



# CLOSING STATEMENTS

SCHUMANN · SCHOENBERG · SILVESTROV

SOPHIE ROSA · IAN BUCKLE



## **ROBERT SCHUMANN** 1810–1856

### **Sonata No.3 for violin and piano WoO 2**

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | I. Ziemlich langsam                              | 8.42 |
| 2 | II. Lebhaft                                      | 3.48 |
| 3 | III. Intermezzo: Bewegt, doch nicht zu schnell   | 2.52 |
| 4 | IV. Finale: Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo | 7.48 |

## **ARNOLD SCHOENBERG** 1874–1951

- |   |                                     |       |
|---|-------------------------------------|-------|
| 5 | Phantasy for violin and piano Op.47 | 10.00 |
|---|-------------------------------------|-------|

## **ROBERT SCHUMANN**

- |   |                       |       |
|---|-----------------------|-------|
| 6 | Phantasie in C Op.131 | 15.37 |
|---|-----------------------|-------|

## **VALENTYN SILVESTROV** b.1937

### **'Post scriptum' Sonata for violin and piano**

- |   |                               |              |
|---|-------------------------------|--------------|
| 7 | I. Largo – Allegro            | 9.55         |
| 8 | II. Andantino                 | 4.01         |
| 9 | III. Allegro vivace, con moto | 4.02         |
|   |                               | <b>66.44</b> |

**SOPHIE ROSA** violin • **IAN BUCKLE** piano



## CLOSING STATEMENTS

How composers draw their creative lives to a close continues to fascinate. Are their final works the culmination of all that has gone before or do they suggest what might have come next? Did illness enhance their profundity or diminish their powers? Can we listen to such pieces without thinking of them as some kind of message from beyond the grave? The pieces featured on this recording suggest different answers to these questions and challenge some preconceptions. In their last years, Robert Schumann (1810–1856) and Arnold Schoenberg (1874–1951) both continued to be inspired by musicians around them. Schumann in post-revolutionary Germany and Schoenberg in post-war America looked back to classical models, to reinvigorate, even lighten, their compositional approach. That sense of playing with history is also evident in the music of Ukrainian composer Valentyn Silvestrov (b.1937), who has claimed: ‘I do not write new music. My music is a response to, and an echo of what already exists.’

Schumann, similarly, had argued that ‘the future should be a higher echo of the past’. In the autumn of 1853, he enjoyed the company of younger composers Johannes Brahms and Albert Dietrich. Together they devised a sonata for violinist Joseph Joachim, each writing movements based on his motto, ‘F–A–E’ (‘frei aber einsam’; free but alone). Pleased with the results, Schumann quickly added two movements to his contributions, the Intermezzo and Finale, to create his third Violin Sonata.

From its opening chords, there is a muscular power to Schumann’s Sonata. Joachim was made uncomfortable by the technical challenges of the quicker movements, with Schumann seeming to pursue his themes doggedly, until they break into something more rhapsodic. By contrast, the Intermezzo’s melody, derived from the notes F–A–E, is heartbreaking in its simplicity.

Events overtook Schumann. On 27 February 1854 he attempted to drown himself in the Rhine and subsequently asked to be admitted to an asylum. His wife, pianist Clara Schumann, and Joachim played the Third Violin Sonata a few days later. She commented: ‘today we both played it with just the spirit it requires [...] This is the only thing that can soothe me – his music!’ However, ultimately, they decided to suppress the Sonata, which was not published until the centenary of Schumann’s death in 1956.

The fantasies by Robert Schumann and Arnold Schoenberg were both intended for particular violinists. Schumann’s Fantasy in C, Op.131, like the Third Sonata was composed for Joachim, while Schoenberg wrote on his score that the *Phantasy*, Op.47, was ‘Made upon the “order” of Mr Adolf Koldofsky who pleased me with his performance of my String Trio’. As with earlier examples of the genre by Mozart and Schubert, the free-form, improvisational spirit of the fantasy provides an opportunity to showcase the virtuosity of the violinist.

