

Simon Wiener, Violine

Silvia Fraser, Piano



Beethoven Sonate Nr. 2
Schönberg Phantasy Op. 47

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 in A-Dur, Op.12 Nr. 2 (1797-8)

- | | | |
|----|-----------------------------------|-------|
| 1. | I. Allegro vivace | 06:30 |
| 2. | II. Andante, più tosto Allegretto | 05:31 |
| 3. | III. Allegro piacevole | 05:10 |

Arnold Schönberg (1874 – 1951)

- | | | |
|----|---|-------|
| 4. | Phantasy for Violin with Piano Accompaniment, Op. 47 (1949) | 09:33 |
|----|---|-------|

Simon Wiener, Violine

Silvia Fraser, Piano

Aufnahme: HEMU Lausanne, 4.IV.2018

Produktion, Texte: Simon Wiener

Toningenieur: **Ulrich Kohler**

Schnitt, Mastering: **Blaise Favre**

Beethoven und Schönberg – zwei revolutionäre Komponisten, die am Umbruch der Epochen standen resp. diesen selbst hervorgebracht haben. Zwei Komponisten, die starke Kritik hervorriefen, da ihre Musik derart neuartig, unerhört, dissonant (also scheinbar nicht-sonor, Antimusik) erschien. Paradoxerweise entstand diese Neuartigkeit dadurch, dass sie ihre jeweilige musikalische Tradition konsequent zu Ende dachten; die Musik ihrer Vorgänger zu perpetuieren versuchend, erfanden sie diejenige der Zukunft. Eine aktuelle Pop-Musikgrösse meinte kürzlich in einem Tweet: *Some people have to work within the existing consciousness while some people can shift the consciousness*; ein Satz, der sowohl auf Beethoven als auch auf Schönberg zutrifft, die beide das Massenbewusstsein von Musik verschoben haben, was wir aber nur im Nachhinein feststellen können. Wie der Geiger Walter Levin festhält, scheinen zwischen den beiden Komponisten Welten zu liegen, tatsächlich trennt sie aber nur 47 Jahre (Tod Beethovens 1827, Geburt Schönbergs 1874), und Wagner und Verdi waren Zeitgenossen sowohl Beethovens als auch Schönbergs.

Beethoven (1. Wiener Schule), das bedeutet die Tradition Haydns und Mozarts; gerade in früheren Werken wie den Violinsonaten Op. 12 von 1798 ist dieser Einfluss deutlich hörbar; die Eigenständigkeit der Geige, die Mozart etabliert hat, nimmt Beethoven auf, ebenso den derben, bodenständigen Humor Haydns, gerade in der hier vorliegenden 2. Sonate, dessen erster Satz von Witz geradezu durchdrungen scheint. Er beginnt mit einem Zwei-Ton-Motiv im Klavier, welches das Material für das gesamte Hauptthema enthält; wirkliche Themen gibt es in diesem Satz keine, stattdessen eine radikale, spielerische

Reduktion auf zwei Töne, die in allen möglichen Lagen wiederholt werden. Die Geige spielt dazu ein typisches, absichtlich einfaches, langweiliges Begleitmuster – auch das ein Witz Beethovens; denn ist diese Begleitung für die Etablierung des Charakters beinahe wichtiger als die eben quasi „materiallose“ Hauptstimme.

Schönberg (2. Wiener Schule) hingegen steht in der Tradition Brahms' und Wagners (siehe etwa das „0. Streichquartett“ aus 1897), die ihrerseits natürlich selbst Beethovens Nachfolger sind. Mit der Auflösung der Tonalität, die er 1908 begann und in seiner Zwölftontechnik ihren Abschluss fand, führte er nur fort, was Wagner, Strauss, Liszt und andere als Suspension der tonalen Ordnung injiziert hatten. Die Zwölftontechnik wiederum ist in vielem sehr ähnlich dem traditionellen tonalen System, obwohl sie die freie Atonalität nur weiterführt, „fixiert“. Nicht nur, dass sie strikten, ordnenden Strukturen unterliegt; sie sucht „die Einheit der beiden Dimensionen der Musik, der waagrechten und der senkrechten, die vor dem tonalen Zeitalter noch je ihre eigene Entwicklung hatten“, wie das Walter Levin ausdrückt. Das heisst: wie bei tonaler Musik ist die horizontale Konfiguration (Melodik) dieselbe wie die vertikale (Harmonik), ein Prinzip, dem gerade auch Haydn, Mozart und Beethoven mit der Dreiklangslastigkeit ihrer Musik folgen. Schönberg sucht also Einheitlichkeit: er reduziert einen äusserst komplexen Ausgangspunkt wie zwölfstimmige Reihen zu einem simplen, vereinheitlichenden System; ebenso wie in der Klassik simpelste Veränderungen maximale Effekte und Emotionen generieren, diese Einfachheit aber Resultat, nicht Beginn der kompositorischen Arbeit darstellt.

