ist diese Spielfreude?*

GE/HS: Wir haben verschiedene Versionen ausprobiert und dann ausgewählt. Wenn man den gesicherten Notentext verlässt und etwas dazu tut, muss das zu Situation und Charakter der Musik passen. Wir haben schnell gemerkt, wie schwierig es ist, eine Melodie zu verändern und doch genauso schön zu lassen. Von vielen Möglichkeiten bleiben dann nur noch wenige. Der erste Impuls dazu ist natürlich spontan. Aber dann ist es wie beim Komponieren, man muss sich entscheiden.

*RN: Mozart komponierte seine Sonate KV 521 für sich und seine hoch begabte Klavierschülerin Franziska von Jacquin, die neben ihrem Bruder Gottfried zu seinem engsten Freundeskreis gehörte. Entfaltet das Zusammenspiel hier eine besonders sinnliche Dimension, auch wenn man bedenkt, dass gemeinsames Musizieren eine der wenigen Gelegenheiten bot, die von rigiden Moralvorstellungen und Geschlechterrollen vorgeschriebene Distanz zwischen Mann und Frau zeitweise aufzuheben?*

GE/HS: Mozart komponiert so dialogisch, dass die beiden Spieler miteinander in Schwingung geraten und sich musikalisch nähern. Das kann in der Tat sehr sinnlich sein! Er schreibt oft für beide gleichzeitig denselben Ton. Obwohl er natürlich weiß, dass das spieltechnisch nicht klappt, will er vielleicht, dass sich die kleinen Finger immer wieder mal berühren. Als Pianisten sind wir gewöhnt, allein auf unserem Instrument zu spielen. Sich ein Klavier zu teilen, ist eigentlich Wahnsinn! Das gibt es bei keinem anderen Instrument! An einem Klavier sind wir ganz eng beieinander, wir hören uns selbst auf einmal anders. Wir spüren uns gegenseitig, den rhythmischen Schlag und Atem des anderen, und müssen uns keine Einsätze geben. Das ist ein spannender, intimer Prozess, wie beim Streichquartett. Da gibt es vieles, worüber man gar nicht sprechen muss, was während des Spielens einfach entsteht. Und so etwas macht uns glücklich!

© 2018 Interview mit Rainer Nonnenmann

## ZIMMERMANN QUOTES MOZART AND DEBUSSY

*Rainer Nonnenmann: The coupling of Mozart, Debussy and Bernd Alois Zimmermann might seem almost contradictory at first. But Zimmermann called his Monologues a “homage to Claude Debussy”. What is more, he referred to German and French composers in tandem (Mozart-Debussy, Beethoven-Debussy and Bach-Messiaen), as if they could shake hands, representing the former war enemies in a gesture of reconciliation. How did you come about the idea for this programme?*

Gülru Ensari und Herbert Schuch: As students we had already been allowed to take a peek inside the *Monologues*, but we only had access to a couple of photocopied pages. When the 100-year-celebration of Zimmermann’s birth came around, we remembered the impression they had made upon us. When we finally got to see the entire score, however, we took a deep breath: it demands the most incredible acrobatic feats! From the very beginning, we were particularly charmed by the way Zimmermann cites other composers: the quoted passages rise up in the midst of an agitated storm, like islands of tranquility and beauty. The works quoted by Zimmermann are not for piano duo, but we find that they have certain parallels with the other pieces on this recording. The cocky, unpredictable, whimsical aspect of Mozart’s C Major Sonata is also present in Zimmermann. It is fascinating to note how he quotes Debussy’s prelude *Feux d’artifice* (Fireworks) in the 4th and 5th *Monologues*, thereby transplanting that shimmering French flair into his own musical environment. Debussy, for Zimmermann, is more than just a source for quotes. The frothy, pastel sonorities in the *Monologues* are so untypically German, so much more beautifully poetical than anywhere else, except in Debussy.

*RN: Since the Monologues are rearranged excerpts from the piano parts in Zimmermann’s Dialogues (1960) for two pianos and large orchestra, the two pianists therefore lack the orchestra as a counterpart. But the way the two performers interact, and the connections between the composers Zimmermann quotes, all still work in favor of dialogue. In view of this, what do you think the title Monologues actually means?*

GE/HS: Of course the work contains certain passages where we each tend to remain isolated in an independent “monologue”. Even then, however, certain notes tend to coincide in both pianos, thereby embarking on a dialogue with one another: they bounce back and forth between us like will o’ the wisps. Interestingly enough, the same effect occurs in Debussy’s *En blanc et noir*: a trumpet fanfare bounces off the hillside and returns as an echo. Here we don’t even wish to attack at exactly the same time; if we did, the listeners would not be able to hear that incredible effect.

