



THE RUBINSTEIN COLLECTION (1810-1849)

Frédéric CHOPIN

PIANO CONCERTOS NOS. 1 & 2

London Symphony Orchestra

John Barbirolli, *conductor*

19 *NOCTURNES*



Produced by Fred Gaisberg

Concerto no. 1 recorded in Abbey Road Studio 1, London

Balance Engineers: Arthur Clarke, Edward Fowler

Concerto no. 2 recorded in Kingsway Hall, London

Balance Engineers: A.D. Lawrence, F.C. Bulkley, C.C. Blyton

Nocturnes recorded in Abbey Road Studio 3, London

Reissue produced by Harold Hagopian

Engineer: Hsi-Ling Chang

Digitally remastered in BMG / RCA Studios, New York City

Compilation Producer and

Production Supervisor: Nathaniel S. Johnson

Disc-to-digital transfer by Ward Marston

Executive Producer: Daniel Guss

Project and Editorial Supervisor: Lynne S. Mazza

Editorial Coordinator: Kathleen Finnegan

Documentation Research: Nancy Swift

Übersetzung/Traduction: Byword, London

Art Direction: Albert Lee

Design: I:I

Cover photograph from the New York Public Library Picture Collection



I
(77:54)PIANO CONCERTO NO. 1,
OP. 11*in E minor / e-moll /
mi mineur* (33:10)

- 1 Allegro maestoso (15:32)
2 Romance: Larghetto (9:24)
3 Rondo: Vivace (8:07)
Recorded April 5, 1937

PIANO CONCERTO NO. 2,
OP. 21*in F minor / f-moll /
fa mineur* (26:35)

- 4 Maestoso (10:52)
5 Larghetto (8:03)
6 Allegro vivace (7:29)
Recorded January 8, 1931

19 NOCTURNES

- 7 Op. 9, no. 1
in B-flat minor / b-moll /
si bémol mineur (4:49)
- 8 Op. 9, no. 2
in E-flat / Es-dur / mi bémol
majeur (4:24)
- 9 Op. 9, no. 3
in B / H-dur / si majeur (4:45)
- 10 Op. 15, no. 1
in F / F-dur / fa majeur (3:45)

2
(73:40)

- 1 Op. 15, no. 2
in F-sharp / Fis-dur /
fa dièse majeur (3:53)
- 2 Op. 15, no. 3
in G minor / g-moll /
sol mineur (4:07)

- 3 Op. 27, no. 1
in C-sharp minor / cis-
moll / do dièse mineur (4:46)
- 4 Op. 27, no. 2
in D-flat / Des-dur / ré
bémol majeur (6:10)
- 5 Op. 32, no. 1
in B / H-dur / si majeur (4:36)
- 6 Op. 32, no. 2
in A-flat / As-dur / la bémol
majeur (4:47)
- 7 Op. 37, no. 1
in G minor / g-moll /
sol mineur (4:48)
- 8 Op. 37, no. 2
in G / G-dur / sol majeur
(6:27)
- 9 Op. 48, no. 1
in C minor / c-moll /
ut mineur (4:37)

- 10 Op. 48, no. 2
in F-sharp minor / fis-moll /
fa dièse mineur (4:41)
- 11 Op. 55, no. 1
in F minor / f-moll /
fa mineur (4:35)
- 12 Op. 55, no. 2
in E-flat / Es-dur / mi bémol
majeur (4:29)
- 13 Op. 62, no. 1
in B / H-dur / si majeur (6:01)
- 14 Op. 62, no. 2
in E / E-dur / mi majeur (4:54)
- 15 Op. 72, no. 1
in E minor / e-moll /
mi mineur (Posth.) (4:00)
- Recorded May 28, 29;
October 19, 20, 30, 1936,
& February 12, 13, 14; April 2, 1937

ARTHUR RUBINSTEIN, QUERIED AS TO WHICH OF HIS NUMEROUS RECORDINGS HE LIKED BEST, ANSWERED, "WHY, THE NEWEST ONE OF COURSE!" Although the great pianist enjoyed making records immensely, his was a spontaneous art, characterized by an ever-changing approach that, by its own nature, resisted being fixed for all time on an unchangeable document. But now that the pianist belongs to history, his phonographic legacy—all of it—assumes an even greater importance.

As Harvey Sachs notes in his biography (*Rubinstein: A Life*, Grove Press, New York, 1995), "Rubinstein made more recordings of pieces by Chopin than of all other composers combined. For those of us who heard Rubinstein only in his last decades, he seemed—by virtue of his age and national origins—a closer link to Chopin than anyone else alive. (If Chopin, Mendelssohn, Schumann, and Liszt—all born in the years 1809–11—had lived to the age Rubinstein reached, they would have been able to hear him perform their works). Thus, anyone who would like to study the evolution of Rubinstein's Chopin playing over a forty-year period can now do so."