Als Beispiel hierfür dient etwa das zweite Thema des zweiten Satzes von Beethovens Sonate Op. 12 Nr. 2; es ist schlicht eines der schönsten Themen aus dem gesamten Zyklus von Beethovens Violinsonaten, wenn nicht Beethovens im Allgemeinen. Diese zweite

Sonate wird aufgrund ihrer scheinbaren Einfachheit, ihres unschuldigen, naiven Charakters oft etwas belächelt; so soll Max Rostal zu diesem Stück gesagt haben, nicht alles in der Musik müsse philosophisch, dramatisch oder tief Ernst sein. Heiterkeit, Unbeschwertheit und jugendliche Frische habe ebenfalls ihren Platz, und jeder, der den lieblichen, sorglosen Charakter dieser Sonate erkenne und genieße und sie entsprechend interpretieren könne, werde dem Stück gerecht.

Solchen Einschätzungen ist es zu verdanken, dass die Sonate selten gespielt wird und im Schatten der 1., der 5., 7., 8., und 9. Sonate steht. In der Tat hat dieser Beethoven mit dem dramatischen, heroischen Beethoven, den wir uns oft vorstellen, überhaupt nichts gemein. Dennoch ist das angesprochene langsame Thema für mich weit entfernt von Rostals beschriebenem Charakter. Dieses Thema besteht aus einer einfachen Tonleiter! (Geige und Klavier wechseln sich ab) – doch, wer sonst, denn Beethoven, wringt aus einer solchen alle möglichen Aspekte menschlicher Emotionen heraus und hievt sie so auf eine transzendente Stufe (ähnlich wie der Beginn der 13. Klaviersonate *quasi una fantasia*, oder natürlich dem Violinkonzert)?! Diese Tonleiter ist in unfassbar warmen, introspektiven, Trost spendenden (Farb-?)Tönen gehalten, hat aber etwas zögerlich Drängendes, lächelnd Bittendes, Schicksal ruhig Akzeptierendes, müde Klagendes, usw. usw., aber wo liegt der Sinn einer Beschreibung, eines Verständnisses, wenn Schönheit, nach John Cage, nichts mit Verstehen zu tun hat; oder nach Helmut Lachenmann: *La beauté, c'est le refus de l'habitude*.

Diese „Poetisierung der Skala“, die wir bei Beethoven so oft finden, der poetischen Überhöhung der Grundbausteine des Komponierens, finden wir auch bei Schönberg wieder; die Zwölftonskala, die ihm den irreführenden Ruf einbrachte, eine Art klinischer Musik-Ingenieur zu sein, ist keineswegs bloss dazu da, um uns der *habitude* (und also der

Feindin der Schönheit) des Grundtons zu entledigen; sie wird poetisiert durch Rückgriffe auf klassische Ausdrucksformen; so war das erste Stück Schönbergs in der Zwölftontechnik explizit als *Walzer* tituiert. Die Fantasie Op. 47, 1949 in den USA komponiert, ist ein äusserst kontrastreiches, ausdrucksstarkes, durchaus auch dramatisches Stück, besitzt also viele Attribute, die wir für gewöhnlich Beethoven zuordnen. Die moderne Tonsprache der Zwölftonreihe ist gedrängt ins Korsett klassischer Affektenlehre... – oder verhält es sich umgekehrt? Was wird ausgedrückt, und wie wird es ausgedrückt – Affekte werden zwölftönig, oder Zwölftöne werden durch Affekte ausgedrückt?

