



hänssler
CLASSIC

ROBERT
SCHUMANN

PIANO
WORKS

GERHARD
OPPITZ

Davidsbündlertänze · Humoreske · Sonate f-moll · Arabeske · Blumenstück · Faschingsschwank aus Wien

Gerhard Oppitz spielt Robert Schumann

Innerhalb des immer noch zu Entdeckungen einladenden Reichs der romantischen Klaviermusik nimmt Schumanns Beitrag seit jeher einen besonderen Platz ein. Zwar besitzt er nicht die Ausstrahlung der Werke Chopins, von denen Ignaz Friedman meinte, dass Chopin mit ihnen das Klavier nicht nur geöffnet, sondern auch wieder geschlossen habe. (Ihrem Zauber huldigte Schumann bereits in seiner hymnischen Besprechung von Chopins 1831 erschienenem Opus 2, den Variationen über Mozarts »*Reich mir die Hand, mein Leben*«). Auch errichtete Schumann in der Geschichte des Klavierspiels keine technisch-manuellen Meilensteine wie Liszt, der – inspiriert von Paganinis Auftritten und auf Basis der von Sébastien Érard 1821 entwickelten Repetitionsmechanik – spätestens mit seinen *Études d'exécution transcendante* (1837) das Instrument gewissermaßen neu erfand. Und weder der Esprit der Klaviersprache Mendelssohn Bartholdys noch Charles-

Valentin Alkans Verabsolutierung der Virtuosität sind für Schumanns Klaviermusik charakteristisch, auch wenn er in den Abegg-Variationen op. 1 (1830) und der Toccata op. 7 (1832) zeigte, dass er beide Idiome glänzend beherrschte.

Dennoch ist eine so ungebrochene und fast ungeteilte Liebe, wie sie Schumanns und Chopins Klaviermusik von Interpreten und Hörern entgegengebracht wird, den Werken der drei anderen genannten Komponisten nie zuteil geworden. Während sich die Liebe zu Chopin an seiner genialen Sublimierung populärer Tanzformen und Übertragung des Belcanto auf das Klavier entzündet hat, ist es im Fall Schumanns weitaus schwieriger, einzelne Kriterien für die Anziehungskraft und Originalität seiner Klaviersprache zu bestimmen. Ihre unverwechselbare Physiognomie ergibt sich aus der spannungsreichen Verbindung geschichtlicher, ästhetischer und kompositorischer Faktoren. So blieb Schumann in seinem Formdenken und seiner Satztechnik ein Klassizist, der tradierte Formen und Gestaltungsmittel zwar in-

dividuell transformierte, aber anders als Liszt und Wagner im Kern nicht antastete. In der unerreichbaren »*Tiefenkombinatorik*« von Bachs Musik sah er Ursprung und Ziel allen Komponierens; darin wird das Grunddilemma der romantischen Bewegung greifbar, nämlich die Fixierung auf eine idealisierte Vergangenheit, aus der die Zukunft der Kunst gewonnen werden soll. Von Friedrich Schlegels frühromantischer Konzeption einer »*progressiven*«, alle Künste umfassenden »*Universalpoesie*« wesentlich geprägt, ging es Schumann darum, Musik assoziativ zu einer poetisch-metaphorischen Sprache über den Sprachen zu erheben; aus diesem Grund trägt die letzte Nummer der Kinderszenen den programmatischen Titel »*Der Dichter spricht*«. Schumanns Verständnis und Behandlung des Klaviers schließlich spiegelt den neuen Stellenwert der Virtuosität wider, jedoch in einer ganz eigenen Sichtweise. Stark von Schubert und vor allem dem späten Beethoven beeinflusst, entwarf Schumann seinen Klaviersatz als Spannungsgefüge harmonisch-klanglicher und melodisch-rhythmischer Dissonanzen.