The violinist Adolph Koldofsky became friends with Schoenberg when the composer moved to California in 1945. He commissioned the *Phantasy* after the successful West Coast premiere of Schoenberg’s String Trio and first received the violin part, on 22 March 1949; the piano part followed a week later. The *Phantasy* was premiered at a concert in Los Angeles celebrating Schoenberg’s 75th birthday that September. Koldofsky recorded the *Phantasy* with pianist Eduard Steuermann in 1951. Sadly, he died of a heart attack soon afterwards, just a few months before Schoenberg’s death. The *Phantasy* was thus Schoenberg’s last instrumental composition.

There is little in Schoenberg’s *Phantasy* that suggests he knew it was to be his last work, however. Primarily, it seems to be an appreciation

of the genre's musical heritage. The pitches may be determined by 12-tone techniques and the timbres inventive, but there are tonal references and the structure echoes the four movements of a classical sonata, with a presentation of the main musical idea, a slow lyrical section, a scherzando passage, and a compressed recapitulation. What's more, Schoenberg's score alludes to dances from previous centuries. Sabine Feisst suggests that 'The *Phantasy*'s fragments of a "broken" sonata and splinters of waltzes and Ländler may be seen as nostalgic symbols of a European culture shattered by the Nazis', but also detects the influence of Hollywood cinema in its 'montage-style juxtaposition of musical units'. Schoenberg also seems to allude to his compositional past: in the Lento portion, an ethereal melody marked to be played *pianissimo* recalls the offstage violin solo that introduces the 'Great Symphonic Interlude' of Schoenberg's oratorio *Die Jakobsleiter*.

Schumann had been impressed by Joachim's performance of Beethoven's Violin Concerto at the Lower Rhine Music Festival in August 1853. The violinist sent him the score, adding that he hoped that the Beethoven might inspire a new work for 'the poor violinist, who, outside of chamber music, very much lacks something sublime for his instrument'. Schumann obliged with a Violin Concerto and a *Phantasie* for violin and orchestra. Joachim premiered the latter in Düsseldorf in October 1853 and kept it in his repertoire for decades; he was less convinced by the Violin Concerto, which was neither published nor performed until the 20th century.

A 1854 review of Joachim's performance of the *Phantasie* in Leipzig the same year described it as one of Schumann's most successful concert pieces, 'written in a good tone for the public'. It effectively combines virtuosic show with easy melodiousness. Elements of the *style hongrois*, associated with itinerant folk musicians heard around Central Europe, might be detected in the violin's rhapsodising – as if the leader of a band, improvising a hallgató-style, fantasia-like introduction – and the dance rhythms of the Allegro. This is probably the first recording of the version for violin and piano, rather than with orchestra, and is based on the Kistner edition of 1853.

The 'lateness' heard in these pieces by Schumann and Schoenberg is something applied retrospectively by listeners. By contrast, in his violin sonata *Post scriptum* (1991), Silvestrov attempts to capture a sense of pastness in the present. He explained that the work is: 'a postscript to Mozart and the whole classical tradition. The text has already been written. We simply add our annotations, thoughts, questions, consternation, astonishment and regret. The classical phonemes begin to waft through other times and spaces. There is no longer such a thing as the ability to predict what something means, and its place is taken by a mysterious symbolism.'

The musical material feels familiar but constantly evades being pinned down. The score is laden with performance instructions for tempo, mood and articulation, from *leggiero* to *dolcissimo*, and even the rather Schumannian 'in the distance'. It is as if the history of classical music is being boiled down to its fundamental gestures until, by the last movement, everything vanishes into the inaudible – but is not forgotten.