Genau wie die Sonate besitzt auch die Fantasie viele naiv-spielerisch-jugendlich-sorglose Sektoren, besonders in deren zweiten, sich wienerisch-tänzelnd gebenden Hälfte. Doch was die beiden Stücke besonders verbindet: die Schnelligkeit und Heimlichkeit, mit der dieser Charakter umschlagen kann in unerwartet lyrische Momente; stramme Linien, die plötzlich eine Kurve schlagen und sich in einem ganz anderen Umfeld wiederfinden; ein Abgrund, der sich plötzlich öffnet, ein damit einhergehender Wechsel im Licht. Mitunter können wir beides, das Derb-frisch-heitere und das Lyrisch-sanft-müde, auch gleichzeitig betrachten; so etwa in einem Zwischenteil im 3. Satz der Sonate, wo das Klavier eine nimmermüde kleinlich insistierende *Fortepiano*-Figur in der linken Hand gegen eine unglaublich weitfassende singende Melodie in der Geige ausspielt. Diese dialektische Arbeitsweise finden wir in der Fantasie ebenso, im Grossen wie im Kleinen. Deshalb ergänzen sich diese beiden Stücke gut.

Beethoven and Schoenberg – two revolutionary composers standing at the brink of epochal transformations, their work being involved in, informed by, and informing those transformations. Two composers who were subject to dismissive critiques at their time, their music being perplexing, original, dissonant (seemingly turned against itself, against the apparent aim of music, which is to create pleasant sounds). Paradoxically, the novelty in their writing stemmed from bringing the thoughts of their musical predecessors to their final consequence; trying to perpetuate the tradition that preceded them, they invented a tradition that would follow them. Modern music popstar Kanye West recently wrote in a tweet: *some people have to work within the existing consciousness while some people can shift the consciousness*; a remark that defines what both Beethoven and Schoenberg were doing, two consciousness-shifting personalities (the shift becoming noticeable only in hindsight). As violinist Walter Levin remarked, it appears to us that the two composers are separated by a huge amount of time, an invisible wall, when in reality, merely 47 years are separating them (the death of Beethoven being 1827, the birth of Schoenberg 1874); and odder still, Wagner or Verdi were contemporaries of both Beethoven and Schoenberg.

Beethoven (1st Viennese School) incorporates the tradition of Haydn and Mozart; in early works such as the violin sonatas op. 12, written in 1798, this influence is especially evident. The autonomy of the violin part that Mozart established is continued in those sonatas, just as the earthy humor of Haydn which permeates notably the melancholic-jocular second sonata that is presented here. The first movement starts with a two-tone

motive in the piano part that already contains the material for the main theme as a whole; though traditional *themes* are practically non-existent in this movement. Instead, what is of note is an extreme reduction that is at work here; being at once radical and playful, the beginning of the movement essentially consists of only those two notes that are being repeated and varied in countless positions. The violin accompanies with a typical, boring, generic figure that nonetheless plays a more important role for establishing character and atmosphere than the piano theme; another joke Beethoven that is playing on us here.

Schoenberg (2nd Viennese School) on the other hand positioned himself in the tradition of Brahms and Wagner (we only have to take a look at his *string quartet No. 0*, and that becomes clear), who are themselves of course successors of Beethoven. Deconstructing and dissolving tonality, which he started doing from 1908 and finalized with his notorious twelve-tone-technique, Schoenberg was only continuing the work that Wagner, Strauss, Liszt and others began. Again, paradoxically, this twelve-tone-technique bears many striking resemblances to the traditional tonal system. Not only is it also organizing the music by means of a strict, inflexible system, but it seeks the unity of both dimensions of music, the horizontal and the vertical, both of which were independent before the age of classical tonality, as Walter Levin notes. In other words: just as in tonal music, the horizontal configuration (melodics) coincides with the vertical configuration (harmonics); this happens to be the main compositional principle that the triad-heavy music of Haydn, Mozart and Beethoven followed. Schoenberg thus strove for unifying structures; he reduced a starting point as complex as a twelve-tone-scale to a simple, unifying system; just as in the classical period, minimal impact generates maximum effect and emotions, but this simplicity being the result, not the beginning, of compositional work.

Take as an example the second theme of the second movement of Beethoven's sonata Op. 12 No. 2. This is simply one of the most beautiful themes within the whole cycle of Beethoven violin sonatas, if not in all of Beethoven! This sonata is often discreetly disregarded, smiled at for its apparent simplicity, naiveté, innocence; Max Rostal is reported to have said about it: „Not everything in music needs to be philosophical, dramatic or deeply serious. Gaiety, light-heartedness and youthful freshness have their place, too, and anyone who recognizes and enjoys the lovely, unburdened character of this sonata and can perform it accordingly will do justice to this charming work.“

