



SCHUBERT - BRAHMS

PIETER WISPELWEY - PAOLO GIACOMETTI
THE COMPLETE DUOS / TROCKNE BLUMEN



ALBUM CREDITS

Recorded at the Serendipitous Studio in Mechelen (Belgium),
February and August 2015

Recording, mixing and mastering by Steven Maes,
for Serendipitous Classical Recordings and Mastering
Musical director: Felicia Bockstael

Editing: Pieter Wispelwey and Felicia Bockstael

Assistant engineer: Floren Van Stichel

Artist personal note by Pieter Wispelwey

Liner Notes by Stefan Grondelaers

Graphic design and layout by Marcel van den Broek and Natasja Wallenburg

www.pieterwispelwey.com

www.giacometti.nl

www.serendipitous.eu

www.serendipitous-mastering.eu

Evil Penguin Records Classic

2015 EPRC 0021

www.eprclassic.eu

An Evil Penguin Records Classic production

In collaboration with Flagey

Difficult as it is to delineate the concept “Romantic music”, there is one thing all 19th-century composers have in common: they are in some way indebted to Ludwig van Beethoven, the titanic all-rounder whose inheritance polarized Austro-German music into “progressive” and “conservative” heirs. In the first camp, Richard Wagner and Franz Liszt explored the multi-medial innovations Beethoven had introduced in, for instance, his Ninth Symphony. In the second, Johannes Brahms defended a “dauerhafte” German tradition without extra-musical significance, in which Beethoven was the pivot between on the one hand Bach, and on the other Mendelssohn and Schumann.

The fact that Johannes Brahms regarded himself as a legitimate descendant of Beethoven did not prevent him from being wary of treading all too conspicuously in his predecessor’s footsteps. Brahms was intimidated and half-paralyzed by Beethoven’s legacy; it took him decades to finish the First

Symphony he had laid out as a young man (in 1854), if only because he had set himself the task of writing something at least as grand as Beethoven’s Ninth. When the symphony was finally premiered in November 1876, and critics hailed it as “Beethoven’s Tenth”, Brahms was secretly delighted, but also anxious that his own style lacked personality.

In view of this anxiety, it is strange that Brahms’ first experiment with a chamber duo in 1862 had been a sonata for violoncello and pianoforte: disregarding isolated examples by Mendelssohn and Chopin, the most iconic predecessors in this genre were the five sonatas by Beethoven, and Brahms must have been well aware that his own E minor Sonata would invite comparison with his hero. This may have unnerved Brahms, for like many of his other compositions, the E minor Sonata was characterized by a long gestation period – from 1862 to 1865. While it is unclear how much revision and pruning the sonata underwent (Brahms always destroyed all

sketches compulsively), a finished Adagio is known to have been removed before the sonata was finally published in 1866. Not by Breitkopf & Härtel, as originally intended, but by Simrock, to whom Brahms had described the new work as “a violoncello sonata which, as far as both instruments are concerned, is certainly not difficult to play”.

The fact that the dedicatee and first performer of the E minor Sonata was an amateur cellist – Josef Gänsbacher, professor at the Vienna Singakademie – may be seen as a corroboration of Brahms’ downgrading of the sonata’s technical demands, but at the (privately held) premiere concert, it was immediately clear that Gänsbacher was not up to his part. Especially in the finale Allegro, Brahms insists on an equal and balanced partnership between the violoncello and the piano’s thunderous trills and multiple forte octaves, which requires a concerted effort by the violoncellist, and a lot of restraint on the part of the pianist. In

spite of Gänsbacher’s determination, Brahms made an even bigger effort to play as loudly as he could, upon which Gänsbacher complained that his violoncello could not be heard at all. To this, Brahms seems to have ungraciously replied: “lucky for you, too”.

Compared to the other Cello Sonata in Brahms’ output – the one in F major from 1886 – the E minor Sonata stands out because of its rich sombreness, effected by the lower register of the violoncello in which much of the playing takes place, as well as the darkness inherent in the key of E minor. The opening Allegro ma non troppo’s brooding introductory melody emerges from the depths of the cello’s C-string, and seems to develop into a somewhat brighter second subject (in C major) before plunging into B minor for a darkly passionate theme. An eerily calm pianissimo passage completes the exposition before development and recapitulation bring on a short but somewhat appeasing coda. A haunting intermezzo (Allegretto quasi menuetto)

in minor keys introduces a high energy finale in which Brahms fuses fugue and classical form in a boisterous imitation or emulation of Beethoven – the latter’s D major Sonata op. 102 nr. 2 has been suggested as the model. Far more than Beethoven, however, Bach is quoted in this sonata: the opening theme, for instance, bears unmistakable resemblance to the subject of the Rectus of Contrapuntus XIII in The Art of Fugue. In this first major cello sonata since Beethoven, Brahms seems to have made a deliberate attempt to capture the beginning (Bach), pivot (Beethoven), and provisional endpoint (himself) of the “dauerhafte” music tradition which he found so important to uphold in the civil war between progressives and absolutists.

Brahms may not have thought much of Gänsbacher’s violoncello playing abilities, but he had two good reasons to dedicate the E minor Sonata to his friend. The most important was Gänsbacher’s tireless interference to get Brahms elected as choirmaster and director of the

Singakademie, at a time when Brahms was still virtually unknown in Vienna; Gänsbacher succeeded in his endeavour in May 1863, and though Brahms resigned from the post not much later, the appointment worked wonders for Brahms’ self-confidence after a series of rejections in his hometown Hamburg.

A second reason why Brahms was indebted to Gänsbacher is the latter’s help in procuring original manuscripts by ... Franz Schubert (Gänsbacher for instance obtained the autograph of the Wanderer). While Schubert has gone down in history as a man ill-blessed with opportunities and connections, Johannes Brahms was his unwavering supporter, and one of the reasons Brahms loved Vienna in the first months of his (later permanent) sojourn was the proximity of Schubert. To the critic Adolf Schubring, Brahms wrote on 26 March 1863:

“The gaiety of the town, the beauty of the surroundings, the sympathetic and vivacious public, how stimulating all

these are to the artist! In addition we have in particular the sacred memory of the great musicians whose lives and works are brought to our minds. In the case of Schubert especially, one has the impression of his still being alive. Again and again one meets people who talk of him as a good friend; again and again one comes across new works... which are so untouched that one can scrape the writing-sand off them.”

Brahms was tireless in his promotion and performance of Schubert works: he published numerous Schubert manuscripts (often anonymously, and often in conscious violation of Ferdinand Schubert’s exclusive rights on his brother’s estate), and premiered some Schubert works on stage – like the Easter cantata Lazarus. The groupie-like qualities of Brahms’ admiration for Schubert transpire from the fact that he preserved the ink-blotting sand on Schubert’s original manuscript of Lazarus in a small box...

Like Brahms, Schubert was alternately enthused and intimidated by Beethoven’s titanic presence. According to Paul Reid (author of The Beethoven Song Companion), Schubert was well aware when Beethoven died in March 1827, that he was now the greatest living composer in Vienna, a realisation which provoked a sense of liberation but also of overpowering responsibility. A substantial portion of the twenty months in which Schubert outlived Beethoven were taken up by paying musical tribute to his hero and foe: Beethoven audibly inhabits Schubert’s final piano sonatas, and the illustrious C major String Quintet is Schubert’s continuation of Beethoven’s unfinished quintet in the same key, whose 26 opening bars were probably the last thing Beethoven ever wrote. It is only in his very last vocal works, Der Hirt auf dem Felsen and Die Taubenpost, that Schubert is finally and fully himself.

