

cpo

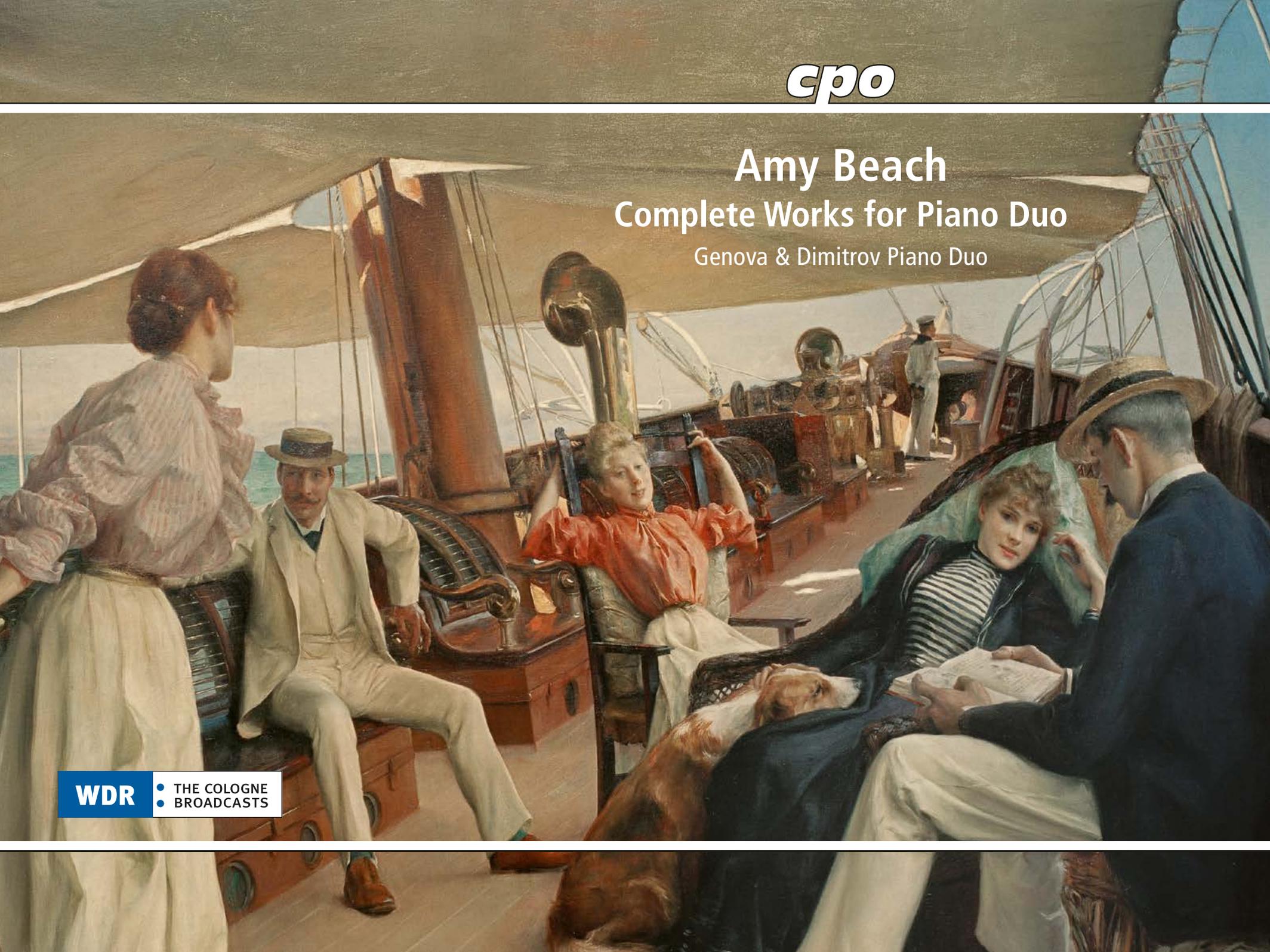
Amy Beach

Complete Works for Piano Duo

Genova & Dimitrov Piano Duo

WDR

• THE COLOGNE
• BROADCASTS



Amy Beach 1867–1944

Complete Works for Piano Duo

Variations on Balkan Themes for 2 Pianos, op. 60c 19'30

Three Pieces for Piano Four-Hands 8'07

1	I. Allegro appassionato	1'55
2	II. Moderato cantabile	2'24
3	II. Allegro con fuoco	3'48

Suite for Two Pianos Founded upon Old Irish Melodies, for 2 Pianos op. 104 22'22

4	I. Prelude	6'29
5	II. Old-time Peasant-Dance	4'34
6	III. The Ancient Cabin	7'00
7	IV. Finale	4'19

Summer Dreams for Piano Four-Hands, op. 47 13'52

8	I. The Brownies	3'56
9	II. Robin Redbreast	1'37
10	III. Twilight	2'18
11	IV. Katy-dids	0'48
12	V. Elfin Tarantelle	1'40
13	VI. Good night	3'33

Total time 63'51

Piano Duo Genova & Dimitrov

Die von dem Editionsleiter Chris A. Trotman veröffentlichten Neuauflagen der *Drei Stücke für Klavier zu vier Händen und Variationen über Balkan-Themen für zwei Klaviere op. 60* von Amy Beach, die das Klavierduo Genova & Dimitrov in den vorliegenden Aufnahmen benutzt haben, sind Publikationen der Women's Philharmonic Advocacy (www.wophil.org), die sich auf die Fahnen geschrieben hat, Aufführungen und Einspielungen von Werken weiblicher Komponisten zu fördern.

The newly published editions of Amy Beach's *Three Pieces for Piano Four-Hands & Variations on Balkan Themes for Two Pianos, Op. 60* by Publications Director Chris A. Trotman, which has been used by the Genova & Dimitrov Piano Duo for these recordings, are publications of Women's Philharmonic Advocacy (www.wophil.org), and part of their mission of encouraging performances and recordings of neglected music by women.

WDR

● THE COLOGNE
● BROADCASTS



LC 8492

GEMA

All rights of the producer and of the owner of the work reserved.
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broad-
casting of this record prohibited.

cpo 555 453-2

Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln

Lizenziert durch die WDR mediagroup GmbH

Recording: WDR Funkhaus, Köln, Klaus-von-Bismarck-Saal,
January 4-7, 2021

Recording Producer: Stephan Hahn

Recording Engineer: Dirk Franken

Executive Producer: Andrea Zschunke

Cover Painting: Julius LeBlanc Stewart, »On the Yacht ›Namouna‹«, 1890,
Hartford, Wadsworth Atheneum

© Photo: akg-images, 2021; Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2021 – WDR – Made in Germany



Amy Beach

© Apeda, New York/UNH Library

Das kompositorische Schaffen Amy Beachs markiert einen der Höhepunkte innerhalb der großen Konsolidierungsphase, die die Kunstmusik der Vereinigten Staaten in den Jahrzehnten zwischen dem Bürgerkrieg und dem Ersten Weltkrieg durchlief. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich das amerikanische Musikleben zunehmend professionalisiert. Zwar absolvierten damals bereits seit Jahrzehnten in den USA europäische Gesangs- und Instrumentalvirtuosen erfolgreiche Tournées, doch hatte sich der Aufbau feststehender Konzertsäle und Musikbildungsstätten nach europäischem Vorbild eher zögerlich vollzogen. Das erste amerikanische Konservatorium, das Lowell Mason 1833 in Boston gründete, hatte keinen langen Bestand gehabt. Dagegen florierte das erste professionelle Sinfonieorchester der Vereinigten Staaten, die 1842 ins Leben gerufene Philharmonic Society of New York – und floriert als New York Philharmonic bis heute. Nach dem Ende des Bürgerkriegs erlebte das Land in rascher Folge das Entstehen zahlreicher Konservatorien, so 1865 in Oberlin und 1866 in Baltimore. In Amy Beachs Geburtsjahr 1867 entstanden eines in Chicago und zwei in Boston. Dort folgte 1881 die Gründung des Boston Symphony Orchestra. Weitere Orchester und Konservatorien entstanden während der nächsten Jahrzehnte. Mit dieser im Wesentlichen vom wohlhabenden Bürgertum der großen Städte getragenen, flächendeckenden Professionalisierung des Musiklebens, an welcher zahlreiche aus Europa eingewanderte Dirigenten, Orchestermusiker und Musikpädagogen bedeutenden Anteil nahmen, ging ein Wandel im Geschmack amerikanischer Komponisten einher. Hatten sich einst Anthony Philip Heinrich und William Henry Fry in ihren unverdeckt dilettantische Züge aufweisenden Sinfonien ihrer Lust am Experimentieren und ihrer Neigung zur Folklore hingegen – Züge, wie sie viel später im

Schaffen von Charles Ives wieder auftauchen –, so trat um 1850 mit George Frederick Bristow der erste entschiedene an den europäischen Standards der Zeit ausgerichtete Komponist der USA in Erscheinung. In der nachfolgenden Generation wurde es für junge Talente fast zur Selbstverständlichkeit, sich nach der Ausbildung an den neuen Konservatorien den letzten Schliff in Europa, namentlich in Deutschland, zu holen. Den starken Einfluss klassizistischer deutscher Musik auf die damalige amerikanische Produktion verdeutlichen bereits die Namen der aufgesuchten Lehrer: So reiste etwa George Chadwick zu Carl Reinecke und Salomon Jadassohn nach Leipzig, Edward MacDowell zu Joachim Raff nach Frankfurt, und Horatio Parker zu Josef Rheinberger nach München.

Die europäische Orientierung dieser Komponisten – die in ihren Werken sehr wohl amerikanische Sujets und teilweise sogar original amerikanische Themen verarbeiteten – ließ US-amerikanische Musikgeschichtsschreiber während des 20. Jahrhunderts lange Zeit mit dieser Epoche fremdeln. Nathan Broder sprach für viele, als er 1966 im Artikel »Vereinigte Staaten« der *Musik in Geschichte und Gegenwart* behauptete, dass die amerikanische Musik erst nach 1920 »endlich mündig geworden« sei. Wenn sein Mitautor H. Wiley Hitchcock von der »tiefgreifenden Spaltung amerikanischer Musikkultur« schrieb, »die sich bis etwa 1920 beobachten läßt, eine Spaltung zwischen einer im wesentlichen den höheren Klassen vorbehaltenen, anspruchsvollen und an Europa orientierten Kunstmusik und einer im wesentlichen die Mittelklasse ansprechenden, naiven, volkstümlichen Musik, die auf die Vereinigten Staaten ausgerichtet war«, so wird klar, dass die Musik Amy Beachs und ihrer Zeitgenossen als nicht eigentlich amerikanisch wahrgenommen wurde. Diese Gedanken sind mittlerweile selbst historisch geworden und einer Beurteilung

gewichen, die das Schaffen dieser Komponisten als unablässigen Teil der amerikanischen Musikgeschichte sieht. Ohne die von ihnen geleistete Konsolidierung wäre der Aufschwung, den die Musik der Vereinigten Staaten während des 20. Jahrhunderts nahm, undenkbar gewesen. Einige stehen zudem als Lehrerpersönlichkeiten in direkter Verbindung mit prägenden Gestalten der nachfolgenden Epoche, so Horatio Parker mit Charles Ives und Roger Sessions, Rubin Goldmark mit George Gershwin und Aaron Copland, George Chadwick mit William Grant Still. Amy Beach hat in diesem Bild einen festen Platz. Nicht nur war sie die erste Frau in den USA, die eine Messe, eine Sinfonie und ein Klavierkonzert komponierte, sondern auch die erste, die sich aufgrund der Qualität ihrer Werke den anhaltenden Respekt ihrer männlichen Kollegen sichern konnte. Mit den berühmtesten unter ihnen wurde sie spätestens um 1900 in einem Atemzug genannt. Ihr Lebenswerk ist mit 152 Opusnummern eines der umfangreichsten aller amerikanischen Komponisten ihrer Zeit.

Keines ihrer Werke hat die heute allgemein als Amy Beach bekannte Komponistin unter diesem Namen veröffentlicht. Die ersten Publikationen der 16- bzw. 17-Jährigen tragen noch den Geburtsnamen der Autorin, »Amy Marcy Cheney«. Auf allen späteren Kompositionen steht konsequent »Mrs. H. H. A. Beach«. Der Zusatz »Mrs.« kann in diesem Fall nicht weggelassen werden, da sich hinter den drei Initialen ihr Gatte Henry Harris Aubrey Beach verbirgt, die Komponistin also der in angelsächsischen Ländern lange üblichen Sitte folgte, dass eine verheiratete Frau in der Öffentlichkeit unter Vor- und Zunamen ihres Ehemannes auftritt, ihr eigener Vorname dagegen dem privaten Gebrauch vorbehalten bleibt. »Amy Beach« nannte sie sich öffentlich nur in den Jahren 1912 und 1913 während ihres längeren Aufenthalts in Deutschland.

