

SHEILA ARNOLD
Four Impromptus · Sonata in G
SCHUBERT





FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Impromptus D 899 Op. 90 (1827)

1	No. 1 c-Moll / in C Minor – Allegro molto moderato	10:06
2	No. 2 Es-Dur / in E Flat Major – Allegro	04:50
3	No. 3 Ges-Dur / in G Flat Major – Andante	05:45
4	No. 4 As-Dur / in A Flat Major – Allegretto	07:42

Sonate für Klavier G-Dur /

Piano Sonata No. 18 in G Major D 894 Op. 78 (1826)

5	Molto moderato e cantabile	19:43
6	Andante	07:51
7	Menuetto. Allegro moderato	04:40
8	Allegretto	08:42

Total Time 69:14

SHEILA ARNOLD Piano

Recording: V 2013, Stadthalle Meinerzhagen, Germany · Producer: Holger Urbach

Editing & Mastering: HOLGER URBACH MUSIKPRODUKTION, www.humusic.de

Steinway D · Piano Technician: Christian Schoke

Publisher: Bärenreiter, Kassel

© 2013 Sheila Arnold, under exclusive licence to Avi-Service for music

© 2015 Avi-Service for music, Cologne/Germany

LC 15080 · All rights reserved · GEMA · STEREO · DDD · Made in Germany · 42 6008553336 7

Translations: Stanley Hanks · Design: www.BABELgum.de · Fotos: © Marion Koell

www.avi-music.de · www.sheilaarnold.de

FRANZ SCHUBERT: VIER IMPROMPTUS D 899 – SONATE G-DUR D 894

Bewegung in der Stille – Ruhe in der Bewegung.

Bei dem Versuch, das Wesen der Werke dieser Einspielung in Worte zu fassen, fällt es mir schwer, objektiv zu bleiben, denn gerade in der Subjektivität liegt das Herz dieser Musik. Wir begegnen zwar unterschiedlichen Formen, wie der Sonatenhauptsatzform, der dreiteiligen Liedform, der Variationsform, der Rondoform, auch Tanzformen ... Wesentlich erscheint mir aber, dass eben diese Form, an der Schwelle zur Epoche der musikalischen Romantik, deren Vorreiter, die Dichter, zu Franz Peter Schuberts engsten Freundeskreis gehörten, beginnt, sich in ihrem Duktus zu verändern. Die schmerzhaft Isolation des empfindenden Individuums – und die Sehnsucht – sind in dieser Zeit, neben der Beschaulichkeit des Biedermeier, allgegenwärtig. Der Gegenstand der Sehnsucht ist dabei zweitrangig. Das Assoziative, das Fragmentarische, die innere Zerrissenheit, die Aufhebung der Grenzen zwischen Realität und Scheinwelt, zwischen Leben und Tod, das Erleben der Natur als Projektion des Innenlebens – „Innen ist Außen“ ... Keine Affektenlehre mehr, sondern Psychogramm.

In diesem Kontext sehe ich sowohl die Vier Impromptus D 899 als auch die sogenannte „Fantaisie-Sonate“ D 894.

Diese Werke begleiten mich seit meiner frühesten Jugend – naturgemäß hat mein „Verhältnis“ zu ihnen einige Wandlungen durchlaufen, wird es in der Zukunft hoffentlich auch weiterhin tun. Die vorliegende Momentaufnahme spiegelt aber neben den Einflüssen des Lebens, durch menschliche und literarische Begegnungen, insbesondere meine Erfahrungen mit Historischen Instrumenten wider. (Eine seit etwa 20 Jahren währende Liebe ...)

In dem allen Interpretieren innewohnenden Wunsch, dem Komponisten in seinem Schaffensprozess und als Mensch näher zu kommen, spielte diese „Bekanntheit“ für mich eine immense Rolle. Seien es die hörbaren Registerwechsel, die Klarheit der Bassregion, die bisweilen zu einer unerhört grollenden und präsenten Lesart führen muss, der seelenvolle Klang, die präzise und minutiöse Setzung der Artikulationszeichen, die klaren Bezeichnungen der Dynamik und nicht zuletzt das relativ schnelle Verklingen des

einzelnen Tones ... all dieses und noch mehr helfen uns auf dem Weg zur „Quelle des Gedankens“. Diese Erfahrungen ziehen auch Konsequenzen der Pedalisierung, des Timings oder der Tempowahl nach sich.