While the posthumous reputation of Schubert has been recuperated by both the conservative and progressive heirs to Beethoven, it is the latter fraction which has the best claim to Schubert's phenomenal Lied output, a genre in which Schubert was always himself from the very start. In his art songs, Schubert consciously challenged the prevalent "folk song" model invoked by Beethoven and Brahms; this folk song model demanded a strophic treatment – the same music to each stanza – and a piano accompaniment which had to be expressive though not extra-musically significant (let alone exhibitionistic). In defying this model, Schubert achieved the most personal and impressive song collection of all times, paving the way for later progressives like Gustav Mahler and Hugo Wolf.

In view of the fact that one of Schubert's special song writing abilities was his use of musical means to evoke aspects of the poetic text (from simple representation

in the piano – like Gretchen's spinning-wheel – to the musical choreography of the trajectory of a tear in *Gefrorne Tränen*), his aptitude for telling stories in music was unsurprisingly stunning, as documented in his Introduction and Variations on "Trockne Blumen" in E minor (D. 802).

Trockne Blumen ("Faded flowers") is the 18th song in the cycle *Die schöne Müllerin*, which Schubert finished in November 1823. The twenty songs introduce a young journeyman miller who happens upon a mill while wandering, and falls in love with the miller's daughter. The girl's responses to his affections remain tentative at best, and when the young miller is supplanted by a hunter clad in green, he experiences an obsession with that colour. *Trockne Blumen* is an extravagant death fantasy in which flowers sprout from the miller's grave to express his undying love. Schubert set the song as a funeral march in E minor, zooming out to the parallel major in the final stanzas – to express the

glimmer of hope that the girl would now at least recognize the veracity of her dead lover's affections. That hope is effectively dispelled by the piano epilogue, which returns the song to its original minor key.

In January 1824, Schubert recast the melody of *Trockne Blumen* into a set of variations for flute and piano in order to further explore the song's melodic and dramatic potential. A probable dedicatee for the work was Schubert's flute-playing friend Ferdinand Bogner (a teacher at the Vienna Conservatory). The *Trockne Blumen* variations were published posthumously in 1850 as opus 160, and they became an instant standard for the flute, an instrument which was somewhat deprived of new music in the 19th century.

Schubert prefaces his theme and seven variations with an introduction (*Andante*) in which the rhythmic contours of the upcoming theme can be heard to surface from the seemingly improvisational texture. The theme itself virtually copies

the song, though some ornamental notes have been added, and most of the phrases are repeated twice to allow both pianist and flutist (cellist) to try them out before the variations begin. The variations culminate in a majestic finale (Variation VII), whose dimensions extend far beyond those of the actual theme.

Another genre in which Schubert achieved a remarkable independence from Beethoven was the violin sonata. If Schubert was ever influenced by Beethoven's style and manner of writing, it was not in the youthful violin sonatas he wrote in 1816, which sound as if the older composer had never existed. By 1805, Beethoven had published nine of his ten violin sonatas, and the deeply original G major Sonata was printed in 1816. While it is more than plausible, as a consequence, that Schubert was inspired by the Beethoven sonatas to make his own contributions to the genre, it is interesting that he went back to the

Mozartian model, in which the violin plays a subordinate role to that of the pianoforte.

The A minor Sonata (D385) opens with the piano in an experimental melodic and harmonic mood (some commentators have even smelt an early whiff of twelve-tone music in it); three themes are introduced but only sketchily developed. In spite of its contrasting sonorities, tonalities and dynamics, the Andante exudes an extraordinary calm, which also affects the mood of the graceful Menuetto & Trio. The finale, which features cheerily tuneful music with a vigorously contrapuntal heart, is reminiscent of the equivalent movement in Mozart's Sonata in E flat (K. 380).

Pieter Wispelwey



La Sonate que Brahms a composée à partir de la trentaine est une œuvre classique, mais c'est également un hybride du classicisme et du romantisme. Une Fugue comme mouvement final, un Menuet, après un premier mouvement monumental, de nombreux ingrédients de cette pièce sont assez curieux. Dans le mouvement d'ouverture, le violoncelle a une partie qui est presque archaïque. Pratiquement pas de notes rapides, pas de triolets, ni de doubles-croches, une multitude de noires qui s'accumulent pareillement mesure après mesure, un unique gruppetto et, au début de la coda, quatre mesures avec des notes entières: comme si le temps s'étirait. C'est vraiment une musique généreuse, réconfortante. Les gestes sont grands, tout est extrêmement éloquent et le récit est très convaincant. Après avoir entendu les autres mouvements, le gracieux Menuet, le Trio espiègle et la Fugue furieuse, on se demande ce

qui se trame sous la surface de ce vaste premier mouvement. Rétrospectivement ses caractéristiques deviennent encore plus mystérieuses.

S'il est certes difficile de définir le concept de « musique romantique », il y a une chose que tous les compositeurs du 19ème siècle ont en commun: tous ont en quelque sorte une dette envers Ludwig van Beethoven, le Titan polyvalent dont l'héritage polarisa la musique austro-allemande entre héritiers « progressistes » et « conservateurs ». Dans le premier camp, Richard Wagner et Franz Liszt ont exploré les innovations multimédia que Beethoven avait introduites, par exemple, dans sa Neuvième Symphonie. Dans la seconde catégorie, Johannes Brahms a défendu une tradition allemande « dauerhafte », une sorte d'« art pour l'art » sans signification extra-musicale, dans laquelle Beethoven a été le pivot entre Bach d'une part, et Mendelssohn et Schumann d'autre part.

Le fait que Johannes Brahms se soit lui-même considéré comme un descendant légitime de Beethoven ne l'a pas empêché de se méfier de marcher trop ostensiblement dans les traces de son prédécesseur. Brahms a été intimidé et

même quasi paralysé par l'héritage de Beethoven; il lui a fallu des décennies pour terminer la Première Symphonie dont il avait conçu le plan alors qu'il était encore tout jeune (en 1854), parce qu'il s'était lui-même fixé la tâche d'écrire quelque chose d'au moins aussi grand que la Neuvième de Beethoven. Lorsque la Première Symphonie a finalement été créée en novembre 1876, et que les critiques l'ont saluée comme « la Dixième de Beethoven », Brahms a été secrètement ravi, mais s'est aussi inquiété que son propre style manque de personnalité.

Compte tenu de cette crainte, il est étrange qu'en 1862, la première expérience de Brahms avec un duo de musique de chambre ait été une sonate pour violoncelle et piano: indéniablement des exemples isolés de Mendelssohn et de Chopin, les précédents les plus emblématiques dans ce genre ont été les cinq sonates de Beethoven, et Brahms a dû être bien conscient que sa propre sonate en Mi

mineur inviterait à la comparaison avec son modèle. Cela peut avoir fait douter Brahms, car, comme beaucoup de ses autres compositions, la Sonate en Mi mineur s'est caractérisée par une longue période de gestation - de 1862 à 1865. Bien qu'on ignore combien de révisions et d'élagages la sonate a subi (Brahms a toujours détruit toutes les esquisses de manière compulsive), on sait qu'un Adagio achevé en a été retiré avant que la sonate n'ait été publiée en 1866. Non pas par Breitkopf & Härtel, comme prévu à l'origine, mais par Simrock, à qui Brahms avait décrit le nouveau travail comme « une sonate pour violoncelle dont les parties propres aux deux instruments ne sont certainement pas difficiles à jouer ».

