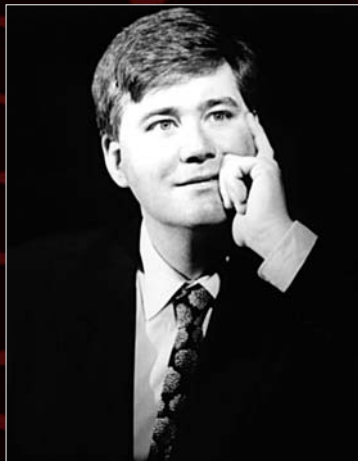


Chan 9673



Geoffrey Tozer

Schnabel

CHANDOS

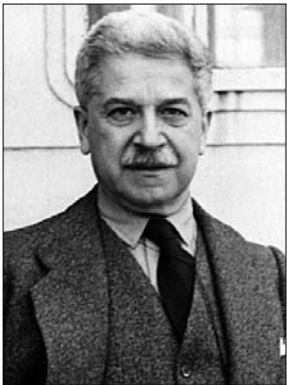
Dance Suite

Premiere recording

Sonata

Geoffrey Tozer *piano*





Hulton Getty

Artur Schnabel

Artur Schnabel (1882–1951)

Dance Suite (1921)

30:31

- | | | |
|--------------|---|------|
| <div>1</div> | I Foxtrot (Begegnung): Lebhaft
Foxtrot (Encounter) | 2:55 |
| <div>2</div> | II Erste Rast (Werbung): Behagliches, schmiege-
und eher langsames Walzerzeitmaß
First Rest (Wooing) | 3:46 |
| <div>3</div> | III Walzer (Fühlung): Keck. Gesund, feurig und sehr
beschwingt, doch stets ganz bestimmt, deutlich
und ohne Hast –
Waltz (Feeling) | 1:42 |
| <div>4</div> | Mit gesangvoller Oberstimme, doch sehr weich – | 4:45 |
| <div>5</div> | Ruhig | 7:41 |
| <div>6</div> | IV Zweite Rast (Schwebung): Entspannt, leicht
dahinträumend von Tanz und Liebe
Second Rest (Suspense) | 5:14 |
| <div>7</div> | V Auf morgen (Bekräftigung): Presto
About tomorrow (Affirmation) | 4:17 |

Piano Sonata (1923)

31:57

- | | | |
|---------------|---|------|
| <div>8</div> | I Leidenschaftlich, stark und sehr bestimmt; ganz
frei, gar nicht schnell, immer eher zurückhaltend,
doch immer noch gesangvoll | 2:48 |
| <div>9</div> | II Durchaus zart und schlicht; ganz ruhig, sanft,
lieblich dahinträumend; vollkommen frei | 2:38 |
| <div>10</div> | III Fröhlich, schelmisch, keck, etwas eigensinnig | 4:08 |

11	IV Ganz langsam. Versonnen, erdfern –	3:43
12	Hell, ganz zart singend –	2:25
13	Sehr gebunden	4:32
14	V Feurig, verwegen, ohne Aufenthalt, aber auch ohne	
	Hast und Erregung, ganz gesund –	0:53
15	Schwungvoller, hingerissener Walzer –	3:45
16	Deutlichst, hell	6:45
	TT 62:33	

Geoffrey Tozer piano

Schnabel: Dance Suite/Piano Sonata

Artur Schnabel – pianist, teacher, thinker, wit, but also composer? Even in the half-century since his death his compositions remain in the shadow of his other achievements, although he himself would not have judged his career in this way.

Most biographical notes on Schnabel quote his teacher Theodor Leschetizky's remark 'Schnabel, you will never be a pianist; you are a musician.' One aspect of Leschetizky's perceptive comment is definitely mirrored in Schnabel's many compositions. How few are for the piano! Apart from several early works, the bulk of his mature music written after 1918 was mainly chamber works for strings, and later, orchestral music. There are only four solo compositions for piano, starting with the *Dance Suite* (1921) and the Sonata (1923), both written at the request of a pupil, and the Tweedledum-and-Tweedledee-sounding *Piano Piece in Seven Movements* (1936) and *Seven Pieces for Piano* (1946). Nothing else. Against this compare five string quartets, the String Trio, Violin Sonata, Piano Trio, unaccompanied violin and cello sonatas, the three symphonies, a Rhapsody for Orchestra, and last of all in 1950, a *Duodecimet*. This is not the output of 'a pianist', and it certainly explains why his

piano playing conveyed so much more to listeners in his lifetime and beyond.

Schnabel thought all musicians should compose, even if they tore up what they wrote. He believed the act of composing, even the manual labour of writing out music, taught musicians more about the essence of their craft, their art, its language, its meaning, than hours spent honing instrumental or vocal skills.

