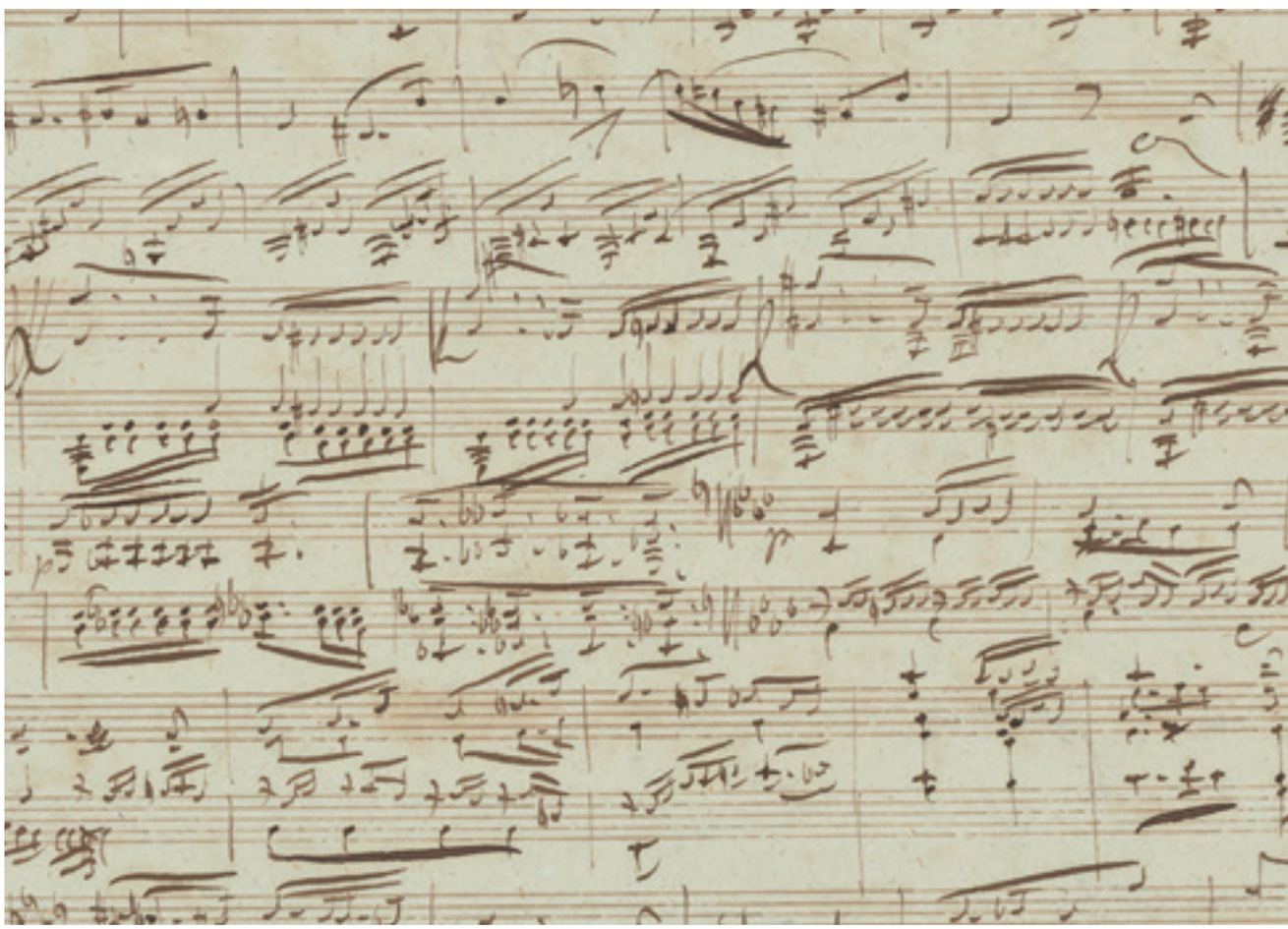
GENUIN

# Franz Schubert

## Wanderer-Fantasie, D 760 · Moments Musicaux, D 780
## Sonata in C minor, D 958



Konstanze Eickhorst, Piano

# Franz Schubert (1797–1828)

Konstanze Eickhorst, Piano

**Wanderer-Fantasie, D 760 (1822)**

| | | |
|---|---|---|
| 01 | Allegro con fuoco ma non troppo | [06'11] |
| 02 | Adagio | [06'10] |
| 03 | Presto | [04'54] |
| 04 | Allegro | [03'41] |

