

Franz Schubert Klavierwerke Vol. 11

Von ihrer Veröffentlichungszeit her werden Schuberts Sonaten in drei charakteristische Perioden eingeteilt: Die erste schließt 1819, die zweite beginnt um 1823 und endet 1826, die letzte Phase umschließt die Sonaten-trias aus Schuberts Todesjahr 1828. Nur scheinbar entspricht diese Gliederung der allgemeinen Trennung in Jugend-, Meister- und Spätwerke, denn die klaren Einschnitte in Schuberts Leben verlaufen nicht parallel zu den Zäsuren in seinem Werk. Von den letzten drei Sonaten wurde lange angenommen, Schubert habe sie in wildem Schaffensdrang innerhalb weniger Wochen geschrieben. Erst anhand ausführlicher Entwürfe konnte nachgewiesen werden, dass er, wenngleich mit Unterbrechungen, mehrere Monate daran gearbeitet haben muss. Lange Zeit hatte die Trias, die erst elf Jahre nach dem Tod des Komponisten gedruckt wurde, nur schwer den Zugang zum Publikum gefunden. Selbst Robert Schumann, der als großer Bewunderer Schuberts galt, erkannte nicht wirklich ihre Mannigfaltigkeit und ihren künstlerischen Wert. Mir scheinen, fasste er seinen Eindruck mit erstaunlicher Zurückhaltung zusammen, „diese Sonaten auffallend anders als seine anderen, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resignieren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von so gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft“. Als kompositorisches Vermächtnis sah Schumann den Zyklus dort angesiedelt, „wo die Phantasie durch das traurige ‚Allerletzte‘ nun einmal vom Gedanken des nahen Scheidens erfüllt ist“.

Wenn man über die Trias aus dem Jahr 1828 vom Re-sümee einer lebenslangen Auseinandersetzung mit Beethoven spricht, betrifft dies weniger technische und formale Aspekte als die Entstehung in Schuberts Todesjahr. Trotz einer gewissen Nähe kann kaum eine Einzelkomposition Beethovens in einen direkten Vergleich zum Auftaktstück der Trias, der Sonate c-Moll op. posth. D 958, gestellt werden, auch bleibt die Anlehnung an die heroische Sprache des Titanen überwiegend auf den Anfang beschränkt. Im weiteren Verlauf der Sonate, die als virtuoseste und klassischste aller Schubert-Sonaten gelten darf, zeigen sich bald deutliche Unterschiede zu Beethovens Stilistik. Der innere Bezug zwischen den vier Sätzen ist klar erkennbar. Am Anfang steht ein Allegro, das in seiner aufwühlenden Dramatik an den Kopfsatz der a-Moll-Sonate D 784 erinnert. Dem spannungsgeladenen ersten Satz folgt ein intimes und liedhaftes As-Dur-Adagio, dem einzigen übrigens in den Sonaten der Reifezeit, das faszinierende und bezaubernde Anklänge an das Adagio in Beethovens Violinsonate op. 30/2 und – vor allem in der Reprise – an die „Pathétique“ erkennen lässt. Der dritte Satz ist ein grazioses Menuett, von leiser Wehmüt durchzogen, bevor das Allegro-Finale, eine Art Tarentella, eine Reihe kontrastierender Themen aneinanderknüpft. Ein Jahr nach Beethovens Tod und drei Monate, bevor er sich selbst von der Welt verabschieden muss, hat Schubert die künstlerische Abhängigkeit vollends überwunden und zeigt frei seine schöpferische Individualität, die über frühere Selbstzweifel triumphiert.

Denkt man an Franz Schuberts Klavierstücke, die im Gesamtwerk eine bedeutende Gruppe bilden und deren Entstehung sich über die gesamte Schaffenszeit

erstrecken, so assoziiert man damit in erster Linie die Moments musicaux, die Impromptus, die Drei Klavierstücke D 459, die zwei Scherzi D 593, die alle im Konzertrepertoire der Pianisten einen festen Stellenwert genießen. Beliebt geworden ist auch das wie ein heimlicher Ausflug des Komponisten in das Genre der Salonmusik anmutende Rondo E-Dur D 506 vom Dezember 1816. Es erschien zusammen mit dem im September 1818 als zweiter Satz einer Sonate in f (deren erster und vierter Satz Fragment geblieben sind) entstandenen Adagio in Des-Dur D 505. Als nachträglich zusammengefügtes Werkpaar wurden die beiden 1848 bei Anton Diabelli unter der Opusnummer 145 gedruckt. Viele kleinere Klavierstücke Schuberts, die im Konzertsaal wenig Wirkung erzielen, werden seltener gespielt und sind unbekannter geblieben. Dabei ist der Komponist dem Hörer nirgendwo so nahe wie in diesen manchmal fast improvisiert wirkenden Werken, die so faszinierend lebendige Einblicke in Schuberts Leben gewähren.

