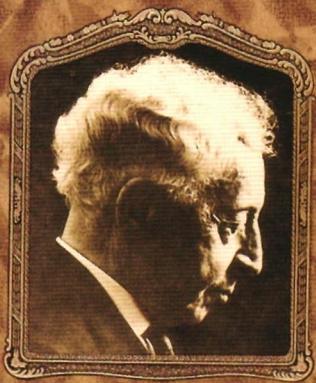


RCA  
VICTOR  
GOLD  
SEAL

# ARTUR RUBINSTEIN



The  
CHOPIN  
Collection



# Frédéric Chopin (1810–49)

## DISC 1

### Nocturnes

#### Op. 9

- 1 No. 1 in B-Flat Minor/b-moll/si bémol mineur/si bemolle minore .....5:23
- 2 No. 2 in E-Flat/Es-dur/mi bémol majeur/mi bemolle maggiore .....4:22
- 3 No. 3 in B/H-dur/si majeur/si maggiore .....6:45

#### Op. 15

- 4 No. 1 in F/F-dur/fa majeur/fa maggiore .....4:16
- 5 No. 2 in F-Sharp/Fis-dur/fa dièse majeur/fa diesis maggiore .....3:53
- 6 No. 3 in G Minor/g-moll/sol mineur/sol minore .....4:59

#### Op. 27

- 7 No. 1 in C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore .....5:35
- 8 No. 2 in D-Flat/Des-dur/ré bémol majeur/re bemolle maggiore .....6:10

#### Op. 32

- 9 No. 1 in B/H-dur/si majeur/si maggiore .....4:37
- 10 No. 2 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore .....5:44

## DISC 2

#### Op. 37

- 1 No. 1 in G Minor/g-moll/sol mineur/sol minore .....6:16
- 2 No. 2 in G/G-dur/sol majeur/sol maggiore .....6:52

**Op. 48**

- 3 No. 1 in C Minor/c-moll/ut mineur/do minore .....5:50  
 4 No. 2 in F-Sharp Minor/fis-moll/fa dièse mineur/fa diesis minore .....7:16

**Op. 55**

- 5 No. 1 in F Minor/f-moll/fa mineur/fa minore .....5:37  
 6 No. 2 in E-Flat/Es-dur/mi bémol majeur/mi bemolle maggiore\* .....5:44

**Op. 62**

- 7 No. 1 in B/H-dur/si majeur/si maggiore .....6:47  
 8 No. 2 in E/E-dur/mi majeur/mi maggiore .....5:16

**Op. 72**

- 9 No. 1 in E Minor/e-moll/mi mineur/mi minore .....4:40  
*(Recorded August 30 & 31 and September 1 & 2, 1965; \*February 21, 1967)*

DISC 3

**Mazurkas****Op. 6**

- 1 No. 1 in F-Sharp Minor/fis-moll/fa dièse mineur/fa diesis minore .....2:36  
 2 No. 2 in C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore .....2:42  
 3 No. 3 in E/E-dur/mi majeur/mi maggiore .....2:03  
 4 No. 4 in E-Flat Minor/es-moll/mi bémol mineur/mi bemolle minore .....0:41

**Op. 7**

- 5 No. 1 in B-Flat/B-dur/si bémol majeur/si bemolle maggiore .....2:35  
 6 No. 2 in A Minor/a-moll/la mineur/la minore .....3:29  
 7 No. 3 in F Minor/f-moll/fa mineur/fa minore .....2:51

- 8 No. 4 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore .....1:05  
 9 No. 5 in C/C-dur/ut majeur/do maggiore .....0:35

### Op. 17

- 10 No. 1 in B-Flat/B-dur/si bémol majeur/si bemolle maggiore .....2:29  
 11 No. 2 in E Minor/e-moll/mi mineur/mi minore .....1:57  
 12 No. 3 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore .....4:20  
 13 No. 4 in A Minor/a-moll/la mineur/la minore .....4:31

### Op. 24

- 14 No. 1 in G Minor/g-moll/sol mineur/sol minore .....2:49  
 15 No. 2 in C/C-dur/ut majeur/do maggiore .....2:13  
 16 No. 3 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore .....2:07  
 17 No. 4 in B-Flat Minor/b-moll/si bémol mineur/si bemolle minore .....5:03

### Op. 30

- 18 No. 1 in C Minor/c-moll/ut mineur/do minore .....1:36  
 19 No. 2 in B Minor/h-moll/si mineur/si minore .....1:27  
 20 No. 3 in D-Flat/Des-dur/ré bémol majeur/re bemolle maggiore .....2:51  
 21 No. 4 in C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore .....3:41

### Op. 33

- 22 No. 1 in G-Sharp Minor/gis-moll/sol dièse mineur/sol diesis minore .....1:36  
 23 No. 2 in D/D-dur/ré majeur/re maggiore .....2:45  
 24 No. 3 in C/C-dur/ut majeur/do maggiore .....1:34  
 25 No. 4 in B Minor/h-moll/si mineur/si minore .....5:32

### Op. 41

- 26 No. 1 in C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore .....3:28

**DISC 4**

- 1 No. 2 in E minor/e-moll/mi mineur/mi minore ..... 2:11  
2 No. 3 in B/H-dur/si majeur/si maggiore ..... 1:09  
3 No. 4 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore ..... 2:10

**Op. 50**

- 4 No. 1 in G/G-dur/sol majeur/sol maggiore ..... 2:30  
5 No. 2 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore ..... 3:07  
6 No. 3 in C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore ..... 5:20

**Op. 56**

- 7 No. 1 in B/H-dur/si majeur/si maggiore ..... 4:21  
8 No. 2 in C/C-dur/ut majeur/do maggiore ..... 1:46  
9 No. 3 in C Minor/c-moll/ut mineur/do minore ..... 5:46

**Op. 59**

- 10 No. 1 in A Minor/a-moll/la mineur/la minore ..... 3:50  
11 No. 2 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore ..... 2:36  
12 No. 3 in F-Sharp Minor/fis-moll/fa dièse mineur/fa diesis minore ..... 3:29

**Op. 63**

- 13 No. 1 in B/H-dur/si majeur/si maggiore ..... 2:16  
14 No. 2 in F Minor/f-moll/fa mineur/fa minore ..... 1:45  
15 No. 3 in C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore ..... 2:18

**Opus posthumous**

- 16 In A Minor/a-moll/la mineur/la minore "à Emile Gaillard" ..... 2:31  
17 In A Minor/a-moll/la mineur/la minore "Notre temps" ..... 3:15

## Op. 67

- 18 No. 1 in G/G-dur/sol majeur/sol maggiore .....1:09  
19 No. 2 in G Minor/g-moll/sol mineur/sol minore .....1:58  
20 No. 3 in C/C-dur/ut majeur/do maggiore .....1:36  
21 No. 4 in A Minor/a-moll/la mineur/la minore .....3:03

## Op. 68

- 22 No. 1 in C/C-dur/ut majeur/do maggiore .....1:39  
23 No. 2 in A Minor/a-moll/la mineur/la minore .....2:45  
24 No. 3 in F/F-dur/fa majeur/fa maggiore .....1:26  
25 No. 4 in F Minor/f-moll/fa mineur/fa minore .....3:13

*(Recorded December 27–30, 1965 and January 3, 1966)*

## DISC 5

### Ballades

- 1 No. 1, Op. 23 .....9:17  
in G Minor/g-moll/sol mineur/sol minore  
2 No. 2, Op. 38 .....6:38  
in F/F-dur/fa majeur/fa maggiore  
3 No. 3, Op. 47 .....7:15  
in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore  
4 No. 4, Op. 52 .....10:41  
in F Minor/f-moll/fa mineur/fa minore

*(Recorded April 28 & 29, 1959)*

### Scherzos

- 5 No. 1, Op. 20 .....9:02  
in B Minor/h-moll/si mineur/si minore

- 6 No. 2, Op. 31 .....9:42  
in B-Flat Minor/b-moll/si bémol mineur/si bemolle minore
- 7 No. 3, Op. 39 .....7:12  
in C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore
- 8 No. 4, Op. 54 .....10:55  
in E/E-dur/mi majeur/mi maggiore  
*(Recorded March 25 & 26, 1959)*

DISC 6

**Polonaises**

**Op. 26**

- 1 No. 1 in C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore .....7:39
- 2 No. 2 in E-Flat Minor/es-moll/mi bémol mineur/mi bemolle minore .....7:09

**Op. 40**

- 3 No. 1 in A/A-dur/la majeur/la maggiore .....4:05  
"Military/Militär/Militaire/Militare"
- 4 No. 2 in C Minor/c-moll/ut mineur/do minore .....8:35
- 5 **Op. 44** in F-Sharp Minor/fis-moll/fa dièse mineur/fa diesis minore .....11:07
- 6 **Op. 53** in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore .....7:05  
"Heroic/Heroische/Héroïque/Eroica"

- 7 **Polonaise-Fantaisie, Op. 61** .....12:56  
in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore  
*(Recorded March 4-6 & 12, 1964)*



DISC 7

**Sonata No. 2, Op. 35**

in B-Flat Minor/b-moll/si bémol mineur/si bemolle minore

"Funeral March/mit dem Trauermarsch/Marche funèbre/Marcia funebre"

- |   |                               |      |
|---|-------------------------------|------|
| 1 | Grave; Doppio movimento ..... | 5:36 |
| 2 | Scherzo .....                 | 6:35 |
| 3 | Marche funèbre: Lento .....   | 8:56 |
| 4 | Finale: Presto .....          | 1:22 |

*(Recorded January 9, 10 & 11, 1961)*

**Sonata No. 3, Op. 58**

in B Minor/h-moll/si mineur/si minore

- |   |                                 |      |
|---|---------------------------------|------|
| 5 | Allegro maestoso .....          | 8:56 |
| 6 | Scherzo: Molto vivace .....     | 2:32 |
| 7 | Largo .....                     | 9:01 |
| 8 | Finale: Presto, non tanto ..... | 5:02 |

*(Recorded May 1, 1959, and January 5, 1961)*

- |   |                                |       |
|---|--------------------------------|-------|
| 9 | <b>Fantaisie, Op. 49</b> ..... | 11:59 |
|---|--------------------------------|-------|

in F Minor/f-moll/fa mineur/fa minore

*(Recorded November 27, 1962)*

DISC 8

**Concerto No. 1, Op. 11**

in E Minor/e-moll/mi mineur/mi minore

- |   |                          |       |
|---|--------------------------|-------|
| 1 | Allegro maestoso .....   | 19:36 |
| 2 | Romance: Larghetto ..... | 10:42 |
| 3 | Rondo: Vivace .....      | 10:01 |

New Symphony Orchestra of London

Stanislaw Skrowaczewski, *conductor*

*(Recorded June 8 & 9, 1961)*

## Concerto No. 2, Op. 21

in F Minor/f-moll/fa mineur/fa minore

- |   |                      |       |
|---|----------------------|-------|
| 4 | Maestoso .....       | 13:15 |
| 5 | Larghetto .....      | 8:34  |
| 6 | Allegro vivace ..... | 8:03  |

Symphony of the Air

Alfred Wallenstein, *conductor*

*(Recorded January 20, 1958)*

### DISC 9

## Waltzes

- |   |                                                                                                        |      |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1 | <b>Op. 18</b> , in E-Flat/Es-dur/mi bémol majeur/mi bemolle maggiore<br>"Grande valse brillante" ..... | 5:22 |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|

## Op. 34

- |   |                                                                                        |      |
|---|----------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 2 | No. 1 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore<br>"Valse brillante" .....  | 5:02 |
| 3 | No. 2 in A Minor/a-moll/la mineur/la minore "Valse brillante" .....                    | 5:08 |
| 4 | No. 3 in F/F-dur/fa majeur/fa maggiore "Valse brillante" .....                         | 2:20 |
| 5 | <b>Op. 42</b> in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore<br>"Two-Four" ..... | 3:45 |

## Op. 64

- |   |                                                                            |      |
|---|----------------------------------------------------------------------------|------|
| 6 | No. 1 in D-Flat/Des-dur/ré bémol majeur/re bemolle maggiore "Minute" ..... | 1:48 |
| 7 | No. 2 in C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore .....     | 3:39 |
| 8 | No. 3 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore .....           | 3:19 |

## Op. 69

- |    |                                                                            |      |
|----|----------------------------------------------------------------------------|------|
| 9  | No. 1 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore "L'Adieu" ..... | 3:26 |
| 10 | No. 2 in B Minor/h-moll/si mineur/si minore .....                          | 3:49 |

## Op. 70

- 11 No. 1 in G-Flat/Ges-dur/sol bémol majeur/sol bemolle maggiore .....1:49  
12 No. 2 in F Minor/f-moll/fa mineur/fa minore .....3:26  
13 No. 3 in D-Flat/Des-dur/ré bémol majeur/re bemolle maggiore .....2:47  
14 **Op. posth.** in E Minor/e-moll/mi mineur/mi minore .....3:04

*(Recorded June 25, 1963)*

## DISC 10

### Impromptus

- 1 No. 1, Op. 29, in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore .....4:12  
2 No. 2, Op. 36, in F-Sharp/Fis-dur/fa dièse majeur/fa diesis maggiore .....5:59  
3 No. 3, Op. 51, in G-Flat/Ges-dur/sol bémol majeur/sol bemolle maggiore .....4:48  
4 No. 4, Op. 66, in C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore  
"Fantaisie-Impromptu" .....5:12

*(Recorded March 23–25, 1964)*

- 5 **Barcarolle, Op. 60** .....9:26  
6 **Trois nouvelles études, Op. posth.** .....5:42  
No. 1 in F Minor/f-moll/fa mineur/fa minore  
No. 2 in A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore  
No. 3 in D-Flat/Des-dur/ré bémol majeur/re bemolle maggiore

- 7 **Bolero, Op. 19** .....8:21  
8 **Berceuse, Op. 57** .....4:35

*(Recorded November 26–28, 1962)*

- 9 **Tarantelle, Op. 43** .....3:14  
*(Recorded September 2, 1965)*

- 10 **Andante spianato and Grand Polonaise, Op. 22** .....14:55  
in E-Flat/Es-dur/mi bémol majeur/mi bemolle maggiore