Ignaz Moscheles, der Widmungsträger der Klaviersonate f-Moll op. 14, empfand den beständigen Wechsel von Antizipation und Verzögerung gar als eine Zumutung, durch die sich viele Spieler und Hörer »*gestört oder beleidigt*« fühlen könnten; man müsse daher ein »*erfahrener Musiker sein, der im Voraus erräth und erwartet, wie sich alle Widersprüche lösen*«. Pianistisch resultieren daraus spezifische Unbequemlichkeiten und Herausforderungen, zu denen auch provozierende Spielanweisungen wie das »*prestissimo possibile*« für das Finale dieser Sonate gehören. (Ob sie wörtlich oder metaphorisch zu verstehen sind, wurde immer wieder diskutiert; man darf allerdings dabei nicht außer Acht lassen, dass Schumann seine Klavierwerke für Flügel mit der leichtgängigen Wiener Mechanik schrieb, auf denen schnellere Tempi realisiert werden können als auf einem modernen Konzertflügel.) Seine intensive Tätigkeit als Herausgeber und Autor der Neuen Zeitschrift für Musik nutzte Schumann gleichzeitig unermüdlich dazu, die Rolle der Virtuosität in der zeitgenössischen Klaviermusik teilweise

scharf und gelegentlich vorurteilsbeladen zu kritisieren. Darin machte er auch vor den Kompositionen Liszts und Alkans nicht halt, denen er eine Verselbständigung des technischen Zwecks auf Kosten der kompositorischen Substanz vorwarf.

Mit dem Gattungsspektrum der im »Klavierjahrzehnt« zwischen 1829 und 1839 komponierten 30 Werke (deren Opusnummern jedoch nicht immer der Entstehungsgeschichte entsprechen) dokumentierte Schumann seinen künstlerischen und intellektuellen Anspruch. Dieser galt gleichermaßen der Sonate, Fantasie, Variation und Etüde, dem Einzel- und Charakterstück, darüber hinaus aber auch Zyklen, in denen er zentrale Topoi der romantischen Poetik (z.B. Kind und Nacht) verarbeitete. Durch übergreifende Figuren und Motive bilden die Werke einen Diskurs, in dem Schumann seine eigene Biographie und damit die ab 1835 offengelegte Liebesbeziehung zu der neun Jahre jüngeren Clara Wieck verarbeitete. (Claras Vater, der hoch angesehene Klavierpädagoge Friedrich Wieck, wollte nicht nur aus seiner Tochter, sondern auch aus sei-

nem Schüler Schumann »einen der größten jetzt lebenden Klavierspieler« machen; doch scheiterte dieses Vorhaben an der Lähmung des Mittelfingers von Schumanns rechter Hand, verursacht durch exzessives Üben.) Schumann unterlief den zunehmenden Widerstand Wiecks gegen die Verbindung, indem er musikalische Chiffren und Zitat-Anspielungen zur Übermittlung intimer Botschaften nutzte und seiner Verlobten brieflich unter anderem mitteilte, dass in den Davidsbündlertänzen »Hochzeitsgedanken, [komponiert] in der schönsten Erregung, wie ich mich nur je besinnen kann« zu finden seien und er in der f-Moll-Sonate und der anschließend entstandenen Fantasie op. 17 »einen einzigen Herzensschrei nach Dir« ausgestoßen habe. Auch wenn die biographische Motivation der Entscheidung offensichtlich ist, den Opera 6 und 14 sowie bereits den Impromptus op. 5 von 1833 Themen aus Werken Clara Wiecks zugrunde zu legen, sollten solche Aussagen nicht überstrapaziert werden. Denn es ging Schumann um weit mehr, zunächst sicherlich um die Demonstration seiner Fähigkeit, kurze motivisch-rhythmische Gesten

oder eingängige Melodien dramatischen Metamorphosen unterziehen zu können. Außerdem verfolgen die Davidsbündlertänze eine doppelte ästhetische Strategie: Zum einen bezieht sich ihr Titel auf den von Schumann initiierten Leipziger Geheimbund fortschrittlicher Musiker und deren Kampf gegen eine philisterhaft kleinbürgerliche Kunstmoral; dadurch wird die Musik zu einer klingenden Kritik. Zum anderen ordnete Schumann in der Erstausgabe die einzelnen Nummern seinen Alter Egos Eusebius und Florestan zu und ergänzte sie teilweise durch verbale Kommentare; den unvergleichlichen Reigen musikalischer Stimmungen und Farben verdichtete er damit zu einer integralen künstlerischen Vision im Verständnis der romantischen Universalpoesie. Diese Textschicht tilgte Schumann in der zweiten, von Gerhard Oppitz gespielten Ausgabe von 1851 vollständig, wohl um jede Nähe zu einer illustrativen Programmmusik zu vermeiden; dafür fügte er nun Wiederholungen ein, die den kreativen Fähigkeiten des Interpreten und damit auch der Imaginationskraft der Hörer einen größeren Raum gewähren.

