

CHOPIN

RETURN TO
WARSAW



Martin Stadtfeld

1 Nocturne Meditation
(After Nocturnes, Op. 37, No. 2: Andantino)

2 Funeral March Meditation
(After Piano Sonata No. 2 in B-Flat Minor,
Op. 35: III. Marche funèbre)

Piano Concerto in A Major "Return To Warsaw"
[Arr. for Piano & Orchestra by Timo Jouko Herrmann]

3 I. Allegro de concert, Op. 46

4 II. Improvisation by Chopin
(From: Frédéric Chopin: Boléro Op. 19)

5 III. Piu lento
(From: Frédéric Chopin: Boléro Op. 19)

6 IV. Boléro, Op. 19

7 Polonaise in G Minor, B.1

8 Largo in E-Flat Major, B.109

9 Nocturnes, Op. 9, No. 2 in E-Flat Major

10 Violoncello Meditation
(After Cello Sonata, Op. 65: III. Largo)
[Arr. for Piano by Martin Stadtfeld]

11 Spring Meditation
(After Polish Songs, Op. 74, No. 2: Wiosna)
[Arr. for Piano by Martin Stadtfeld]

12 Waltz, Op. 64, No. 1 in D-Flat Major

13 Berceuse, Op. 57

14 Mazurkas, Op. 63, No. 3: Allegretto
[Arr. for Violin & Piano by Martin Stadtfeld]

15 Mazurkas, Op. 56, No. 2: Vivace
[Arr. for Violin & Piano by Martin Stadtfeld]

Martin Stadtfeld, piano

**Heidelberger Sinfoniker
& Timo Jouko Herrmann (Tracks 3–6)**

Andrea Cicalese (Tracks 14, 15)




Chopin – Return to the Self

With this concert I shall return to Warsaw. There are phrases that pierce straight into the heart. For, of course, he never did return. ~ He had left Poland before the nationalist uprising against Russian domination. And afterwards, he declared himself to the Russian authorities so unequivocally as a sympathiser of this brutally suppressed revolution that a return to his homeland would only have been possible to a liberated Poland. ~ That never came to be during his lifetime. ~ He decreed that after his death his body should be opened, his heart removed and buried in Warsaw. For at least that should return. ~ The 3rd Piano Concerto in A major, with which he wished to return home in triumph: today we only possess it in the form that Chopin himself – ten years later, when hope had faded – reworked as a solo piano piece (Allegro de concert). ~ The Boléro as the final movement was also published only as a piano piece, and its structure just as clearly reveals it to be a preliminary stage of a concerto movement. ~ Two works which, in their published versions, have never really gained popularity, for the representative, al-



Frédéric Chopin,
before 1849

most pompous tone in combination with an intensely yearning, deeply emotional sound world could never quite be placed. ~ Yet that is exactly how it had to sound! For to his sometime flatmate, the Polish compatriot Aleksander Hoffmann, he confided: With this concert I shall return ... ~ Timo Jouko Herrmann has orchestrated this 3rd Piano Concerto with congenial mastery: with orchestral colours that are airy and transparent, recalling Chopin's models, Mozart and Hummel. ~ Alongside this music of the past (above all also Bach, whose Well-Tempered Clavier he knew by heart!) it was the folk music of his native Poland from which Chopin drew while in exile: polonaises, mazurkas, songs ... ~ And his own past was in any case the fertile soil of his creativity: the wonderful childhood in beloved Warsaw! The dream of returning there drove him to shape from the music of his childhood his own unique art. ~ An art form of utterly individual tone was born: one must feel and grasp it between the notes, must sense it between the worlds. ~ The last of the greats, I always thought as a child, and was stunned



that there exists a photograph of him. For there can hardly be a photograph of a great composer ... ~ Yet Chopin is a traveller between worlds: he comes from the old one, where the world spirit still reigns, and walks into the modern one, where people are photographed. ~ An old man, I thought with shuddering awe as a nine-year-old, when I looked at the picture of the thirty-nine-year-old. He looks at us, into us. He asks the questions we should ask ourselves. ~ And yet, in the gaze of this man marked by death, one recognises something humorous, yearning, and life-affirming. And in the Polonaise of the seven-year-old, I already somehow hear the experience and wisdom of age. ~ He is a traveller between worlds: he lives in childhood, continues to live it on, like Peter Pan in a group of homeless boys stranded on an island. And at the same time he perceives the terrors of his personal world with utmost clarity. ~ When he speaks of things dear to his heart, it is only ever with his Polish compatriots: with the other exiles of the failed uprising and those who passionately declared their allegiance to it – and thereby to him! With the other Polish émigrés in Paris, the Little Warsaw. Chopin's