*(Recorded March 23, 1964)*

**Preludes, Op. 28**

1	C/C-dur/ut majeur/do maggiore	0:44
2	A Minor/a-moll/la mineur/la minore	1:53
3	G/G-dur/sol majeur/sol maggiore	0:49
4	E Minor/e-moll/mi mineur/mi minore	1:46
5	D/D-dur/ré majeur/re maggiore	0:28
6	B Minor/h-moll/si mineur/si minore	1:48
7	A/A-dur/la majeur/la maggiore	0:51
8	F-Sharp Minor/fis-moll/fa dièse mineur/fa diesis minore	1:42
9	E/E-dur/mi majeur/mi maggiore	1:16
10	C-Sharp Minor/cis-moll/do dièse mineur/do diesis minore	0:30
11	B/H-dur/si majeur/si maggiore	0:34
12	G-Sharp Minor/gis-moll/sol dièse mineur/sol diesis minore	0:59
13	F-Sharp/Fis-dur/fa dièse majeur/fa diesis maggiore	3:33
14	E-Flat Minor/es-moll/mi bémol mineur/mi bemolle minore	0:25
15	D-Flat/Des-dur/ré bémol majeur/re bemolle maggiore	4:28
	"Raindrop/Regentropfen/La goutte d'eau/La goccia d'acqua"	
16	B-Flat Minor/b-moll/si bémol mineur/si bemolle minore	0:58
17	A-Flat/As-dur/la bémol majeur/la bemolle maggiore	3:37
18	F Minor/f-moll/fa mineur/fa minore	0:41
19	E-Flat/Es-dur/mi bémol majeur/mi bemolle maggiore	1:18
20	C Minor/c-moll/ut mineur/do minore	1:32
21	B-Flat/B-dur/si bémol majeur/si bemolle maggiore	1:49
22	G Minor/g-moll/sol mineur/sol minore	0:40
23	F/F-dur/fa majeur/fa maggiore	1:06
24	D Minor/d-moll/ré mineur/re minore	2:11

*(Recorded June 10, 11 & 20, 1946)*

## Sonata No. 2, Op. 35

in B-Flat Minor/b-moll/si bémol mineur/si bemolle minore

"Funeral March/mit dem Trauermarsch/Marche funèbre/Marcia funebre"

25	Grave; Doppio movimento .....	4:57
26	Scherzo .....	5:42
27	Marche funèbre: Lento .....	8:40
28	Finale: Presto .....	1:19
	<i>(Recorded March 11, 18 &amp; 29, 1946)</i>	
29	<b>Berceuse, Op. 57</b> .....	4:16
	<i>(Recorded June 20, 1946)</i>	
30	<b>Barcarolle, Op. 60</b> .....	9:05
	<i>(Recorded August 28, 1946)</i>	

### Artur Rubinstein, piano

Original Recordings produced by Max Wilcox

Disc 5 & disc 8 [4] – [6] produced by John Pfeiffer

Recording Engineers: Discs 1, 2 & 9—Sergio Marcotulli • Discs 3 & 4—Richard Gardner • Disc 5—John Crawford • Discs 6, 7 & 10—Anthony Salvatore • Disc 8—K. E. Wilkinson and Lewis Layton

Digitally remastered by Max Wilcox

Disc 11 digitally remastered by Nathaniel S. Johnson, *supervisor*; David Satz, *engineer* • Disc-to-tape transfer: Ward Marston

All discs remastered at BMG/RCA Studios, New York City

Art Director: J. J. Stelmach



## ARTUR RUBINSTEIN or THE WILL TO BE HAPPY

From an essay by Bernard Gavoty (1978)

To understand Artur Rubinstein's life and character we must go back to the year 1907. He had just turned 21; he had come of age and had already had an eventful life. From earliest youth he was wonderfully talented and from the outset his talent was combined with the impatient desire to provide proof of it; moreover, he showed greater inclination to concentrate on music than on work. While he was still very young, he was giving concerts and living outside his family circle in milieus where, in addition to his brilliant playing, his intellectual openness, his consuming desire to live, his intelligent remarks and his strange nonchalance were appreciated. Incapable of holding his instincts in check, he lived it up and spent the proceeds of several piano concerts within a few days. He was one of those people who squander their capital instead of living modestly off their income.

Without money and with a taste for high living, he trusted to his lucky star, enjoyed the passing moment and firmly refused to make plans for the future. His passionate nature caused him to be caught up in a web of complicated adventures. Each time he believed he had found true love and always behaved in a totally upright way, but he could not settle down. Warsaw, Berlin, Paris and America received him in quick succession and in each place he achieved successes which were as triumphant as they were short-lived. He clocked up debts everywhere and miraculously always found a way to pay them off. At the last moment his patrons did not leave him in the lurch. Since his youth, providence had smiled on "King Artur."

However on certain days dejection got the better of the joie-de-vivre. The impression that everything was going wrong swept over him. From time to time a powerful feeling of disgust overcame the young Rubinstein. Stumbling from one crisis to another, in flashes of perceptiveness he noticed the waterfall at the end of the river, the Niagara Falls into which his career would sink. And one day in Berlin his world fell apart. He no longer had a single Pfennig to pay his rent, no money to buy food; as his powers diminished, Artur was expecting a sack full of gold from a fairy tale. In vain. By day he gave in to despair; by night he had dreams of happiness which evaporated at daybreak.

At last he came to an important decision: "I had nothing more to hope for; life had maneuvered me into a situation where there was no way out. I wanted to die; I was ready to do so. One afternoon I pulled the belt off my worn-out dressing-gown and made a noose from it. In my bathroom there was a hook for clothes high enough for me to hang

myself from it. I shoved a chair beneath it, fastened the belt to the hook and put the noose round my neck. At the moment when I kicked the chair away, the belt ripped and I fell to the floor with a thump. My first reaction was a kind of nervous shock. I wept bitterly, lay for ages where I had fallen, inconsolable and too weak to get up. Then, still only half conscious, I dragged myself to the piano and confided my sighs and tears to it. Music, which I had loved so deeply, which was a constant companion to all my feelings, which inflames us to fight, which arouses us to love and passion, soothes our pains and instills peace in our hearts, Music brought me back to life that dreadful day. All of a sudden I was very hungry. 'This time I'll treat myself to two little sausages' I decided. But outside I suddenly stopped. Something strange shot through me, call it a revelation or a vision. I observed my surroundings with new eyes, as if I were seeing them for the first time. The street, the trees, the houses, the dogs chasing each other, the men and women; now everything seemed different; even the noises of the city sounded different. I was fascinated by everything. Life seemed marvellous, it was worth living, even in prison or in a sickbed, so long as it was seen through these eyes. My 'rebirth' altered my whole psyche. In the chaos of my thoughts I discovered the mystery of happiness. I still hold firmly to it today; it is to love life unconditionally, the good and the bad.

"I don't consider myself to have any particular constitution or strength of mind, not even the ability to laugh in the face of misfortune. On the contrary, I am just as prone to nervous depressions, fits of rage and moods of impatience as everybody else, with the sole difference that I can recognize in them the unavoidable reverse side of the state of euphoria."

From then on Rubinstein cultivated that special and wise philosophy which can be summed up as "The Will to be happy," by which one has to recognize that happiness only comes to those who look for it. The key to his existence had been found. After saying all this, let us go back to the past.

On 28 January 1886 he was born in Lodz in Poland, which was at that time under Russian rule. He was the seventh and last child of a Jewish family which did not have great financial means. His father ran a small hand-weaving business. He sang of the longing of those who lived in exile, softly starting up the Jewish song "Next Year in Jerusalem." Little Artur, who was more sensitive to singing than to the speaking voice, never forgot his father's warbling.

At the age of three Artur was able to play on the piano with both hands any tune he had heard. His memory was no less developed than his sense of harmony. He was not



satisfied with remembering the melodies, but also took note of the accompaniments and played them back exactly. When he was three and a half years old, the child's talent was so evident that it was decided to show him to Joseph Joachim. The great violinist hummed the second theme from the "Unfinished" and the boy immediately played it back with correct harmonies and, without hesitation, transposed it to another key. "Perhaps he will become a great musician," prophesied Joachim, "but for the moment don't force him to do anything; when he reaches six we'll see further."

Artur travelled with his mother to Warsaw; he was sent to board with one of his female relatives and was entrusted to the tutelage of a teacher of average skill. At this point his father's business was declared bankrupt and the family was scattered in all directions. Artur pursued serious musical studies in Berlin under the strict supervision of Professor Heinrich Barth—Dean of the Professors at the Königliche Hochschule für Musik—thanks to the financial support of three patrons recruited by Joachim. He also made Artur's parents promise that they would not at any cost exploit the child prodigy's capabilities and that they would see to it that Artur received a wide-ranging general education: a promise which they kept.

Barth, who was a genuinely good person but had an unbearable character, took young Artur on as a student without demanding any remuneration whatsoever from his parents. Furthermore, he suggested that the sums of money granted to the boy by his Berlin patrons should be gathered together and used to pay off his student's outstanding expenses.

In Berlin, Artur heard d'Albert, Busoni and Ysaÿe with the same exuberance and joy he had felt when, full of reserve, he had met Joachim. At the end of a piano concert by d'Albert, a friend introduced him to the Maestro. "And this is young Rubinstein," he said. D'Albert asked with a hint of irony: "Is that the name or the talent?" [*Rubinstein* means *ruby* in German.] The friend replied "Both." The great pianist smiled: "Prove it, young man, up on the podium with you, I want to hear you play." Artur played two Rhapsodies by Brahms, his favorite composer, and d'Albert exclaimed with conviction, "It's true, you are a genuine Rubinstein!"

For his public debuts he played the Piano Concerto in A major by Mozart, first in Potsdam and then at the Hochschule in Berlin, with Joachim conducting. Around the same time Jacques Thibaud had given a concert in Berlin; Artur Rubinstein never forgot the exquisite tingling shock set off by coming in contact with a full-bodied tone, the like of which was not to be heard again for more than half a century. When the violin was

played by Thibaud, whom his colleagues had nicknamed "Prince Charming," the endearing G minor concerto by Max Bruch seemed to be equal to the masterly violin concerto by Brahms.

Both at his solo concerts and at his appearances in orchestral concerts, the German press judged Rubinstein's first public concerts to be brilliant and very promising; his pupil-teacher relationship with Professor Barth was noticeably deteriorating. Between a dignified traditionalist and a young man full of energy and fire, an unbridgeable gulf of temperament appeared. A concert given in Warsaw in the brand-new Philharmonia Hall and conducted by Emil Mlynarski, who was later to become Artur Rubinstein's father-in-law, reinforced the young man's hopes. The Saint-Saëns G minor concerto triumphantly made a name for itself, as did its performer.

Then came the day on which Joachim sent Artur with a letter of recommendation to the celebrated Paderewski, who at that time resided in Morgen in Switzerland. After a tiring train journey young Rubinstein reached the fence round a beautiful villa. He was shown into an expansive salon. The main door opened wide and the sun appeared—or rather Paderewski, still looking youthful at the age of forty, in an all-white suit, white shirt and white tie. An abundance of blond hair, a moustache of the same color and a little bit of downy golden hair between his mouth and his chin made him look like a lion. However, it was his smile and his charm which made him appear so incredibly sunny.

"He moved towards me with small, quick steps and with a few warm words he immediately dispelled all my feeling of awkwardness and made me forget my nervousness. 'I have heard some very good things about you from Professor Joachim, whom I admire and hold in high regard,' he said. 'Furthermore, I'm delighted that you are Polish,' he added, giving me a friendly pat on the arm. 'And now, play something for me which you enjoy playing.'" Unfortunately Artur chose the Paganini Variations by Brahms, played them very badly and got into a terrible state. Luckily he began again after a meal and Paderewski wrote to Joachim: "The boy is without a doubt truly talented and I can predict a glittering future for him."

A short time after this adventure, Artur had the feeling that he had had enough of Berlin. He settled first in Warsaw, then in rural Poland, where he "refuelled with health" again. A Polish impresario, Konstanty Skarzynski, who was very impressed by the young pianist's talent, invited him to try his fortune in Paris. No sooner said than done: he left and arrived in Paris at the age of seventeen. "I was so overcome by so much beauty that I was dumbfounded... I was unable to say a word, but then and there I made the sacred vow

to spend as much time as possible in this heavenly city."

Astruc received him in the presence of Jacques Thibaud, Paul Dukas and Maurice Ravel. Instead of playing piano works, Artur performed from memory the G minor concerto by Max Bruch and the Mendelssohn concerto in honor of Thibaud, the best and most competent performer of these works. After that he was engaged by Astruc, who had formed a music society with the aim of presenting new works and unknown musicians to the Paris public. (Wanda Landowska's career was also launched in this way.) He offered him 500 francs per month—at that time about 100 dollars—but claimed a very high proportion of the takings from public concerts which his protégé would give. But what did that matter, it was a lucky break! When he consulted his parents they agreed and vouched for their son, who was still a minor. Paris at that time, however, had only dilapidated and tiny concert halls and audiences which were not very large. Symphonic societies engaged only virtuosos with well-known names who were capable of attracting large numbers. Paris, the glittering city, was not welcoming, and France as a whole was a pleasant country which, however, did not offer any particular opportunities to musicians who wanted to make a career there. Artur Rubinstein quickly became aware of these peculiar conditions and, in spite of Astruc's goodwill, he led a miserable life in Paris, had continual money problems and was only able to escape from this existence occasionally, through flattering but sporadic invitations to experience the luxuries of the capital.

Then an opportunity opened up for young Artur: it was suggested that he should go on a tour in the USA under the auspices of an American piano manufacturer. His first appearances were at orchestral concerts in Carnegie Hall. His successes were admittedly not overwhelming, but very promising. Two further tours in North America were needed for the talent of this virtuoso who was still developing to be officially and definitively recognized. Artur Rubinstein made one of these concert tours after a tour in South America, which itself followed a series of very successful concerts in Spain. "In Spain I always won the public's favor and there the door to Latin America was opened for me."

The other tour in the USA took place in 1936. Until then the pianists whom America idolized were Paderewski, Hoffmann, Rachmaninov and Horowitz. In the face of this dangerous competition what criticism would be made of Rubinstein? "They thought I had talent, feeling and an expressive touch, but they found me negligent in some respects: wrong notes, personal arrangements of difficult passages, conjuring tricks, the fact that I gave preference to the spirit rather than the letter etc. In reality I was depending on my natural talent and was not working in a careful enough way. I preferred

living dangerously to spending hours polishing up runs and arpeggios. I was not precise enough. After I had rounded the headland of my fortieth birthday and had got married I recognized the dangers of a career exposed to chance like that and did not want to disappoint my wife. I worked hard, put a high polish on my technique and turned my attention to the details which until then had seemed to me to be of absolutely secondary importance. The second beginning of my career dates from there and it was fruitful and well-founded. I changed from improviser to purist. Marriage brought me happiness."

After his first journey to the USA he returned to Paris and resumed his life as an idler and a spendthrift. He got up late, two hours of piano practice, then an aperitif at Fouquet's, and off to the Cafés Concerts on the Champs Elysées and to Maxim's in the evening.

"I had become thin and pale, with sunken cheeks and dark shadows beneath the eyes. When I was like this, Paul Dukas met me one afternoon on the terrace of the Café Weber while I was having a cup of coffee and a piece of cake—my whole breakfast—and said, 'What are you doing in Paris, then? I thought you had left long ago.' 'Where would I go?' I said with bravado. 'I'm having a crazy time of it here. I'm invited out every evening, then I go to Maxim's and goodness, aren't the girls attractive! How could anyone leave a town like this?' 'That's exactly what I would honestly advise you to do. Go to the country, have a rest and muster together your energies; then the desire to work will come all on its own.'

"That very morning I had received a letter from a Polish friend who was inviting me to stay in the country near Warsaw. 'Come quickly, you can go riding, work if you feel like it, read and have a rest; the food here is simple and healthy: fresh milk, fruit and vegetables from the garden. I'm sure it will do you a world of good.'"