Le fait que le dédicataire et premier interprète de la Sonate en Mi mineur ait été un violoncelliste amateur - Josef Gänsbacher, professeur à la Singakademie de Vienne - pourrait corroborer l'opinion de Brahms qui estimait limitées les exigences

techniques de sa sonate ; malgré cela, à la première (privée) de la sonate, il est tout de suite apparu clairement que Gänsbacher n'était pas à la hauteur de la situation. Surtout dans l'Allegro final, où Brahms insiste sur un partenariat égal et équilibré entre le violoncelle et le piano dont la partie contient des trilles tonitruants et plusieurs octaves Forte ; cela exige un effort concerté du violoncelliste et beaucoup de retenue de la part du pianiste. En dépit de la détermination de Gänsbacher, Brahms fit un effort encore plus important pour jouer aussi fort qu'il le pouvait, d'où la plainte de Gänsbacher : son violoncelle ne pouvait pas du tout être entendu. A cela, Brahms semble avoir répondu peu aimablement: «Heureusement pour vous, aussi ! »

Par rapport à l'autre Sonate pour violoncelle de la production de Brahms - celle en Fa majeur de 1886 - la Sonate en Mi mineur se distingue par sa sombre richesse, obtenue sur le registre inférieur du violoncelle sur lequel une grande

partie du jeu se déroule, ainsi que par l'obscurité inhérente à la tonalité de Mi mineur. La mélodie mélancolique introductive de l'ouverture Allegro ma non troppo émerge des profondeurs de la corde de Do du violoncelle et semble se développer dans un second thème un peu plus lumineux (en Do majeur) avant de plonger en Si mineur pour un thème sombrement passionné. Un passage pianissimo d'un calme féérique complète l'exposition avant que le développement et la récapitulation ne débouche sur une coda courte mais quelque peu apaisante. Un intermède obsédant (Allegretto quasi Menuetto) dans des tonalités mineures introduit un finale de grande énergie dans lequel Brahms fusionne fugue et forme classique dans une bruyante imitation ou émulation de Beethoven - la sonate en Ré majeur op. 102 n° 2 de ce dernier en a été suggérée comme modèle. Bien plus que Beethoven, cependant, Bach est cité dans cette sonate: le thème d'ouverture, par exemple, présente une ressemblance incontestable avec le thème du Rectus

du Contrapuntus XIII de L'Art de la Fugue. Dans cette première grande sonate pour violoncelle depuis Beethoven, Brahms semble avoir fait une tentative délibérée pour capturer le début (Bach), le pivot (Beethoven), et le point final provisoire (lui-même) de la tradition "dauerhafte" de la musique qu'il trouve si important de faire respecter dans la guerre civile entre les progressistes et les absolutistes.

Brahms peut ne pas avoir beaucoup pensé aux capacités de jeu de Gänsbacher au violoncelle, mais il avait deux bonnes raisons de dédicacer la Sonate en Mi mineur à son ami. La plus importante était les interventions inlassables de Gänsbacher pour obtenir que Brahms soit élu chef de chœur et directeur de la Singakademie, à un moment où Brahms était encore pratiquement inconnu à Vienne; Gänsbacher vit ses efforts récompensés en mai 1863, et bien que Brahms ait démissionné de son poste peu après, cette nomination a fait des merveilles pour sa confiance en soi, après une

série de refus dans sa ville natale de Hambourg.

Une deuxième raison pour laquelle Brahms était redevable à Gänsbacher est l'aide que lui a fournie ce dernier pour se procurer des manuscrits originaux de ... Franz Schubert (Gänsbacher avait par exemple obtenu l'autographe du Wanderer). Alors que Schubert est entré dans l'histoire comme un homme qui n'a pas eu beaucoup de chance, tant dans les opportunités que dans les relations, Johannes Brahms a été son défenseur inébranlable, et une des raisons pour lesquelles Brahms aimait Vienne dans les premiers mois de son séjour (qui devint plus tard permanent) était la proximité de Schubert. Brahms a écrit le 26 mars 1863 au critique Adolf Schubring, :

“La gaieté de la ville, la beauté de l'environnement, le public sympathique et vivant, comme tous ces éléments peuvent stimuler l'artiste! En outre, nous avons en particulier la mémoire sacrée des grands musiciens dont la vie et les

œuvres sont présentes à nos esprits. Dans le cas de Schubert en particulier, on a l'impression que son être continue encore en vie. Encore et encore, on rencontre des gens qui parlent de lui comme d'un bon ami; encore et encore on rencontre de nouvelles œuvres ... qui sont si intactes que l'on peut en enlever le sable qui a servi de buvard au compositeur”.

Brahms a été infatigable dans la promotion et la présentation en concert des œuvres de Schubert : il en a publié de nombreux manuscrits (souvent de façon anonyme, et souvent en violation consciente des droits exclusifs de Ferdinand Schubert sur la succession de son frère), et créé quelques œuvres de Schubert sur scène - comme la cantate de Pâques Lazare. Son comportement de « groupie » ainsi que l'admiration de Brahms pour Schubert transpirent dans le fait qu'il a conservé dans une petite boîte le sable qui servit de buvard à Schubert sur manuscrit original de Lazare...

Comme Brahms, Schubert a été alternativement enthousiasmé et intimidé par la présence titanesque de Beethoven. Selon Paul Reid (auteur de The Beethoven Song Companion), Schubert était bien conscient qu'une fois Beethoven mort, en mars 1827, il était maintenant le plus grand compositeur vivant à Vienne ; une prise de conscience qui a provoqué un sentiment de libération, mais aussi de responsabilité accablante. Une partie importante de ces vingt mois pendant lesquels Schubert a survécu à Beethoven a été utilisée pour payer un tribut musical à son héros: Beethoven habite clairement le finale des sonates pour piano de Schubert, et le très connu quintette à cordes en Do majeur pourrait être considéré comme la continuation par Schubert du quintet inachevé de Beethoven dans la même tonalité, dont les 26 mesures d'ouverture ont été probablement la dernière chose que Beethoven ait écrite. C'est seulement dans ses dernières œuvres vocales, Der Hirt auf dem Felsen et Die

Taubenpost, que Schubert est enfin pleinement lui-même.

Alors que la réputation posthume de Schubert a été récupérée par la double descendance (conservateurs et progressistes) de Beethoven, c'est ce dernier groupe qui pourrait revendiquer avec le plus de légitimité le caractère progressiste de Schubert en se basant sur la réussite phénoménale du lied schubertien, genre dans lequel le compositeur a toujours été lui-même dès le début. . Dans ses lieder d'art, Schubert a consciemment contesté le modèle répandu “du lied folklorique” invoqué par Beethoven et Brahms; ce modèle de lied folklorique exigeait un traitement strophique - la même musique à chaque strophe - et un accompagnement au piano qui devait être expressif mais sans signification extra musicale (et encore moins démonstrative). En remettant ce modèle en cause, Schubert a réalisé la collection de lieder la plus personnelle et impressionnante de tous les temps, ouvrant la voie aux

futurs musiciens progressistes comme Gustav Mahler et Hugo Wolf.

En ce qui concerne l'écriture des lieder, l'un des traits de génie de Schubert a été l'utilisation de moyens musicaux pour évoquer les aspects du texte poétique (de la simple illustration au piano - comme pour le rouet de Gretchen - à la chorégraphie musicale de la trajectoire d'une larme dans Gefrorne Tränen) ; on ne s'étonnera donc pas de sa stupéfiante aptitude à raconter des histoires en musique, comme le montre son Introduction et Variations sur «Trockne Blumen» en Mi mineur (D. 802).

