

Schubert
Klavierwerke
Vol. 3



hänssler
CLASSIC

Klaviersonate B-Dur D 960
Moments musicaux D 780

Franz Schubert
Gerhard Oppitz



STEINWAY & SONS

Piano Works Vol. 3

Franz Schubert: Klaviersonate B-Dur D 960 Moments musicaux D 780

*Drei Dinge auf einmal?
Das geht doch nun wirklich nicht!*
(Worte aus deutscher Werbung)

Robert Schumann fand, „dass sich gleiche Alter immer anziehen, dass die jugendliche Begeisterung auch am meisten von der Jugend verstanden wird, wie die Kraft des männlichen Meisters vom Mann.“ Allerdings unterliefe ihm der verzeihliche, weil weit verbreitete Fehler, die Jahresringe des Körpers mit der Befindlichkeit des Geistes zu verwechseln, weshalb er denn auch in seinem Artikel über *F. Schuberts allerletzte Komposition* (1838) den Grund dafür glaubte gefunden zu haben, warum Schubert immer der Liebling der Jugend sein wird: „Er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche Tat; erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor mischt er bei, aber nicht so viel, dass dadurch die weichere Grundstimmung getrübt würde.“

Etwas davon ist wahr, anderes jedoch, milde gesagt, sehr fragwürdig. Die biologische Uhr ist das unbrauchbarste Messinstrument, um zu bestimmen, ob einer lebt und noch träumt, ob er hofft und schwärmt, ob unter hütenden Händen Jean Paul'sche Raupen und Larven zu bunten Papillonen reifen oder rostige Rollatoren rattern. Kindliches Gemüt und Jugend sind keine Frage des Alter(n)s. Sonst hätten kaum solch reife Gestalten wie Felix von Weingartner erst in späten Jahren die tiefen Geheimnisse erkannt, die dieser *Putto* mit der Leichtigkeit unverdorbenster Charaktere lösen konnte und dabei, nun wieder Schumann, des „Spielers eigene Phantasie wie außer Beethoven kein anderer Kompo-

nist“ beflügelte: „Das Leicht-Nachahmliche mancher seiner Eigenheiten verlockt wohl auch zur Nachahmung; tausend Gedanken will man ausführen, die er nur leicht-hin angedeutet; so ist es, so wird er noch lange wirken.“

Das hat sich gründlich erfüllt. Von den Avantgardisten der letzten vierzig oder fünfzig Jahre und vom *Dreimäderlhaus* ganz zu schweigen, haben seit jeher schöpferische Geister schubertsche Gedanken weitergedacht – unter anderem der genannte Felix von Weingartner, als er das Bruchstück einer Sinfonie E-Dur ausfüllte, als er seine eigene sechste Sinfonie h-Moll nach den Entwürfen schrieb, die die *Unvollendete* hätten vollenden sollen, und als er ganz am Ende seines Lebens ein Märchenspiel nach Schubert-Arrangements herausbrachte. Schon Schumann hatte nicht widerstanden. Er, der große Kryptiker, erhascht zum Beispiel in den 1828 veröffentlichten sechs *Moments musicaux* den wütend-stampfenden Rhythmus des fünften Stückes, eines Allegro vivace in f-Moll – und plötzlich pocht derselbe Puls im Kopfsatz seiner ersten Klaviersonate fis-Moll. Oder er entdeckt einen Takt im abschließenden Allegretto (in der vorliegenden Aufnahme bei 1'35), der auf wundersame Weise in die *Kreisleriana* hinüberwandert...

Das ist legitim. Franz Schubert selbst hatte, wie bereits im vorigen Album (hänssler Classic CD 98.297) angedeutet, eine kindliche Freude an Fundsachen, aus denen sich mit ein bisschen Phantasie Dinge gestalten lassen, die Erwachsene nicht einmal mehr ahnen: „Was soll das denn vorstellen?“ oder „Wo hast du das denn her?“ oder gar „Ist das überhaupt deins?“ sind einige der gängigen Fragen an jemanden, dem man nur einen Pappkarton geben müsste, wenn er spielen wollte. Franz Schubert liest etwas von Johann Sebastian Bach auf und schreibt seinen präludivartigen *Moment* in cis-Moll, über den er eine zweite Schicht von liedhafter Simplizität legt – in

Des (= Cis), um den Drahtverhau aus sieben Kreuzvorzeichen zu vermeiden, aber auch, weil Des weicher klingt (man muss es mal probieren!). Dass es sich um Schichten und damit um mehr als die klassische ABA-Form handelt, folgt aus der Coda: Zwei Takte vom Des-Dur-Mittelteil, dann die ritardierenden cis-Moll-Sechzehntel – das hätte er zumindest einheitlich notieren können. Tut er aber nicht!

