

Franz Schubert Fantasie C-Dur Rondo h-Moll Sonate A-Dur

Carolyn Widmann **Alexander Lonquich**

ECM NEW SERIES



Franz Schubert

Fantasie C-Dur op. posth. 159 D 934

Rondo h-Moll op. 70 D 895

Sonate A-Dur op. posth. 162 D 574

Carolin Widmann violin

Alexander Lonquich piano

Franz Schubert (1797–1828)

1–5 **Fantasie C-Dur** op. posth. 159 D 934 (1827)

Andante molto 3:35

Allegretto 5:33

Andantino 10:20

Tempo I 1:14

Allegro vivace – Allegretto – Presto 4:20

6–7 **Rondo h-Moll** op. 70 D 895 (1826)

Andante 3:27

Allegro 11:31

8–11 **Sonate A-Dur** op. posth. 162 D 574 (1817)

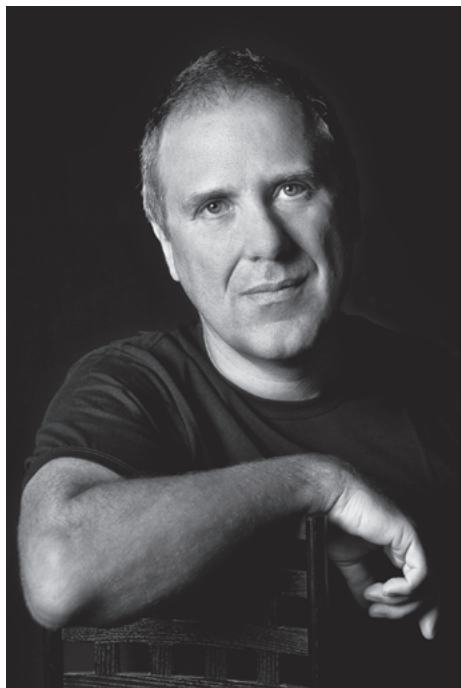
Allegro moderato 9:20

Scherzo 3:56

Andantino 3:46

Allegro vivace 4:57





JENSEITS DES VIRTUOSEN

Schuberts romantische Entgrenzungen für Geige und Klavier

Unter den früh verstorbenen Großmeistern der Musik wird Franz Schubert (1797–1828) an Kürze der Lebenszeit wohl nur noch von Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) übertroffen. Zwar stehen auch einige von dessen Werken als Solitäre in ihrer Zeit (das sublime *Stabat Mater*, die minimalistische Kammeroper *La serva padrona*) und deuten auf ihren Autor als einen gewissermaßen vom Himmel gefallenen Engel der Klassizität, aber Schubert schrieb sich mit noch ganz anderer Werkfülle und -intensität in die Geschichte ein. Man muss diesem jungen Mann aus Wien, den man nach seinem bürgerlichen (oder auch unbürgerlich-jünglingshaften, bohème-artigen) Erscheinungsbild heute wohl als »Weichei« rubrifizieren würde (ihm wurde im Freundeskreis der Spitzname »Schwammerl« angeheftet), eine beträchtliche Ich-Stärke zutrauen, weil er sich von den gigantisch vor ihm stehenden Gestalten Mozarts und Beethovens nicht vollends einschüchtern und von eigener Produktivität abhalten ließ. Schon in jenen ersten Jahrzehnten nach 1800 hätte man ja gut und gerne ein »Ende der Musikgeschichte« postulieren können, und namentlich die letzten Hervorbringungen Beethovens schienen ans Inkommensurable zu rühren, eine unüberschreitbare Grenze. Schubert verehrte beide Vorgänger (er überlebte Beethoven nur ein Jahr), folgte ihnen auf seine Weise oder folgte ihnen auch wieder nicht. Mit Mozart verband ihn eine gleichsam Goethe'sche Tendenz zu resümierender und in sich ruhender Stilausbildung, aber auch die Neigung zum häufigen Abbrechen von Werkvorhaben mitten in einem hochfliegenden Entstehungsprozess (zu Schuberts prominentesten Fragmenten gehören das *Lazarus*-Oratorium und die Oper *Der Graf von Gleichen*; mit dem für sich stehenden Streichquartettsatz c-Moll und der »Unvollendeten Symphonie«

wurde das vollendet Unvollendete Schubert'scher Konzeptionen sprichwörtlich). Von Beethoven trennte Schubert eine gewisse Scheu vor den Vorwärtsstrategien einer methodisch entfesselten konstruktiven Energie – Schuberts eindeutiger als »romantisch« definierter Weg führte mehr nach innen, freilich nicht einseitig zu herzerwärmender »Innerlichkeit« oder »Innigkeit«, mehr noch zu den Abgründen des vereinsamten, zersprengten Ich. Doch gab es, im Sinne des linearen Materialfortschritts, auch kompositionstechnische Neuerungen über Beethoven hinaus bei Schubert, etwa seine typischen »alterierten« Akkorde – von ihrem Ausdruckswert hatten sie in der Tat auch etwas im außermusikalischen Wortsinne »Alterierendes«, Verstörendes.