Prayer of the Poles was their unofficial anthem, and the Funeral March – composed long before its incorporation into the Second Piano Sonata – gave expression to the longing of a lost homeland. ~ He saw his parents – after leaving them once for a journey – only once more, in Karlsbad. He could not travel to his father's deathbed (he shut himself away for days after hearing of his death), and his mother outlived her son without another meeting. ~ With this concert I shall return to Warsaw. ~ There are phrases that pierce straight into the heart. ~ For he did not really need to return. ~ He was there at every moment. ~ ~ ~ Martin Stadtfeld

Chopin – Rückkehr ins Ich

Mit diesem Konzert werde ich nach Warschau zurückkehren. Es gibt Sätze, die fahren einem direkt ins Herz. Denn zurückgekehrt ist er ja nie. ~ Er hatte Polen vor dem nationalistischen Aufstand gegen die russische Bevormundung verlassen. Und sich danach den russischen Behörden gegenüber so unmissverständlich als Sympathisant dieser brutal niedergeschlagenen Revolution bekannt, dass eine Rückkehr in die Heimat nur in ein befreites Polen möglich gewesen wäre. ~ Das gab es nicht, so lange er lebte. ~ Er verfügte, dass nach seinem Tod sein Körper aufgeschnitten werde, um das Herz zu entnehmen und in Warschau zu begraben. Denn dieses wenigstens sollte zurückkehren. ~ Das 3. Klavierkonzert in A-Dur, mit dem er triumphal heimkehren wollte: Heute liegt es uns nur in einer von Chopin selbst – 10 Jahre später, als die Hoffnung schwand – zum Klaviersolo umgearbeiteten Form vor (Allegro de concert). ~ Der Boléro als Schlußsatz wurde ebenfalls nur als Klavierstück veröffentlicht, und ist in seiner Faktur ebenso klar als Vorstufe zu einem Konzertstück zu erkennen. ~ Zwei Werke, die sich in ihrer publizierten Version nie wirklicher Popularität

erfreut haben, konnte man den repräsentativen, fast pomphaften Ton in Verbindung mit einer überinnigen sehnsuchtsvollen Klangsprache doch nie so recht einordnen. ~ Doch genauso musste es klingen! Denn seinem zeitweiligen Mitbewohner, dem polnischen Landsmann Aleksander Hoffmann vertraute er es an: Mit diesem Konzert werde ich zurückkehren... ~ Timo Jouko Herrmann hat dieses 3. Klavierkonzert kongenial instrumentiert: Mit Orchesterklängen, die luftig und transparent sind und damit an Chopins Vorbilder Mozart und Hummel erinnern. ~ Neben dieser Musik der Vergangenheit (vor allem auch Bach, dessen Wohltemperiertes Klavier er auswendig spielte!) war es die Volksmusik seiner Heimat Polen, aus der Chopin im Exil schöpfte: Polonaisen, Mazurken, Lieder... ~ Und seine eigene Vergangenheit war ohnehin der Humus seines Schaffens: Die wundervolle Kindheit im geliebten Warschau! Das Erträumen einer Rückkehr dorthin war ihm Antrieb, aus der Musik seiner Kinderzeit seine einzigartige Kunst zu formen. ~ Eine Kunstform des eigensten Tonfalls ist entstanden: Zwischen den Tönen muss man sie fühlen und begreifen, zwischen den Welten

muss man sie ertasten. ~ Der letzte Große, so dachte ich als Kind immer, und war fassungslos, dass es ein Foto von ihm gibt. Von einem großen Komponisten kann es doch eigentlich kein Foto geben ... ~ Doch Chopin ist ein Pendler zwischen den Welten: Kommt aus dem Alten, wo noch der Weltgeist herrscht und wandert in die Moderne, wo man fotografiert wird. ~ Ein alter Mann, dachte ich als 9jähriger schaudernd und ehrfurchtsvoll, wenn ich das Bild des 39jährigen betrachtete. Er blickt uns an, in uns hinein. Stellt die Fragen, die wir an uns selbst stellen sollten. ~ Und doch erkennt man im Blick des vom Tode gezeichneten Mannes etwas Humorvolles, Sehnsuchtsvolles und Lebensbejahendes. Und genauso klingt für mich in der Polonaise des 7jährigen irgendwie schon die Erfahrung und Lebensweisheit des Alters mit. ~ Er ist ein Pendler zwischen den Welten: Lebt in der Kindheit, lebt sie fort wie Peter Pan in einer Gruppe heimatloser Jungen gestrandet auf einer Insel. Und sieht zugleich den Schrecken seiner persönlichen Welt mit klarstem Blick. ~ Wenn er über Dinge spricht, die ihm am Herzen liegen, dann überhaupt nur mit polnischen Landsleuten: Mit den anderen