**Laura Tunbridge**

## LETZTE WERKE

Es ist nach wie vor faszinierend zu betrachten, wie Komponisten ihre künstlerische Laufbahn beenden. Sind ihre letzten Werke der Höhepunkt all dessen, was zuvor geschehen ist, oder deuten sie darauf hin, was als nächstes hätte kommen können? Hat Krankheit ihren Tiefgang verstärkt oder ihre Kräfte gemindert? Können wir uns solche Stücke anhören, ohne sie als eine Art Botschaft aus dem Jenseits zu betrachten? Die Musik dieser Aufnahme bietet unterschiedliche Antworten auf diese Fragen und stellt einige Vorurteile in Frage. Auch in ihren letzten Lebensjahren ließen sich Robert Schumann (1810–1856) und Arnold Schönberg (1874–1951) weiterhin von den Musikern ihres Umfelds inspirieren. Schumann im nachrevolutionären Deutschland und Schönberg im Nachkriegsamerika griffen beide auf klassische Vorbilder zurück, um ihren kompositorischen Ansatz neu zu beleben, ja sogar aufzuhellen. Dieses Spiel mit der Geschichte zeigt sich auch in der Musik des ukrainischen Komponisten Walentyn Sylwestrow (geb. 1937), der behauptet hat: „Ich schreibe keine neue Musik. Meine Musik ist eine Antwort und ein Echo dessen, was bereits existiert.“

Schumann hatte ebenfalls argumentiert, dass „die Zukunft das höhere Echo der Vergangenheit sein muss“. Im Herbst 1853 erfreute er sich der Gesellschaft der jüngeren Komponisten Johannes Brahms und Albert Dietrich. Gemeinsam komponierten sie eine Sonate für den Geiger Joseph Joachim, wobei jeder einen Satz auf dessen Motto „F–A–E“ („frei aber einsam“) schrieb. Schumann war mit dem Ergebnis zufrieden und fügte jedoch seinen Beiträgen schnell zwei Sätze hinzu, das Intermezzo und das Finale und vollendete damit seine 3. Violinsonate.

Von den Eröffnungsakkorden an strahlt Schumanns Sonate eine gewaltige Kraft aus. Die technischen Herausforderungen der schnelleren Sätze bereiteten Joachim Unbehagen, denn Schumann schien seine Themen

beharrlich zu verfolgen, bis sie in etwas Rhapsodischeres übergingen. Im Gegensatz dazu ist die aus den Noten F–A–E abgeleitete Melodie des Intermezzos in ihrer Einfachheit herzerreißend.

Die Ereignisse überschlugen sich für Schumann. Am 27. Februar 1854 versuchte er, sich im Rhein zu ertränken und beantragte nach der Rettung die Aufnahme in eine Nervenheilanstalt. Seine Frau, die Pianistin Clara Schumann, und Joseph Joachim spielten wenige Tage später die 3. Violinsonate. Sie kommentierte: „Heute haben wir es beide mit genau dem Geist gespielt, den es erfordert [...] Das ist das Einzige, was mich beruhigen kann – seine Musik!“ Letztlich beschlossen sie jedoch, die Sonate nicht zu veröffentlichen, was schließlich erst anlässlich des 100. Jubiläums von Schumanns Tod, im Jahr 1956 geschah.

Die Fantasien von Robert Schumann und Arnold Schönberg wurden beide für bestimmte Geiger komponiert. Schumanns Fantasie in C-Dur, op. 131 entstand wie auch die 3. Sonate für Joachim, während Schönberg in seiner Partitur schrieb, dass die Fantasie op. 47 „im Auftrag“ von Herrn Adolf Koldofsky entstand, der mich mit seiner Aufführung meines Streichtrios erfreute“. Wie bei früheren Belegen dieser Gattung von Mozart und Schubert bietet der freie, improvisatorische Geist der Fantasie die Möglichkeit, die Virtuosität des Geigers zur Geltung zu bringen.