Zu den rätselhaften Dimensionen Schuberts gehört die auf einen kurzen Lebenszeitraum hin komprimierte tonsprachliche Entwicklung. Zwischen dem vom pubertierenden Jüngling Schubert Hervorgebrachten und den nur gut zehn Jahre später geschriebenen »späten« Werken (wie der »Großen« C-Dur Symphonie oder der Dreiheit der letzten Klaviersonaten) scheint sich eine immense Lebens- und Erfahrungszeit zu erstrecken. Nicht ganz zu Unrecht spricht man demnach von Schubert'schen »Spätwerken«, als könnte man die Vermächtnisse eines Dreißigjährigen den Ausgeglühtheiten des alten Verdi oder Strauss an die Seite stellen. Gewiss wäre es ein hübsches Gedankenspiel, sich einen rüstigen Greis Schubert kurz nach 1880 auszumalen; er hätte dann theoretisch noch die eben von Karl Emil Franzos wiederentdeckten Dramen Georg Büchners in Opern verwandeln und damit ein beispiellos reiches kompositorisches Lebenswerk – sicher das tonangebende mitteleuropäische seines Jahrhunderts, eher bescheiden flankiert von den musikalischen Mondgesichtern Richard Wagner und Johannes Brahms – krönen können. Andererseits ist es nicht unwahrscheinlich, dass sich das produktive

Vermögen Schuberts wie unter einem heimlichen Gesetz in einen engen Lebensraum hineinzwänge und im unbewusst seines frühen Endes gewärtigen Strudel kataraktartig sich verausgabte. Wenn man's mystisch sehen will wie Hans Pfitzner mit den mahnenden alten Meistergestalten in seiner Oper *Palestrina*: das mit jeder kreativen Biographie verbundene imaginäre »Erdenpensum« wurde von Schubert in kürzester Zeit absolviert. Im Gegensatz zu Schubert musste und konnte etwa Leoš Janáček bis an die Schwelle des Alters warten, bis er sein entscheidendes »Erdenpensum« als Komponist abzuleisten vermochte.

Immerhin verlief Schuberts Entwicklung nicht völlig linear, etwa mit Mozart als der klar früheren, Beethoven als der späteren Bezugsgröße. Man ist geneigt, das Entrée des Halbwüchsigen als Liedmeister mit dem spektakulären *Erbkönig* schlichtweg als so etwas wie einen Meteoreinschlag wahrzunehmen – erzromantische Landgewinnung, völlig ohne ein Sich-Heraustasten aus Mozart- oder Beethoven-Umklammerungen. Vorsichtiger bewerkstelligte sich die Emanzipation des Symphonikers, die man in den zwischen 1815 und 1821 entstandenen sechs Werken als ein Mozart/Beethoven-Amalgam erkennen kann, dessen überhöhende Synthesis erst mit den letzten zwei bekannten Symphonien und dem kurz vor Schuberts Tod begonnenen Fragment Deutsch-Verzeichnis 936 A gelang. (In der Oper sicherte ihm auch die Nachwelt bis heute und trotz Nikolaus Harnoncourt keinen angemessenen Platz neben C. M. von Weber). Anders als das bei Schubert kontinuierlich ins (im Sinne Goethes) Bedeutende wachsende Genre Streichquartett stellen die Stücke für Violine und Klavier nur ein vergleichsweise marginales Korpus innerhalb des Œuvres dar. Darin bildet sich indes, wenn auch in leichter Irritation, sinnfällig der Abstand zwischen der Idiomatik des früheren und des späteren Schubert ab.