Following Dukas's advice, Artur packed his case and went back to his native land. Three months in the country set him to rights again. After that he moved to Warsaw, worked with concentration following Emil Mlynarski's instructions, made friends with Szymanowski, Kochansky, Fitelberg and others. Once again he went to Paris, where he took part in preparing the production of Richard Strauss's *Salome* at Châtelet, working as a co-répétiteur.

Paris, Warsaw, Berlin—the three capitals marked the corners of a triangle in which were engraved the successes and blows of destiny which Artur experienced in the twentieth year of his life. At that time the Berlin drama which was described at the start of this story also occurred; it was to change Rubinstein's life decisively. As a result of the generous financial support of a Polish patron, Prince Lubomirski, Artur saw the number

of his engagements grow. He performed for the first time in Italy. He spent "moments of eternity" in Venice. This was how he described those hours in which the conception of time loses all meaning.

In Russia he made the acquaintance of Koussevitzky and Modest Tchaikovsky, the brother of the composer. In Vienna he heard Pablo Casals for the first time—Casals made arrangements for Artur to go to England, where he appeared jointly with the great Spanish cellist and with Jacques Thibaud. In the meantime he applauded Nijinsky, the star of the Ballets russes and got to know Stravinsky, whose early works *The Firebird* and *Petrushka* fired him with enthusiasm. However, he was opposed to *The Rite of Spring* and shared his reservations very frankly with the composer.

One day Rubinstein found a shattering bulletin in an English newspaper: "German Army invades Belgium." In that month of August 1914 he was exactly 27 years old. He travelled to Paris and tried to join up with the Polish Legion or the Foreign Legion, but he was not permitted to fulfil this intention. One day he saw the famous Marne taxis, which were intended to save Paris, drive past his hotel windows. Shortly afterwards he settled in Great Britain.

In England he gave many concerts, most of them in aid of the Red Cross. One morning the English press announced the retreat of the Russian troops and the surrender of Poland to the Germans: "The German army has occupied Warsaw." Like Chopin when he had learned of Warsaw's defeat near Stuttgart, anger and despair were Rubinstein's first reactions. Rubinstein imagined the worst: his parents murdered, his family torn apart, the women perhaps violated...A few days later, when he had calmed down again, he left England and travelled to Spain. After two successful concerts in San Sebastian it was suggested that he should do a tour through the whole country. It was not just a success, but an indescribable triumph. In the 1916-17 season alone he gave more than a hundred concerts in Spain, which opened up possibilities all over the world for him. "The years of my youth had come to an end," wrote Rubinstein, "and as I bade farewell to that era my life changed color. I had succeeded in establishing my career on a firm basis, a career which with its many high and low points has to this day given me immeasurable joy."

In a biographical portrait the years of youth always force the years of maturity into the background. In youth lie the decisive hours of the process of maturing; the interesting elements and chance occurrences are more significant than the tangible results of the later harvest. Moreover, the life of an established virtuoso, in which much has become a

little mechanical, is less interesting to talk about. For to make a career means two or three concerts per week, sometimes even daily appearances; that means that the testing has become a habit.

For Rubinstein, who had not become in the least blunted by long experience, each appearance represented a new, magical and unforeseen adventure. Of course he knew the dangers of routine. However, on certain days he admitted, smiling happily, "I felt inspired this evening. The difficult F minor sonata by Brahms flew past under my fingers, I mastered it easily. And in the same way I succeeded with three Debussy Preludes and my obbligato Chopin piece. By the way, you wouldn't believe what pangs of conscience I have earning so much money in concerts and recordings with a work which only earned a derisory sum for its author. The performer earns a fortune thanks to the composer—how unfair!"

Rubinstein had become the most famous pianist in the world. Wherever it was announced that he was to give a concert, after a few days, perhaps even after a few hours, the box office for the concert hall hung up a triumphant "Sold Out" notice. He was loved and admired as the absolute prince among pianists, and he never stopped travelling all over the world. "I love the travelling, hotels have a stimulating effect on me, and I really love meals in airplanes. The contact with the public offers me the charm of amusing conversation. When I say 'conversation' you know that I'm incorrigible when it comes to holding monologues..."

In Paris, Rubinstein lived in a small villa on the Place du Bois de Boulogne; it was beside the villa in which Debussy lived and died. In the hall of Rubinstein's home were Picasso chalk drawings beside a bronze bust of King Arthur. I once took a good, long look at them. Rubinstein threw me a glance and put his hat on—a tricky business, for he had to stick the frizzy curls of his magnificent head of white hair beneath the hat without flattening them; he detected signs of admiration on my face and smiled in a friendly way:

"When I go for good, presumably you'll excel yourself and want to formulate the last, decisive word. Please don't write one thing: that I'm irreplaceable..."

"But...why not?"

"Because it's not true."

I am not so sure about that, as he was...

## FRÉDÉRIC CHOPIN

From an essay by Uwe Kraemer (1978)

When one considers the question of how many works from the total oeuvre of a composer have remained current in the repertoire of concerts nowadays, there is one composer whose name the list of Great Composers would be certain to contain: Frédéric Chopin. That is the case even though he concentrated on the piano and did not publish a work in which "his" instrument was not involved. It is true that a number of his virtuoso showpieces for orchestra, which he wrote for himself for public performance, no longer appear at concerts. Nevertheless, of the 3 Sonatas, 27 Études, 4 Scherzos, 24 Preludes, 16 Polonaises, 20 Nocturnes, 58 Mazurkas, 17 Waltzes, 4 Ballades, 4 Impromptus, 3 Rondos, 1 Fantaisie, 1 Concert Allegro, 1 Berceuse, 1 Barcarolle, 1 Bolero, 1 Tarantelle and 3 Écossaises published both during his lifetime and posthumously, a total of 190 solo pieces, about 120 form a constituent of the musical repertoire which is performed in public again and again.

Chopin demonstrated supreme originality in establishing new genres. His four Ballades resist all attempts to consider them in connection with the French-Provençal "balade," with the Italian "ballata," or with the literary genre label "ballade," which had appeared in Germany in the 1770s. Rather, there were two components which prepared the ground for this genre which lacked a model: his innate talent to transform legends into music, and the musical tradition of his homeland. Although his nature was not so much literary as poetic, he took inspiration from programmatic images, but through a fantasy image inspired by something dramatic he achieved a convincing formal structure.

Dance forms were a particular source of inspiration for Chopin, who made the music of dance a central part of his composition. His mazurkas only occasionally follow the traditions of Polish folk music: although he keeps the outward characteristics of the mazurka, there are many indications that Chopin's intention was to replace the rustic element with mood-painting where the sensitive focusing would bring attention to the nuances of the Polish language.

The Polonaise is the aristocratic counterpart of the peasant mazurka. In the wake of lively cultural relations between Poland and foreign countries to the West this dance with a triple-time rhythm established its position as instrumental music in its own right and after 1795, when Poland was divided again, became a symbol for the nation's desire to be free. Chopin composed "defiant songs of manly resistance against oppression"

(Bourniquel). In his dramatic polonaises he painted great frescos which often grew out of historical associations.

Apart from the Mazurkas and Polonaises, a third dance form, the waltz, plays an important role in Chopin's complete works. His much-quoted comment "I don't have the material for the Viennese waltz" is not to be understood as a gesture of regret and resignation but as a defiant revolt against the mentality which was associated with the genre and which had repulsed the composer during his stay in Vienna (1830-31). On the surface his waltzes bear features of the Viennese tradition, yet the lightness and restrained melancholy of Chopin's waltzes turn them into something alien to the dance-floor—if they really were ever to be danced, as Robert Schumann said when he reviewed them, "well over half of the ladies dancing would have to be at least courtesans."

The works which reflect Chopin's character most accurately are without a doubt the Nocturnes. In them he was able to show off to greatest advantage the gentle force of his intimate, poetic style and to use the genre, which had been made fashionable by the Irish pianist and composer John Field as a means to express his melancholy emotional state. Whereas in his nocturnes, which span a wide range of tempi, Field drew from the types of chamber music nocturnes, widely varying in expression, by Beethoven, Spohr, Gyrowetz and Dussek, Chopin restricted himself to slow tempi and a melody brimming with emotion; he bestowed on his works a specific character of night-black velvet in which melancholy, restraint, agitation, composure, cheerfulness and calm undergo a fascinating synthesis.

The Preludes are romantic interpretations of the idea of Bachian improvisation, and were for the most part written on Majorca between 1829 and 1839. These works became a musical event and part of the world of romantic mood-painting, as a result of Chopin's subtle elaboration of tonal language through new points of style. Some of the preludes, with their delicate hovering, approach the weightlessness of a nocturne (Nos. 4, 6, 9, 13, 15, 21) without copying their precious ornamentation or chromaticism; others, with their demonstration of purely pianistic problems, resemble the Études (Nos. 3, 5, 8, 14, 16, 19), others adopt the mazurka rhythm (No. 7), have the character of a caprice (Nos. 10, 22), resemble rhapsodic improvisations (Nos. 1, 18) or a "Song without Words" (No. 17).

The four Impromptus are not so thematically profound—the title meant an improvised poem in the baroque era. In their lithe elegance, glittering brilliance and figures like arabesques they are salon art of the best kind, scarcely allowing stronger emotional stirrings to appear beneath the surface of delicate, fast-moving music for music's sake.



Of Chopin's three sonatas, the Sonata in B-Flat Minor, Op. 35 (1835), is of an experimental character, which led Schumann to blame Chopin for his "high spirits in joining together four of his wildest movements in order to smuggle them under this name into places which they would otherwise not have reached." The feverish first movement, which abandons the re-exposition of the first theme and thus alters the traditional sonata form slightly, in the development brilliantly combines the initial grave rhythm with the racing main theme and the breathless triplets of the answer. The gloomy Scherzo, described by Cortot as "a dance of mourning" carries the atmosphere of the first movement further; the funeral march has become immensely popular, with its intensification from gloomy despair to the final outcry. The finale has a ghostly sound, in which interpreters claimed to hear "the whistling of the wind over tombs" (Anton Rubinstein).

The Sonata in B Minor of 1844 is more faithful to the proportions and rules of the Classical genre. With the march-like style of the wide-ranging first movement it appears more conventional than the Sonata in B-Flat Minor and betrays the individual style of the composer, above all in its voluptuous secondary theme. The Scherzo, in E-Flat, with its brilliant linearity and graceful perpetual motion forms a contrast to the central section with its melodies flooding past freely above pedal points and its majestic harmonic effects. After a harsh dotted introduction the Largo evokes a gentle nocturne and in the Finale, instead of ghostliness, virtuoso brilliance is demonstrated which is heightened at every appearance of the theme, bringing the piece to a rousing conclusion.

### ARTUR RUBINSTEIN oder DER WILLE ZUM GLÜCK von Bernard Gavoty (1978)

**U**m Leben und Charakter Artur Rubinsteins zu begreifen, muß man bis ins Jahr 1907 zurückgehen. Damals zählte er gerade 21 Jahre; die Stunde seiner Volljährigkeit hatte geschlagen. Hinter ihm lag schon ein bewegtes Leben. Von frühester Jugend an war er wunderbar begabt, von Anfang paarten sich bei ihm Talent und Ungeduld, dieses unter Beweis zu stellen, zeigte sich überdies die Neigung, sich mehr auf die Musik als auf die Arbeit zu konzentrieren. Noch sehr jung, gab er schon Konzerte und lebte außerhalb seines Familienkreises in Milieus, in denen man neben



seinem brillanten Spiel seine geistige Aufgeschlossenheit, seine verzehrende Sucht nach Leben, seine geistreichen Bemerkungen und seine grillenhafte Sorglosigkeit schätzte. Unfähig, seine Instinkte in Zaum zu halten, führte er ein Leben in Saus und Braus und verschwendete in wenigen Tagen die Einnahmen mehrerer Klavierabende. Er gehörte zu jenen, die ihr Kapital vergeuden, statt bieder von ihrem Einkommen zu leben.

Ohne Geld, dabei vergnügungssüchtig und anspruchsvoll, verließ er sich auf seinen guten Stern, genoß den Augenblick und lehnte es energisch ab, die Zukunft planend vorzubereiten. Seine leidenschaftliche Natur verstrickte ihn in das Gewebe komplizierter Abenteuer. Jedesmal glaubte er, die große Liebe gefunden zu haben, immer war er völlig aufrichtig, doch fehlte es ihm an Beständigkeit. Rasch nacheinander empfingen ihn Warschau, Berlin, Paris und Amerika. Hier wie da errang er Erfolge, die ebenso triumphal wie kurzlebig waren. Überall machte er Schulden und immer fand er wunderbarer Weise eine Möglichkeit, sie zu begleichen. Im letzten Moment ließ der Gönner ihn nicht im Stich. Seit seiner Jugend hing über "König Artur" der Segen der Götter.

An gewissen Tagen trug jedoch die Mutlosigkeit über die Lebensfreude den Sieg davon. Der Eindruck, daß alles schief laufe, drängte sich ihm dann auf. Von Zeit zu Zeit überfiel den jungen Rubinstein eine großer Ekel. Von einer Notlage in die andere stolpernd, bemerkte er in Anwendungen von Hellsichtigkeit den Wasserfall am Ende des Flusses, den Niagara-Fall, in dem seine Karriere versinken würde. Und eines Tages in Berlin bricht in ihm die Welt zusammen. Er hat keinen Pfennig mehr, mit dem er sein Zimmer bezahlen könnte, kein Geld, um sich etwas zu essen zu kaufen; mit verlöschenden Kräften erwartet Artur den mit Geld gefüllten Beutel aus dem Märchen. Vergeblich. Am Tage gibt er sich der Verzweiflung hin, in der Nacht hat er goldene Träume, die von der Morgenröte in Nebel aufgelöst werden.

Schließlich fällt er eine bedeutsame Entscheidung: "Ich hatte nichts mehr zu erwarten, das Leben hatte mich in eine ausweglose Situation manövriert. Ich wollte sterben, ich war dazu bereit. Eines Nachmittags zog ich den Gürtel aus meinem abgewetzten Morgenmantel und knüpfte daraus eine Schlinge. In meinem Badezimmer befand sich ein Garderobenhaken, der hoch genug hing, daß ich mich daran aufhängen konnte. Ich schob einen Stuhl darunter, befestigte den Gürtel am Haken und legte mir die Schlinge um den Hals. In dem Moment, in dem ich den Stuhl mit dem Fuß wegstieß, riß der Gürtel und ich fiel mit Getöse auf den Boden. Meine erste Reaktion war eine Art Nervenschock. Ich weinte bitterlich, blieb eine ganze Weile liegen, wo ich hingefallen war, untröstlich

und zu schwach, mich zu erheben. Dann, nur halb bei Bewußtsein, schleppte ich mich zum Klavier und vertraute ihm meine Seufzer und Tränen an. Die so innig geliebte Musik, die Begleiterin aller meiner Gefühle, die uns zum Kampf entflammt, zur Liebe und Leidenschaft entzündet, die unsere Schmerzen lindert und Frieden in unsere Herzen senkt, die Musik gab mich auch an diesem schrecklichen Tag dem Leben zurück. Mit einem Male war ich sehr hungrig. 'Dieses Mal werde ich mir zwei Würstchen leisten', bechloß ich. Draußen blieb ich jedoch plötzlich stehen. Etwas Fremdartiges durchzuckte mich. Nennen Sie es eine Offenbarung oder eine Vision. Ich betrachtete meine Umgebung mit neuen Blicken, als ob ich sie zum erstenmal sehe. Die Straße, die Bäume, die Häuser, die Hunde, die einander verfolgten, die Männer und Frauen, alles schien jetzt anders, selbst die Geräusche der Großstadt klangen anders—ich war von allem fasziniert. Das Leben erschien wunderbar, war wert, gelebt zu werden, selbst im Gefängnis oder im Krankenbett, solange man es mit diesen Augen betrachtet. Meine 'Renaissance' veränderte meine ganze Psyche. Im Chaos meiner Gedanken entdeckte ich das Geheimnis des Glücklichseins. Ich halte noch heute daran fest; es heißt: 'Liebe das Leben bedingungslos, im Guten wie im Schlechten.'