Die Sonate, die wie die beiden ersten Sonaten in Moll bleibt, sich durch die Tonartenwahl nun aber zwangsläufig mit Beethovens Appassionata misst (wie nochmals dann Brahms mit seiner dritten Klaviersonate op. 5), trug in der ersten Druckausgabe noch den Titel *Concert sans orchestre*. Damit spielte Schumann nicht nur auf seine früheren pianistischen Ambitionen an, sondern bezog sich auch auf die Annäherung der beiden instrumentalen Hauptgattungen Konzert und Sonate, wie sie nach Bach im Italienischen Konzert Mozart in der Sonate B-Dur KV 333 und Schubert in der Wanderer-Fantasie erprobt hatten. Der junge Schumann erwies sich als ein historisch reflektierter Komponist, und es ist bemerkenswert, dass ihm Alkan 1859 mit seinem monumentalen dreisätzigen »Concerto« für Soloklavier (als Teil seiner epochalen 12 Etüden in den Moll-Tonarten) folgte. Allerdings veränderte Schumann seine Konzeption beträchtlich: Die in der unveröffentlicht gebliebenen fünfsätzigen Urfassung existierenden Scherzi fehlen in der dreisätzigen Erstausgabe 1836; in die

hier zu hörende Neu-Ausgabe von 1853 integrierte Schumann das zweite Scherzo, deren Gesamtform dadurch traditionell anmutet – vor allem, wenn man etwa an die revolutionäre Formgebung von Liszts gleichzeitig erschienener und Schumann gewidmeter Sonate in h-moll denkt!

Gerhard Oppitz' Auswahl von Werken aus den Jahren 1836-1839 zeigt Schumann auf dem Weg der weiteren Erkundung einer »inneren Landschaft« (um eine Prägung des Literaturwissenschaftlers Marshall McLuhan zu übernehmen), den er schon in vorangegangenen Meisterwerken wie den Papillons op. 2, den Etudes symphoniques op. 13 und dem Carnaval op. 9 eingeschlagen hatte. Standen dort noch die raffiniert gestalteten Topoi der Verpuppung und Maskierung im Vordergrund, so wird nun das »Innere« (das auch das »Tiefe« und »Innige« einbezieht) psychologisch weitaus stärker differenziert. Dies geschieht durch Kontraste und Zuspitzungen, durch lange narrative Verläufe und überraschende Brüche sowie durch rhythmisch-metrische Kühnheiten und

zarte melodische Entrückungen; die daraus entstehenden Tableaus wechseln zwischen extrovertierten Ausbrüchen und introvertierter Versenkung. So lässt sich die Deutungsperspektive des französischen Philosophen Roland Barthes nachvollziehen, der in Schumanns Musik eine neue, elementare Körperlichkeit vernahm, die in der Ekstase des Kopfsatzes der f-moll-Sonate oder der rauschhaften Energie des Finales des Faschingsschwanks aus Wien – mit dem Schumann das Motiv des Karnevals noch einmal aufgreift – schon auf Skrjabin vorauszuweisen scheint. Die andere Seite offenbart die zarte und traumverlorene Arabeske op. 18, an deren Ende Schumann selbstreferentiell den Schluss von »Der Dichter spricht« zitiert. Stand Eduard Hanslick vielleicht dieses Stück vor Augen und Ohren, als er in seiner so einflussreichen Schrift Vom Musikalisch-Schönen (1854) die berühmte Formel von Musik als »tönend bewegter Form« von der ornamentalen Kunstform der Arabeske ableitete? Auch der Titel des Blumenstücks op. 19 assoziiert das Bild eines hier naturhaft sich entfaltenden melodischen

Geflechts, formal nun als raffinierte Überblendung von Variation und Rondo, durch die das »Gleiche« in einem stets wechselnden Licht erscheint. Man könnte an Wagners »Unendliche Melodie« denken, doch Schumann verlässt den Kadenz-Rahmen nicht; in der archaisierenden plagalen Wendung des Schlusses evokiert er sogar eine sakrale Sphäre, die in den späten Gesängen der Frühe nochmals intensiviert wird.