Amy Marcy Cheney, die spätere Mrs. Beach, kommt am 5. September 1867 in Henniker, New Hampshire, zur Welt und bleibt das einzige Kind ihrer Eltern, des Papierhandelskaufmanns Charles Abbott Cheney und dessen Ehefrau Clara Imogene Marcy, einer begabten Amateurpianistin und -sängerin. Bereits als Kleinkind fällt sie durch außerordentliche Musikalität auf und beherrscht, noch bevor sie sprechen kann, vierzig Melodien, die sie alle in den Tonarten summt, in denen sie sie zuerst gehört hat. Als Clara Cheney ihre nicht ganz zweijährige Tochter in den Schlaf singen will, beginnt Amy damit, eine zweite Stimme zu improvisieren. So deutlich die Mutter die ungewöhnliche Begabung ihres Kindes erkennt, so fern liegt es ihr, daraus eine Attraktion für die Öffentlichkeit zu machen: »Amy soll eine Musikerin werden, kein Wunderkind«, lautet ihre Entscheidung. Dennoch verweigert Mrs. Cheney der Tochter lange Zeit das Klavier aus Angst, das Kind würde sich daran erschöpfen – was immerhin zur Folge hat, dass sich Amys inneres Ohr schärft. Mit vier Jahren – die Familie ist inzwischen nach Boston übergesiedelt – erhält sie schließlich den lang ersehnten Zugang zum Instrument. Ihre ersten eigenen Kompositionen, drei kleine Walzer, schreibt sie allerdings im Sommer 1872 während eines Besuchs auf der Farm ihres Großvaters nieder, wo weit und breit kein Klavier zu finden ist. Sie wird es auch später nie zum Komponieren brauchen. Die Mutter lässt Amy nun regelmäßig am Klavier sitzen und improvisieren, wartet aber mit formellem Klavierunterricht bis sie sechs ist. 1874 tritt Amy Cheney in der Unitarian Church von Chelsea, Massachusetts, erstmals als Pianistin vor die Öffentlichkeit. Sie spielt Beethoven, Chopin und einen selbstkomponierten Walzer. Den Ratsschlag konsultierter Musikpädagogen, die junge Musikerin in Europa studieren zu lassen, lehnen die Eltern ab, engagieren aber zwei herausragende Pianisten als

Privatlehrer, zuerst den Moscheles-Schüler Ernst Perabo, dann den Liszt-Schüler Carl Baermann. 1882/83 studiert die 15-Jährige Harmonielehre am Wellesley College bei dem in Leipzig ausgebildeten Junius Welch Hill. Weiteren musiktheoretischen Unterricht nimmt sie nicht, bringt sich stattdessen anhand der Werke Bachs den Kontrapunkt im Selbststudium bei, ebenso Instrumentation mittels der Lehrbücher von Berlioz und Gevaert. Ein Konservatorium hat Amy Beach, im Gegensatz zu den meisten amerikanischen Komponisten der Zeit, nie besucht. 1883 findet sie sich in Boston zum ersten Mal einem großen Konzertpublikum gegenüber, als sie in Mr. H. P. Peck's Anniversary Concert Chopins Rondo op. 16 und unter Leitung von Adolf Neuendorff Ignaz Moscheles' Drittes Klavierkonzert spielt. Der Verleger Arthur P. Schmidt wird auf sie aufmerksam und nimmt erste Kompositionen von ihr unter Vertrag.

Am 2. Dezember 1865 heiratet Amy Cheney, 18 Jahre alt, Henry Harris Aubrey Beach, den angesehensten Chirurgen Bostons, verwitwet und mit 42 Jahren noch ein wenig älter als ihre Eltern. H. H. A. Beach, wie er sich in der Regel abkürzt, dilettiert als Dichter (als der er von seiner Frau vertont wird), hat in seiner Jugend Klavier und Orgel gelernt und pflegt Freundschaften mit zahlreichen Musikern. Er singt im Chor der Bostoner Handel and Haydn Society und ist Mitglied der Harvard Musical Association zur Organisation von Kammer- und Orchesterkonzerten sowie des Euterpe Club, der Kammerkonzerte unterstützt. Wie Amy Beachs Mutter ist sich auch ihr Ehemann völlig im Klaren über ihr Talent und fördert sie nach Kräften, sieht sich allerdings ebenso in der Rolle des Vormunds. Hatte sich Amy Cheney vor ihrer Heirat gleichermaßen als Komponistin wie als Pianistin verstanden, so reduziert sie als Mrs. H. H. A. Beach auf Drängen ihres Gatten ihre öffentlichen Auftritte auf ein Benefizkonzert pro Jahr. Nach Dr. Beachs Willen soll

das Komponieren ihr hauptsächlicher Lebensinhalt sein. Die Gesellschaft soll seine Frau als unabhängige schaffende Künstlerin kennen, nicht als Klavierspielerin, die auf eine Konzerttätigkeit angewiesen ist. Entsprechend muss Amy Beach alle Einnahmen ihrer Konzerte zu wohltätigen Zwecken spenden. Durchaus willkommen sind ihrem Mann dagegen die bald üppig fließenden Honorare für ihre Kompositionen: 1893 können sie sich von den Einnahmen des höchst erfolgreichen Liedes *Ecstasy* op. 19/2 ein Ferienhaus nahe der Atlantikküste in Centerville, Massachusetts, kaufen.

Amy Beach ist nicht die erste Amerikanerin, die komponiert, auch nicht die erste, die mit ihren Kompositionen Geld verdient; für Aufsehen in der Musikwelt sorgt sie jedoch durch ihr selbstbewusstes Vordringen in Gattungen, in denen sich zuvor nur Männer ausgezeichnet haben. Sie schreibt eine Messe, Chor- und Solokantaten. Ihre *Gaelic Symphony* in e-Moll op. 32 findet bei Kritikern und Komponistenkollegen höchstes Lob und wird nach der Uraufführung 1896 von den führenden Orchestern des Landes nachgespielt. Bei der Premiere ihres viersätzigen Klavierkonzerts cis-Moll op. 45 1900 beeindruckt sie ein weiteres Mal durch ihr pianistisches Können. Ihre Fertigkeiten in der Komposition von Kammermusik stellt sie mit der Violinsonate a-Moll op. 34 und dem Klavierquintett fis-Moll op. 67 unter Beweis.

1910 verliert die Komponistin ihren Ehemann durch einen Unfall, im folgenden Jahr stirbt ihre seit langem kränkliche Mutter, die mit beiden zusammenlebte (der Vater war bereits 1895 gestorben). Die Zäsur, die der Tod dieser beiden wichtigsten Menschen bedeutet, zeigt sich bereits darin, dass die mittlerweile bei op. 71 angekommene, seit 1885 kontinuierlich fortgesetzte Reihe der Publikationen von Mrs. H. H. A. Beach 1910 abrupt abreißt, und vier Jahre vergehen, bis wieder ein Werk

erscheint. Allerdings kann sich Amy Beach nun, mit 43 Jahren, zum ersten Mal in ihrem Leben völlig unabhängig fühlen. Sie verlässt ihren bisherigen Lebensmittelpunkt Boston, reist nach Europa und verbringt die kommenden drei Jahre überwiegend in Deutschland, wo sie 1912 ihre Konzerttätigkeit wieder aufnimmt. Nach Amerika zurückgekehrt, erhält sie 1915 den Auftrag, die offizielle Hymne für die Panama-Pacific International Exposition anlässlich der Eröffnung des Panama-Kanals zu schreiben – im Rahmen dieser Feierlichkeiten wird am 28. Juni 1915 in San Diego ein »Mrs. Beach Day« abgehalten. Auch in den folgenden Jahren fehlt es ihr nicht an Ehrungen. So wird ihr 1928 von der University of New Hampshire der Magisteritel ehrenhalber verliehen (der Universitätspräsident drückt ihr anschließend in einem Brief sein Bedauern darüber aus, dass seine Institution sich nicht zu einem Ehrendoktor entschließen konnte), die National League of American Pen Women organisiert zur Feier ihres 50. Künstlerjubiläums 1934 eine Konzertreihe, 1936 tritt sie auf Einladung der First Lady Eleanor Roosevelt mit eigenen Werken im Weißen Haus auf. Auch wenn infolge der ästhetischen Umorientierungen nach dem Ersten Weltkrieg ihr Schaffen nicht mehr die gleiche Beachtung findet wie einst, wird Amy Beach als würdige Altmeisterin der amerikanischen Musik allgemein respektiert. Besonders am Herzen liegt ihr die Förderung des künstlerischen Nachwuchses. Zwischen 1921 und 1941 verbringt sie insgesamt sechs Sommer in der MacDowell Colony nahe Peterborough, New Hampshire. Junge Komponistinnen suchen »Aunt Amy« dort regelmäßig auf, um von ihr zu lernen. Selbst komponiert sie nun überwiegend geistliche Vokalmusik, erweitert aber noch als Mittsechzigerin mit *Cabildo*, einer einkantigen Kammeroper, die nur von einem Klaviertrio begleitet wird, ihr Gattungsspektrum. Ihre letzten Jahre werden von einer Herzkrankheit überschattet, die sie

zunehmend einschränkt. Im März 1940 tritt sie bei einer Aufführung ihres Klavierquintetts in Brooklyn, New York, zum letzten Mal öffentlich als Pianistin auf. Als zu Ehren ihres 75. Geburtstages 1942 in Washington, DC, zwei Festkonzerte veranstaltet werden, ist Amy Beach bereits zu geschwächt, um anreisen zu können. Sie stirbt zwei Jahre später, am 27. Dezember 1944, in New York City.

Das Klavier war Amy Beachs lebenslanger Begleiter. Sie bedachte ihr Instrument mit Solokompositionen unter insgesamt 26 Opusnummern, die sich gleichmäßig über ihr gesamtes Schaffen von den 1880er Jahren bis in die 1930er verteilen; einige davon fassen mehrere Stücke zusammen. Unter den amerikanischen Komponisten ihrer Generation hat einzig Edward MacDowell ein an Umfang und künstlerischem Gewicht vergleichbares Klavierwerk hinterlassen.

Neben ihrer Tätigkeit als Solistin pflegte sie das vierhändige Musizieren als eine Selbstverständlichkeit des damaligen Musiklebens. Ihr Schaffen für ein Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere beschränkt sich zwar auf wenige Stücke, doch zeugen diese vom Können ihrer Autorin nicht minder vorteilhaft als die zweihändigen Werke.

Während sich Amy Beach in der Vokalmusik bereits frühzeitig an Kompositionen größerer Ausdehnung wagte – die 70-Minütige Messe in Es-Dur ist ihr op. 5, ihre Männerchor-Ballade nach Schiller *The Minstrel and the King* ihr op. 16 –, ließ sie sich auf instrumentalem Gebiet damit deutlich mehr Zeit. Als Komponistin eines mehrsätzigen Werkes in Sonatenform trat sie – durch Lieder, Chorwerke, auch einige Klavierstücke bereits als feste Größe des amerikanischen Musiklebens etabliert – erstmals im Alter von 29 Jahren mit der *Gaelic Symphony* op. 32 in Erscheinung. Dann konnte freilich kein Zweifel mehr an ihrer Fertigkeit in der Handhabung ausgedehnter Instrumentalformen bestehen.

Viel später, am 28. Juni 1915 veröffentlichte sie im *Los Angeles Examiner* eine Sammlung von Ratschlägen für angehende Komponisten, in der sie ihr eigenes Vorgehen als junge Künstlerin gleichsam kodifizierte. Das zweite und dritte dieser »Music's Ten Commandments as given for Young Composers« lauten:

»II. Beginne mit kleinen Sachen – Ideen, die in kleiner Form ausgedrückt werden können.

III. Studiere wie die sämtlichen Möglichkeiten einer kleinen Form am besten entwickelt werden können. Ein kleines Juwel mag genauso brillant geschliffen sein wie eines, das viele Karat wiegt.«

Nicht alle kleinen Brillanten, die die Komponistin in ihrer Jugendzeit geschliffen hat, wurden auch von ihr selbst veröffentlicht. So fanden sich in ihrem Nachlass u. a. **Drei Stücke für Klavier zu vier Händen**, die sie – damals noch Amy Marcy Cheney – mit etwa 16 Jahren um 1883 geschrieben hat. Zwar gelangte das zweite davon in überarbeiteter Form bereits 1901 als Teil der *Summer Dreams* op. 47 an die Öffentlichkeit, doch wurde die Erstfassung, wie auch die beiden anderen Stücke, erst 1998 von Adrienne Fried Block, Autorin des biographischen Standardwerks über Amy Beach, bei Hildgard Publishing herausgegeben. Alle drei kurzen Sätze sind ausgesprochen melodiefokaliert und in einem, mit späteren Arbeiten Beachs verglichen, ziemlich schlicht gestalteten Tonsatz komponiert: Der Secondo hat im ersten (*Allegro appassionato*, fis-Moll, $\frac{3}{4}$) und dritten Stück (*Allegro con fuoco*, A-Dur, $\frac{3}{8}$) nur Begleitfiguren zu spielen, im zweiten (*Moderato cantabile*, Des-Dur, $\frac{4}{4}$) übernimmt er in wenigen Takten die melodische Führung. In ihrem Fünften Gebot empfahl Amy Beach später, sich »endloser Arbeit im Analysieren der Werke alter Meister zu unterziehen«, um sich die Beherrschung der Formen anzueignen, in denen man komponieren möchte. Im Falle der drei vierhändigen

Stücke hat sie sich wohl anhand der *Moments musicaux* Franz Schuberts gebildet, deren Einfluss gerade in Nr. 1 nicht zu überhören ist. Schuberts Art und Weise lange Melodien zu bilden, indem einzelne Phrasen oder Motive durch eine Vielzahl harmonischer Stufen geführt werden, gibt jedenfalls auch Beachs Stücken das Gepräge. Die ersten beiden besehen im Prinzip aus nichts anderem als jeweils einem kunstvoll ausgeführten, ausgedehnten Melodiebogen. Größer angelegt ist das dritte Stück, dessen eigenständiger Mittelteil in d-Moll ein bereits im ersten Teil auftauchendes Wechselnotenmotiv entfaltet.

