

ONDINE

LARS VOGT
SCHUBERT

IMPROMPTUS, D 899

MOMENTS MUSICAUX, D 780

SIX GERMAN DANCES, D 820





FRANZ SCHUBERT

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Four Impromptus D 899 (Op. 90)

28:01

1	I Allegro molto moderato	9:57
2	II Allegro	4:54
3	III Andante	5:37
4	IV Allegretto	7:33

Six German Dances D 820

6:27

5	I	0:38
6	II	1:08
7	III	1:04
8	IV	0:52
9	V	1:11
10	VI	1:34

Moments musicaux D 780 (Op. 94)

31:28

11	I Moderato	6:16
12	II Andantino	6:35
13	III Allegro moderato	1:58
14	IV Moderato	5:27
15	V Allegro vivace	2:09
16	VI Allegretto	9:03

Lars Vogt, piano

An Interview with Lars Vogt Friederike Westerhaus

*"Impromptu," a spontaneous idea, a moment's inspiration – do the **Impromptus** in essence amount to improvisations put down in writing?*

It comes from the tradition going back to Beethoven of calling absolutely the greatest pieces "Bagatelles" – a certain understatement. I believe Schubert knew very precisely that he was dealing with the heart of the matter here – and in the Moments musicaux as well. Modestly calling them "Impromptus" and not "Wisdom of the World" is a subtle ploy offering us an initial opportunity for a carefree approach to these pieces, which we perhaps sometimes understand only in this simplicity.

Which doesn't at all contradict the idea that here somebody just sits down at the piano, becomes deeply absorbed in the music, and then creates something profound on the spur of the moment ...

Exactly. The very first Impromptu primarily revolves around a theme that goes on to be spun out more and more. It contains traces of sudden notions. And yet it has such depth and despair. Even the beginning, which commences with an open fortissimo octave, and then the completely intimidated theme presents itself in pianissimo – here the music is dealing directly with life and death.

Schubert composed these pieces during the last years of his life; he died at the age of thirty-one. On the one hand, he was a young man; on the other hand, he didn't have long to live. Is this dialectic in evidence?

The Impromptus have plenty of signs of despair – and precisely the first two. And even if something paradisiacal is reached, as in the third Impromptu, it's conveyed to us with the numb feeling that it's merely an illusion.

Yes, I have the same feeling. It isn't just what's bright and happy, but something dark always resonates with it. Where does it come from, this despair in Schubert?

His life in his circle of friends certainly had its pleasant sides, but his love life was, I think, very unfulfilled and very much driven by longing. And then when he let himself go, he ended up getting syphilis. That's terribly tragic. It's difficult to say whether he felt that it wouldn't be easy to lead a simple, happy life. In any case, the works from the last one to two years of his life are full of gloomy forebodings.

That's a side different from the one we encounter in many of his songs. About six hundred songs – that's tremendous creative power ...

... or also the many little dances – there are hundreds of them. A lavish wealth of ideas that he just simply packs into a couple of dances.

Now that we're on the subject of this incredible wealth of ideas – is he then able to concentrate it in the Impromptus, or is he completely overwhelmed by his imagination and where it's taking him?

Both. On the one hand, we have the feeling that sleepwalking through the keys is going on, but this sleepwalking, viewed from some distance, isn't without a plan but follows definite lines of thought and rapturous transport. As far as that goes, the key too must be transported within the individual Impromptus, in part very far away from

the initial point of departure. And my sense is that it has a unity even if things go on to expand. He always finds the way, even it's an expansive song form, as in the third Impromptu.

And the level of time is very important to him. I believe that he's one of the first composers for whom the passage of time in itself directly becomes a factor. Beethoven already hints at this in his "Pastorale" in the "Szene am Bach." But from Schubert by way of Bruckner to Shostakovich, these are the composers who spin this out more and more. The passing time that in itself makes sense in music.

Where do you see this?

A completely contrasting idea generating a battle between two basic ideas need not necessarily be added, but the battle is carried out in itself. The accompaniment figure in the third Impromptu, for instance, doesn't change at all – here we have continuous eighths over some nine minutes. The basic idea thus continues to exist and wanders through time. One might speak of 'idea surfaces' on which he lingers for quite some time.

