

Diener am Werk

Überraschenderweise hat es die Nachwelt mit dem Pianisten **Artur Schnabel** nicht sonderlich gut gemeint. Fünfzig Jahre nach seinem Tod ist sein Name der breiten Öffentlichkeit weitgehend abhanden gekommen – zumindest hierzulande. Dabei war Schnabel als Interpret für mindestens drei Jahrzehnte eine der Schlüsselgestalten der Musikszene. Ingo Harden erinnert sich.



Foto: EMI Classics

Maßstäbe als Pianist setzte Artur Schnabel zunächst in Deutschland, später in England und schließlich in den USA. Ich erinnere mich noch sehr genau, welche Faszination sein Spiel auf mich ausübte, als der britische

Soldatensender BFN uns in den ersten Nachkriegsjahren mit den Schnabel-Platten bekannt machte. Die Prägnanz „seines“ B-Dur-Brahms, sein einmalig runder, leuchtender Ton, seine Innigkeit und Raserei wurden zu formenden Eindrük-

ken, obwohl wir Jungmusici uns mit der damaligen deutschen Spitzentrias Fischer-Kempff-Gieseking (plus Backhaus) als Idolen ja durchaus gut bedient fühlen konnten.

Die Rolle einer maßstäblichen Instanz wuchs Schnabel schon als Mittdreißiger in Berlin zu, wo er seit 1900 tätig war. Claudio Arrau hat berichtet, wie er sich 1918 nach dem plötzlichen Tod seines Lehrers Martin Krause gegen viele „Damen zur Wehr setzen musste“, die ihn – im Berlin Busonis! – „partout zu Schnabel“ schicken wollten. Als der junge Horowitz 1925 bei der neuen Sowjetregierung eine Auslandsreise beantragte, gab er als Grund Studien bei Artur Schnabel in Berlin an. Und Arthur Rubinstein fühlte sich schwer auf den Schlips getreten, als George Szell ihn bei einer Probe von Beethovens G-Dur-Konzert schon nach den ersten Takten unterbrach und ihm vor versammelter Mannschaft leicht vorwurfsvoll erklärte, Schnabel habe die Stelle aber anders genommen ...

Abgesichert wurde Schnabels Ruf, als Interpret eine Art Maß aller Dinge zu sein, durch seine damals durchaus unkonventionelle Repertoire-Gestaltung. Von Anfang an ließ er die gängige Virtuosen-Literatur links liegen. Er wollte sich nur mit Musik befassen, die – Originalton Schnabel – „schöner ist, als sie gespielt werden kann“. Musik also, die bei jeder Neubegegnung neue Perspektiven eröffnet, neue Herausforderungen bietet: die Klavierwerke von Brahms, von Schubert, später von Mozart, vor allem aber von Beethoven. 1927 führte er in der Berliner Volksbühne zum einhundertsten Todestag des Komponisten dessen 32 Klavier-sonaten in sieben Matineen zyklisch auf. Fünf Jahre später wiederholte er die Serie, 1934 und 1936 spielte er sie auch in London und New York. Parallel dazu entstand zwischen Januar 1932 und November

1935 für die „Beethoven Sonata Society“ die erste Schallplatten-Gesamteinspielung der berühmten Zweiunddreißig.

Neu und ungewohnt wirkte aber auch Schnabels Interpretationsansatz. Er empfand sich nicht mehr nach alter Virtuosenart als selbstherrlicher Musikverwerter, sondern als „Diener am Werk“, der den überlieferten Notentext mit schier philologischer Akribie befolgte, und diese damals hochmoderne Einstellung, diese neue Art von Kunstmoral, machte Schnabel auch zu einem begehrten Lehrer. Er unterrichtete zuerst privat, ab 1925 an der Berliner Musikhochschule, nach seiner Emigration schon im Frühjahr 1933 dann in Sommerkursen am Comer See und in London, von 1940 bis 1945 an der University of Michigan in Ann Arbor. Unter seinen Schülern finden sich Namen wie Hans-Erich Riebensahm, Peter Frankl, Claude Frank, Leonard Fleisher und Leonard Hokanson, nicht zu vergessen sein älterer Sohn Karl-Ulrich Schnabel, mit dem er in den 1940er Jahren viel vierhändig Schubert für die Schallplatte eingespielt hat.