1901 brachte Arthur P. Schmidt, der damalige Hauptverleger Amy Beachs das einzige Originalwerk der Komponistin für ein Klavier zu vier Händen heraus, das zu ihren Lebzeiten publiziert wurde: die sechs Stücke umfassende Sammlung **Summer Dreams op. 47**. Wie bei den drei frühen Stücken handelt es sich um Musik, die weniger zur öffentlichen Darbietung als zum häuslichen Musizieren geschrieben worden ist. Jedem dieser pittoresken kleinen Tongemälde hat Amy Beach einige Verse bzw. ein ganzes Gedicht vorangestellt, die die Ausführenden auf die Musik einstimmen sollen. Die Motti zu Nr. 1 und Nr. 5 stammen von Shakespeare, Nr. 3 wird der Komponistin selbst eingeleitet, den übrigen stehen Verse zeitgenössischer amerikanischer Dichter voran: des damals bereits weltberühmten Walt Whitman (1819–1892), des jung gestorbenen Charles Henry Lüders (1858–1891) und Agnes Helen Lockhart Hughes' (1866–1942), mit der Amy Beach persönliche Beziehungen verbanden (sie wurde 1904 Patin des Sohnes der Dichterin, der ihr zu Ehren William Lockhart Beach Hughes genannt wurde). Lockhart Hughes' *Good Night* wurde von Beach übrigens auch als Lied vertont (op. 48/3), doch hat dieses musikalisch mit dem Klavierstück außer Tempo, Ton- und Taktart nichts gemein.

Das erste Stück der *Summer Dreams* ist den Heinzelmännchen (engl. Brownies) gewidmet (*Alla Marcia*, e-Moll, $\frac{4}{4}$). Den Rahmen bildet ein freundlicher Marsch, der sich leise einschleicht. Gewissermaßen das Durcheinanderhuschen der kleinen Gestalten verdeutlichen die zahlreichen Imitationen zwischen Primo und Secondo. Das Thema des Mittelteils (C-Dur) kontrastiert durch kapriziöse Chromatik.

Robin Redbreast, das Rotkehlchen, hat der Komponistin das Material zum zweiten Stück (*Tempo di valse*, G-Dur, $\frac{3}{4}$) bereitgestellt, denn sowohl das Walzerthema der Rahmenteile, als auch die Signalmotive des Mittelteils basieren auf Rotkehlchenrufen. Die Musikwissenschaftlerin Sabrina Clarke konnte anhand dieses Stückes nachweisen, dass die Synästhetikerin Amy Beach mit den *Summer Dreams* nichts weniger als ein kleines Gesamtkunstwerk aus Musik, Dichtung und Farbe geschaffen hat. Clara Cheney, Beachs Mutter, überlieferte durch Notizen aus der Kinderzeit ihrer Tochter deren Farbassoziationen zu insgesamt neun Tonarten. Diesen zufolge war G-Dur für die Komponistin untrennbar mit rot verbunden. Ein Stück über Rotkehlchenrufe konnte also nur in dieser Tonart geschrieben werden.

Entsprechend wählte Beach für das *Twilight* des dritten Stückes (*Largo religioso*, $\frac{3}{4}$) die »blaue« Tonart As-Dur. Die Unruhe des Dämmerlichts zwischen Nacht und Morgen wird durch chromatische Linien verdeutlicht.

Das von Walt Whitman angesprochene »chromatic reed« der Heuschrecke (der vieldeutige Ausdruck »reed«, der auch »Rohrblatt« bedeuten kann, steht hier für den gerippten Klangerzeugungsapparat des Tieres) wird im vierten Stück (*Vivace*, G-Dur, $\frac{3}{4}$) musikalisch durchaus wörtlich genommen. Zwar gibt es in der durchgängig vom Secondo gespielten Melodie nur wenige chromatische Schritte, doch erzeugt ihr Zusammenprall

mit dem rhythmisch irregulären Ostinato des Primo auf h–d eine Vielzahl sprühend bunter Dissonanzen.

Die Shakespeare-Verse, die die *Elfin Tarantelle* (*Allegro molto*, a-Moll, $\frac{6}{8}$) einleiten, berichten von schwarzen, grauen, grünen und weißen Feen – ein Anlass zu modulatorischem Farbenspiel! Zwar umfasst Clara Cheney's Aufzählung nur zwei Moll-Tonarten, fis und gis, doch teilt sie mit, dass Amy Beach beide mit schwarz assoziierte. Ein Anhaltspunkt dafür, dass dies auch für a-Moll galt, ließe sich aus op. 47/5 gewinnen, denn hier taucht im Kontext des a-Moll der Eckteile als Kontrasttonart C-Dur (»weiß«) auf, und der Mittelteil steht im »grünen« A-Dur. »Grau« würde sich dementsprechend aus dem Wechsel von a-Moll und C-Dur ergeben.

Beim letzten Stück, *Good Night* (*Lento e ben tranquillo*, $\frac{4}{4}$), handelt es sich um eine Neufassung des zweiten der drei vierhändigen Stücke von 1883. Die Transposition des ursprünglichen Des-Dur in das »weiße« C-Dur erfolgte, um dem »silbrigen Licht des Mondes« Rechnung zu tragen, von dem das Gedicht Agnes Lockharts berichtet. Äußerlich betrachtet hat Beach das alte Stück nur geringfügig verlängert, doch lässt der neue, weiter ausgreifende Tonartenplan die überarbeitete Version deutlich ausgedehnter wirken als den ersten Versuch. Das zweimalige Ausweichen nach As-Dur in der zweiten Hälfte des Stückes wurde ebenfalls aus synästhetischen Gründen hineinkomponiert: Es verdeutlicht den Kontrast zwischen dem Mondlicht und dem Blau des Nachthimmels.

Die **Variations on Balkan Themes op. 60** liegen in insgesamt vier verschiedenen Fassungen vor, von denen die 1942 gedruckte Version für zwei Klaviere die späteste ist. In seiner ursprünglichen Form von 1904 stellt das Werk Amy Beachs umfangreichste und spieltechnisch anspruchsvollste Komposition für Klavier

zu zwei Händen dar. Zugleich sind die Variationen eines ihrer bedeutendsten Bekenntnisse zur Volksmusik. Ihre bereits in früher Kindheit erkennbare Vorliebe für Volkslieder bewahrte sich die Komponistin zeitlebens, sodass sich volksmusikbasierte Werke in allen Phasen ihres Schaffens finden. Die meisten dieser Stücke rekurren auf das Musikgut der englisch-, schottisch- und irischstämmigen Bevölkerung Neuenglands – so etwa die *Gaelic Symphony* und die Suite für zwei Klaviere op. 104 –, doch finden sich mit dem Klavierzyklus *Eskimos* op. 64 von 1906, dem in zwei Fassungen (1921/29) vorliegenden Streichquartett in einem Satz op. 79/89 und dem Klaviertrio op. 150, ihrem letzten größeren Werk, auch drei Kompositionen, die im Geiste des um 1900 unter US-amerikanischen Komponisten in Blüte stehenden *Indianist movement* Melodien amerikanischer Ureinwohner verarbeiten. Dagegen vermochte sie zur Musik der Afroamerikaner, die für die spätere Entwicklung der Kunstmusik in den Vereinigten Staaten so bedeutsam wurde, keine künstlerische Beziehung aufzubauen.

Von allen anderen volksmusikalisch inspirierten Werken Beachs unterscheiden sich die Variationen op. 60 dadurch, dass ihnen Melodien slawischer, genauer gesagt bulgarisch-mazedonischer Herkunft zugrunde liegen. Die Komponistin, die die Herkunftsgegenden der in den Variationen verwendeten Lieder nicht selbst bereist hat, fasste die Idee, ein Werk über Musik vom Balkan zu schreiben, 1904 nach einem Besuch des Reverend William W. Sleeper, der ihr einige Melodien, die ihm während seiner Dienstzeit als Missionar in Bulgarien zu Ohren gekommen waren, am Klavier vorspielt hatte. Dabei dürfte er ihr auch von der unruhigen politischen Situation vor Ort berichtet haben. Die jahrhundertelange Herrschaft der Osmanen auf dem Balkan befand sich damals bereits seit längerer Zeit in Auflösung. Seit

Beginn des 19. Jahrhunderts waren wiederholt nationale Aufstände gegen die Macht der Hohen Pforte ausgebrochen, die im Falle von Griechenland (1830) und Serbien (1867) zur Erlangung der staatlichen Souveränität führten. Auch Bulgarien und Mazedonien strebten nach Unabhängigkeit von Istanbul, doch während Bulgariens 1878 auf dem Berliner Kongress der Status eines autonomen Fürstentums innerhalb des Osmanischen Reiches zuerkannt wurde (1908 wurde es souveränes Zarentum), blieb Mazedonien vorerst eine osmanische Provinz (nach dem Balkankrieg 1913 wurde es zwischen Griechenland und Serbien aufgeteilt).

Aus den einfühlsamen Zeilen, mit denen sie ihr Vorwort zu den Variationen eröffnet, wird Beachs Sympathie mit den Balkanvölkern ebenso deutlich wie ihr romantisches Bild von der Volksmusik: »Ergreifende Melodien, die, einem Spiegel gleich, die seltene Schönheit und das Pathos der Berglegenden wiedergeben, die Tragik und Freude eines wundersamen Volkes und eines einfachen Lebens. Von unbekannter Herkunft, sind diese Melodien unter Bauern, die Musik weder lesen noch schreiben konnten, von Generation zu Generation überliefert worden. Man kann sie überall in der Umgebung der Berge und angrenzenden Dörfer hören; von kleinen Bauernmädchen beim Tanzen gesungen, von Schafhirten auf ihren Pfeifen und Fiedeln gespielt, von Soldaten an ihren Biwakfeuern gejohlt, und von jedermann geliebt.«

Sie fährt fort mit einer Aufzählung der verwendeten Themen: »Zur Gestaltung dieser Komposition wurden vier Themen ausgewählt, von denen das erste und wichtigste, ›O Maiko Moya‹, getreu der Stimmung seiner Worte folgt:

›O mein weinendes Land, deinen Söhnen so lieb,
Warum dir nur trostlose Traurigkeit blieb?
Ach, ächzender Rabe, du Bote der Not,
/Wessen frisches Grab lässt dich künden den Tod?«

In den ersten fünf Variationen und der siebten wird allein dieses Thema verarbeitet. Als Vorspiel zur sechsten Variation wird ›Stara Planina‹, eine alte Hymne an die Berge, eingeführt, und als Coda das Tanzlied ›Nasadil e Dado‹ (Großvater hat einen kleinen Garten gepflanzt).

Der achten Variation geht ein mazedonischer Hilferuf voran, der vor Jahrhunderten an ein benachbartes Land ergangen ist.«

Franz Liszt hat mit seinen *Ungarischen Rhapsodien* einst ein »Nationalespos in Tönen« schaffen wollen, und man geht wohl nicht falsch, eine solche Absicht auch hinter Amy Beachs Variationen zu vermuten. Der Hauptakzent liegt dabei auf dem Leid der unterdrückten Völker, den das dominierende erste Thema symbolisiert; die Nebenthemen verdeutlichen die Naturverbundenheit (Thema 2) und die Lebensfreude der Balkanmenschen (Thema 3), sowie die Solidarität der Völker miteinander (Thema 4). Wie im Falle der Lisztschen Rhapsodien ist allerdings die Annahme der Komponistin, dass es sich bei diesen Melodien um uralte Volkslieder handele, inzwischen widerlegt worden. In einer Studie zu den Balkan-Variationen stellte der Musikwissenschaftler E. Douglas Bomberger 1993 fest, dass sich nur zwei der Lieder in musikethnologischen Sammelwerken balkanischer Volksmusik nachweisen lassen, und auch diese nur in Sammlungen städtischen Liedguts des 19. Jahrhunderts. Da der »mazedonische Hilferuf« des vierten Themas 1878 (und nicht »Jahrhunderte zuvor«) an das soeben autonom gewordene Bulgarien erging, schloss Bomberger, dass auch die übrigen von Beach verwendeten Lieder aus derselben Zeit stammen dürften.

Die Komponistin selbst spielte am 8. Februar 1905 die Uraufführung der zweihändigen Erstfassung, die im folgenden Jahr bei Arthur P. Schmidt im Druck erschien. Die Kritiken waren überwiegend positiv, doch ließen

sich auch Stimmen zu vernehmen, die das Werk zu lang fanden. In späteren Jahren, als sie selbst knappere Formen bevorzugte, war dies offenbar auch Beachs eigene Ansicht. 1936 kürzte sie das Stück für eine Neuauflage beträchtlich, veränderte aber seine Struktur auch anderweitig. So durchbrach sie den tonalen Rahmen der fest in cis-Moll verankerten Erstfassung und versetzte den Schluss von Des-Dur nach Es-Dur. Außerdem nahm sie eine Neueinteilung der Variationen vor: Die in der oben zitierten Einführung zur Erstfassung 1904 erwähnte Variation 6 entspricht, ohne dass im Verlauf der Musik Wesentliches geändert worden wäre, den Variationen 6–8 in der Zweitfassung. Der Trauermarsch, in den die Variationenreihe mündet, wird im Gegensatz zur Erstfassung nun als Teil derselben gezählt.

Bereits im Druck der zweihändigen Zweitfassung angekündigt, aber erst 1942 herausgekommen, ist die Fassung für zwei Klaviere, die zwar auf der Ausgabe von 1936 basiert, dieser gegenüber aber selbst Änderungen aufweist: Begannen die zweihändigen Versionen direkt mit dem Hauptthema, so hat Beach ihm in der vierhändigen eine Einleitung von vier Takten vorangestellt, die seinen charakteristischen übermäßigen Sekundschritt vorwegnimmt. Auch komponierte sie eine weitere Variation (Nr. 9) eigens für diese Fassung hinzu. Am Rande sei noch erwähnt, dass als vierte Fassung von Beachs op. 60 eine unvollständige Orchesterpartitur vorliegt, von der jedoch unklar ist, ob sie unvollendet blieb, oder das Fragment einer vollständig ausgeführten Arbeit darstellt.