*RN: Zimmermann stretches everything to the utmost: registers, dynamics, tempi, musical gestures. Here we have practically “timeless”, “almost unreal” passages without meter or rhythm, where gorgeously gentle, ethereal pppp dolce attacks are followed by pearly 256th-note scales; percussive, marcatisimo attacks, or hefty clusters that have to be played “con tutta forza”, with the entire forearm. The quotes also oblige you as performers to apply a wide variety of styles, occasionally in simultaneous layers. As far as you are concerned, what is this work’s greatest challenge?*

GE/HS: To begin with, we simply needed to learn to read this score until we felt that the music made something resound within us. The musical characters are evidently not as clear-cut as in Mozart or Debussy, where we exactly understand which gesture has which meaning. In Zimmermann we often wonder: is this supposed to be joy or despair? The wonderful thing is that the piece permits a different way of sounding and progressing each time we play it, according to how we are feeling. Zimmermann’s music is extremely emotional, almost in an overstated way. We love the scherzo character in the fourth movement, and the dance-like, flowing motion in the finale, where everything comes together.

*RN: Debussy wrote En blanc et noir in the summer of 1915. To express his patriotic stance vis-à-vis the Great War, he chose to head each of the three movements with verses from poetry: one from François Villon’s “Ballad against the enemies of France”, for instance. The black-and-white contrast*

*in the title is not only an evocation of the two pianos' diatonic white and chromatic black keys, but also of contrasts among different sorts of temperament, and between friends and enemies at war. How did all of this exert an influence on your interpretation?*

GE/HS: Patriotism belonged to the zeitgeist back then. In Debussy we have that unconditional euphoria in the first movement, and the battle scene in the middle of the second movement, with trumpet fanfares, marching steps, and quotes of the *Marseillaise* as well as of the German Luther chorale *Eine feste Burg ist unser Gott*, corresponding with the two enemy sides in WWI. But at the same time, Debussy transcended nationalism in his music. In spite of timely references and the piece's overall agitation, he refrained from painting an orchestral panorama of war, but used the black-and-white aspect of piano sonorities to elevate it all into another sphere: sparse, reduced, artificial and visionary in terms of timbre. He could very well have made an entirely different statement by placing the first movement last, for instance. But the music, in the order he chose, fades out in the gloomy last movement: tension and euphoria run dry; meanwhile, hidden references to children's songs flare up out of nowhere. Those passages are extremely moving.

*RN: Mozart's fifth sonata for piano four hands, KV 521, acquires a truly orchestral dimension: the players are virtuosically required to use all fingers at all times, running the gamut across the entire keyboard – like a piano concerto. For instance in the first movement, Allegro, we hear a keenly dotted theme in unison that sounds like an orchestral tutti, followed by imaginary wind section interjections supported by repeated bass notes. The rondo finale sounds teasing, whimsical, operatic.*

GE/HS: In Mozart, concerto does not preclude opera. The slow movement sounds like an aria, and the finale like a scene from an *opera buffa*: roguish, somewhat naïve, bluntly interrupted by rapid figurations. We can imagine the mischievous pleasure Mozart must have felt in writing this miniature opera for piano four hands. This is playful, joyful, effusive music. It allows us plenty of room to throw the ball

back and forth to one another. It makes us feel refreshed each time we play it, and often start our day by doing so. This piece's apparent structural "simplicity" makes it flexible and lively, but also quite daunting and difficult. You can play it in a dozen different ways without ever being able to pin any moment down – before you know it, it's already somewhere else.

*RN: In your recording we hear the sheer joy of making music together. You reinforce the piece's playful yet virtuosic character by adding ornaments, trills, passing notes, and cadenza-like extensions of fermata passages. How spontaneous is that evident joy of playing?*

GE/HS: We tried out a series of different versions and then made up our minds. Once you choose to forsake literalness and add something to the score, whatever you add must remain faithful to the musical situation and the music's character. We soon found out how difficult it is to alter a melody and still preserve its beauty. Amongst an apparent plethora of possibilities, only a few were actually feasible. Of course our first additions emerged spontaneously, but then it became just like composing: we had to make choices.