Trockne Blumen ("fleurs fanées") est le 18ème lied du cycle Die schöne Müllerin (La belle meunière), que Schubert a terminé en novembre 1823. Les vingt lieder mettent en scène un jeune meunier, voyageur errant, qui arrive près d'un moulin et tombe amoureux de la fille du meunier. Les réponses de la jeune fille à ses marques d'affection restent, au mieux, hésitantes, et quand le jeune

meunier est supplanté par un chasseur vêtu de vert, il fixe une obsession sur cette couleur. Trockne Blumen est un rêve mortel extravagant où les fleurs poussent sur la tombe du meunier pour exprimer son amour éternel. Schubert définit ce lied comme une marche funéraire en Mi mineur, qui s'illumine dans les dernières strophes grâce au recours à la tonalité relative majeure, expression de la lueur d'espoir que le jeune meunier pourrait avoir désormais si la jeune fille reconnaissait au moins l'authenticité de l'affection de son amoureux disparu. Cet espoir se dissipe effectivement dans l'épilogue au piano, qui renvoie le lied à sa tonalité mineure d'origine.

En janvier 1824, Schubert reprend la mélodie de Trockne Blumen dans un ensemble de variations pour flûte et piano afin d'explorer davantage le potentiel mélodique et dramatique du lied. Un dédicataire probable pour cette œuvre était son ami flûtiste Ferdinand Bogner (professeur au Conservatoire de

Vienne). Les variations Trockne Blumen ont été publiées à titre posthume en 1850 comme opus 160, et elles sont devenues instantanément un classique pour la flûte, instrument qui a été quelque peu privé de nouvelle musique au 19ème siècle.

Schubert préface son thème et sept variations avec une introduction (Andante) dans laquelle les contours rythmiques du thème à venir semblent émerger à la surface de la texture apparemment improvisée. Le thème, quant à lui, copie pratiquement le lied, même si certaines notes ornementales y ont été ajoutées, et la plupart des phrases sont répétées deux fois pour permettre à la fois au pianiste et au flûtiste (violoncelliste) de les essayer avant que les variations ne commencent. Les variations culminent dans un finale majestueux (Variation VII), dont les dimensions dépassent largement celles du thème lui-même.

Un autre genre dans lequel Schubert a acquis une remarquable indépendance

vis-à-vis de Beethoven a été la sonate pour violon. Si Schubert a été influencé par le style de Beethoven et sa manière d'écrire, il ne l'a pas été dans les sonates pour violon de jeunesse qu'il a écrites en 1816, qui sonnent comme si son aîné n'avait jamais existé. En 1805, Beethoven avait déjà publié neuf de ses dix sonates pour violon et la Sonate en Sol majeur, originale s'il en est, a été imprimée en 1816. Alors qu'il aurait été plus que plausible, en conséquence, que Schubert se soit inspiré des sonates de Beethoven pour créer ses propres contributions à ce genre, il est intéressant de constater qu'il est retourné au modèle mozartien, où le violon joue un rôle subordonné à celui du piano.

La Sonate en La mineur (D385) s'ouvre avec le piano dans un climat mélodique et harmonique expérimental (certains commentateurs y ont même senti une odeur précoce de musique dodécaphonique); trois thèmes sont introduits mais seulement sommairement développés. En dépit de ses sonorités

contrastées, de ses tonalités et de sa dynamique, l'Andante exhale un calme extraordinaire, qui affecte aussi l'humeur du gracieux Menuetto & Trio. Le finale, qui associe une musique gaïement mélodieuse avec une structure vigoureusement contrapuntique, rappelle le mouvement équivalent de la Sonate de Mozart en Mi bémol (K. 380).

Repertoires, aber gleichzeitig eine Hybridkonstruktion aus Klassizismus und Romantizismus. Eine Fuge als Schlusssatz, ein Menuett nach einem monumentalen Eröffnungssatz – so manche der Zutaten dieses Stückes sind ziemlich faszinierend. Im ersten Satz wirkt die Cellostimme geradezu archaisch: kaum einmal eine schnelle Note, keine Triolen oder Sechzehntel, fast nur Viertelnoten die einen Takt nach dem anderen füllen, ein gelegentlicher Doppelschlag und zu Beginn der Coda gar vier Takte mit ganzen Noten – gedehnte Zeit. Doch immer ist diese Musik großzügig, eloquent und herzerwärmend. Da sind große Gesten und der Fortgang ist unwiderstehlich fesselnd. Und nachdem man dann die anderen Sätze kennengelernt hat, das graziöse Menuett, das schelmische Trio und die furiose Fuge, fragt man sich, was da wohl unter der Oberfläche dieses raumgreifenden ersten Satzes geköchelt haben mag, der in der Retrospektive noch mysteriöser erscheint.

So schwer es ist, das Konzept der „romantischen Musik“ zu beschreiben, gibt es doch einen Aspekt, der allen Komponisten des 19. Jahrhunderts gemeinsam ist: Sie allesamt sind in gewisser Weise Ludwig van Beethoven verpflichtet, dem titanischen Allrounder, dessen Nachlass die deutsch-österreichische Musik in ein „progressives“ und ein „konservatives“ Lager spaltete. In ersterem explorierten Richard Wagner und Franz Liszt die multimedialen Innovationen, die Beethoven beispielsweise in seiner Neunten Symphonie eingeführt hatte. Bei den Konservativen verteidigte Johannes Brahms eine „dauerhafte“ deutsche Tradition ohne außer-musikalische Elemente, in der Beethoven als der Dreh- und Angelpunkt zwischen Bach einerseits und Mendelssohn und Schumann andererseits wahrgenommen wurde.

Obwohl Johannes Brahms sich selbst als legitimen Nachfahren Beethovens betrachtete, achtete er

doch sehr sorgfältig darauf, nicht allzu offensichtlich in die Fußstapfen seines Vorgängers zu treten. Er war eingeschüchtert, ja geradezu paralysiert von Beethovens Erbe; er benötigte Jahrzehnte, um seine erste Symphonie zu vollenden, die er bereits als junger Mann (im Jahr 1854) skizziert hatte –wenn auch nur, weil er es sich selbst zur Aufgabe gesetzt hatte etwas zu schreiben, das mindestens so großartig wie Beethovens Neunte sein sollte. Als die Symphonie im November 1876 endlich uraufgeführt wurde und Kritiker sie als „Beethovens Zehnte“ bejubelten, war Brahms zwar heimlich erfreut, doch gleichzeitig fürchtete er auch, es könne seinem eigenen Stil an Persönlichkeit mangeln.

Angesichts dieser Befürchtung scheint es eigenartig, dass es sich bei seinem erstem Experiment auf dem Feld des kammermusikalischen Duos im Jahr 1862 ausgerechnet um eine Sonate für Violoncello und Pianoforte handelte: einmal abgesehen von vereinzelten Beispielen bei Mendelssohn und Chopin

waren die bedeutendsten Vorläufer in diesem Genre doch die fünf Sonaten von Beethoven, und Brahms dürfte sich der Tatsache wohl bewusst gewesen sein, dass sich angesichts seiner eigenen e-Moll-Sonate der Vergleich zu denen seines Helden geradezu aufdrängen musste. Das mag ihn verunsichert haben, denn – wie viele seiner Kompositionen – durchlief auch die e-Moll-Sonate einen langen Reifeprozess, der sich nämlich von 1862 bis 1865 hinzog. Und obwohl nicht ganz deutlich ist, wie vielen Revisionen und Beschneidungen die Sonate unterzogen wurde (Brahms zerstörte gewohnheitsmäßig alle Skizzen), wissen wir doch von einem vollendeten Adagio, das der Komponist herausnahm, bevor die Sonate 1866 schließlich im Druck erschien. Nicht übrigens bei Breitkopf & Härtel, wie ursprünglich geplant, sondern bei Simrock, dem Brahms das neue Werk als „eine Violoncello Sonate die, soweit beide Instrumente betroffen sind, sicherlich nicht schwer zu spielen ist“ beschrieb.