Die praktische und emotionale Erlebbarkeit nahe des Prozesses vom Gedanken zur Niederschrift, basierend auf den hörbaren Gegebenheiten des Instrumentenbaus, der überlieferten Schriften zur zeitgenössischen Aufführungspraxis sowie des Umfeldes von Franz Schubert lassen mich bisweilen die gebotene Distanz verlieren – und der Intuition folgen.

Die Seele

Insbesondere beim ersten Impromptu in c-Moll berührt mich die schutzlose Darlegung einer menschlichen Seele, offenbar an der Schwelle es Todes. Das ist keine Programmmusik, doch scheinen sich entsprechende Assoziationen aufzwingen zu wollen.

Eine klare Forderung zu Beginn. Durch die naturgegebene Dauer des Tones bei einem Fortepiano erübrigt sich jeder Zweifel über die Länge dieser Oktave, die mit einer Fermate versehen ist. Dort könnte man getrost so lange lauschen, bis der Ton vollends verklungen ist. Und das sollte auch so sein. Das Phänomen „Zeit“ wird in dieser Musik ohnehin neu definiert. Denn nur aus der so entstehenden Stille kann die wesentliche Frage dieses Satzes gestellt werden: „Ist die Zeit (des Sterbens) gekommen?“. Die Feinheit der Phrasierungsbögen und der harmonische Aufbau sprechen hier eine deutliche Sprache, insbesondere im Hinblick auf das Ende des Stückes.

Das Echo auf die Frage mutet an wie ein Chor aus der Ferne (oder ist es ein Trauermarsch?). Die Wiederholung dieses liturgischen Ablaufs ist dringlicher, die Weiterführung ist eine Steigerung bis zum dynamischen und emotionalen Extrem, um dann resigniert in sich zusammenzufallen und einem, sich aus dem fragenden Motiv entwickelnden, überirdisch schönen und schwebenden Gesang Raum zu geben. (*Warum nur bringt das Schubertsche Dur den Hörer immer wieder an den Rand der Tränen?*)

Auch hier wieder differenzierte, sehr persönliche Phrasierungsbögen. Schuberts lebenslanges Bekenntnis zur gesprochenen Sprache schlägt sich nicht nur in seinen zahlreichen Liedern nieder, sondern auch in der Behandlung „seines“ Instrumentes, das damals der menschlichen Sprache so viel näher stand als das heutige.

Im Verlauf dieses Impromptus, das dem Variationsprinzip folgt, begegnen wir vertrauten Motiven seines Liedschaffens, dessen dramatischer, gewaltsamer Höhepunkt in der Mitte des Werkes grausige Erinnerungen an den *Erlkönig* weckt.

Nach dem „Todeskampf“ dann – endlich – die Entrückung kurz vor der Wiederkehr der ersten banger Frage in den höchsten Lagen des Klaviers (wie eine Stimme aus einer anderen Welt), stets mit dem pochenden Element des *Erlkönigs*, das hinabschreitet bis es nur noch auf einem tiefen Ton zu seinem Ende pulsiert. Danach:

Stille.

Die Einsamkeit einer einzelnen Stimme, traurige Erinnerung an die eröffnende „Forderung“. Jetzt zieht die Frage eine Antwort nach sich, die jedoch erst im Schluss zur Erlösung wird: der Tod als Tröster und wissender Freund – „Ruhe in Frieden“.

Was kann danach noch folgen?

Wie ein quirliges Bächlein an einem sonnigen Frühlingmorgen fließt das Es-Dur Impromptu zunächst daher, sich tänzerisch wiegend. Der leidenschaftlich aufbegehrende, wild modulierende Mittelteil mit seinem gitarristischen, synkopierenden Begleitmotiv aber birgt einen Wahn in sich. Dieser bricht in der Coda aus, verselbständigt sich, um dann in mehreren Oktaven in die Tiefe zu stürzen.