Robert Schumann highly valued these Impromptus, somebody who composed highly emotional music and was already deeply rooted in romanticism. Is it this, this carrying of the idea to the extreme – and also the level of despair about which we've spoken – that attracted him?

We recently played a lot of chamber music and songs by Schubert and Schumann at a festival in Tokyo. And in the process it occurred to us that both are situated psychologically very close to the abyss. Though we have to be even more concerned about Schubert's psyche, which is further out over the abyss, often already in a crash

mode. And that's what makes it so moving, precisely when he writes consoling music. Consoling – written in a crash mode.

Schumann believed that he could detect a sonata form in the second set of Impromptus, which you haven't recorded. How do you see things here, in the first set?

Yes, one might interpret the second Impromptu as a quasi-scherzo, the third as something like a slow movement, and the last one emerging here and struggling in an almost Beethovenian manner toward the A flat major triumph as the finale. And the beginning too suggests something of initial groping, almost like an overture.

*A certain design is recognizable here. I sense something different in the **Moments musicaux**, which for me create the impression more of short trips into various musical fields or in fact have the effect of snapshots, perhaps even of postcards ...*

Now they absolutely can be played individually. But they also make fine sense in a sequence. I would very much see the A flat major Moment at the conclusion as an endpoint. And the keys are interesting, the fact we have A flat major twice (1 and 6) and F minor twice (3 and 5), and then C major at the beginning and C sharp minor in the fourth position. This has the effect of two circles. The Moments musicaux can also be played very nicely as a cycle.

Here Schubert for me conveys a different impression than in the Impromptus. More like that of a traveler who lets himself be conveyed in one direction and then in the other. Is the basic character in the Moments musicaux for you just as despondent as in the Impromptus – or are things different here?

They radiate more peace. Peace, however, can also have various facets. In the first Moment I have the sense that the moderato peace in C major with the horn call at the beginning is something very homey. I would give it a somewhat kitschy title: "Homey Warmth." The horn calls are very moving. We feel that we're in the mountains, and from the distance we hear shepherds' music – or don't we hear it? Two and six, the two Moments in A flat major, have an eerie dark-red depth, also warmth, but also a deep melancholy. In No. 2 this slides down into deep despair in F sharp minor. This secondary idea in the second piece is for me one of saddest melodies that he ever wrote. It almost always moves me to tears when I touch these couple of notes on the piano. And then the theme as an outcry, in chords. Abysses are already there; they lurk everywhere in Schubert. Even in No. 3, when it dances away in major.

Where do you see the main difference between the Impromptus and the Moments musicaux, precisely in view of the treatment of the piano?

The Impromptus have a greater sweep, also in their virtuosity. Here one faces more demands as a pianist. The Moments musicaux for me are instead musical thoughts that are concerned even less with the instrumental aspect. In the Moments one is primarily challenged as a poet – except in No. 5, which technically is very demanding. The Impromptus are also very difficult to play in purely pianistic terms.

Moment musical No. 6 is for me one of the most astonishing pieces of all; one can play it at sight. But it contains everything, a complete life story narrated in retrospect. The attempt to come into the sharp keys repeatedly fails, and the music repeatedly falls back into the flat keys, just prior to the conclusion an A flat minor and then an open A flat. Has it now remained in A flat minor? Or is this now the end? A very enigmatic piece.

He doesn't offer any answers here but actually poses questions ...

... as if Schubert were saying to us, now I know it, now I've understood it. But he can't get a proper handle on it. This enigma is all that he can give us at this point. But the mere fact that he asks questions in the music explains to us a little bit the meaning of the world.

Schubert's world naturally included Vienna; the Viennese spirit pervades his work, his character, his speaking, his thinking, surely also his sense of freedom – without Vienna Schubert wouldn't be imaginable ...

Yes, for me Vienna is actually already the equivalent of a sort of rhythmic freedom that can't be defined except by seeking the magic of the Viennese spirit. Not one measure like any other, or, as Carlos Kleiber put it: "Play nineteenthths, not sixteenthths!" In Schubert what we really have are approximate values in how he notates the rhythm. And we can grasp this intuitively only from our wealth of experience. Each person has experienced this somewhat differently, but we notice very clearly when it doesn't work out or is exaggerated. We detect this also precisely in the **German Dances**. It must be so organic and natural that we don't at all so obviously see it in the pieces.

