



LAWO
CLASSICS

Mazurka

RESEARCHING
CHOPIN

NILS HENRIK ASHEIM
PIANO

Les temps de Chopin — CHOPINS TIDER

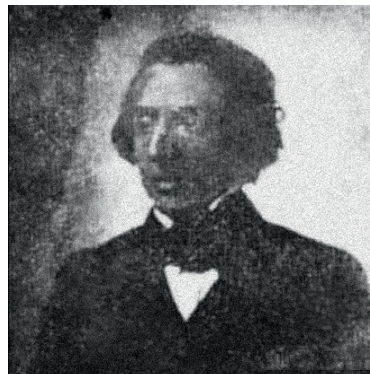
INDRE TID, SAMTID OG TEKST

For mye aristokrat og poet til å være leder, konkluderer Eigeldinger om den sammensatte personligheten Frédéric Chopin – og kanskje er det i så måte noe i Liszts «pauvre Frédéric» (vis-à-vis George Sand). For edel for denne verden, skulle nok Delacroix ha korrigert det til; han så i sin perfeksjonistiske venn selve legemliggjørelsen av *noblesse oblige* – og en modell for sin egen moralisme.

Psykologiske snarveier kan umiddelbart lede oss til flere mulige kompensatoriske mekanismer hos den pedantiske, elitistiske og til tider isnende ironiske Chopin. Men det holder å si at han er motsetningsfylt, som alle begavelser med et slikt presisjonsnivå. Og i hans tilfelle: just aristokratisk motsetningsfylt. På stram line, på en knivsegg. Den særegne slanke heroismen hos Chopin er tvesinnet, den skjelver i likevekt som boblen i vateret. Den skifter farge og modus ustanselig. Snart utadvendt, snart innadvendt; i det ene øyeblikk djerv, i det neste melankolsk. Tenk bare på mazurkaen i h-moll op. 33 nr. 4. Melodien vakler uopphørlig mellom å kneise og å bøye seg. Over og under, under og over. Ikke før har han bekreftet seg selv i hovedtone-

arten, før han smetter inn i medianten. Stykket svinger mellom konvekst og konkavt, mellom å kreve volum, utbasunere noe for all verden og innta territorier, og å gjemme sitt ansikt, vende seg vekk, slutte seg inn i seg selv. Distingvert tilbaketrukket er han også her, men mer nedpå enn i valser og poloneser, – demaskert i sin lek med alle sine jeg.

Wilhelm von Lenz forteller meget livaktig om miljøet i Paris da han ankom byen i august 1842 – på den tid «Europa feiret Liszt fra Madrid til St. Petersburg». Han kom for å møte Chopin. Men ennå langt ut i oktober 1842 befant han seg på eiendommen til George Sand sørøst for Châteauroux i Midt-Frankrike. Uansett årstid var imidlertid ikke Chopin lett å komme inn på. Han omga seg som dagens Hollywood-skuespillere med en *entourage*, og man trengte et introduksjonsbrev for å kunne tre inn i hans indre krets. Dette visittkortet skaffet von Lenz seg fra øverste hylle, nemlig fra Liszt (med påskriften «Laissez passer, Franz Liszt») – som han kjente fra et tidligere besøk, og som han også denne gang fortsatte å ta timer hos, i påvente av Chopin. På disse forberedende timene spilte von Lenz hovedsakelig C.M. von Weber i tillegg til Chopin, og da ikke minst mazurkaer, – han nevner spesielt B-dur og a-moll op. 7 (den første er med på denne innspillingen), gjennom hvilke Liszt lærte ham «viel Klavierspiel im Allgemeinen». Liszt noterte en mengde anvisninger i notene og bemerket at «bare et esel kan synes at disse er enkle å spille».



First photography of Frederic Chopin, 1847

Chopins komponistgjerning kan aldri betraktes adskilt fra klaveret. Både fordi han skriver nesten utelukkende for dette spesifikke klangmediet, og fordi han komponerer som pianist. Han prøver alltid ut komposisjonene på instrumentet før han sender dem fra seg. Like fullt arbeider han skriftlig, og den musikalske tekst veier tungt. Dette går for ham i to retninger: Han er som komponist *konstruktør* og ikke minst en kontrapunktiker, som utarbeider musikken innenifra, med penn og papir. Den andre er at han innprenter overfor sine elever at enhver utøvers innstudering av et verk må begynne med analyse