Einen inneren Zusammenhang zum ersten Impromptu könnte man in seiner tröstenden Geste am ehesten im Impromptu Ges-Dur sehen. Tränen des Trostes. Noch reiner und rührender kann schlichte

Liedhaftigkeit mit Singstimme und Begleitung kaum sein. Dennoch: auch hier fordert das agitierende und bedrohende Element sein Recht ein. Die durchgehende Bewegung in der Mittelstimme aber scheint nach dem Verstummen des letzten Tones in der Ferne noch weiterzuklingen.

Improvisatorisch und tänzerisch gestaltet sich das letzte Impromptu dieser Gruppe. Melancholisch fallende Kaskaden, jedes Mal ein Innehalten, sich Sehnen. Endlich aber auch die Ausgelassenheit und Seligkeit eines Ländlers. Die innerlich pulsierende Unruhe des sehnsüchtigen Mittelteils verliert sich und scheint sich im Nichts auflösen zu wollen. Der Abschluss dieses nahezu virtuos anmutenden Impromptus setzt ein Ausrufezeichen, das in die Zukunft weist und Offenheit zulässt.

Und nun?

Aufhebung von Raum und Zeit

In ihrer Traumverlorenheit steht die Sonate G-Dur D 894 einzigartig in Schuberts Sonatenschaffen da – und als Meditation vor den „Strapazen“ der letzten 3 Klaviersonaten seines Lebens.

Der weltvergessene Beginn des *Molto moderato e cantabile* hat keinen Anfang. Flächig, ist er eher in Klang geformte Stille, so als wenn wir das Privileg hätten, die Ewigkeit zu spüren. Er hebt an, die strenge Form auflösen zu wollen – breitet sich aus, nimmt sich Zeit und – lauscht. Das tut uns in der heutigen Zeit gut. Entschleunigung, Frieden.

Wie sich aber aus dieser „Keimzelle“ assoziativ ein persönliches Bekenntnis innerhalb einer Form entwickelt, ist überwältigend. In seiner Aussage gleicht der Satz eher einer Improvisation. Das zweite Thema steht im rhythmischen, nicht aber wirklich im charakterlichen Kontrast zum ersten. Dieser setzt erst mit der Durchführung ein. Gedankenverloren gelangen wir von einer wunderbaren Empfindung zur nächsten und ehe wir uns darüber im Klaren sind, ist der Satz bereits zu Ende. Tragisch und „erdig“ war dabei lediglich die sogenannte Durchführung.

FRANZ SCHUBERT: FOUR IMPROMPTUS D 899 – SONATA IN G MAJOR D 894

„... und weißt Du noch?“ meldet sich das *Andante* zu Wort. Wir werden Zeugen eines Zwiegesprächs in mehreren Dimensionen. Es trägt erzählende, nachdenkliche Züge, aber auch solche des äußeren und inneren Aufruhrs. Ähnlich dem c-Moll Impromptu beantwortet auch hier die Schlusswendung das eingangs Gefragte.

Sogar das Menuett, das zunächst mit einer klaren und energischen Meinung auftrumpfen will, stellt sich selbst unmittelbar darauf in Frage. Es kann dem Zauber der ihn umgebenden Sätze nicht ganz entrinnen und spätestens im gänzlich entrückten Trio ist jede Gravitation wieder aufgehoben.

Fast nahtlos übernimmt nun das luftig-tänzerische Rondo mit seinem „... und außerdem“ die Reihe der Tagträume. Girlandenartig und fast immer schwerelos weht es vorüber. Rührend in seiner unprätentiösen Geste und bisweilen schwindelerregend in seinen Modulationen – uns zurücklassend in einem Zustand von Verwunderung, Glück und Dankbarkeit.