Nachdem Schubert sich 1817 mit seinem Vater überworfen hatte, verlor er seine Stellung als Schulgehilfe. Wirtschaftlich selbstständig war er fortan auf die Gnade und das Wohlwollen wohlhabender und einflussreicher Freunde und Gönner angewiesen. So unerträglich ihm das Erteilen von Unterricht auch erschien, so dringend war der junge Komponist doch darauf angewiesen, um seine materielle Lage zu verbessern. So zögerte er nicht, als der Vater der Opernsängerin dem Grafen Johann Carl Esterházy als Musiklehrer für seine drei Kinder empfahl. Dieser machte Schubert den Vorschlag, ihn im Winter in der Stadt und im Sommer auf dem Landgut Zelézs, damals in Ungarn gelegen und

heute unter dem Namen Želiezovce in der Slowakei zu finden, als Musikmeister der Familie zu beschäftigen. Da mit diesem Angebot nicht nur ein einträgliches Honorar, sondern auch die Aussicht auf Kontakte zu anderen wohlhabenden Familien verbunden war und die Stellung kompositorisch alle Freiheiten ließ, zögerte Schubert nicht lange und willigte ein. Im Sommer 1818 reiste er zum ersten Mal nach Zelézs, wo er mit der Familie musizierte und die Kinder des Grafenpaares, vor allem die begabte Tochter Caroline, am Klavier unterrichtete. Daneben fand Schubert auch zum Komponieren immer wieder Zeit, wovon zahlreiche zwei- und vierhändige Klavierwerke, Lieder und mehrstimmige Gesänge zeugen. Auch lernte der Komponist in Zelézs die ungarischen und slawischen Nationalweisen kennen, wie sie von Zigeunern gespielt und von den Bauern auf dem Feld und den Mägden im Schloss gesungen wurden.

Sechs Jahre später, von Ende Mai bis Mitte Oktober 1824, hielt Schubert sich zum zweiten Mal in Zelézs auf, wo er auch Karl Freiherr von Schönstein traf, einen hervorragenden Bariton-Sänger, dem Schubert seinen Liederzyklus *Die schöne Müllerin* widmete. Eines Tages hörte Schubert, als er mit Schönstein von einem Spaziergang zurückkehrte, im Vorübergehen eine ungarische Küchenmagd eine schwermütige Melodie singen. Schubert fand offenen Gefallen an der Weise – „Wir lauschten längere Zeit dem Gesang“, notierte Schönstein später in seinen Erinnerungen. Im Weitergehen summte er sie vor sich hin und notierte daraus ein zweihändiges Klavierstück, das als Reinschrift mit dem Titel *Ungarische Melodie*, datiert vom 2. September 1824 in „Zelézs“, erhalten ist. Später arbeitete Schubert, vielleicht weil ihm noch nicht alle

musikalischen Möglichkeiten ausgeschöpft schienen, die rhythmisch pointierte Melodie im Finale des vierhändigen *Divertissement à la Hongroise* op. 54 D 818 aus, das vermutlich erst nach seiner Rückkehr nach Wien entstand. Franz Liszt wiederum rekonstruierte in seiner zweihändigen Transkription dieses Divertissements gewissermaßen noch einmal die zugrunde liegende ungarische Melodie.

Im geselligen Kreis spielte Schubert gern zum Tanz auf, wobei er phantasierte und improvisierte und die Melodien, die ihm einfielen, später niederschrieb. Auf diese Weise entstand eine ganze Sammlung von Tanzweisen für Klavier, darunter im Jahr 1825 ein Galopp und acht *Eccossais* D 735 für das Pianoforte, die im Karneval 1826 in den Gesellschafts-Bällen im Saal zu den sieben Kurfürsten in Pesth aufgeführt wurden und im selben Jahr bei Diabelli in Wien erschienen. Vor allem in ihrer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen genießen sie bis heute einen festen Platz im Pianisten-Repertoire.