Verbannten des gescheiterten Aufstands und den sich leidenschaftlich zu dem und damit zu ihm bekenntenden! Mit den anderen polnischen Emigranten in Paris, dem Klein-Warschau. Chopins Gebet der Polen war Ihnen inoffizielle Hymne, der Trauermarsch – lange vor seiner Einfügung in die zweite Klaviersonate entstanden – verlieh den Gefühlen der Heimatlosigkeit Ausdruck. ~ Seine Eltern sah er – nachdem er sie für eine Reise verlassen hat – nur noch einmal in Karlsbad wieder. Ans Sterbebett des Vaters konnte er nicht reisen (er schloss sich tagelang ein, nachdem er von dessen Tod erfahren hatte), die Mutter überlebte ihren Sohn ohne ein weiteres Wiedersehen. ~ Mit diesem Konzert werde ich nach Warschau zurückkehren. Es gibt Sätze, die fahren einem direkt ins Herz. Denn zurückkehren musste er ja eigentlich nicht. Er war in jedem Moment dort. ~ ~ ~ Martin Stadtfeld



Some Thoughts on the Arrangement of the Allegro de concert Op. 46 and the Boléro Op. 19

After Frédéric Chopin had unsuccessfully laid aside his plan in 1830 to write a double concerto for two pianos and orchestra, he turned his attention to composing a third piano concerto. As he increasingly found himself criticised for playing too introvertedly and delicately to provide an adequate counterweight to the growing sonority of the ever-expanding Romantic orchestra, Chopin gradually withdrew from the major concert stage. He therefore did not continue to work on the new piano concerto. The fully conceived first movement was not published until 1841, as a solo version entitled Allegro de concert Op. 46. The formal layout of this brilliant piece reveals such a clear concertante structure that there can be no doubt about the intended orchestral part. Shortly after the work's publication, Robert Schumann wrote of this composition: "The Concert-Allegro has entirely the form of a first concerto movement and was probably originally written with orchestral accompaniment. How we miss in the piece a lovely middle cantilena, otherwise it is rich in novel and dazzling passage-work; as it stands,

it passes by too restlessly; one feels the need for a following slow movement, an Adagio, for the entire design suggests a complete concerto in three movements."¹ ~ Chopin almost certainly never performed the Allegro de concert in public, as he wished to reserve it for a very special occasion. After playing the piece from the manuscript for his friend Aleksander Hoffmann, he said: "This is the very first piece I shall play in my first concert upon returning home to a free Warsaw"² ~ There have been several attempts in the past to reconstruct this composition for piano and orchestra. In most cases the substance of the work was significantly altered, with redundant repetitions interpolated or newly composed sections added. The specific tone of Chopin's orchestral writing was also only partially achieved. My own version, prepared in 2015 especially for my esteemed friend Martin Stadtfeld, remains largely faithful to the original model and attempts in its instrumentation to approximate Chopin's sound world as closely as possible. The orchestral scoring I have chosen corresponds to that of the E minor concerto, with the use of

¹ Neue Zeitschrift für Musik, vol. XVII, no. 41, 18 November 1842, p. 168.
² Cited in Rineck, John, Chopin – The Piano Concertos, p. 92.

valveless horns and trumpets providing a particular instrumental charm. I have also taken into account Chopin's habit—probably adopted from Johann Nepomuk Hummel—of reinforcing the orchestra's lower register with a single bass trombone. My aim was to reflect in the orchestral writing the idealised Classical clarity inherent in the work; it was also important to me that Martin Stadtfeld's sensitive playing, which never tends toward foregrounded display, should have a finely balanced orchestral palette as its counterpart. Exactly as in Chopin's two piano concertos, the wind instruments are assigned soloistic roles only in passages of particular sonic or dramaturgical significance. The strings, by contrast, serve over long stretches as a harmonic support; at times they accentuate formal features or function with sustained tones as an additional orchestral "sostenuto" pedal. In the clearly defined timbre of the natural horns and trumpets one can still hear the echo of the great age of Viennese Classicism. The combination of different tunings (two horns in F, two horns in E, two trumpets in D) allows for a large reservoir of natural tones—an orchestration technique perfected by composers such