Die Tatsache, dass der Widmungsträger und Cellist, der bei der Uraufführung besagter Sonate spielte, ein Amateurmusiker war – Josef Gänsbacher, Professor an der Wiener Singakademie – mag man als Bestätigung von Brahms' Herabstufung ihres technischen Anspruchs verstehen, doch während des (nicht öffentlichen) Uraufführungskonzertes zeigte sich wohl dennoch recht deutlich, dass Gänsbacher seinem Part nicht gewachsen war. Insbesondere im abschließenden Allegro besteht Brahms auf einer gleichberechtigten und wohl-balancierten Partnerschaft zwischen dem Violoncello und den donnernden Trillern und zahlreichen Forte-Oktaven des Klaviers, wozu es gezielter dynamischer Anstrengungen des Cellisten und eines großen Maßes an Zurückhaltung auf Seiten des Pianisten bedarf. Doch trotz Gänsbachers Entschlossenheit bemühte sich Brahms umso mehr, so laut wie möglich zu spielen, so dass sich der Cellist beklagte, sein Instrument wäre nun gar nicht mehr zu hören. Worauf

Brahms ungnädig geantwortet haben soll: „Glücklicherweise!“.

Im Vergleich mit Brahms anderer Cello-Sonate – der in F-Dur aus dem Jahr 1886 – fällt an der e-Moll-Sonate ihre außergewöhnlich düstere Stimmung auf, die vor allem daraus entsteht, dass das Violoncello über weite Strecken in sehr tiefen Lagen spielt, aber auch aus der genuin recht dunklen Färbung, die der Tonart e-Moll innewohnt. Das grüblerische Thema in der Einleitung des eröffnenden Allegro ma non troppo arbeitet sich aus den Tiefen der C-Saite herauf und scheint sich in ein etwas helleres zweites Thema (in C-Dur) zu entwickeln, bevor es in ein düster-leidenschaftliches drittes in b-Moll eintaucht. Eine schaurig-ruhige Pianissimopassage vervollständigt die Exposition, bevor Durchführung und Reprise in eine kurze, aber gewissermaßen besänftigende Coda überleiten. Ein gespenstisches Intermezzo (Allegretto quasi menuetto) in Moll-Tonarten leitet ein höchst

energisches Finale ein, in dem Brahms Fuge und klassische Form zu einer ungestümen Imitation oder Emulation Beethovens verschmilzt – dessen D-Dur-Sonate Op. 102 Nr. 2 oft als Vorbild dafür vermutet wurde. Weit häufiger als Beethoven jedoch wird in dieser Sonate Bach zitiert: das Eröffnungsthema beispielsweise weist unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Thema des Contrapunctus XIII (rectus) der Kunst der Fuge auf. In dieser ersten großen Cello-Sonate seit Beethoven scheint Brahms also bewusst versucht zu haben, den Anfang (Bach), den Wendepunkt (Beethoven), und den vorläufigen Endpunkt (sich selbst) der „dauerhaften“ Musiktradition einzufangen, die er auch im Bürgerkrieg zwischen Progressiven und Absolutisten unbedingt aufrecht zu erhalten trachtete.

Brahms mag nicht allzu viel von Gänsbachers Fähigkeiten als Cellist gehalten haben, aber er hatte dennoch zwei gute Gründe, seinem Freund die e-Moll-Sonate zu widmen. Der erste war,

dass Gänsbacher unermüdlich seinen Einfluss geltend machte, um Brahms zum Chorleiter und Direktor der Singakademie wählen zu lassen – in einer Zeit, als der junge Komponist in Wien noch mehr oder weniger unbekannt war. Sein Bemühen wurde im Mai 1863 von Erfolg gekrönt, und obwohl Brahms von diesem Posten bald darauf wieder zurücktrat, wirkte die Anstellung nach einer Reihe von Absagen in seiner Heimatstadt Hamburg doch Wunder im Hinblick auf sein angeschlagenes Selbstbewusstsein.

Ein zweiter Grund, aus dem Brahms sich Gänsbacher verpflichtet fühlte, war die Hilfe des letzteren bei der Beschaffung von Originalhandschriften Franz Schuberts (zum Beispiel des Autographen des Wanderer). Zwar ging Schubert als im Hinblick auf Möglichkeiten und Verbindungen eher benachteiligter Komponist in die Geschichte ein, aber Brahms blieb doch immer sein treu ergebener Befürworter und einer der Gründe, warum Brahms

Wien in den ersten Monaten seines (später auch dauerhaften) Aufenthalts so liebte, war die Nähe zu Schubert. Am 26. März 1863 schrieb er an den Kritiker Adolf Schubring:

„Die heitre Stadt, die schönen Umgebungen, das teilnehmende, lebendige Publikum, wie ist das alles anregend für den Künstler. Und nun gar für uns das heilige Gedächtnis der großen Musiker, an deren Leben und Schaffen hier man täglich erinnert wird. Da ist nun besonders Schubert, bei dem man die Empfindung hat, als lebte er noch! Immer neue Menschen lernt man kennen, die von ihm als einem guten Bekannten sprechen, und immer neue Werke sieht man, von deren Existenz man nichts wusste, und die so unberührt sind, dass man den Sand abscheuern könnte.“ Brahms trat unermüdlich für Schubert ein und führte dessen Werke auf: er veröffentlichte zahlreiche Manuskripte Schuberts (häufig anonym, und häufig auch unter bewusster Missachtung der exklusiven Rechte Ferdinand Schuberts

am Nachlass seines Bruders) und hob mehrere von Schuberts Werken öffentlich aus der Taufe – wie die Osterkantate Lazarus. Dass seine Verehrung für Schubert geradezu Groupie-artige Ausmaße annahm, lässt sich auch aus der Tatsache ersehen, dass er den Löschsand von der originalen Handschrift des Lazarus in einem kleinen Kästchen verwahrte.

Ebenso wie auf Brahms wirkte Beethovens titanische Präsenz auch auf Schubert abwechselnd begeisternd und einschüchternd. Paul Reid (Autor von The Beethoven Song Companion) vermutet, Schubert sei sich nach Beethovens Tod im März 1827 durchaus der Tatsache bewusst gewesen, dass er nun der größte lebende Komponist in Wien war – eine Erkenntnis, die ebenso ein Gefühl der Freiheit wie das überwältigender Verantwortung provozierte. Ein nicht geringer Teil der 20 Monate, um welche Schubert Beethoven überlebte, investierte der erstere denn auch darein, seinem

Helden musikalischen Tribut zu zollen: hörbar geistert Beethoven durch Schuberts letzte Klaviersonaten, und das illustre C-Dur-Streichquartett kann als Schuberts Fortsetzung von Beethovens unvollendetem Quintett in der gleichen Tonart betrachtet werden, bei dessen 26. Eröffnungstakten es sich um die vermutlich letzten Noten handelte, die Beethoven geschrieben hat. Nur in seinen letzten Vokalwerken, Der Hirt auf dem Felsen und Die Taubenpost, ist Schubert endlich und ganz er selbst.