Einen besonderen Rang nehmen in Schuberts Gesamtwerk die Variationenzyklen ein. Die Zehn Variationen F-Dur D 156, die etwa zeitgleich mit der ersten Klaviersonate im Februar 1815 entstanden und Antonio Salieri gewidmet wurden, sind vermutlich zu Studienzwecken komponiert worden, wengleich die mit kalligraphischem Titelblatt überlieferte Reinschrift die Frage aufkommen lässt, ob der junge Komponist insgeheim auf eine Veröffentlichung hoffte. Musikalisch folgen diese Variationen über ein eigenes Thema dem Muster der Figuralvariation des 18. Jahrhunderts, bei der verschiedene Figuren ein liedhaftes Thema umspielen. Schubert schöpft das Modell voll aus, lässt das Thema mal eine

Oktave höher erscheinen und mit Doppelschlägen verziert, mal in 32-tel-Bewegung. Der vierten Variation *più lento* in f-Moll folgt die fünfte in F-Dur, vor der sechsten mit Oktavenspiel in beiden Händen und der siebten im heiteren Scherzando. Von allen Variationen lässt die achte am ehesten an den Einfluss von Beethovens F-Dur-Variationen denken. Ein tänzerischer 3/8-Satz führt schließlich zum Thema zurück, bevor ein temperamentvoller Presto-Lauf die Komposition recht abrupt beschließt.

Petra Riederer-Sitte

Gerhard Oppitz

wurde 1953 in Frauenuau (Bayerischer Wald) geboren. Mit fünf 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 präsentiert er immer wieder große Werkgruppen in zyklischen Aufführungen, 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.

Franz Schubert Works for Piano Vol. 11

In terms of their publication dates, Schubert's sonatas are divided up into three characteristic periods: the first ends in 1819, the second begins in 1823 and ends in 1836, and the last phase includes the trio of sonatas from Schubert's last year, 1828. This classification only seemingly corresponds to the general breakdown into early works, masterpieces and late works, for the distinct divisions in Schubert's life do not run parallel to the *cesurae* in his works. It was long assumed that Schubert wrote the last three sonatas in three weeks of wild, compulsive creativity. Only with the aid of extensive drafts was it possible to show that he must have spent several months on them, albeit with interruptions. The three sonatas, which were not published until eleven years after the composer's death, long had difficulty gaining access to an audience. Even Robert Schumann, who is considered to have been a great admirer of Schubert, did not really recognize their diversity and artistic value. It seems to me that he summarizes his impression with astound-

ing reserve when he says, „These sonatas are strikingly different from his others, namely through a much greater simplicity of invention, through voluntarily foregoing resplendent novelty where he usually sets himself such high standards, and thus stretching out certain general musical ideas instead of intertwining new strands from period to period as usual.“ Schumann saw the position of the cycle within Schubert's compositional legacy at that place „where the imagination is simply filled with ideas of sad parting at the final end.“

If we speak of the trio of sonatas of 1828 as the résumé of a lifelong contention with Beethoven, this refers less to technical and formal aspects than to their having been written in the year of Schubert's death. Despite a certain proximity, there is hardly a single composition by Beethoven that can be directly compared to the opening piece of the trio, the Sonata in C Minor op. posth. D. 958, and even Schubert's borrowing from the heroic idiom of the Titan remains largely limited to the beginning. As this most virtuoso and classical of all Schubert sonatas progresses, we soon see distinct differences to Beethoven's stylistics. The inner relation between the four movements is clearly distinguishable. At the beginning we have an Allegro whose fiery, dramatic art recalls the first movement of the Sonata in A Minor D. 784. The suspense-packed first movement is followed by an intimate, song-like A Flat Major Adagio, the only one in the sonatas of Schubert's mature period, incidentally, which reveals fascinating, enchanting resemblances to the Adagio of Beethoven's Violin Sonata op. 30/2 and – especially in the Reprise – to the „Pathétique“. The third movement is a graceful Minuet with soft melancholy running through it, before the Allegro Finale, a kind of Tarentella, ties together a number of contrasting themes. One year after

Beethoven's death and three months before he himself had to part from the world, Schubert completely overcame his artistic dependence and freely shows his creative individuality triumphing over his erstwhile self-doubt.