av partituret. Når det gjaldt sin musikk, krevde Chopin diktatorisk og uinnskrenket myndighet. Og dette handlet ikke minst om å følge det som sto i notene – om verken å føye til eller trekke fra. Liszt var ikke unntatt fra denne jurisdiksjonen; Chopin irriterte seg ved et par anledninger åpenlyst over de friheter han tok seg – men da handlet det i stor utstrekning om å «rekomponere» stykket på en måte som er ukjent for de fleste nåtidige utøvere. På den annen side var heller ikke Chopin altfor streng med seg selv når han spilte egne ting. Elevene forteller at han stadig kunne fylle inn åpne intervaller for eksempel mellom opptakt og første slag med en forsiring (spesielt i nocturner og mazurkaer), og som regel da med en kromatisk farget passasje eller skala-bevegelse. Hva de imidlertid også poengterer, er at han gjorde det ytterst vakkert, florlett og raffinert. Utsmykningene var bestandig melodiske, måteholdne og smakfulle. Det handlet med andre ord om utsøkt smak. (Chopin var alltid opptatt av smaksbegrepet. Fra sykesengen, helt på tampen av livet, ba han bokhandlervennen Gavard spesielt om å lese høyt for seg artikkelen som omhandler *smaken* i Voltaires *Dictionnaire philosophique*. Han beundret denne både for innholdet og for dens sluttede form og klare, konsise språk – en kongruens som trolig avspeiler idealet for hans egen musikk.) Samt om noe annet; om en makeløs evne til å megle mellom melodisk struktur og ornament, hvilket er et av hans musikkens kardinalne kjennetegn.

BRUTT, GJENOPPRETTET OG STJÅLEN TID

Chopins eksil er tradisjonelt oppskrytt, i den forstand at det er fordreid i politisk retning. I realiteten var det mye et karrierevalg, og utreisen skjedde på eget initiativ. Chopin fremholdt like fullt under Paris-årene at det i ham fløt «adskil- lig Kajuw-blod», og at han innerst inne var «en ekte Mazur», og det hersker liten tvil om hans dyptfølte patriotisme – signalisert ikke bare gjen- nom polonesene og andre rent musikalske tegn. Men viktigere enn å påminne seg selv om hans fedrelandsfølelse er det å vite at han idet han an- kom Frankrike, allerede var en fullt utviklet og moden komponist. Hans kunstneriske utvikling skjedde ikke i Paris. Den fant sted i Polen. Og med seg i bagasjen til Paris hadde han mazurka- ene op. 6 og 7 (skrevet ferdig i Wien) samt andre mesterverker som begge konsertene og de fleste av etydene op. 10.

Chopin komponerte ikke sine første to mazurka- er før han var femten; til gjengjeld er mazurkaene op. 67 nr. 2 og 68 nr. 4 fra dødsåret 1849 de siste komposisjonene han overhodet fullførte. For øv- rig er manglende samsvar mellom opusnummer og tilblivelseshistorie heller regelen enn unntaket (for eksempel ble op. 68 nr. 1–3 til allerede i Wars- zawa). Chopins mazurkaer er i flere henseender «Chopin off-Chopin». Men like mye: Chopin mer enn noe annet sted. De utgjør kanskje labo- ratoriet der komponisten gjenoppretter sin egen

tid, i den mening at han overspennet kløften mellom tilværelsene før og etter emigrasjonen. Trass i at de dermed inntar en helt spesiell plass i hans oeuvre, er mazurkaene de minst spilte på konserter, og de mangler ofte i samleutgivelser (Claudio Arraus er et talende eksempel). Dette kan i noen grad skyldes at de er geografisk lokalt forankret, som en slags tidlig nasjonalromantikk, men også at de befinner seg på siden av det meste i både samtidens romantiske bevegelse og altså Chopins øvrige produksjon. Dette handler om alt fra melodikk, fraseologi (musikalsk setnings- bygging) og harmonikk, til harmonisk puls og dannelsen av rytmiske enheter og tyngdepunkter. Kontrasten mellom grunnkarakteren i de fleste av mazurkaene og den litt nervøse intensitet som en påtreffer så mange andre steder i hans komposi- sjoner, typisk i midtdelen av f-mollkonsertens an- dresats, er påtagelig. Her er han mer husvarm og mild, men også resignert sårbar – karakteristiske er de kromatisk fallende akkordrekkene som ofte danner ettersetningen i mazurkaenes første del. Mazurkaene er ikke urbant sofistikerte, de lukter av muld. Nå kan hildringen, det uåndgripelige, gjøre seg gjeldende også her – et godt eksempel er åpningen av op. 24 nr. 4 i b-moll – men det har en ganske annen temperatur enn i lyrisismene i for eksempel de melodiske partier i både konser- tene og andre verker. Mazurkaenes energi er kort sagt av en annen orden enn både preludiene og scherzoene, og definitivt av en annen enn val- senes – som en umiddelbart skulle tro sto dem

nærmest. Deres stolthet er annerledes, deres mel- lankoli også. På den ene side mer direkte, smidd av emosjonenes råmateriale – på den annen kan de ofte formidle en svevende atmosfære av ori- entalsk ingenmannsland (høyst sannsynlig influ- ert av jødisk musikk Chopin hørte i Warszawa og ellers i Polen). De er av polsk jord, men ikke jordbundet.