Von Arnfried Edler als eines der »eigenartigsten und persönlichsten Werke« Schumanns charakterisiert, nimmt die Humoreske op. 20 unter dem Aspekt der »inneren Landschaft« den Rang eines Schlüsselwerks ein. Dass sie für den Komponisten die Zusammenfassung und Krönung einer zehn Jahre lang dem Klavier anvertrauten künstlerischen und existenziellen Auseinandersetzung war, deutet der rückblickende Brief an, den er im März 1839 von Wien aus an seinen belgischen Verehrer Simonin de Sire schrieb und in dem er zur Titelgebung der Humoreske mitteilte: »[Das] Wort Humoreske verstehen

die Franzosen nicht. Es ist schlimm, daß gerade für die in der deutschen Nationalität am tiefsten eingewurzelten Eigenthümlichkeiten und Begriffe wie für das Gemüthliche (Schwärmerische) und für den Humor, der die glückliche Verschmelzung von Gemüthlich und Witzig ist, keine guten und treffenden Worte in der französischen Sprache vorhanden sind. (...) Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller? Von diesem habe ich mehr Contrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer.« Das Bild der Verschmelzung von »Gemüt« und »Witz« unter dem Begriff des Humors (wörtlich also des »durchfeuchtenden« Elements, das nach Jean Paul die Kluft zwischen dem Himmlisch-Unendlichen und dem Irdisch-Endlichen zu überwinden vermag) verweist darauf, dass es Schumann in der Humoreske nochmals abschließend um jene Dialektik von Unmittelbarkeit und Reflexion ging, die er seit langem in den Figuren Florestan, Eusebius und Meister Raro imaginiert hatte. Ausdruckssteigerung und -verinnerlichung werden in einer essayistisch-lockeren, kein übergreifendes Narrativ

mehr ergebenden Form zusammengebunden: So könnten die direkt aufeinanderfolgenden zehn Teile (wenn man das »Intermezzo« als einen solchen mitzählt) als lockere Suite gelten, doch sind ebenfalls die aus der Sonate vertrauten zyklischen Verfahren motivischer Ökonomie und Beschränkung der Tonarten erkennbar, hier als Kreis »dunkler« B-Tonarten, wie sie auch die Kreisleriana op. 16 und die Nachtstücke op. 23 charakterisieren.

Es ist kein Zufall, dass das Innere in der Humoreske eine eigene, sinnigerweise (wie die »Sphinx« im Carnaval) nur notierte, aber nicht erklingende »innere Stimme« enthält, und zwar im dritten, mit »Hastig« überschriebenen Teil. Den ironischen Kontrast dazu bildet das symmetrisch im achten Teil erscheinende und mit »einigem Pomp« vorzutragende Polonaisen-Thema – als handele es sich um ein Stück Musik über Musik, mit dem Schumann zugleich auf die elfte Nummer der frühen Papillons rückverweist. Die zweiteilige Coda (»Zum Beschluss«) schließlich ist gänzlich janusköpfig. Sie setzt ein mit der Erinnerung

an ein bereits im 4. Teil (»Einfach und zart«) anklingendes melancholisch-sehnsuchtsvolles Thema in g-moll, das jetzt leidenschaftlich gesteigert und zu einer kunstvoll verschlungenen Folge von Aufschwung und Innehalten erweitert wird. Abrupt folgt ein kurzes, barock stilisiertes Allegro in der Dur-Parallele und Ausgangstonart B-Dur; chromatische Durchgänge zwingen einen absteigenden, von Akkorden eingeschlossenen passus duriusculus der rechten Hand mit einer energisch auf- und niederwogenden Schleiferfigur der linken Hand zusammen. Doch auch die zweimalige, gesteigerte Wiederholung dieser Passage und die unterschiedene Kadenz nach Dur lassen offen, ob Schumann hier emblematisch eine humoristische Versöhnung im Sinne Jean Pauls anstrebte oder auf den Spuren seines zweiten großen literarischen Vorbilds E.T.A. Hoffmann einmal mehr die »widerstreitenden Wirklichkeiten« (Norbert Miller) des Lebens und der Kunst als unauflösliches Band von Schmerz und Glück ausdrücken wollte.