**Moments Musicaux, D 780 (1828)**

| | | |
|---|---|---|
| 05 | C major. Moderato | [05'21] |
| 06 | A-flat major. Andantino | [05'56] |
| 07 | F minor. Allegro moderato | [01'52] |
| 08 | C-sharp minor. Allegro vivace | [05'09] |
| 09 | F minor. Allegro vivace | [02'12] |
| 10 | A-flat major. Allegretto | [06'30] |

**Sonata in C minor, D 958 (1828)**

| | | |
|---|---|---|
| 11 | Allegro | [10'37] |
| 12 | Adagio | [07'46] |
| 13 | Menuetto: Allegro—Trio | [03'05] |
| 14 | Allegro | [09'39] |

**Total Time** [79'10]

# Stemming the Tide of Time: Schubert's Final Works

I *need time and don't have it.* Writer Peter Härtling has "his" Schubert say this as the end of the composer's life draws near. Indeed, Schubert's final years seem like they are nothing but an attempt to stop the flow of sand through the neck of the hourglass or at least keep it from flowing too fast.

Franz Schubert comes to grips with his rush after a phase of impatience that is reflected in countless beginnings, fragments and "unfinished" works. Should somebody who could see their final hour strike at any time really devote his energies to composing a major symphony, as he writes to his friend Leopold Kupelwieser on March 31, 1824? Rather than losing himself in "heavenly dimensions," should Schubert instead see to it that as many as possible of his popular *pièces* be gathered together into groups of *Impromptus* or *Moments Musicaux* or song cycles in order to earn a few more guilders? It is conceivable that Schubert made his final "farewell" gesture with these pieces and the proceeds from their publication in the only public concert given to commemorate the composer one year after Beethoven's death.

Instead, the composer compensates for the lack of time by throwing his shoulder into the most important prerequisite, the space time occupies. Without it not one grain of sand could pass through the hourglass, nor any string vibrate. Without it there could be no places from which the "homeless one" is repelled and no journey for the one who is "a stranger everywhere," as Georg Philipp Schmidt von Lübeck once apostrophized, and Franz Schubert wrote in the first part of his opus 4.

And, as if of its own accord, a new space emerges from it when a few years later the underlying motif for this portion of the poem is taken as a motivic cell and with its strong pulsating rhythm, *Allegro con fuoco, ma non troppo*, almost fantastically expands the musical boundaries as well as completely overwhelms the composer's own technical capability: After trying to master his opus 15, a despairing Schubert is quoted as saying "Let the devil play this." The literature is silent on how well Emanuel von Liebenberg, who commissioned the work, was able to master it. However, we should assume in his favor that as a man who loved the arts and was Johann Nepomuk Hummel's piano teacher, von Liebenberg was fully aware of what he had in front of him: a hybrid *non plus ultra* in which the formal elements of a four-movement sonata dovetail with each other, *attacca*, and ultimately flow into a thunderous fugato which crests upwards to a concerto finale in its purest form.

By no means does this exhaust the possibilities for extending boundaries. Somewhere between the Lied, variations and concerto movement, piano piece and orchestral composition, between the "most earnest" expression and playful dances—this is where the world of the wanderer lies, who here—in a nearly Classical formal layout—indulges his fanciful imagination: It is hardly surprising that the Romantic piano virtuoso *par excellence* took the words at face value and turned the sumptuous solo into a spirited arrangement for "Franz Liszt and orchestra."