*RN: Mozart composed his Sonata KV 521 for himself to play together with his highly gifted piano student Franziska von Jacquin, who, along with her brother Gottfried, belonged to his closest circle of friends. Does sensuality come into play when you collaborate on this sonata? We shouldn't forget that making music together was one of the few occasions in which rigid moral restrictions, gender roles, and the regulated distance between men and women could be lifted.*

GE/HS: Mozart's music is so much of a dialogue that the players resonate in tandem and draw closer to one another in a musical sense. The experience can be quite sensual! Mozart often has us play the same note simultaneously. Although of course he knows it is not technically feasible, he perhaps just wants our little fingers to come in contact with one another on occasion. As pianists we are



accustomed to playing alone on our instrument. It's actually quite crazy to share a piano! It's something one doesn't do with any other instrument. Sitting together at one piano, we are on close terms, and we start hearing ourselves differently. We feel one another, we feel our partner's rhythmic beats and breaths; we don't need to provide one another with any cues. It is an exciting, intimate undertaking, like in a string quartet. There's a lot we don't even need to talk about: many things just emerge while we play. This makes us truly happy!

© 2018 The interview  
was conducted by  
Rainer Nonnenmann

## GÜLRU ENSARI & HERBERT SCHUCH

„Mit einer Stimme wird gespielt, in Agogik und Ausdruck, Artikulation und Phrasierung. Hier präsentiert sich ein ganz wunderbares Duo“ *PianoNews*, 3/2017

Ob vierhändig an einem oder an zwei Flügeln, das deutsch-türkische Klavierduo Gülru Ensari & Herbert Schuch überzeugte in den drei Jahren seit seiner Gründung bereits auf zahlreichen internationalen Podien, darunter im BOZAR Brüssel, in der Philharmonie Köln, in München, Salzburg, Luxemburg, Frankfurt, beim MiTo Festival in Mailand und Turin, beim Kissinger Sommer und beim Istanbul Music Festival sowie bei seinen Konzerten mit dem WDR Sinfonieorchester und dem Hessischen Staatsorchester Wiesbaden. In der Saison 2018/19 wird es u.a. im Konzerthaus Berlin, beim Schumannfest Düsseldorf, in Würzburg, Fulda und Blaibach und erneut mit dem WDR Sinfonieorchester in der Kölner Philharmonie zu hören sein.

Anfang 2017 erschien die von der Presse hochgelobte erste CD-Aufnahme des Duos beim Label CAvi-music, in deren Zentrum – umrahmt von Walzern Hindemiths und Brahms‘ – Strawinskys furiose und skandalträchtige Ballettmusik *Le Sacre du Printemps* steht. Die Ersteinpielung von zwei anatolischen Volksliedern des türkischen Komponisten Özkan Manav runden das Programm ab, das im westlich-östlichen Spannungsfeld der Stücke auch die private Geschichte des Duos erzählt: Herbert Schuch und Gülru Ensari heirateten im Sommer 2014 in Istanbul und leben seit einigen Jahren in ihrer Wahlheimat Köln.

[www.gulruensari.com](http://www.gulruensari.com) · [www.herbertschuch.com](http://www.herbertschuch.com)

## GÜLRU ENSARI & HERBERT SCHUCH

“In terms of agogics, expression, articulation and phrasing, they play as if with one voice. Here we have a truly fabulous piano duo” *PianoNews*, 3/2017

Whether in piano four hands or on two pianos, the German-Turkish piano duo Gülru Ensari & Herbert Schuch has scored triumphs with audiences and critics in the three years since its inception at a multitude of outstanding international venues: BOZAR (Brussels), Philharmonie (Cologne), as well as in Munich, Salzburg, Luxemburg, Frankfurt, at the MiTo Festival in Milan and Turin, at the Bad Kissingen Summer Festival, at the Istanbul Music Festival, and in a number of appearances with the WDR Symphony Orchestra (Cologne) and the Hessian State Orchestra Wiesbaden. In the 2018/19 season they will be performing at the Berlin Konzerthaus, at the Schumannfest in Düsseldorf, in Würzburg, Fulda, and Blaibach, and once again with the WDR Symphony Orchestra at the Cologne Philharmonie.

To critical acclaim, the duo released their first CD on the CAvi-music label in early 2017, centered on Stravinsky’s wild and “scandalous” ballet music *Le Sacre du Printemps*, in conjunction with waltzes by Hindemith and Brahms, and rounding off the programme with the world première recording of two Anatolian folk songs by Turkish composer Özkan Manav. Involved as they are in an interplay between East and West, those two pieces also tell the duo’s private story: Herbert Schuch and Gülru Ensari married in the summer of 2014 in Istanbul and have been living for several years in Cologne, the city they have chosen to call their home.

[www.gulruensari.com](http://www.gulruensari.com) · [www.herbertschuch.com](http://www.herbertschuch.com)