Beschäftigt man sich mit den überlieferten Zeugnissen von und über Schnabel, beschleicht einen leicht das Gefühl, es könne womöglich zwei Pianisten gleichen Namens gegeben haben: Alle, die ihn in seinen Berliner Jahren beobachtet haben, betonen die perfekte und gewissenhafte Formvollendung seines Klavierspiels, das frei von der Willkür und Maßlosigkeit der Klavierlöwen war. „Er spielte makellos, immer“, erinnerte sich Arrau. „Ich habe ihn mit Webers Konzertstück gehört – wunderschön.“ Meine alte Klavierlehrerin Ilse From Michaels, damals als eine der ersten Interpretinnen von Regers Bach-Variationen und als Nikischs Solistin im „Rach drei“ bekannt geworden, wusste von Schnabels „eleganter Erscheinung“ zu berichten, der ein unangreifbar „gelecktes“ Spiel entsprochen habe. Und dem jungen Ernst Krenek erschien dessen Vortrag glanzvoll, leicht, brillant, aber auch „fast zu glatt“.

Ganz anders die Eindrücke, die Schnabels klingende Hinterlassenschaft vermittelt, deren Schwerpunkt allerdings auf den Jahren der Emigration nach 1933 liegt. Seine Diskographie reicht von frühen Welte- und Ampico-Klavierrollen über akustische Trichteraufnahmen – zum Beispiel von Schubert-Liedern mit



Artur Schnabel während des Zweiten Weltkrieges bei Rundfunk-Aufnahmen für den „Armed Forces Radio Service“ in Hollywood.

seiner Frau, der hochangesehenen Konzertaltistin Therese Behr – bis ins Jahr 1950. Sie enthält Dokumente seiner umfangreichen Kammermusik-Aktivitäten, unter anderem mit Szigeti, Piatigorski, Fournier und dem ProArte Quartet, vor allem aber seine großen Beethoven-Ein-

zarts Sonate KV 570. Es dominieren hochgespannt-expressive Darstellungen, die sich gelegentlich sogar zu neurotisch anmutender Getriebenheit mit unkontrollierten Tempo-Exzessen und unkontrollierbaren Fehlgriffen aufschaukeln – zu erleben etwa im Finale von Beethovens

Opus 101, das nach heutigen Begriffen einfach „nicht gekonnt“ klingt. Aber man sollte nicht vergessen, dass bis in die 1950er Jahre „einstürzende Notenbauten“ an Höhepunkten

als Zeichen gestalterischer Begeisterung durchaus noch toleriert wurden.

Das breite Mittelfeld von Schnabels elektrischen Schellacks allerdings zeigt ihn als einen Musiker von ebenso großem Ausdrucksvermögen wie überlegener Gestaltungskraft, dessen leidenschaftliche Werkbezogenheit überhaupt noch nichts zu tun hat mit dem nüchtern-sachlichen und spannungsarmen Referieren, zu dem

Als Interpret eine Art Maß aller Dinge

spielungen der 1930er Jahre und die späteren Mozart- und Schubert-Aufzeichnungen. Insgesamt stehen zur Zeit rund 85 CD-Titel (mit einer großen Zahl von Überschneidungen) zur Verfügung.

Aber das Bild, das sie entwerfen, unterscheidet sich fast krass von dem der Ohrenzeugen der Berliner Jahre. „Gelecktes“ findet sich unter ihnen nur gelegentlich, etwa in der 1948er Wiedergabe von Mo-

Musizieren heute allzu oft (und immer noch) verkommt. Sich diesen Unterschied zwischen banaler Noten- und spannungsvoller Werktreue drastisch vorführen zu können, macht heute mehr denn je den Reiz der Beschäftigung mit den Aufzeichnungen Artur Schnabels aus, auch wenn deren Vorbildcharakter mehr in der grundsätzlichen Musizierhaltung als in Einzelheiten liegt.