Hinsichtlich ihrer Formung stehen die *Balkan-Variationen* zwischen der klassischen Variationstechnik, die die Struktur des Themas unangetastet lässt – wie dies noch von Johannes Brahms in allen seinen Variationsätzen streng gehandhabt wurde –, und der seit Robert Schumann verstärkt in Gebrauch gekommenen freieren

Verarbeitungsweise, die aus den Motiven des Themas neu strukturierte Stücke schafft – wie etwa in Elgars *Enigma-Variationen* oder den Variationswerken Regers. Beach macht von beiden Möglichkeiten dergestalt Gebrauch, dass sich ihr Werk gleichsam prozesshaft entfaltet: von den strengen Variationen des Anfangs zu den freieren, die folgen. Prägend für die Gestalt der einzelnen Variationen ist der harmonische Verlauf des Hauptthemas *O Maiko Moya*. In seiner originalen Form besteht es aus einer achttaktigen Periode in cis-Moll, einem weiteren Achttakter, der in der Paralleltonart E-Dur beginnt und nach cis-Moll zurückführt, und vier Takten, die den Schluss der vorangegangenen Periode rhythmisch leicht verändert wiederholen. So sehr auch manche Variationen hinsichtlich der Periodenstruktur vom Thema abweichen: Das vorübergehende Ausweichen in die Parallele der Grundtonart (bzw. eine andere Medianten) bleibt als einheitsstiftendes Prinzip über den ganzen Zyklus hinweg erhalten. Die mehrfache Abfolge mediantisch verwandter Tonarten (die in der zweihändigen Erstfassung noch deutlich konsequenter durchgeführt ist) ist vermutlich von Beethovens Variationen op. 34 angeregt worden, dem einzigen Variationswerk, das Amy Beach dauerhaft in ihrem pianistischen Repertoire führte.

Die Variationenfolge gliedert sich deutlich in mehrere Blöcke. Der erste besteht aus dem Hauptthema (*Lento espressivo*, $\frac{4}{4}$) und den Variationen Nr. 1–4. Variation Nr. 1 (*Più mosso*, cis-Moll, $\frac{4}{4}$) bringt das Thema im Kanon. In Variation Nr. 2 (*Maestoso*, cis-Moll, $\frac{3}{4}$) dominieren gravitatisch-punktierte Rhythmen, hochfahrende Dreiklangsbrechungen und chromatische Seufzermotive. Variation Nr. 3 (*Molto vivace*, cis-Moll, $\frac{2}{4}$), die erstmals durch Erweiterung der zweiten Hälfte die Form des Themas verändert, ist ein *pianissimo*, *sempre staccato* zu spielendes Perpetuum mobile aus Sechzehntelnoten. In

Variation Nr. 4 (*Andante grazioso*) wechselt zum ersten Mal die Tonart: In b-Moll erklingt das Thema als Siziliano im $\frac{6}{8}$ -Takt. Beach verlängert den Schluss um einen Takt und markiert dadurch das Ende des ersten Teils.

Zwei einleitende Takte, die von b-Moll nach Ges-Dur überleiten, eröffnen die durch melodische Verzierungen und Trillerfiguren gekennzeichnete fünfte Variation (*Adagio con molto espressione*, Ges-Dur, $\frac{3}{4}$), und damit den zweiten Teil, der tonal ganz um Ges/Fis kreist. Die Variationen werden formal freier und gehen ineinander über, was namentlich für Nr. 6–8 gilt, die die Komponistin in der Erstfassung noch als eine zusammenhängende Variation bezeichnet hatte. Tatsächlich ist Variation Nr. 6 (*Quasi fantasia–Allegretto vigoroso*, fis-Moll), der das Lied *Stara Planina* zugrunde liegt (seine ersten drei Töne sind eine Umkehrung des Anfangs von *O Maiko Moya*), wenig mehr als ein rhapsodisches Vorspiel zur siebten Variation, einem tänzerischen *Allegro vivace* (fis-Moll, $\frac{2}{4}$). Variation Nr. 8 (*Vivacissimo*, Fis-Dur, $\frac{2}{4}$) ist melodisch vom Hauptthema völlig unabhängig. Mit den Motiven des kurzen, repetitiven Tanzliedes *Nasadil e Dado* wird allerdings eine Form ausgestaltet, die mit ihrer mediantischen Ausweichung in der Mitte (nach A-Dur) derjenigen von *O Maiko Moya* ähnelt. Der erste Ganzschluss seit Variation Nr. 4 beendet den zweiten Teil in fis-Moll.

Der übermäßige Dreiklang, der die eigens für die vierhändige Fassung hinzukomponierte neunte Variation eröffnet, lässt bereits erahnen, dass in ihr alterierte Akkorde und chromatische Linien dominieren werden. Das Zeitmaß *Tempo I (from Tema)*, wie auch der $\frac{2}{4}$ -Takt und die Wiederkehr von cis-Moll verleihen ihr den Charakter einer Reprise des Werkbeginns. Der hinausgezögerte Schluss in Cis-Dur grenzt sie vom Folgenden ab und lässt sie als eigenständigen Formteil erscheinen.

Vier athematische *Vivace*-Takte leiten die zehnte Variation (*Tempo di Valse*, E-Dur, $\frac{3}{4}$) ein, die melodisch und formal weniger auf das Thema selbst als auf Variation Nr. 5 Bezug nimmt. Wie diese hat auch der Walzer keinen Abschluss, sondern führt ohne Unterbrechung in die elfte Variation (*Moderato-Allegretto*), die den »mazedonischen Hilferuf« zitiert, ein aus einer langsamen und einer bewegteren Melodie zusammengesetztes Lied. Ähnlich wie Variation Nr. 6 hat Nr. 11 Intermezzo-Charakter, etabliert aber die das Werk nun bis zum Ende bestimmende Tonart es-Moll.

Nach einer Generalpause beginnt die letzte Variation (*Marcia funebre*, es-Moll, $\frac{4}{4}$), mit 132 Takten der bei weitem ausgedehnteste Abschnitt des Werkes. Der Trauermarsch basiert auf dem Hauptthema, wobei dieses von der Komponistin durch Verlängerung seiner einzelnen Abschnitte, variierte Wiederholungen und Einschlebung neuer harmonischer Zwischenstufen zu monumentaler Gestalt aufgebaut wird. Allmählich steigert sich die Musik zu einem Höhepunkt im *fff*, um danach immer leiser zu werden. Die zweite Hälfte des mazedonischen Themas klingt in den Kondukt hinein, dann verschwindet er in der Stille. Eine kurze Coda in Es-Dur beendet das Werk mit dem »Hilferuf« *molto lento* und *ppp*.

Die **Suite for Two Pianos Founded upon Old Irish Melodies e-Moll op. 104** kam 1924 bei Theodore Presser heraus. Den Verlagsvertrag hatte Beach im Jahr zuvor unterschrieben, doch deutet vieles darauf hin, dass die Entstehungsgeschichte des Werkes wesentlich weiter zurückreicht als es diese Daten vermuten lassen. Von 1907 bis 1910 war Amy Beach jährlich in der Bostoner Steinert Hall aufgetreten. Im letzten dieser Konzerte, am 11. Februar 1910, spielte sie gemeinsam mit Carl Faelten, dem Leiter der Faelten Piano School, die Uraufführung einer Suite für zwei Klaviere, die sie *Iverniana*

betitelt hatte. (Im gleichen Konzert brachte sie Solostücke von Johann Sebastian Bach, César Franck, Max Reger, Louis Moreau Gottschalk, John Knowles Paine, Claude Debussy, Max Fiedler und Frédéric Chopin zu Gehör – ein Beispiel der Vielseitigkeit ihres pianistischen Repertoires.) Beach nahm *Iverniana* unter der Opuszahl 70 in ihr offizielles Werkverzeichnis auf, zog die Suite aber nach nur einer weiteren Aufführung zwecks Überarbeitung zurück. Zu dieser scheint es zumindest 1910 nicht mehr gekommen zu sein, was durch den tiefen Einschnitt, den der Tod ihres Ehemannes im selben Jahr für die Komponistin bedeutete, hinreichend erklärt werden kann. Das Werk gelangte aber auch später nicht mehr an die Öffentlichkeit, und ein Manuskript ist nie gefunden worden. Da jedoch nicht nur der Titel des op. 70 auf Irland verweist (*Iverniana* ist eine Landschaft an der irischen Südküste, in der Form »Hibernia« steht der Name im Lateinischen für die ganze Insel), sondern auch aus Rezensionen der Uraufführung und eigenen Äußerungen Amy Beachs deutlich wird, dass der Komposition irische Volksmelodien zugrunde lagen, vermutete Beachs Biographin Adrienne Fried Block, dass *Iverniana* nichts anderes als eine Frühfassung der Suite op. 104 gewesen ist. Diese Annahme wird durch eine eigenhändige Werkliste der Komponistin aus dem Jahr 1937 gestützt, in welcher sie den Eintrag »*Iverniana*«, Suite for two 2 pianos. MS« durchgestrichen und die nebenstehende Opuszahl 70 durch 104 ersetzt hat. Es erscheint deshalb als sehr wahrscheinlich, dass in diesem Falle lediglich die erste Version eines letztlich publizierten Werkes verloren ging.

Die Suite op. 104 ist den Schwestern Rose und Ottilie Sutro zugeeignet, dem bekanntesten amerikanischen Klavierduo ihrer Zeit, die das Stück während einer Europa-Tournee am 25. Oktober 1924 in der Pariser Salle des Agriculteurs erstmals der Öffentlichkeit vorstellten.

Die erste Aufführung in den Vereinigten Staaten bestritt die Komponistin selbst, gemeinsam mit Mary Howe, am 7. März 1925 im Rahmen eines Benefizkonzerts zugunsten der MacDowell Colony, dessen Programm ausschließlich Werke Beachs umfasste. Mit mehr als einem Dutzend öffentlicher Aufführungen, die sich zu ihren Lebzeiten nachweisen lassen, gehört die Suite zu den erfolgreichsten unter den nach dem Ersten Weltkrieg publizierten Kompositionen Amy Beachs.

Der Suite war 1922 das ebenfalls auf einer »Old Irish Melody« basierende zweihändige Klavierpräludium *The Fair Hills of Éire, O!* op. 91 vorausgegangen, was den Gedanken nahelegt, Beach habe angeregt von der Arbeit an diesem Werk ihr op. 70 wieder hervorgeholt und revidiert bzw. durch eine Neukomposition ersetzt. Letztlich schuf sie mit der Suite ein Gegenstück zu ihrer viel früher entstandenen *Gaelic Symphony*, das aus dem weitgehend miniaturistisch geprägten Klavierschaffen der Komponistin bereits durch seine vergleichsweise ausgedehnte Form heraussticht. Die Abfolge vierer zyklisch aufeinander abgestimmter Sätze macht die Suite zur am weitesten einer Sonate angenäherten Klavierkomposition Beachs. Hinsichtlich ihrer Spieldauer wird sie nur von der zweihändigen Erstfassung der *Variations on Balkan Themes* übertroffen. Mit der Symphonie verbindet die Suite nicht nur der Bezug zur gälischen Kultur im Allgemeinen, sondern auch eine gemeinsame Quelle. Im Vorfeld ihrer Arbeit an der *Gaelic Symphony* hatte sich Beach ausführlich mit der Geschichte und den kulturellen Traditionen Irlands beschäftigt. In Boston war sie zudem oft mit der Musik der irischstämmigen Bevölkerung in Berührung gekommen, denn um die Mitte des 19. Jahrhunderts war fast jeder dritte Einwohner der Stadt ein gebürtiger Ire. Die irischen Einwanderer verdingten sich überwiegend in untergeordneten Berufen, häufig als Dienstboten. Als solche

waren sie fester Teil von Amy Beachs sozialem Umfeld. Die Auseinandersetzung der Komponistin mit irischer Musik zeugt von ihren Sympathien gegenüber dieser von alteingesessenen Bostonern oft argwöhnisch beäugten Bevölkerungsgruppe. Die Komposition der *Gaelic Symphony* war ihre Art, den Beitrag der Iren zu Gesellschaft und Kultur der Vereinigten Staaten zu würdigen. Die in den Mittelsätzen dieses Werkes verarbeiteten irischen Melodien hatte Beach der Sammlung *The Native Music of Ireland* entnommen, die der Dubliner Zahnarzt und Volksliedsammler Henry Hudson 1841 in der Zeitschrift *The Citizen or Dublin Monthly Magazine* veröffentlichte hatte. Dieselbe Quelle nutzte sie Jahre später auch für die Suite, wobei sie dieses Mal insofern noch konsequenter vorging, als dass sie nun alle Sätze des Werkes auf Material aus dem *Citizen* aufbaute. Wie die den Variationen op. 60 zugrunde liegenden Balkan-Lieder betrachtete die Komponistin diese irischen Melodien als traditionsreiches Volksgut aus alter Zeit, wobei es auch in diesem Fall fraglich ist, ob die Geschichte der »Old Irish Melodies« besonders weit zurückreicht. Die von Hudson benutzten Quellen stammen aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert.

Amy Beach verarbeitet die Lieder und Tänze gleichermaßen behutsam wie kunstvoll. Von der Praxis, die Begleitharmonien diatonisch aus dem Tonvortrag der Melodien zu gestalten, wie sie unter den Volksliedbearbeitern der damaligen Zeit im Aufkommen war, macht sie keinen Gebrauch, sondern misst den Melodien ein harmonisch üppiges Gewand an, in das zahlreiche alterierte Akkorde und chromatische Linien eingewoben sind. Dabei werden auch gelegentlich die Themen selbst verändert, jedoch achtet die Komponistin streng darauf, dass ihre originale Struktur stets nachvollziehbar bleibt.