"Ich schreibe mir keine besondere Konstitution oder Seelenstärke zu, auch nicht jenes 'Lächeln im Unglück'. Im Gegenteil, ich bin ebenso das Opfer nervöser Depressionen, Wutanfälle und ungeduldiger Launen wie alle anderen Menschen, mit dem einzigen Unterschied, daß ich darin die unvermeidliche Kehrseite des euphorischen Zustandes erkenne."

Von da an kultivierte Rubinstein jene besondere und weise Philosophie, die sich in vier Worten zusammenfassen läßt: Der Wille zum Glück, wobei man zugeben muß, daß das Glück sich nur jenen schenkt, die es suchen. Der Schlüssel zu einer Existenz ist gefunden. Lassen Sie uns nach dem bisher Gesagten in die Vergangenheit zurückkehren.

Am 28. Januar 1886 wurde er in Lodz in Polen geboren, das damals unter russischer Herrschaft stand. Er war das siebente und letzte Kind einer jüdischen Familie, die über keine großen finanziellen Mittel verfügte. Sein Vater leitete eine kleine Handweberei. Er sang von der Sehnsucht der im Exil Lebenden, indem er mit leiser Stimme das bekannte jüdische Lied "Nächstes Jahr in Jerusalem" anstimmte. Der kleine Artur, der für Gesang empfänglicher war als für die gesprochene Stimme, vergaß den Singsang des Vaters niemals.

Mit drei Jahren war Artur imstande, mit beiden Händen alle Melodien nach Gehör auf dem Klavier nachzuspielen. Sein Gedächtnis war nicht weniger entwickelt als sein har-

monischer Sinn. Er war nicht damit zufrieden, die Melodien zu behalten, er merkte sich auch die Begleitungen und gab sie exakt auf dem Klavier wieder. Mit dreieinhalb Jahren trat die Begabung des Kindes in Berlin so deutlich hervor, daß man beschloß, ihn Joseph Joachim "vorzuführen". Der große Geiger summete das zweite Thema der "Unvollendeten", das der Knabe sofort mit korrekter Harmonie nachspielte und ohne Zögern in eine andere Tonart transponierte. "Er wird vielleicht ein großer Musiker werden", prophezeite Joachim, "doch im Augenblick zwingen Sie ihn zu nichts, wenn er sechs Jahre alt ist, werden wir weitersehen."

Nach Lodz zurückgekehrt, machte das Kind unter der Führung eines mittelmäßigen Lehrers rasche Fortschritte; sie erlaubten ihm, als er ins urteilsfähige Alter gekommen war, die Teilnahme an einem öffentlichen Konzert, wo er eine Mozartsonate spielte und sie mit zwei Stücken von Schubert und Mendelssohn umrahmte. Eines schönen Morgens reiste Artur mit seiner Mutter nach Warschau. Man schickte ihn zu einer seiner Verwandten in Pension und gab ihn in die Obhut eines durchschnittlichen Lehrers. Zu diesem Zeitpunkt meldete das Geschäft seines Vaters Konkurs an, und die Familie zerstreute sich in alle Winde. Wirklich ernste musikalische Studien betrieb Artur in Berlin unter der strengen Fuchtel des Professors Heinrich Barth—Dekan der Professoren an der königlichen Hochschule für Musik—und dank der finanziellen Unterstützung dreier von Joachim gewonnener Mäzene. Dieser ließ sich von den Eltern das Versprechen geben, daß sie um keinen Preis die Fähigkeiten des Wunderkindes ausnutzen und ihm eine umfassende Allgemeinbildung zukommen lassen würden. Ein Versprechen, das sie gehalten haben.

Barth, der zwar wirklich gut, aber von unerträglichem Charakter war, nahm den jungen Artur zum Studium an, ohne von seinen Eltern das geringste Honorar zu fordern. Mehr noch—er schlug vor, die dem Kind von seinen Berliner Gönnern zugestandenen Gelder zu sammeln und damit die laufenden Kosten seines Schülers zu bestreiten.

In Berlin hörte Artur d'Albert, Busoni, Ysaÿe mit der gleichen Überschwenglichkeit und Freude, mit der er Joachim reserviert begegnete. Am Ende eines Klavierabends von d'Albert stellte ein Freund ihm dem Meister vor. "Und das hier ist der junge Rubinstein", sagte er. D'Albert fragte mit einem Anflug von Ironie: "Meinen Sie damit den Namen oder das Talent?" Der Freund antwortete: "Beides." Da lächelte der große Pianist: "Beweisen Sie es, junger Mann, hinauf aufs Podium, ich will Sie spielen hören." Artur spielte zwei Rhapsodien von Brahms, seinem Lieblingskomponisten, und d'Albert rief überzeugt aus: "Wirklich, Sie sind ein echter Rubinstein!"





Seine öffentlichen Debuts fanden mit dem A-dur-Konzert von Mozart statt, das er in Potsdam und dann an der Hochschule in Berlin unter Leitung von Joachim spielte. Ungefähr zur gleichen Zeit hatte Jacques Thibaud in Berlin ein Konzert gegeben. Artur Rubinstein vergaß nie den köstlich prickelnden Schock, der durch die Berührung mit einer Tonfülle ausgelöst wurde, die für mehr als ein halbes Jahrhundert nicht ihresgleichen finden sollte. Unter dem Bogen von Thibaud, dem seine Kameraden den Beinamen "Der charmante Prinz" verliehen hatten, schien das liebenswerte g-moll-Konzert von Max Bruch dem meisterlichen Konzert von Brahms gleichwertig zu sein.

Sowohl bei seinen Soloabenden als auch bei seinen Auftritten mit Orchester beurteilte die deutsche Presse die ersten öffentlichen Konzerte Rubinsteins als brillant und vielversprechend; seine Beziehungen zu Professor Barth, die des Schülers zum Lehrer, verschlechterten sich allerdings zusehends. Zwischen einem würdigen Traditionalisten und einem jungen Mann voller Kraft und Feuer, der überschwänglich und abenteuerlustig war und seit seiner Kindheit als elitärer Künstler betrachtet wurde, tat sich eine unüberbrückbare Kluft des Naturells auf.

Ein in Warschau im ganz neuen Saal der Philharmonie gegebenes Konzert unter Leitung von Emil Mlynarski, dem späteren Schwiegervater Artur Rubinsteins, stärkte die Hoffnungen des jungen Mannes. Das g-moll-Konzert von Saint-Saëns setzte sich zur gleichen Zeit wie sein Interpret triumphierend durch.

Dann kam der Tag, an dem Joachim unseren Freund Artur mit einem Empfehlungsschreiben zu dem gefeierten Paderewski schickte, der damals in Morgen in der Schweiz residierte. Nach einer ermüdenden Bahnfahrt erreichte der junge Rubinstein die Umzäunung einer schönen Villa. Man bat ihn in einen weitläufigen Salon. Die Haupttür öffnete sich ganz weit, und die Sonne erschien—ja, die Sonne. Es war Paderewski, mit vierzig Jahren immer noch jugendlich, in einem ganz weißen Anzug, einem weißen Hemd und einer weißen Krawatte. Eine Fülle blonder Haare, ein Schnurrbart von gleicher Farbe und ein leichter goldener Flaum zwischen Mund und Kinn verliehen ihm das Aussehen eines Löwen. Aber es waren sein Lächeln und sein Charme, die ihn so unglaublich sonnig erscheinen ließen.

"Er bewegte sich mit kleinen schnellen Schritten auf mich zu, und mit einigen herzlichen Worten nahm er mir sofort alle Befangenheit und ließ mich meine Nervosität vergessen. 'Ich habe von Professor Joachim, den ich bewundere und schätze, sehr Gutes über Sie gehört', sagte er. 'Ich bin außerdem entzückt, daß Sie Pole sind', fügte er hinzu und klopfte mir freundlich auf den Arm. 'Und nun spielen Sie mir etwas, das sie gerne



spielen.“ Unglücklicherweise wählte Artur die Paganini-Variationen von Brahms, spielte sie sehr schlecht und war furchtbar durcheinander. Gott sei Dank fing er sich nach dem Essen wieder und Paderewski schrieb an Joachim: “Der Junge ist zweifellos eine wirkliche Begabung und ich sage ihm eine glänzende Zukunft voraus.”

Kurze Zeit nach diesem Abenteuer hatte Rubinstein das Gefühl, von Berlin genug zu haben. Er ließ sich zunächst in Warschau nieder, dann auf dem polnischen Land, wo er wieder “Gesundheit tankte“. Ein polnischer Impresario, Konstanty Skarzynski, der vom Talent des jungen Pianisten sehr beeindruckt war, lud ihn ein, sein Glück in Paris zu versuchen. Gesagt, getan: Er reiste ab, schon kam er in Paris an, siebzehn Jahre alt. “Ich war so erschlagen von soviel Schönheit, daß meine Stimme brach... Ich konnte kein Wort herausbringen, aber dort und in jenem Augenblick legte ich das heilige Gelübde ab, soviel Zeit wie möglich in dieser himmlischen Stadt zuzubringen.”

Astruc empfing ihn im Beisein von Jacques Thibaud, Paul Dukas und Maurice Ravel. Statt Klavierwerke zu spielen, gab Artur aus dem Gedächtnis das g-moll-Konzert von Max Bruch und das Mendelssohn-Konzert zu Ehren Thibauds zum besten, dem kompetentesten Interpreten dieser Werke. Daraufhin wurde er von Astruc engagiert, der eine Musikgesellschaft mit dem Ziel ins Leben gerufen hatte, dem Pariser Publikum neue Werke und unbekannte Musiker vorzustellen (auf diese Weise wurde auch Wanda Landowska lanciert). Er bot ihm fünfhundert Francs pro Monat—zu jener Zeit etwa einhundert Dollar—, beanspruchte aber einen sehr hohen Prozentsatz von den Einnahmen aus öffentlichen Konzerten, die sein Schützling geben würde. Aber was machte das schon, es war ein Glücksfall! Die zu Rate gezogenen Eltern stimmten zu und bürgten für ihren unmündigen Sohn. Das Paris jener Zeit bot jedoch nur verschlissene und winzige Säle und ein wenig zahlreiches Publikum. Die symphonischen Gesellschaften engagierten ausschließlich Virtuosen mit großen Namen, die in der Lage waren, die Masse anzulocken. Paris, die glanzvolle Stadt, war nicht empfangsbereit—sie ist es heute genauso wenig wie damals—und Frankreich als Ganzes war ein angenehmes Land, das jedoch Musikern, die dort Karriere machen wollten, keine besonderen Chancen bot. Artur Rubinstein wurde sich rasch dieser eigenartigen Gegebenheiten bewußt. Trotz des Wohlwollens Astrucs führte er in Paris ein elendes Leben, steckte immer in Geldklemmen und konnte diesem Dasein nur gelegentlich durch schmeichelhafte, doch sporadische Einladungen in den hauptstädtischen Luxus entfliehen. Hier und da einmal ein Souper—das war fürwahr keine sichere Existenzgrundlage.

Da öffnete sich dem jungen Artur eine Chance: Man schlug ihm eine Tournee in die

Vereinigten Staaten vor, die unter der Schirmherrschaft eines amerikanischen Klavierfabrikanten stehen sollte. Seine ersten Auftritte fanden in der Carnegie Hall mit Orchester statt. Die Erfolge waren zwar nicht überwältigend, aber doch vielversprechend. Es bedurfte zweier weiterer Tournéen nach Nordamerika, um das Talent des noch wachsenden Virtuosen offiziell und definitiv anzuerkennen.

Eine dieser Konzertreisen machte Artur Rubinstein im Anschluß an eine Tournee nach Südamerika, die selbst wieder auf eine Reihe von triumphalen Konzerten in Spanien folgte. "In Spanien erhielt ich immer die Gunst des Publikums, und dort öffneten sich mir die Tore Lateinamerikas." Die andere Tournee in die USA fand 1936 statt, kurz vor dem Zweiten Weltkrieg. Bis dahin hießen die Klaviergötter Amerikas Paderewski, Hoffmann, Rachmaninow und Horowitz. Angesichts dieser gefährlichen Konkurrenz—was würde man Rubinstein vorwerfen? "Man meinte, daß ich Talent, Gefühl und einen farbigen Anschlag habe, aber man attestierte mir einige Nachlässigkeiten: falsche Noten, persönliche Arrangements schwieriger Passagen, Taschenspielertricks, die Tatsache, daß ich dem Geist gegenüber dem Buchstaben den Vorzug gab usw. In Wirklichkeit verließ ich mich auf meine natürliche Begabung und arbeitete nicht sorgfältig genug. Es gefiel mir besser, gefährlich zu leben, als stundenlang an Läufen und Arpeggien herumzufeilen. Ich war nicht genau genug. Nachdem ich das Kap des vierzigsten Lebensjahres umschiffte und geheiratet hatte, erkannte ich die Gefahren einer derart dem Zufall ausgesetzten Karriere und wollte meine Frau nicht enttäuschen. Ich habe hart gearbeitet, meine Technik auf Hochglanz gebracht und meine Aufmerksamkeit den Details zugewandt, die mir bis dahin absolut zweitrangig erschienen waren. Von da datiert der zweite Beginn meiner Karriere, und er war fruchtbar und definitiv. Ich bin vom Improvisateur zum Puristen geworden. Die Heirat hat mir Glück gebracht."

Nach seiner ersten Reise in die USA kehrte er nach Paris zurück und nahm sein müßiggängerisches und verschwenderisches Leben wieder auf. Spätes Aufstehen, zwei Stunden Klavierüben, dann zum Apéritif bei Fouquet, anschließend in die Cafés Concerts an den Champs Elysées und am Abend ins Maxim.