Dazu nur ein paar ganz kurze Hinweise.

CD-Hinweise

Das aktuelle und vollständige CD-Angebot lässt sich heute am besten über die einschlägigen Internet-Anbieter erfahren (z. B. www.amazon.de oder www.jpc.de). Daher beschränkt sich die folgende Auflistung auf Titel, die die Kunst Schnabels besonders charakteristisch reflektieren.

Die großen Pianisten – Artur Schnabel

Schnabel: Beethoven, Klavierkonzert op. 58, Sonaten op. 53, 109, 111, Diabelli-Variationen; Sargent Philips/Universal (2 CD)

The Piano Library – Artur Schnabel: Beethoven, Sonaten op. 101, 106

Piano Library

Beethoven, Sämtliche Klaviersonaten EMI (8 CD)

(Zahlreiche Auszüge daraus auf Einzel-CDs bei Arkadia, Dante, Nuova Era, Piano Library, Preiser u. a.)

Beethoven, Violinsonaten op. 24, 96; Szigeti Strings

Beethoven, Klavierkonzerte op. 58, 73; Sargent Arkadia/Klassik Center

Brahms, Klavierkonzert op. 15; Szell Dante/Musikwelt

Brahms, Klaviertrio op. 8, Violinsonaten op. 78, 100; Szigeti, Fournier Arbiter

Mozart, Klavierkonzerte KV 459, 467, 595, 365; Rondo KV 511 u. a.; London Symphony Orchestra, Barbirolli, Boult, Sargent, K. U. Schnabel Pearl/helikon (2 CD)

Mozart, Klavierquartett KV 478, Klaviersonate KV 310; ProArte Quartet Ara

Schubert, Forellenquintett, Klaviersonate D 959 u. a.; Pro Arte Quartet Arkadia/Klassik Center

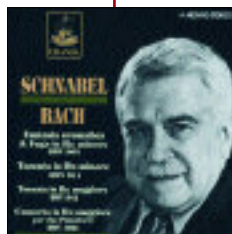


Foto: Willinger / Akademie der Künste

Das zweite Schnabel Trio: Artur Schnabel mit dem Cellisten Jean Gérardy und dem Geiger Carl Flesch 1912 in Schnabels Berliner Wohnung, Wielandstraße 14.

Zu den ausgeprägtesten Merkmalen von Schnabels Musizieren gehörte sein entschiedener Drang, „nach vorn“ zu spielen, Musik als einen dynamischen Prozess darzustellen und nicht als „gefrorene Architektur“. In seiner Wiedergabe etwa der „Grande Sonate“ op. 7 von Beethoven herrscht Spannung vom ersten bis zum letzten Takt. Und bei einem Werk wie etwa der „Hammerklaviersonate“ erfahren Tempo und Intensität in den Ecksätzen darüber hinaus eine sozusagen lebensgefährliche Verschärfung. Ähnlich gerät die Musik auf dem Höhepunkt des ersten Satzes von Beethovens Es-Dur-Konzert (in der leider zur Zeit vergriffenen 1942er Aufnahme aus Chicago) quasi außer sich und lässt das Klavier mit ungezügelter Wildheit dem Orchester ins Wort fallen: rhythmisch nicht korrekt, aber packend; so heute nicht mehr nachahmbar, aber in der Tendenz modellhaft.

Ebenso aber kenne ich kaum einen Pianisten, der es verstand, lyrische Melodielinien so perfekt klangschön und zugleich tief verinnerlicht zum „Singen“ zu bringen wie er – der langsame Satz in Mozarts letztem Klavierkonzert KV 595 in seiner Aufnahme von 1934 bietet dafür ein erle-

senes Exempel. Und wem prägte sich nicht der schlichte, unspektakuläre Vortrag des a-Moll-Rondos in Schnabels Einspielung von 1946 ganz tief und dauerhaft ein?