Während Schuberts posthumer Ruf sowohl von den konservativen als auch von den progressiven Erben Beethovens wiederhergestellt wurde, war es doch letztere Fraktion, die den größten Anspruch auf Schuberts phänomenales Liedschaffen für sich geltend machen konnte – ein Genre, in dem Schubert von Anfang an und immer er selbst war. Denn in seinen Kunstliedern forderte er bewusst das vorherrschende Volksliedmodell heraus, auf das Beethoven und Brahms sich berufen

hatten, da dieses eine strophische Behandlung verlangte – also dieselbe Musik für jede Textstrophe – und eine Klavierbegleitung, die zwar durchaus expressiv sein durfte, nicht jedoch außermusikalisch signifikant (geschweige denn exhibitionistisch). Indem er dieses Modell ablehnte und sich darüber erhob, schuf Schubert die persönlichste und beeindruckendste Liedsammlung aller Zeiten, mit der er späteren Progressiven wie Gustav Mahler und Hugo Wolf den Weg ebnete.

Führt man sich dabei vor Augen, wie perfekt es Schubert immer wieder gelang, den poetischen Inhalt eines Liedes mit musikalischen Mitteln geradezu bildlich heraufzubeschwören (von schlichten Schilderungen im Klavierpart – wie Gretchens Spinnrad – bis hin zu ganzen musikalischen Choreografien, wie bei der Darstellung einer Träne in Gefrorene Tränen), kann es kaum überraschen, dass er in atemberaubender Weise auch ganze Geschichten in Musik zu kleiden verstand,

wie beispielsweise in Introduction und Variationen über „Trockne Blumen“ in e-Moll (D 802).

Trockne Blumen ist das 18. Lied des Zyklus Die schöne Müllerin, den Schubert im November 1823 vollendete. In den 20 Liedern wird ein junger Müllergeselle vorgestellt, der während seiner Wanderungen in einer Mühle landet, wo er sich in die Tochter des Müllers verliebt. Das Mädchen jedoch reagiert auf seine Annäherungsversuche bestenfalls zögerlich, und nachdem der Müllergeselle schließlich durch einen in Grün gekleideten Jäger ersetzt wird, ist er von dieser Farbe geradezu besessen. Trockne Blumen ist eine extravagante Todesvision, in welcher Blumen aus dem Grab unseres Müllergesellen sprießen, um seine unsterbliche Liebe zu offenbaren. Schubert komponierte dieses Lied als Trauermarsch in e-Moll, aber mit Ausflügen in die parallele Durtonart in der letzten Strophe, um dem Anflug der Hoffnung Ausdruck zu verleihen, das Mädchen möge doch

wenigstens jetzt die Tiefe der Gefühle ihres verstorbenen Liebhabers erkennen. Eine Hoffnung gleichwohl, die vom Klavier-Epilog, in dem das Lied zu seiner ursprünglichen Moll-Tonart zurückkehrt, effektiv zerstreut wird.

Im Januar 1824 verwendete Schubert die Melodie von Trockne Blumen erneut – diesmal für eine Reihe von Variationen für Flöte und Klavier –, um das melodische und dramatische Potenzial des Liedes weiter auszuschöpfen. Vermutlich widmete er dieses Werk seinem Flöte spielenden Freund Ferdinand Bogner (einem Lehrer am Konservatorium in Wien). Die Trockne Blumen Variationen wurden 1850 posthum als Op. 160 veröffentlicht, und sie mauserten sich schnell zum Standardrepertoire für die Flöte, ein Instrument, das im 19. Jahrhundert ansonsten nicht allzuviel neues Repertoire abbekam.

Dem Thema und den sieben Variationen stellte Schubert eine Introduction (Andante) voran, in der die rhythmischen

Konturen des späteren Themas bereits vor einer scheinbar improvisatorischen Struktur zu Tage treten. Das Thema selbst ist praktisch eine Kopie des Liedes, obwohl einige ornamentale Noten hinzugefügt wurden und die meisten Passagen zweimal wiederholt werden, um sowohl dem Pianisten, als auch dem Flötisten (Cellisten) die Gelegenheit zu geben, sie auszuprobieren, bevor die Variationen beginnen. Diese schließlich kulminieren in einem majestätischen Finale (Variation VII), dessen Dimensionen die des eigentlichen Themas bei weitem sprengen.

Ein anderes Genre, in dem es Schubert gelang, sich bemerkenswert unabhängig von Beethoven zu machen, war die Violin-Sonate. Wenn Schubert jemals von Beethovens Stil und Kompositionsweise beeinflusst war, dann sicher nicht in den jugendlichen Violin-Sonaten aus dem Jahr 1816, die klingen, als habe der ältere Komponist niemals gelebt. Schon 1805 hatte Beethoven neun seiner zehn Violin-Sonaten veröffentlicht und die

höchst originäre G-Dur-Sonate wurde 1816 gedruckt. Und schiene es eigentlich mehr als plausibel, dass Schubert in der Folge von Beethovens Sonaten zu seinen eigenen Beiträgen zu diesem Genre inspiriert wurde, ist es umso auffallender, dass er tatsächlich auf das Mozart'sche Modell zurückgriff, in dem die Violine eine dem Pianoforte untergeordnete Rolle spielt.

Die a-Moll-Sonate (D 385) wird vom Klavier in einer experimentellen melodischen und harmonischen Stimmung eröffnet (einige Kommentatoren wollen selbst frühe Anklänge an die Dodekaphonie darin entdeckt haben) und es werden drei Themen eingeführt, aber nur schemenhaft entwickelt. Doch trotz seiner widersprüchlichen Klanglichkeit, Tonalität und Dynamik strahlt das Andante eine außergewöhnliche Ruhe aus, die auch noch die Stimmung des anmutigen Menuetto & Trio beeinflusst. Das Finale, in dem fröhliche, klangvolle Musik mit

einem energisch- kontrapunktischen Kern dargeboten wird, erinnert an den entsprechenden Satz in Mozarts Sonate in Es-Dur (KV 380).



vol ermee, een enkele dubbelslag en in het begin van de coda vier maten met alleen hele noten: alsof tijd gerekt wordt. Toch is dit genereuze en hartverwarmende muziek. De gebaren zijn groots, alles is zeer welsprekend en de vertelling is meeslepend. Als we de andere delen gehoord hebben, het gracieuze Menuet, het ongrijpbare Trio en de furieuze Fuga, vraagt men zich pas af wat er broeide onder de oppervlakte in dat uitgestrekte eerste deel. Achteraf wordt het er alleen maar mysterieuzer op.

Hoewel het niet gemakkelijk is het concept “Romantische muziek” af te bakenen, is er één ding dat alle 19^{de}-eeuwse componisten gemeenschappelijk hebben: het feit dat ze schatplichtig zijn aan Ludwig van Beethoven, de titanische allrounders wiens erfenis de Oostenrijks-Duitse muziek polariseerde in progressieve en conservatieve erfgenamen. In het eerste kamp verkenden Franz Liszt en Richard Wagner de multimediale innovaties die Beethoven geïntroduceerd had in bijvoorbeeld zijn Negende Symfonie. In het tweede kamp verdedigde Johannes Brahms een duurzame en absolute Duitse traditie zonder extra-muzikale betekenis, waarin Beethoven als scharnier fungeerde tussen aan de ene kant Bach, en aan de andere Mendelssohn en Schumann.