© Sheila Arnold, im Oktober 2015

Motion in stillness – stillness in motion

If I try to put the essence of these works into words, I find it hard to remain objective, for subjectivity is this music's true core. Indeed we are confronted here with a series of different forms: sonata form, ABA form, theme with variations, rondos and dances. Yet those very forms start to metamorphose as we approach the threshold of musical Romanticism – and its forerunners were Romantic poets, several of whom Schubert counted among his close circle of friends.

In contrast with cosy Biedermeier placidity, the painful isolation and yearning of deeply sensitive individuals is something equally omnipresent in that troubled age, and ultimately it does not make any difference whom or what the yearning is for. Here we have brooding meditation, fragments, inner disruption, the dissolution of the borders that separate reality from the world of appearances, life from death; nature experienced as a projection of one's own inner emotions, “inside is outside”. Instead of an old-fashioned doctrine of the affections, Schubert traces a psychogram.

That is the context within which I view the Four Impromptus D 899 and the so-called “Sonata-Fantasia” D 894.

These works have been part of my life since early youth. My view of them has obviously shifted several times, and will hopefully continue to do so. This recording not only reflects the influences of daily life and the encounters I have enjoyed with wonderful people and literature; it likewise captures a glimpse of my attitude in a fleeting moment, particularly my experience with historical instruments – a passion I have been pursuing for almost twenty years.

Any interpreter would dream of getting to know the composer at close hand, in order to observe his creative process as an eyewitness. Historical instruments have brought me nearer to that dream; thus, my “friendship” with them has played an immensely important role for me as an artist. The audible changes of register, the clarity of the bass notes (forcibly causing the rendition to rumble with shocking immediacy), the lifelike sonority, the composer's precise, minutious indication of articulations and

dynamics, and, last not least, the way each note rapidly decays – all of these aspects, and many more, help us trace our way to the source of Schubert's ideas. To be sure, such experiences have unavoidable consequences in terms of pedalling, timing and choice of tempo.

Thanks to what we hear on the fortepiano we can trace, practically and emotionally, the process that led from the composer's original idea to the music written in the score. Confronted with the concrete conditions in which the historical instrument was built, the writings we still possess from Schubert's day on the subject of performance practice, and our knowledge of his surroundings and his circle of friends, I occasionally find myself shedding the cool detachment I am supposed to display, and choose, instead, to follow my own intuition.

The spirit

What profoundly moves me in the First Impromptu in C Minor is its raw depiction of a human spirit on the threshold of death. Although this is certainly not programme music, a series of associations seem to suggest themselves.

At the onset, a clear-cut demand is stated. The note's inevitably brief decay on the fortepiano leaves no doubt as to how long this octave should actually sound, despite the fermata. But one feels that one could go on listening forever, until the note has entirely died away. And that's the way it is intended. At any rate, this music is redefining the phenomenon of time itself. Only after the point when full silence is reached can this movement's essential question be asked: "Has the time [to die] arrived?" The phrase marks are so finely wrought, the harmonic structure is so clear: thus, they anticipate the way the piece is going to end.

The echoing response to the initial question sounds like a choir singing in the distance (or is it a funeral march?). The liturgical chorale is reiterated with more pressing urgency and further developed in a crescendo, reaching a dynamic and emotional extreme before it collapses in resignation and gives way to

a tune of floating, ethereal beauty (*why does Schubert's music frequently bring us so close to tears?*).

Here, once again, the phrasing marks are finely nuanced and individually unique. Schubert pledged lifelong allegiance to spoken language – a conviction not only embodied in his Lieder, but also in the way he handled "his" instrument, the fortepiano, whose timbre much more closely resembled spoken language and the human voice in his time than modern grands do today.

In the course of this Impromptu structured like a theme with variations, we encounter a series of motifs we know well from Schubert's Lieder: the centre of the piece attains a dramatic, violent apogee that frighteningly recalls the song *Erlkönig*.

After that "fight to the death" we are finally allowed to witness a moment of heavenly rapture, before the initial anxious question returns in the piano's highest range, like a voice from another world. The heart-thumping *Erlkönig* element is always maintained: it now descends until it remains alone, pulsing on a low note before it dies away. Then –

Stillness.

The solitude of a lonely voice, mournfully restating the initial "demand".