Dank dieser einzigartigen Bandbreite seines Tons und seiner Dynamik, dank seines Willens, das Äußerste zu wagen, um großer Musik gerecht zu werden, gelang es Schnabel immer wieder, bei der Wiedergabe Kompositionen „organisch“ zu entfalten, sie zum Ereignis werden zu lassen. Und das ist es, was sein Musizieren quasi furtwänglerisch hoch über jene Art bloßer Aneinanderreihung von Tönen heraushebt, zwischen denen sich nichts abspielt, die sich nicht zu charakteristischen Gestalten verbinden und deren (dann) sprachlose Banalität und Leere am Hörer abperlen, ohne Spuren zu hinterlassen.

Harold C. Schonberg bezeichnete Schnabel 1963 in seinem Buch „The Great Pianists“ als den „Archetyp des modernen deutschen Pianisten“. Wenn er es doch damals nur geworden wäre oder die Chance bestünde, dass die heute „modernen deutschen Pianisten“ seiner gestalterischen Ratio etwas mehr Beachtung schenken!

„Liebesaffäre“ oder mehr?

Obwohl das Komponieren für ihn mehr als nur eine angenehme Freizeitbeschäftigung war, steht noch heute das ebenso hochrangige wie schwierige **kompositorische Œuvre von Artur Schnabel** ganz im Schatten seines legendären Klavierspiels. Zu sehr stieß seine eigenwillige Tonsprache selbst bei verständigen Zeitgenossen auf Vorbehalte, zu nachhaltig wirkte Schnabels Desinteresse an Aufführungen eigener Werke. Michael Kube hat sich anlässlich des 50. Todestages auf Spurensuche begeben.



Foto: Akademie der Künste

Verwirrung machte sich breit, als Artur Schnabel zu Beginn der 20er Jahre mit eigenen Kompositionen hervortrat, die mit ihrer stilistischen Radikalität und einem kompromisslosen Ausdruckscharakter gar nicht in das Bild des vermeintlichen „Gralshüters“ klassischer Musik passen wollten. Übersehen wurde damals freilich (wie auch heute noch bisweilen), dass Schnabel selbst das kompositorische Schaffen als wesentlichen Teil seines künstlerischen Wirkens ansah, auch wenn er später – bei einer Diskussion während seiner Gastvorlesung an der University of Chicago im Jahre 1945 – damit kokettierte: „Offiziell bin ich kein Komponist – ich bin als Pianist abgestempelt –, also war das Komponieren für mich immer eine Art Hobby oder Liebesaffäre. Ich habe es immer im Sommer, während der Ferien betrieben.“

Dieser Einschätzung scheinen jene Jahre zu entsprechen, in denen Schnabel sich ausschließlich dem Konzertieren widmete (1905-1914 und 1925-1931/35). Ihnen steht allerdings eine fast vierjährige Periode gegenüber (1920-1923), in der er

sich – mit Ausnahme von zwei Amerika-Tourneen, die ihm erst finanzielle Unabhängigkeit gaben – gänzlich aus dem Musikleben zum Komponieren zurückzog.

Während dieser in Berlin verbrachten Zeit, die er selbst unter musikalischen Aspekten als seine „anregendsten und vielleicht glücklichsten“ Jahre bezeichnete, pflegte er auch die Diskussion mit exponierten Vertretern der jüngsten Generation. Schnabels Selbstverständnis spiegelt sich wohl am deutlichsten in den Erinnerungen Ernst Kreneks wider: „Seltenerweise hatte ich jahrelang, bis um das Jahr 1928, ständigen Kontakt mit einem der berühmtesten Pianisten unserer Zeit, ohne ihn jemals spielen zu hören. Viel mehr hörte ich aus seinen und über seine Kompositionen, die er uns vorspielte, und er war unentwegt und begeistert an unseren eigenen Experimenten in der Komposition interessiert, so dass ich einer der ganz wenigen war, die Schnabel in erster Linie für einen Komponisten hielten, der zufällig auch Klavier spielte, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten.“