Ein anderes „Souvenir“, dieses Mal vom höchst verehrten Ludwig van Beethoven, ist das punktiert-pulsierende Kernmotiv des Andantino As-Dur. Dieser zweite Moment sollte nicht ein Nachklang des spröden Mittelsatzes aus der „kleinen“ E-Dur-Sonate op. 14 Nr. 1 sein? Ja, und der berühmte f-Moll-Marsch (Nr. 3) – bricht sich darin nicht Beethovens letzte vollendete Komposition, das *postscriptum* des B-Dur-Quartetts op. 130?

Nota bene: Das vollzieht sich nicht bewusst oder unterbewusst, sondern in jener quasi göttlichen Sphäre des Überbewussten, die wir ständig spüren, an die zu glauben man uns aber durch Alfanzerien aller Art auszutreiben nicht müde wird. Natürlich können wir's analysieren, natürlich Vermutungen anstellen, wie, wodurch und wann was zustande kam. Natürlich können wir das Spiel Schuberts mit den einfachen Bauklötzchen(!) des ersten musikalischen Augenblicks zerlegen, sehen, wie sich die abfallende Terz des zweiten Taktes in die einfache Klangfläche (erstmalig bei 0'55) verändert, wie die leise Fanfare des Anfangs mal *unisono*, mal in kontrapunktischer Führung mit den daraus resultierenden, typischen Verschränkungen duolischer und triolischer Impulse benutzt wird. Und dann?

Gewusst hat Franz Schubert das alles. Aber ob es ihm auch bewusst war? Ob er jederzeit die destruktive Frage „wie machst du das eigentlich?“ hätte beantworten

können? Vermutlich nur nach längerem Nachdenken und äußerst unbefriedigend. Seine Antwort ist stets das Werk, die Welt, die er vor uns entstehen lässt – ob *en miniature* wie in den *Moments musicaux* oder in den großen Formaten der Sonaten, mit denen er seinen Ausflug auf die Erde zu Ende singt: Viersätzig, in ihrem jeweiligen Verbund unterschiedlich gewichtete Großbauten, die, wie die in den letzten Lebenswochen entstandene Sonate B-Dur D. 960, in die zeitlichen Dimensionen der Beethoven'schen *Hammerklaviersonate* vorstoßen können, dabei aber keinerlei formale Extravaganzen, sondern solide Baumeisterlichkeit des klassisch ausgebildeten Komponisten zeigen. Eine zwar riesenhafte, aber völlig „schulmäßige“ (schwer geht einem das Wort bei Schubert aus der Feder) Sonatenhauptsatzform mit einer durchführenden Motivzersplitterung, die von Beethovens herkommt; dann ein Andante sostenuto in ABA-Liedform, ein Scherzo mit Trio und ein Sonatenrondo nach dem Schema ABC-Durchführung-ABC-Coda – es gibt Kommentatoren, die jetzt zufrieden den Aktendeckel schließen und nichts, aber auch gar nichts von dem mitbekommen, was an inhaltlichen Schichten uns umweht. Nehmen wir doch nur wieder die „gefundenen“ Gegenstände: Am Anfang Beethovens *Erzherzogtrio*, mit staunenden Augen besehen; im C-Teil des Finales die akkordischen Trutzburgen, wo kindliche Wut die Klötzchen so synkopisch wie in der *Appassionata* durcheinanderschmeißt; das Hauptthema dieses Schluss-Satzes, bei dem man sich fragt, ob es nicht das Finale aus Beethovens drittem Klavierkonzert prismatisch auf den Kopf stellt ...