Het feit dat Brahms zichzelf als legitieme erfgenaam van Beethoven zag nam niet weg dat hij zich ervoor hoedde al te opzichtig in de voetstappen van zijn voorganger te treden: Brahms was

geïntimideerd en half-verlamd door de erfenis van Beethoven. Het kostte hem decennia om de Eerste Symfonie te voltooien die hij als jonge man was begonnen, al was het maar omdat hij zichzelf tot taak gesteld had iets te maken dat minstens even groots was als Beethovens Negende. Toen de symfonie uiteindelijk haar première beleefde in november 1876, en critici het nieuwe werk als “Beethovens Tiende” bejubelde, was Brahms stiekem opgelucht maar ook wat ongerust omdat zijn eigen stijl misschien persoonlijkheid miste.

In het licht van die ongerustheid is het vreemd dat Brahms’ eerste experiment met een kamerduo in 1863 een sonate voor piano en cello betrof; een aantal geïsoleerde voorbeelden van Mendelssohn en Chopin niet te na gesproken waren de meest iconische voorgangers in dit genre de vijf cellosonates van Beethoven, en Brahms was er zich terdege van bewust dat zijn eigen Sonate in e tot een vergelijking met Beethoven zou uitnodigen.

Dit zou kunnen verklaren waarom de eerste Cellosonate, zoals zoveel andere composities van Brahms, een lange ontwikkelingsfase kende – van 1862 tot 1865. Hoewel het niet duidelijk is hoeveel in de sonate gesnoeid en gereviseerd werd (Brahms vernietigde obsessief al z'n schetsen), weten we dat een voltooid Adagio vóór de uiteindelijke publicatie in 1866 geschrapt werd. Die publicatie was niet, zoals oorspronkelijk voorzien, bij Breitkopf & Härtel, maar bij Simrock, aan wie Brahms het nieuwe werk als een cellosonate beschreven had “die zeker niet moeilijk te spelen is, noch voor de cello, noch voor de piano.”

Het feit dat de persoon aan wie de Sonate in e werd opgedragen een amateurcellist was – Josef Gänsbacher, professor aan de Weense Singakademie – zou kunnen impliceren dat Brahms' relativering van de technische vereisten van de sonate gerechtvaardigd was, maar tijdens het (privé georganiseerde) premièreconcert bleek al gauw dat Gänsbacher niet tegen zijn cellopartij

opgewassen was. Vooral in het slotdeel insisteert Brahms op gelijkwaardigheid tussen de cello en de daverende trillers en lange reeks forte octaven in de pianopartij, en dat lukt enkel als de cellist hard zijn best doet en de pianist zich heel erg inhoudt. In weerwil van Gänsbachers inspanning speelde Brahms echter nog luider, en toen de cellist klaagde dat hij helemaal niet te horen was, schijnt Brahms enigszins onaardig gerepliceerd te hebben dat dat “maar goed ook” was...

In vergelijking met de andere Cellosonate in Brahms' oeuvre – die in F groot uit 1886 – valt de eerste Cellosonate op door een opmerkelijke somberheid, die het gecombineerde effect is van het lage register waarin vooral gespeeld wordt, en de donkerheid die inherent is aan de toonaard e. De droefgeestige openingsmelodie van het Allegro ma non troppo rijst uit de diepte van de C-snaar op, en lijkt zich aarzelend tot een iets helderder tweede motief (in C) te ontwikkelen totdat het naar b afglijdt voor een somber gepassioneerd

thema. Een akelig bedaarde pianissimo passage vervolledigt de expositie voordat doorwerking en herhaling een korte maar enigszins kalmerende coda aankondigen. Een melancholisch intermezzo (Allegretto quasi menuetto) in mineur toonaarden introduceert een koortsige finale waarin Brahms fuga en klassieke vormen met elkaar versmelt in een gewaagde imitatie (emulatie?) van Beethoven – diens D Sonate op. 102 nr. 2 is wel eens als het model gesuggereerd. Veel meer dan Beethoven, echter, wordt Bach geciteerd in deze sonate: het openingsthema, bijvoorbeeld, lijkt onmiskenbaar op het thema van het Rectus van Contrapuntus XIII in Die Kunst der Fuge. In de eerste grote cellosonate sinds Beethoven, lijkt Brahms dus een bewuste poging te doen om het begin (Bach), de scharnier (Beethoven), en het voorlopige eindpunt (hemzelf) in beeld te krijgen van de absolute Duitse muziektraditie die hij zo graag wou verdedigen in de burgeroorlog tussen progressieven en conservatieven.

Brahms mag dan al niet veel op gehad hebben met Gänsbachers cellospel, hij had twee goede reden om zijn eerste Cellosonate aan zijn vriend op te dragen. De belangrijkste daarvan was Gänsbachers' niet aflatende bemoeienis om Brahms verkozen te krijgen als koormeester en directeur van de Singakademie, op een moment dat Brahms nog vrijwel onbekend was in Wenen; Gänsbacher slaagde in zijn opzet in mei 1863, en hoewel Brahms de betrekking het jaar daarop alweer opzegde, was deze benoeming balsem voor zijn gehavende zelfvertrouwen na een aantal afwijzingen in geboortestad Hamburg.

Een tweede reden waarom Brahms bij Gänsbacher in het krijt stond was de hulp die Gänsbacher bood in de zoektocht naar manuscripten van ... Franz Schubert (Gänsbacher tikte voor Brahms bijvoorbeeld de autograaf van de Wanderer op de kop). Hoewel Schubert

de muziekgeschiedenis ingegaan is als een man die weinig gezegend was met kansen en connecties, was Brahms zijn onvermoeibare bewonderaar; één van de redenen waarom Brahms van Wenen hield tijdens zijn (later permanente) verblijf was de nabijheid van Schubert. Naar de criticus Adolf Schubring schreef Brahms op 26 maart 1863:

“De gezelligheid van de stad, de schoonheid van de omgeving, het sympathieke en levendige publiek: wat een stimulansen zijn het allemaal voor de kunstenaar! Daarnaast is er in het bijzonder de gezegende herinnering aan de grote muzikanten met wier levens en werken je hier in aanraking komt. Vooral in het geval van Schubert heb je de indruk dat de man nog leeft. Keer op keer komt men mensen tegen die het over hem als een goede vriend hebben; voortdurend stoot men op nieuwe werken... die zo maagdelijk zijn dat je er het zand van kan afschrapen.”

Brahms was onvermoeibaar in het promoten en uitvoeren van Schuberts werk: hij publiceerde talrijke manuscripten (vaak anoniem, en vaak in bewuste overtreding van Ferdinand Schuberts alleenrecht op de muzikale erfenis van zijn broer), en hij bracht een aantal werken voor het eerst op de planken, zoals de Paascantate Lazarus. Hoe ver Brahms' bewondering voor Schubert ging blijkt misschien het best uit het feit dat hij een sierdoosje bezat waarin hij het zand bewaarde dat Schubert gebruikte om zijn inkt te drogen in zijn manuscripten...