Rubinstein's interpretations of some of these compositions did change over the years, but Sachs is essentially correct in his appraisal by saying that the earliest HMV recordings disprove, once and for all, Rubinstein's often-repeated statements about the faultiness of his technique until his summer of hard work in 1934; they support, instead, the remarks of those observers of his early work who described his technique as brilliant. He sometimes glossed over difficulties out of laziness, but not because he was incapable of mastering them. On the whole, his pre-World War II Chopin playing was more dazzling, more freewheeling, and more original than his post-World War II playing. (In the early 1990s, Nela Rubinstein heard some of the early recordings for the first time in many years [in a CD transfer], and exclaimed to [her eldest daughter] Eva, 'that's how he played when I first knew him and fell in love with him!') But his playing was also more careless, and not only with respect to textual accuracy. The earlier recordings are more episodic; each section of a given piece has something delectable to offer, but the sections don't always mesh convincingly, and the rhythmic underpinnings sometimes collapse—a fault that hardly ever mars the later versions, in which the use of rubato is more subtle. My guess is that when Rubinstein made the later recordings, he was profoundly concerned about the responsibility that his

reputation as the elder statesman of Chopin interpreters placed on him, and that he was determined to impress on future generations the primary importance of understanding and revealing the structural logic behind Chopin's music.

It is no great surprise to learn that Rubinstein, like so many other musicians of his generation, was moderately—but not especially—concerned with being musicologically “correct” about which editions he used for his concerts and recordings. But he could, on occasion, be a little surprising and inconsistent about such matters. On the one hand, we can discover in his autumnal recordings of Chopin's Fantaisie-Impromptu (1964), his Waltz, Op. 69, No. 1, or of the F Minor Mazurka, Op. 68, No. 4 (1963 and 1966 respectively) that he chose to favor unusual alternative versions of these pieces that differed considerably harmonically from the more familiar editions of Jules Fontana; and that (for his last traversal of Mazurkas) he recorded Arthur Hedley's newly published edition of the cited F Minor Mazurka that superseded the foreshortened Auguste Franchomme version that he used for both of the two earlier mazurka collections. Conversely, how could he have ever chosen to end the Nocturne, Op. 32, No. 1 in B Major—a notorious gaffe—on all three of his recordings?

It was all, I daresay, a matter of personal pride: It is no secret that Rubinstein was more than a trifle miffed that the Polish editorial committee, who completed the edition of Chopin's works shortly after Paderewski's death in 1941, high-handedly failed to give him pride-of-place. Rubinstein quite outspokenly considered himself to be, well, Poles apart from Paderewski (“a bad pianist”)! Ergo, we find—time and again—Rubinstein showing increasing partiality to such German editors as Günther Henle, if only for no other reason than his publications diverged from Polish options.

Rubinstein made his first recording with orchestra—the Brahms Piano Concerto No. 2, with Albert Coates and the London Symphony Orchestra for HMV—on October 22 and 23, 1929. It was a difficult session and the result, to say the least, did not meet with the soloist's approval. In the second volume of his memoirs [*My Many Years*, Alfred A. Knopf, New York, 1980] he relates:

It was impossible to see Mr. Coates before the recording, as I had hoped. We were given only two days for this longest of all concertos with its four movements, and... Everything seemed to be against us; the piano [a Bechstein] had a good sound but it was slightly out of tune and the tuner was not able to fix it. Mr. Coates conducted

at the opposite end of the room, far away from me, so of course I had as neighbors the percussion and brass instruments at the back of the orchestra. In these circumstances there was no way of establishing a close contact between conductor and soloist, and neither of us liked any of the sequences we played. I considered the two days of hard work a useless effort and begged [HMV's Fred] Gaisberg to destroy the takes.

If I remember well, I said to him, 'Our contract contains a clause where I have the right not to allow a record I do not find acceptable to be issued.' Gaisberg promised. I departed for South America very disappointed... Fred Gaisberg had betrayed me; my record of the Brahms Concerto was on sale. In my anger I was ready to break off our contract. 'You have no reason whatever to get so angry. Musicians like it and the sales are promising,' said he, adding that Albert Coates had nothing against the issue of this wretched disc. Henceforth I promised myself to be more careful.

But from Harvey Sachs' biography of the pianist, the facts of Rubinstein's anecdote are curtly revised: The pianist's trip to South America did not take place until 1931 and, far from wanting the records destroyed, the Gramophone Company's files can find no trace of an objection, at the time, from Rubinstein. "The Brahms Concerto passed all our tests, and a very fine set of records has been obtained," a letter from HMV's Artists' Department routinely informed Rubinstein in

January 1930. "The work is being issued in England in a month or two's time.' Rubinstein did not reply—at least not in writing—and the company's correspondence indicates that before long he was eager to have the recording released in France."

The next two concertos in Rubinstein's discography were committed to wax a year-and-a-half later: Chopin's No. 2 in F Minor and Mozart's K. 488 in A Major, on January 8th and 9th, 1931, with Barbirolli and the London Symphony Orchestra. Rubinstein describes him as "a young Englishman of Italian descent... He played the cello but like many other cellists he had become discouraged with his instrument's limited repertoire and began a successful career as a conductor. With him it was a case of love at first sight. We felt our music the same way and inspired each other with our phrasing. For once I could play the concerto with closed eyes—I never had to look at him... John and I became close friends."

Rubinstein and Barbirolli became avid colleagues and frequent collaborators. The long series of recordings made for HMV with Rubinstein, Cortot, Schnabel, Kreisler and Heifetz established Barbirolli as an accompanist par excellence and quickly led to his appointment in 1936 to succeed Toscanini as chief conductor of the New York Philharmonic.