"Ich war mager und blaß geworden, mit eingefallenen Wangen und dunklen Schatten unter den Augen. So traf mich eines Nachmittags Paul Dukas auf der Terrasse des Café Weber bei einer Tasse Kaffee und einem Stück Kuchen—meinem ganzen Frühstück: 'Was machen Sie denn in Paris? Ich glaube Sie längst verweist', sagte er. 'Ach wo', prahlte ich, 'ich amüsiere mich hier wie ein Verrückter. Jeden Abend bin ich eingeladen, dann gehe ich ins Maxim, und ach, die hinreißenden Mädchen! Wie könnte man solch eine

Stadt verlassen?' 'Das ist gerade das, wozu ich Ihnen ehrlich raten möchte. Gehen Sie aufs Land, ruhen Sie sich aus und sammeln Sie Ihre Kräfte; die Lust zur Arbeit stellt sich dann von selbst wieder ein.'

"Genau an jenem Vormittag hatte ich den Brief eines polnischen Freundes bekommen, der mich in die Nähe von Warschau aufs Land einlud. 'Komm schnell, Du kannst reiten, arbeiten, wenn Du Lust hast, lesen und Dich ausruhen; das Essen hier ist einfach und gesund: frische Milch, Obst und Gemüse aus dem Garten. Ich bin sicher, daß Dir das sehr gut tun wird.'"

Dem Ratschlag Dukas' folgend, packte Artur die Koffer und kehrte in sein Vaterland zurück. Drei Monate auf dem Lande stellten ihn wieder auf die Beine. Danach zog er nach Warschau, arbeitete konzentriert nach den Anweisungen Emil Mlynarskis, schloß Freundschaft mit Szymanowski, Kochansky, Fitelberg und...Noch einmal fuhr er nach Paris, wo er die Aufführung der "Salome" von Richard Strauss im Châtelet als Korrepetitor mitvorbereitete.

Paris, Warschau, Berlin—die drei Hauptstädte markierten die Spitzen des Dreiecks, in das sich in seinem zwanzigsten Lebensjahr die Erfolge und Schicksalsschläge unseres Helden eingravierten. In jene Zeit fiel auch das Drama von Berlin, von dem am Anfang dieser Geschichte die Rede war und das das Leben von Artur Rubinstein entscheidend verändern sollte. Durch die großzügige finanzielle Unterstützung eines polnischen Gönners, des Fürsten Lubomirski, sah Artur die Zahl seiner Engagements wachsen. Zum ersten Mal stellte er sich in Italien vor. Er verbrachte in Venedig "Augenblicke der Ewigkeit". So bezeichnete er die Stunden, in denen der Begriff der Zeit jegliche Bedeutung verliert.

In Rußland schloß er die Bekanntschaft mit Kussewitzky und Modest Tschaikowsky, dem Bruder des unglücklichen Autors der "Symphonie Pathétique". In Wien hörte er zum ersten Mal Pablo Casals, der ihn nach England vermittelte, wo er mit dem großen spanischen Cellisten und mit Jacques Thibaud zusammen auftrat. In der Zwischenzeit applaudierte er Nijinsky, dem Star des Russischen Ballets, und liierte sich mit Strawinsky, dessen erste Werke—*Feuervogel*, *Petruschka*—ihn begeisterten.

Aber er wehrte sich gegen *Sacre du Printemps* und teilte dem Komponisten sehr freimütig seine Vorbehalte mit. Später kühlten sich die Beziehungen zwischen den beiden Männern wegen des Sinneswandels Strawinskys ab, der nach der "Psalmensinfonie" niemals wieder zum Schöpferglück seiner Jugend zurückfand und sich mit seinen Gesinnungsfreunden auf den Weg zur seriellen Musik machte. Eines Tages fand Rubin-

stein in einer englischen Zeitung eine niederschmetternde Meldung: "Deutsche Armee in Belgien eingefallen." In diesem Augustmonat 1914 war er genau siebenundzwanzig Jahre alt. Artur Rubinstein fuhr nach Paris und versuchte, in die polnische Legion und in die Fremdenlegion aufgenommen zu werden. Man hielt ihn jedoch von diesem Vorhaben ab. Eines Tages sah er unter den Fenstern seines Hotels die berühmten Marnetaxis vorbeirollen, die Paris retten wollten. Kurze Zeit später ließ er sich in Großbritannien nieder.

In England gab er viele Konzerte, die meisten zugunsten des Roten Kreuzes. Eines Morgens meldete die englischen Presse den Rückzug der russischen Truppen und die Aufgabe Polens an die Deutschen. "Die deutsche Armee hat Warschau besetzt." Wut und Verzweiflung waren die erste Reaktion, ähnlich wie bei Chopin, als er bei Stuttgart die Niederlage Warschaus erfuhr. Rubinstein stellte sich das Schlimmste vor: Seine Eltern ermordet, seine Familie auseinandergerissen, die Frauen vielleicht geschändet...Wieder beruhigt verließ er England einige Tage später und reiste nach Spanien. Nach zwei erfolgreichen Konzerten in San Sebastian schlug man ihm eine Tournee durch das ganze Land vor. Sie war nicht nur ein Erfolg, sondern ein unbeschreibbarer Triumph. Allein während der Saison 1916-17 gab er in Spanien mehr als einhundert Konzerte, die ihm die Tore zur Welt öffneten. "Die Jahre meiner Jugend waren zu Ende gegangen", schrieb Rubinstein, "beim Abschied von jeder Epoche wechselte mein Leben seine Farbe. Es war mir gelungen, meine Karriere auf einen festen Grund zu stellen, eine Karriere, die mir mit ihren vielen Höhen und Tiefen bis heute eine unermessliche Freude bereitet hat."

In einer biographischen Darstellung drängen die Jugendjahre das Leben des reifen Mannes immer in den Hintergrund. In der Jugend liegen die entscheidenden Stunden der Reifung, ihre Interessen und Zufälle sind bedeutsamer als die greifbaren Ergebnisse der späteren Ernte. Überdies erzählt man nicht gern das Dasein eines fertigen Virtuosen nach, in dem vieles ein wenig mechanisch geworden ist. Denn Karriere zu machen, das bedeutete pro Woche zwei oder drei Konzerte, manchmal auch tägliches Auftreten; das heißt, daß die Prüfung zur Gewohnheit geworden ist.

Für Rubinstein, der durch lange Erfahrungen nicht im mindesten abgestumpfte, bildet jeder Auftritt ein neues zauberhaftes und unvorhergesehenes Abenteuer. Sicherlich kannte auch er die Gefahren der Routine. Aber an gewissen Tagen gab er glücklich lächelnd zu: "An diesem Abend fühlte ich mich inspiriert. Die schwierige f-moll-Sonate

von Brahms zerfloß mir unter den Fingern, ich beherrschte sie leicht. Und in gleicher Weise gelangen mir drei Préludes von Debussy und meine obligate Chopin-Nummer. Übrigens, Sie glauben gar nicht, welche Gewissensbisse ich habe, mit Konzerten und Plattenaufnahmen soviel Geld zu verdienen, mit einem Oeuvre, das seinem Autor nur eine lächerliche Summe eingebracht hat. Der Interpret gewinnt auf dem Rücken des Schöpfers ein Vermögen—welche Ungerechtigkeit!”

Rubinstein wurde der berühmteste Pianist der Welt. Wo immer Konzerte von ihm angekündigt wurden, zog er die Menge an, und die Konzertkasse hing nach wenigen Tagen, vielleicht schon nach einigen Stunden, ein triumphales “Ausverkauft” aus. Als absoluten Fürsten unter den Pianisten liebte und bewunderte man ihn. Daher hörte er nicht auf, immer wieder die Welt zu bereisen. “Ich liebe das Reisen, Hotels erregen mich und Mahlzeiten im Flugzeug begeistern mich. Der Kontakt mit dem Publikum bietet mir den Reiz einer amüsanten Unterhaltung. Und wenn ich ‘Unterhaltung’ sage, dann wissen Sie, daß ich ein unverbesserlicher Monologist bin...”

In Paris wohnt Rubinstein in einer kleinen Villa am Platz des Bois du Boïogne; sie liegt neben der, in der Debussy lebte und starb. In der Eingangshalle der Villa befinden sich Kreidezeichnungen von Picasso neben einer Bronzestatuette des König Artur.

Ich betrachtete sie lange. Rubinstein warf mir einen Blick zu und setzte seinen Hut auf—ein schwieriges Unterfangen, denn unter die Kopfbedeckung mußte er die gekräuselten Locken seiner weißen Haarpracht stecken, ohne sie plattzudrücken; er entdeckte auf meinem Gesicht Zeichen meiner Verehrung und lächelte freundlich:

“Wenn ich mich für immer davonmache, werden Sie sich vermutlich selbst übertreffen und das letzte, abschließende Wort formulieren wollen. Schreiben Sie bitte eines nicht: Daß ich unersetzlich bin...”

“Aber... warum nicht?”—“Weil es nicht wahr ist.”

Ich bin mir da nicht so sicher wie er...

FRÉDÉRIC CHOPIN  
von Uwe Kraemer (1978)

**B**ei Abwägung der Frage, wie viele Werke aus dem Gesamtschaffen eines Komponisten noch präsenten Repertoire des heutigen Konzertlebens geblieben sind, würde ein Komponist mit Sicherheit die Liste der "Großen" anführen: Frédéric Chopin. Und das, obwohl er sich in genialer Einseitigkeit auf das Klavier konzentrierte und kein Werk veröffentlichte, in dem "sein" Instrument nicht beteiligt war. Zwar ist ein Teil seiner virtuosen Paradestücke mit Orchester, die er sich für einige öffentliche Auftritte schrieb aus der Konzertszene verschwunden. Doch von seinen zu Lebzeiten und posthum veröffentlichten 3 Sonaten, 27 Étüden, 4 Scherzi, 24 Präludien, 16 Polonaisen, 20 Nocturnes, 58 Mazurken, 17 Walzern, 4 Balladen, 4 Impromptus, 3 Rondos, 1 Fantasie, 1 Konzert-Allegro, 1 Berceuse, 1 Barcarolle, 1 Bolero, 1 Tarantella und 3 Écossais, also etwa 190 Solostücken, gehören rund 120 zum unablässig repetierten Bestandteil des öffentlichen Musiklebens.

Höchste Originalität bewies Chopin bei der Ausprägung neuer Gattungen. Seine vier Balladen widerstreben allen Versuchen, sie in einem Zusammenhang mit der französisch-provenzalischen "Balade", mit der italienischen "ballata" oder mit der in Deutschland in den 1770er Jahren aufgekommenen literarischen Gattungsbezeichnung "Ballade" zu sehen. Zwei Komponenten bereiteten vielmehr den Boden für das vorbildlose Genre vor: Seine angeborene Gabe, Legendenstoff musikalisch umzusetzen, sowie die musikalische Tradition seiner Heimat. Keine literarische, sondern mehr eine poetische Natur, ließ er sich zwar von programmatischen Bildern anregen, doch gelangt er über eine vom Dramatischen inspirierte Phantasievorstellung zu einer überzeugenden Formstruktur.

Eine besondere Quelle der Inspiration bildeten für Chopin die Tanzformen—kein Musiker seit den Suitenkomponisten des 17./18. Jahrhunderts hat das Tänzerische so bewußt in das Zentrum des Schaffens gestellt und es durch Stilisierung und idealistische Überhöhung zum Kunstwerk veredelt wie er. Seine Mazurken folgen nur gelegentlich den Traditionen der polnischen Folklore. Zwar bewahrt er die äußerlichen Kennzeichen der Mazurka; Doch gibt es viele Indizien dafür, daß Chopin auf den Ersatz des Rustikalen durch Stimmungsbilder zielte, deren sensible Geschärftheit auf die Zwischentöne der polnischen Sprache aufmerksam machen sollte.

Das aristokratische Gegenstück zur bäuerlichen Mazurka stellte die Polonaise dar. Im Gefolge lebhafter kultureller Beziehungen zwischen Polen und dem westlichen Ausland

stabilisierte sich der Tanz im Dreiertakt zur selbstständigen Instrumentalmusik und wurde seit 1795—der erneuten Teilung Polens—zum Symbol für den Befreiungswillen der Nation. Wo Chopins Landsleute Oginski, Kurpinski, Lessel, Meyseder oder Elsner in ihren illustrativen und eleganten Polonaisen noch einem sentimental, pantomimischen Stil anhingen, schuf Chopin "Trutzlieder mannhafte Widerstands gegen die Unterdrückung" (Bourniquel). Er entwarf mit seinen dramatischen Polonaisen große Freskogemälde, die oft aus historischen Assoziationen heraus erwachsen.

Außer den Mazurken und Polonaisen spielt eine dritte Tanzform in Chopins Gesamt-schaffen eine gewichtige Rolle: Der Walzer. Seine vielzitierte Äußerung "Ich habe nicht das Zeug zum Wiener Walzer" ist dabei nicht als Geste des Bedauerns und Resignierens, sondern als trotziges Aufbegehren gegen die Mentalität zu verstehen, mit der die Gattung verbunden war und die den Komponisten während seines Wiener Aufenthalts (1830-31) wegen ihrer Derbheit abgestoßen hatte. Äußerlich nehmen seine Walzer Merkmale der Wiener Tradition auf. Doch ihre Duftigkeit und verhaltene Melancholie entfremden sie dem Tanzboden—wenn sie tatsächlich einmal getanzt werden sollten, so meinte Robert Schumann bei ihrer Rezension, "so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Comtessen sein".

Die Werke, die den Charakter Chopins am reinsten widerspiegeln, sind zweifellos die Nocturnes. In ihnen konnte er die "sanfte Gewalt" seines intimen, poetischen Spiels am stärksten zur Geltung bringen und die von dem irischen Pianisten und Komponisten John Field zur Mode gemachte Gattung zum Ausdrucksträger seiner schwermütigen Seelenzustände machen. Denn wo Field in seinen tempomäßig weit gespannten Nocturnes die agogisch mannigfaltigen Typen der Kammermusik-Nocturnes von Beethoven, Spohr, Gyrowetz und Dussek aufgriff, beschränkte sich Chopin auf langsame Tempi und eine gefühlsmäßig gesättigte Melodie; er verlieh seinen Werken einen spezifischen Charakter von samtener Nachtschwärze, in dem Wehmut, Verhaltenheit, Erregung, Gelassenheit, Heiterkeit und Ruhe eine faszinierende Synthese eingingen.

Von teilweise aphoristischer Kürze sind die Preludes, romantische Umdeutungen der Idee des Bachschen Improvisierens, die überwiegend zwischen 1829 und 1839 auf Mallorca entstanden. Zum musikalischen Ereignis und zum Kosmos romantischer Stimmungsbilder werden die Werke durch die Diskretion, mit der Chopin die Tonsprache durch neue Stilmittel erweitert. Einige der Preludes nähern sich in ihrem labilen Schwerezustand der Schwerelosigkeit einer Nocturne (Nr. 4, 6, 9, 13, 15, 21), ohne deren präziöse Ornamentik und Chromatik zu kopieren; andere gleichen in ihrer Demonstra-

tion rein pianistischer Probleme den virtuosen Etüden (Nr. 3, 5, 8, 14, 16, 19), andere greifen den Mazurka-Rhythmus auf (Nr. 7), sind vom Charakter einer Caprice (Nr. 10, 22), ähneln rhapsodischen Improvisationen (Nr. 1, 18) oder einem "Lied ohne Worte" (Nr. 17).