Tatsächlich ist Schnabels Biographie

von beiden Aspekten nachhaltig geprägt, auch wenn sich wirkliche Überschneidungen nur in frühen Jahren ausmachen lassen. So ging bei ihm nach eigener Aussage das Erlernen des Klavierspiels mit ersten kompositorischen Versuchen einher. 1897 gewann er in Wien mit drei Klavierstücken den Leschetizky-Preis, drei Jahre später brachte er ein eigenes Klavierkonzert in Berlin zur Aufführung, und ab 1903 erschienen einige Lieder im Drei-Lilien-Verlag im Druck. Den ganz in der akademischen Tradition des 19. Jahrhunderts gehaltenen Werken dieser ersten Phase, die nach Schnabel „auch dem reaktionärsten Schulmeister keinen Verdross bereitet hätten“, folgte ab 1918 – beginnend mit einem „Notturmo“ (1914) nach

Literatur

Artur Schnabel, Aus dir wird nie ein Pianist. Hofheim: Wolke Verlag 1991 (ISBN 3-923997-39-6)

Cesar Saerchinger, Artur Schnabel. A Biography. Westport/Connecticut: Greenwood Press 1958/1973 (ISBN 0-8371-6910-0)

CD-Hinweise

Sinfonien Nr. 1 und Nr. 3; BBC Sinfonieorchester, Sinfonieorchester Prag, Zukofsky
CP2/Liebermann CD 109

Sinfonie Nr. 2; Royal Philharmonic Orchestra, Zukofsky
CP2/Liebermann CD 104



Dance and Secret & Joy and Peace, Sonate für Violine solo; Gregg Smith Singers, Orchester, Zukofsky (Leitung und Violine)
CP2/Liebermann CD 110



Streichquartett Nr. 3
LaSalle Quartet
DG/Universal CD 423 4109-2 (vergriffen)

Sonate für Violine und Klavier; Zukofsky, Oppens
CP2/Liebermann CD 102

Sonate für Violine und Klavier, Sonate für Violine solo; Tetzlaff, Litwin
Arte Nova/BMG CD 7321 27798 2 (vergriffen)

Tanzsuite, Klaviersonate; Tozer
Chandos/Koch CD 9673



Foto: Akademie der Künste

Artur und Stefan Schnabel 1934 in der Garderobe des Old Vic Theatre in London, wo der Sohn als Lord Willoughby in Shakespeares „Richard II.“ auftrat.

einem Text von Richard Dehmel – eine zweite, in der sich ohne vermittelnden Übergang nahezu radikal zeittypische Tendenzen widerspiegeln, in der Schnabel aber auch einen ausgeprägten Personalstil entwickelte: „In diesen Werken lässt sich der Wandel von einer harmonikalen zu einer zunehmend melodisch, rhythmisch und formal bestimmten Grundlage verfolgen.“ Durchaus charakteristisch ist dabei für jene Zeit die Beschränkung auf Klavier- und Kammermusik, die sich auch im Schaffen zahlreicher anderer Komponisten beobachten lässt; so umfasst Schnabels Œuvre jener bewegten Jahre vier Streichquartette, ein Streichtrio und eine Sonate für Violine solo sowie eine Tanzsuite und eine Sonate für Klavier.

Wegweisend erscheint in mehrfacher Hinsicht die 1919 entstandene Sonate für Violine solo – ein fünfsätziges Werk mit einer Aufführungsdauer von mehr als 45 Minuten. Dem äußeren Gewicht entspricht dabei der kompositorische wie spieltechnische Anspruch. Nicht allein von der Besetzung, sondern auch von der Reduktion des motivischen Materials her nimmt Schnabel Bezug auf die nur wenige Jahre zuvor im Druck erschienenen Werke Max Regers, mit denen dieser die Bachschen Sonaten und Partiten wieder als Modelle verfügbar machte. Doch huldigt Schnabel in den raschen Sätzen anders als manche seiner Zeitgenossen nicht einer mechanisch abschnurrenden Rhythmik,

vielmehr entfaltet er eine musikalische Prosa, die auch metrisch nicht begrenzt wird und Ideen von Ernst Kurths Theorie des „linearen Kontrapunktes“ in sich aufnimmt. Konsequenterweise verzichtet Schnabel in diesem Fall auf die Setzung von Taktstrichen; in Werken mit mehreren Instrumenten gliedern sie lediglich einzelne Phrasen, in den späten Sinfonien herrscht schließlich – eine Herausforderung