These earliest Rubinstein recordings of both Chopin concertos still hold their own in the catalog, although judicious cuts were made in both performances. Collective "wisdom," even to this day, is apt to view these incandescent works rather patronizingly, as record critic David Hall once described them: "keyboard improvisations with incidental orchestral accompaniment... they lack the beautifully rounded, well-knit construction and powerful impact of the composer's best solo pages." Despite undeniable advances in recording technology and the availability of subsequent, more textually complete Rubinstein interpretations in more modern sound, many connoisseurs of the pianist's artistry remain steadfast in preferring these 1931 and 1937 vintage efforts to most of the later ones. In countless ways, these caressing, lovingly nuanced renditions support Sachs' description of them as "more dazzling, more freewheeling, and more original."

A three-way comparison of Rubinstein's three versions of the Nocturnes is often intriguing: It is instructive to note that the pianist elects to eschew the repetition of a few bars in his 1937 and 1965 recordings of Op. 9, No. 1 but presents the first nocturne in its entirety in the 1950 set. Sachs opines that "both the 1936-37 English set and the 1965 'American' set (but recorded in Rome) give so much pleasure and are

so full of insights that I would not want to be without either of them. In general, there is a greater range of tempo and dynamic variation in the 1936-37 recordings, whereas the 1965 versions are stronger with respect to structural cohesion and give a more accurate idea of Rubinstein's sound." Yet surprisingly, the earliest and most recent editions are actually more sonorously reproduced than were the Hollywood readings of 1949-50. It is also edifying to rediscover that many of the "intermediate" interpretations successfully synthesize the architectural facets of Rubinstein's mellow ripeness and the jolting electrical energy that characterized his more youthful pianism. In essence, the 1949-50 efforts veer more closely toward classical "objectivity" (I find his treatment of the F-sharp Nocturne, Op. 15, No. 2 the "purest" and most succinct of the trio), while the valedictory reappraisals have darkened the sonority and have become (as, for instance, in Op. 27, No. 1, Op. 32, No. 2 and Op. 37, No. 2) almost meditative and ponderously bass-heavy. Undoubtedly, with all three sets restored to circulation in improved sonics (the monophonic LP set of 1949-50 has been out-of-print for many years), it will be good to be able to assess these interpretations which are, in their differing ways, unique.

—Harris Goldsmith

Harris Goldsmith—musicologist, critic, pianist and author—writes extensively on music. His articles appear in many respected periodicals, including The Strad, The Musical Times, Musical America, High Fidelity, Keynote and The New York Times. His byline has appeared on many recordings, in both a literary and pianistic capacity. Mr. Goldsmith currently teaches piano and piano literature courses at the Mannes College of Music in New York City.



THE ARTHUR RUBINSTEIN COLLECTION

brings together all of his approved, commercially released recordings made between 1928 and 1976. They progress in approximate chronological order, with the earliest recordings appearing in volumes 1-9, and the last in volume 81. All of the albums in The Arthur Rubinstein Collection were compiled from original sources. Disc-to-digital transfers were made, whenever possible, directly from metal stampers. Tape sources were transferred through CELLO playback electronics and remastered in 20-bit technology using universally compatible UV22™ Super CD Encoding.

ALS ARTHUR RUBINSTEIN EINMAL GEFRAGT WURDE, WELCHE SEINER ZAHLREICHEN PLATTENAUFNAHMEN IHM AM BESTEN GEFALLE, ERWIDERTE ER: "O, NATÜRLICH DIE NEUESTE!" Obwohl die Aufnahmemarbeit dem großen Pianisten stets viel Spaß machte, war seine Kunst hier äußerst spontan—gekennzeichnet durch eine immer wieder neue Sicht oder Auffassung, die sich der eigenen Natur zufolge weigerte, für alle Zeiten einem unveränderlichen Musikstück zufolge festgelegt zu werden. Da aber dieser Künstler heute der Geschichte angehört, hat die gesamte Hinterlassenschaft seiner Aufnahmen eine womöglich noch größere Bedeutung angenommen.

Harvey Sachs schreibt in seiner Biographie (*Rubinstein: A Life*, Grove Press, New York, 1995): "Rubinstein hat mehr Stücke von Chopin aufgenommen als von allen anderen Komponisten zusammen... Für diejenigen von uns, die Rubinstein nur in seinen letzten Jahrzehnten gehört haben, schien er auch aufgrund seines Alters und seiner nationalen [polnischen] Herkunft eine engere Verbindung zu Chopin darzustellen als irgendein anderer lebender Mensch. Wenn Chopin, Mendelssohn, Schumann und Liszt—alle zwischen 1809 und 1811 geboren—so alt wie Rubinstein geworden wären, dann wären sie imstande



gewesen, ihre Werke von ihm gespielt zu hören.)... So können alle, die die Evolution von Rubinsteins Chopin-Spiel über eine Periode von vierzig Jahren studieren wollen, dies nun wirklich tun."

Rubinsteins Interpretationen mancher dieser Werke haben sich im Verlauf der Jahre wirklich geändert; trotzdem hat Sachs grundsätzlich recht mit seiner Behauptung, daß die frühesten HMV-Aufnahmen "... ein für allemal Rubinsteins häufig abgegebene Erklärungen widerlegen, was die Mangelhaftigkeit seiner Technik bis zum Sommer 1934 betraf, in dem er hart an sich arbeitete; vielmehr bestätigen diese Aufnahmen Bemerkungen von Beobachtern seines frühen Spiels, die seine Technik als brillant bezeichneten. Manchmal bemäntelte er Schwierigkeiten nur aus purer Faulheit—nicht deshalb, weil er sie nicht bewältigen hätte können. Insgesamt war sein Chopin-Spiel vor dem Zweiten Weltkrieg blendender, unbekümmerter und origineller als danach. (Anfang der neunziger Jahre hörte Nela Rubinstein einige seiner frühen Aufnahmen zum erstenmal nach vielen Jahren [in einer neuen CD-Version] und rief Eva [ihrer ältesten Tochter] begeistert zu: '... so hat er gespielt, als ich ihn kennenlernte und mich in ihn verliebte!' Aber dafür war sein Spiel auch unachtsamer, und das nicht nur im Bezug auf Notentreue. Die frühen Aufnahmen sind 'episodischer', jeder Abschnitt eines gegebenen Stücks hatte Leckerbissen zu bieten, aber diese Abschnitte waren einander

nicht immer auf überzeugende Weise angepaßt, und die rhythmische Basis brach manchmal zusammen—ein Fehler, der die kaum je späteren Aufnahmen beeinträchtigt, in denen das Rubato subtiler angewendet wird. Ich persönlich glaube, daß sich Rubinstein bei seinen späteren Aufnahmen zutiefst der Verantwortung bewußt war, die ihm sein Ruf als Doyen der Chopin-Interpreten auferlegte, und daß er daher entschlossen war, zukünftige Generationen von der primären Wichtigkeit zu überzeugen, die strukturelle Logik in Chopins Musik zu verstehen und darzustellen."

Es ist nicht überraschend zu erfahren, daß Rubinstein genauso wie viele andere Musiker seiner Generation einigermaßen—aber nicht sehr—bedacht darauf war, musikologisch "korrekt" dabei zu sein, welche Werksausgaben er jeweils für seine Konzerte und Aufnahmen verwendete; trotzdem aber konnte er bei solchen Entscheidungen gelegentlich ein wenig überraschend und inkonsequent handeln. So entdecken wir einerseits etwa folgendes: bei seinen späten, "herbstlichen" Chopin-Aufnahmen der Fantaisie-Improromptu (1964), des Walzers, op. 69, Nr. 1 und der Mazurka in f-Moll, op. 68, Nr. 4 (letztere von 1963 und 1966), zog er es vor, sich ungewöhnlicher, alternativer Versionen dieser Stücke zu bedienen, die sich von den bekannteren Ausgaben von Jules Fontana harmonisch stark unterscheiden; andererseits spielte er bei seinem letzten

aufgenommenen Streifzug durch die Mazurken das erwähnte op. 68, Nr. 4 gemäß der neu erschienenen Ausgabe von Arthur Hedley anstelle der verkürzten Version von Auguste Franchomme, die er in seinen beiden früheren Mazurken-Sammlungen gespielt hatte. Und umgekehrt—wie hatte er sich bloß jemals dafür entscheiden können, das Nocturne, op. 32, Nr. 1 in allen drei vorhandenen Aufnahmen in H-Dur zu beenden—ein notorischer Fauxpas?!

Ich glaube, daß all das eine Frage von persönlichem Stolz war. Es ist kein Geheimnis, daß Rubinstein mehr als nur ein wenig verärgert war, als nach Fertigstellung der Ausgabe von Chopins gesamten Werken—kurz nach Paderewskis Tod im Jahre 1941—der dafür verantwortliche polnische Redaktionsausschuß (dem Paderewski selbst angehört hatte) es arroganterweise versäumte, Rubinstein den ersten Rang vor seinem Landsmann Paderewski einzuräumen. Rubinstein hatte sich stets ganz offenherzig als Paderewski weit überlegen bezeichnet—(“... ein schlechter Pianist!”). Deshalb können wir auch immer wieder sehen, wie sich Rubinstein in wachsendem Maß für deutsche Musikverleger wie Günther Henle entschied—aus keinem anderen Grund, weil sich dessen Ausgaben von den polnischen Gegenstücken unterschieden.

Rubinstein machte seine erste Aufnahme mit Orchester—das Klavierkonzert Nr. 2 von Brahms, mit dem London Symphony Orchestra unter

Albert Coates—am 22. und 23. Oktober 1929 für HMV. Es war ein schwieriges Unternehmen, und von dem Resultat kann man bestenfalls nur sagen, daß es den Erwartungen des Solisten nicht entsprach. Im zweiten Band seiner Memoiren [*My Many Years*, Alfred A. Knopf, New York, 1980] schrieb er:

Es war nicht möglich, mit Mr. Coates vor der Aufnahme zusammenzukommen, wie ich gehofft hatte. Wir erhielten nur zwei Tage für dieses längste aller Konzerte mit seinen vier Sätzen, und... Alles schien gegen uns zu sein; das Klavier [ein Bechstein] hatte einen guten Klang, war aber leicht verstimmt, und der Klavierstimmer konnte das nicht berichtigen. Mr. Coates dirigierte vom anderen Ende des Raums aus, weit entfernt von mir, und so hatte ich natürlich als Nachbarn die Schlag- und Blechinstrumente an der hinteren Seite des Orchesters. Unter diesen Umständen war es unmöglich, einen engen Kontakt zwischen Dirigent und Solist herzustellen, und keiner von uns beiden war mit irgendeiner der gespielten Sequenzen zufrieden. Mir erschienen diese zwei Tage harter Arbeit als nutzlose Mühe, und ich bat Gaisberg [von HMV], diese Takes zu vernichten. Wenn ich mich recht erinnere, sagte ich zu ihm: 'Unser Kontrakt enthält eine Klausel, derzufolge ich das Recht habe, eine Platte zu verbieten, die ich für die Herausgabe ungeeignet halte.' Gaisberg versprach das, und ich reiste zutiefst enttäuscht nach Südamerika ab... Gaisberg hat mich verraten; meine Platte mit dem Brahms-Konzert war zum Verkauf freigegeben. In meinem Zorn war ich im

Begriff, unseren Vertrag zu brechen. 'Sie haben überhaupt keinen Grund, so zornig zu werden. Die Musiker sind zufrieden damit und die Verkäufe sind vielversprechend,' sagte er [Gaisberg], und fügte hinzu, daß auch Albert Coates nichts gegen das Erscheinen dieser elenden Platte hätte. Von da an gelobte ich mir, in Zukunft vorsichtiger zu sein.

Hingegen werden die Fakten dieser Anekdote in Harvey Sachs' Rubinstein-Biographie kurz und sachlich anders dargestellt: Die Reise des Pianisten nach Südamerika fand erst im Jahre 1931 statt, und in den Akten der Gramophone Company findet sich keine Spur irgendwelcher damaliger Einwände Rubinsteins, von seinem Wunsch einer Vernichtung der Aufnahme ganz zu schweigen. "Das Brahms-Konzert hat alle unsere Prüfungen bestanden, und wir konnten einen ganz ausgezeichneten Satz von Platten erhalten," heißt es in einem routinemäßig Brief des Artists' Department der Firma an Rubinstein vom Januar 1930. "Die Platte wird in ein oder zwei Monaten in England herauskommen." Dieser Brief wurde von Rubinstein nicht beantwortet—wenigstens nicht schriftlich—und aus der Firmenkorrespondenz geht hervor, daß er selbst schon bald darauf drang, die Platte auch in Frankreich herauszubringen.

Die beiden nächsten Konzerte in Rubinsteins Diskographie wurden eineinhalb Jahre später, am 8. und 9. Januar 1931 auf Wachs aufgezeich-

net: das von Chopin in f-Moll, Nr. 2, und Mozarts KV 488 in A-Dur, mit Barbirolli und dem London Symphony Orchestra. Rubinstein beschrieb Barbirolli als: "Ein junger Engländer italienischer Abstammung... Er spielte das Cello, hatte sich aber wie viele Cellisten von dem begrenzten Repertoire dieses Instruments abschrecken lassen und begann, eine erfolgreiche Karriere als Dirigent einzuschlagen. Bei ihm war das Liebe auf den ersten Blick. Wir erfuhren unsere Musik auf dieselbe Weise und inspirierten einander mit unserer Phrasierung. Hier konnte ich das Konzert einmal mit geschlossenen Augen spielen—ich mußte nie zu ihm hinsehen... John und ich wurden gute Freunde."

Rubinstein und Barbirolli wurden begeisterte Kollegen, die häufig zusammenarbeiteten. Die langen Aufnahmeserien für HMV mit Rubinstein, Cortot, Schnabel, Kreisler und Heifetz begründeten den Ruf Barbirollis als Dirigent par excellence und führten schnell zu seiner Ernennung zum Chefdirigenten der New Yorker Philharmoniker als Nachfolger Toscaninis.

Diese ersten Rubinstein-Aufnahmen der beiden Chopin-Konzerte haben sich bis heute im Katalog gehalten. Obwohl in beiden Werken wohlüberlegte Schnitte vorgenommen wurden, ist das allgemeine "Urteil" über diese glühenden Werke bis heute recht herablassend; der Platten-

kritiker David Hall beschrieb sie einmal als: "Klavierimprovisationen mit gelegentlicher Orchesterbegleitung... es fehlt ihnen der wunderschön abgerundete, gute Aufbau und die starke Wirkung der besten Solo-Werke dieses Komponisten." Aber trotz der unleugbaren Fortschritte in der Aufnahmetechnik sowie der Verfügbarkeit späterer und musikalisch komplexerer Rubinstein-Interpretationen mit modernerem Klang ziehen viele Kenner von Rubinsteins Spiel nach wie vor diese Aufnahmen der Jahre 1931 und 1937 den späteren vor. In unendlich vieler Hinsicht bestätigen diese zärtlichen, liebevoll nuancierten Wiedergaben ihre Beschreibung durch Harvey Sachs: "... leuchtender, freier, origineller".

Ein dreifacher Vergleich der drei Rubinstein-Aufnahmen von Chopins Nocturnes kann faszinierend sein. Es ist lehrreich zu sehen, wie der Pianist in seinen beiden Aufnahmen aus den Jahren 1937 und 1965 bei op. 9, Nr. I auf die Wiederholung einiger Takte verzichtet, dagegen aber in der Aufnahme von 1950 das erste Nocturne in seiner Gesamtheit spielt. Sachs ist der Meinung, daß "... sowohl die englischen Aufnahmen von 1936/37 als auch die amerikanische (aber in Rom aufgenommene) Version von 1965 soviel Genuß bieten und so reich an Einblicken sind, daß ich sie beide nicht missen möchte. Im allgemeinen besitzen die Aufnahmen von 1936/37 einen größeren Bereich an Tempo und dynamischer Variation, wogegen die Versionen von 1965 einen stärkeren

strukturellen Zusammenhang aufweisen und eine genauere Idee des 'Rubinstein-Klangs' vermitteln." Erstaunlicherweise wurden diese frühesten und spätesten Versionen auch klangvoller reproduziert als die dazwischen liegenden Hollywood-Aufnahmen von 1949/50; dagegen ist es interessant wiederzuentdecken, daß viele dieser mittleren Interpretationen zwei Merkmale erfolgreich miteinander verbinden: die architektonischen Aspekte von Rubinsteins weicher Reife und die aufrüttelnde, elektrisierende Energie, die sein jugendlicheres Klavierspiel kennzeichneten. Im wesentlichen neigen die Aufnahmen der Jahre 1949/50 der sogenannten klassischen Objektivität zu (für mich ist seine Interpretation des Nocturnes in Fis-Dur, op. 15, Nr. 2 die "reinste" und prägnanteste dieser drei Stücke), während durch die Abschiedsstimmung bei der letzten Version die Klangfülle verdüstert und die Aufnahme fast meditativ und schwerfällig baßbetont wurde (wie zum Beispiel in op. 27, Nr. 1, in op. 32, Nr. 2 und in op. 37, Nr. 2). Da nun endlich alle drei Versionen mit verbessertem Klang wieder erhältlich sind (die mono-phonischen LPs von 1949/50 waren seit vielen Jahren nicht neu aufgelegt worden), wird es jedenfalls zweifellos ein Vergnügen sein, diese auf ihre eigene Weise einzigartigen Interpretationen beurteilen zu können.

—Harris Goldsmith

Harris Goldsmith—Musikwissenschaftler, Kritiker, Pianist und Schriftsteller—hat zahlreiche Publikationen über Musik verfasst. Seine Artikel erschienen in vielen angesehenen Zeitschriften, etwa The Strad, The Musical Times, Musical America, High Fidelity, Keynote und The New York Times. Sein Name ist auf vielen Einspielungen zu finden, sei es als Autor oder als Pianist. Zur Zeit unterrichtet er Klavier und Klavierliteratur am Mannes College of Music in New York.



DIE ARTHUR RUBINSTEIN COLLECTION

vereinigt sämtliche seiner genehmigten, kommerziell veröffentlichten Aufnahmen aus der Zeit zwischen 1928 und 1976. Sie sind in ungefährender chronologischer Reihenfolge angeordnet; Bände 1–9 enthalten die frühesten Aufnahmen, Band 81 die letzte. Alle CDs in der Arthur Rubinstein Collection wurden aus Originalquellen zusammengestellt. Die Umspielung von Platte auf das Digitalsystem wurde wenn irgendmöglich direkt von Metallmatrizen gemacht. Bandaufnahmen wurden durch CELLO-Playbackelektronik umgespielt und mit 20-Bit-Technologie unter Verwendung des universell kompatiblen UV22™ Super CD Encoding auf CDs übertragen.



COMME ON DEMANDAIT À ARTHUR

RUBINSTEIN LEQUEL DE SES NOMBREUX ENREGISTREMENTS IL PRÉFÉRerait, IL RÉPONDIT: "EH BIEN, LE DERNIER, NATURELLEMENT!" Le célèbre pianiste prenait un grand plaisir à créer des disques, mais il s'agissait pour lui d'un art spontané, caractérisé par une approche changeante qui, par sa nature même, ne se prêtait pas à être fixée à jamais sur un document immuable. Mais maintenant que le pianiste appartient à l'histoire, son héritage phonographique—tout entier—prend une importance encore plus grande.

Comme Harvey Sachs le remarque dans sa biographie (*Rubinstein: A Life*, Grove Press, New York, 1995), Rubinstein réalisa davantage d'enregistrements d'œuvres de Chopin que de tous les autres compositeurs réunis... Pour ceux d'entre nous qui n'entendirent Rubinstein que pendant ses dernières décennies, il semblait réaliser—en vertu de son âge et de ses origines nationales—un lien plus étroit avec Chopin qu'aucun autre contemporain vivant. (Si Chopin, Mendelssohn, Schumann et Liszt—tous nés dans les années 1809–11—avaient atteint le même grand âge que Rubinstein, ils auraient pu l'entendre jouer leurs œuvres)...



Aussi, quiconque désire étudier l'évolution de l'interprétation de Chopin par Rubinstein au cours d'une période de quarante ans, a cette possibilité actuellement."

En fait, Rubinstein modifia bien son interprétation de certaines de ces compositions au cours des années, mais Sachs a fondamentalement raison lorsqu'il déclare que les premiers enregistrements de HMV: réfutent, une fois pour toutes, les fréquentes déclarations de Rubinstein au sujet des imperfections de sa technique avant son été de travail acharné en 1934; ils soutiennent plutôt les remarques des observateurs de ses réalisations de jeunesse qui qualifient sa technique de brillante. Il esquivaient parfois les difficultés par paresse, mais non parce qu'il était incapable de les surmonter. En général, son interprétation de Chopin avant la seconde Guerre Mondiale était plus éblouissante, plus libre et plus originale que celle d'après la guerre. (Au début des années 1990, Nela Rubinstein écouta pour la première fois depuis des années quelques-uns des premiers enregistrements [dans un transfert sur CD] et dit à [sa fille aînée] Eva, "c'est ainsi qu'il jouait quand je l'ai connu et que je suis tombée amoureuse de lui!") Mais son jeu était aussi plus négligent, et pas seulement au point de vue de l'exactitude textuelle. Les premiers enregistrements sont plus épisodiques; chaque section d'un morceau apporte

quelque chose de délicieux, mais les sections ne s'enchaînent pas toujours d'une façon convaincante et la charpente rythmique s'effondre parfois—faute qui se produit rarement dans les versions plus tardives, dans lesquelles son utilisation du rubato est plus subtile. Je suppose que, lorsque Rubinstein réalisa les enregistrements plus tardifs, il avait la profonde conscience de la responsabilité que sa réputation de doyen des interprètes de Chopin lui imposait et il tenait à souligner, pour les générations futures, l'importance primordiale de comprendre et de révéler la structure logique de la musique de Chopin.

Il n'est guère surprenant d'apprendre que Rubinstein, comme beaucoup d'autres musiciens de sa génération, se souciait modérément—et pas spécialement—d'être musicologiquement "correct" au sujet du choix de l'édition qu'il utilisait pour ses concerts et ses enregistrements. Mais il pouvait, à l'occasion, nous surprendre par son inconsistance en cette matière. D'une part, nous pouvons découvrir dans ses derniers enregistrements de la Fantaisie-Impromptu de Chopin (1964); de sa Valse, Op.69, No 1; ou de la Mazurka en Fa mineur, Op.68, No 4 (1963 et 1966 respectivement), qu'il avait choisi des versions alternatives peu habituelles de ces morceaux, différant considérablement dans leur harmonie des éditions plus familières de Jules Fontana, et que, pour sa

dernière série de Mazurkas, il enregistra l'édition nouvellement publiée d'Arthur Hedley de la Mazurka en Fa mineur ci-dessus, remplaçant la version écourtée d'Auguste Franchomme qu'il avait utilisée pour les deux collections de mazurkas précédentes. Inversement, comment avait-il pu choisir de terminer le Nocturne Op.32, No 1 en Si majeur—gaffe célèbre!—sur ses trois enregistrements?

Tout cela était peut-être une question d'orgueil personnel. On n'ignore pas que Rubinstein fut sérieusement vexé que le comité d'édition polonais qui acheva l'édition des œuvres de Chopin peu après la mort de Paderewski, en 1941, ait très autoritairement omis de lui accorder la place d'honneur. Rubinstein se considérait franchement aux antipodes de Paderewski ("un mauvais pianiste")! Nous constatons donc—à maintes reprises—que Rubinstein faisait preuve de partialité envers des éditeurs allemands comme Günther Henle, pour la seule raison que ses publications différaient des options polonaises.

Rubinstein réalisa son premier enregistrement avec orchestre—le Concerto pour Piano No 2 de Brahms, avec Albert Coates et le London Symphony Orchestra pour HMV—les 22 et 23 octobre 1929. Ce fut une séance difficile et le résultat—c'est le moins qu'on puisse dire—ne plut pas

au soliste. Dans le deuxième volume de ses mémoires [*My Many Years*, Alfred A. Knopf, New York, 1980], il raconte:

Il me fut impossible de voir Mr Coates avant l'enregistrement, comme je l'avais espéré. On ne nous accorda que deux jours pour ce concerto, le plus long de tous, avec ses quatre mouvements, et... Tout semblait se liguer contre nous; le piano [un Bechstein] avait une bonne sonorité mais il était légèrement désaccordé et l'accordeur n'a pas pu le corriger. Mr Coates dirigeait à l'autre bout de la pièce, loin de moi, aussi évidemment j'étais voisin de la percussion et des cuivres au dernier rang de l'orchestre. Dans ces conditions, il n'y avait pas moyen d'établir un contact étroit entre dirigeant et soliste et nous n'avons aimé ni l'un ni l'autre aucune des sections que nous avons jouées. Je considérais ces deux jours de dur travail comme un effort inutile et j'ai prié Gaisberg [Fred, de HMV] de détruire les prises de son. Si je me souviens bien, je lui ai dit, 'Notre contrat renferme une clause selon laquelle j'ai le droit de refuser la publication d'un enregistrement que je ne considère pas acceptable' Gaisberg a promis; je suis parti très déçu pour l'Amérique du Sud... Fred Gaisberg m'avait trahi; mon enregistrement du Concerto de Brahms était en vente. Dans ma colère, j'étais prêt à rompre notre contrat. Vous n'avez aucune raison de vous fâcher ainsi. Cela plaît aux musiciens et cela se vend bien, 'a-t-il dit, ajoutant qu'Albert Coates n'avait rien contre la publication de ce malheureux disque. Je me suis promis de faire plus attention à l'avenir.

Mais dans la biographie du pianiste par Harvey Sachs, les détails de l'anecdote de Rubinstein sont sèchement révisés: le voyage du pianiste en Amérique du Sud n'eut lieu qu'en 1931 et, loin de demander la destruction du disque, les archives de la Société Gramophone ne renferment aucune trace d'une objection de Rubinstein, à l'époque. "Le Concerto de Brahms a réussi à tous nos essais, et nous avons obtenu une très bonne série de disques": c'est ainsi qu'une lettre de la Section des Artistes de la Société informait automatiquement Rubinstein, en janvier 1930. "L'œuvre sera mise en vente en Angleterre dans un mois ou deux." Rubinstein ne répondit pas—du moins pas par écrit—et la correspondance révèle que peu après, il avait hâte de voir le disque mis en vente en France.

Les deux concertos suivants de la discographie de Rubinstein furent gravés sur cire un an et demi plus tard: le No 2 de Chopin en Fa mineur et le K.488 en La majeur de Mozart, les 8 et 9 janvier 1931, avec le London Symphony Orchestra dirigé par Barbirolli. Rubinstein le décrit comme "un jeune Anglais d'origine italienne... Il jouait du violoncelle mais, comme beaucoup d'autres violoncellistes, il avait été découragé par le répertoire limité de son instrument et s'était lancé avec succès dans une carrière de chef d'orchestre. Avec lui, ce fut le coup de foudre. Nous

sentions notre musique de la même façon et notre phrasé nous inspirait mutuellement. Pour une fois, je pouvais jouer le concerto les yeux fermés: je n'étais jamais obligé de le regarder... John et moi sommes devenus de bons amis."

Rubinstein et Barbirolli devinrent des collègues enthousiastes et de fréquents collaborateurs. La longue série d'enregistrements réalisés pour HMV avec Rubinstein, Cortot, Schnabel, Kreisler et Heifetz établit Barbirolli comme un accompagnateur par excellence et lui valut bientôt d'être nommé, en 1936, pour remplacer Toscanini comme chef d'orchestre principal du New York Philharmonic.

Ces premiers enregistrements par Rubinstein des deux concertos de Chopin gardent encore leur place dans le catalogue. Mais on a fait des coupes judicieuses dans les deux exécutions. La "sagesse" collective, de nos jours encore, a tendance à considérer ces œuvres incandescentes avec quelque condescendance; le critique David Hall les a qualifiées d'"improvisations au clavier avec un accompagnement orchestral accessoire... il leur manque la construction élégante, bien serrée et l'effet puissant des meilleures pages de solo du compositeur." Malgré les progrès incontestés de la technologie de l'enregistrement et l'existence d'interprétations ultérieures de Rubinstein avec un texte plus complet et

des sonorités plus modernes, de nombreux connaisseurs de l'art de ce pianiste préférèrent fidèlement ces exécutions d'époque de 1931 et 1937 à la plupart des suivantes. A beaucoup de points de vue, ces interprétations caressantes, nuancées avec amour, justifient la description de Sachs: "plus éblouissantes, plus libres, et plus originales."

Une triple comparaison des trois versions des Nocturnes par Rubinstein est parfois intrigante: il est intéressant de noter que le pianiste a décidé de supprimer la répétition de quelques mesures dans ses enregistrements de 1937 et 1965 de l'Op.9, No 1, mais qu'il présente le premier nocturne dans son intégrité dans la série de 1950. Sachs estime que "la série anglaise de 1936-37 et l'américaine" (enregistrée à Rome) de 1965 donnent l'une et l'autre tant de plaisir et sont si remplies d'heureuses intuitions que je ne voudrais pas m'en priver. En général, on constate un plus large éventail de tempi et de variations dynamiques dans les enregistrements de 1936-37, alors que les versions de 1965 présentent un plus grand respect pour la cohésion structurale et donnent une meilleure impression de la sonorité de Rubinstein." Mais ce qui est surprenant, pourtant, c'est que les premières et les toutes dernières éditions sont en fait reproduites avec une meilleure sonorité que les enregistrements de Hollywood de 1949-50. Il est instructif, aussi, de redé-

couvrir que beaucoup des interprétations "intermédiaires" réussissent une synthèse des aspects architecturaux de la riche maturité de Rubinstein avec l'énergie électrique inégale qui caractérisait sa technique plus juvénile. Dans leur essence, les interprétations de 1949-50 tendent à se rapprocher de l'"objectivité" classique (je trouve son traitement du Nocturne en Fa dièse, Op.15, No 2 la plus "pure" et la plus concise des trois), tandis que les réévaluations d'adieu ont assombri la sonorité et sont devenues (comme, par exemple, dans les Op.27, No 1, Op.32, No 2 et Op.37, No 2) presque méditatives, avec une lourdeur pesante dans la basse. Sans aucun doute, grâce à la remise en circulation de ces trois séries en acoustique améliorée (la série monophonique en microsillon de 1949-50 était épuisée depuis de nombreuses années), il sera utile de pouvoir évaluer des interprétations qui sont uniques, chacune à sa façon.

—Harris Goldsmith

Harris Goldsmith — musicologue, critique, pianiste et auteur — a beaucoup écrit sur la musique. Ses articles paraissent dans de nombreux périodiques très estimés, dont The Strad, The Musical Times, Musical America, High Fidelity, Keynote et The New York Times. Ses commentaires figurent sur de nombreux enregistrements, dans une capacité littéraire aussi bien que pianistique. M. Goldsmith donne actuellement des cours de piano et de littérature de piano au Mannes College of Music de New York.



THE ARTHUR RUBINSTEIN COLLECTION

réunit tous les enregistrements officiels du pianiste, qui furent réalisés entre 1928 et 1976 et mis en vente dans le commerce. Ils se suivent dans un ordre approximativement chronologique: les plus anciens figurent dans les volumes 1-9 et le dernier dans le volume 81. Tous les albums de la Collection Rubinstein ont été compilés à partir de sources originales. Les transferts du disque à l'audio numérique ont été réalisés, autant que possible, directement par pressage. Les sources sur bandes enregistrées ont été transférées par le système électronique "CELLO playback" et repiquées sur matrice de technologie 20-bit en utilisant le Super Codage CD, UV22™ universellement compatible.