But now the question is provided with an answer. Only at the end does the answer transform itself into redemption: Death as a comforter, the sympathetic friend and confidant – "Rest in peace".

Whatever could come after this? A considerable amount of time elapsed before Schubert wrote the other three Impromptus.

The Impromptu in E Flat Major starts to flow, dance and sway like a bubbly brook on a sunlit spring morning. But then, with a syncopated, guitar-like accompaniment motif, a wildly modulating middle section violently rears its head. Madness is lurking here somewhere. It becomes quite evident in the coda and acquires a life of its own before it plunges several octaves downward into the depths.

The three other Impromptus' closest point of resemblance with the first one can be found in the G Flat Major Impromptu's comforting opening gesture. These are tears of solace. No other instrumental imitation of a song with voice and accompaniment could be purer or more moving than this one. Even here, however, that other agitated, threatening element once more demands its due. Still, after the last note has died away, we go on imagining that the continuous figure in the middle part is still echoing from afar.

The last impromptu in this group of four is like an extemporized dance, full of sadly descending cascades. After each cascade, the music stops in its tracks, full of yearning.

One is relieved to hear a carefree Ländler here at last. The agitated inner pulse of the yearning middle section dies away, seems to vanish into nothingness. Full of virtuoso aplomb, this impromptu ends with an exclamation point, looking towards the future with a mind open to all possibilities.

What now?

The suspension of space and time

The Sonata in G Major D. 894 is unique in Schubert's entire output: it sounds as if the composer was surrendering to his dreams, tranquilly allowing himself to take time to meditate before tackling the last three piano sonatas he would ever write.

Oblivious to the world, the *Molto moderato e cantabile* seems to have no beginning. Spread across a wide canvas, it resembles stillness born from sound, as if we had the privilege of hearing what eternity sounds like. Here, Schubert starts to dissolve rigid musical form. He spreads his material out before himself and takes time to listen. In hectic times such as ours, this is true balm to our ears: stepping back, slowing down, feeling the tranquillity.

That musical nucleus gives rise to an overwhelming personal confession that gradually emerges as the form progresses. Viewed as a rhetorical statement, this first movement sounds rather improvisatorial.

Its second theme contrasts rhythmically with the first, but less so in terms of character. True contrast only sets in with the development section. Lost in our thoughts, we are blindly led from one beautiful sensation to the next; before we realize it, the movement has ended. The so-called development section was the only point where the piece sounded tragic and down-to-earth.

"Do you remember?", the *Andante* starts by asking. We witness a conversation in dialogue, held across several dimensions at once. It sounds like a narration, then like a meditation, but it likewise contains outer and inner agitation. As in the C Minor Impromptu, the final flourish provides the answer to the initial question.

The minuet may initially attempt to impress us with its clear, energetic opinion, but even this movement soon casts doubt upon itself. For it cannot entirely escape the mystery exuded by the surrounding movements: by the time we reach the heavenly rapture in the trio section, the power of gravity no longer holds sway.

As if intruding on the conversation, the light, airy, dance-like Rondo seems to say "and besides..." before adding one more daydream of its own. This fourth and final movement almost blows past us like a weightless string of pearls. Its unpretentiousness profoundly moves us, its modulations occasionally bewilder us, but it leaves us in a state of joy, gratitude and awe.

Sheila Arnold, October 2015



SHEILA ARNOLD

Wunder an Klangzauber und Farbigkeit gepaart mit einer souveränen Spielkultur. SWR2 Klassikmarkt
Sheila Arnold gehört zu der neuen Generation von Pianisten, die sich gleichermaßen auf dem modernen Konzertflügel wie auf dem Fortepiano zu Hause fühlen. Das symbiotische Verhältnis beider Instrumente zueinander ist für sie stetige Inspirationsquelle. Dabei umfasst ihr Repertoire den gesamten Bereich der Musik vom 18. Jahrhundert bis hin zu Uraufführungen zeitgenössischer Werke.