Von weniger Gedankenschwere sind die vier Impromptus geprägt—mit diesem Titel bezeichnete man im Barock ein Stegreifgedicht. In ihrer geschmeidigen Eleganz, glitzernden Brillanz und den arabischen Figuren sind sie Gesellschaftskunst im besten Sinne, die unter der Oberfläche zierlich-motorischer Spielfreude kaum stärkere seelische Bewegungen erkennen läßt.

Von Chopins drei Sonaten trägt die in b-moll, Op. 35 (1835), experimentellen Charakter, der Schumann zum Tadel von Chopins "Übermut" verleitete, "vier seiner tollsten Sätze zusammenzukoppeln, um sie unter diesem Namen an Orte einzuschmuggeln, wohin sie sonst nicht gedungen wären." Der fieberhafte Kopfsatz, der in seiner Reprise auf die Präsentation des ersten Themas verzichtet und damit die traditionelle Sonatenform leicht abwandelt, kombiniert in der Durchführung genial den ersten Grave-Takt mit dem jagenden Hauptthema und den atemlosen Triolen des Nachsatzes. Das düstere Scherzo, von Cortot als "Trauertanz" umschrieben, trägt die Stimmung des ersten Satzes weiter; der Trauermarsch hat durch seine Steigerung von dumpfer Verzweiflung bis zum Aufschrei eine ungeheure Popularität gewonnen. Das Finale wird als Spuk empfunden, in dem Hermeneuten "das Sausen des Windes über Gräbern" (Anton Rubinstein) zu hören vermeinten.

Eher den Proportionen und Regeln der klassischen Gattung verpflichtet ist die h-moll-Sonate von 1844. Sie erscheint im marschartigen Duktus des weitgespannten Kopfsatzes konventioneller als das b-moll-Werk und verrät vor allem im schwelgerischen Seitenthema die individuelle Handschrift des Komponisten. Das Es-dur-Scherzo mit seiner brillanten Linearität und graziösen Dauerbewegung kontrastiert zum Mittelteil mit seiner frei über Orgelpunkten strömenden Melodik und seinen prachtvollen harmonischen Effekten. Das Largo erweckt nach harten Einleitungs-Punktierungen den Eindruck eines weichen Nachtstücks, und im Finale tritt an die Stelle des Gespenstischen die Demonstration virtuoser Brillanz, die sich bei jedem Auftreten des Themas steigert und dem Werk zu einem mitreißenden Schluß verhilft.



## ARTUR RUBINSTEIN ou LA VOLONTÉ DU BONHEUR

par Bernard Gavoty (1978)

C'est en 1976 qu'Artur Rubinstein, âgé de quatre-vingt-dix ans, annonce le plus simplement du monde la fin de sa longue carrière. Quelques jours plus tard, je vais lui rendre visite à Paris, avenue Foch, où il possède un charmant hôtel, tout proche de celui où Debussy vécut et mourut, en 1918. Il est gai et serein: "J'ai pris ma retraite: enfin! Sérieusement, j'en avais assez. L'an dernier, j'ai paru quatre-vingt-douze fois en public, avec le sentiment sincère de jouer mieux que jamais: j'ai donc compris qu'il était temps de m'arrêter. Avant tout, ne faire pitié, ni aux autres, ni à soi-même—ne pas déchoir...Voyez-vous, heureux comme j'ai été, je regrette une seule chose: de n'avoir pas fait plus et mieux...J'ai jonglé avec ma facilité légendaire, sachant que je m'en tirerais toujours...Si j'avais travaillé davantage, j'aurais égalé tous ces jeunes, qui m'éblouissent: ils sont légion—et quelle technique!"

*Heureux comme j'ai été*—ça a été, vraiment, le leit-motiv de sa vie! Même souffrant—il faut dire qu'il le fut rarement—il n'a cessé d'égrener la litanie du bonheur, "qui ne se donne qu'à ceux qui lui font la cour! Sur mon lit de mort, je veux franchir la porte mystérieuse avec un visage aimable, surtout si l'on me fait entendre, à cette heure suprême, l'Andante du Quintette en ut majeur de Schubert, créé et mis au monde pour faciliter aux mortels le passage harmonieux d'un monde dans un autre. En attendant, j'aime la vie sans conditions et je ris en pensant que, tout jeune, mourant de faim à Berlin, j'ai voulu me tuer! La mort n'a pas voulu de moi..."

De fait, à vingt ans, découragé, le jeune Artur, classiquement, essaie de se suicider—mais le piton n'est pas solide et notre ami se retrouve, assis par terre, un bout de corde au cou. Il jette un regard par la fenêtre, aperçoit un petit chien qui trotte, des géraniums qui balancent leurs pétales sous une brise indulgente, et il s'écrie: "Ma parole, j'étais fou!" L'humble beauté de la vie quotidienne lui apparaît soudain: le voilà guéri à jamais.

Enfant-prodige, Artur Rubinstein a joué à perdre haleine, multipliant les tournées, s'abandonnant aux séductions de la "belle vie" tout en compromettant l'équilibre de la sienne, brûlant, comme on dit, la chandelle par les deux bouts. Dieu merci, entre les deux guerres, il épouse celle qui, désormais, sera son bon ange: Nêla Mlynarska, fille du directeur de l'Opéra de Varsovie. En même temps que quatre enfants, qui font aujourd'hui, sa joie—un remords est né dans l'esprit de Rubinstein: "J'avais gaspillé mes dons, je n'étais plus digne de l'amour des miens. Pour leur laisser une image convenable



de leur père et mari, j'entrepris de refaire ma technique, de fond en comble. Durant quatre années, je travaillai d'arrache-pied. La récompense ne se fit pas attendre: j'étais devenu un autre homme et, surtout, un vrai pianiste!"

*Un vrai pianiste*, certes! Et, même, l'un des premiers du monde. Pareille ardeur victorieuse, une si authentique jeunesse, une telle volubilité des doigts confondent, s'agissant d'un homme de son âge, qui n'a guère économisé ses forces durant quatre-vingts années de carrière, courant le monde, curieux de tout, avide de tout ce qui se voit, s'entend, se propose ou s'oppose. Et qui trouve encore, à toute occasion, le moyen d'être drôle. Rose, blanc et frais, il m'accueille sur le perron de son hôtel:

"Comment allez-vous, mon cher maître?"

"Mieux!"

"Parce qu'auparavant, vous vous sentiez..."

"Déjà très bien!"

## FRÉDÉRIC CHOPIN par Uwe Kraemer (1978)

**S**i l'on mesurait la grandeur d'un compositeur au nombre de ses oeuvres encore présentes au répertoire actuel, Frédéric Chopin viendrait sans aucun doute en tête de liste. Et cela en dépit du fait qu'il ait écrit presque exclusivement pour le piano et n'ait publié aucune oeuvre d'où "son" instrument ait été absent. Certes, une partie de ses airs de bravoure avec orchestre, qu'il composa pour quelques occasions officielles tombèrent dans l'oubli en raison de leur superficialité aimable et brillante. Mais environ 120 des 190 pièces solo publiées avant ou après sa mort (3 sonates, 27 études, 4 scherzos, 24 préludes, 16 polonaises, 20 nocturnes, 58 mazurkas, 17 valse, 4 ballades, 4 impromptus, 3 rondos, 1 fantaisie, 1 allegro de concert, 1 berceuse, 1 barcarolle, 1 boléro, 1 tarentelle et 3 écossaises) comptent parmi les oeuvres incessamment rejouées du répertoire international. Chopin fit déjà preuve d'une très grande originalité en forgeant de nouveaux genres. Ses quatre ballades n'ont rien de commun ni avec la "balade" franco-provençale, ni avec la "ballata" italienne (narratif) ni avec la "ballade" de caractère littéraire, apparue en Allemagne dans les années 1770. Le nouveau genre imaginé par Chopin puise à deux sources: le talent inné du compositeur pour traduire en musique tout ce qui tient de la légende et la tradition musicale de son pays.

D'une nature poétique plus que littéraire, il se laisse certes inspirer par des images mais sait créer une structure convaincante à partir d'une représentation imaginaire de caractère dramatique.

Les danses furent l'une des sources d'inspiration principales de Chopin, qui plaça la danse d'une manière consciente au coeur de sa production et l'éleva au rang d'oeuvre d'art par le biais de la stylisation et de l'idéalisation. Ses mazurkas ne respectent que partiellement les traditions du folklore polonais. Il conserve les traits externes de la mazurka mais de nombreuses indications témoignent du fait que Chopin visait à remplacer le rustique par des impressions dont l'acuité devait attirer l'attention sur les nuances de la langue polonaise.

A la mazurka paysanne s'opposait la polonaise aristocratique. Après d'intenses relations culturelles entre la Pologne et le reste de l'Occident, la forme de cette danse se stabilisa dans une mesure à trois temps pour constituer une forme instrumentale autonome et devint à partir de 1795—année du redécoupage de la Pologne—le symbole de la volonté d'indépendance nationale. Chopin créa des "chants offensifs de résistance énergique contre l'oppression" (Bourniquel) et ses polonaises dramatiques forment de vastes fresques souvent nées d'associations historiques.

Une troisième danse joue un rôle majeur dans l'oeuvre de Chopin: la valse. Ses propos souvent repris "Je n'ai pas l'étoffe d'un compositeur de valses viennoises" n'est pas l'expression d'un regret ou d'une résignation mais une vive protestation contre la mentalité à laquelle ce genre était lié et dont le compositeur avait ressenti toute la rudesse pendant son séjour à Vienne (1830–31). Ses valses adoptent les caractéristiques externes héritées de la tradition viennoise. Pourtant, elles ne conviennent guère aux salles de bal en raison de leur caractère flou et de leur mélancolie sous-jacente; si elles devaient jamais être dansées, affirma Robert Schumann dans l'une de ses analyses, "les danseuses devraient être au moins des comtesses, pour une bonne moitié".

Les oeuvres qui reflètent le plus fidèlement le caractère de Chopin sont sans aucun doute les Nocturnes. Dans ces morceaux mieux qu'en aucun autre, il put laisser s'exprimer "la douce puissance" de son jeu intime et poétique, et il fit du genre mis à la mode par le pianiste et compositeur irlandais John Field le véhicule de sa mélancolie. Alors que Field, dans ses Nocturnes aux temps extrêmement divers, reprenait les différents types de nocturnes de musique de chambre abordés par Beethoven, Spohr, Gyrowetz et Dussek, Chopin n'utilisa que des tempos lents et une mélodie chargée de sentiments. Il donna à ses oeuvres un caractère particulier, une douce obscurité où la mélancolie, la

réserve, l'excitation, l'abandon, l'allégresse et la tranquillité forment une synthèse fascinante.

Les Préludes, interprétation romantique de l'improvisation telle que la pratiqua J. S. Bach, furent écrits, pour la plupart, sur l'île de Majorque; ils ont parfois la brièveté de l'aphorisme. Grâce à la discrétion avec laquelle Chopin élargit le langage par de nouveaux moyens stylistiques, ces oeuvres deviennent des événements musicaux et prennent place dans l'univers des impressions romantiques. Quelques-uns des préludes rappellent, par leur instabilité, la légèreté d'un nocturne (nos. 4, 6, 9, 13, 15 et 21), dont ils ne copient pourtant pas la précieuse ornementation et le chromatisme; tandis que d'autres s'apparentent, par leur traitement purement pianistique, à des études virtuoses (nos. 3, 5, 8, 14, 16 et 19), d'autres reprennent le rythme de la mazurka (no. 7), évoquent un caprice (nos. 10 et 22), ressemblent à des improvisations rhapsodiques (nos. 1 et 18) ou à un chant sans paroles (no. 17).

Les quatre impromptus renferment une réflexion moins dense. On désigna par le terme d'impromptu, à l'époque baroque, un poème improvisé. Ces morceaux de Chopin sont, par leur élégance docile, leur brillant et leurs arabesques, des oeuvres mondaines par excellence, dont la joie charmante ne laisse guère deviner les mouvements profonds de l'âme du compositeur.

Des trois sonates de Chopin, l'Op. 35 (1835) en si bémol mineur possède un caractère expérimental; selon Schumann, Chopin aurait eu "l'impertinence de réunir quatre de ses plus beaux mouvements, qu'il introduisit sous ce nom-là en des lieux dans lesquels ils n'auraient pu pénétrer." Le premier mouvement fiévreux,—dont la reprise renonce à présenter le premier thème et s'écarte donc légèrement de la forme traditionnelle,—combine avec art, dans le développement, la première mesure grave, et le thème de chasse principal ainsi que les triolets essouffés du mouvement suivant. Le lugubre Scherzo, dans lequel Cortot vit une "danse funèbre", développe l'atmosphère du premier mouvement. La marche funèbre connaît une immense popularité grâce à son intensification, du sombre désespoir jusqu'au cri. Le finale paraît fantomatique, et certains crurent y déceler, tel Anton Rubinstein, "le gémissement de la brise sur les tombes".

La Sonate en si mineur de 1844 se soumet aux règles et adopte les proportions du genre classique; par le rythme de marche du vaste premier mouvement, elle paraît plus conventionnelle que la Sonate en si bémol mineur et trahit surtout dans le voluptueux thème secondaire l'écriture très personnelle du compositeur. Par sa brillante linéarité et



son mouvement gracieux, le Scherzo en mi bémol contraste avec le mouvement intermédiaire aux somptueux effets harmoniques et dont la mélodie coule librement au-dessus des points d'orgue. Après une introduction fortement pointée, le Largo ressemble à un doux nocturne, et le Finale renferme, au lieu d'une atmosphère fantomatique, une démonstration de virtuosité brillante qui s'intensifie à chaque apparition du thème et conclut l'oeuvre dans l'enthousiasme.

## ARTUR RUBINSTEIN o LA VOGLIA DI ESSERE FELICE

di Bernard Gavoty (1978)

**P**er capire la vita e il carattere di Artur Rubinstein bisogna risalire al 1907, quando un fatto relativamente insignificante determinò una linea di condotta dalla quale il pianista non si sarebbe più discostato e che segnò anche il confine tra il suo atteggiamento giovanile e il suo comportamento di adulto di fronte alle necessità dell'esistenza.

Nel 1907 Rubinstein aveva 21 anni; era scoccata l'ora della maggiore età, ma dietro di sé il pianista aveva già una vita movimentata. Fin da piccolo Rubinstein aveva rivelato un talento eccezionale, unendo delle qualità straordinarie all'impazienza di metterle alla prova. Presto si manifestò in lui la tendenza a concentrarsi più sulla musica che sul lavoro, ed era ancora molto giovane quando già dava concerti e viveva fuori casa, in ambienti in cui si apprezzavano, oltre alle sue brillanti esecuzioni, anche la sua apertura mentale, la sua appassionata voglia di vivere, le sue argute osservazioni e la sua estrosa spensieratezza. Incapace di frenarsi, Rubinstein si dava alla bella vita sperperando in pochi giorni il guadagno di tante serate pianistiche. Era di quelli che intaccano il capitale invece di vivere sobriamente del reddito.