His own dissonant idiom baffled many who heard his music. Some simply could not reconcile such toughness with the same Schnabel who played Mozart or Schubert to perfection. One musician told Schnabel that something must be bogus about either his playing or his composing, for one man could not possibly admit such outrageous opposites. 'Tell me, are you the same Schnabel who wrote that terrible Sonata I heard in Venice?', asked Toscanini. Schnabel related this quite cheerfully for years after, never apologizing for his music, nor actively seeking performances of it.

Both the *Dance Suite* and Sonata date from a rich and happy period in Schnabel's composing life. They were written not for his own performance but at the request of a

particularly lively pupil, Eduard Erdmann. Schnabel had a Beethovenian disregard for the comfort of his performers, and having just completed his solo Violin Sonata lasting more than fifty minutes – which would seem freakishly long were it not, in certain moods, so absorbing and exhilarating to hear – he began his 'popular' piece for Erdmann.

The language of the *Dance Suite* is reminiscent of Korngold, whom Schnabel admired (he premiered Korngold's Second Piano Sonata, and recorded it on piano rolls) but it is by no means one of those uneasy attempts at popular music by a serious composer, or serious music by a popular composer. Rather it charts the course of a relationship between two young people, expressed in dance music: their meeting, slightly formal, in the opening Foxtrot, and then two Waltzes – one slow, one exuberant – in which their relationship flowers; a long, dreamy colloquy written in quite a different style to the rest of the piece, and lastly a high-spirited, turbulent gallop.

The fourth movement is written without barlines. Consequently Schnabel uses Busoni's device of using accidentals strictly for each note, without using natural signs at all (once the convention is understood it makes reading the score easier).

Busoni's *Sonatina seconda*, written in this way, is an obvious precursor, but then so is

Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata, in the introduction to the fugue. Schnabel once remarked that if he could afford it he would have all music printed without barlines.

Throughout the *Dance Suite* the image of the two protagonists playfully sparring with each other, acting and reacting, is vivid and charming, but in the fourth movement they lie together voluptuously, day-dreaming, as if the removal of musical barlines corresponded to the removal of all their constraints.

The massive Waltz in A flat builds up an almost unbearable series of four-bar phrases quite deliberately, so that the literally timeless reverie that follows is all the more effective. Between these movements Schnabel requests that the performer 'holds a pause of 30–40 seconds, keeping hands over the keys without moving, in the time-honoured manner to prevent applause'. (!) [A shorter pause, as observed on this CD, is felt to be more appropriate when listening to a recorded performance of the *Dance Suite*.]

In *Artur Schnabel – A Biography* by César Saerchinger (Cassell and Co., London 1957), while describing the preparations for the first performance of *Dance Suite*, Saerchinger relates the following wonderful story:

In the midst of the frantic session with Erdmann, the bell rang and a winsome young woman in her early twenties was shown into the ante-room after announcing herself as the daughter of Artur

Schnabel and an outstanding lady violinist, whom he had not seen since his teens.

Schnabel's reaction to this startling piece of news is a matter for speculation. Possibly he was too deeply engrossed to take it in. The maid had not ventured to disturb him, and the young lady was kept waiting in the little reception room until her patience was near to bursting. When she finally entered the room all doubt as to her authenticity was quickly dispelled. The resemblance was striking: face, eyes, and chin – the whole figure of the diminutive Elisabeth (nicknamed Ellie) was a miniature of Artur. She was his daughter without a doubt, though only seventeen years younger than himself. Moreover, she revealed that besides being her father, Artur was also the grandfather of a two-year-old boy. Having inherited her talents and temperament from both parents, Ellie proceeded to demonstrate them at the keyboard by playing a composition of her own. All in all, she was so charming, vivacious, and obviously gifted that very soon the entire family were captivated, including the two boys [Schnabel's sons] when they met her after Artur's return from America. Therese, [Schnabel's wife] who might have had pardonable reservations, took Ellie to her heart as the daughter of the family. From that moment she became a new factor in the domestic life of the Schnabels. It was the most unexpected but by no means unwelcome contribution to 'the happiest years' of Artur's life.

The *Sonata* is very different. Originally Schnabel called it 'Piano Piece in Five Parts', but Erdmann proposed the title 'Sonata', which suits it better. Its five dissonant movements may be said to be in the vicinity of A minor, F major, C major, D minor, and A minor respectively. The finale brings back some thematic fragments from former movements, particularly the first. Like all Schnabel's music, this is absolutely not everyday music, and indeed it is only bearable in certain moods, moods in which it does have great power to absorb and satisfy the mind. Its vehemence and intellectual toughness, to a mind that relishes such qualities, is a marvellous stimulus, in an age when so much new music is sugary and deliberately easy to understand.

The score is peppered with performance indications, sometimes for individual notes within chords, metronomic marks, footnotes, detailed dynamic and articulation marks, pedalling, absorbing and idiosyncratic Schnabelian fingering. All these are familiar things to those who know his edition of Beethoven's Sonatas, and the scores of the *Dance Suite* and the Sonata are full-scale 'Schnabel Editions' in their own right. None of this is wearisome to study, even if it is time-consuming to decipher.