And at the time "German" meant something different than that with which we perhaps might tend to associate it today – precise, accurate, exact, strict. For Schubert "German" had a very different sound ...

At Schubert's time "German" was practically synonymous with "sensitive, tender." That has changed quite a lot, and here the Nazis did their job. The picture then was completely different, this kind of tender emotionality – and in the German Dances also sometimes convivial bliss in dance form, so I think one can see it – and also

down to earth and close to the people. I can very vividly imagine how Schubert used to improvise these songs one after the other, how his friends danced to them, how they drank their beer and enjoyed good company.

Translation: Susan Praeder

Lars Vogt has established himself as one of the leading musicians of his generation. Born in the German town of Düren in 1970, he first came to public attention when he won second prize at the 1990 Leeds International Piano Competition and since then has enjoyed a varied career. His versatility as an artist ranges from the core classical repertoire of Mozart, Beethoven, Schumann and Brahms to the romantics Grieg, Tchaikovsky and Rachmaninov through to the dazzling Lutoslawski concerto. Lars Vogt is now increasingly working with orchestras both as conductor and directing from the keyboard. His recent appointment as Music Director of the Royal Northern Sinfonia at the Sage, Gateshead reflects this new development in his career.

Lars Vogt has performed with many of the world's great orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, Berlin Philharmonic, Vienna Philharmonic, London Philharmonic, London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Boston Symphony, NHK Symphony and Orchestre de Paris. He has collaborated with some of the world's most prestigious conductors including Sir Simon Rattle, Mariss Jansons, Claudio Abbado and Andris Nelsons. His special relationship with the Berlin Philharmonic has continued with regular collaborations following his appointment as their first ever "pianist in Residence" in 2003/4.

Lars Vogt enjoys a high profile as a chamber musician and in June 1998 he founded his own chamber festival in the village of Heimbach near Cologne. In 2005 he established a major educational programme "Rhapsody in School" which brings his colleagues to schools across Germany and Austria. He is also an accomplished and enthusiastic teacher and in 2013 was appointed Professor of Piano at the Hannover Conservatory of Music.

www.larsvogt.de

Interview mit Lars Vogt

Das Gespräch führte Friederike Westerhaus

*„Impromptu“, ein „Einfall“, aus dem Moment heraus – sind die **Impromptus** im Kern so etwas wie niedergeschriebene Improvisationen?*

Das kommt aus der Tradition von Beethoven, die tollsten Stücke „Bagatellen“ zu nennen, ein gewisses Understatement. Ich glaube, Schubert hat genau gewusst, dass er hier sehr am Kern der Dinge ist, auch bei den Moments musicaux. Das bescheiden „Impromptu“ zu nennen – und nicht „Weisheit der Welt“ – ist eine Überspitzung, die einen erst einmal sorglos an die Sachen herangehen lässt, die man vielleicht manchmal sogar nur in dieser Einfachheit versteht.

Das steht in keinem Widerspruch zu der Vorstellung, dass sich da jemand ans Klavier setzt, sich tief in der Musik versenkt, und dabei aus dem Moment heraus etwas Tiefes kreierte...

Genau. Gerade das erste Impromptu dreht sich vor allem um ein Thema, das immer weiter fortgesponnen wird. Das trägt diese Züge von momentanen Einfällen. Und dennoch hat es eine solche Tiefe und Verzweiflung. Schon der Anfang, der mit einer leeren Fortissimo-Oktave anfängt, und dann das Thema sich im Pianissimo völlig verschüchtert vorstellt – da geht es direkt um Leben und Tod.

Die Stücke sind in Schuberts letzten Lebensjahren entstanden, er ist mit 31 gestorben. Einerseits ist er ein junger Mann, andererseits steht er kurz vor seinem Tod. Ist diese Dialektik da zu spüren?

Diese Impromptus haben jede Menge Anzeichen von Verzweigung, gerade die ersten beiden. Und auch, wenn etwas Paradiesisches erreicht ist wie im dritten Impromptu, bekommt man das dumpfe Gefühl mitgeliefert, dass das nur eine Illusion ist.