Einfach scheint die Verortung der drei im April 1816 geschriebenen Violinsonaten, die als »Sonatinen« populär und nach und nach zum Kernbestand amateurhafter Hausmusik wurden. Die klassizistische Haltung verwies auf Mozart, doch sind auch typische Schubert-Indizien merklich: »himmlische Längen« in einigen Durchführungsteilen; eine überquellende melodische Erfindungsgabe. In ihrer formalen Glätte zeigen diese Werke aber einen deutlichen Hang zur Disziplinierung, wenn nicht einen Rückschritt: Vorausgegangen waren weitaus kühnere, experimentelle Erkundungen (beim Streichquartett, beim Lied). So präsentiert sich das 1817 komponierte Folgewerk, die ausgreifendere viersätzigige Sonate A-Dur D 574, als gewissermaßen auf den aktuellen Stand gebrachte Arbeit – nicht für einen hausmusikalischen Rahmen, sondern professionell-anspruchsvoll. Hier stand unverkennbar Beethoven Pate, besonders merklich beim zupackend-lakonischen Scherzo. Das an dritter Stelle platzierte Andantino gibt sich, weder Schubert- noch Beethoven-typisch, in seiner knappen Fassung eher wie eine Vorahnung aphoristisch-gedrängter langsamer Schumann-Sätze. In den Ecksätzen manifestieren sich spielerische und vitale Momente von »Klassizität«, aber auch mehr als deutliche Impulse »romantischer« Unrast. Schubert, der Wanderer in auseinanderdriftenden Zwischenwelten.

Schuberts Kompositionen für Violine und Klavier nach der Trias der »Sonatinen«, insbesondere die beiden Formate von 1826 und 1827 (die A-Dur Sonate wird eher als vermittelndes Brückenwerk eingeschätzt), wurden vielfach in einiger Hilflosigkeit als »Virtuosentücke« rezipiert. Natürlich ist richtig, dass sie mit der »gemäßigt«-klassizistischen Schreibweise der Opera von 1816 und auch noch 1817 nicht mehr viel gemein haben und zudem das Modell »Sonate« hinter sich lassen. Aber »Virtuosentücke«? Signalisieren sie etwa eine Nähe zu Musikarten von leo-

nischer oder teufelsgeigerischer Klangbravour, wie sie mit Paganini, Kalkbrenner oder dem jungen Klavierwunder Liszt aufkamen? Die Biographik führt an, dass Schubert, der sich in Wien bereits einen Namen zu machen begann (ein Jahrzehnt längerer Lebenszeit, und er wäre eine Berühmtheit wie Beethoven gewesen), diese beiden Spätstücke für ein dezidiertes »Virtuosenspaar«, das Duo Josef Slawjk und Karl Maria von Bocklet, geschrieben habe. Daraus resultiert der hohe spieltechnische Schwierigkeitsgrad – ganz konträr zum Anspruchsniveau der »Sonatinen«. Sagen wir es also so: Es handelt sich, im »virtuosen« Harnisch, um Musik jenseits des bloß Virtuosen.

Das gilt durchaus schon für das Rondo h-Moll von 1826, ein lebhaftes, gestaltenreiches und schwungvolles Allegro, dessen Andante-Einleitung sich noch ein wenig bedeckt hält und fast etwas steif daherkommt, als müsse sich Schubert nach langer Pause erst wieder in diese Art des Duo-Musizierens einarbeiten. Inhaltsreichtum jenseits aller Formelhaftigkeit oder brillanten Ausstellung artistischen Instrumentalkönnens zeigt sich erst recht in der Fantasie C-Dur von 1827, die bereits in der liedhaften Eingangsvision jeden Gedanken an virtuose Instrumental-Eloquenz verbannt. Wie geheimnisvolles Wellengekräusel artikuliert sich das Tremolo des Klavierparts, ein Sich-Gestalten im Gestaltlosen, und die Violine setzt fast unhörbar ein wie ein nur langsam der Ersticktheit sich entwindender namenloser Gesang. In der intelligenten und empathischen Interpretation von Carolin Widmann und Alexander Lonquich ergibt sich niemals der triviale Sachverhalt einer Musik für dominierende Geige mit Klavierbegleitung (wie ein simpler Tortenboden mit dem Blickfang eines gleichbleibend üppigen Zuckergusses), sondern stets ein faszinierend changierendes Tongedicht wechselnder Farben, Haupt- und Nebenstimmen. Die Wiederkehr dieser Einleitung als viertes von fünf

Formgliedern zeigt eine konzeptuelle Kraft, die dieses Werk an die Seite der großen Spätwerke Schuberts (etwa des C-Dur Streichquintetts) rückt. Formsichere Substantialität bestätigt sich im bruchlosen Zueinander höchst verschiedener Charaktere wie des – auch mit seinen wunderbaren Modulationen – fein gearbeiteten Variationssatzes an dritter Stelle oder des in sich dreiteiligen, zwischen Dahinstürmen und Innehalten wechselnden Finales. In ihrem Gesamtumriss ähnelt diese (zu Unrecht nur mäßig bekannte) Fantasie einer viel berühmteren Schubert-Komposition, der sie in nichts nachsteht: der »Wanderer-Fantasie« für Klavier. Ja, auch die Duo-Fantasie ist weiter unterwegs, wenn sie sich auch schon eine unendliche Strecke von frühen Ausgangspunkten entfernt hat.