Senza denaro, ma ciò malgrado amante dei divertimenti, il pianista si affidava alla propria buona stella, godeva l'attimo fuggente e si rifiutava energicamente di pensare al futuro. La sua natura appassionata lo immergeva nell'intrico di avventure complicate; pensava sempre di aver trovato il grande amore, era sempre sincero, ma gli mancava la costanza. Varsavia, Berlino, Parigi e l'America lo accolsero in rapida successione, e Rubinstein mieté ovunque allori, trionfali quanto effimeri, continuando a fare debiti, e

riuscendo sempre per puro miracolo a pagarli tutti. All'ultimo momento un qualche protettore lo traeva d'impiccio: fin dalla giovinezza "Re Arturo" godeva della protezione degli dei.

C'erano giorni però in cui lo sconforto aveva la meglio sulla gioia di vivere e Rubinstein aveva l'impressione che tutto andasse storto. Di tanto in tanto il giovane pianista veniva sopraffatto da un senso di disgusto. Trascinandosi da una situazione di emergenza all'altra, nei momenti di lucidità, l'artista percepiva la cascata alla fine del fiume, le cascate del Niagara sotto le quali la sua carriera sarebbe affondata. E un giorno a Berlino il mondo gli crollò addosso. Non aveva più un soldo per pagarsi la stanza, o per comperarsi qualcosa da mangiare; con le forze che gli venivano meno Artur attendeva la borsa piena di monete d'oro delle fiabe. Invano. Di giorno lo coglieva la disperazione, di notte faceva sogni dorati che si scioglievano come nebbia alle prime luci dell'alba.

Alla fine prese una drammatica decisione: "Non mi aspettavo più niente, la vita mi aveva cacciato in una situazione senza scampo. Volevo morire, ero pronto a farlo. Un pomeriggio sfilai la cintura della mia logora vestaglia e ne feci un cappio. Nella mia stanza da bagno c'era un gancio per gli abiti posto abbastanza in alto perché mi ci potessi impiccare. Vi spinsi sotto una sedia, fissai la cintura al gancio e mi misi il cappio intorno al collo. Nel momento in cui allontanai la sedia con un calcio, la cintura si strappò e finì rovinosamente a terra. La mia prima reazione fu una specie di crisi nervosa. Piansi amaramente, rimasi a lungo steso per terra dove mi trovavo, inconsolabile e troppo debole per alzarmi in piedi. Poi, in parte inconsciamente, mi trascinai fino al pianoforte e gli affidai i miei sospiri e le mie lacrime. La musica così profondamente amata, la compagna di tutti i miei sentimenti, l'amica che ci incita alla guerra, che ci infiamma di amore e passione, che lenisce le nostre pene e ci riporta la pace dell'anima, la musica, anche in questo giorno terribile, mi ridiede la vita. Tutt'ad un tratto mi accorsi di avere una fame da morire. 'Questa volta, due wüstel me li concedo proprio', decisi. Ma una volta all'aperto mi bloccai. Qualcosa di strano mi colpì; chiamatela una rivelazione, o una visione. Mi guardai intorno con occhi nuovi, come se vedessi tutto per la prima volta: le strade, gli alberi, le case, i cani che si inseguivano, gli uomini e le donne, ora tutto pareva diverso, persino i rumori della grande città erano cambiati—restai affascinato da tutto. La vita sembrava meravigliosa, valeva la pena di essere vissuta, sia pure in carcere o in un letto d'ospedale, purché la si potesse guardare con questi occhi. La mia rinascita trasformò tutto il mio modo di ragionare. Nel caos dei miei pensieri scoprii il segreto della felicità. Per me questo vale ancora oggi. La mia massima dice così: 'Ama la vita



incondizionatamente, nel bene come nel male.’

“Non mi attribuisco una costituzione o una forza d’animo particolare, e neppure quella capacità che certi hanno di ridere delle proprie disgrazie. Al contrario, soffro di momenti di depressione, crisi di rabbia e scatti di impazienza, esattamente come tutti gli altri, con l’unica differenza che in quegli stati d’animo riconosco l’inevitabile rovescio dell’euforia.”

Da allora in poi Rubinstein coltivò quella particolare e saggia filosofia che si può riassumere in cinque parole: la voglia di essere felice, a cui si deve aggiungere che la felicità si dà solo a chi la cerca.

Artur Rubinstein nacque il 28 gennaio 1886 a Lodz in Polonia, che a quei tempi era sotto il dominio russo, settimo e ultimo figlio di una famiglia ebrea che non disponeva di grossi mezzi finanziari. Il padre di Rubinstein gestiva una piccola ditta di tessitura a mano ed era solito cantare la nostalgia di chi vive esule, intonando la nota canzone ebraica “L’anno prossimo a Gerusalemme”. Il piccolo Artur, più sensibile al canto che alla voce parlata, non dimenticò mai le canzoni del padre.

All’età di tre anni Artur era in grado di suonare a orecchio qualsiasi motivo al pianoforte, usando tutte e due le mani. La sua memoria non era da meno del suo senso armonico. Non si accontentava di tenere a mente il motivo, ma notava anche l’accompagnamento, e riproduceva tutto alla perfezione al pianoforte. A tre anni e mezzo il talento del bambino si manifestò a Berlino in maniera talmente palese che si decise di “presentarlo” a Joseph Joachim. Il grande violinista accennò il secondo tema dell’“Incompiuta”, che il bambino ripeté immediatamente con la giusta armonia e trasportò senza indugio in un’altra tonalità. “Forse diventerà un grande musicista”, profetizzò Joachim, “ma per ora non forzate, ne riparleremo quando avrà sei anni.”

Un bel giorno Artur partì con la madre per Varsavia, dove fu messo a pensione presso un parente e affidato alle cure di un insegnante di media levatura. A questo punto l’azienda paterna fallì e la famiglia si dispersa ai quattro venti. Artur incominciò a studiare musica seriamente sotto la rigida disciplina del professor Heinrich Barth—il decano del Collegio Reale di musica—grazie all’appoggio finanziario di tre mecenati che gli aveva procurato Joachim. Questi si fece promettere dai genitori che a nessun costo avrebbero sfruttato il talento del bambino prodigio e che gli sarebbe stata impartita un’educazione completa—una promessa che i Rubinstein avrebbero sempre mantenuto.

A Berlino Artur ascoltava d’Albert, Busoni, Ysaÿe con entusiasmo e felicità pari al riserbo con cui trattava Joachim. Alla fine di una serata pianistica di d’Albert, un amico lo

presentò al maestro: "E questo è il giovane Rubinstein." D'Albert gli domandò con un tocco di ironia: "Allude al nome o al talento?" [Rubinstein significa rubino.] L'amico rispose: "A tutti e due." Allora il grande pianista rise: "Lo dimostri, giovanotto, salga sul palcoscenico, voglio sentirla suonare." Artur suonò due rapsodie di Brahms, il suo compositore prediletto, e d'Albert entusiasta esclamò: "Lei è un rubino autentico!"

Per il suo debutto in pubblico Rubinstein eseguì il concerto in la maggiore di Mozart, che ripeté a Potsdam e quindi presso la Hochschule di Berlino sotto la direzione di Joachim. All'incirca nello stesso periodo anche Jacques Thibaud diede un concerto a Berlino: Artur Rubinstein non dimenticò mai la meravigliosa, eccitante sensazione provata di fronte a una pienezza di suono che non sarebbe più stata eguagliata per oltre mezzo secolo. Sotto l'arco di Thibaud, che i suoi amici avevano soprannominato "Principe Azzurro", il piacevole concerto in sol minore di Max Bruch assurgeva alle stesse vette del magistrale concerto di Brahms.

Un concerto dato a Varsavia, nella nuovissima sala della Filarmonica, sotto la direzione di Emil Młynarski, che sarebbe divenuto in seguito il suocero di Artur Rubinstein, rafforzò le speranze del giovane: il Concerto in sol minore di Saint-Saëns fu un trionfo, come lo fu l'esecuzione del suo interprete.

Poi venne il giorno in cui Joachim diede al nostro amico Artur una lettera di raccomandazione per il celebre Paderewski, che a quel tempo risiedeva nel nord della Svizzera. Dopo un estenuante viaggio in treno, il giovane Rubinstein giunse al cancello di una bella villa, dove fu invitato a entrare in un ampio salone. La porta si spalancò e il sole brillò—sì, il sole. Era Paderewski, ancora giovane a quarant'anni, con un abito bianco, la camicia bianca, una cravatta bianca; una folta chioma bionda, baffi dello stesso colore e una leggera lanugine dorata tra bocca e mento gli conferivano un aspetto leonino, ma erano il suo sorriso e il suo fascino che lo rendevano così incredibilmente solare.

"Mi venne incontro con passetti rapidi, e con poche parole cordiali mi mise a mio agio e mi fece dimenticare il mio nervosismo. 'Ho sentito parlare molto bene di lei dal professor Joachim, che ammiro e stimo', disse. 'Sono inoltre felice che lei sia polacco' aggiunse, battendomi amichevolmente sul braccio. 'E adesso mi suoni qualcosa che le piace suonare.'" Purtroppo Artur scelse le Variazioni su un tema di Paganini di Brahms, le suonò molto male e in modo spaventosamente confuso. Grazie al cielo si riprese dopo mangiato e Paderewski poté scrivere a Joachim: "Il giovanotto è senz'altro un vero talento e prevedo per lui un futuro luminoso."

Poco tempo dopo quest'avventura, Rubinstein decise che ne aveva abbastanza di

Berlino. Così fece ritorno a Varsavia, recandosi poi nella campagna polacca dove si “fece scorta” di salute. Un impresario polacco, Konstanty Skarzynski, che era rimasto molto impressionato dal talento del giovane pianista, lo invitò a cercare fortuna a Parigi. Detto, fatto: Rubinstein si mise in viaggio e ben presto, diciassettenne, fu a Parigi. “Era tanto bella da mozzarmi il fiato... non riuscii a spicciare parola, ma in quel momento e in quel luogo pronunciai il solenne voto che da allora in avanti avrei trascorso tutto il tempo possibile in quella celestiale città.”

Astruc lo ricevette in presenza di Jacques Thibaud, Paul Dukas e Maurice Ravel. Invece di suonare dei lavori per pianoforte, Artur suonò a memoria il concerto in sol minore di Max Bruch e il concerto di Mendelssohn, in onore di Thibaud, il migliore e più valido interprete di queste opere. Il giovane pianista venne immediatamente ingaggiato da Astruc, che aveva dato vita a una società musicale con lo scopo di offrire al pubblico parigino opere nuove e musicisti sconosciuti (Anche Wanda Landowska fu lanciata in questo modo). Astruc gli offrì cinquecento franchi al mese—circa cento dollari di quei tempi—pretendendo però una percentuale molto alta dei guadagni dai concerti pubblici che il suo protetto avrebbe dato. Ma che cosa importava, era un colpo di fortuna! I genitori, consultati, diedero il loro assenso e si fecero garanti per il figlio minorenni. La Parigi di quei tempi, però, disponeva soltanto di sale da concerto vetuste e minuscole, con un pubblico poco numeroso. Le società sinfoniche ingaggiavano esclusivamente virtuosi noti al grande pubblico e in grado di attirare le masse. Parigi, quella splendida città, non era accogliente, e la Francia nel suo insieme era un paese piacevole, ma ai musicisti che speravano di farvi carriera non offriva grandi possibilità e Artur Rubinstein se ne sarebbe accorto ben presto. Malgrado la buona volontà di Astruc, a Parigi il pianista condusse una vita di stenti, si trovava sempre in difficoltà finanziarie e riusciva a sfuggire a una simile esistenza solo di tanto in tanto, grazie ad allettanti ma rari inviti a partecipare ai lussi della capitale.

A questo punto al giovane Artur si offrì una possibilità: gli venne proposta una tournée negli Stati Uniti patrocinata da un fabbricante di pianoforti americano. Il suo debutto con l'orchestra ebbe luogo alla Carnegie Hall e, anche se non fu clamoroso, il successo fu comunque promettente. Ci vollero altre due tournée in Nordamerica prima che il talento del virtuoso ancora in evoluzione fosse riconosciuto in modo ufficiale e definitivo. Artur Rubinstein compì una di queste tournée in coda a un giro concertistico nel Sudamerica, che a sua volta seguì una serie di concerti trionfali in Spagna. “In Spagna ho sempre incontrato i favori del pubblico e qui mi si sono aperte le porte dell'America Latina.”

L'altra tournée negli Stati Uniti ebbe luogo nel 1936, poco prima della Seconda Guerra Mondiale. Fino a quel momento per il pubblico americano le divinità della tastiera rispondevano ai nomi di Paderewski, Hoffmann, Rachmaninov e Horowitz. Di fronte a questa pericolosa concorrenza che cosa mai poteva proporre Rubinstein? "Tutti erano d'accordo che avevo talento, sentimento e un tocco ricco di colori, però mi si attribuivano alcune pecche: sbagli, arrangiamenti personali di passaggi difficili, trucchi da prestigiatore, il fatto che privilegiassi lo spirito rispetto alla lettera, ecc. In realtà mi abbandonavo al mio istinto naturale e non lavoravo con sufficiente meticolosità. Preferivo vivere pericolosamente piuttosto che dedicarmi per ore ai passaggi veloci e agli arpeggi. Non ero abbastanza preciso. Una volta superata la soglia dei quarant'anni, da uomo sposato, riconobbi i pericoli di una carriera così precaria e non volli deludere mia moglie. Lavorai sodo per levigare la mia tecnica e rivolsi la mia attenzione a particolari che fino a quel momento mi erano apparsi di secondaria importanza. La rinascita della mia carriera risale ad allora, e fu un fatto fruttuoso e definitivo. Da improvvisatore mi trasformai in purista. Il matrimonio mi ha reso felice."

Di ritorno a Parigi dopo il suo primo viaggio negli Stati Uniti, il pianista riprese la sua vita oziosa e prodiga. Si alzava tardi, studiava per due ore al pianoforte, poi andava a prendere l'aperitivo da Fouquet, per passare ai caffè concerto degli Champs Elysées e la sera finire da Maxim.

"Ero diventato magro e smunto, con le gote incavate e le borse sotto gli occhi. Così mi trovò un pomeriggio Paul Dukas sulla terrazza del Café Weber, con una tazza di caffè e un pezzo di torta—tutta la mia colazione: 'Ma che cosa fai a Parigi? Ti credevo partito da un pezzo', mi disse. 'Ma no', ribattei, 'qui mi diverto da matti. Inviti tutte le sere, poi da Maxim e, ah! quelle fantastiche ragazze! Chi potrebbe abbandonare una città del genere?' 'E' proprio di questo che ti volevo parlare. Va' in campagna, riposati e riprendi le forze; la voglia di lavorare ti tornerà da sola.'