Ja, das empfinde ich auch so. Es ist nicht nur das Heile, sondern es schwingt immer das Dunkle mit. Woher kommt diese Verzweigung bei ihm?

Sein Leben im Freundeskreis hatte wohl sehr schöne Seiten, aber sein Liebesleben war glaube ich denkbar unerfüllt und sehr von Sehnsucht gespeist. Und wenn er sich einmal gehen lässt, fängt er sich die Syphilis ein. Das ist wahnsinnig tragisch. Ob er gespürt hat, dass es schwierig wird, zu einem einfachen, glücklichen Leben zu finden, ist schwer zu sagen. Auf jeden Fall sind die Werke aus den letzten 1-2 Jahren voll von düsteren Ahnungen.

Das ist eine andere Seite als die, die uns in vielen seiner Lieder begegnet. An die 600 Lieder, das ist ein ungeheure Schaffenskraft...

...oder auch die vielen kleinen Tänze, das sind hunderte. Ein verschwenderischer Reichtum an Ideen, die er da einfach mal so in ein paar Tänze packt.

Wenn wir bei diesem unwahrscheinlichen Einfallsreichtum sind – schafft er es denn, das in den Impromptus zu bündeln, oder ist er völlig überrannt von seiner Phantasie und dem, wohin sie ihn führt?

Beides. Einerseits spürt man dieses Traumwandeln durch die Tonarten, aber dieses Traumwandeln ist aus etwas Distanz gesehen nicht planlos, sondern folgt bestimmten Gedankenwegen und Entrückungen. Insofern muss die Tonart innerhalb

der einzelnen Impromptus auch entrückt werden, zum Teil sehr weit weg von der Ausgangstonart. Und ich habe das Gefühl, dass es formell auch in dem Ausufernden eine Geschlossenheit hat. Er findet immer den Bogen, auch wenn es eine ausufernde Liedform ist wie im dritten Impromptu.

Und die Ebene von Zeit ist bei ihm enorm wichtig. Ich glaube, er ist einer der ersten Komponisten, bei denen vergehende Zeit an sich direkt ein Faktor wird. Beethoven deutet das in seiner „Pastorale“ in der „Szene am Bach“ schon an. Aber von Schubert über Bruckner zu Schostakowitsch sind das die Komponisten, die das immer weiter fortspinnen. Die vergehende Zeit, die in sich in der Musik einen Sinn hat.

Woran machen Sie das fest?

Es muss nicht notwendigerweise eine völlig kontrastierende Idee dazukommen, die einen Kampf zwischen zwei Grundideen erzeugt, sondern der Kampf wird in sich ausgetragen. Die Begleitfigur im dritten Impromptu ändert sich zum Beispiel überhaupt nicht, das sind durchlaufende Achtel über rund neun Minuten. Die Grundidee bleibt also bestehen und wandelt sich durch die Zeit. Man könnte von Ideen-Flächen sprechen, bei denen er lange verweilt.

Robert Schumann hat diese Impromptus sehr geschätzt, jemand, der hoch emotionale Musik komponiert hat und schon tief in der Romantik steckte. Ist es das, dieses Auf-die-Spitze-Treiben der Idee - und auch die Ebene der Verzweigung, über die wir gesprochen haben -, was ihn angezogen hat?

Wir haben kürzlich bei einem Festival in Tokio sehr viel Kammermusik und Lieder von Schubert und Schumann gespielt. Und da ist uns aufgegangen, dass beide seelisch sehr nah am Abgrund gebaut sind. Wobei man sich um Schuberts Seele noch mehr Sorgen machen muss, die ist noch weiter über den Abgrund hinaus, oft wie schon im

Absturz begriffen. Und das macht es so rührend, gerade wenn er tröstliche Musik schreibt. Tröstliches – geschrieben im Absturz.

Schumann glaubte in dem zweiten Impromptus-Set, das Sie nicht aufgenommen haben, eine Sonatenform zu entdecken. Wie sehen Sie das hier, im ersten Set?

Ja, man könnte das zweite Impromptu als ein quasi Scherzo interpretieren, das dritte als einen quasi langsamen Satz, und das letzte, das sich da herauschält und sich fast Beethoven'sch zum As-Dur-Triumph quält, als Finale. Und auch der Anfang hat etwas von Vortasten, fast wie eine Ouvertüre.