Hans-Klaus Jungheinrich





BEYOND VIRTUOSITY

Schubert's romantic effusions for violin and piano

Of all the great masters of music who died before their time, Franz Schubert (1797–1828) was perhaps one-upped only by Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736). Indeed, several of Pergolesi's creations (the sublime *Stabat Mater*, the minimalist chamber opera *La serva padrona*) stand out like solitary mountain peaks in the landscape of their era, intimating that their creator was something akin to an angel of classicism descended directly from heaven. But Schubert wrote his way into history with music of a completely different plenitude and intensity. The bourgeois physical appearance of this young man from Vienna (or perhaps we should say his youthfully anti-bourgeois dropout appearance) would probably brand him as a 'wimp' today, and it earned him the nickname "The Mushroom" from his friends. Yet he must have had iron will-power to face up to the gigantic presences of Mozart and Beethoven without becoming completely intimidated and creatively hamstrung. The first couple of decades after 1800 might well have portended the "end of music history"; Beethoven's final creations in particular seemed to verge on the incommensurable, pointing to borders beyond which no one dared to tread. Schubert venerated both of these predecessors (he survived Beethoven by only one year), but he followed them in his own way, or left them at will. He shared Mozart's almost Goethean tendency toward an all-embracing and self-contained stylistic evolution, as well as Mozart's frequent habit of abandoning grand projects at the height of their gestation (Schubert's most impressive fragments are his oratorio *Lazarus* and the opera *Der Graf von Gleichen*; the self-explanatory "Quartet Movement" in C minor and the "Unfinished" Symphony became bywords for the unfinished perfection of his compositional schemes). But

unlike Beethoven, he was wary of allowing his methodologically unfettered creative energy to assume the shape of progressive agendas. Schubert's path was signposted with the 'romantic' label, and it pointed inward – not toward heart-warming cosiness and 'intimacy', but into the depths of the isolated and fractured self. Still, returning to the metaphor of linear progress, he did manage to produce technical innovations beyond Beethoven: for example his idiosyncratic 'altered' chords, whose expressive value indeed had something 'altering' and disturbing about them in the non-musical sense of the term.

One of puzzling things about Schubert is the compact evolutionary distance he managed to traverse in the short span of his life. Between the things he produced as a pubescent youth and the 'late' works he brought forth some ten years later (the "Great" C-major Symphony, the final triptych of piano sonatas) there seems to lie a vast expanse of life and experience. It is thus not entirely unwarranted to speak of Schubert's 'late works', as if we could place the legacy of a deceased thirty-year-old composer alongside the final flickerings of the aged Verdi or Strauss. To be sure, it is tempting to imagine Schubert in the early 1880s as a sprightly old man. He might theoretically have written operas on Georg Büchner's plays, freshly unearthed by Karl Emil Franzos, and thereby put the final touches on a lifetime achievement of unparalleled richness and diversity. Surely his œuvre would have reigned supreme in Central Europe in his century, modestly flanked on either side by the moonfaced musical utterances of Richard Wagner and Johannes Brahms. But on the other hand, it is not unlikely that his creative potential was, as if by an invisible hand, squeezed into the narrow confines of his life and, subliminally aware of his rapidly approaching end, erupted in a volcanic explosion. To wax mystical, like Hans Pfitzner in the admonishing aged and magisterial figures of

his opera *Palestrina*, the imaginary ‘earthly task’ associated with every creative life was fulfilled by Schubert in the briefest of time spans. Conversely, and much unlike Schubert, a composer such as Leoš Janáček could wait until the threshold of old age before he finally succeeded in fulfilling his own compositional ‘earthly task’.

Whatever the case, Schubert’s evolution did not proceed in a completely straight line, with Mozart clearly positioned as his earlier and Beethoven as his later lodestars. We tend to view the adolescent composer’s masterly entrée in the lied – the spectacular *Erlkönig* – as a bolt out of the blue, boldly seizing new arch-romantic terrain without having to wriggle his way out of the grasp of Mozart or Beethoven. His emancipation as a writer of symphonies was more cautious; the years between 1815 and 1821 witnessed the birth of six works recognizable as amalgams of Mozart and Beethoven, but their overriding synthesis had to wait for his famous final two symphonies and the fragmentary D 936A, begun shortly before his death. (As for opera, posterity has yet to accord him a fitting place alongside C. M. von Weber, despite the efforts of Nikolaus Harnoncourt.) Though his string quartets gained continuously in what Goethe called “the Significant”, his pieces for violin and piano constitute, by comparison, an ancillary appendage to his body of music. Yet even they clearly reflect the distance in idiom between his early and late styles, albeit with some disconcerting features.