Schubert repeatedly places internal spaces alongside their complementary external spaces. The long journey which he undertook in 1825 together with singer Michael

Vogl, his regular excursions into the countryside with friends, the temporary changes of location, including Hungary, place wonderful things before the small, characteristic glasses of the grown-up child over and over again. These expansive landscape vistas with glittering lakes and the overwhelmingly impressive mountains peaks are no less important than the miniature world of discoveries which appear along the wayside and beneath his manuscript paper or the autumn leaves: With a little imagination, all of it can be turned into strange apparitions which adults cannot even begin to image what they "could possibly stand for" or what inspired him! "Is that even by you?" would be one of the common questions he would have had to hear if one were to, for example, study the six *Moments Musicaux* which have now taken their place in the piano music canon. Song-like and improvisational (I), doleful harbingers of the great G major sonata (II), marching bizarrely towards Gustav Mahler (III). Added to that, the echoing or supplementary sounds of the *Wanderer Fantasy* bent back into their own space (V)—but also fragments picked up from Johann Sebastian Bach (IV), which are transformed into a prelude-like *Moment*. The droll C-minor sixteenth notes and cantabile simplicity of the middle section in D-flat major are assembled like two completely different layers of material which at the very end, in the five-measure coda, are once more notated in these keys: It would have been easy to note down the D-flat (=C-sharp) and the C-sharp minor using the same ♯ ♯ accidentals. But instead the five flats, which are of course correct, follow very closely on the heels of the four sharps. At the end there is a gaping divide again.

In his last piano sonatas we find these aspects and elements together in one way or another. Gleanings from the papers of the godly ideal Ludwig van Beethoven: The main theme from the opening movement of the B-flat major Sonata, D 960, does not resemble the Archduke Trio by mere chance and the chordal thought at the opening of the *C minor Sonata, D 958*, from the same period is directly related to the Twenty-three Variations in C minor, WoO 80, and the Egmont Overture. The galloping hell-ride in triplets with which Schubert concludes his third-to-last sonata then immediately serves as a hinge between cause and effect—on the one hand a reflection on the ending of the Beethovian E-flat major Sonata, Op. 31, No. 3, and on the other the spark which ignites the finale of the G minor Concerto, Op. 22, which Camille Saint-Saëns, with his long flowing beard, wrote for virtuoso hands.

What follows is the triptych of the final sonatas (one is always reticent to write the epithet "late"), undoubtedly a further step on the path to the great symphony. Time and again the "grandiose trinity," as Bernhard Paumgartner once called the "three sisters," leaves the limited space for which it was ostensibly composed. "Unpianistic" is what they are termed today in some circles by those unwilling to admit that a substantial proportion of the music is at home in various regions or spaces: the exuberant strings group, the chord repetitions which are so ungainly on the piano, which often almost beg to be played by woodwinds, French horn calls and tutti blows which should not be stubbornly reduced in their scoring because occasionally the piano actually wants to express something soloistically or in the style of a concerto as in the opening movement, where the rapid chromatic passages before the development section rise and fall in reminiscence of Beethoven's Piano Concerto No. 5. And why should the arpeggios named after him in the B major section of the Finale not be plucked by the harpist to the delicate sound of shawm accompaniment?

Furthermore, one could speculate whether the three "sonatas," as we still want to call them, despite everything, could not be viewed as three books of a life story, three acts of

a play or three plays in a trilogy. Then the harmonic escapades with which until today Franz Schubert has driven every modulator to desperation would take on an additional function: alternating lights and backdrops, light and shadow, “the previous ones” would appear on the artistic revolving stage in other costumes and similarly staged facets which the composer sets up for us with each new piece; the rests, held out for one or several measures, in which silent music continues to play, while the protagonists hold their motionless pose—all that would be imaginable with the music of a personality who, with astounding composure, swings tonal spaces about like a signalman waving his flags. This is why Franz Schubert also successfully managed to fill the time given him on earth to the very brim and exploit it to the last.

*Eckhardt van den Hoogen*



## Konstanze Eickhorst Biographical notes

Konstanze Eickhorst grew up in Bremen where she received recorder and piano lessons from the age of five. At the age of eleven she was accepted by Karl-Heinz Kämmerling as a pupil in his piano class at the Hochschule für Musik und Theater in Hanover. He remained her most important mentor throughout her years of study. Konstanze Eickhorst also gained valuable insight from her work with Vlado Perlemuter in Paris.