Schnabel never played the work preferring to leave the premiere to Erdmann. One can

easily imagine the circumstances of this notorious performance, especially as Schnabel's Sonata came at the end of a long programme of new works. After more than half an hour of Erdmann's enthusiastic delivery of this free-flowing music, with no apparent end in sight to the awful grinding dissonances, it is no wonder that one listener, said to be a famous musician, shouted out 'Basta!' [Enough!]

Perhaps with hindsight its extremism was prophetic of events to come? Not all the work is tough. Schnabel, with his fondness for taking the 'line of most resistance' puts the harshest music first, but it is followed by a beautifully cool movement, largely concerned with intervals of fourths, and a scherzo with some playful twelve-tone passages, but in the main carrying on a great game of major and minor thirds.

The longest movement is an immensely slow meditation, a written-out version of a Schnabel performance of a very slow movement, many examples of which are enshrined in his recordings. Among his accomplishments he was the unrivalled master of the most hypnotically slow speeds in music.

Even the finale is not as unremittingly harsh as the first movement. It has great changes of character, from flaming energy and enthusiasm to lumpy peasant dancing. When it reaches a moment of stasis the music's undisguised nod

to Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata seems perfectly appropriate.

In 1961 a collection of talks given in 1945 by Schnabel to the students of the University of Chicago was published under the title *My Life and Music* (Longmans, Green & Co., Ltd., London, reprinted Dover Publications Inc., N.Y., 1988). It is a wonderful book, full of interest and fun. In it Schnabel happens to quote a slighting remark by Glazunov about the young Stravinsky. In turn, this was quoted in a glowing review of the book by Peter Heyworth in the *Observer* which provoked an entertainingly tart letter to the newspaper from the aggrieved Stravinsky, who after demolishing Glazunov turned his guns on Schnabel:

My encounters with Schnabel in Berlin in the 1920s and in New York during the 1939 war were pleasant enough, and I always had the greatest respect for him as a pedagogue (I once tried to persuade him to accept my younger son as a pupil).

My encounters with his music are a different matter, however. The examples I have met with were all timeless in the wrong sense, and one of his pieces, a solo cello sonata, is, I think, the unloveliest lucubration I have ever heard. 'Schnabel the Creator' is, to me, a tenuous proposition. In the old word-association game, his masterpiece, the 'Duodecimet', would only make me say 'ulcers'.

People were always saying rude things like this about Schnabel's music, and he did not seem to mind. His approach to composition, in a paraphrase of Letschitzky's remark, was not that of a composer but of a musician. His composing, as he was the first to say, helped to provide in him the vital spark he brought to his performance of the music of others, or in his own words, of 'music that was greater than can be performed'.

© 1999 Geoffrey Tozer

Geoffrey Tozer has been performing since the age of seven. At fourteen he became, and remains, the youngest person to be awarded a

Churchill Fellowship. This took him from Australia to London where his first appearance was at the Albert Hall with Sir Colin Davis conducting the BBC Symphony. In 1989 he became one of the seven recipients of the inaugural Australian Artists' Creative Scholarships awarded by the Australian Government.

In 1993 Geoffrey Tozer made his first tour of China at the invitation of the Ministry of Culture, giving sold-out concerts in six cities and in 1994 he performed the complete piano sonatas of Beethoven in a series of recitals at the Melbourne International Festival. Geoffrey Tozer has an exclusive contract with Chandos.

Schnabel: Tanzsuite/Klaviersonate

Artur Schnabel – Pianist, Lehrer, Denker, gewitzt – aber auch Komponist? Auch jetzt noch, fünfzig Jahre nach seinem Tod, stehen seine Kompositionen im Schatten seines übrigen Schaffens, obwohl er selbst seine Karriere wohl nicht so gesehen hätte.

Die meisten biographischen Anmerkungen zu Schnabel zitieren die folgende Bemerkung seines Lehrers Theodor Leschetizky: "Schnabel, sie sind niemals Pianist. Sie sind Musiker". Ein Aspekt von Leschetizkys scharfsinniger Aussage spiegelt sich eindeutig in Schnabels zahlreichen Kompositionen wider. Wie wenige davon sind für Klavier! Neben einigen Frühwerken bilden den Hauptteil seines reifen Schaffens nach 1918 vor allem Kammermusik für Streicher und später Orchesterwerke. Es existieren nur vier Kompositionen für Piano solo: die *Tanzsuite* (1921) und die Sonate (1923), beide auf Wunsch eines Schülers geschrieben, das verspielte *Klavierstück in Sieben Sätzen* (1936) und die *Sieben Stücke für Klavier* (1946). Das ist alles. Demgegenüber stehen fünf Streichquartette, das Streichtrio, die Violinsonate, das Klaviertrio, die Violin- und Cellosonaten ohne Begleitung, die drei Sinfonien, eine Rhapsodie für Orchester und

schließlich ein *Duodecimet* aus dem Jahre 1950. Das ist nicht das Schaffen eines "Pianisten", und das erklärt sicherlich, warum gerade sein Klavierspiel den Zuhörern seiner Zeit und danach so viel mehr vermittelte.