Das eröffnende *Prelude* (*Lento, quasi una fantasia, e-Moll*) zeigt besonders gut, wie Amy Beach in diesem Werk größere Formen aus dem Geist der Miniaturistik baut. Nach einer nebulösen, dissonanzenreichen Einleitung, die zunächst die Töne aus dem Kontra-Register der Klaviatur nach oben steigen lässt wie aus tiefster Vergangenheit und anschließend mittels Arpeggien das romantische Bild eines irischen Bardens heraufbeschwört, folgt als Thema des Satzes eine im *Citizen* als *Fonncodail. Irish Lullaby* bezeichnete Melodie im $\frac{6}{8}$ -Takt. In der Quelle hat sie nur acht Takte und endet auf der parallelen Dur-Tonart. Beach erweitert sie auf die doppelte Länge, indem sie die einzelnen Phrasen wiederholt und dabei die letzte auf anderer Stufe ansetzen lässt, um einen Abschluss auf dem Grundton zu erhalten (der aber aufgrund der phrygischen Schlusswendung als Dominante von a-Moll harmonisiert wird). Im Folgenden spielt das erste Klavier eine verzierte Variante des Themas. Das zweite setzt wieder mit der Originalgestalt ein, bringt diese jedoch nicht zu Ende. Die Arpeggien aus der Einleitung kündigen einen neuen Abschnitt an, der sich mittels Modulationen und sequenzierender Verarbeitung des Themas – durchweg begleitet von brillanten Begleitfiguren – bis zu einem Höhepunkt im *fff* steigert. Unter Trillern und Arpeggien beruhigt sich die Musik. Das Thema erklingt in E-Dur ein letztes Mal und löst sich schließlich im Wechselspiel der beiden Klaviere auf. Eine kurze Reminiszenz an die Einleitung bildet den Schluss.

Der zweite Satz, *Old-time Peasant Dance* (*Allegro con spirito, e-Moll, $\frac{3}{4}$*), beginnt mit einem unbegleiteten 16-Taktigen Thema (in der Quelle schlicht *Irish Dance* genannt), das im Folgenden drei Variationen als *Ostinato-Bass* dient, wobei die beiden Klaviere im Vortrag des Themas auch innerhalb der einzelnen Variationen einander abwechseln (zuletzt sogar taktweise). Die

Variationen sind als dynamische Steigerung angelegt. Die dritte erreicht *f* und *ff*, doch folgt bald ein auskomponierter Zerfall des Themas und ein Wechsel nach Des-Dur. In dieser Tonart setzt nun die Melodie *Fuaim na dtonn. The Sound of the Waves* ein. Beach hat die Struktur des Themas beibehalten, es jedoch ansonsten bedeutend verändert: Ursprünglich im $\frac{2}{4}$ -Takt stehend, wurde es dem $\frac{3}{4}$ -Takt des *Peasant-Dance* angepasst; durch Erhöhung der Quarte ist sein tonaler Auftrieb, durch zwei im zweiten Teil eingefügte »Scotch Snaps« sein gälischer Charakter verstärkt worden. Es erscheint zuerst von einem aus dem Tanzthema abgeleiteten Rhythmus begleitet, beim zweiten Mal von Triolen umrankt. Danach kommt der Tanz wieder ins Spiel (b-Moll), allerdings ohne sein Kopfmotiv, das im *forte* beider Instrumente gleichsam nachgeliefert wird. Eine Modulation nach E-Dur führt zu einer dritten, sehr kraftvollen Präsentation des *Sound of the Waves*, die aber in ein *Diminuendo* ausläuft. Eine Coda in e-Moll, die beide Themen nur noch fragmentiert erscheinen lässt, beschließt den Satz.

Den dritten Satz, *The Ancient Cabin*, eröffnet die Einleitungsmusik des ersten Satzes, nach as-Moll transponiert, in kaum veränderter Form (*Lento come prima*). Dem schließt sich, *Adagio con intimissimo sentimento* (As-Dur, $\frac{9}{8}$), eine Bearbeitung des Liedes *Maire St. Seorse. Molly St. George* an. Im Original besteht es aus zwei Teilen, deren erster wiederholt wird (AAB). Beach bringt zunächst den ersten Teil der *Molly*-Melodie, die sie vor allem rhythmisch verändert hat (entspricht A), wiederholt ihn in verzierter Gestalt, wobei sie nach H-Dur moduliert (A'), und lässt dann den letzten Teil in dieser neuen Tonart folgen (entspricht B). Aus diesem erwächst *con gran energia* eine Steigerung, die auch eine Paraphrase des Themas aus dem ersten Satz einschließt. Das Geschehen beruhigend, erscheint eine

Variation des *Molly*-Liedes in gleichmäßigem Achtelpuls. Die Musik verweilt nun in As-Dur. Vor der Coda (*più tranquillo*) erhält das erste Klavier Gelegenheit zu einer kleinen Kadenz.

Im *Finale* hebt, nach einigen vorbereitenden Takten, die von gis-Moll (=as-Moll) nach e-Moll zurückführen, eine vierstimmige Fuge an (*Allegro risoluto*, $\frac{6}{8}$), der der Anfang einer unbetitelten Tanzmelodie »For the Violin« zugrunde liegt. Beach präsentiert das Thema traditionsgemäß in allen Stimmen, lässt im Folgenden jedoch freie und streng durchgeführte Abschnitte einander abwechseln. An kontrapunktischen Künsten fehlt es nicht: Das Thema erscheint in Umkehrung und Engführung. Einzelne Motive werden aus ihm abgespalten und separat durchgeführt. Nach einem vorläufigen Höhepunkt arbeitet sich die Musik aus den Bassregionen (*murmurando*, murmelnd) erneut nach oben, bis in E-Dur eine Variation des Themas in gleichmäßigem Achteln erscheint. Eine weitere Steigerung unter freier Verwendung des Themas mündet in eine Generalpause. Die Komponistin beendet den Satz und damit das ganze Werk mit einer humoristischen Zuspitzung: Das Metrum wird zum $\frac{3}{4}$ -Takt zusammengepresst, das Tempo zum *Presto* angezogen; das Fugenthema erscheint in C-Dur, f-Moll, Fis-Dur, g-Moll, als hätte es E-Dur vergessen, das erst in den letzten Takten wieder erreicht wird.

Norbert Florian Schuck

Kommentar der Komponistin zu »Variationen über Balkan-Themen op. 60«

Die Komponistin ist Reverend und Mrs. William W. Sleeper für die Volkslieder, die diese während ihrer Missionarstätigkeit in der Region erhalten haben, zu großer Dankbarkeit verpflichtet; bei ihnen und Mrs. May Sleeper Ruggles bedankt sie sich gleichermaßen für historische Details zu den Texten und der Musik.

Gedichte zu Summer Dreams op. 47

(dt. Übersetzung von Eckhardt van den Hoogen):

Nr. 1 Heinzelmännchen

»Schläfriges Elmsfeuer,
gib funkelndes Licht im Haus;
ihr Elfen und Feenkobolde all
Hüpft wie ein Vogel vom Rosenbusch.«
(William Shakespeare)

Nr. 2 Rotkehlchen

»Rotkehlchen singen auf Landstraßen
mit reiner Kehle, fröhlich, flinken Flugs
vom Morgennebel bis zum Abendtau
(wenn Nestbau sie auch sorgt und quält),
ihre Herzensglöckchen läuten fort.«
(Charles Henry Lüders)

Nr. 3 Zwielficht

»Die Vögel haben sich zur Ruhe begeben,
die Nacht kommt schnell, ihren Schleier zu senken,
bis der Morgen alles zum Leben erweckt.«
(Amy Beach)

Nr. 4 Heuschrecken

»Der Heuschreck sägt sein chromatisch Blatt
am Walnußbaum über dem Quell.«
(Walt Whitman)

Nr. 5 Elfen-Tarantella

Feen, schwarz, grün, weiß und grau,
Schwärmer im Mondschein, Schatten der Nacht ...
(William Shakespeare)

Nr. 6 Gute Nacht

»Gute Nacht! Die duftende Purpurrose
senkt ihren schönen Kopf herab,
und die Grashälme haben längst
ihr Nachtgebet gesprochen.
Die nächtlichen Sternenaugen blinken
und des Mondstrahls silbernes Licht,
indes ihr goldnes Herz die Lilie birgt
und leise flüstert: Gute Nacht!«
(Agnes Helen Lockhart Hughes)

Genova & Dimitrov Piano Duo

Die Geschichte der Entstehung des Klavierduos Genova & Dimitrov klingt wie ein Märchen: »Kurz vor unserer Abreise nach Korea zu einem Klavierwettbewerb ergab sich, dass wir zwei Flügel, aber nur einen Raum in der Hannoverschen Musikhochschule zum Üben hatten. Da haben wir uns spontan dazu entschlossen eine Chopin-Etüde synchron zu üben. Das war, als hätten wir Flügel bekommen!«, erinnern sich Genova & Dimitrov.

Nur wenige Monate später, Ende 1995, legten die beiden jungen Musiker einen unvergleichlichen Start als Klavierduo hin und schafften es in den zwei Folgejahren, die vier großen internationalen Klavierduo-Wettbewerbe in München (ARD), Miami (Dranoff), Tokio und Caltanissetta (Bellini) zu gewinnen.

Seitdem gelten Aglika Genova und Liuben Dimitrov als eines der weltweit gefragtesten Klavierduos. Sie wurden auf den bedeutendsten Konzert- und Festival-Bühnen in mehreren Dutzend Ländern auf allen Kontinenten von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert, wie z. B. in der Library of Congress und in der National Gallery of Art in Washington, beim Schleswig-Holstein-Festival, beim Rheingau Musikfestival, bei den Ludwigsburger und den Schwetzingen Festspielen, in der City Hall Kapstadt, im Herkulesaal München, in der Liederhalle Stuttgart, beim Musikfestival Gstaad und dem MDR-Musiksommer, im Konzerthaus Berlin, der Beethovenhalle Bonn, in der Kölner Philharmonie und bei den Europäischen Musikwochen Passau, ebenso bei den March Music Days in Rousse, dem Varna Sommer Festival und den Sofia Musikwochen, beim Klavierfestival La Roque d'Antheron, dem Al Bustan Musikfestival Beirut, in der Casals Hall Tokio, im Poly Theatre Beijing und im Teatro Municipal Rio de Janeiro, sowie beim Ravello Festival, dem Woodstock Mozart

Festival, dem Festival Miami und dem Chopin Klavierfestival Duzniki.

Unter der Leitung von Dirigenten wie Charles Dutoit, Eiji Oue, Ari Rasilainen, Hannu Lintu, Stefan Blunier, Yuri Bashmet, John Carewe, Emil Tabakov, Alun Francis, Ulf Schirmer, Woiciech Rajski, Yordan Kamdzhali, Robin Gritton, Radoslaw Szulc, Alexander Kalajdzic, Gabriel Feltz, Nayden Todorov, Alexander Rudin, Andreas Herrmann und Johannes Schlaefli spielten Genova & Dimitrov mit weltweit führenden Orchestern und Chören.

Genova & Dimitrov leiten seit 2009 die Klavierduo-Klasse in Hannover, an der Musikhochschule, an der sie bei Vladimir Krainev ihr Aufbaustudium absolvierten.

Sie sind regelmäßige Juroren bei bedeutenden internationalen Wettbewerben, wie z. B. beim ARD-Musikwettbewerb München und wurden als Artistic Directors des Dranoff Klavierduo-Wettbewerbs in Miami berufen. Die Künstler geben Meisterkurse auf der ganzen Welt, sowohl für Klavier solo als auch für Klavierduo.

Aglika Genova und Liuben Dimitrov können inzwischen auf eine beachtliche Diskografie zurückblicken: 15 CDs des Duos wurden bei den Labels **cpo** und Gega New veröffentlicht und von den internationalen Fachmedien stets mit hervorragenden Rezensionen und mit Auszeichnungen bedacht. Neben einer Vielzahl von Weltersteinspielungen, wie z. B. das Konzert von Viktor Babin, oder sämtliche Klavierduo-Werke von Dimitri Schostakowitsch, Johann Christian Bach, Muzio Clementi und Pantcho Vladigerov, sorgten auch die Einspielungen des Duos mit Orchester für Furore, darunter die Konzerte von Carl Czerny, Max Bruch, Bohuslav Martinu, Alfred Schnittke, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Robert Casadesu, Felix Mendelssohn und Bela Bartok. Die Alben mit Werken von Gershwin, Copland, Bernstein (»America for Two«), Ravel (»Favourite Flavours«), Arensky (»Fünf Suiten für 2 Klaviere«) oder Liszt

(»Werke für 2 Klaviere«) erfreuen sich großer Beliebtheit in der Musikwelt.

2017 wurden die Künstler mit dem Echo-Klassik-Preis und mit der Nominierung zur »Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik« für ihre CD »Bela Bartok und Viktor Babin – Konzerte für zwei Klaviere« (**cpo**), sowie auch 2019 mit der Nominierung zum Opus Klassik für die CD »Carl Czerny und Max Bruch – Konzerte für Klavierduo« (**cpo**) ausgezeichnet. Ferner wirkte das Duo bei zahlreichen internationalen Fernseh- und Rundfunk-Produktionen mit. Der vom Bulgarischen Nationalfernsehen BNT produzierte und ausgestrahlte Dokumentarfilm »Etüde für zwei Klaviere« anlässlich des 20-jährigen Jubiläums genießt weltweit reges Interesse.