Winning frst prizes at the “Clara Haskil” and “Geza Anda” international competitions served as a springboard for a successful career leading to engagements as a soloist with renowned orchestras and at illustrious festivals. She performs under the direction of conductors such as Christoph Eschenbach, Andrew Davis, Peter Schneider, Manfred Honeck and Ingo Metzmacher.

Konstanze Eickhorst discovered her passion for chamber music very early in life. She is a member of the Linos Ensemble, which appears in concert in varying constellations ranging from duet to nonet. Numerous CD recordings testify to her artistry as a soloist and chamber musician. Her discography covers a broad repertoire, revealing her keen interest in reviving rarely performed works.

At the age of 28, Konstanze Eickhorst was appointed professor at the Hochschule für Musik und Theater in Hanover, and a few years later joined the faculty of the Lübeck Musikhochschule. She is devoted to passing her experience and knowledge on to the younger generation and gives master classes for soloists and chamber music ensembles as well as frequently accepting invitations to be a jury member at international competitions.

# Konstanze Eickhorst
## Biografische Anmerkungen

Konstanze Eickhorst wuchs in Bremen auf und erhielt dort im Alter von fünf Jahren den ersten Instrumentalunterricht für Klavier und Blockflöte. Mit elf Jahren nahm Karl-Heinz Kämmerling sie in seine Klavierklasse an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover auf und blieb während der Studienjahre ihr wichtigster Mentor. Weitere entscheidende Impulse erhielt Konstanze Eickhorst von Vlado Perlemuter in Paris. Der Gewinn der ersten Preise bei den internationalen Wettbewerben „Clara Haskil“ und „Geza Anda“ markiert den Beginn einer erfolgreichen Karriere, die Konstanze Eickhorst zu renommierten Orchestern und Festivals führt. Sie konzertiert unter Leitung von Dirigenten wie Christoph Eschenbach, Andrew Davis, Peter Schneider, Manfred Honeck und Ingo Metzmacher. Sehr früh entdeckt sie die Leidenschaft zur Kammermusik. Konstanze Eickhorst ist Mitglied des Linos Ensembles, das in wechselnden Formationen zwischen Duo und Nonett gastiert. Es liegen zahlreiche CD-Einspielungen mit Konstanze Eickhorst als Solistin und als Kammermusikerin vor. Sie dokumentieren ein breites Repertoire und zusätzlich die Neugier, kaum gespielte Literatur zu entdecken. Als 28-Jährige wurde Konstanze Eickhorst als Professorin an die Hochschule nach Hannover berufen, einige Jahre später setzte sie ihre pädagogische Tätigkeit an der Musikhochschule Lübeck fort. Erfahrungen weiterzugeben und zu vermitteln, ist ihr ein Anliegen. Sie leitet Meisterklassen, auch für Kammermusik, und wirkt als Jurorin bei internationalen Wettbewerben.

# Franz Schubert: Raum, vor dem die Zeit sich neigt

*Ich brauche Zeit und hab sie nicht*, lässt der Schriftsteller Peter Härtling „seinen" Schubert sagen, als das Ende naht. Und tatsächlich wirken die letzten Jahre wie ein einziges Bemühen, die Einschnürung des Stundenglases zu verstopfen, auf dass der Sand, wenn er schon nicht stille steht, so doch wenigstens nicht zu bald entweiche. Desto erstaunlicher sehen wir, dass Franz Schubert nach der Phase der Ungeduld, die sich in zahllosen Anfängen, Fragmenten und „Unvollendeten" niederschlägt, als sei schon das Nachdenken über die Fortsetzung die reinste Zeitverschwendung gewesen – dass Schubert also seine begreifliche Eile nach und nach in immer weiteren Dimensionen bändigt, anstatt, was uns das Nächstliegende wäre, sich in ein frenetisches Sperrfeuer der Miniaturen zu stürzen. Sollte denn einer, der hinter jeder Ecke den letzten Glockenschlag erwarten muss, wirklich noch seine Energien darauf verwenden, sich den Weg zur großen Symphonie zu bahnen, wie es bekanntermaßen am 31. März 1824 in einem Brief an Freund Leopold Kupelwieser heißt? Sollte er, statt sich in „himmlischen Längen" zu verlieren, nicht vielmehr sorgen, dass möglichst alles, was sich an populairen Pièces gesammelt hat, zu Bündeln von *Impromptus* oder *Moments musicaux* oder Liederkreisen geschnürt, noch ein paar Gulden abwürfe und mit den Einnahmen aus dem einzigen öffentlichen Konzert an Beethovens erstem Todestag ein letztes „Lebeschön" gewährte?