Schnabel dachte, daß alle Musiker komponieren sollten, selbst wenn sie das Geschriebene wieder zerrissen. Er glaubte, daß der Akt des Komponierens oder auch nur das Aufschreiben von Musik dem Musiker mehr über die Essenz seines Handwerks, seiner Kunst, deren Sprache und Bedeutung sagt als stundenlanges Feilen instrumentaler oder vokaler Fertigkeiten.

Sein dissonantes Idiom machte viele stutzig, die seine Musik hörten. Einige konnten eine solche Härte einfach nicht mit demselben Schnabel in Verbindung bringen, der perfekt Mozart und Schubert spielte. Ein Musiker meinte zu Schnabel, daß entweder an seinem Spiel oder an seinem Komponieren etwas faul sei, denn solche ungehörigen Gegensätze könnten nicht von einem Menschen stammen. "Sagen Sie, sind Sie derselbe Schnabel, der diese furchtbare Sonate geschrieben hat, die ich in Venedig gehört habe?" fragte Toscanini. Darauf bezog sich Schnabel amüsiert noch Jahre später. Er entschuldigte sich nie für seine

Musik und versuchte sie auch nie unbedingt zur Aufführung zu bringen.

Sowohl die *Tanzsuite* als auch die Sonate stammen aus einer reichhaltigen und frohen Periode im Schaffen Schnabels. Er schrieb sie nicht zur eigenen Aufführung sondern auf Bitten eines besonders lebhaften Schülers, Eduard Erdmann. Schnabel ließ den Aspekt der Bequemlichkeit seiner Spieler auf Beethovensche Weise unbeachtet, und nachdem er gerade seine über fünfzig Minuten lange Soloviolinsonate fertiggestellt hatte – was einem außerordentlich lang vorkommen könnte, wenn sie nicht, in der richtigen Stimmung gehört, als so einnehmend und erheiternd empfunden würde – begann er sein "populäres" Stück für Erdmann.

Die Tonsprache der *Tanzsuite* erinnert an Korngold, den Schnabel bewunderte (er brachte Korngolds Zweite Klaviersonate zur Aufführung und nahm sie auf Klavierrollen auf), aber sie ist keineswegs einer jener ungeschickten Versuche eines seriösen Komponisten, populäre Musik zu produzieren, oder umgekehrt. Sie zeichnet in Form von Tanzmusik vielmehr den Verlauf einer Beziehung zweier junger Menschen nach: ihr Aufeinandertreffen, ein wenig formal im eröffnenden Foxtrott, dann zwei Walzer – einer langsam und einer überschwenglich – in denen ihre Beziehung aufblüht; dann folgt eine lange Unterhaltung, die in gänzlich anderem

Stil als der Rest des Stückes geschrieben ist, und zum Abschluß ein lebhafter, turbulenter Galopp.

Der vierte Satz ist ohne Taktstriche notiert. Folglich benutzt Schnabel Busonis Methode, Vorzeichen durchweg für jede Note anzugeben, ohne Auflösungszeichen zu verwenden (wenn man sich mit dieser Konvention erst einmal vertraut gemacht hat, läßt sich die Partitur leichter lesen).

Busonis auf diese Weise notierte *Sonatina seconda* ist offensichtlich eines von Schnabels Vorbildern, doch das gleiche gilt für Beethovens "Hammerklavier"-Sonate, und zwar in der Introduction zur Fuge. Schnabel bemerkte einmal, daß er alle Musik ohne Taktstriche drucken lassen würde, wenn er es sich leisten könnte.

Das Bild der zwei Protagonisten, wie sie spielerisch miteinander rangeln, agieren und reagieren, ist durch die ganze *Tanzsuite* hindurch lebhaft und entzückend. Im vierten Satz jedoch liegen sie beieinander, wollüstig, träumerisch, als ob das Weglassen der Taktstriche dem Verschwinden all ihrer Zwänge entspräche.

Der gewaltige Walzer in As steigert sich zu einer fast unerträglichen Reihe von Vier-Takt-Phrasen mit der Absicht, daß die folgende, buchstäblich zeitlose Träumerei noch effektvoller wird. Schnabel bittet den Ausführenden, zwischen diesen Sätzen "eine

Pause von 30–40 Sekunden einzuhalten, wobei die Hände unbeweglich auf den Tasten verbleiben sollten, auf altherwürdige Weise, um Applaus zu vermeiden". (!) [Eine kürzere Pause – wie auf dieser CD eingehalten – wird als angemessener empfunden, wenn man sich eine Darbietung der *Tanzsuite* auf Tonträger anhört.]