*Da ist eine gewisse Anlage erkennbar: Etwas anders empfinde ich das bei den **Moments musicaux**, die auf mich eher wie kurze Reisen in unterschiedliche musikalische Gefilde oder tatsächlich wie Momentaufnahmen wirken, vielleicht sogar wie Postkarten...*

Die kann man absolut einzeln spielen. Sie machen aber auch hintereinander einen schönen Sinn. Das As-Dur-Moment am Schluss würde ich schon sehr als einen Endpunkt sehen. Und die Tonarten sind interessant, dass wir zweimal As-Dur (1 und 6) und zweimal f-Moll (3 und 5) haben, und dann C-Dur am Anfang und cis-Moll an vierter Stelle. Das wirkt wie zwei Kreise. Auch die Moments musicaux spielen sich sehr schön als Zyklus.

Schubert kommt mir hier anders entgegen als in den Impromptus. Eher wie ein Reisender, der sich mal hierhin, mal dorthin tragen lässt. Ist der Grund-Charakter in den Moments musicaux für Sie so verzweifelt wie in den Impromptus – oder doch anders?

Sie strahlen mehr Ruhe aus. Eine Ruhe, die aber auch verschiedene Facetten haben kann. Im ersten Moment empfinde ich diese Moderato-Ruhe in C-Dur mit dem Hornruf

am Anfang als sehr heimatlich. „Heimatliche Wärme“ würde ich das etwas kitschig betiteln. Diese Hornrufe sind sehr rührend. Man fühlt sich wie in der Bergwelt, und von Ferne hört man Hirtenmusik – oder hört man sie nicht? Das 2. und 6., die beiden Moments in As-Dur, haben eine unheimliche dunkelrote Tiefe, auch Wärme, aber auch eine tiefe Melancholie. Beim 2. gleitet das in tiefe Verzweiflung nach fis-Moll ab. Dieser Seitengedanke des zweiten Stücks ist für mich eine der traurigsten Melodien, die er je geschrieben hat. Das rührt mich fast immer zu Tränen, wenn ich diese paar Noten anfasse. Und dann das Thema als Aufschrei, in Akkorden. Abgründe sind da schon, sie lauern überall bei Schubert. Selbst im dritten, wenn es in Dur wegtanz.

Worin besteht für Sie der Haupt-Unterschied zwischen den Impromptus und den Moments musicaux, gerade auch im Hinblick auf die Behandlung des Klaviers?

Die Impromptus sind ausladender, auch in ihrer Virtuosität. Da ist man als Pianist noch mehr gefordert. Die Moments musicaux sind für mich eher musikalische Gedanken, die sich noch weniger ums Instrumentale scheren. In den Moments ist man vorwiegend als Poet gefordert – außer im 5., das technisch sehr anspruchsvoll ist. Die Impromptus sind auch rein pianistisch schwer zu spielen.

Das 6. Moment musical ist für mich eines der erstaunlichsten Stücke überhaupt, das kann man vom Blatt spielen. Aber es steckt alles darin, eine komplette Lebenserzählung aus dem Rückblick. Der Versuch, in die Kreuztonarten zu kommen, scheitert immer wieder, und es fällt immer wieder in die B-Tonarten, kurz vor Schluss ein as-Moll und dann ein leeres As. Ist es jetzt bei as-Moll geblieben? Oder ist das jetzt das Ende? Ein höchst rätselhaftes Stück.

Er gibt hier keine Antworten, sondern stellt eigentlich Fragen...

....als ob Schubert uns sagt, jetzt weiß ich es, ich habe es verstanden. Aber er kann es nicht fassen. Dieses Rätsel ist alles, was er uns noch mitgeben kann. Aber allein, dass er in der Musik die Fragen stellt, erklärt uns ein bisschen den Sinn der Welt.

Zu Schuberts Welt gehörte natürlich Wien, das Wienerische durchtränkt sein Werk, seinen Duktus, sein Sprechen, sein Denken, sicher auch sein Freiheitsgefühl - ohne Wien ist Schubert nicht denkbar...