Franz Schubert kompensiert stattdessen die fehlende Zeit, indem er sich auf ihre wichtigste Voraussetzung wirft: auf den Raum. Ohne ihn könnte kein Sandkorn fallen und keine Saite schwingen. Ohne ihn gäbe es die Räume nicht, aus denen der „Unbehauste" könnte hinausgeworfen werden, und ohne ihn nicht die Wanderschaft dessen, der „ein Fremdling überall" ist, wie's Georg Philipp Schmidt von Lübeck dichtete und Franz Schubert im ersten Titel seines Opus 4 komponierte.

Unversehens entsteht genau daraus ein neuer Raum, wenn ein paar Jahre später das an dieser Textstelle unterlegte Motiv aus Viertel und zwei Achteln als Keimzelle herausgelöst wird, um mit seinem markanten Puls *allegro con fuoco, ma non troppo* die musikalischen Grenzen geradezu fantastisch zu dehnen und überdies das eigene technische Vermögen völlig zu überreizen: „Der Teufel soll dieses Zeug spielen", wird ein verzweifelter Schubert zitiert, der vergeblich versucht hatte, sein Opus 15 in die Finger zu bekommen. Wie gut der Auftraggeber Emanuel von Liebenberg mit dem Gebilde fertig wurde, verschweigt uns die in Reichweite befindliche Literatur. Wir sollten allerdings zu seinen Gunsten annehmen, dass der kunstliebende Mann, dem Johann Nepomuk Hummel das Klavierspiel beibrachte, durchaus verstand, was er da vor sich hatte: ein hybrides *non plus ultra*, in dem sich die Formen der viersätzigen Sonate *attacca* als extreme Veränderungen eines Monothemas verschränken, um endlich in ein polterndes Fugato zu münden, das sich seinerseits zu einem Konzertfinale reinsten Wassers auswächst.

Und darin erschöpfen sich die Grenzerweiterungen keineswegs. Irgendwo zwischen Lied, Variationen und Konzertsatz, Klavierstück und Orchesterkomposition, zwischen „ernsthafftestem" Ausdruck und verpielten Tänzen liegt die Welt des Wanderers, der hier – in beinahe klassisch geordneten Bahnen – vor sich hin fantasiert: Was Wunder also, dass der romantische Tastenlöwe *par excellence* die Noten beim Worte nahm und aus dem prächtigen Solo ein herzhaftes Arrangement für „Franz Liszt und Orchester" machte.

Den inneren stellt Franz Schubert immer wieder die äußeren Räume komplementär zur Seite. Die große Reise, die er 1825 gemeinsam mit dem Sänger Michael Vogl antrat, die regelmäßigen Landpartien mit Freunden, die vorübergehenden Ortsveränderungen auch ins Ungarische führen dem großen Kind immer wieder Wunderbares vor die kleine, charakteristische Brille. Dabei sind weite Landschaften, glitzernde Binnenseen und massiv beeindruckende Gipfel nicht minder bedeutend als die winzigen Fundsachen, die einem am Wegesrand und unterm Blattwerk aus Notenpapier oder Herbstlaub begegnen können: Alles lässt sich mit ein bisschen Fantasie zu seltsamen Gestalten formen, von denen die Erwachsenen nicht einmal mehr ahnen, was das denn „vorstellen soll" oder wo er das her hat! „Ist das überhaupt deins?" wäre eine der gängigen Fragen, die er sich müsste stellen lassen, wenn man beispielsweise die als sechs *Moments Musicaux* in die Geschichte eingegangenen Klavierstücke examinieren wollte. Liedhaft-Improvisatorisches (I), wehmütige Vorboten der großen G-Dur-Klaviersonate (II), skurill auf Gustav Mahler zu Marschierendes (III), dazu der wieder in einen eigenen Raum gekrümmte Nach- oder Nebenklang der soeben erlebten „Wanderer-Fantasie" (V) – dazu aber auch etwas bei Johann Sebastian Bach Aufgelesenes (IV), das in einen präludienartigen *Moment* verwandelt wird. Die schnurrigen cis-Moll-Sechzehntel und die gesangliche Simplizität des Des-Dur-Mittelteils fügt Schubert aneinander wie zwei gänzlich verschiedene Materialschichten, die ganz am Ende, in der fünftaktigen Coda, noch einmal als solche gekennzeichnet werden: Leicht hätte man hier das Des (= Cis) und das cis-Moll mit einheitlichen ♯ ♯ notieren können. Stattdessen folgen den orthographisch natürlich richtigen fünf b auf engstem Raum die vier Kreuze. Auch am Ende klafft wieder die Lücke.