Kürzlich wurde ihre 16. CD, die Weltpremiere »Sergei Rachmaninoff: Sämtliche Werke für Klavierduo« mit nahezu 150 Min. Musik an 2 Klavieren und an 1 Klavier zu 4 Händen (aufgenommen im WDR Köln) bei **cpo** veröffentlicht und erreichte gleich Platz 1 in den Charts.

www.pianoduo.info

The music of Amy Beach mark a zenith in the great period of consolidation that art music in the United States underwent in the decades between the Civil War and the First World War. During the latter half of the 19th century the American music scene became increasingly professional. True, Europe's virtuoso singers and instrumentalists had been conducting successful tours of America for decades, but permanent concert organisations and musical training facilities along European lines had been slow to emerge. The first American conservatory, founded in Boston by Lowell Mason in 1833, proved short-lived. In contrast, the first professional symphony orchestra in the United States, the Philharmonic Society of New York (founded in 1842), still flourishes today as the New York Philharmonic. Following the Civil War the country witnessed the founding of many conservatories in rapid succession, including Oberlin in 1865 and Baltimore in 1866. In 1867, the year of Amy Beach's birth, another conservatory was established in Chicago and two in Boston. The founding of the Boston Symphony Orchestra followed in 1881. Other orchestras and conservatories arose over the next few decades. This widespread professionalisation of the music scene was largely sustained by the wealthy urban middle classes. Many émigré conductors, orchestra musicians and music educators from Europe played a major part in it. At the same time a transformation came about in the taste of America's composers: formerly Anthony Philip Heinrich and William Henry Fry had, in flagrantly amateurish symphonies, indulged their joy in experimentation and their penchant for folk music—traits that would re-emerge much later in the music of Charles Ives. Now George Frederick Bristow, the first American composer decisively aligned on European standards, appeared on the scene roughly around 1850. For the next generation of young talents, after training at the

new conservatories, it was almost de rigueur that they polish their skills in Europe, particularly in Germany. The marked influence of classical German music on American composers of the time can already be seen in the names of the teachers they sought out: George Chadwick travelled to Carl Reinecke and Salomon Jadassohn in Leipzig, Edward MacDowell to Joachim Raff in Frankfurt, Horatio Parker to Josef Rheinberger in Munich.

For a long time the European orientation of these composers, who nonetheless took up American topics and sometimes even original American themes in their music, caused American music historians of the 20th century to give the period a wide berth. Nathan Broder spoke for many when he claimed, in his entry on American music for the German encyclopaedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1966), that American music did not "finally reach maturity" until after 1920. His co-author H. Wiley Hitchcock wrote of the "profound rift in American musical culture, observable roughly until 1920, between prestigious Eurocentric art music essentially for the upper classes, and naïve folk-like music aligned on the United States and appealing largely to the middle classes". As this pronouncement makes clear, the music of Amy Beach and her contemporaries was not actually perceived as American. Since then such thoughts have become historical themselves, and have given way to an assessment that has made the music of these composers an inalienable part of America's music history. Without the consolidation they brought about, the upsurge of American music in the 20th century would have been inconceivable. Moreover, several of them were directly connected with leading figures of following era as teachers: Charles Ives and Roger Sessions studied with Horatio Parker, George Gershwin and Aaron Copland with Rubin Goldmark, William Grant Still with George Chadwick. Amy Beach has a firm place in this panoply.

Not only was she the first woman in the United States to compose a Mass, a symphony and a piano concerto, she was also the first to secure the lasting respect of her male colleagues with the quality of her works. By 1900 at the latest she was named alongside the most famous of them in a single breath. At 152 opus numbers, her lifetime output is among the most voluminous of all American composers of her era.

None of the works by Amy Beach, as she is generally known today, was published under that name. Her first publications, issued when she was 16 or 17 years old, still bear the name of her birth: "Amy Marcy Cheney". All her later compositions are consistently attributed to "Mrs H.H.A. Beach". In this case the prefix "Mrs" cannot be omitted, for behind the three initials lurks her husband Henry Harris Aubrey Beach. In short, she followed the custom, long standard in Anglo-Saxon countries, that a married woman had to appear in public with the first and last names of her husband and to reserve her true first name for private use. The only time she referred to herself as "Amy Beach" was during her long visit to Germany in 1912 and 1913.

Amy Marcy Cheney, later to become Mrs Beach, was born in Henniker, New Hampshire, on 5 September 1867. She was the only child of paper importer Charles Abbott Cheney and his wife Clara Imogene Marcy, a gifted amateur pianist and singer. Already as a small girl she stood out with her extraordinary musicality; before she learnt how to speak she could hum 40 melodies, each in the key in which she had first heard it. When Clara Cheney tried to sing her not quite two-year-old daughter to sleep, Amy would improvise a countermelody. But no matter how obvious her child's unusual gifts, she refused to turn her into a public attraction: "Amy should become a musician", she decided, "not a child prodigy". Even so, for a long time Mrs Cheney forbade

her daughter to play the piano, fearing that she would exhaust herself. The result was that Amy sharpened her sense of hearing. At the age of four, after the family had moved to Boston, she finally received her eagerly awaited access to a piano. Yet her earliest compositions, three little waltzes, originated in the summer of 1872 during a visit to her grandfather's farm, where there was no piano for miles around. Nor would she ever need one for composing in later years. Her mother regularly allowed Amy to sit at the instrument and improvise, but waited until she had turned six before allowing her to receive formal piano lessons. In 1874 Amy Cheney gave her public debut as a pianist in the Unitarian Church of Chelsea, Massachusetts, playing Beethoven, Chopin and a waltz from her own pen. Upon being consulted, music educators advised sending her to Europe for study. But her parents declined; instead, they hired two outstanding pianists as private tutors, first Ernst Perabo, a pupil of Moscheles, and then the Liszt pupil Carl Baermann. In 1882–83 Amy, now 15 years old, studied harmony at Wellesley College with the Leipzig-trained Junius Welch Hill. Beyond this she received no further instruction in music theory; instead, she taught herself counterpoint from Bach's works and orchestration from the textbooks of Berlioz and Gevaert. Unlike most American composers of the era, she never attended a conservatory. In 1883, for the first time, she faced a large concert audience in Boston, playing Chopin's Rondo op. 16 and Ignaz Moscheles's Third Piano Concerto (conducted by Adolf Neuendorff) in Mr H.P. Peck's Anniversary Concert. The publisher Arthur P. Schmidt took notice of her and accepted her first compositions into his catalogue.

On 2 December 1865 Amy Cheney, now 18, married Henry Harris Aubrey Beach, the most highly esteemed surgeon in Boston and a 42-year-old widower only slightly older than her parents. H.H.A. Beach, as he

usually abbreviated his name, was a dilettante poet (his wife would set some of his poetry to music) who had learnt to play piano and organ in his youth and was on friendly terms with many musicians. He sang in the chorus of the Boston Handel and Haydn Society and was a member of both the Harvard Musical Association, which organised chamber and orchestral concerts, and the Euterpe Club, which lent its support to chamber recitals. Like Amy Beach's mother, her husband was fully aware of her talent and promoted her to the best of his abilities. But he also saw himself in the role of guardian. If Amy Cheney had viewed herself as a pianist and composer in equal measure before her marriage, as Mrs H.H.A. Beach she limited her public appearances, at the urging of her husband, to one benefit concert per year. It was Dr Beach's will that composing should be her main purpose in life. Society should view his wife as an independent creative artist, not as a pianist beholden to concertising. Consequently, Amy Beach had to donate all the proceeds from her concerts to charity. In contrast, he welcomed the rapidly proliferating fees from her compositions: in 1893 the income from her highly successful song *Ecstasy* (op. 19, no. 2) allowed her to purchase a holiday home near the Atlantic coast in Centerville, Massachusetts.

Amy Beach was not the first American woman to compose music, nor was she the first to earn money from her compositions. But she caused a sensation in the world of music with her self-confident forays into genres in which, previously, only men had risen to distinction. She wrote a Mass, choral music, solo cantatas; her *Gaelic Symphony* in E minor (op. 32) was praised to the skies by critics and colleagues alike; and soon after its 1896 première it was being played by the country's leading orchestras. In 1900, at the première of her four-movement Piano Concerto in C-sharp minor (op. 45),

she again demonstrated her impressive prowess at the piano. The Violin Sonata in A minor (op. 34) and the Piano Quintet in F-sharp minor (op. 67) attested to her skills in the composition of chamber music.

In 1910 Amy Beach lost her husband to an accident; and one year later her mother, who had lived with the couple, succumbed to a long illness (her father had already died in 1895). They were the two most important people in her life, and the caesura caused by their deaths can be seen in the abrupt cessation of the published works of Mrs H.H.A. Beach, which had proceeded continuously since 1885 and had by then reached op. 71. Four years had to pass before another work of hers would appear in print. And yet Amy Beach could now, at the age of 43, feel completely independent for the first time in her life. She left Boston, previously the centre of her life, and travelled to Europe, where she spent the next three years mainly in Germany, resuming her concert activities in 1912. After returning to America, in 1915 she received a commission to compose the official anthem of the Panama-Pacific International Exposition to inaugurate the opening of the Panama Canal. As part of these festivities a "Mrs Beach Day" was held in San Diego on 28 June 1915. Nor did she lack for honours in the years that followed: in 1928 the University of New Hampshire awarded her an honorary master's degree (later the university's president expressed regret, in a letter, that his institution could not decide to award her an honorary doctorate); in 1934 the National League of American Pen Women organised a concert series to celebrate a half-century of her artistic activities; and in 1936 she was invited by America's first lady, Eleanor Roosevelt, to perform her music in the White House. Although the aesthetic realignment in the aftermath of the Great War prevented her music from receiving the same recognition as hitherto, Amy Beach was universally respected

as a venerable “Old Master” of American music. One of her special concerns was the advancement of young musicians. Between 1921 and 1941 she spent a total of six summers in the MacDowell Colony near Peterborough, New Hampshire, where young composers paid regular visits in order to learn from “Aunt Amy”. In these years she mainly wrote sacred vocal music, but even in her mid-60s she expanded her generic horizons by composing *Cabildo*, a one-act chamber opera accompanied solely by a piano trio. Her final years were overshadowed by a heart ailment that increasingly limited her activities. In March 1940 she gave her final public appearance as a pianist, playing her Piano Quintet in Brooklyn. In honour of her 75th birthday, in 1942, two festive concerts were held in Washington, DC, but she could not attend them, being too weak to travel. She died two years later, on 27 December 1944, in New York City.

The piano was Amy Beach’s lifelong companion, and she generously gifted it with solo compositions in a total of 26 opuses spread over her entire creative life, from the 1880s to the 1930s. Several of these opuses are sets comprising a number of pieces. Of the American composers of her generation, only Edward MacDowell left behind a body of piano music of comparable scope and artistic stature.

Alongside her activities as a solo pianist, Amy Beach cultivated piano duets as an integral part of musical life. True, her output for piano four-hands, or for two pianos, is limited to a few works, but they display her prowess to no less advantage than her solo pieces.

Amy Beach already ventured into large-scale vocal music early in her career, as witness the 70-minute Mass in E-flat major (op. 5) and the ballad *The Minstrel and the King* after Schiller, for male chorus (op. 16). With instrumental music, however, she allowed herself

considerably more time. Although already firmly established in American musical life with her songs, choral works and a few piano pieces, it was not until she turned 29 that she appeared with a multi-movement work in sonata form: the *Gaelic Symphony* (op. 32). It dispelled any doubts as to her skill in handling extended instrumental forms. Much later, on 28 June 1915, she published a set of rules for budding composers in the *Los Angeles Examiner*, in which, as it were, she codified her own approach as a young composer. The second and third of these “Ten Commandments as given for Young Composers” read as follows:

Begin with small things—ideas that can be expressed in a small form.

Study how best to develop all the possibilities of a small form. A small gem may be just as brilliantly cut as one weighing many carats.

Not all of the “small gems” that Amy Beach cut in her youth were allowed to reach publication. Her posthumous papers contain, among other things, **Three Pieces for Piano Four-Hands**, composed in 1883 when she was around 16 years old and still went by the name of Amy Marcy Cheney. Admittedly the second of them was issued in revised form in 1901 as part of *Summer Dreams* (op. 47); but the original version, like the two other pieces, had to wait until 1998 before Adrienne Fried Block, the author of the standard biography of Amy Beach, edited them for Hildegard Publishing. All three short pieces are markedly melodic and written in a fairly simple texture compared to her later works. The *secondo* part is given only accompaniment figures in the first piece (*Allegro appassionato*, F-sharp minor, $\frac{3}{4}$) and in the third (*Allegro con fuoco*, A major, $\frac{4}{4}$). In the second piece (*Moderato cantabile*, D-flat major, $\frac{4}{4}$) the *secondo* takes the melodic lead in a few bars. Later, in her “fifth commandment”, Amy

Beach recommended “endless labor in the analysis of works by the old masters ... as illustration for the form upon which you are now engaged”. In the case of these three piano duets she probably honed her craft on Franz Schubert’s *Moments musicaux*, the influence of which is patently obvious in Piece no. 1. In any event, her pieces take their character from Schubert’s manner of forming long melodies by guiding phrases or motifs through a multitude of harmonic areas. The first two pieces basically consist of nothing more than a single, artfully executed, extended arc of melody. The third is laid out on a larger scale in which the independent middle section, in D minor, develops a cambiata motif already heard in the first section.

In 1901 Arthur P. Schmidt, Amy Beach’s principal publisher at the time, issued her only original piano duet to appear in print during her lifetime: the six-piece collection **Summer Dreams op. 47**. Like the three early pieces, this is music intended less for public presentation than for domestic music-making. Each of these picturesque little tone-paintings is preceded by a few lines of verse or an entire poem to prepare the performers for the music to come. The mottos of nos. 1 and 5 are taken from Shakespeare, while no. 3 is introduced by lines from the composer herself. Prefixed to the others are verses by contemporary American poets: Walt Whitman (1819–1892), then already world famous; the early deceased Charles Henry Lüders (1858–1891); and Agnes Helen Lockhart Hughes (1866–1942), with whom Amy Beach was personally acquainted (in 1904 she served as godmother to the poetess’s son, who was named William Lockhart Beach Hughes in her honour). Beach also set Lockhart Hughes’s *Good Night* as a song (op. 48, no. 3), but apart from its tempo, mood and time signature it has no musical points in common with the piano piece.