Der Geiger Adolph Koldofsky freundete sich mit Schönberg an, als der Komponist 1945 nach Kalifornien zog. Er gab die Fantasie nach der erfolgreichen Westküstenpremiere von Schönbergs Streichtrio in Auftrag und erhielt am 22. März 1949 zunächst den Violinpart; der Klavierpart folgte eine Woche später. „Die Fantasie wurde im September bei einem Konzert in Los Angeles anlässlich von Schönbergs 75. Geburtstag uraufgeführt. Koldofsky nahm die Fantasie 1951 mit dem Pianisten Eduard Steuermann auf. Leider starb er kurz darauf, nur wenige Monate vor

Schönbergs eigenem Tod, an einem Herzinfarkt. Die *Fantasie* wurde somit zu Schönbergs letzter Instrumentalkomposition.

Allerdings gibt es in Schönbergs „*Fantasie*“ wenig Hinweise darauf, dass er wusste oder ahnte, dass es sein letztes Werk sein würde. In erster Linie scheint es eine Wertschätzung des musikalischen Erbes der Gattung zu sein. Die Tonhöhen können durch 12-Ton-Techniken und die Klangfarben einfallsreich bestimmt werden, aber es gibt tonale Bezüge und die Struktur erinnert an die vier Sätze einer klassischen Sonate, mit der Darbietung der musikalischen Hauptidee, einem langsamen lyrischen Abschnitt, einer Scherzando-Passage, und einer komprimierten Reprise. Darüber hinaus spielt Schönbergs Partitur auf Tänze früherer Jahrhunderte an. Die Musikwissenschaftlerin Sabine Feisst meint, dass „die Fragmente einer ‚zerstörten‘ Sonate und Splitter von Walzern und Ländlern in der *Fantasie* als nostalgische Symbole einer von den Nazis zerrütteten europäischen Kultur angesehen werden könnten“, sie erkennt aber auch den Einfluss des Hollywood-Kinos in seinem „Montagestil“. Eine Gegenüberstellung musikalischer Einheiten. Schönberg scheint auch auf seine kompositorische Vergangenheit anzuspielen: Im Lento-Teil erinnert eine ätherische Melodie, die im Pianissimo vorgetragen werden soll, an das Violinsolo hinter der Bühne, das das „Große sinfonische Zwischenspiel“ von Schönbergs Oratorium *Die Jakobsleiter* einleitet.

Schumann war von Joachims Aufführung von Beethovens Violinkonzert bei den Niederrheinischen Musikfestspielen im August 1853 beeindruckt gewesen. Der Geiger schickte ihm die Partitur und fügte hinzu, dass er hoffe, dass Beethoven ihn zu einem neuen Werk inspirieren könnte: „Möchte doch Beethovens Beispiel Sie anregen, den armen Violinspielern, denen es, ausser der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk ans Licht zu ziehen...“ Schumann dankte ihm mit einem Violinkonzert

und einer *Fantasie für Violine und Orchester*. Letztere brachte Joachim im Oktober 1853 in Düsseldorf zur Uraufführung und behielt sie jahrzehntelang in seinem Repertoire; weniger überzeugt war er offenbar von dem Violinkonzert, das erst im 20. Jahrhundert veröffentlicht und aufgeführt wurde.

Eine Rezension von Joachims Aufführung der *Fantasie* im selben Jahr in Leipzig aus dem Jahr 1854 beschrieb es als eines von Schumanns erfolgreichsten Konzertstücken, „in einem guten Ton für das Publikum geschrieben“. Es verbindet wirkungsvoll den virtuosen Auftritt mit leichter Melodik. Elemente des *All'ongharese* Stils, der mit umherziehenden Volksmusikanten in Mitteleuropa in Verbindung gebracht wird, können im rhapsodischen Ton der Violine – als würde der Primas einer Musikkapelle eine Hallgató-artige, fantasie-artige Einleitung improvisieren – und den Tanzrhythmen des Allegros entdeckt werden. Dies ist wahrscheinlich die erste Aufnahme der Fassung für Violine und Klavier statt mit Orchester und basiert auf der Ausgabe von Kistner von 1853.