Dann die emotionale Bandbreite des Kindes, das vernehmlich unter dem nahenden Ende leidet und doch anscheinend, wenn man's richtig hört, mehr noch versucht, *die* zu trösten, die es zurücklassen wird: Der langsame Satz ein Trauerstück mit einem derart lieb-

kosenden Gesang in der Mitte, dass wir dankbar sein müssen, wenn er wenigstens die Form wahrt, während wir die *contenance* verlieren. Erinnerungen an muntere Spiele, deren Grundmotiv (B-A-B-G) eben erst wie ein vergilbtes Lesezeichen am Ende des Andante (zum Beispiel bei 9'38) tönte. Und der Appell des „falschen“ Hornrufs (G), mit dem das Finale eröffnet und immer wieder unterbrochen wird: Zäsur als das, was sie ihrem Namen nach ist – ein tiefer Einschnitt.

Von vielem wäre zu schreiben und zu sagen. Von den unterschiedlichsten seelischen Werten der Generalpausentakte. Von den auffallenden Dimensionen des Werkes, das sich gemäß seinen Spielzeiten in zwei praktisch gleichgroße Abschnitte (I und II-IV) gliedert und damit vor der Zeit die Sache der Mahler'schen „Abteilungen“ vertritt. Vor allem aber von dem angeblich so „unpianistischen“ Klaviersatz, an dessen Ehrenrettung schon viele Musikgenerationen beteiligt waren: „Schubert hofiert weder den glatten Spieler noch die konventionell eingeengten Vorstellungen des Klaviergemäßen. Sein Klavierstil ist um nichts weniger orchestral als gesänglich,“ erkannte beispielsweise Alfred Brendel. Und meinte, wir könnten uns das Andante der B-Dur-Sonate „ohne weiteres von einem Streichquartett gespielt vorstellen“. Sehr wahr. Doch wo nähmen wir ab Takt 14 (ab 1'05) das Glockenspiel für die hingetupften Spitzentöne her? Wo die Singstimme des A-Dur-Mittelteils? Und wer bringt uns eine Harfe für die Akkordbrechungen am Ende des Kopfsatzes oder die Pauke für die berühmten tiefen Triller? Vollständige Orchestrationen können, wie die Historie beweist, den Gedankengang nicht realisieren: Das Kind will alles, wenn ihm danach ist – Streichquartett, Orchester, Solopauke, Bläserchoral, Klavier. Denn wenn man sich's vorstellen kann, kann man's auch tun. In der Welt der Erwachsenen geht das nicht. Da stolpert man mitunter schon über die Zeitenvorgabe.

Eckhardt van den Hoogen

Gerhard Oppitz

wurde 1953 in Frauenau (Bayerischer Wald) geboren. Mit 5 Jahren begann er Klavier zu spielen, im Alter von elf Jahren debütierte er mit Mozarts Klavierkonzert d-Moll. Neben der Schulausbildung – mit großem Interesse für Mathematik und Naturwissenschaften – setzte er seine pianistischen Studien ab 1966 in Stuttgart und München bei den Professoren Paul Buck und Hugo Steurer fort, später auch bei Wilhelm Kempff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Beethovens. 1977 wurde Gerhard Oppitz mit dem 1. Preis beim Arthur-Rubinstein-Wettbewerb in Israel ausgezeichnet, nachdem er eine internationale Jury mit Arthur Rubinstein an deren Spitze mit Interpretationen zahlreicher Solowerke verschiedener Komponisten, des 5. Klavierkonzerts von Beethoven und des 1. Klavierkonzerts von Brahms überzeugt hatte. Dieses Ereignis markierte den Beginn einer weltweiten Konzerttätigkeit: Recitals in den großen Musikzentren Europas, Amerikas und Ostasiens sowie Zusammenarbeit mit den renommiertesten Dirigenten und Orchestern. Gerhard Oppitz' Hauptinteresse gilt dem klassisch-romantischen Repertoire, er hat sich darüber hinaus aber auch ständig mit Musik des 20. Jahrhunderts beschäftigt und schon mehrere Klavierkonzerte zur Uraufführung gebracht. Mit besonderer Vorliebe hat er immer wieder große Werkgruppen in zyklischen Aufführungen präsentiert, zum Beispiel Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, Mozarts 18 Sonaten, Beethovens 32 Sonaten, alle Solowerke von Schubert und das gesamte Klavierwerk von Brahms. Seit 1981 leitet er eine Meisterklasse an der Hochschule für Musik in München.