as Antonio Salieri and Georg Joseph Vogler at the turn of the nineteenth century, offering remarkable sonic possibilities. ~ As a complement to the Allegro de concert, I also arranged Chopin's Boléro Op. 19, composed in 1833, at Martin Stadtfeld's suggestion. As early as 1837, Schumann expressed his admiration for "this tender, love-intoxicated composition, this image of southern ardour and timidity, of devotion and restraint."³ In the second volume of his 1888 Chopin biography, Frederick Niecks advanced the thesis that the composer might have been inspired by the boléro in Daniel-François-Esprit Auber's opera *La Muette de Portici*, first performed in Paris on 28 February 1828. Concrete evidence, however, cannot be found.⁴ In any case, with this work Chopin paid homage to the boléro vogue that swept Europe at the time, a vogue reflected beyond the operatic stage in concert movements by Louis Spohr ("Alla Spagnola" in the Violin Concerto No. 6 in G minor; "Rondo al espagnol" in the Clarinet Concerto No. 4 in E minor), Johann Baptist Cramer ("Rondo a l'Espagnola" in the Piano Concerto No. 8 in D minor), and Iwan Müller ("Boléro alla Polacca" in the Clarinet Concerto No. 6

³ Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften und über Musik und Musiker*, vol. II, p. 111.

⁴ Cf. Niecks, Frederick. *Frederick Chopin as a Man and Musician*, vol. II, p. 221.

in G minor). It is noteworthy that many composers of the time perceived an obvious kinship between the Spanish dance and the polonaise, already popular since the turn of the nineteenth century. The castanet rhythm originally accompanying the boléro “is similar to the polonaise accompaniment. Another similarity lies in the six-beat rhythmic structure, as well as in the syncopated accent on the second quaver in the first bar of each phrase or period. [...] The sharp edges of the polonaise rhythm give that dance a certain nobility and grandeur which the boléro lacks.⁵ The boléro, on the other hand, through its frequent triplets, possesses a softness and roundness that the polonaise lacks.” In his Boléro Op. 19 Chopin indeed combines the characteristic features of both dances, so that one is inclined to agree with Niecks’s assertion that this work may be seen as a “boléro à la polonaise”, “livelier in movement” and “more coquettish in character” than Chopin’s pieces explicitly designated as polonaises.⁶ ~ In any case, the Boléro Op. 19 is ideally suited as the basis for a concert piece for piano and orchestra. Its tonal kinship with the Allegro de concert and its splendid, finale-like character make it an ideal compositional counterpart;

⁵ Christiani, Adolph Friedrich. *Das Verständnis im Klavierspiel*, p. 75.

⁶ Niecks, Frederick. *Frederick Chopin as a Man and Musician*, vol. II, p. 221.

and the admittedly speculative thought that the work might represent another part of the planned third piano concerto is highly appealing. The “Più lento” section of the Boléro’s introduction then serves as a kind of calm intermezzo, allowing an approximation to the Classical concerto form. The actual boléro takes on the function of the finale, which—on its journey from the austere beginning in A minor to the triumphantly radiant conclusion in A major—develops a magnificent sense of momentum. One might be tempted to imagine that this unusually pronounced contrast might relate to that very special occasion for which the third piano concerto was, according to Chopin, intended. ~ In arranging this movement, I was guided by thoughts similar to those that informed my approach to the Allegro de concert—in the hope that the instrumentation might support the love-intoxicated yet nobly restrained character of this boléro, so aptly described by Schumann, by providing an appropriate orchestral garment without forcibly altering the original structure. ~~~ Dr Timo Jouko Herrmann (2025)

Einige Gedanken zur Bearbeitung des Allegro de concert op. 46 und des Boléros op. 19

Nachdem Frédéric Chopin sein Vorhaben, ein Doppelkonzert für zwei Klaviere und Orchester zu schreiben, 1830 erfolglos ad acta gelegt hatte, beschäftigte er sich mit der Komposition eines dritten Klavierkonzertes. Da er sich jedoch mehr und mehr der Kritik ausgesetzt sah, zu introvertiert und zart zu spielen, um ein adäquates Gegengewicht zum Klangvolumen des stetig wachsenden romantischen Orchesters bilden zu können, zog sich Chopin allmählich von der großen Konzertbühne zurück. Er arbeitete das neue Klavierkonzert daher nicht mehr weiter aus. Den fertig konzipierten Kopfsatz veröffentlichte er erst 1841 in einer Soloversion als Allegro de concert op. 46. Die formale Anlage dieses brillanten Stückes weist eine so klare konzertante Struktur auf, dass es keine Zweifel am intendierten Orchesterpart gibt. Schon bald nach der Veröffentlichung äußerte sich Robert Schumann über diese Komposition: „Das Concert-Allegro hat ganz die Form eines ersten Concertsatzes und ist wohl ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben. Wir vermissen in dem Stück einen schönen Mittelgesang, das sonst reich an neuem und glänzendem Passagenwerk ist; wie es dasteht, schweift es zu unruhig vorüber; man fühlt das Bedürfnis nach einem nachfolgenden langsamen Satz,

einem Adagio, wie denn die ganze Anlage auf ein vollständiges Concert in drei Sätzen schließen läßt.“¹