The first piece in *Summer Dreams* (*Alla Marcia*, E minor, $\frac{4}{4}$) is devoted to the American species of elves known as “brownies”. It is framed by an amiable, softly insinuating march. The scurrying of the tiny creatures is illustrated, one might say, by the many passages of imitation between *primo* and *secondo*. The theme of the middle section (C major) provides a contrast with its capricious chromaticism.

The second piece, *Robin Redbreast* (*Tempo di valse*, G major, $\frac{3}{4}$), takes the like-named species of bird as its material. Both the waltz theme of the outside sections and the fanfare motif in the middle section are based on the song of the robin. Using this piece, musicologist Sabrina Clarke was able to prove that Amy Beach, a firm believer in synaesthesia, intended *Summer Dreams* to be nothing less than a little *Gesamtkunstwerk* comprising music, poetry and colour. Clara Cheney, Beach’s mother, handed down notes from her daughter’s childhood indicating the colours she associated with nine keys. According to these notes, G major was inseparably linked with red. Consequently, a piece on the song of the robin could only be written in G major.

Similarly, Beach chose the “blue” key of A-flat major for the third piece, *Twilight* (*Largo religioso*, $\frac{3}{4}$). Here chromatic lines depict the unease of the interval between night and day.

What Walt Whitman called the “chromatic reed” of the katydid or grasshopper (here the ambiguous term “reed” stands for the insect’s ridged sound-producing mechanism) is taken literally in the fourth piece (*Vivace*, G major, $\frac{2}{4}$). True, there are few chromatic semitones in the melody, played entirely by the *secondo*, but the clash with the *primo*’s rhythmically irregular *ostinato* on B and D produces a wealth of iridescent dissonances.

The lines of Shakespeare introducing *Elfin Tarantelle* (*Allegro molto*, A minor, $\frac{6}{8}$) tell of black, grey, green

and white fairies—an incentive to engage in colourful modulations! To be sure, Clara Cheney’s list includes only two minor keys (F-sharp and G-sharp), but it lets us know that Amy Beach associated both with black. Evidence that this also applied to A minor is provided by op. 47, no. 5, where a “white” key (C major) contrasts with A minor in the outside sections, and the middle section is set in the “green” key of A major. Accordingly, “grey” would result from the alternation of A minor and C major.

The final piece, *Good Night* (*Lento e ben tranquillo*, $\frac{4}{4}$), is a new version of the second of three piano duets composed in 1883. The key has been transposed from the original D-flat major to a “white” C major in order to depict “the moonbeams’ silvery light” of Agnes Lockhart’s poem. On the surface, Beach has slightly lengthened the earlier piece, but the new, more expansive key scheme makes her revised version seem far more spacious than the first attempt. The double deviation to A-flat major in the latter half of the piece was likewise added for synaesthetic reasons: it illustrates the contrast between the moonlight and the blue of the nocturnal sky.

Variations on Balkan Themes op. 60 exists in four different versions, the last being the published version of 1942 for two pianos. In its original form of 1904 the work was Amy Beach’s most extensive and technically demanding composition for solo piano. At the same time, the *Variations* represents one of her most important professions of allegiance to folk music. To the end of her days she maintained the fondness for folksong already recognisable in her early childhood, so that works based on folk music can be found at every stage of her career. Most of these pieces, such as the *Gaelic Symphony* and the *Suite for Two Pianos* (op. 104), relate to the musical heritage of the English, Scottish and Irish populations of New England. But three of them incorporate

Native American melodies in the spirit of the “Indianist movement” that flourished among American composers at the turn of the century: the piano cycle *Eskimos* of 1906 (op. 64), the two versions of the String Quartet in One Movement, composed in 1921 and 1929 (opp. 79 and 89), and her final large-scale work, the Piano Trio (op. 150). On the other hand, she was unable to relate to the Afro-American music that would prove so seminal for the later evolution of art music in the United States.

The *Variations* op. 60 stand out from all the other folk-based works of Amy Beach in that their melodies are Slavic—or more precisely Bulgarian and Macedonian—in origin. Although she never travelled to the regions in which the songs originated, she lit on the idea of composing a work on Balkan music after a visit in 1904 from Reverend William W. Sleeper, who played her a number of melodies on the piano that he had heard during his missionary work in Bulgaria. He probably also told her about the region’s turbulent political situation. The centuries-old rule of the Ottomans in the Balkan Peninsula had long been in a state of dissolution; since the beginning of the 19th century, national uprisings had repeatedly taken place against the power of the Sublime Porte, leading to the achievement of sovereignty for Greece (1830) and Serbia (1867). Bulgaria and Macedonia likewise aspired to independence from Istanbul. But whereas Bulgaria was accorded the status of an autonomous principality within the Ottoman Empire at the 1878 Congress of Berlin (it became a tsardom in 1908), Macedonia remained an Ottoman province for the time being and was partitioned between Greece and Serbia after the Balkan War of 1913.

The empathetic lines prefixed to the foreword of the *Variations* clearly reveal Beach’s sympathies with the Balkan peoples as well as her romantic image of folk music:

Haunting melodies, reflecting, mirror-like, the rare beauty and pathos of mountain legend, the tragedy and happiness of a wondrous people and a primitive life. Of unknown origin, these tunes have passed from generation to generation of peasants who could neither read nor write music. They are to be heard everywhere in the vicinity of the mountains and neighboring villages, sung by the little peasant-girls as they dance, played by the shepherds on their pipes and fiddles, chanted by the soldiers at their bivouac fires, and loved by everyone.

She goes on to list the themes she has employed: "For the development of this composition, four themes have been selected, the first a principal one, 'O Maiko Moya', following closely the sentiment of the words: 'O my poor country, to thy sons so dear, / Why art thou weeping, why this sadness drear? / Alas! thou raven, messenger of woe, / Over whose fresh grave moanest thou so?'

In the first five variations and the seventh, this theme is the only one employed. As a prelude to the sixth variation, 'Stara Planina', an ancient hymn to the mountains, is introduced; and as a Coda the dance tune, 'Nasadil e Dado' (Grandpa has planted a little garden).

The eighth variation is preceded by a Macedonian appeal for help, made centuries ago to a neighboring country."

Just as Franz Liszt had once sought to create a "national epic in notes" with his *Hungarian Rhapsodies*, it is not far-fetched to suppose that Amy Beach had something similar in mind with her *Variations*. The main emphasis falls on the suffering of the suppressed nations, symbolized by the domineering first theme. The subsidiary themes illustrate communion with nature (Theme 2), the *joie de vivre* of the Balkan peoples (Theme 3) and their solidarity with each other (Theme 4). As with Liszt's rhapsodies, however, the composer assumes that

the melodies are primeval folksongs, an assumption now discredited. In a 1993 study of the *Balkan Variations*, musicologist E. Douglas Bomberger determined that only two of the songs occur in ethnomusicological collections of Balkan folk music, and both only in collections of urban songs from the 19th century. As the "Macedonian appeal for help" of Theme 4 was directed at the freshly liberated country of Bulgaria, and not "centuries ago", Bomberger concluded that the other songs Beach selected most likely stem from the same period.

Beach herself gave the première of the first version, for solo piano, on 8 February 1905, and it appeared in print from Arthur P. Schmidt the following year. The reviews were largely positive, but there were also voices that found the work too long. In later years, when Beach herself preferred more tight-knit forms, she was apparently of the same opinion, for in 1936 she considerably shortened the piece for a new edition and otherwise altered its structure. She loosened the tonal framework of the first version, set firmly in C-sharp minor, and transposed the ending from D-flat major to E-flat major. She also subjected the variations to a new subdivision: Variation 6, mentioned in the introduction cited above for the original version of 1904, became Variations 6 to 8 in the second version, with few changes made to the course of the music. And unlike the first version, the funeral march marking the end of the series of variations is now numbered as part of that series.

The version for two pianos, already announced in the print of the solo version, did not actually appear until 1942. Although based on the edition of 1936, it also contains alterations to that edition. Where the solo version began directly with the main theme, the duet version precedes it with a four-bar introduction that anticipates its characteristic interval of an augmented second. Beach also composed an additional variation (no. 9)

specifically for this version. Parenthetically, it should be mentioned that Beach's op. 60 also exists in a fourth version, an incomplete orchestral score. It is uncertain, however, whether she left this score unfinished or whether it represents the surviving fragment of a complete arrangement.

With regard to its form, the *Balkan Variations* stand somewhere between classical variation technique, in which the structure of the theme is left unchanged (a technique rigorously applied by Brahms in all his sets of variations), and the freer approach increasingly fashionable since Schumann, where newly structured pieces are created from the theme's motifs (as in Elgar's *Enigma Variations* or Reger's sets of variations). Beach avails herself of both options in that her work unfolds, one might say, in the form of a process, beginning with rigorous variations and becoming ever-freer as the work continues. The defining factor in the design of each variation is the harmonic progression of the main theme, *O Maiko Moya*. In its original form, it consists of an eight-bar unit in C-sharp minor, another eight-bar unit beginning in the relative key of E major and leading back to C-sharp minor, and four bars that repeat the ending of the preceding period while slightly varying its rhythm. No matter how sharply several variations depart from the theme's periodic structure, the temporary detour into the relative major (or another mediant key) remains a unifying principle throughout the cycle. This multiple series of mediant-related keys (even more rigorously pursued in the original solo version) was presumably inspired by Beethoven's op. 34, the only set of variations that the pianist Amy Beach maintained in her permanent repertoire.

The set of variations clearly falls into several subsections. The first consists of the main theme (*Lento espressivo*, 4/4) and Variations 1 to 4. Variation 1 (*Più mosso*,

C-sharp minor, $\frac{4}{4}$) presents the theme in canon. Variation 2 (*Maestoso*, C-sharp minor, $\frac{3}{4}$) is dominated by ponderous dotted rhythms, imperious broken triads and chromatic sigh motifs. Variation 3 (*Molto vivace*, C-sharp minor, $\frac{3}{4}$), the first to vary the form of the theme by expanding its latter half, is a perpetuum mobile of *pianissimo* 16ths to be played *sempre staccato*. Variation 4 (*Andante grazioso*) is the first to change the key, with the theme now heard as a B-flat-minor siciliano in $\frac{6}{8}$ metre. Here Beach adds an extra bar to the ending, thereby marking the end of the first subsection.

Variation 5 (*Adagio con molto espressione*, G-flat major, $\frac{3}{4}$), and hence the second subsection, opens with two introductory bars transitioning from B-flat minor to G-flat minor, and is characterised by melodic embellishments and trill figures. The second subsection hovers around the tonal pivot of G-flat/F-sharp; the variations are more loosely constructed in their form and tend to elide, particularly in the case of Variations 6 to 8, which Beach still called a single cohesive variation in her original version. In fact, Variation 6 (*Quasi fantasia—Allegretto vigoroso*, F-sharp minor), based on the song *Stara Planina* (its first three notes invert the opening of *O Maiko Moya*), is little more than a rhapsodic prelude to Variation 7, a lilting *Allegro vivace* (F-sharp minor, $\frac{3}{4}$). Variation 8 (*Vivacissimo*, F-sharp major, $\frac{2}{4}$) departs entirely from the melody of the main theme. The motifs of the brief, repetitive dance song *Nasadil e Dado* are, however, moulded into a form whose mediant deviation in the middle (to A major) resembles that of *O Maiko Moya*. The first full cadence heard since Variation 4 brings the second subsection to a close in F-sharp minor.

The augmented triad specifically added to the duet version stands at the beginning of Variation 9, already suggesting that altered chords and chromatic lines will predominate. The tempo mark, *Tempo I* (from *Tema*), as

well as the $\frac{4}{4}$ metre and the return of C-sharp minor, lend it the character of a recapitulation of the work's opening. A delayed cadence in C-sharp major separates it from what is to follow, identifying it as a self-contained formal unit.

Four athematic bars of *Vivace* introduce Variation 10 (*Tempo di Valse*, E major, $\frac{3}{4}$), which is related, in melody and form, less to the theme itself than to Variation 5. Like that variation, the waltz does not come to an end, but leads without interruption into Variation 11 (*Moderato-Allegretto*), which quotes the "Macedonian appeal for help", a song comprising a slow and a somewhat faster melody. Much like Variation 6, it has the character of an intermezzo, but establishes the key of E-flat minor that will prevail to the end of the work.

After a general pause we hear the final variation (*Marcia funebre*, E-flat minor, $\frac{4}{4}$). Its 132 bars make it by far the longest section of the work. This funeral march is based on the main theme, but cast in monumental form by lengthening its several sections, varying its repeats and interpolating new harmonic areas. The music gradually escalates to a climax at triple *forte*, after which it becomes steadily quieter. The second half of the Macedonian theme echoes in the dirge, only to vanish in the silence. A brief coda in E-flat major ends the work with the "appeal for help", now *molto lento* and triple *piano*.

Suite for Two Pianos Founded upon Old Irish Melodies, in E minor op. 104, was published by Theodore Presser in 1924. Beach had signed the publishing contract one year before, but there is much evidence that the work's genesis began far earlier than these dates suggest. From 1907 to 1910 Amy Beach made annual appearances in Boston's Steinert Hall. In the last of these concerts, on 11 February 1910, she gave the première of a suite for two pianos entitled *Iverniana*, joined

by the director of the Faelten Piano School, Carl Faelten. (The same recital featured solo pieces by Johann Sebastian Bach, César Franck, Max Reger, Louis Moreau Gottschalk, John Knowles Paine, Claude Debussy, Max Fiedler and Frédéric Chopin, further exemplifying the variety of her repertoire.) Although Beach included *Iverniana* in her official catalogue of works as op. 70, she withdrew the suite after only one further performance in order to rework it. At least in 1910 this reworking failed to materialise, a fact sufficiently accounted for by the deep caesura caused by the death of her husband in the same year. But neither did the piece later reach the public, nor has a manuscript of it ever surfaced. Still, not only does the title of op. 70 point to Ireland (*Iverniana* is a landscape on Ireland's southern shore, and the Latin form, "Hibernia", stands for the island as a whole), reviews of the première and several statements from the composer herself reveal that the piece was based on Irish folk tunes. Consequently Beach's biographer, Adrienne Fried Block, surmises that *Iverniana* was nothing more than an early version of op. 104. This assumption is supported by the autograph catalogue of works that Beach compiled in 1937, where she deleted the entry "'Iverniana', Suite for two pianos, MS" and replaced the adjacent opus number 70 with 104. It thus seems very likely that, in this case, the only thing lost was the initial version of a work that ultimately reached publication.