Schubert: Piano Sonata in B flat major D 960 Moments musicaux D 780

*"Three things all at once?
That simply isn't on."
(from a German advertisement)*

Schumann was of the opinion that people close in age are always drawn to each other and also that youthful enthusiasm is best understood by the young, just as the power of a mature master is best understood by a person of mature years. Yet he made the mistake – forgivable because so prevalent – of confusing physical age with state of mind. This is why, in his 1838 article on Schubert's last composition, he claimed to have discovered why Schubert would for ever be the particular favourite of the young: "He shows what they wish to be shown: an overflowing heart, bold ideas, swift action; he tells what they most love: tales of romantic stories, of knights, maidens and derring-do; he adds wit and humour to them, but not enough to disturb the gentler underlying mood."

This is true up to a point, but some of it is, to put it mildly, questionable. The biological clock is the most unreliable of instruments for gauging whether someone is still alive and dreaming, still full of hope and enthusiasm, whether (referring to the writer Jean Paul) in careful hands caterpillars and larvae will turn into colourful butterflies or whether it'll be the rattle of rusty zimmer frames. Childlike spirits and youthfulness are not a question of age. If they were, mature figures such as Felix Weingartner would not have taken so long to recognise the deep mysteries that this "putto" with the lightness of touch of a totally unspoilt character was able to open up, thus (to quote Schumann again) giving wings to the player's own imagination in a way that no

other composer apart from Beethoven could do: "The easily imitable element of many features of Schubert tempts others to imitate him; the imitator tries to make explicit a thousand thoughts that Schubert has merely adumbrated; that is how it is, which is why his influence will long continue."

This prophecy was to be well and truly fulfilled. Quite apart from the composers of the avant-garde of the last forty or fifty years, not to mention the operetta *Blossom Time*, creative minds have always built on Schubertian ideas – including Felix Weingartner himself, when he completed Schubert's fragmentary symphony in E, when he wrote his own sixth symphony in B Minor following the sketches of the remaining movements of Schubert's Unfinished Symphony, and when at the very end of his life he published a fairytale play on arrangements of music by Schubert. Schumann himself could not resist the temptation. Cryptic as ever, he seized upon the impetuous rhythm of the fifth of the six *Moments musicaux* (published in 1828), an *Allegro vivace* in F Minor, and lo and behold, the opening movement of his own piano sonata no. 1 in F sharp Minor pulsates with the same rhythm. Another example: he discovers a bar in the closing *Allegretto* (at 1'35 in our recording) which mysteriously turns up again in his own *Kreisleriana*.

This is legitimate enough. As suggested in the previous album (hänssler Classic CD 98.297), Schubert himself had a childlike pleasure in discoveries that, with a little imagination, lent themselves to new ideas which grown-ups cannot even comprehend. "What is this supposed to represent?" or "Where did you get that from?" or even "Is this really by you?" are some of the usual questions that might be asked of someone who could make a plaything out of a mere cardboard box. Schubert picks up something by JS Bach and writes his prelude-

like *Moment* in C sharp Minor, adding a second layer of song-like simplicity – in D flat Major in order to avoid C sharp Major's daunting battery of seven sharps, but also because D flat is a softer key (yes, really!). The coda proves that this is a case of layers and thus more than just the classical ABA layout; it includes two bars from the D flat Major middle section and then the gradually slackening C sharp Minor semiquavers. These, at least, he could have notated under the same key signature, but he doesn't do so.