~ Chopin hat das Allegro de concert höchstwahrscheinlich nie öffentlich gespielt, da er es sich doch für einen ganz besonderen Anlass aufsparen wollte. Nachdem er das Stück seinem Freund Aleksander Hoffmann aus dem Manuskript vorgetragen hatte, sagte er: „Dies wird das erste Stück sein, welches ich in meinem ersten Konzert spielen werde, wenn ich nach Hause in ein freies Warschau zurückkehre.“² In der Vergangenheit gab es mehrere Versuche, diese Komposition für Klavier und Orchester zu rekonstruieren. In den meisten Fällen hat man dabei stark in die Substanz des Werkes eingegriffen, indem redundante Wiederholungen interpoliert oder neu komponierte Teile eingefügt wurden. Auch in der Orchesterbehandlung traf man den spezifischen Tonfall Chopins nur bedingt. Meine 2015 eigens für meinen geschätzten Freund Martin Stadtfeld angefertigte Version bleibt der originalen Vorlage weitgehend treu und bemüht sich in der Instrumentation um eine möglichst starke Annäherung an Chopins Klangwelt. Die von mir gewählte Orchesterbesetzung entspricht derjenigen des e-Moll-Konzerts, wobei die Verwendung ventilloser Hörner und Trompeten

1 Neue Zeitschrift für Musik, Bd. XVII, Nr. 41, 18. November 1842, S. 168.

2 Zit. nach Rimck, John: Chopin – The Piano Concertos, S. 392 [dort in Englisch].

einen besonderen instrumentalen Reiz ausmacht. Auch Chopins wohl von Johann Nepomuk Hummel übernommene Angewohnheit, das tiefe Register des Orchesters durch eine einzelne Bassposaune zu verstärken, habe ich in meiner Instrumentation berücksichtigt. Mein Ziel war, die dem Werk innewohnende, geradezu idealisiert-klassische Klarheit im Orchestersatz widerzuspiegeln; zudem war mir wichtig, dass Martin Stadtfelds feinfühliges, nie zur Vordergründigkeit neigendes Spiel eine fein ausbalancierte orchestrale Farbpalette als Gegenpol bekam. Genau wie Chopin es in seinen beiden Klavierkonzerten handhabt, werden die Bläser nur an klangdramaturgisch bedeutsamen Passagen zu solistischen Aufgaben herangezogen. Die Streicher hingegen dienen über weite Strecken als klangliche Stütze, bisweilen akzentuieren sie auch formale Besonderheiten oder fungieren mit Liegeklängen als zusätzliches orchestrales „Sostenuto“-Pedal. Im klar definierten Klang der Naturhörner und -trompeten hallt noch die große Zeit der Wiener Klassik nach. Die Kombination verschiedener Stimmungen (2 Hörner in F, 2 Hörner in E, 2 Trompeten in D) ermöglicht einen großen Vorrat an Naturtönen – eine instrumentatorische Technik, die von Komponisten

wie Antonio Salieri und Georg Joseph Vogler an der Schwelle zum 19. Jahrhundert perfektioniert wurde und erstaunliche klangliche Möglichkeiten bietet. ~ Als Ergänzung zum Allegro de concert bearbeitete ich auf Martin Stadtfelds Anregung hin auch Chopins im Jahr 1833 komponierten Boléro op. 19. Schumann drückte schon 1837 seine Bewunderung für „diese zarte liebetrunkene Composition, dies Bild von südlicher Gluth und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung“ aus.³ Im zweiten Band seiner Chopin-Biographie von 1888 stellte Frederick Niecks die These auf, dass der Komponist durch den Boléro in Daniel-François-Esprit Aubers am 28. Februar 1828 in Paris uraufgeführter Oper La Muette de Portici zu diesem Stück inspiriert worden sein könnte.⁴ Konkrete Belege hierzu lassen sich allerdings nicht finden. In jedem Fall huldigte Chopin mit diesem Werk der zur Entstehungszeit in Europa grassierenden Boléro-Mode, die sich auch abseits der Opernbühne etwa in Konzertsätzen von Louis Spohr („Alla Spagnola“ im Violinkonzert Nr. 6 g-Moll, „Rondo al espagnol“ im Klarinettenkonzert Nr. 4 e-Moll), Johann Baptist Cramer („Rondo a l’Espagnola“ im Klavierkonzert Nr. 8 d-Moll) oder Iwan Müller („Boléro alla Polacca“ im Klarinettenkonzert Nr. 6 g-Moll) manifestierte.

³ Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften und über Musik und Musiker*, Bd. II, S. 111.

⁴ Vgl. Niecks, Frederick: *Frederick Chopin as a Man and Musician*, Bd. II, S. 221.

Dabei fällt auf, dass viele der damaligen Komponisten eine offensichtliche Verwandtschaft des spanischen Tanzes zur seit der Wende zum 19. Jahrhundert ohnehin schon populären Polonaise empfunden haben. Der den Boléro ursprünglich „begleitende Kastagneten-Rhythmus ist ähnlich der Polonaisen-Begleitung. Eine weitere Ähnlichkeit mit der Polonaise besteht in der Sechstheiligkeit des Rhythmus, und ebenfalls in dem synkopierten Accent auf das zweite Achtel in jedem ersten Takte einer Phrase oder Periode. [...] Die scharfen Kanten in dem Polonaisen-Rhythmus geben diesem Tanze eine gewisse Noblesse und Grandezza, welche dem Boléro fehlt. Dagegen hat der Boléro durch die häufigen Triolen eine eigene Weichheit und Rundheit, welche der Polonaise mangelt.“⁵ Chopin vereint in seinem Boléro op. 19 tatsächlich die charakteristischen Merkmale beider Tänze, so dass man Niecks' Aussage durchaus beipflichten möchte, bei diesem Werk handele es sich um einen „Boléro à la polonaise“, der „livelier in movement“ und „more coquettish in character“ sei als Chopins tatsächlich als solche bezeichneten Polonaisen.⁶ ~ In jedem Fall eignet sich der Boléro op. 19 hervorragend als Vorlage für ein Konzertstück für Klavier und Orchester. Die tonartliche Verwandtschaft zum

⁵ Christiani, Adolph Friedrich: Das Verständnis im Klavierspiel, S. 75

⁶ Niecks, Frederick: Frederick Chopin as a Man and Musician, Bd. II., S. 221.

Allegro de concert und der prächtige Finalcharakter machen ihn gar zu einem idealen kompositorischen Gegenstück, und der – freilich spekulative – Gedanke, in diesem Werk einen weiteren Teil des geplanten 3. Klavierkonzertes zu sehen, ist äußerst reizvoll. Der „Più lento“-Teil der Einleitung des Boléros dient dann gewissermaßen als ruhiges Intermezzo, wodurch sich eine Annäherung an die klassische Konzertform ergibt. Der eigentliche Boléro übernimmt die Funktion des Finales, das auf seinem Weg vom herben Beginn in a-Moll hin zum triumphal-strahlenden Schluss in A-Dur eine grandiose Sogwirkung entwickelt. Hier mag man mit der Idee liebäugeln, dass dieser ungewöhnlich stark angelegte Kontrast in Zusammenhang mit eben jenem besonderen Anlass stehen könnte, für den das 3. Klavierkonzert Chopin zufolge gedacht war. ~ Bei der Bearbeitung dieses Satzes ließ ich mich von ähnlichen Gedanken leiten wie beim Allegro de concert – in der Hoffnung, mit der Instrumentation den von Schumann so treffend beschriebenen liebestrunkenen und doch vornehm-zurückhaltenden Charakter dieses Boléros durch ein adäquates orchestrales Gewand zu unterstützen ohne die originale Struktur gewaltsam zu verändern. ~~~ Dr. Timo Jouko Herrmann (2025)

Dr Timo Jouko Herrmann, born in 1978 in Heidelberg, studied at the State University of Music and the Performing Arts Mannheim with Ulrich Leyendecker (composition) and Hermann Jung (musicology), with whom he completed his doctorate on Salieri's German-language stage works. His conducting training he received under Klaus Arp. Further artistic impulses and inspiration came from the composers Hermann Schäfer, Krzysztof Meyer, Detlev Glanert, Roberto Doati and Wladimir Sagorzew. Already during his student years he was the recipient of numerous awards, including the Composition Prize of SAP AG and the City of Walldorf, the Gebrüder Graun Prize, as well as scholarships from the Wilhelm Müller Foundation, the organisation "Yehudi Menuhin – Live Music Now", and the Handel Academy Karlsruhe. As a composer he has created works in a wide range of genres, among others for the Gewandhaus in Leipzig (Five Fables after Jean de la Fontaine), the Barbican Centre London (When the moon rises ...), the Dortmund Opera (Hamlet – To be or not to be) and the Theatre for Lower Saxony in Hildesheim (Fama). His compositions are published in print by Friedrich Hofmeister Musikverlag Leipzig and Verlag Neue Musik Berlin. ~ As a music researcher Herrmann enjoys international recognition. He is regarded as the foremost Salieri specialist of our time. His musicological publications on Salieri rank among the standard works on the compos-