Die *Sonate* ist von ganz anderer Art. Schnabel nannte sie ursprünglich "Klavierstück in fünf Teilen", aber Erdmann schlug den passenderen Titel "Sonate" vor. Man könnte sagen, daß die fünf dissonanten Sätze in der Nähe von jeweils a-Moll, F-Dur, C-Dur, d-Moll und a-Moll liegen. Im Finale kehren einige thematische Fragmente aus den vorherigen Sätzen zurück, vor allem aus dem ersten. Wie alle Musik Schnabels ist auch diese absolut keine alltägliche Musik und wirklich nur in bestimmten Stimmungen zu ertragen, in Momenten, in denen sie einen ganz in Anspruch nehmen und das Gemüt befriedigen kann. Für diejenigen, die solche Qualitäten schätzen, sind die Vehemenz und intellektuelle Konsequenz dieser Musik ein wunderbarer Stimulus, in einem Zeitalter, in dem so viel neue Musik süßlich und absichtlich leicht verdaulich ist.

Die Partitur ist mit Aufführungshinweisen gepfeffert, manchmal bezüglich einzelner Noten innerhalb von Akkorden, Metronomangaben, Fußnoten, detaillierten

Dynamik- und Artikulationszeichen, Pedalen und einnehmendem, idiosynkratischem Schnabelschem Fingersatz. All dies wird denjenigen vertraut sein, die Schnabels Ausgabe der Beethoven-Sonaten kennen, und die Partituren der *Tanzsuite* und der Sonate sind eigenständige "Schnabel-Ausgaben" im großen Maßstab. Auch wenn es einige Zeit in Anspruch nimmt, sie zu entschlüsseln, ist es durchaus nicht ermüdend, sie zu studieren.

Schnabel selbst hat das Werk nie gespielt und zog es vor, die Premiere Erdmann zu überlassen. Man kann sich leicht die Umstände dieser berüchtigten Aufführung vorstellen, gerade weil Schnabels Sonate am Ende eines langen Programms neuer Werke stand. Als Erdmanns enthusiastischer Vortrag dieser frei fließenden Musik schon mehr als eine halbe Stunde andauerte und kein Ende dieser furchtbaren, sich reibenden Dissonanzen abzusehen war, wundert es nicht, daß ein Zuhörer, angeblich ein berühmter Musiker, laut "Basta" [Genug] rief!

Vielleicht prophezeihte ihr Extremismus im nachhinein die Dinge, die noch folgen würden? Das Werk ist jedoch nicht durchweg hart. In seiner Vorliebe für die "Linie des größten Widerstandes" setzt Schnabel die härteste Musik zuerst, gefolgt von einem wunderbar kühlen Satz, der sich zum großen Teil mit Quartetten auseinandersetzt, und einem Scherzo mit einigen spielerischen

Zwölftonpassagen, das aber in der Hauptsache das große Spiel der großen und kleinen Terzen weiterführt.

Der längste Satz ist eine ungeheuer langsame Meditation, eine ausgeschriebene Version eines von Schnabel gespielten sehr langsamen Satzes, wovon viele Beispiele in seinen Aufnahmen enthalten sind. Zu seinen Talenten gehörte die unerreichte Meisterschaft der hypnotisierendsten Langsamkeit in der Musik.

Selbst das Finale ist nicht so unablässig schroff wie der erste Satz. Es beinhaltet große Charakterwendungen, von flammender Energie und Begeisterung bis hin zum plumpen Bauerntanz. Wenn die Musik einen Moment der Stasis erreicht, scheint ihre unverhüllte Huldigung an Beethovens "Hammerklavier"-Sonate durchaus angebracht.

Immer wieder wurden abfällige Bemerkungen über Schnabels Musik gemacht, und es schien ihm nie etwas auszumachen. Sein Herangehen ans Komponieren war, um Leschetizkys Bemerkung zu paraphrasieren, nicht das eines Komponisten sondern das eines Musikers. Er war der erste, der sagte, daß mit Hilfe des Komponierens in ihm der lebenswichtige Funke zur Verfügung stünde,

den er in das Spielen der Musik anderer einbrächte, oder in seinen eigenen Worten "der Musik, die großartig ist als deren Aufführung sein kann".

© 1999 Geoffrey Tozer

Übersetzung: Michael Wolters

Geoffrey Tozer tritt schon seit seinem siebten Lebensjahr als Pianist auf. Er war im Alter von vierzehn Jahren der jüngste Student dem jemals ein Churchill-Stipendium verliehen wurde, mit dessen Hilfe er von Australien nach London übersiedelte, wo er erstmals mit dem BBC Symphony Orchestra unter Sir Colin Davis in der Albert Hall auftrat. 1989 errang er als einer von sieben Anwärtern ein Australian Artists' Creative Scholarship, ein von der australischen Regierung damals neugestiftetes Stipendium.