Ja, für mich ist Wien eigentlich schon ein Äquivalent für eine Art von rhythmischer Freiheit, die sich anders nicht definieren lässt, als nach der Magie von Wienerischem zu suchen. Kein Takt wie der andere, oder nach Carlos Kleiber : „Spielen Sie Neunzehntel, nicht Sechzehntel“. Es sind bei Schubert wirklich Nährungswerte, wie er Rhythmus notiert. Und wir können das nur aus unserem Erfahrungsschatz intuitiv rekonstruieren. Jeder empfindet das etwas anders, aber man merkt sehr klar, wenn es schief geht oder übertrieben ist. Das spürt man auch gerade bei den **Deutschen Tänzen**. Es muss so organisch und natürlich sein, dass man es den Stücken gar nicht so offensichtlich ansieht.

Und „Deutsch“ stand damals auch für etwas anderes, als womit wir es heute vielleicht eher verbinden – präzise, akkurat, exakt, zackig. Für Schubert hat „deutsch“ einen ganz anderen Klang...

„Deutsch“ war zu Schuberts Zeit fast gleichbedeutend mit „empfindsam, innig“. Das hat sich sehr gewandelt, da haben die Nazis ganze Arbeit geleistet. Das war ein völlig anderes Bild damals, diese Art von inniger Empfindsamkeit - und bei den Deutschen Tänzen auch manchmal einer tanzenden Wohligkeit, so kann man das glaube ich sehen -, und dabei auch bodenständig und volksnah. Ich kann mir lebhaft vorstellen, wie Schubert damals reihenweise diese Tänze improvisiert hat, seine Freunde dazu getanzt haben, es wurde Bier getrunken und man war gesellig.

Lars Vogt hat sich als einer der führenden Musiker seiner Generation profiliert. Er wurde 1970 in Düren geboren und machte erstmals auf sich aufmerksam, als er im Jahre 1990 bei dem Internationalen Klavierwettbewerb von Leeds den zweiten Platz belegte und bald darauf eine bemerkenswerte Laufbahn einschlug. Sein Repertoire reicht von den Klassikern Mozart, Beethoven, Schumann und Brahms über die Romantiker Grieg, Tschaikowsky und Rachmaninoff bis zu Witold Lutostawskis furiosem Klavierkonzert. Mittlerweile tritt Lars Vogt – entweder am Pult oder vom Klavier aus dirigierend – immer häufiger als Orchesterleiter in Erscheinung. Dass ihn die im »Sage« von Gateshead (Newcastle) beheimatete Royal Northern Sinfonia jüngst zu ihrem musikalischen Direktor ernannte, ist ein Ausdruck dieser neuen künstlerischen Entwicklung.

Lars Vogt hat mit vielen weltbekannten Orchestern vom Range des Concertgebouw Orkest, der Berliner und Wiener Philharmoniker, des London Philharmonic und des London Symphony Orchestra, der Boston Symphony, der New York Philharmonic, des NHK Symphony Orchestra Tokio und des Orchestre de Paris konzertiert, wobei er mit so prominenten Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Mariss Jansons, Claudio Abbado und Andris Nelsons musizierte. Eine ganze besondere Beziehung verbindet ihn mit den Berliner Philharmonikern, die ihn in der Saison 2003/04 zum ersten »Residenzpianisten« ihrer gesamten Geschichte machten und bis heute regelmäßig mit ihm zusammenarbeiten.

Lars Vogt genießt auch als Kammermusiker hohes Ansehen. Im Juni 1998 gründete er in Heimbach bei Köln ein eigenes Kammermusikfestival. 2005 folgte das bedeutende musikpädagogische Programm Rhapsody in School, in dessen Rahmen viele seiner Kollegen die verschiedensten deutschen und österreichischen Schulen besuchen. Vogt ist selbst ein vorzüglicher Lehrer und erhielt im Jahre 2013 eine Professur der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

www.larsvogt.de

Recordings: 29–31 March, 2016, Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln, Germany
Executive Producer: Christoph Schmitz
Recording Producer: Stephan Schmidt
Editing: Stephan Schmidt
Recording Engineer: Michael Morawietz

© & © 2016, Deutschlandradio/Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila
Photos: Giorgia Bertazzi
Photo of Schubert: Painting (c. 1827) attributed to Franz Eybl (1806–1880)
Design: Santi Tanalgo