"Proprio quella mattina avevo ricevuto una lettera da un amico polacco che mi invitava in campagna nei pressi di Varsavia. 'Vieni presto, potrai cavalcare, lavorare quando hai voglia, leggere e riposarti; la cucina è semplice e sana: latte fresco, frutta e verdura dal nostro orto. Sono certo che ti farà bene.'" Seguendo il consiglio di Dukas, Artur fece le valigie e tornò in patria. Tre mesi di campagna lo rimisero in forze. Poi si recò a Varsavia, si concentrò sul lavoro secondo i consigli di Emil Mlynarski, fece amicizia con Szymanowski, Kochansky, Fitelberg e altri. Poi fece ritorno a Parigi dove, come istruttore di canto, collaborò all'allestimento della "Salomé" di Richard Strauss allo Chatelet.

Parigi, Varsavia, Berlino: le tre capitali costituirono i vertici del triangolo in cui il nostro eroe ventenne visse i suoi successi e subì i colpi del destino. A quei tempi si consumò anche il dramma di Berlino, di cui si è parlato all'inizio di questa storia, e che doveva trasformare completamente la vita di Artur Rubinstein. Grazie al generoso aiuto finanziario di un mecenate polacco, il principe Lubomirski, Artur vide aumentare il numero dei suoi ingaggi e per la prima volta si recò in Italia. A Venezia trascorse "attimi di eternità": così il pianista descrisse le ore in cui il tempo perdeva ogni significato. In Russia Rubinstein fece la conoscenza di Kussewitzky e Modest Čajkovskij, fratello dell'infelice autore della "Sinfonia patetica". A Vienna sentì suonare per la prima volta Pablo Casals, grazie al quale si recò in Inghilterra dove si esibì con il grande violoncellista spagnolo e con Jacques Thibaud. Nel frattempo applaudiva Nijinskij, stella del balletto russo, e faceva la conoscenza di Stravinskij, le cui prime opere—*L'uccello di Fuoco* e *Petrouschka*—lo entusiasmarono. Non gli piacque invece la *Sagra della Primavera*, ed espresse molto francamente le proprie riserve al compositore.

Un giorno Rubinstein lesse su un giornale inglese una notizia sconvolgente: "L'esercito tedesco ha invaso il Belgio." Era il mese di agosto del 1914 e il pianista aveva ventisette anni. Artur Rubinstein si recò a Parigi e cercò di arruolarsi nella Legione Polacca e nella Legione Straniera, venendone però dissuaso. Un giorno dalla finestra del suo albergo vide passare i famosi tassi per la Marna carichi dei volontari che volevano salvare Parigi. Poco tempo dopo Rubinstein si recò in Gran Bretagna.

In Inghilterra diede numerosi concerti, per la maggior parte a favore della Croce Rossa. Un giorno la stampa inglese annunciò la ritirata delle truppe russe e l'abbandono della Polonia alla Germania: "L'esercito tedesco ha occupato Varsavia." Rabbia e disperazione furono la prima reazione del pianista, come accadde a Chopin, quando a Stoccarda seppe della caduta di Varsavia. Rubinstein temette il peggio: i genitori uccisi, la famiglia dispersa, le donne forse violentate... Tranquillizzato, qualche giorno dopo lasciò l'Inghilterra per la Spagna, dove, dopo due concerti di grande successo a San Sebastian, gli venne proposta una tournée per tutto il paese. Non fu solo un successo, fu un trionfo indescrivibile. Nella sola stagione 1916/17 Rubinstein diede oltre cento concerti in Spagna, il che gli aprì le porte di tutto il mondo. "Gli anni della mia giovinezza erano giunti alla fine", scrisse Rubinstein, "concluso quel periodo, la mia vita cambiò colore. Ero riuscito a fondare la mia carriera su solide basi, una carriera che con i suoi numerosi alti e bassi mi ha finora dato una gioia incommensurabile."

Per Rubinstein, che la lunga esperienza non aveva reso per nulla più abitudinario, ogni

concerto era una nuova avventura, magica e impreveduta. Il pianista conosceva certamente tutti i pericoli insiti nella routine. Ma in certi giorni dichiarava ridendo soddisfatto: "Quella sera mi sentivo ispirato. La difficile sonata in fa minore di Brahms mi sgorgava dalle dita, la dominavo facilmente. E allo stesso modo mi riuscirono tre preludi di Debussy e il mio pezzo d'obbligo di Chopin. Del resto, non potete immaginare come mi rimorda la coscienza perché guadagno tanto tra concerti e registrazioni discografiche con un'opera che all'autore ha procurato soltanto una cifra irrisoria. L'interprete guadagna una fortuna alle spalle dell'autore—che ingiustizia!"

Rubinstein è stato uno dei più famosi pianisti del mondo. Ovunque si annunciava un suo concerto, la gente accorrevava e nel giro di pochi giorni, forse addirittura di poche ore, la biglietteria della sala da concerto innalzava trionfalmente il cartello del "tutto esaurito". Primo assoluto tra i pianisti, è stato amato ed ammirato perché la sua esecuzione e il suo volto rispecchiavano le tensioni del suo pianismo. Rubinstein non cessò mai di girare il mondo. "Adoro viaggiare, gli alberghi mi stimolano e i pasti in aereo mi entusiasmano. Il contatto con il pubblico mi offre lo spunto per una piacevole conversazione. E quando dico 'conversazione', sappiate che sono inguaribilmente dedito ai monologhi..."

### FRÉDÉRIC CHOPIN di Uwe Kraemer (1978)

**S**e ci si basa sul numero di opere della produzione totale di un compositore ancora presenti nel repertorio concertistico di oggi, un musicista sarebbe senz'altro in testa alla lista dei "grandi": Frédéric Chopin. E ciò malgrado il fatto che con unilateralità geniale si fosse concentrato sul pianoforte, non pubblicando alcuna opera nella quale non fosse presente il "suo" strumento. E' pur vero che una parte dei pezzi virtuosistici con accompagnamento di orchestra, da lui scritti per alcune esibizioni pubbliche sono ormai spariti dalla scena concertistica per la loro superficialità, per quanto piacevole e brillante. Tuttavia, delle 3 Sonate, 27 Studi, 4 Scherzi, 24 Preludi, 16 Polacche, 20 Notturmi, 58 Mazurche, 17 Valzer, 4 Ballate, 4 Improvvisi, 3 Rondò, 1 Fantasia, 1 Allegro da concerto, 1 Berceuse, 1 Barcarola, 1 Bolero, 1 Tarantella e 3 Scozzesi, ossia delle circa 190 composizioni per pianoforte solo pubblicate in vita e postume, circa 120 vengono invariabilmente eseguite nel repertorio internazionale.

Chopin dimostrava la massima originalità coniando dei generi interamente nuovi. Le sue quattro Ballate non hanno niente in comune con la "balade" franco-provenzale, la "ballata" italiana o con il genere letterario della "ballade" tedesca, apparsa negli anni attorno al 1770. Due fattori prepararono il terreno a questo genere originalissimo: l'innata capacità chopiniana di trasformare in musica il materiale delle leggende, e la tradizione musicale della sua patria. Il gusto di Chopin era per natura poetico più che letterario, e tendeva a farsi ispirare dalle immagini, ma, attraverso una rappresentazione fantastica di carattere drammatico, il musicista riusciva ad attingere ad una struttura formale convincente.

Le danze rappresentarono per Chopin una fonte particolare di ispirazione e costituiscono una parte centrale della sua produzione artistica. Le sue Mazurche seguono soltanto a tratti le tradizioni del folklore polacco: Chopin ne conservò gli elementi più esteriori mirando a sostituirci l'elemento rustico con scene suggestive, la cui delicata precisione doveva richiamare l'attenzione sulle sfumature della lingua polacca.

La Polacca rappresenta la controparte aristocratica della rustica Mazurca. Come conseguenza dei vivaci rapporti culturali tra la Polonia e gli altri paesi occidentali, la danza si stabilizzò in ritmo ternario per costituire una forma strumentale autonoma, e dal 1795—anno della nuova spartizione della Polonia—divenne il simbolo dell'anelito di libertà della nazione. Con le sue drammatiche Polacche, veri e propri "canti di virile resistenza all'oppressore" (Bourniquel), Chopin musicista abbozzò grandi affreschi spesso derivati da associazioni con avvenimenti storici.

Oltre alle Mazurche e Polacche, una terza forma di danza assume un ruolo di rilievo nella produzione complessiva di Chopin: il Valzer. La sua affermazione spesso citata: "Non ho la stoffa di un compositore di valzer viennesi", non va intesa come espressione di rassegnato rimpianto, ma come un caparbio rifiuto della mentalità a cui questo genere era legato, e che il compositore durante il suo soggiorno viennese (1830/31) aveva fustigato per la sua grossolanità. Esteriormente i suoi Valzer possiedono le caratteristiche mutate dalla tradizione viennese, ma i Valzer di Chopin, con la loro evanescente e malcelata malinconia, erano inadatti alla sala da ballo; se mai si volesse ballarli davvero, ebbe a dire Robert Schumann nella sua recensione, "una buona metà delle ballerine dovrebbero essere perlomeno contesse".

Le opere che meglio rispecchiano il carattere di Chopin sono indubbiamente i Notturni. In essi il compositore ha potuto mettere in risalto la "dolce forza" del suo pianismo intimo e poetico, e fare del genere introdotto dal pianista e compositore irlandese

J. Field l'espressione del suo animo malinconico. Infatti, laddove Field nei suoi notturni ritmicamente tesi riprendeva i differenti tipi di notturni della musica da camera di Beethoven, Spohr, Gyrowetz e Dussek, Chopin si limitava ai tempi lenti e a una melodia piena di sentimento. Il compositore conferì ai suoi lavori un tratto caratteristico di vellutata oscurità notturna, dove malinconia, toni sommessi, eccitazione, calma, serenità e pace vengono a formare una sintesi affascinante.

I Preludi sono spesso di una brevità aforistica, rivisitazioni romantiche dell'idea dell'improvvisazione bachiana, e videro la luce per la maggior parte a Majorca, tra il 1829 e il 1839. Grazie alla discrezione con cui Chopin ampliò il linguaggio attraverso nuove modalità stilistiche, questi lavori divengono degli eventi musicali, e prendono posto nell'universo delle impressioni romantiche. Alcuni dei Preludi si avvicinano nella loro instabilità alla leggerezza di un notturno (nn. 4, 6, 9, 13, 15, 21), senza copiarne i preziosi ornamenti e il cromatismo; altri risolvono soltanto problemi di virtuosismo pianistico (nn. 3, 5, 8, 14, 16, 19), altri ancora riprendono il ritmo della mazurca (n. 7), evocano un capriccio (n. 10, 22), rassomigliano a improvvisazioni rapsodiche (n. 1, 18) oppure a una Romanza senza parole (n. 17).

I quattro Improvvisi sono caratterizzati da un minore pensosità. Durante il periodo barocco così si definiva una poesia improvvisata. Nella loro tenera eleganza e brillante splendore, questi brani di Chopin, così ricchi di arabeschi, rappresentano dei lavori mondani per eccellenza, che, sotto una patina gioiosa, nella leggiadria e nei movimenti dell'esecuzione, lascia intravedere solo a tratti più forti moti dell'animo.

Delle tre Sonate di Chopin, quella in si bemolle minore, op. 35 (1835), ha un carattere sperimentale, che Schumann imputava alla "presunzione" di Chopin di "accoppiare quattro delle sue frasi più scatenate per infilarle di soppiatto sotto questo nome in luoghi dove altrimenti non avrebbero potuto penetrare". Il febbrile movimento iniziale, che nella ripresa rinuncia alla presentazione del primo tema e quindi modifica leggermente la forma tradizionale della sonata, fonde genialmente nell'esecuzione il primo tempo grave con lo sfrenato tema principale e le affannose terzine della frase successiva. Il cupo Scherzo, descritto da Cortot come "Danza funebre", ricrea l'atmosfera del primo movimento; la Marcia funebre ha acquisito enorme popolarità per come giunge dalla cupa disperazione all'urlo improvviso. Nel finale si videro irrompere fantasmi, e gli interpreti ritenevano di udirti "il sibilare del vento sopra le tombe" (Anton Rubinstein).

Più strettamente legata alle proporzioni e alle norme della concezione classica è la Sonata in si minore del 1844. Nel ritmo di marcia fortemente teso del primo movimento,



il lavoro appare più convenzionale dell'opera in si bemolle minore, e rivela soprattutto nel voluttuoso secondo tema la mano caratteristica del compositore. Lo Scherzo in mi bemolle maggiore, con la sua brillante linearità e i suoi graziosi movimenti prolungati, è caratterizzato da una parte centrale in netto contrasto, con la sua linea melodica che scorre liberamente su un pedale e i suoi ricchissimi effetti armonici. Il Largo, dopo le dure scansioni introduttive, dà l'impressione di un tenero pezzo notturno, mentre il Finale, anziché un'atmosfera spettrale, ci offre uno sfoggio di virtuosismo brillante che si intensifica ad ogni riapparizione del tema, e accompagna l'opera fino alla sua entusiasmante conclusione.

*Translation/Traduction/Traduzione: Byword, London*  
*Übersetzungen: Uwe Kraemer; Byword, London*

The analog recording source for these compact discs was made before noise-reduction methods such as Dolby were available. In the digital remastering, some effort to minimize the inherent tape hiss was made; radical methods have not been used in order to preserve the full-frequency content of the original recordings. Therefore, some noise may be experienced in reproduction on wide-range equipment.

Die diesen Compact Discs zugrunde liegende Analogaufnahme wurde vor der Einführung von Rauschunterdrückungs-Verfahren wie Dolby eingespielt. Bei der digitalen Aufbereitung wurde versucht, das natürliche Bandrauschen weitgehend zu unterdrücken, wobei man auf allzu drastische Methoden verzichtete, um den vollen Frequenzumfang des Originals nicht zu beeinträchtigen. Daher kann sich beim Abspielen auf modernen Wiedergabegeräten ein leichtes Bandrauschen bemerkbar machen.

La source d'enregistrement analogique de ces disques compact est antérieure à l'avènement des méthodes de réduction du bruit telles que le Dolby. Pendant la gravure numérique, nous nous sommes efforcés de minimiser le sifflement de la bande, mais nous n'avons pas voulu recourir à des méthodes radicales afin de préserver la pleine fréquence des enregistrements originaux. Il est donc possible que la reproduction sur appareils de grande gamme fasse apparaître certains bruits.

La registrazione analogica di questi compact disc è stata effettuata prima che fossero disponibili sistemi per la riduzione del rumore di fondo e del fruscio come il Dolby. Nel processo di remastering digitale abbiamo filtrato con la massima cura il segnale proveniente dal nastro analogico. Abbiamo tuttavia evitato interventi radicali (come ad esempio una totale eliminazione del fruscio) in modo di poter preservare tutta la gamma di frequenze delle registrazioni originali.



para Wilno Robinson  
in memory  
P. 711  
Comms of 1977-58

GD60822

  
**BMG**  
CLASSICS

A Division of Bertelsmann Music Group

Tmk(s) ® Registered - Marca(s) Registrada(s) General Electric Company, USA, except BMG logo and Gold Seal ® BMG Music  
© 1991, BMG Music ® 1991, BMG Music