In den letzten Klaviersonaten werden wir diese Aspekte und Elemente auf die eine oder andere Weise versammelt finden. Fundstücke etwa aus den (inzwischen nachgelassenen) Papieren des göttergleichen Ideals Ludwig van Beethoven: Das Hauptthema aus dem Kopfsatz der B-Dur-Sonate D 960 ähnelt nicht zufällig dem Beginn des Erzherzog-Trios, und der akkordische Gedanke am Anfang der gegenwärtigen *c-Moll-Sonate D 958* steht, wie immer wieder zu lesen ist, in einem direkten Zusammenhang mit den Zweiunddreißig Variationen c-Moll WoO 80 und der Egmont-Ouvertüre. Der triolische Höllenritt, mit dem Schubert diese seine drittletzte Sonate beschließt, steht dann gleich wieder wie ein Scharnier zwischen Ursache und Wirkung – einmal ein Reflex vom Ende der Beethovenschen Es-Dur-Sonate op. 31 Nr. 3, andererseits der Zündfunke für das Finale des g-Moll-Konzerts op. 22, das sich der rauschebärtige Camille Saint-Saëns in die virtuosen Hände schrieb.

Als nächstes ist das Triptychon der letzten Sonaten (das Epitheton „spät" geht einem immer wieder schwer aus der Feder) zweifellos ein weiterer Schritt auf dem Wege zur großen Symphonie. Die „grandiose Dreieinigkeit", wie Bernhard Paumgartner die „drei Schwestern" einst nannte, verlässt ein ums andere Mal den begrenzten Raum, für den sie scheinbar geschrieben sind. „Unpianistisch" heißen sie demnach bis heute in gewissen Erwachsenenkreisen, die nicht einsehen wollen, dass ein erheblicher Anteil der Musik in unterschiedlichen Regionen oder Räumlichkeiten daheim ist: die aufrauschende Streichergruppe, die auf dem Klavier so sperrigen Akkordrepetitionen, die oftmals geradezu nach Holzbläsern schreien, Hornrufe und Tuttischläge, die man indessen nicht stur herunter instrumentieren dürfte, weil zwischendurch doch wieder das Klavier etwas Solistisches oder Konzertantes sagen will wie im Kopfsatz, wo die chromatischen Läufe kurz vor dem Ende der Durchführung wie eine Hommage an Beethovens fünftes Klavierkonzert auf- und abwogen. Und warum sollte im H-Dur-Abschnitt des Finales nicht der Harfner zu einem delikaten Schalmeienspiel die nach ihm benannten Arpeggien zupfen?