The op. 104 suite is dedicated to the sisters Rose and Otilie Sutro, the most famous American piano duo of their day, who gave the piece its first public hearing in Paris's Salle des Agriculteurs on 25 October 1924 during a European tour. The American première was given by the composer herself, together with Mary Howe, at an all-Beach benefit concert for the MacDowell Colony on 7 March 1925. The suite numbers among her most successful published pieces before the Great War, with

more than a dozen public performances known to have taken place during her lifetime.

Op. 104 was preceded by a prelude for solo piano, *The Fair Hills of Éire, O!* (op. 91), likewise based on an "Old Irish Melody". This strongly suggests that Beach, inspired by her work on this piece, returned to op. 70 and either revised it or replaced it with a new composition. In the end, the suite forms a counterpart to her much earlier *Gaelic Symphony* and already stands out by virtue of its length from the bulk of her piano music, which largely consists of miniatures. The sequence of four cyclically interlocking movements makes the suite by far the closest approximation to sonata form in Beach's output for the piano. In duration it is exceeded only by the initial solo version of *Variations on Balkan Themes*. The suite is connected to the symphony not only by Gaelic culture in general, but by a common source. Before embarking on the *Gaelic Symphony* Beach had delved into the history and cultural traditions of Ireland. Moreover, while in Boston she often encountered the music of the city's Irish population, for in the mid-19th century almost every third inhabitant of Boston had been born in Ireland. The Irish immigrants mainly entered the lower professions, often as servants. As such, they were a permanent part of Amy Beach's social surroundings. Her study of Irish music bears witness to her sympathies toward this stratum of society, often viewed askance by blue-blood Bostoners. The composition of the *Gaelic Symphony* was her way of honouring the Irish contribution to the society and culture of the United States.

The melodies developed in the middle movements of this work were taken from the collection *The Native Music of Ireland*, published by the Dublin dentist and folksong collector Henry Hudson in *The Citizen or Dublin Monthly Magazine* in 1841. Beach later used the same source for her suite, although this time she proceeded

even more rigorously by structuring every movement on material from *The Citizen*. Like the Balkan songs underlying her op. 60 variations, she viewed these Irish tunes as an age-old musical legacy from bygone times. In this case too, however, it is doubtful whether the "Old Irish Melodies" reach back far into history at all, for Hudson's sources date from the late 18th and early 19th centuries.

Amy Beach developed the songs and dances with caution and artistry in equal measure. She declined to derive the accompanying harmonies from the diatonic material of the tunes, a practice then on the rise among folksong arrangers of her day. Instead, she clothed the melodies in lavish harmonic garb embroidered with many altered chords and chromatic lines. Occasionally she even altered the themes themselves. But she made absolutely certain that their original structure was always perceivable.

The opening *Prelude* (*Lento, quasi una fantasia*, E minor) is a fine example of how Amy Beach constructs larger forms from the spirit of the miniature. First, a nebulous and highly dissonant introduction rises from the nether regions of the keyboard, as if from the distant past, after which it indulges in arpeggios to invoke the romantic image of an Irish bard. Then comes the movement's theme, a melody in $\frac{6}{8}$ metre referred to in *The Citizen* as "Fonncodail: Irish Lullaby". In the source it is only eight bars long and ends in the relative major. Beach doubles its length by repeating the individual phrases and placing the final phrase on a different scalar degree in order to cadence on the tonic (which, however, is harmonised as the dominant of A minor owing to the Phrygian cadential formula). As the movement proceeds, Piano I plays an embellished variant of the theme. Piano II then enters with the theme in its original form, but without bringing it to completion. The arpeggios from the

introduction announce a new section, which escalates to a climax at triple *forte* by means of modulations and sequential development of the theme, always accompanied by brilliant figuration. The music then settles down amidst trills and arpeggios. The theme is heard one final time in E major, after which it dissolves in the interplay of the two pianos. The movements ends with a brief reminiscence from the introduction.

The second movement, *Old-time Peasant Dance* (*Allegro con spirito*, E minor, $\frac{3}{4}$), begins with an unaccompanied 16-bar theme (simply called "Irish Dance" in the source) that serves as an ostinato bass in the three variations that follow. Within the variations the two pianos state the theme in alternation, in the end even at one-bar intervals. The variations are laid out as a dynamic escalation, with Variation 3 reaching *forte* and *fortissimo*. But soon the theme undergoes a written-out disintegration and migrates to D-flat major. It is in this key that the melody *Fuaim na dtonn: The Sound of the Waves* makes its entrance. Beach retains the structure of the theme, but otherwise changes it significantly: originally set in $\frac{3}{4}$, it is adapted to the $\frac{3}{4}$ metre of the *Peasant Dance*; an augmented fourth adds buoyancy to the tonality; and the Gaelic character is reinforced by inserting "Scotch snaps" in the theme's second half. Its initial appearance is accompanied by a rhythm derived from the dance theme, its second appearance by garlands of triplets. Then the dance rejoins the fray (B-flat minor), albeit without its head-motif, which is supplied *ex post facto* by both instruments in *forte*. A modulation to E major leads to a very forceful third statement of *The Sound of the Waves*, which, however, fades away in a *diminuendo*. The movement ends with an E-minor coda containing only fragments of the two themes.

The third movement, *The Ancient Cabin*, opens with the introductory music from movement 1 (*Lento come prima*), now transposed to A-flat minor but otherwise left essentially intact. This is followed, *Adagio con intimissimo sentimento*, by an arrangement of the song *Maire St. Seorse: Molly St. George* (A-flat major, $\frac{3}{8}$). In the original the melody consists of two parts, of which the first is repeated (AAB). Beach begins by stating the first part of the *Molly* tune with altered rhythm (section A), repeats it in embellished form with a modulation to B major (section A') and finally presents the latter part in the new key (section B). There now emerges an escalation *con gran energia* that incorporates a paraphrase of the theme from movement 1. To restore calm, a variation of the *Molly* song appears in even eighth-notes. The music now dallies in A-flat major. Just before the coda (*più tranquillo*) Piano I is given an opportunity to indulge in a little cadenza.

After a few bars of preparation that return from G-sharp minor (A-flat minor) to E minor, the finale sets out on a four-voice fugue (*Allegro risoluto*, $\frac{3}{8}$) based on the opening of an untitled dance melody "For the Violin". Beach states the subject in all four voices, as tradition requires, but proceeds by presenting freely composed passages alternating with others in strict counterpoint. Nor is there any shortage of contrapuntal artifice: the subject appears in inversion and stretto. Motifs are extracted from it and developed separately. After an initial climax, the music again works its way upwards from the bass regions (*murmurando*, murmuring) to a variation of the subject in E major and even eighth-notes. Another escalation, this time with a free manipulation of the theme, leads to a general pause. The composer ends the movement, and thus the entire work, with tongue-in-cheek hyperbole: the metre is compressed to $\frac{2}{4}$, the tempo rises to *Presto*, and the fugue subject appears in

C major, F minor, F-sharp major and G minor. It is as if E major had slipped its mind, only to reappear in the very last bars.

– Norbert Florian Schuck
Translated by J. Bradford Robinson

**Composer's Comments to
"Variations on Balkan Themes op. 60"**

The composer gratefully acknowledges her indebtedness to the Reverend and Mrs. William W. Sleeper for the folk songs obtained during their missionary life in that region; also to them and to Mrs. May Sleeper Rugles for interesting historical details of words and music.

Poems for Summer Dreams op. 47

No. 1: The Brownies

Through the house give glimmering light
By the dead and drowsy fire,
Every elf and fairy sprite
Hop as light as bird from brier.
– *William Shakespeare*

No. 2: Robin Redbreast

In country lanes the robins sing
Clear-throated, joyous, swift of wing
From misty dawn to dewy eve
(Though cares of nesting vex and grieve)
Their little heart-bells ring and ring.
– *Charles Henry Lüders*

No. 3: Twilight

The birds have hushed themselves to rest
And night comes fast, to drop her pall
Till morn brings life to all.
– *Amy Beach*

No. 4: Katy-dids

The katy-did works her chromatic reed
On the walnut tree over the well
– *Walt Whitman*

No. 5: Elfin tarantelle

Fairies, black, grey, green and white,
You moonshine revelers, and shades of night.
– *William Shakespeare*

No. 6: Good Night

Goodnight! The crimson scented rose
Droops low her pretty head,
And the little grasses long ago
Their evening prayers have said.
Night's starry eyes are blinking
And the moonbeams silvery light,
While the lily hides her golden heart
And whispers soft, – "Goodnight".
– *Agnes Helen Lockhart Hughes*

Genova & Dimitrov Piano Duo

The story behind the Genova & Dimitrov piano duo sounds somewhat of a fairytale: "Shortly before leaving to Korea for a solo piano competition, there was only one available rehearsal room at the Hanover University of Music and it was with two pianos. We spontaneously decided to start to play a Chopin Etude in sync. It was as if we had been given wings!", remember Genova and Dimitrov.

Only few months later, at the end of 1995, the two young musicians caused a matchless sensation by winning the four great international piano duo competitions in Munich (ARD), Miami (Dranoff), Tokyo, and in Caltanissetta (Bellini) within the following two years.

Since then, Aglika Genova and Liuben Dimitrov are one of the most internationally sought-after piano duos. They have been celebrated both, by audiences and the press alike, performing on the most important concert and festival stages in several dozens of countries on all continents, such as the Library of Congress and the National Gallery in Washington, the Schleswig-Holstein, Rheingau, Ludwigsburg and Schwetzingen Festivals, the City Hall in Cape Town, the Herkulessaal Munich, the Liederhalle Stuttgart, the Gstaad Music Festival, and MDR Music Summer, at the Konzerthaus Berlin, the Beethovenhalle Bonn, the Cologne Philharmonic Hall, and the Passau European Music Weeks, as well as at the March Music Days Russe, the Varna Summer Festival, and the Sofia Music Weeks, the La Roque d'Antheron, the Al Bustan Music Festival Beirut, Casals Hall Tokyo, Poly Theatre Beijing, and Teatro Municipal Rio de Janeiro, at the Ravello Festival, the Woodstock Mozart Festival, the Festival Miami, and the Chopin Piano Festival Duszniki.

Under the direction of conductors like Charles Dutoit, Eiji Oue, Ari Rasilainen, Hannu Lintu, Stefan Blunier, Yuri Bashmet, John Carewe, Emil Tabakov, Alun Francis, Ulf Schirmer, Woiciech Rajski, Yordan Kamdzhali, Robin Gritton, Radoslaw Szulc, Alexander Kalajdzic, Gabriel Feltz, Nayden Todorov, Alexander Rudin, Andreas Herrmann, and Johannes Schlaefli, Genova & Dimitrov have appeared with international leading orchestras and choirs.

Since 2009, Genova & Dimitrov have been appointed Heads of Piano Duo Studies at the Hanover University of Music, the same one which they graduated from in the postgraduate class of Vladimir Krainev.

They serve regularly as jurors of significant international competitions, such as the ARD Music Competition in Munich, and were appointed Artistic Directors of the Dranoff International Two Piano Competition in Miami. The Artists give master classes worldwide, both for piano solo and duo.

Aglika Genova and Liuben Dimitrov look back on an impressive discography—15 CDs of the Duo have been released by **cpo** and Gega New, and have been given constantly glowing reviews and awards by the international music media. Besides a number of world premiere recordings, such as Victor Babin's Concerto, or the complete piano duo works of Dmitri Shostakovich, Johann Christian Bach, Muzio Clementi, and Pancho Vladigerov, also the Artists' recordings with orchestra caused true sensation, such as the Concertos of Carl Czerny, Max Bruch, Bohuslav Martinu, Alfred Schnittke, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Robert Casadesu, Felix Mendelssohn, and Bela Bartok. The albums with works by Gershwin, Copland, and Bernstein ("America for Two"), Ravel ("Favourite Flavors"), Arensky ("Five Suites for Two Pianos") or Liszt ("Works for Two Pianos") are enjoying great popularity in the music world.

In 2017, the Artists have been awarded the Echo Klassik Prize and nominated for the "German Record Review Best Recordings List" for their CD "Bela Bartok & Victor Babin—Concertos for Two Pianos" (**cpo**), as well as became Nominees of the 2019 *Opus Klassik* Award for their CD "Carl Czerny & Max Bruch—Concertos for Piano Duo" (**cpo**). In addition, the Duo has appeared in numerous international TV and Radio broadcasts. The portrayal TV documentary movie "Etude for Two Pianos" which has been produced and broadcasted by the BNT Bulgarian National Television in occasion of the 20th Birthday Anniversary, enjoys worldwide brisk interest.

Recently their 16th CD with the world premiere recording "Sergei Rachmaninoff: Complete Works for Piano Duo" with nearly 150 min. music both, at 2 pianos and 1 piano 4-hands (recorded at Cologne Radio WDR) has been released on **cpo** and reached immediately No. 1 in the charts.

www.pianoduo.info

Piano Duo Genova & Dimitrov

© Irène Zandel