It is due to assessments just like this that the sonata No. 2 is rarely played and continually being overshadowed by Sonatas No. 1, 5, 7, 8, or 9. Indeed, it doesn't have anything in common with the dramatic, heroically rocking Beethoven as we most often conjure up his spirit. Notwithstanding, this mentioned slow theme doesn't have anything in common with the character Rostal described, at least to me. This theme consists, unbelievably enough, of a simple scale, although it mixes diatonic and chromatic components. Violin and piano take turns – but who, if not Beethoven, could wring from as ridiculously simple a thing such an ocean of emotions and associations, thusly hauling it up to another, transcendent level?! (for similar effects, see the beginning of the piano sonata No. 13 *quasi una fantasia*, or many passages of the violin concerto.) This scale is unfathomable in its warm, introspective, consolidating toning (akin to, say, a Frank Ocean song), yet there are hesitantly pestering, smilingly suppliant, tiredly wailing aspects to it, coming to terms with destiny, and so on... – but what's the use of trying to describe, to understand, when beauty, says John Cage, doesn't have anything to do with understanding; or as Helmut Lachenmann remarks: *La beauté, c'est le refus de l'habitude.*

This „poeticizing of the scale“, as Beethoven practices it often, i.e. the poetical transformations of the most simple aspects of written music, we can observe in Schoenberg as well. Being the inventor of the twelve-tone-scale, he is often regarded as some clinical music engineer when in fact the scale just prevents us from falling prey to the *habitude* (i.e. the *non-beauty*) of a keynote once more. He poeticizes this scale by means of classical forms of expression; the first piece Schoenberg wrote in his new technique was titled a *valse*. The Phantasy Op. 47, written in the American exile in 1949 using the same technique, is an enormously expressive, dramatic piece rich in contrasts; one could say that it embodies many elements which are usually attributed to Beethoven. The modern tone language of the twelve-tone-scale is squeezed into a corset of the classical doctrine of affects... – or is it maybe the other way around? What is being expressed, und *how* – are the affects being expressed by the means of the twelve-tone-scale, or is this scale being expressed (or, if you will, *filtered*) through those affects?

Just like the Beethoven sonata, the Phantasy features many parts written in a naive, youth- and playful, *insouciant*, even dance-like style. But what links the two works the most is maybe the quickness and coyness of this character being able to turn unexpectedly into something lyrical; as if a soft, unthreatening abyss lying underneath would sometimes open itself, and a change of light would go with it. Occasionally, we can observe both of these characters at work at the same time; for instance in a middle section of the last movement of the sonata, where the left hand of the piano pedantically insists upon repeating a *fortepiano* figure over and over again, whereas the violin loses itself in a tentative but lavish melody as if the first spring daybreak would greet the earth again. It is this dialectical way of compositional writing at play that lends itself to bringing those two pieces face to face.

Simon Wiener wurde 1994 in Uster (Schweiz) geboren und erhielt ab dem Alter von vereinhalf Jahren Violinunterricht. Von 2010 bis 2014 war er an der Musikhochschule Zürich Schüler von Zakhar Bron und führte sein Masterstudium (Solistendiplom) bei Renaud Capuçon an der Hochschule Lausanne weiter. Zahlreiche Meisterkurse bei Persönlichkeiten wie Ana Chumachenco, Mihaela Martin, Ingolf Turban, Maxim Vengerov, Pavel Vernikov, Shmuel Ashkenasi, und Donald Weilerstein bereichern seine Ausbildung. Er war Preisträger bei zahlreichen Wettbewerben in Polen, Italien, Österreich und der Schweiz, so am Internationalen Wieniawski-Lipinski-Wettbewerb 2012 in Lublin, beim Rahn Musikpreis 2014 in Zürich und am Concorso Postacchini 2016 in Fermo. 2017 war er Finalist am Internationalen Wettbewerb „Henri Marteau“.

2012 interpretierte er als Solist mit dem Hermitage-Orchester in St. Petersburg das Violinkonzert von Glasunow. Wiederholt solistisch trat er seit 2012 mit dem Kammerorchester der Bayrischen Philharmonie auf; unter anderem auf Tourneen 2012 und 2015 im Konzerthaus Wien und im Cuvillies-Theater München. Weitere Auftritte führten ihn mit dem Südwestdeutschen Kammerorchester Pforzheim, dem Zürcher Kammerorchester, den Hofer Symphonikern, den Zagreber Solisten oder dem Neuen Orchester Zürich zusammen.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker bestritt er Rezitale mit Klavier u. a. im Rahmen der Konzertreihe *Rélévations – Jeunes Interprètes* in Biel (2018), am Festival *sommets musicaux* in Gstaad (2017), in der Tonhalle Zürich (2011 und 2013) und in der Reihe *Musik an der ETH* (2014); Auftritte in unterschiedlichen Kammermusikformationen führten ihn durch ganz Europa, etwa ans Jazzfestival Montreux (2015, Streichquartett *Different Trains* von Steve Reich).