It is an easy matter to situate Schubert’s three popular violin sonatas of April 1816, which gradually entered the core repertoire of parlour musicians as ‘sonatinas’. Though their classicising posture points to Mozart, typically Schubertian features are clearly discernible: the ‘heavenly lengths’ in some of the development sections, the super-abundance of melodic invention. But in their suave workman-

ship they reveal a distinct penchant toward restraint, if not retrenchment, and they were preceded by far bolder experimental probings in the string quartet and lied. As a result their successor, the more spacious four-movement A-major Sonata of 1817 (D 574), seems like a return to the current state of the art. It was intended not for parlour performance but for the needs of demanding professionals. Here the midwife was unmistakably Beethoven, especially in the riveting and laconic Scherzo. The third movement, marked *Andantino*, is in essence neither Schubertian nor Beethovenian; instead, its terseness marks it as a forerunner of Schumann's aphoristically concise adagios. The outside movements abound not only in playful and vibrant moments of 'classicism' but in more than obvious impulses of romantic unease. Here is Schubert the Wanderer probing intermediate worlds as they drift apart.

For lack of a better word, Schubert's works for violin and piano that followed the 'sonatina' triptych, especially his two creations of 1826 and 1827 (the A-major Sonata is usually classified as a mediating link), have often been regarded as 'virtuoso music'. True, there is no denying that they have precious little in common with the 'moderate' classicising ethos of his works of 1816, or even 1817, nor that they abandon the 'sonata' pattern. But virtuoso music? Do they really signify a close proximity to the titanic or diabolical *bravura* of Paganini, Kalkbrenner or the boy-wonder Liszt? Schubert's biographers aver that, having just begun to make a name for himself in Vienna (in another decade he would have been as famous as Beethoven), he wrote these two late pieces for a self-confessed pair of virtuosos, Josef Slawik and Karl Maria von Bocklet. Hence the high degree of technical expertise necessary for their performance, setting them quite apart from the 'sonatinas'. So let's put it another way: this is music in 'virtuoso' garb that transcends mere virtuosity.

The same applies to the B-minor Rondo of 1826, a lively, protean and buoyant Allegro whose slow introduction seems a bit reticent and almost stiff-limbed, as if Schubert had to get used to this sort of duo performance once again after a long hiatus. A wealth of ideas beyond musical platitudes and brilliant displays of instrumental prowess comes particularly to the fore in the C-major Fantasy of 1827. The mellifluous vision of its very opening bars immediately dispels any notion of vapid instrumental virtuosity. The piano tremolando takes the form of a mysterious undulating upswell, a creation *ex nihilo*. The violin enters almost imperceptibly, like a nameless song slowly disentangling itself from the asphyxiating silence. Not once does Carolin Widmann and Alexander Lonquich's intelligent and empathetic reading devolve into the trivial state of music for a domineering violin with piano accompaniment, like a simple sponge cake with a constant eye-catching layer of icing. Instead we are treated to a magically iridescent poem of changing colours, melodies and counterpoints. The return of this introduction as the fourth of five formal sections bears witness to the conceptual verve that places the piece firmly alongside the great creations of Schubert's final years, such as the C-major String Quintet. His superb craftsmanship is confirmed by the seamless interweaving of the work's sharply contrasting moods and by the third movement, an expertly wrought set of variations with miraculous modulations, not to mention the tripartite finale, alternating between unruly upsurges and tranquil contemplation. In its overall design this unjustly little-known Fantasy resembles a far more famous Schubert work to which it is in no way inferior: the "Wanderer" Fantasy for piano. Indeed, the Duo Fantasy, too, wanders a long way, even though it has travelled an infinite distance from its early points of departure.

Translation: J. Bradford Robinson



Recorded October 2010
Historischer Reitstadel, Neumarkt
Tonmeister: Stephan Schellmann
Cover Photo: Roberto Masotti
Liner Photos: Marco Borggreve (Widmann),
Francesco Fratto (Lonquich)
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

© 2012 ECM Records GmbH
© 2012 ECM Records GmbH
www.ecmrecords.com

ECM New Series 2223
476 4546