Werkliste

(Auswahl, chronologisch)

- Klavierkonzert (1901)
- Sonate für Violine solo (1919)
- Notturmo für Singstimme und Klavier (1914)
- Klavierquintett (1916)
- 1. Streichquartett (1918)
- Tanzsuite für Klavier (1921)
- 2. Streichquartett (1921)
- Klaviersonate (1923)
- 3. Streichquartett (1923/24)
- 4. Streichquartett (1924)
- Streichtrio (1925)
- Sonate für Cello solo (1931)
- Sonate für Violine und Klavier (1935)
- Klavierstück in sieben Sätzen (1936)
- 1. Sinfonie (1937/38)
- 5. Streichquartett (1940)
- 2. Sinfonie (1941/42)
- Zwei Stücke für Chor und Orchester (1943)
- Trio für Klavier und Streicher (1945)
- Rhapsodie für Orchester (1947)
- 3. Sinfonie (1948/49)
- Duodecimet (1950)



Foto: Nicolaus Stockmann

Der Schüler Theodor Leschetizkys: Artur Schnabel in Wien um 1897.

rung für jeden Dirigenten – ein ständiger Taktwechsel. Hinzu kommt eine Fülle von verbalen Spielanweisungen, mit denen Schnabel dem Interpreten seine Vorstellungen über die gewohnten allgemeinen Angaben hinaus möglichst genau zu vermitteln sucht.

Schnabel bindet allerdings die omnipräsente expressive Metamorphose des motivischen Materials in einer nicht minder komplexen, gleichwohl zyklisch gerundeten und auf bekannte Gerüste sich stützende Form. Carl Flesch, der Widmungsträger, monierte zwar, das Werk sei in „rührender Unkenntnis des Wesens der Geigentechnik verfasst“, doch war offensichtlich erst der Verzicht auf jegliche Konzession für Schnabel Voraussetzung für die Realisation einer kompositorischen Idee.

Stärker noch als in der Violinsonate zeigte sich in den Kompositionen der folgenden Jahre der Drang zu radikalen Lösungen, die dissonante Klangballungen ebensowenig scheuen wie eine komplexe, kontrapunktisch gesteigerte Faktur und

Mit Ausnahme einer für Gregor Piatigorsky geschriebenen Sonate für Violoncello solo (1931) nahm Schnabel seine kompositorischen Aktivitäten erst nach über einem Jahrzehnt mit der Sonate für Violine und Klavier (1935) wieder auf und führte sie bis zu seinem Tod nahezu ununterbrochen von Sommer zu Sommer fort. Die gegenläufige rhythmische Struktur und klare Linienführung der Sonate, die den Tonfall der Komposition bisweilen abstrakt erscheinen lassen, prägen auch das weitere Schaffen, darunter drei Sinfonien und eine Rhapsodie für Orchester. Ob sich in ihnen allerdings, wie gelegentlich beschrieben, eine „neue Einfachheit“ widerspiegelt, erscheint gerade angesichts der Fülle der Motivgestalten und unregelmäßigen Periodenbildungen fraglich. Schon ein flüchtiger Blick in die gedruckte Partitur der ersten Sinfonie – sie erschien offenbar in nur geringer Auflage und wurde von Schnabel jeweils handsigniert – zeigt eine grundsätzlich polyphon angelegte, dynamisch detailliert abgestufte Faktur. Noch heikler wird es im letzten Satz der dritten Sinfonie, dem ein tonales (!) Thema aus dem damals schon ein halbes Jahrhundert alten Klavierkonzert zugrunde

liegt.