1993 unternahm Geoffrey Tozer auf Einladung des chinesischen Kulturministeriums seine erste Gastreise in China, wo er in sechs Städten vor ausverkauften Häusern spielte. 1994 spielte er beim Melbourne International Festival im Rahmen einer Recital-Reihe alle Klaviersonaten von Beethoven. Geoffrey Tozer hat eine Exklusivvertrag mit Chandos.

Schnabel: Suite de danses/Sonate pour piano

Artur Schnabel – pianiste, pédagogue, penseur, homme d'esprit, mais également compositeur? Même après sa mort, il y a une cinquantaine d'années, ses compositions restent dans l'ombre de ses autres réalisations, mais il n'aurait sans doute pas jugé lui-même sa carrière de cette façon.

La plupart des notes biographiques sur Schnabel citent la remarque de son professeur Theodor Leschetizky: "Schnabel, vous ne serez jamais un pianiste. Vous êtes un musicien." Un aspect de ce commentaire pertinent de Leschetizky se reflète nettement dans les nombreuses compositions de Schnabel. Très rares sont celles qui s'adressent au piano! A l'exception de plusieurs œuvres de jeunesse, la majeure partie de la musique de sa période de maturité, composée après 1918, est de la musique de chambre pour cordes, puis de la musique symphonique. Il n'y a que quatre pièces pour piano seul: d'abord la *Suite de danses* (1921) et la Sonate (1923), toutes deux écrites à la demande d'un élève, puis la *Pièce pour piano en sept mouvements* (1936) et les *Sept pièces pour piano* (1946), qui sonnent de la même façon. Rien d'autre. Par contre, il a composé cinq quatuors à cordes, un Trio à cordes, une Sonate pour violon et

piano, un Trio avec piano, une Sonate pour violon seul, une Sonate pour violoncelle seul, trois symphonies, une Rhapsodie pour orchestre et, en dernier lieu, en 1950, *Duodecimet*. Telle n'est pas l'œuvre d'un "pianiste" et cela explique certainement pourquoi son jeu de pianiste apportait tant aux auditeurs de son vivant et après sa mort.

Schnabel pensait que tous les musiciens devaient composer, même s'ils déchiraient ce qu'ils écrivaient. Il croyait que l'acte de composer, même le travail manuel consistant à coucher la musique sur le papier, apprenait beaucoup plus aux musiciens sur l'essence de leur métier, leur art, son langage, sa signification, que des heures de pratique instrumentale ou vocale.

Son propre langage dissonant a dérouté de nombreux auditeurs. Certains ne parvenaient pas à concilier une telle dureté avec le Schnabel qui jouait Mozart ou Schubert à la perfection. Un musicien a dit à Schnabel qu'il devait y avoir quelque chose de faux, soit dans son jeu, soit dans sa façon de composer, car un seul et même homme ne pouvait en aucun cas admettre des contraintes aussi flagrantes. Et Toscanini lui a demandé un jour: "Dites-moi, êtes-vous le même Schnabel qui a

écrit la terrible Sonate que j'ai entendue à Venise?" Schnabel a raconté cette histoire de bonne grâce pendant des années, sans jamais s'excuser pour sa musique et sans chercher activement à ce qu'elle soit jouée.

La *Suite de danses* comme la Sonate datent d'une période riche et heureuse dans la vie du compositeur. Ils ne les a pas écrites pour les jouer lui-même, mais à la demande d'un élève particulièrement vif, Eduard Erdmann. Comme Beethoven, Schnabel ne se préoccupait pas du confort de ses interprètes et, alors qu'il venait de terminer sa Sonate pour violon seul qui dure plus de cinquante minutes – ce qui pourrait sembler monstrueusement long si elle n'était pas, dans certaines atmosphères, si absorbante et drôle à écouter – il a commencé cette œuvre d'inspiration "populaire" pour Erdmann.

Le langage de la *Suite de danses* rappelle Korngold, que Schnabel admirait (il a créé la Sonate pour piano no 2 de Korngold et l'a enregistrée sur rouleau, mais il ne s'agit en aucun cas de l'une de ces tentatives périlleuses de musique populaire réalisée par un compositeur sérieux, ou de musique sérieuse réalisée par un compositeur de musique populaire. Cette œuvre retrace plutôt le cours d'une relation entre deux jeunes gens, relation qui s'exprime dans la musique de danse: leur rencontre, légèrement formelle, dans le Foxtrot initial, puis deux Valses – l'une

lente, l'autre exubérante – où leur relation s'épanouit; un long dialogue rêveur écrit dans un style différent du reste de la pièce, et, en dernier, un galop turbulent plein d'entrain.

Le quatrième mouvement est écrit sans barres de mesure. Schnabel utilise donc le procédé de Busoni qui consiste à appliquer les accidents note à note, sans jamais faire appel aux bécarrés (une fois la convention comprise, la lecture de la partition est plus facile).

La *Sonatina seconda* de Busoni, écrite de la même façon, a joué évidemment un rôle précurseur, mais il en va de même de l'introduction de la fugue dans la Sonate "Hammerklavier" de Beethoven. Schnabel a d'ailleurs déclaré que, s'il pouvait se le permettre, il ferait imprimer toute la musique sans barres de mesure.