Der „Spätstil“, der in diesen Werken von Schumann und Schönberg zu hören ist, wurde diesen von den Zuhörern erst nachträglich übergestülpt. Im Gegensatz dazu versucht Sylwestrow in seiner Violinsonate *Post scriptum* (1991), ein Gefühl der Vergangenheit in der Gegenwart einzufangen. Er erklärte, dass das Werk „ein Nachwort zu Mozart und der gesamten klassischen Tradition“ sei:

„Der Text war bereits geschrieben.

Wir fügen einfach unsere Anmerkungen, Gedanken, Fragen, Bestürzung, Erstaunen und Bedauern hinzu. Die klassischen Phoneme beginnen durch andere Zeiten und Räume zu wabern. Es gibt die Fähigkeit nicht mehr, vorherzusagen, was etwas bedeutet, und an ihre Stelle tritt eine geheimnisvolle Symbolik.“

Das musikalische Material fühlt sich vertraut an, entzieht sich aber stets einer exakten Festlegung. Die Partitur ist vollgepackt mit Spielanweisungen für Tempo, Stimmung und Artikulation, von *leggiero* bis *dolcissimo* und sogar dem typisch Schumannschen Ton „aus der Ferne“. Es ist, als würde die Geschichte der klassischen Musik auf ihre Grundgesten reduziert, bis im letzten Satz alles im Unhörbaren verschwindet – aber nicht vergessen wird.

**LAURA TUNBRIDGE**

*Übersetzung: Anne Schneider*

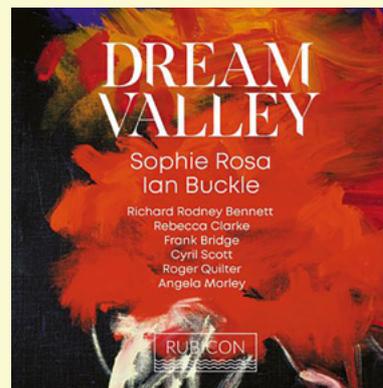


Engineer Chris Tann (left) and co-producer Jonathan Aasgaard at the Friary.

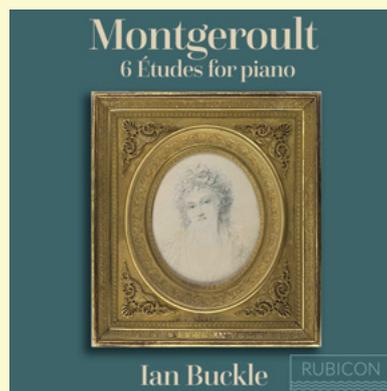
## ALSO AVAILABLE ON RUBICON CLASSICS



**Montgeroult - Viotti - Mendelssohn - Weber**  
**Violin Sonatas**  
Sophie Rosa & Ian Buckle  
RCD1056



**Dream Valley**  
Miniatures for violin and piano  
Sophie Rosa & Ian Buckle  
DRC1090 (Digital only EP)



**Montgeroult: 6 Études for piano**  
Ian Buckle  
DRC1084 (Digital only EP)

Executive producer: Matthew Cosgrove

Producers: Jonathan Aasgaard, Ian Buckle and Sophie Rosa

Engineer: Chris Tann

Recording: Liverpool Philharmonic at the Friary, 20, 22 and 23 December 2022

Publisher: Belaieff Musikverlag (Silvestrov)

Cover photo: © Tom Bangbala

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd 

Design, layout; editorial: WLP London Ltd

© 2023 Ian Buckle & Sophie Rosa © 2023 Rubicon Classics Ltd

All rights of the manufacturer and of the recorded work reserved.

Unauthorised hiring, lending, public performance, broadcast and copying of this recording prohibited.



RCD1119