Wolfgang Rathert



GERHARD OPPITZ

wurde 1953 in Frauenau (Bayerischer Wald) geboren. Mit 5 Jahren begann er Klavier zu spielen, im Alter von 11 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 er mit dem 1. Preis beim Artur Rubinstein-Wettbewerb in Israel ausgezeichnet, nachdem er eine internationale Jury mit Artur Rubinstein an deren Spitze mit Interpretationen zahlreicher Solowerke der verschiedensten 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. Sein Hauptinteresse gilt dem klassisch-romantischen Repertoire, er hat sich darüber hinaus 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. Von 1981 bis 2012 leitete er eine Meisterklasse an der Hochschule für Musik in München. Seine Diskographie umfasst inzwischen 81 CDs. Zuletzt veröffentlichte die Firma Hänssler Classics 9 CDs mit allen Beethoven-Sonaten und 12 CDs mit den Solowerken Schuberts. Gerhard Oppitz erhielt 2009 den Brahms-Preis der Brahms-Gesellschaft Schleswig-Holstein, mit dem zuvor Leonard Bernstein und Lord Yehudi Menuhin ausgezeichnet

worden waren. Seit 2014 ist er Träger des Bayerischen Maximiliansordens für Wissenschaft und Kunst, der höchsten Auszeichnung des Freistaats Bayern, mit dem im Jahr 1873 auch Johannes Brahms geehrt worden war.

Gerhard Oppitz plays Robert Schumann

Within the realm of Romantic piano music, where new discoveries are constantly just around the corner, the contribution of Robert Schumann has always played a major part. True, he cannot rival the aura of Chopin's works, of which Ignaz Friedman asserted that not only had Chopin opened the piano with them, he had closed it again. (Schumann paid his own tribute in his reverent review of Chopin's op. 2 of 1831, the *Variations on Mozart's »Reich mir die Hand, mein Leben«*). Nor did Schumann embed in the history of piano playing such milestones of technical mastery and manual dexterity as Liszt who – inspired by Paganini's concerts and enabled by the double-escapement action developed by Sébastien Erard in 1821 – had practically reinvented the instrument by the time he wrote his *Etudes d'exécution transcendante* in 1837. And neither the sprightliness of Felix Mendelssohn's keyboard idiom nor Charles-Valentin Alkan's

exaltation of virtuosity are characteristic of Schumann's piano music, even if he proves in his *Abegg Variations* op. 1 (1830) and his *Toccata* op. 7 (1832) that he brilliantly commanded both approaches to the instrument.

And yet the enduring and almost exclusive love that artists and audiences alike show for Schumann's and Chopin's piano music has never extended to the works of the other three composers just mentioned. While love of Chopin is sparked by his brilliant sublimation of popular dance forms and his transfer of *bel canto* to the piano, it is far more difficult to determine individual criteria for the appeal and originality of Schumann's keyboard diction. Its inimitable physiognomy arises from the tense association of historical, aesthetic and compositional factors. In his conception of form and his composing techniques, Schumann remained a Classicist, recreating traditional forms and structural devices in his own manner without penetrating to the core of them like Liszt and Wagner. It was in Bach's incomparable ability to combine

disparate elements in his music that he saw the source and the goal of all composing, thereby revealing the fundamental dilemma of the Romantic movement, namely its fixation on an idealized past from which the future of art may be won. Essentially guided by Friedrich Schlegel's early Romantic concept of a »*universal poesy*« that would be a »*progressive*« embrace of all the arts, Schumann was concerned to elevate music associatively into a poetically metaphorical language transcending all language; accordingly, he gave the last piece of his *Kinderszenen* the programmatic title »*The poet speaks*«. Schumann's understanding and treatment of the piano certainly reflects the new status of virtuosity, but in a quite individual manner. Strongly influenced by Schubert and even more by late Beethoven, Schumann projected his piano writing as a field of tension between harmony of sound and rhythm of melody with their concomitant dissonances. Ignaz Moscheles, the dedicatee of the F minor Piano Sonata op. 14, perceived the constant alternation between anticipation and hesitation as a positive affront,