The dotted, pulsating basic motif from the Andantino in A flat Major is another recollection, this time of his much revered Beethoven. Isn't this second *Moment musical* an echo of the austere middle movement of the shorter E Major sonata op. 14/1? Yes – and isn't there a hint of Beethoven's final complete composition, the "post-script" of his B flat Major quartet op. 130, in the well-known march-like *Moment musical* no. 3 in F Minor? It should be noted that Schubert does this neither consciously nor subconsciously but in that semi-divine sphere of the super-conscious of which we are always aware but which people never tire of trying to knock out of us through all sorts of silly arguments. We can of course analyse it and propose hypotheses about how, why and when something came into existence. We can of course dissect the way Schubert plays with the simple building blocks of the first "musical moment"; we can see how the falling third in the second bar simplifies the tonal surface (this occurs for the first time at 0'55) or how the understated fanfare of the opening is first employed *unisono*, then handled contrapuntally with the resultant typical tautening of the duple and triple beat. But so what?

Schubert was well aware of all this. But was he conscious of it? Would he ever have been capable of anwe-

ring the destructive question "How actually do you do this?" Presumably only after long cogitation, and then very unsatisfactorily. His answer is always the work itself, the world he builds up before us, whether in miniature, as in the *Moments musicaux*, or in the larger format of the sonatas with which he rounds off his visit to this earth. These sonatas, including the sonata in B flat D960, written during the last weeks of his life, are grandiose structures, all in four movements, each differently weighted in the ensemble, and they could all venture into the temporal dimensions of Beethoven's *Hammerklavier* Sonata, but they exhibit, rather than structural extravagances, the consistent mastery of form of a classically trained composer. The first movement of D960 is monumental yet perfectly in accordance with all the rules (such a hard thing to write in connection with Schubert), with a way of fragmenting the motifs that comes from Beethoven; then an Andante sostenuto in an ABA song form, a Scherzo with trio, and finally a sonata-form Rondo built on the pattern ABC-development-ABC-coda. Some commentators are happy to close the score without getting the message of the complex layers of meaning surrounding it. But let us return to our discoveries. At the opening, we spot with astonishment Beethoven's *Archduke* Trio; in the C Major section of the finale we hear the defiant chordal bastions, in which the building blocks are hurled together with childlike fury as syncopically as in the *Appassionata*, while the main theme of this closing movement makes us wonder: could this be the finale of Beethoven's third piano concerto prismatically stood on its head?

Then comes the emotional range of the child that perceptibly agonises about his approaching end, yet, if heard correctly, is even more concerned to comfort those he will be leaving behind; the slow movement is a lament with such a caressing song at its heart that we

must be thankful that it at least preserves its form while we lose our self-control. Reminiscences of carefree play abound in the Scherzo, whose basic motif (B flat-A-B flat-G) sounds like a faded bookmark at the end of the Andante (e.g. at 9'38). And then the Finale opens with an insistent horn call on the "wrong" note (G), by which it is also interrupted all the way through – a caesura in the strict sense of the term, i.e. a deep incision.

There would be much to write and speak about. The varying emotional values of the silent bars. The remarkable dimensions of the work, which, measured by its playing times, divides into two more or less equal halves (movements 1 and 2-4), anticipating the problem of divisions that was later to preoccupy Mahler. And then there is, above all, the reputedly "unpianistic" piano writing, to the defence of which many generations of musicians have sprung. "Schubert courts neither the facile player nor the conventionally limited preconceptions of what is suitable for the piano. His piano style is as orchestral as it is song-like," thought Alfred Brendel, opining that we could well imagine the Andante of the B flat sonata being played by a string ensemble. This is very true. But, from bar 14 (starting at 1'05) where could we get the glockenspiel required for the high notes which are dotted about here and there? And what about the singing voice in the A Major middle section? And who would provide a harp for the broken chords at the end of the first movement, or a drum for the famous trills? Arrangements for full orchestra, as history shows, cannot truly reproduce the composer's thought process. The child wants everything all at once – string quartet, orchestra, solo drum, wind band, piano – for if something can be imagined, it can be done. In the adult world that's not possible; grown-ups would flounder, not knowing where or how to start.

Eckhardt van den Hoogen

Gerhard Oppitz

was born in Frauenau (in the Bavarian Forest) in 1953. At the age of five, he began to play piano and debuted with a performance of Mozart's Piano Concerto in D Minor when he was eleven. Along with his great enthusiasm for school, especially for science and mathematics, he continued his musical education in Stuttgart and Munich starting in 1966 with professors Paul Buck and Hugo Steurer, and later with Wilhelm Kempff, concentrating on the works of Beethoven.