er's life and oeuvre; they have been praised, among others, in the journal *Die Musikforschung* and in the arts pages of *The New Yorker*. Through the sensational rediscovery of the celebratory song *Per la ricuperata salute di Ofelia KV 477a*, jointly set by Salieri and Mozart, he achieved worldwide renown. He has conceived and musicologically supervised numerous albums of Salieri's works, including a Grammy-nominated recording with the Mannheim Mozart Orchestra under Thomas Fey. From 2014 onwards he appeared regularly as a guest conductor with the Heidelberg Symphony Orchestra. The two albums they produced together, *Salieri – strictly private* and *Salieri & Beethoven in dialogue*, were nominated in three categories each for the OPUS KLASSIK Award in 2020 and 2021 respectively. ~ As a music communicator, presenter and musicologist, Herrmann has, since 2020, together with the writer Marcus Imbsweiler, curated the pop-

ular-science lecture series *Musical Sunday* at the German-American Institute Heidelberg, from which the book *Beziehungszauber – Klassische Meisterwerke unter der Lupe* ("The Magic of Connections – Classical Masterpieces under the Microscope") emerged. Herrmann has also appeared as a guest speaker at the Mozart Week in Salzburg, the Instituto Cervantes in Vienna, the Halle Opera, the Salzburg Landestheater and at the Asociación Cultural Antonio Salieri in Valladolid.

Dr. Timo Jouko Herrmann, geboren 1978 in Heidelberg, studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim bei Ulrich Leyendecker (Komposition) und Hermann Jung (Musikwissenschaft), bei dem er über Salieris deutschsprachige Bühnenwerke promovierte. Seine dirigentische Ausbildung erhielt er bei Klaus Arp. Weitere Impulse und Anregungen erhielt

Herrmann von den Komponisten Hermann Schäfer, Krzysztof Meyer, Detlev Glanert, Roberto Doati und Wladimir Sagorzew. Bereits zu Studienzeiten wurde er mit zahlreichen Preisen bedacht, darunter der Kompositionspreis von SAP AG und Stadt Walldorf, der Gebrüder-Graun-Preis sowie Stipendien der Wilhelm-Müller-Stiftung, der Vereinigung „Yehudi Menuhin – Live Music Now“ und der Händel-Akademie Karlsruhe. Als Komponist schuf er Werke verschiedenster Gattungen unter anderem für das Gewandhaus zu Leipzig (Fünf Fabeln nach Jean de la Fontaine), das Barbican Centre London (*When the moon rises ...*), die Oper Dortmund (*Hamlet – Sein oder Nichtsein*) und das Theater für Niedersachsen Hildesheim (*Fama*). Seine Kompositionen erscheinen beim Friedrich Hofmeister Musikverlag Leipzig und beim Verlag Neue Musik Berlin in Druck. ~ Als Musikforscher genießt Herrmann internationale Anerkennung. Er gilt als bedeutendster

Salieri-Spezialist der Gegenwart. Seine musikwissenschaftlichen Publikationen über Salieri zählen zu den Standardwerken zu Leben und Werk des Komponisten, sie wurden unter anderem im Fachblatt *Die Musikforschung* und im Feuilleton des *New Yorker* gewürdigt. Durch die sensationelle Wiederentdeckung des von Salieri und Mozart gemeinsam vertonten Freudenliedes *Per la ricuperata salute di Ofelia KV 477a* erlangte er weltweite Bekanntheit. Er hat zahlreiche Projekte mit Werken Salieris konzipiert und musikwissenschaftlich betreut, darunter eine Grammy-nominierte Aufnahme mit dem Mannheimer Mozartorchester unter Thomas Fey. Von 2014 an stand er regelmäßig als Gastdirigent am Pult der Heidelberger Sinfoniker. Die beiden gemeinsam erarbeiteten Alben *Salieri – strictly private* und *Salieri & Beethoven in dialogue* wurden 2020 bzw. 2021 in je drei Kategorien für den OPUS KLASSIK-Preis nominiert. ~ Als Musikvermittler, Moderator und Musikwissenschaftler gestaltet Herrmann seit 2020 gemeinsam mit dem Schriftsteller Marcus Imbsweiler die populärwissenschaftliche Vortragsreihe *Musical Sunday* am Deutsch-Amerikanischen Institut Heidelberg, aus der das Buch *Beziehungszauber – Klassische Meisterwerke unter der Lupe* hervorging. Als Gastredner war Herrmann unter anderem bei der Mozartwoche Salzburg, am Instituto Cervantes Wien, an der Oper Halle, am Salzburger Landestheater und bei der Asociación Cultural Antonio Salieri in Valladolid zu erleben.