D'un bout à l'autre de la *Suite de danses*, l'image des deux protagonistes qui argumentent en badinant l'un avec l'autre, agissant et réagissant, est vivante et charmante; mais, dans le quatrième mouvement, ils sont étendus voluptueusement, en rêvassant, comme si la suppression des barres de mesure musicales correspondait à la suppression de toutes leurs contraintes.

La Valse massive en la bémol construit de façon délibérée une série pratiquement insupportable de phrases de quatre mesures: la rêverie qui suit, littéralement hors du temps,

procure d'autant plus d'effet. Entre ces mouvements, Schnabel demande que l'instrumentiste "garde les mains sur le clavier sans bouger, pendant 30 à 40 secondes, comme il le ferait pour empêcher les applaudissements". (I) [Une pause plus courte, comme celle observée dans ce disque, semble plus appropriée quand il s'agit d'une interprétation enregistrée de la *Suite de danses*.]

La *Sonate* est très différente. A l'origine, Schnabel l'a intitulée "Pièce pour piano en cinq parties", mais Erdmann a proposé le titre "Sonate", qui lui convient mieux. On pourrait dire que ses cinq mouvements dissonants se situent respectivement au voisinage de la mineur, fa majeur, ut majeur, ré mineur et la mineur. Le finale reprend quelques fragments thématiques de mouvements antérieurs, particulièrement du premier mouvement. Comme toute la musique de Schnabel, il ne s'agit pas d'une musique qui s'écoute dans n'importe quelles circonstances; elle n'est supportable que dans certains contextes, lorsque l'atmosphère permet vraiment d'absorber et de satisfaire l'esprit. Sa véhémence et sa difficulté intellectuelle constituent un merveilleux stimulant pour celui qui raffole de telles qualités, à une époque où la musique nouvelle est si souvent sirupeuse et délibérément facile à comprendre.

La partition est criblée d'indications relatives à l'exécution, parfois concernant certaines notes au sein d'accords, d'indications métronomiques, de notes de bas de page, de signes détaillés sur la dynamique et l'articulation, de pédales, de doigtés schnabéliens passionnants et caractéristiques. Toutes ces indications sont familières à ceux qui connaissent son édition des Sonates de Beethoven, et les partitions de la *Suite de danses* et de la *Sonate* sont des "éditions Schnabel" à grande échelle. Rien de tout cela n'est ennuyeux à étudier, même si le déchiffrage prend beaucoup de temps.

Schnabel n'a jamais joué cette œuvre; il a préféré en laisser la création à Erdmann à la session de la Société internationale de musique contemporaine de 1925 à Venise. On imagine aisément les circonstances dans lesquelles s'est déroulée cette exécution notoire, d'autant plus que la Sonate de Schnabel venait à la fin d'un long programme d'œuvres nouvelles. Après qu'Erdmann ait joué avec enthousiasme cette musique fluide pendant plus d'une demi-heure, sans qu'aucun signe apparent ne laisse espérer la fin des dissonances grinçantes, il n'est pas étonnant qu'un auditeur, réputé être un musicien célèbre, ait crié "Basta"! [Assez]

Rétrospectivement, il se pourrait que son extrémisme ait été prophétique d'événements à venir. L'œuvre n'est pas difficile dans sa

totalité. Avec son instinct de la "résistance maximum", Schnabel place en premier la musique la plus dure, mais elle est suivie d'un mouvement merveilleusement calme, largement construit sur des intervalles de quarte, et un scherzo qui comporte quelques passages dodécaphoniques enjoués, mais qui, dans l'ensemble, poursuit un grand jeu de tierces majeures et mineures.

Le mouvement le plus long est une méditation extrêmement développée, une version entièrement écrite d'une exécution par Schnabel d'un mouvement très lent; on en trouve de nombreux exemples conservés religieusement dans ses enregistrements. Entre autres qualités, il était le maître inégalé des tempos les plus hypnotiquement lents en musique.

Même le finale n'est pas aussi constamment discordant que le premier mouvement. Il change souvent de caractère, passant d'une énergie et d'un enthousiasme enflammés à une danse paysanne chantonnée. Lorsqu'il aboutit à un passage plus lent, le petit salut non déguisé de la musique à la Sonate "Hammerklavier" de Beethoven semble parfaitement approprié.

Les gens disaient toujours du mal de la musique de Schnabel, qui, pour sa part, ne semblait pas s'en préoccuper. Son approche de la composition, dans une paraphrase de la remarque de Leschetizky, n'était pas celle d'un

compositeur mais celle d'un musicien. Comme il était le premier à le dire, la composition lui fournissait l'étincelle vitale qu'il apportait à ses interprétations de la musique d'autres compositeurs, ou selon ses propres termes, de la "musique plus grande que ce que l'on peut jouer".