Als Schülerin Prof. Heidi Köhlers und Prof. Karl-Heinz Kämmerlings konnte sie zahlreiche erste Preise und herausragende Erfolge bei nationalen und internationalen Wettbewerben verzeichnen. Sie wurde mit vielen Stipendien und Auszeichnungen geehrt, was zu einer ausgedehnten weltweiten Konzerttätigkeit führte, die sich seit frühester Jugend in Rundfunk-, Fernseh- und CD Produktionen dokumentiert. Insbesondere ihr Erfolg beim Clara Haskil Wettbewerb 1995 und der Mozartpreis der Mozartgesellschaft Wiesbaden, der ihr im Rahmen des Internationalen Mozartwettbewerbs Salzburg 1995 verliehen wurde, spiegelte schon früh ihre besondere Affinität zu diesem Komponisten wider und deren Interpretation wurde stets von der internationalen Fachpresse sowie vom Konzertpublikum euphorisch aufgenommen.

Es folgten Einladungen zu renommierten Festivals in Europa und den USA. Zu ihren musikalischen Partnern zählten namhafte Orchester wie das Orchestre de Chambre de Lausanne, das Orchester der Beethovenhalle Bonn oder das Prager Kammerorchester und Dirigenten wie Jesús López-Cobos, Marc Soustrot oder Michael Hofstetter.

Kammermusikprojekte mit Nina Janssen, Sergio Azzolini, Wilhelm Bruns, Ralf Manno, Guido Schiefen, Michael Faust, Isabelle Faust, Alexander-Sergei Ramirez, dem Mandelring-Quartett, Alexander Hülshoff und anderen führten zu musikalisch und menschlich höchst inspirierenden Begegnungen.

Ihre letzte CD mit Werken von Johannes Brahms und Robert Schumann wurde vom französischen Klassikmagazin „Classica“ mit dem CHOC-Preis ausgezeichnet. Seit 2006 ist Sheila Arnold Professorin an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und gibt internationale Meisterkurse.

www.sheilaarnold.de

SHEILA ARNOLD

Wondrous timbre enchantment and variegated colors, paired with masterful touch and phrasing.

SWR2 Klassikmarkt

Sheila Arnold belongs to a new generation of pianists who feel as much at home on the modern concert grand as on the fortepiano: the symbiotic feedback between the two instruments never ceases to inspire her. Her repertoire spans keyboard music ranging from the 1700's to world premieres of contemporary music.

Very early on, her triumph as a finalist at the Clara Haskil Competition in 1995 and the Mozart Prize awarded by the Wiesbaden Mozart Society at the Salzburg International Mozart Competition reflect her special affinity with that composer: Sheila Arnold's Mozart renditions have always been euphorically acclaimed by reviewers and audiences worldwide.

Ms. Arnold studied under the guidance of Heidi Köhler and Karl-Heinz Kämmerling, and went on to garner a considerable number of first prizes and successes at German and international competitions. She was also selected for a series of scholarships and awards, leading to extensive worldwide appearances since her youth. Many of them were recorded for radio and television broadcast, as well as on CD.

Renowned music festivals have invited Ms. Arnold to perform in Europe and the US. She has collaborated with well-known orchestras such as Lausanne Chamber Orchestra, the Orchestra of Bonn Beethovenhalle and Prague Chamber Orchestra, and with conductors such as Jesús López-Cobos, Marc Soustrot, and Michael Hofstetter. Her chamber music partners include the likes of Nina Janssen, Sergio Azzolini, Wilhelm Bruns, Ralf Manno, Guido Schiefen, Michael Faust, Isabelle Faust, Alexander-Sergei Ramirez, the Mandelring Quartet, and many others. Inspiring encounters and collaborations with renowned musician colleagues have taken place at the Spannungen Chamber Music Festival (Heimbach), and at the Music Festival in Hambach (Neustadt). Sheila Arnold's previous CD with works by Brahms and Schumann was released in 2010 and featured as a CHOC selection in Classica, the French classical music magazine. In 2006 Ms. Arnold was appointed piano professor at Cologne Musikhochschule; she is also frequently invited to give international masterclasses.

www.sheilaarnold.de