The Heidelberg Symphony Orchestra is an independent orchestra whose members also perform as soloists and orchestra musicians in other leading ensembles, some of them specialized in early music. ~ The Heidelberg Symphony Orchestra is characterised by its captivating enthusiasm, exceptional stage presence and its exciting and differentiated performance style. Their focus is on Viennese classical music and early German romanticism. The orchestra's style of interpretation was decisively influenced by training in historical performance practice with Nikolaus Harnoncourt and by former conductor and founder Thomas Fey, who had to retire from the music world due to an accident. The Heidelberg Symphony Orchestra performs with world-renowned soloists such as Fazil Say, Martin Stadtfeld, Ragna Schirmer, Rudolf Buchbinder, Thomas Zehetmair, Giuliano Carmignola, and regularly welcomes guest conductors such as Reinhard Goebel, Frieder Bernius, and Michael Hofstetter. Many tours have taken the orchestra to many European countries, as well as to South America and Japan. The Heidelberger Sinfoniker have attracted particular attention through their extensive discography, especially for the Hänssler CLASSIC label – several recordings have received international awards and nominations. For their Haydn box with all symphonies they have been awarded with an OPUS Klassik 2025. Johannes Klumpp has been Artistic Director of the Heidelberg Symphony Orchestra since the 2020/2021 season.

Die Heidelberger Sinfoniker sind ein freies Orchester, dessen Mitglieder als Solisten und Orchestermusiker auch in anderen führenden Ensembles der freischaffenden Szene spielen. ~ Mitreißende Spielfreude, eine außergewöhnliche Bühnenpräsenz und ihr ebenso spannungsreicher wie differenzierter Aufführungsstil sind Markenzeichen der Heidelberger Sinfoniker. Ihren Schwerpunkt haben sie auf die Wiener Klassik und frühe deutsche Romantik gesetzt. Der Interpretationsstil des Orchesters wurde entscheidend geprägt von Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, einem der wichtigsten Vertreter der historischen Aufführungspraxis und vom ehemaligen Dirigenten Thomas Fey, der sich wegen eines Unfalls aus der Musikwelt zurückziehen musste. Die Heidelberger Sinfoniker arbeiten mit Solisten wie Fazil Say, Martin Stadtfeld, Ragna Schirmer, Rudolf Buchbinder, Thomas Zehetmair, Giuliano Carmignola und vielen weiteren renommierten Künstlern. Tourneen führten das Orchester in viele Länder Europas, nach Südamerika und Japan. Besonders durch ihre umfangreiche Diskografie haben sich die Heidelberger Sinfoniker in den vergangenen Jahren einen Namen gemacht – etliche Aufnahmen erhielten internationale Auszeichnungen, zuletzt einen OPUS Klassik für die Einspielung sämtlicher Haydn-Sinfonien bei Hänssler Classic. Seit der Spielzeit 2020/2021 ist Johannes Klumpp der neue künstlerische Leiter der Heidelberger Sinfoniker. Darüber hinaus konzertiert das Orchester regelmäßig auch mit anderen namhaften Dirigenten.

CREDITS

CHOPIN: RETURN TO WARSAW

recorded at: Circle Studios, Berlin, Germany;
08. Aug, 2025 (Tracks 1, 2, 7–15)
Stadthalle Heidelberg, Germany;
11.–12. Mar, 2017 (Tracks 3–6)

a&r and executive producer: Sven Schuhmann
recording producer: Daniel Sanleandro Fernandez
(Tracks 1, 2, 7–15)
Ralf Kolbinger
(Tracks 3–6)

design: Linus Knappe, klotz.studio
prepress: David Meyer
project management: Andreas Fischer
all works are published by Sony Music Publishing
special thanks to: Anne Heilemann



G0100036992341 – www.sonyclassical.com –
© & © 2026 Sony Music Entertainment Germany GmbH