which could make many performers and listeners feel »*upset or offended*«; one would therefore need to be an »*experienced musician, who foresees and awaits how all contradictions will be resolved*«. For the pianist, this results in certain awkward moments and challenges, including provocative performance instructions like the »*prestissimo possibile*« for the finale of this sonata. (Whether this is to be understood literally or metaphorically has long been a matter of debate, but it should not be forgotten that Schumann wrote his keyboard works for pianos with the responsive Viennese mechanism, on which faster tempos can be achieved than on a modern concert grand.) Schumann made use of his intensive activity as publisher and author of the *Neue Zeitschrift für Musik* to comment on the role of virtuosity in contemporary music for piano, engaging in some pointed and sometimes biased criticism. He did not shrink to direct such criticism at the works of Liszt and Alkan, whom he accused of elevating technical prowess into an end in itself at the cost of the compositional substance.

The thirty works belonging to the genre composed in his »*piano decade*« between 1829 and 1839 (whose opus numbers do not always correspond to the period in which they were written) document Schumann's artistic and intellectual approach. This applies equally to the sonata, fantasia, variation work and étude, to individual works and character pieces, as well as to cycles in which he addressed key subjects of Romantic poetry such as *Child and Night*. Recurring figures and motifs make the works into a discourse in which Schumann told the story of his life and in particular his love, professed openly from 1835 onwards, for the young Clara Wieck, who was nine years his junior. (Clara's father, the much respected piano teacher Friedrich Wieck, wished that both his daughter and his pupil Robert Schumann should be among »*the greatest piano performers now alive*«; however, this plan was frustrated by the paralysis of the middle finger of Schumann's right hand, caused by excessive practising.) Schumann subverted Wieck's increasing resistance to the relationship with Clara by using musical

codes and allusive quotations to express intimate messages and sent a letter to his betrothed to say, among other things, that the *Dauidsbündlertänze* contained »*wedding thoughts*« composed »*in the sweetest expectation that I can possibly imagine*« and that in the F minor Sonata and the subsequent *Fantasia* op. 17 he had uttered »*an outright cry of the heart for you*«. Even if there is clear biographical motivation for the decision to base opp. 6 and 14 and the *Impromptus* op. 5 of 1833 on themes from works by Clara Wieck, it would be rash to place too much weight on such assertions. There was far more at stake than that for Schumann, such as his undoubted wish to demonstrate his skill in subjecting short motivic-rhythmical gestures or catchy tunes to dramatic metamorphosis. What is more, he made the *Dauidsbündlertänze* follow a twofold aesthetic strategy. In the first place, the title relates to a secret fellowship of progressive musicians founded by Schumann in Leipzig and their fight against a philistine petit-bourgeois morality in the arts; this turns the music into a critique without

words. Secondly, Schumann assigned the individual pieces in the first edition to his alter egos Eusebius and Florestan, expanding on some of these attributions with commentaries spelt out in words; he thus condensed the incomparable round-dance of musical moods and tone colours into an integral artistic vision in the sense of Romantic Universalpoesie. Schumann completely deleted this theatrical layer from the second edition of 1851 played here by Gerhard Oppitz, presumably to avoid any resemblance to illustrative programme music; in their place he inserted repeats that give greater scope to the creative resources of the performer and thereby to the imaginative power of the audience.