Füglich wäre ferner zu spekulieren, ob sich die drei „Sonaten“, wie wir sie trotz allem nennen wollen, nicht sogar als drei Bücher einer Lebensgeschichte, drei Akte eines Schauspiels oder drei Schauspiele einer Trilogie auffassen ließen. Dann erhielten die harmonischen Eskapaden, mit denen Franz Schubert bis dato jeden „gelahrten“ Modulator zur Verzweiflung bringen kann, eine weitere Nebenfunktion: Wechselnde Beleuchtungen und Bühnenbilder, Licht und Schatten, „die Vorigen“ im andern Kostüm und ähnlich szenische Facetten träten auf die kunstvolle Drehbühne, die der Komponist mit jedem neuen Stück für uns errichtet; die ein- oder mehrtaktigen Pausen, in denen eine stumme Musik weiterspielt, derweil die Akteure unbeweglich verharren – all das wäre denkbar bei der Musik einer Persönlichkeit, die mit staunenswerter Selbstverständlichkeit tonale Räume umherschwenkte wie der Lotse seine Flaggen. Weshalb es Franz Schubert denn auch fertigbrachte, seine Zeit restlos auszufüllen und bis zur Neige auszunutzen.

*Eckhardt van den Hoogen*



Also available

Mozart in minor

Fantasia in D minor, KV 397 · Fantasia in C minor, KV 475 · Sonata in C minor, KV 457
Sonata in A minor, KV 310 · Rondo in A minor, KV 511

GEN 11212
Order at www.genuin.de

## *Dedication*

*"You played that wonderfully, Konstanze. But—it doesn't hurt yet!"* Professor Karl-Heinz Kämmerling said this to me in the early 1980s while I was still a student. I had just played Schubert's C minor sonata for him.

Pain in music, the deepest emotions in many nuances, the meaning behind and between the notes. Kämmerling went in search of these things with me and with all his students. Over ten years before exploring the sonata, he helped me to comprehend Schubert's *Moments Musicaux*, tailored to the emotional and intellectual world of an eleven-year-old, which I was at the time.

Schubert, the wayward soul, the one who never arrives, whose moments of happiness are fleeting and as vulnerable as tiny boats on a heaving sea, demands everything of those who perform his works. Kämmerling also demanded everything of you, and I feel especially close to him when playing Schubert.

In June 2012, two months before this CD was produced, Karl-Heinz Kämmerling died. It is with deeply felt gratitude that I dedicate this recording to him.

## *Widmung*

*„Das hast Du toll gespielt, Konstanze. Aber – es tut noch nicht weh!"* Es war Anfang der 80er Jahre, und ich war Studentin, als Professor Karl-Heinz Kämmerling diese Worte zu mir sagte. Gerade hatte ich ihm Schuberts c-Moll-Sonate vorgespielt.

Schmerz in der Musik, tiefste Emotionen in vielfältigen Schattierungen, der Sinn hinter und zwischen den Tönen. Auf diese Suche machte Kämmerling sich mit mir, mit allen seinen Studenten. Gut zehn Jahre vor der Suche in der Sonate half er mir, Schuberts *Moments Musicaux* zu verstehen, zugeschnitten auf die emotionale und intellektuelle Welt einer Elfjährigen, die ich damals war.

Schubert, der Wanderer, der nie Ankommende, dessen Glücksmomente flüchtig und anfällig sind wie kleine Boote auf einem unsteten Ozean, fordert vom Interpreten und von der Interpretin alles. Alles verlangte auch Kämmerling, dem ich mich bei Schubert besonders nahe fühle.

Im Juni 2012 starb er, zwei Monate vor der Produktion dieser CD. Ich möchte ihm diese Einspielung in großer Dankbarkeit widmen.

*Konstanze Eickhorst*

GEN 13289

GENUIN classics GbR
Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn
Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany
Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at Reitstadel in Neumarkt i.d.O., Germany · August 22–24, 2012
Recording Producer / Tonmeister: Christopher Tarnow · Editing: Christopher Tarnow
Piano: Steinway D · Piano Tuner: Leo Niedermeyer
Text: Dr. Eckhardt van den Hoogen, Grevenbroich
English Translation: Matthew Harris, Ibiza
Photography: Marco Borggreve, Berlin
Cover: Facsimile of Schubert's Sonata in C minor D 958, 2nd movement; Wienbibliothek im Rathaus, Vienna
Schubert Portrait: Franz Schubert by Wilhelm August Rieder, 1875; Historisches Museum Vienna
Booklet Editing: Katrin Haase, Leipzig
Graphic Design: Thorsten Stapel, Münster

℗ + © 2013 GENUIN classics, Leipzig, Germany
All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited.