



THE RUBINSTEIN COLLECTION

Frédéric
Chopin

⁵¹ MAZURKAS ⁴ SCHERZOS (1810-1849)



Produced by Fred Gaisberg

Balance Engineer (*Mazurkas*): Edward Fowler
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 by Jane Plotz / courtesy of ICM Artists, Ltd.

(75:01)

MAZURKAS

- 1 Op. 6, no. 1 in F-sharp minor /
fis-moll / fa dièse mineur
(1:56)
- 2 Op. 6, no. 2 in C-sharp minor/
cis-moll / do dièse mineur
(2:21)
- 3 Op. 6, no. 3 in E / E-dur /
mi majeur (1:45)
- 4 Op. 6, no. 4 in E-flat minor /
es-moll / mi bémol
mineur (:21)
- 5 Op. 7, no. 1 in B-flat / B-dur /
si bémol majeur (2:08)
- 6 Op. 7, no. 2 in A minor /
a-moll / la mineur (2:48)
- 7 Op. 7, no. 3 in F minor /
f-moll / fa mineur (2:30)
- 8 Op. 7, no. 4 in A-flat / As-dur/
la bémol majeur (:54)
- 9 Op. 7, no. 5 in C / C-dur /
ut majeur (:31)
- 10 Op. 17, no. 1 in B-flat / B-dur /
si bémol majeur (2:12)
- 11 Op. 17, no. 2 in E minor /
e-moll / mi mineur (2:02)
- 12 Op. 17, no. 3 in A-flat / As-dur /
la bémol majeur (4:06)
- 13 Op. 17, no. 4 in A minor /
a-moll / la mineur (4:15)
- 14 Op. 24, no. 1 in G minor /
g-moll / sol mineur (2:00)
- 15 Op. 24, no. 2 in C / C-dur /
ut majeur (2:09)
- 16 Op. 24, no. 3 in A-flat /
As-dur / la bémol majeur
(1:56)
- 17 Op. 24, no. 4 in B-flat minor /
b-moll / si bémol mineur
(4:01)
- 18 Op. 30, no. 1 in C minor /
c-moll / ut mineur (1:32)
- 19 Op. 30, no. 2 in B minor /
h-moll / si mineur (1:17)
- 20 Op. 30, no. 3 in D-flat /
Des-dur / ré bémol
majeur (2:33)
- 21 Op. 30, no. 4 in C-sharp
minor / cis-moll /
do dièse mineur (3:30)
- 22 Op. 33, no. 1 in G-sharp
minor / gis-moll /
sol dièse mineur (1:21)
- 23 Op. 33, no. 2 in D / D-dur /
ré majeur (2:19)
- 24 Op. 33, no. 3 in C / C-dur /
ut majeur (1:30)
- 25 Op. 33, no. 4 in B minor /
h-moll / si mineur (4:27)
- 26 Op. 41, no. 1 in C-sharp minor /
cis-moll / do dièse mineur
(3:08)
- 27 Op. 41, no. 2 in E minor /
e-moll / mi mineur (2:05)
- 28 Op. 41, no. 3 in B / H-dur /
si majeur (1:02)
- 29 Op. 41, no. 4 in A-flat / As-dur /
la bémol majeur (1:55)
- 30 Op. 50, no. 1 in G / G-dur /
sol majeur (2:10)
- 31 Op. 50, no. 2 in A-flat /
As-dur / la bémol majeur
(2:25)
- 32 Op. 50, no. 3 in C-sharp
minor / cis-moll /
do dièse mineur (4:30)

- 1 Op. 56, no. 1 in B / H-dur /
si majeur (3:40)
- 2 Op. 56, no. 2 in C / C-dur /
ut majeur (1:20)
- 3 Op. 56, no. 3 in C minor /
c-moll / ut mineur (4:51)
- 4 Op. 59, no. 1 in A minor /
a-moll / la mineur (3:18)
- 5 Op. 59, no. 2 in A-flat /
As-dur / la bémol majeur
(2:22)
- 6 Op. 59, no. 3 in F-sharp
minor / fis-moll / fa dièse
mineur (3:09)
- 7 Op. 63, no. 1 in B / H-dur /
si majeur (1:59)
- 8 Op. 63, no. 2 in F minor /
f-moll / fa mineur (1:43)
- 9 Op. 63, no. 3 in C-sharp minor /
cis-moll / do dièse mineur
(2:08)
- 10 Op. 67, no. 1 in G / G-dur /
sol majeur (1:03)
- 11 Op. 67, no. 2 in G minor /
g-moll / sol mineur (1:23)
- 12 Op. 67, no. 3 in C / C-dur /
ut majeur (1:32)
- 13 Op. 67, no. 4 in A minor /
a-moll / la mineur (1:45)

- 14 Op. 68, no. 1 in C / C-dur /
ut majeur (1:29)
- 15 Op. 68, no. 2 in A minor /
a-moll / la mineur (2:43)
- 16 Op. 68, no. 3 in F / F-dur /
fa majeur (1:22)
- 17 Op. 68, no. 4 in F minor /
f-moll / fa mineur (2:00)
- 18 Mazurka "à Émile Gaillard"
in A minor / a-moll /
la mineur (2:04)
- 19 Mazurka "Notre temps" in
A minor / a-moll /
la mineur (3:09)
Recorded November 13;
December 12, 13, 14, 1938,
& May 10, 1939

SCHERZOS

- 20 No. 1, Op. 20
in B minor / h-moll /
si mineur (8:20)
Recorded October 12, 1932
- 21 No. 2, Op. 31
in B-flat minor / b-moll /
si bémol mineur (8:09)
Recorded October 12, 17, 1932
- 22 No. 3, Op. 39
in C-sharp minor / cis-moll /
do dièse mineur (6:24)
- 23 No. 4, Op. 54
in E / E-dur / mi majeur
(9:35)
Recorded October 12, 16, 17 1932

THE TERM "NATIONALISM" MIGHT WELL BE DESCRIBED AS PLURALIZED EGO: NATIONS AND ETHNIC GROUPS ARE, AFTER ALL, COMPRISED OF PEOPLE. Little wonder, then, that credit for the likes of Shakespeare, Rembrandt, Goethe, Einstein and Beethoven is proudly claimed by the societies from which they sprang. Sometimes, when a great talent represents a mixed heritage, or spends years of activity abroad, a tug-of-war ensues. Ergo, George Frideric Handel was, with unintentional hilarity, once described by a young music appreciation student as being "half German, half English and half Italian: he was rather large!"

Chopin, born of a French father and Polish mother, is quite a hotly contested genius. Born near Warsaw in 1810, he left, at the age of 19, to take up residence in Paris. His natural aristocracy and musical elegance enabled him to function with relative comfort in the French capitol's high society. But he remained, to the end of his all-too-few years, a fierce Polish patriot and was, according to all who knew him, profoundly homesick for the land of his birth, although he never returned. Chopin

was arguably at his best in small, more intimate forms and composed almost exclusively for his own instrument, the piano. He, like Handel, had three "halves"—unlikely though it may seem: scrutinize his seminal music and you will also discover, I think, an "Italian" tinge to much of it (e.g., in the *Polonaise-Fantaisie*, or in his almost deliriously euphoric use of melodic double thirds and sixths in the *Barcarolle* and G Major Nocturne). This altitudinal touch or ardor, in truth, continues to perplex and even disturb musicians whose sensibilities were reared on more Teutonic terrain. In the middle of the 20th century, the distinguished pianist Artur Schnabel, with unfortunately characteristic pro-German bias, erroneously excluded Chopin from his pantheon of composers who wrote music "better than it can be played." And some seventy-five years earlier, the great pianist Ignaz Moscheles gave an assessment of Chopin's contribution that is worth pondering:

I am a sincere admirer of his originality; he has given pianoforte players all that is newest and most attractive. Personally, I dislike his artificial and forced modulations; my fingers struggle and tumble over such passages; practice them as I will, I can never do them smoothly.

It should, in fairness, be emphasized that even Moscheles admitted that when Chopin himself negotiated these daunting patterns, his music took wing and the modulations seemed less “forced”—his airborne pianism making it all sound deceptively easy. And many poets of the keyboard since have succeeded in unlocking his many exquisite secrets.

No less than Franz Liszt once noted that only a Pole could completely comprehend the true character of the mazurka. A moot point, perhaps, but let us remember that there are actually myriad *kinds* of mazurkas (for instance, the *mazur* or *mazurek*; the *obertas* or *oberek*, and the *kujawiak* from the neighboring district of Kujawy). All these regional variations, stemming from the archaic *polska*, are in triple time with strong accents (accompanied by a tap of the heel) falling on either the second or third beat of the bar. Some of these dances are fast and wild (e.g., the *obereks*); others are slower and often tinged with melancholy or other wild swings of mood. Indeed, with such an array, put these mazurkas into the hands of different Poles and—given this degree of contentiousness—you may well find these various protagonists to be, well, Poles apart!

Chopin, in his wonderful stylization, preserves the basic character of the dance (and song). We experience the modality, the bagpipe evoca-

tions, the sudden changes of emotion, and even, in a few of the pieces, the seeming inconclusiveness. He has remained true to the basic structures and rhythms, and simultaneously has evoked the quintessential wildness and asymmetry of the genre. But for all that, Chopin’s Mazurkas are miraculous transformations of the basic ethnic musical structure, as with Dvořák, in his Slavonic Dances, but *unlike* the Liszt of the Hungarian Rhapsodies or the Bartók settings of Hungarian, Bulgarian and Romanian material; these diverse cameos evoke the Polish soil without containing actual quotes of folk material. They are, for the most part, remarkably urbane and sophisticated—even the seeming crudities and miracles of refined stylization. Chopin, then, has taken the soul of the genre and elevated it to the realm of high art. Generations of pianists and listeners have discovered that this music holds a seemingly inexhaustible plenitude of interpretative options. No wonder that so many have cited these bewitching creations as perhaps Chopin’s greatest contribution of all.

The mazurkas, like the polonaises, were especially close to Rubinstein’s heart as they particularly expressed Chopin’s—and, likewise, Rubinstein’s—proud nationalism. According to Donald Manildi’s Rubinstein discography, the recordings of three mazurkas (the C Minor,

Op. 56, No. 2; the D Major, Op. 33, No. 2; and the B Major, Op. 63, No. 1) antedate the first of the three integral sets, reissued in Volumes 6, 27 and 50 of this anthology. Harvey Sachs is partial to these early versions, made between 1938 and 1939: "They have a fresher, more improvisational charm than most of the 1965–66 versions of the same pieces; their elan is wilder, their melancholy more profound, their overall expressive variety greater. To me, these early versions of the mazurkas comprise the most beautiful individual group of Rubinstein's Chopin recordings, and one of the most important parts of his recorded legacy."

I am not about to disagree with Sachs' appraisal, but I hasten to emphasize that all three of the Rubinstein mazurka recordings represent the artist at his superb best. The 1938–39 versions are frequently fleeter and more teasingly mischievous; the 1952–53 performances show Rubinstein moving toward a deliberation that became even more pronounced in the final 1965 edition. I would not want to be without any of these distinguished compendiums.

But, as I have frequently opined, these exquisite, richly multidimensional dances are beneficially served by many utterly diverse, interpretative approaches. In general, Rubinstein's way—in *all* of his recordings—stresses

a blessed "normalcy." His accounts, though never lacking vigor, put stress on urbane, nuanced elegance. In contrast to some other notable exponents of these highly stylized cameos, Rubinstein is sometimes apt to smooth over hemiolas (a musical rhythmic alteration), and, in his sophistication, refuses to let the climaxes cut loose with the jolting rambunctiousness that made Ignaz Friedman's celebrated mazurka renditions so unique. Conversely, it was especially beneficial for this burgeoning music lover to compare Rubinstein's forthright account of the D-flat Mazurka, Op. 30, No. 3 with Horowitz's febrile interpretation and to discover that alternations of *pp* and *f* do not, *ipso facto*, signify nuclear warfare!

Interestingly, Rubinstein had to learn some of these mazurkas for the first time on making these pioneering 1938–39 versions, and for all the beguiling freshness, a few tiny inaccuracies and misreadings got by. But a three-way comparison sometimes shows that, for his third recording, the artist chose to revert to some of the textual details of more than a quarter-century earlier (e.g., his final account of Op. 7, No. 1 reinstates the audacious little trill at measure 44 that had been expunged at the time of his 1952 taping). One would have to go to Rubinstein's final recording of the mazurkas to find a complete performance of the Mazurka in F Minor,

Op. 68, No. 4; that morose little piece was reputedly written by Chopin on his deathbed, and Auguste Franchomme, unable to decipher the composer's handwriting, prepared a version for posthumous publication, unaware of a central episode. By the time Rubinstein rerecorded the mazurkas in 1966, scholars had discovered a new edition by the English musicologist, Arthur Hedley, of course unavailable to Rubinstein for the earlier traversals.

Rubinstein gave recorded history its first integral edition of the Four Scherzos in the days of 78rpm shellac records. These were always a particular Rubinstein specialty. The pianist's familiar way with these large-scale pieces is duly preserved in the excellent and characteristic 1959 stereo edition—and less notably so by the tenser late-1940s mono version with its twangy reproduction. These 1932 recordings give us the "other" Rubinstein—an impulsive "firebrand" rather than the expansive, debonair sage. The bravura and energy level are fantastic, with the fast tempos always threatening to careen wildly out of control (I can entertain visions of Max Wilcox—Rubinstein's distinguished producer of later years—gasping in horror at some of the sloppy rushing, smearing and rhythmic distortions). For all that, these wild readings pack a tremendous wallop. And

for some peculiar reason, the old sound somehow flatters these authentically vintage interpretations.

—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.

DAS WORT "NATIONALISMUS" KÖNNTE SEHR WOHL AUCH ALS PLURAL VON "EGO" DEFINIERT WERDEN: SCHLIEßLICH BESTEHEN NATIONEN UND VÖLKISCHE GRUPPEN AUS EINZELMENSCHEN. Es ist daher kein Wunder, daß das Ansehen für Genies wie etwa Shakespeare, Rembrandt, Goethe, Einstein, Mozart und Beethoven stolz von den Gesellschaften in Anspruch genommen wird, aus denen sie einst hervorgegangen sind. Wenn manche große Talente ein gemischtes Erbe aufweisen oder viele Jahre ihrer schöpferischen Tätigkeit im Ausland verbracht haben, dann kommt es oft zu einer Art Seilziehen um seinen "Besitz"; so wurde einmal Georg Friedrich Händel von einem jungen Musikstudenten mit unbeabsichtigtem Humor bezeichnet als "Halb Deutsch, halb Englisch und halb Italienisch: er war ziemlich groß!"

Chopin, der Sohn eines französischen Vaters und einer polnischen Mutter, ist ebenfalls ein heißumstrittenes Genie. Er wurde 1810 in Warschau geboren, das er im Alter von 19 Jahren für immer mit Paris vertauschte. Sein natürlicher Adel und seine musikalische Eleganz

ermöglichten es ihm, sich mit relativer Leichtigkeit in der großen Pariser Gesellschaft einzuleben; trotzdem blieb er sein ganzes, allzu kurzes Leben lang ein leidenschaftlicher polnischer Patriot und litt, wie alle seine Freunde bestätigten, immer unter tiefem Heimweh, wenn er auch nie nach Polen zurückkehrte. Man kann wohl ruhig sagen, daß Chopins Stärke als Komponist kleinformatige, intimere Werke waren, geschrieben fast ausschließlich für "sein" Instrument, das Klavier. Wie Händel schien auch er national gesehen aus "drei Hälften" zu bestehen, so unwahrscheinlich dies klingen mag: man prüfe nur das Wesen seiner Musik, und ich glaube, daß man dabei bei vielen Stücken einen Hauch von italienischem Einfluß entdecken wird (z. B. in der *Polonaise-Fantaisie* oder in seiner fast irre-euphorischen Benutzung melodischer Doppelterzen und Sexten in der *Barcarolle* und im *Nocturne* in G-Dur). Dieser Höhenflug oder diese Leidenschaft verblüfft oder verstört tatsächlich bis heute viele Musiker, deren Gefühlswelt einem mehr "teutonischen" Boden entsprossen ist. Um die Mitte dieses Jahrhunderts war es der berühmte Pianist Artur Schnabel, der mit einem leider typischen, prodeutschen Vorurteil Chopin fälschlich aus seinem Pantheon jener Komponisten ausschloß, die Musik schrieben, welche "besser war, als sie gespielt werden kann". Schon 75 Jahre

zuvor hatte der große Pianist Ignaz Moscheles seine Einschätzung von Chopins Klaviermusik geäußert, und sie ist es wert, überdacht zu werden:

Ich bin ein wirklicher Bewunderer seiner Originalität; er hat Klavierspielern all das gegeben, was am neuesten und anziehendsten ist. Mir persönlich mißfallen seine gekünstelten und forcierten Modulationen; meine Finger plagten sich und stolpern über solche Passagen; soviel ich auch immer übe, ich kann sie nie flüssig spielen.

Gerechterweise muß allerdings betont werden, daß auch Moscheles zugab, Chopin selbst habe als Pianist jene schwierigen Passagen auf eine Weise bewältigt, daß diese Musik zu schweben schien und die Modulationen weniger "forciert" wirkten—der Höhenflug seiner pianistischen Kunst ließ all das täuschend einfach erscheinen. Tatsächlich sind seither viele Poeten des Klaviers erfolgreich dabei gewesen, die vielen exquisiten Geheimnisse Chopins zu enthüllen.

Kein Geringerer als Franz Liszt bemerkte einmal, daß nur ein Pole das wahre Wesen der Mazurka verstehen könne. Das mag ein strittiger Punkt sein, aber wir dürfen nicht vergessen, daß es de facto unzählige Arten von Mazurken gibt (z.B. die *Mazur* oder *Mazurek*, die *Obertas* oder

Oberek und den *Kajawiak* aus dem benachbarten *Kujawy*-Distrikt). Alle diese regionalen Varianten, die von der alten *Polska* abstammen, sind im Dreiertakt gehalten, mit starken Akzenten (begleitet von einem Aufstampfen der Ferse) entweder auf dem zweiten oder dem dritten Takteil. Manche dieser Tänze sind schnell und wild (z.B. die *Obereks*); andere sind langsamer und oft mit einem Hauch von Melancholie oder mit anderen jähren Stimmungsumschwüngen. Wenn man angesichts einer solchen Auswahl diese Mazurken verschiedenen Polen überläßt, dann könnte man sehr wohl feststellen, daß es aufgrund der allgemeinen polnischen Streitsucht bei diesem Thema sehr wohl zu, nun, zu... polaren Gegensätzen kommen kann!

Chopin hat in seinen wundervollen Stilisierungen den grundlegenden Charakter dieses Tanzes (und Liedes) bewahrt. Wir finden hier den Modus, das Heraufbeschwören des Dudelsacks, die plötzlichen Gefühlsänderungen und sogar—in manchen Stücken—die scheinbare Unentschiedenheit. Chopin ist den grundlegenden Strukturen und Rhythmen treu geblieben und hat gleichzeitig die typische Wildheit und Assymetrie dieses Genres heraufbeschworen. Trotz alledem sind die Chopin-Mazurken ganz erstaunliche Verwandlungen der grundlegenden

ethnischen Musikstruktur—ganz wie die Slawonischen Tänze von Dvořák, aber *unähnlich* den Ungarischen Rhapsodien von Liszt oder den Bearbeitungen ungarischen, bulgarischen und rumänischen Materials durch Bartók. Chopins vielfältige musikalische Kameen beschwören den polnischen Boden herauf, aber ohne wirkliche Zitate aus der Volksmusik. Sie sind in erster Linie erstaunlich urban und komplex—selbst die scheinbaren Derbheiten, und auch Wunder an verfeinerter Stilisierung. Chopin hat somit die Seele dieses Genres in den Bereich großer Kunst erhoben. Generationen von Pianisten und auch Hörern haben entdeckt, daß diese Musik eine anscheinend unerschöpfliche Fülle von Interpretationsmöglichkeiten besitzt. Kein Wunder, daß diese zauberhaften Schöpfungen so oft als die vielleicht größten Werke Chopins bezeichnet wurden.

Die Mazurken standen ebenso wie die Polonaisen dem Herzen Rubinsteins besonders nahe, da sie speziell den Nationalstolz Chopins—und Rubinsteins—ausdrückten. Laut der Rubinstein-Diskographie von Donald Manildi datieren Aufnahmen von drei Mazurken (c-Moll, op. 56, Nr. 2; D-Dur, op. 33, Nr. 2, und H-Dur, op. 63, Nr.1) schon vor den ersten der drei Gesamtaufnahmen, neu aufgelegt in den Bänden 6, 27 und 50 dieser Anthologie. Harvey Sachs liebt diese früheren Versionen,

die 1938–39 aufgenommen wurden: "Sie besitzen einen frischeren, ungeplanteren Charme als die meisten Versionen derselben Stücke aus den Jahren 1965–66; ihr Elan ist stürmischer, ihre Melancholie profunder, ihre Ausdruckskraft insgesamt vielfältiger. Für mich sind diese frühen Mazurken die allerschönste einzelne Gruppe von Rubinsteins Chopin-Platten, und einer der wichtigsten Teile seines Aufnahme-Erbes überhaupt."

Ich will diesem Urteil von Sachs nicht widersprechen, muß aber doch betonen, daß alle drei Versionen von Rubinsteins Mazurka-Aufnahmen den Künstler von seiner allerschönsten Seite zeigen. Die Aufnahmen von 1938–39 sind oft flinker und von aufreizenderer Ironie; die von 1952–53 zeigen Rubinstein auf dem Weg zu einer Behutsamkeit, die dann in der letzten Version von 1965 noch betonter wurde. Ich persönlich möchte keine dieser ausgezeichneten Sammlungen missen.

Wie ich jedoch immer wieder sage, können diese exquisiten, mehrschichtigen Tänze von vielen und sehr verschiedenen Interpretationen bestens profitieren. Rubinsteins Einstellung zeigt im allgemeinen—in allen seinen Aufnahmen—eine wohlthuende "Normalität". Seine Wiedergabe betont stets eine gepflegte, nuancierte Eleganz, ohne dabei

je an Vitalität zu verlieren. Im Gegensatz zu manchen anderen bedeutenden Interpreten dieser höchst stilisierten kleinen Kunstwerke neigte Rubinstein manchmal dazu, zu Hemiolen (taktmäßig-rhythmische Veränderungen) überzugehen; aufgrund seiner Kultiviertheit lehnte er es ab, Höhepunkte mit jenem Ungestüm "explodieren" zu lassen, das etwa die berühmte Mazurken-Wiedergabe von Ignaz Friedman so einzigartig machte. Im Gegensatz dazu war es für mich als junger Musikfreund besonders lehrreich, Rubinsteins direkte Interpretation der Mazurka in Des-Dur, op. 30, Nr. 3, mit der fieberhaften Wiedergabe durch Heifetz zu vergleichen und zu entdecken, daß die Abwechslungen von *pp* und *f* nicht an sich nukleare Explosionen bedeuten müssen!

Interessanterweise hatte Rubinstein manche dieser Mazurken erst einstudieren müssen, als er die erste, bahnbrechende Version von 1938–39 anfertigte, so daß sich hier bei aller bezaubernden Frische ein paar winzige Fehler eingeschlichen haben. Ein Vergleich der drei Versionen zeigt aber, daß sich Rubinstein bei seiner dritten Version entschlossen hatte, zu einigen der textlichen Details der alten, über ein Vierteljahrhundert zurückliegenden Aufnahme zurückzukehren (so übernahm er z.B. in seiner dritten Wiedergabe von op. 7, Nr.1, in Takt

44 jenen gewagten kleinen Triller, der in dieser Aufnahme des Jahres 1952 weggelassen worden war). Zu der letzten Version muß man auch greifen, wenn man eine *komplette* Aufführung der Mazurka in F-Moll, op. 68, Nr. 4 hören will; Chopin soll dieses trübe kleine Stück angeblich auf seinem Totenbett geschrieben haben; Auguste Franchomme konnte die damalige Handschrift des Komponisten nicht richtig lesen; er stellte eine Version für die posthume Veröffentlichung zusammen, übersah jedoch eine zentrale Episode. Als Rubinstein seine Mazurkenversion von 1966 aufnahm, hatten Musikwissenschaftler eine neue Ausgabe des englische Musikologen Arthur Hedley entdeckt, die Rubinstein bei seinen früheren Aufnahmen natürlich nicht zur Verfügung gestanden war.

Seine erste Gesamtaufnahme von Chopins Vier Scherzos hatte Rubinstein der "geschichte der tonaufnahme" noch in den Tagen der alten 78er-Schellakplatten geschenkt. Diese Stücke waren stets eine Spezialität des Pianisten; er war mit diesen großangelegten Werken sehr vertraut, was sich in der hervorragenden und sehr typischen Stereo-version von 1959 klar erweist—und nicht ganz so in der gespannteren Mono-Ausgabe Ende der 40er Jahre mit ihrem vibrierenden Klang. Aber die alten Aufnahmen aus dem Jahre 1932 geben uns einen

“anderen” Rubinstein—einen impulsiven Hitzkopf anstatt des freundlichfrohemuten Weisen. Bravour und Energie sind hier ganz phantastisch, und die schnellen Tempi drohen stets mit wildem Ausbrechen. (Ich kann mir gut Max Wilcox vorstellen—Rubinsteins ausgezeichneten Produzenten späterer Jahre—wie er entsetzt auf manche dieser schlampigen Rasereien, Verwischungen und rhythmischen Verzerrungen reagiert hätte.) Trotz allem aber hinterlassen diese Interpretationen einen enormen Eindruck—und dabei hilft auch aus irgendeinem seltsamen Grund die damalige Klangwiedergabe dieser authentischen alten Aufnahmen mit.

—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 ungefährer 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.

ON POURRAIT DÉFINIR LE TERME DE "NATIONALISME" COMME UN EGO MULTIPLIÉ: APRÈS TOUT, LES NATIONS ET LES GROUPES ETHNIQUES SONT COMPOSÉS D'INDIVIDUS. Il n'est donc pas étonnant que des personnages comme Shakespeare, Rembrandt, Goethe, Einstein et Beethoven soient fièrement revendiqués par les sociétés dont ils sont issus. Parfois, lorsqu'un grand talent représente un héritage mêlé, ou passe des années d'activité dans un pays étranger, il s'ensuit une lutte féroce. Georg Friedrich Haendel par exemple fut décrit un jour, avec une ironie involontaire, par un jeune étudiant de musique comme "à moitié allemand, à moitié anglais et à moitié italien: il était plutôt gros!"

Chopin, né d'un père français et d'une mère polonaise, est un de ces génies dont l'appartenance est vivement contestée. Né près de Varsovie en 1810, il quitta la Pologne à l'âge de 19 ans pour aller vivre à Paris. Son aristocratie naturelle et son élégance musicale lui permirent d'évoluer avec une aisance relative dans la haute société de la capitale. Mais il demeura, jusqu'à la fin de sa courte vie, un féroce patriote polonais et

ressentait, selon tous ceux qui le connaissaient, une profonde nostalgie de son pays natal, bien qu'il n'y soit jamais retourné. Chopin se distinguait surtout, sans doute, dans les formes musicales les plus intimes et composa presque exclusivement pour son propre instrument, le piano. Comme Haendel, il avait trois "moitiés", si étrange que cela puisse paraître: si vous examinez sa musique séminale, vous y découvrirez aussi, je crois, une tendance italienne dans beaucoup de morceaux (par exemple, dans la *Polonaise-Fantaisie*; ou dans son emploi euphorique presque délirant de doubles tierces et sixièmes mélodiques dans la *Barcarolle* et le *Nocturne en sol majeur*). Cette touche d'exaltation, ou d'ardeur, continue d'ailleurs à surprendre et même à troubler des musiciens dont la sensibilité a été formée sur un terrain plus teutonique. Vers le milieu du XXe siècle, le célèbre pianiste Artur Schnabel, avec un préjugé pro-allemand malheureusement caractéristique, exclut à tort Chopin de son panthéon de compositeurs qui écrivaient de la musique "meilleure qu'on ne pouvait la jouer". Et, quelques soixante-quinze ans auparavant, le grand pianiste Ignaz Moscheles avait proposé une évaluation de la contribution de Chopin qui donne à réfléchir:

Je suis un sincère admirateur de son originalité; il a donné aux pianistes tout ce qu'il y a de plus nouveau et attrayant. Personnellement, je n'aime pas ses modulations artificielles et forcées; mes doigts ont de la peine et trébuchent sur ces passages; j'ai beau les travailler, je n'arrive jamais à les jouer sans heurts.

Pour être juste, il faut souligner que même Moscheles reconnaissait que, lorsque Chopin abordait lui-même ces motifs difficiles, sa musique prenait son essor et que les modulations semblaient moins "forcées": son talent pianistique aérien rendait tout cela d'une facilité trompeuse. Et de nombreux poètes du clavier ont réussi depuis à résoudre tous ses secrets exquis.

Franz Liszt lui-même remarqua un jour que seul un Polonais pouvait comprendre pleinement le véritable caractère de la mazurka. C'est discutabile, peut-être, mais n'oublions pas qu'il y a en fait d'innombrables genres de mazurkas (par exemple, le *mazur* ou *mazurek*; l'*obertas* ou *oberek* et le *kujawiak* de la région voisine de Kujawy). Toutes ces variantes régionales, issues de la *polska* archaïque, sont en mesure à trois temps avec de forts accents (accompagnés d'un claquement de talon) tombant sur le deuxième ou troisième temps. Certaines de ces danses sont rapides et farouches

(p. ex. les *obereks*), d'autres sont plus lentes et souvent teintées de mélancolie ou d'autres sautes d'humeur sauvages. Avec une telle variété, et en mettant ces mazurkas entre les mains de différents Polonais, il n'est pas étonnant que les résultats soient parfois à des pôles opposés!

Chopin, dans ses merveilleuses stylisations, conserve le caractère fondamental de la danse (et de la mélodie). Nous retrouvons la modalité, les évocations de cornemuses, les changements d'humeur soudains et même, dans quelques morceaux, l'indécision apparente. Il est resté fidèle aux structures et aux rythmes originels tout en évoquant la violence et l'asymétrie essentielles du genre. Mais malgré tout, les Mazurkas de Chopin sont de miraculeuses transformations de la structure de base de la musique ethnique, comme dans Les Danses slaves de Dvořák, mais à la différence du Liszt des Rhapsodies Hongroises ou des adaptations par Bartók de matériel hongrois, bulgare et roumain; ces miniatures variées évoquent le sol polonais sans jamais renfermer de véritables citations de matériel ethnique. La plupart sont remarquablement courtoises et élégantes—même avec les crudités apparentes et les miracles de stylisation raffinée. Chopin a donc extrait l'âme du genre et l'a élevée jusqu'au domaine du grand art. Des générations de pianistes et d'auditeurs ont

découvert que cette musique présente une quantité apparemment inépuisable de possibilités d'interprétation. Il n'est pas étonnant qu'on ait souvent cité ces ensorcelantes créations comme peut-être la plus importante contribution de toute l'œuvre de Chopin.