The Sonata, again kept in a minor key like the first two, inevitably invites comparison with Beethoven's Appassionata (as was to be the case for Brahms with his third piano sonata op. 5) by virtue of its key-signature; in its first edition, it bore the title Concert sans orchestre. This is more than an allusion by Schumann to his earlier ambi-

tions as a concert pianist; it also indicates the closeness between the two main instrumental genres of concerto and sonata, as essayed by Bach in his Italian Concerto and then by Mozart in his B flat major Sonata K333 and Schubert in the Wanderer Fantasy. The young Schumann proved himself to be a historically informed composer, and it is noteworthy that Alkan followed his example in 1859 with his monumental three-movement »Concerto« for solo piano (as part of his epoch-making 12 Etudes in all the minor keys, op. 39). At the same time, Schumann substantially modified his concept: the scherzos in the unpublished five-volume original version are missing from the first edition of 1836 in three movements; in the new edition of 1853 to be heard here, Schumann restored the second scherzo, giving the overall form a much more traditional appearance – not least when one thinks of the revolutionary nature of Liszt's Sonata in B minor, likewise published in 1853 and dedicated to Schumann!

Gerhard Oppitz's selection of works from the years 1836 to 1839 presents Schumann on the way to further exploration of an »inner landscape« (to adopt a term of Marshall McLuhan's), a path that he had already taken in earlier masterworks such as Papillons op. 2, the Etudes symphoniques op. 13 and Carnaval op. 9. If that work was ostensibly a subtle study of doll-like figures at a masked ball, the »inner space« (which now also embraces »depth« and »the heartfelt«) is given far more subtle psychological differentiation. This is brought about in contrasts and climaxes, in long narrative sections and surprising watersheds, as well as by means of daring devices of rhythm and metre and tender melodic raptures; the resulting tableaux vary between extrovert outbursts and introverted withdrawal. All this is in accord with the interpretative view of French philosopher Roland Barthes, who perceived in Schumann's music a new, elemental corporeality that in the ecstatic glow of the F minor sonata's first movement or the dizzying energy of the finale to Faschingsschwank aus Wien – in which

Schumann returns to the Carnival theme – seems an early foretaste of Skryabin. The tender and dreamy Arabeske op. 18 gives the other half of the story, with Schumann referring back at the end to the close of »Der Dichter spricht«. Could Eduard Hanslick have been visualising this piece, or having it in mind, when in his immensely influential 1854 treatise Vom Musikalisch-Schönen (Of Beauty in Music) he derived the celebrated definition of music as »form in audible motion« from the ornamental art form of the arabesque? The very title of Blumenstück (flower piece) op. 19 summons up the image of a naturally unfolding melodic web, formally presented as a subtle superimposition of variation and rondo, through which the same appears in a constantly changing light. One might think of Wagner's »endless melody«, but Schumann never departs from the cadential framework; in the archaic plagal modulation of the ending he even evokes a sacred sphere that will be further intensified in the late Gesänge der Frühe.

Characterized by Arnfried Edler as one of Schumann's »most idiosyncratic and personal works«, the Humoreske op. 20 possesses the status of a key »inner-landscape« work. It marks the summing-up and culmination for the composer of a ten-year-long artistic and existential engagement with the piano, as is clear from the retrospective letter that he sent from Vienna in March 1839 to his Belgian admirer Simonin de Sire, in which he said of his choice of title for the work: »The French do not understand the word humoresque. It is sad that characteristics and terms so deeply embedded in the German nation as those for the Gemüthliche [=expressful] (enthusiastic) and for humor, which is the sophisticated merging of Gemüthlich and witty, find no good and pertinent words in the French language. (...) Do you not know Jean Paul, our great writer? I learnt more counterpoint from him than from my music teacher.« The image of the fusion of good spirits and wit summoned up by »humour« (literally the »humid« element, which Jean Paul understands to bridge the gap between the eternal heavens and the finite nature of earthly exist-

tence) indicates that in his Humoreske, Schumann was again in search of a resolution to the dialectic of directness and reflexion, which he had long since personified in the figures of Florestan, Eusebius and Meister Raro. Intensity of expression and its internalization are intertwined in a form of essayistic fluidity lacking any overall narrative. Thus the ten parts that directly follow one another (if one treats the »Intermezzo« as a separate part) could be seen as a loosely formed suite, were it not for the sonata-like cyclic processes of motivic and tonal economy, here seen in a cycle of »dark« B flat keys such as also characterize the Kreisleriana op. 16 and Nachtstücke op. 23.