© 1999 Geoffrey Tozer

Traduction: Marie-Stella Pâris

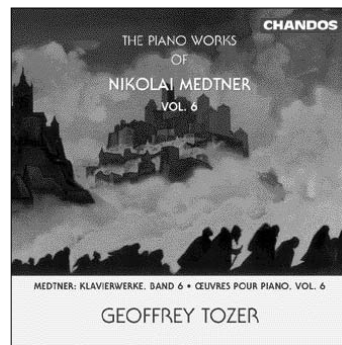
Geoffrey Tozer joue en public depuis l'âge de sept ans. A quatorze ans, il devient la plus jeune personne ayant jamais reçu le titre de "fellow" de Churchill College (Cambridge). Ceci l'amène d'Australie à Londres où il fait sa première apparition à l'Albert Hall, avec Sir Colin Davis à la tête de l'Orchestre symphonique de la BBC. En 1989, il fait partie des sept artistes australiens qui reçoivent pour la toute première fois du gouvernement australien une bourse destinée à encourager la créativité.

En 1993, Geoffrey Tozer fait sa première tournée en Chine à l'invitation du Ministère de la culture et donne dans six grandes villes des concerts faisant salle comble; puis, en 1994, il interprète l'intégrale des sonates pour piano de Beethoven au cours d'une série de récitals donnés dans le cadre du Festival international de Melbourne. Geoffrey Tozer a un contrat exclusif avec Chandos.

Also available on Chandos



Liszt
Piano Transcriptions
including
'Spinning Chorus' from
The Flying Dutchman
Six 'Chants polonais'
Réminiscences de Norma
CHAN 9471



Medtner
Piano Sonata, Op. 30
Forgotten Melodies, Opp. 39 & 40
CHAN 9692

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom. E-Mail: chandosdirect@chandos-records.com Website: www.chandos-records.com

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Producer Brian Couzens

Sound engineer Ben Connellan

Editor Rachel Smith

Recording venue Snape Maltings Concert Hall; 16–18 September 1996

Front cover Photograph of Artur Schnabel at the first Edinburgh Festival (© Hulton Getty)

Back cover Photograph of Geoffrey Tozer by Don Gallagher

Design Sarah Wenman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Richard Denison

Copyright Copyright control

© 1999 Chandos Records Ltd

© 1999 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

SCHNABEL: DANCE SUITE/PIANO SONATA - Tozer



CHANDOS DIGITAL

CHAN 9673

Artur Schnabel (1882–1951)

premiere recording

Dance Suite (1921) 30:31

- | | |
|---|---|
| <p>1 I Foxtrot (Begegnung) 2:55
Foxtrot (Encounter)</p> <p>2 II Erste Rast (Werbung) 3:46
First Rest (Wooing)</p> <p>3 III Walzer (Fühlung) – 1:42
Waltz (Feeling)</p> <p>4 Mit gesangvoller Oberstimme – 4:45
Ruhig</p> <p>5 IV Zweite Rast (Schwebung) 5:14
Second Rest (Suspense)</p> <p>6 V Auf morgen (Bekräftigung) 4:17
About tomorrow (Affirmation)</p> | <p>8 I Leidenschaftlich 2:48</p> <p>9 II Durchaus zart und schlicht 2:38</p> <p>10 III Fröhlich 4:08</p> <p>11 IV Ganz langsam – 3:43
Hell, ganz zart singend – 2:25</p> <p>12 Sehr gebunden 4:32</p> <p>13 V Feurig – 0:53
Schwungvoller, hingerissener Walzer – 3:45</p> <p>14 Deutlichst, hell 6:45</p> <p>15 TT 62:33</p> |
|---|---|

Piano Sonata (1923) 31:57

- | | |
|---|---|
| <p>8 I Leidenschaftlich 2:48</p> <p>9 II Durchaus zart und schlicht 2:38</p> <p>10 III Fröhlich 4:08</p> <p>11 IV Ganz langsam – 3:43
Hell, ganz zart singend – 2:25</p> <p>12 Sehr gebunden 4:32</p> <p>13 V Feurig – 0:53
Schwungvoller, hingerissener Walzer – 3:45</p> <p>14 Deutlichst, hell 6:45</p> <p>15 TT 62:33</p> | <p>8 I Leidenschaftlich 2:48</p> <p>9 II Durchaus zart und schlicht 2:38</p> <p>10 III Fröhlich 4:08</p> <p>11 IV Ganz langsam – 3:43
Hell, ganz zart singend – 2:25</p> <p>12 Sehr gebunden 4:32</p> <p>13 V Feurig – 0:53
Schwungvoller, hingerissener Walzer – 3:45</p> <p>14 Deutlichst, hell 6:45</p> <p>15 TT 62:33</p> |
|---|---|

Geoffrey Tozer piano

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

(C) 7038

© 1999 Chandos Records Ltd. © 1999 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

CHANDOS
CHAN 9673

CHANDOS
CHAN 9673