Net zoals Brahms was Schubert afwisselend geïnspireerd en geïntimideerd door Beethovens overdonderende aanwezigheid. Volgens Paul Reid (auteur van *The Beethoven Song Companion*), besefte Schubert terdege dat hij de grootste levende componist in Wenen was toen Beethoven in 1827 stierf, en dat besef vervulde hem met een gevoel van

bevrijding maar ook van wurgende verantwoordelijkheid. Een groot deel van de twintig maanden die Schubert nog leefde na Beethovens dood ging dan ook op aan muzikaal eerbetoon aan zijn held: Beethoven “woont” hoorbaar in Schuberts laatste pianosonates, en Schuberts beroemde Strijkkwintet in C is de logische verderzetting van een Beethovenkwintet in dezelfde toonaard, waarvan de 26 openingsmaten vermoedelijk de laatste waren die Beethoven ooit schreef. Het is pas in z'n allerlaatste vocale werken, *Der Hirt auf dem Felsen* en *Die Taubenpost*, dat Schubert eindelijk weer volledig zichzelf is.

Hoewel de postume reputatie van Schubert door zowel de conservatieve als progressieve erfgenamen van Beethoven geclaimd werd, zijn het de laatsten die de beste rechten op Schuberts fenomenale liederoeuvre kunnen doen gelden, een genre waarin Schubert van meet af aan altijd zichzelf was. In zijn

eigen liederen ging Schubert namelijk opvallend tegen de voorschriften van het heersende “volkslied”-model in (waarop Beethoven en Brahms hun liederen baseerden): dat “volkse” model vereiste een strofische aanpak – met dezelfde muziek op elke strofe – en een pianobegeleiding die wel expressief mocht zijn, maar dan zonder extra-muzikale relevantie. Door bewust van dat model af te stappen creëerde Schubert de meest indrukwekkend persoonlijke liedcollectie ooit, en baande hij de weg voor latere progressieven als Mahler en Wolf.

Omdat één van Schuberts meest wonderlijke liedcompositietalenten het gebruik van muzikale middelen was om diverse tekstaspecten uit te drukken (van simpele uitbeelding op de piano – zoals Gretchens spinnenwiel – tot de muzikale choreografie van het traject van een traan in *Gefrorne Tränen*), hoeft het nauwelijks te verwonderen dat zijn vermogen om verhalen louter

in muziek uit te drukken eveneens verbluffend was. Dat blijkt treffend uit de Introductie en Variaties op “Trockne Blumen” in e (D. 802).

Trockne Blumen (“Verwelkte bloemen”) is het 18de lied in de cyclus Die schöne Müllerin, die Schubert in November 1823 voltooidde. Die schöne Müllerin behandelt de lotgevallen van een rondtrekkende molenaarsgezel die verliefd wordt op de dochter van een molenaar bij wie hij een dienst is. Het meisje spreekt zich nooit echt uit over haar gevoelens, en als de jonge molenaar het uiteindelijk moet afleggen tegen een in het groen uitgedoste jager, wordt hij geobsedeerd door die kleur. In Trockne Blumen manifesteert de molenaarsjongen een grotesk soort doodsverlangen, met bloemen die opbloeien uit zijn graf om de eeuwigheid van zijn liefde gestalte te geven. Schubert zet het gedicht als een begrafenismars in e, maar zoomt uit naar de parallelle grote toonaard om het sprankeltje hoop van de molenaarsjongen te vatten dat zijn

geliefde nu tenminste inziet dat zijn liefde oprecht was. Die hoop wordt efficiënt de kop ingedrukt door de piano, die het lied in een instrumentale epiloog naar zijn oorspronkelijke, sombere, mineurtoonaard terugvoert...

In januari 1824 gebruikte Schubert de melodie van Trockne Blumen voor een reeks fluit- en pianovariaties waarin hij het melodische en dramatische potentieel van het lied verder uitdiepte. Een mogelijke begunstigde voor het werk was Schuberts fluit spelende vriend Ferdinand Bogner (leraar aan het Weense conservatorium). De Trockne Blumen-varianten werden in 1850 postuum gepubliceerd als opus 160, en ze werden een instant hit voor de fluit, een instrument dat in de 19de eeuw nogal bescheiden bedeed werd met nieuwe muziek.

Schubert laat zijn thema en zeven varianten vooraf gaan door een introductie (Andante) waarin de ritmische omtrekken van het erop

volgende thema uit de schijnbaar geïmproviseerde texturen lijken op te wellen. Het thema zelf is een vrijwel letterlijke kopie van het lied, hoewel er een aantal versieringen aan toegevoegd zijn, en de meeste frases twee keer herhaald worden om de pianist en de fluitist (cellist) in staat te stellen ze uit te proberen voordat de varianten beginnen. De varianten zelf monden uit in een grootse finale, waarvan de dimensies die van het oorspronkelijke lied ruimschoots overstijgen.

Een ander genre waarin Schubert een opvallende onafhankelijkheid van Beethoven wist te bereiken was de vioolsonate. Als Schubert ooit beïnvloed werd door Beethovens stijl en idioom, dan is het niet in de jeugdige vioolsonates die hij in 1816 schreef, want die klinken alsof zijn voorganger nooit bestaan had. In 1805 had Beethoven negen van zijn tien vioolsonates gepubliceerd, en de bijzonder originele Sonate in G werd in 1816 gedrukt. Hoewel het meer dan waarschijnlijk is

dat Schubert door de Beethovensonates geïnspireerd werd om een eigen bijdrage aan het genre te leveren, is het interessant te observeren dat hij naar het Mozartiaanse model teruggreep, waarin de viool een ondergeschikte rol speelt ten opzichte van de piano.

De Sonate of Sonatine in a (D. 385) opent met de piano in een experimentele melodische en harmonische bui (sommige commentatoren hebben er zelfs een vleugje dodecafonie in ontdekt); drie thema's worden geïntroduceerd, maar slecht schematisch uitgewerkt. In weerwil van haar contrasterende dynamiek, sonoriteit, en tonaliteit, ademt het Andante een merkwaardig soort kalmte uit, die ook de geest van het sierlijke Menuetto & Trio bepaalt. De finale bevat opgewekt welluidende muziek met een onstuimig contrapuntisch hart, en doet denken aan dezelfde beweging in Mozarts Sonate in e.

SCHUBERT - BRAHMS

PIETER WISPELWEY - PAOLO GIACOMETTI
THE COMPLETE DUOS / TROCKNE BLUMEN

FRANZ SCHUBERT

Introduction and variations on Trockne Blumen, D.802, op. 160

- | | |
|--------------------------|------|
| 1. Introduction. Andante | 2:50 |
| 2. Thema. Andantino | 1:57 |
| 3. Variation I | 1:41 |
| 4. Variation II | 1:50 |
| 5. Variation III | 2:36 |
| 6. Variation IV | 1:55 |
| 7. Variation V | 2:23 |
| 8. Variation VI | 2:39 |
| 9. Variation VII | 3:14 |

JOHANNES BRAHMS

Sonata 1 in e minor, op. 38

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 10. Allegro non troppo | 14:03 |
| 11. Allegretto quasi Menuetto | 5:05 |
| 12. Allegro | 6:26 |

FRANZ SCHUBERT

Sonatine in a minor, D.385, op. 137/2

- | | |
|-----------------------|------|
| 13. Allegro moderato | 9:16 |
| 14. Andante | 7:34 |
| 15. Menuetto. Allegro | 2:18 |
| 16. Allegro | 4:22 |

Total time: 70:18

Instruments:

Cello: J.B. Guadagnini (1760, Parma). A and D strings in uncovered gut (track 1-12).

Grand piano: Steinway & Sons grand model D 598853

Service delivered by Piano's Maene

Technicians: Charlotte De Windt and Wim Rotthier



Recording equipment:

Microphones Neumann M 150, DPA 4006, BBC Coles 4038, Schoeps MK2H

Preamps: Gracedesign M 802

Recorded at 88.2 kHz 24 bit.