It is no coincidence that the inwardness in the Humoreske contains its own »inner voice«, appositely (like »Sphinx« in Carnival) notated but not sounded, in a third part that is headed »Hastig«. The ironic contrast to this »precipitate« section is seen in the symmetrically placed eighth part based on a Polonaise theme to be executed with »a degree of pomp« – as if it were a piece of music about music, with

which Schumann simultaneously refers back to the eleventh piece of his early Papillons. The binary coda (»In Conclusion«) looks both ways, a real two-faced Janus. It commences with a recollection of a melancholy yearning theme from part 4 (»Simple and tender«) in G minor, which is now passionately intensified and expanded into a sophisticated blend of acceleration and hesitation. A brief Allegro abruptly follows, a homage to the Baroque in its major parallel, the opening key of B flat; chromatic transitions impose a descending chord-bound right-hand passus duriusculus upon an energetically undulating slide figure in the left hand. But even the repetition of a passage played twice with increasing force, and the decisive move to major, leave it open whether Schumann intended to depict a humorous reconciliation in the manner of Jean Paul or was treading in the footsteps of his second great literary role model E.T.A. Hoffmann in order to express once more the »conflicting realities« (Norbert Miller) of life and art as an indissoluble bond of pain and pleasure.



GERHARD OPPITZ

was born in Frauenau (in the Bavarian Forest) in 1953. He began to play the piano at the age of five, and debuted with a performance of Mozart's Piano Concerto in D minor when he was eleven. Alongside his school studies, with great interest in science and mathematics, he continued his musical education in Stuttgart and Munich, starting in 1966 with professors Paul Buck and Hugo Steurer and continu-

ing with Wilhelm Kempff, concentrating on the works of Beethoven. He was awarded first prize at the 1977 Artur Rubinstein Competition in Israel, after winning over an international jury, with Artur Rubinstein himself as its head, in his performances of numerous solo works by various composers, 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 appearances with the most renowned conductors and orchestras. His main interest is the Classical-Romantic repertoire, although he has always engaged with 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 work groups in cyclic form, such as Bach's "Well-Tempered Clavier", Mozart's eighteen sonatas, Beethoven's 32 sonatas, all Schubert's solo works and Brahms's complete piano works.

From 1981 to 2012 he directed a master class at the Musikhochschule in Munich. His discography runs to 81 CDs to date. Most recently, Hänssler Classics released 9 CDs comprising all the Beethoven sonatas and 12 CDs of Schubert's solo works. Gerhard Oppitz won the 2009 Brahms Prize of the Brahms Society of Schleswig-Holstein, a prize that had previously been awarded to Leonard Bernstein and Yehudi Menuhin. Since 2014 he has held the Bayerischer Maximiliansorden für Wissen-

schaft und Kunst, the highest honour of the Free State of Bavaria in the field of science and the arts, with which Johannes Brahms himself was honoured in 1873.

DEM WORT & BILD VERLAG BAIERBRUNN GEBÜHRT AUSDRÜCKLICHER DANK
FÜR DIE BEREITSTELLUNG DES IRENENSAALS UND DES STEINWAY-INSTRUMENTS.

SINCERE THANKS ARE DUE TO THE WORT & BILD VERLAG BAIERBRUNN
FOR MAKING AVAILABLE THE IRENENSAAL AND THE STEINWAY INSTRUMENT.

AUFNAHMEN / RECORDINGS:

9. - 13. DEZEMBER 2019,
IRENENSAAL BAIERBRUNN

TONMEISTER / DIRECTOR OF RECORDING:

WOLFRAM GRAUL

TONINGENIEUR / SOUND ENGINEER / MASTERING:

SIEGBERT ERNST

EINFÜHRUNGSTEXT / PROGRAMME NOTES:

WOLFGANG RATHERT

ÜBERSETZUNG / TRANSLATION:

JANET & MICHAEL BERRIDGE, BERLIN

ARTWORK:

LILIAN VON GRUENEWALDT

COVER-PHOTO:

HANS-DIETER GÖHRE



© 2022 by Profil Medien GmbH
D - 73765 Neuhausen
info@haensslerprofil.de
www.haensslerprofil.de
Manufactured in Austria

2 CD HC22045