Simon Wiener ist auch engagierter Komponist, wobei mehrere seiner Stücke prämiert und öffentlich aufgeführt wurden, darunter ein Streichquartett (2010), ein Auftragswerk für das Musikkollegium Zürcher Oberland für Klavier solo (2013), und ein Duo für Violine und

Klavier (2018). Er spielt auf einer Geige von Lorenzo Storioni (1777, Leihgabe der Fondation Boubo-Music).

Simon Wiener was born in 1994 in Switzerland. He studied under Zakhar Bron in Zurich, and Renaud Capuçon in Lausanne (soloist diploma). Numerous masterclasses with notable violinists such as Ana Chumachenko, Mihaela Martin, Pavel Vernikov, Shmuel Ashkenasi and Donald Weilerstein completed his education.

He received many prizes at International Violin Competitions in Poland, Italy, Austria and Switzerland, for instance at the Wieniawski-Lipinski-Competition 2012 in Lublin, the Rahn Musikpreis 2014 in Zürich and the Concorso Postacchini 2016 in Fermo. 2017 he was a finalist at the International Henri Marteau competition.

In 2012, he performed as a soloist the violin concerto of Glazunov with the Hermitage-Orchestra St. Petersburg. Since the same year, he has been repeatedly invited to play as a soloist with the Kammerorchester der Bayrischen Philharmonie, with which he performed, among others, in the Konzerthaus in Vienna and the Cuvilliès-Theatre in Munich. He also worked with orchestras such as the Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim, Zürcher Kammerorchester, Hofer Symphoniker, Zagreb Soloists and Neues Zürcher Orchester.

Being a passionate chamber musician, he played recitals with piano in festivals such as the *sommets musicaux* in Gstaad (2017), *Rélévations – Jeunes Interprètes* in Bienne (2018), as well as in places such as the Tonhalle Zürich (2011 and 2013) or the Jazzfestival Montreux (2015, string quartet by Steve Reich).

He is also a composer, with many of his pieces being awarded and performed, such as a string quartet (2010), a commissioned work for piano solo (2013), and a duo for violin and piano (2018). He plays on a Lorenzo Storioni violin (1777, on loan by the Fondation Boubo-Music).

Silvia Fraser trat in Konzerten zusammen mit Koryphäen wie Renaud Capuçon und Françoise Pollet auf, arbeitete eng mit Pierre Amoyal zusammen und weist zahlreiche Medienauftritte auf, darunter beim BBC Television und Radio. Zusammen mit Christian Immler bestritt sie internationale Auftritte unter anderem in New York, Wien, Paris und London (Royal Festival Hall und Wigmore Halls); die New York Times beschrieb ihr Rezital als „harmonischen Dialog zwischen Pianistin und Bariton“.

Silvia Fraser hat sich seit längerem auf das Duo-Repertoire spezialisiert und ist künstlerische Co-Direktorin von den „Rencontres Musicales Lémaniques“, zusammen mit dem Geiger Yuuki Wong.

Nachdem sie als Pianistin und Coach an der berühmten Chetham's School of Music gearbeitet hat, ist sie derzeit offizielle Klavierbegleiterin der Violinklasse von Renaud Capuçon an der HEMU Lausanne.

Silvia Fraser has appeared in concert with such luminaries as Renaud Capuçon and Françoise Pollet, worked closely with Pierre Amoyal and has had numerous media appearances, including BBC television and radio. With appearances internationally including New York, Vienna, Paris, and London's Royal Festival Hall and Wigmore Halls, she is the partner of Christian Immler in a recital the New York Times describes as „A harmonious conversation between pianist and baritone.“

Laureate of the 1st International Swedish Duo Competition, recipient of a prestigious Wingate Scholarship and the Goodhew Scott Junior Fellow at the Royal College of Music, she has long been interested in the duo repertoire and is co-artistic director of Rencontres Musicales Lémaniques together with violinist Yuuki Wong.

Having been pianist and coach at the world-renowned Chetham's School of Music, she is now the official pianist for Renaud Capuçon's class at HEMU Lausanne.