Nicht allein die erheblichen technischen Anforderungen, sondern mehr noch Schnabels anhaltende Leidenschaftslosigkeit gegenüber den eigenen Kompositionen stehen bis heute einer Verbreitung der Werke im Wege – die wenigen Aufführungen gingen bisher auf die Initiative Einzelner zurück. Bezeichnend ist in diesem Sinne die nach Schnabels Tod abgesagte Uraufführung der dritten Sinfonie – sie fand erst 1992 im Rahmen einer CD-Einspielung statt. So kommt den von den Berliner Festwochen und der Akademie der Künste (deren Archiv im vergangenen Jahr Artur Schnabels Nachlass übernahm) für September angekündigten Konzerten und Veranstaltungen bei weitem nicht die Funktion einer Retrospektive zu, sie gleichen eher einer längst fälligen vorbehaltlosen Sichtung.



Internet

www.adk.de/arturschnabel



Schnabel in Berlin

Ausstellung

Die Stiftung Archiv der Akademie der Künste, die seit kurzem den Nachlass von Artur Schnabel verwaltet, würdigt in einer großen Ausstellung Leben und Werk des Pianisten und Komponisten, stellt aber auch sein familiäres Umfeld vor.

2. September bis 14. Oktober 2001:

Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, Berlin-Tiergarten, montags 14 bis 20 Uhr, dienstags bis sonntags 11 bis 20 Uhr.

Konzerte

In Zusammenarbeit mit den Berliner Festwochen veranstaltet die Akademie der Künste eine Konzertreihe, in der das Vogler Quartett, das ensemble recherche, das Peterson-Quartett, das Minguet Quartett, die Pianisten Geoffrey Tozer und Benedikt Koehlen, der Geiger Christian Tetzlaff, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin unter Jürg Wyttenbach und viele andere zwischen dem 1. und dem 30. September 2001 einen Großteil des kompositorischen Œuvres Schnabels vorstellen.

Termine unter:

www.berlinerfestspiele.de/berlinerfestwochen/musikprogramm01.html

Symposium

Zwischen dem 7. und dem 9. September 2001 findet ein Artur-Schnabel-Symposium statt, bei dem Pianisten, Musikwissenschaftler, Komponisten, Philologen und Vertreter der Familie Schnabel das vielfältige Lebenswerk des Pianisten und Komponisten sowie seine Beziehung zu anderen berühmten Musikern – etwa Eduard Erdmann, Ernst Krenek und Arnold Schönberg – diskutieren werden. Zu den Referenten zählen Martin Elste, Harris Goldsmith, Werner Grünzweig, Volker Scherliess und Geoffrey Tozer.

Adresse:

Curt-Sachs-Saal des
Musikinstrumenten-Museums
Tiergartenstr. 1
Berlin-Tiergarten

Schlechter Anwalt der eigenen Werke

einen durch motivischen Beziehungsreichtum verästelten Verlauf. Hörbar wird etwa im dritten Streichquartett (1923/24) eine kompositorische Ökonomie der Mittel, kombiniert mit einer zweifelsohne „fühlenden“ Ausdrucksintensität. Technisch bezieht sich Schnabel in diesem durchkomponierten Werk auf den in Schönbergs Streichquartett d-Moll op. 7 (1905) erreichten Stand, der fortgeschrittenen Harmonik nach jedoch eher auf das Streichquartett (1909/10) von Alban Berg – sofern man überhaupt derartig verkürzte Anhaltspunkte geben mag. Einflüsse des aus Amerika importierten Jazz, die weite Teile der Tanzsuite von 1921 bestimmen, leben auch noch in der mehr homophon gedachten Klaviersonate (1923) fort, deren Aufführung durch Eduard Erdmann bei dem Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Venedig (1925) für einen ausgewachsenen Skandal sorgte, als Gaspar Cassadó (der zuvor wegen seiner zuckersüßen Melodien ausgepfiffen wurde) sich voller Empörung zu einem „Allora basta!“ („Jetzt reicht es!“) verstieg.