Les mazurkas, comme les polonaises, étaient plus spécialement chères à Rubinstein car elles exprimaient particulièrement le fier patriotisme de Chopin—et de Rubinstein lui-même. Selon la discographie de Rubinstein par Donald Manildi, les enregistrements de trois mazurkas (ut mineur, op.56, no 2; ré majeur, op.33, no 2; et si majeur, op.63, no 1) précèdent la première de trois séries complètes (rééditée dans les volumes 6, 27 et 50 de cette anthologie). Harvey Sachs a un faible pour ces premières versions, réalisées entre 1938–39: "Elles ont un charme plus spontané, plus improvisé que la plupart des versions de 1965–66 des mêmes morceaux; leur élan est plus sauvage, leur mélancolie plus profonde et elles présentent une plus grande variété d'expression. A mon avis, ces premières versions des mazurkas comprennent le groupe individuel le plus beau des enregistrements de Chopin par Rubinstein et l'une des parties les plus importantes de son héritage sur disque."

Je ne vais pas contredire le jugement de Sachs, mais je me hâte de

souligner que tous les trois enregistrements de mazurkas par Rubinstein représentent l'artiste au meilleur de son superbe talent. Les versions de 1938–39 sont souvent plus rapides, avec une espièglerie taquine; dans les interprétations de 1952–53, Rubinstein évolue vers une réflexion qui allait devenir de plus en plus prononcée dans l'édition finale de 1965. Je ne voudrais me passer d'aucun de ces remarquables abrégés.

Mais, comme je l'ai fréquemment soutenu, ces exquises danses, aux dimensions multiples, sont servies au mieux par de nombreuses approches d'interprétation, complètement différentes. En général, Rubinstein—dans *tous* ses enregistrements, choisit une heureuse "normalité". Ses interprétations ne manquent jamais de vigueur, mais elles mettent l'accent sur une élégance polie et nuancée. Par contraste avec certains autres célèbres exécutants de ces miniatures fortement stylisées, Rubinstein a parfois tendance à égaliser les hémioles (superposition de deux rythmes différents) et, dans son raffinement, il se refuse à donner libre essor aux points culminants avec l'exubérance brutale qui rendait vraiment uniques les fameuses exécutions d'Ignaz Friedman. Inversement, ce mélomane en herbe a trouvé particulièrement salutaire de comparer la franche exécution par Rubinstein de la Mazurka en Ré bémol,

op.30, no 3 à l'interprétation fébrile de Horowitz et de découvrir que les alternances de *pp* et *f* ne signifient pas ipso facto une attaque nucléaire!

Ce qui est très intéressant, c'est que Rubinstein dut étudier plusieurs de ces mazurkas pour la première fois avant de réaliser ces versions originales de 1938–39 et, malgré leur séduisante nouveauté, il s'y glissa quelques petites inexactitudes et erreurs de lecture. Mais une comparaison des trois versions révèle parfois que, pour son troisième enregistrement, l'artiste décida de revenir à certains des détails textuels de plus d'un quart de siècle auparavant (p.ex. sa dernière exécution de l'op.7, no 1 rétablit l'audacieux petit trille de la mesure 44 qui avait été supprimé lors de son enregistrement de 1952). Il faut consulter le dernier enregistrement des mazurkas par Rubinstein pour trouver une exécution complète de la Mazurka en Fa mineur, op.68, no 4; ce petit morceau morose aurait été composé par Chopin sur son lit de mort, et Auguste Franchomme, n'arrivant pas à déchiffrer l'écriture du compositeur, en prépara une version pour publication posthume, en ignorant un épisode central. Lorsque Rubinstein ré-enregistra les mazurkas en 1966, les érudits avaient découvert une nouvelle édition du musicologue anglais, Arthur Hedley,

qu'évidemment Arthur Rubinstein n'avait pas eu à sa disposition pour les enregistrements précédents.

Rubinstein donna à l'histoire de l'enregistrement sa première édition intégrale des Quatre Scherzos à l'époque des disques 78 tours en laque. Ils demeurèrent une spécialité personnelle de Rubinstein. La familiarité du pianiste avec ces morceaux de grande envergure est bien préservée dans l'excellente édition caractéristique de 1959, en stéréo—et moins bien par la version plus crispée en mono de la fin de 1940, avec sa reproduction nasillarde. Ces enregistrements de 1932 nous présentent l'"autre" Rubinstein: un boutefeu impulsif plutôt que le sage chaleureux et raffiné. Le niveau d'énergie et de bravoure est extraordinaire et les tempi rapides menacent sans cesse de s'emballer dangereusement (j'imagine Max Wilcox—le réalisateur distingué des dernières années de Rubinstein—suffoquant d'horreur devant cette précipitation négligée, ces barbouillages et ces distorsions de rythme). Malgré tout cela, ces exécutions désordonnées font une impression phénoménale. Et, curieusement, le son de ces anciens enregistrements semble flatter ces interprétations d'un cru authentique.

—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'audionumérique ont été réalisés, autant que possible, directement par pressage. Les sources sur bandes enregistrees 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.