If we think of Franz Schubert's piano pieces, which comprise a major group in his complete works and were written throughout his entire life, then our first associations are the moments musicaux, the impromptus, the three piano pieces D. 459, and the two scherzos D. 593, all of which enjoy a permanent place in the concert repertoire of pianists. The Rondo in E Major D. 506 of December 1816, which appears to be a clandestine excursion of the composer into the genre of salon music, has also gained popularity. It appeared together with the Adagio in D Flat Major D. 505, which was written in September 1818 as the second movement of a sonata in F Minor (whose first and fourth movements have remained fragmentary). The two were subsequently joined as a pair when published by Anton Diabelli under the opus number 145 in 1848. Many smaller piano pieces by Schubert, which achieve little effect in a concert hall, are played less frequently and have remained less well known. And yet the listener is nowhere so close to the composer as in these works, which sometimes seem almost improvised and which grant such fascinatingly vivid insights into Schubert's life. After Schubert had fallen out with his father in 1817, he also lost his position as assistant teacher. No longer economically independent, he had to rely on the mercy and benevolence of affluent and influential friends and patrons from then on. As intolerable as teaching had seemed to him, the young composer had been just as dependent on it to improve his material situation. Hence he did not hesitate when the father of opera singer Caroline

Unger-Sabatieri, Baron Hakelberg-Unger, recommended him to Count Johann Carl Esterházy as a music teacher for his three children. He suggested that Schubert spend the winter in town and the summer at the Zelész country estate, at that time located in Hungary and today found in Slovakia under the name of Želiezovce, as music master to the family. Since this offer was not only tied to a lucrative professional fee, but also promised contacts to other affluent families while still leaving him free to compose, Schubert did not long hesitate before agreeing. He traveled to Zelész for the first time in the summer of 1818, where he played music with the family and gave piano lessons to the children of the count and countess, especially to their talented daughter Caroline. Apart from these duties, Schubert frequently found time to compose, as evidenced by many piano works for two and four hands, lieder and part songs. In Zelész, the composer also became acquainted with typical Hungarian and Slavic music, as played by gypsies, peasants in the fields and the maids in the palace. Six years later, from late May to mid-October 1824, Schubert sojourned for a second time in Zelész, where he met Karl Freiherr von Schönstein, an excellent baritone singer to whom Schubert dedicated his song cycle „Die Schöne Müllerin“. One day, as Schubert was returning from a walk with Schönstein, he heard in passing a young kitchen maid singing a plaintive melody. Schubert obviously took a liking to the tune – „We listened for quite a while to the singing“ Schönstein later noted in his memoirs. He hummed it to himself as they went on and later wrote down a piece for piano two hands which has come down to us in fair copy with the title „Ungerische Melodie“, dated September 2, 1824 in „Zelész“. Schubert later fleshed out the rhythmically trenchant melody, perhaps because not all musical possibilities ap-

peared to him to have been exhausted, in the finale of the Divertissement à la Hongroise Op.54 D. 818 for piano four hands, which was presumably not written until he had returned to Vienna. Franz Liszt can be said to have traced back the original Hungarian melody in his transcription of this divertissement for piano two hands.

Schubert liked to play dance music at convivial social gatherings, where he would fantasize and improvise, later writing down the melodies which had occurred to him. In 1825, this produced an entire collection of dance tunes for piano, including a gallop and eight écossaises D. 735 for piano which were performed at society balls in the hall of the Seven Electors at Pest for the 1826 carnival and were published by Diabelli in Vienna the same year. Today they still enjoy a permanent place in pianists' repertoires, especially in their arrangement for piano four hands. Variation cycles hold a special position in Schubert's overall works. The Ten Variations in F Major D. 156, which were written at about the same time as the first piano sonata in February 1816 and are dedicated to Antonio Salieri, were presumably composed for purposes of study, although the fair copy with its calligraphic title page allows for speculation as to whether the young composer was secretly hoping for publication. Musically, the variations on an original theme follow the pattern of the 18th Century figural variation, in which various figures play around a song-like theme. Schubert exploits the model to the full, having the theme appear now an octave higher and ornamented with turns, now in 32nd passages. The fourth variation, *più lento* in F Minor, is followed by a fifth in F Major, then the sixth with octaves playing in both hands and the seventh provides a merry scherzando. Of all the variations, the eighth shows most clearly the influence of Beethoven's F Major variations. A

dance-like 3/8 movement finally leads back to the theme before a spirited presto run brings the composition to quite an abrupt end.

Petra Riederer-Sitte

Gerhard Oppitz

was born in Frauenau (in the Bavarian Forest) in 1953. At the age of five, he began to play the 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 centres of Europe, America and East Asia, as well as collaborations with the most renowned conductors and orchestras. His main interest is the classical and 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 of presenting major groups of work cycles, such as Bach's *Wohltemperiertes Klavier*, Mozart's 18 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.