In 1977, Gerhard Oppitz was awarded first prize at the Arthur Rubinstein Competition in Israel, after convincing an international jury, with Arthur Rubinstein himself as its head, by performing the Fifth Piano Concerto by Beethoven and the First Piano Concerto by Brahms. This event marked the beginning of his worldwide concert activities – recitals in the major music centers of Europe, America and East Asia, as well as collaborations with the most renowned conductors and orchestras. His main interest is the classical romantic repertoire, although he has always devoted himself to music of the twentieth century, as well, playing premiere performances of several piano concertos. Again and again, he has demonstrated his particular fondness for presenting major groups of work cycles, such as Bach's *Wohltemperiertes Klavier*, Mozart's eighteen sonatas, Beethoven's 32 sonatas, all the solo works by Schubert and Brahms' complete piano works.

Since 1981, he has been teaching post-graduate students at the Academy of Music in Munich.



Weitere Einspielungen mit Gerhard Oppitz /
Already available with Gerhard Oppitz:

Beethoven Sonatas Complete Piano Sonatas Vol. 1 – 9

Vol. 1

Beethoven Piano Sonatas
No. 5, 6, 7, 8
CD-No.: 98.201

Vol. 2

Beethoven Piano Sonatas
No. 1, 2, 3
CD-No.: 98.202

Vol. 3

Beethoven Piano Sonatas
No. 4, 9, 10, 19, 20
CD-No.: 98.203

Vol. 4

Beethoven Piano Sonatas
No. 12, 13, 14, 15
CD-No.: 98.204

Vol. 5

Beethoven Piano Sonatas
No. 16, 17, 18
CD-No.: 98.205

Vol. 6

Beethoven Piano Sonatas
No. 11, 21, 23
CD-No.: 98.206

Vol. 7

Beethoven Piano Sonatas
No. 22, 24, 29
CD-No.: 98.207

Vol. 8

Beethoven Piano Sonatas
No. 25, 26, 27, 28
CD-No.: 98.208

Vol. 9

Beethoven Piano Sonatas
No. 30, 31, 32
CD-No.: 98.209

Aufnahme/Date of recording 30.4.-5.5.2007 **Aufnahmeort/Place of recording** Historischer Reitstadel, Neumarkt/Oberpfalz **Tonmeister/Artistic supervisor** Klaus Hiemann **Recording engineer/Editing** Jürgen Bulgrin **Recording & Mastering** BKL Recording Group GmbH **Instrument** Steinway D piano, Instr. Nr. 49 38 25, prepared by Leo H. Niedermeyer, Bayreuth **Einführungstext/Programme notes** Eckhardt van den Hoogen **Foto/Photo** Piano (Cover, Inlay), Michael Setz, www.cross-media-marketing.com; G. Oppitz, Heinrich Pick, www.pickture.net; F. Schubert, © akg-images **Grafik / Coverdesign** profisorium, Claudia Mayerle
English Translation Celia Skrine © 2009 hänsler CLASSIC, D-71087 Holzgerlingen

Gerhard
Oppitz

Piano Works Vol. 3

Franz Schubert (1797-1828)

Klaviersonate B-Dur / Piano Sonata in B Flat Major D 960 (1828)

1	Molto moderato	23:35
2	Andante sostenuto	11:02
3	Scherzo. Allegro vivace con delicatezza	04:15
4	Allegro ma non troppo	08:55

Moments musicaux D 780 (1828)

5	Moderato	05:46
6	Andantino	06:16
7	Allegro moderato (Air russe)	01:57
8	Moderato	05:37
9	Allegro vivace	02:16
10	Allegretto mit Trio (Plaintes d'un Troubadour)	09:00

Total Time: 79:20

© & © 2008 hänssler CLASSIC, D-71087 Holzgerlingen
Made in Germany | Booklet in German & English | CD 98.298

hänssler CLASSIC | P.O. Box | D-71087 Holzgerlingen/Germany
<http://www.haenssler-classic.de> | eMail: classic@haenssler.de

ISRC

DDD

LC06047



4 010276 020271