Vitnesbyrdene om at mesterimprovisatøren Chopin heller aldri fremførte sine *noterte* verker likelydende to ganger på rad, er legio. Særlig ofte bemerkes dette av elever og kolleger når det gjelder noctumene og mazurkaene. Berømte er også kollisjonene med Meyerbeer og Hallé, som hevdet at Chopin spilte de tretaktige mazurkaene i henholdsvis 2/4 og 4/4. Von Lenz sier at dette er den eneste gangen han så Chopin virkelig sint, da Meyerbeer ikke ga seg på sin påstand. Med alle forbehold overfor relativiteten i slike vitnesbyrd, indikerer de likevel at Chopin tok seg oppsikts- vekkende store rytmiske friheter i mazurkaene – og trolig av et annet slag enn i andre verker. Chopins tid og mange tider innbefatter dermed i høyeste grad, og kanskje mest av alt, også *mu- sikalsk* tid. Og den tid han stjeler og gir tilbake (*tempo rubato* betyr stjålet tid). Chopins rubato er et hett tema hos musikkforskere, og var allerede svært mye omtalt i hans levetid. Især snakket (og senere: mintes) man med beundring om hans evne til å forme melodier og ornamenter smidig på toppen av et rytmisk stabilt akkompagnement

– slik «bare de aller beste italienske operasangere kunne gjøre det». I Neal Peres da Costas omfat- tende redegjørelse for romantisk oppføringsprak- sis på klaver, ikke minst med henblikk på bruken av rubato, kategoriseres dette som *metrisk rubato*. Han setter disse i gruppe med øvrige rytmiske alterasjoner, og betrakter deretter *tempomodifika- sjoner* som systematisk adskilt fra denne. Chopins elever er tilbøyelige til å betone forskjellige og til dels kontrære aspekter ved de friheter deres lærer skulle ha tillatt. Noen konsentrerer seg om å be- skrive med stor fascinasjon hans rubatoer, andre at han egentlig ikke aksepterte særlige tidsutsving overhodet (man må selvfølgelig ta med i betraktning at elevene behøvde ulik rettledning på dette feltet). Mikuli presiserer at Chopin av hjerte og sinn var klassiker, og at «han aldri tok vekk metronomen fra pianoet». Sammenholder man det som er sagt, holder derfor alt i alt Har- old Schonbergs antagelse om at Chopin tok seg betydelig større friheter i de «nasjonale stykkene» enn i de generelle sjanger-stykkene, muligens vann: Sannsynligvis praktiserte han mer av tem- pomodifikasjoner i mazurkaene enn i for eksem- pel noctumene.

Oppsummert hviler Chopins klaverkunst, ifølge hans egne anvisninger og eget spill, på to søyler som også understøtter en tilnærming til de egen- artede mazurkaene: *strukturell analyse* og *deklama- torisk fremførelse* (trolig etter ideal av opera – hvor fjernt mazurkaene enn måtte befinne seg fra den

italienske operasfæren). Liszts esel-replikk er interessant. I utgangspunktet ligger det åpenbart i den at mazurkaene er utfordrende å spille, på tross av at de tilsynelatende fremstår som enkle. Det vil si, de stiller ikke de samme tekniske krav som for eksempel de supervirtuose rondoene og «Grande Polonaise Brillante» op. 22. Og de befinner seg i et annet solsystem enn etydene op. 10 og 25 (Artur Rubinstein inkluderer mazurkaene i sin samleutgave på RCA og utelater betegnende nok etydene), både når det gjelder instrumental tilnærming og selve konsepsjonen, den kompositoriske tenkning og grunnlag. Så hvori består vanskelighetene med mazurkaene? Underleksjonen med von Lenz konsentrerer Liszt seg om to ting: artikulasjon (især betydningen av legato: ved disse «erkennt sich der Virtuose!») og det harmoniske forløp. Og dette er et godt startpunkt. Vi lærte som tommelfingerregel at i mazurkaene skulle toeren i takten markeres – og at en bl.a. ved dette skulle unngå at de ble til valser. Men ofte ble det ikke sagt på hvilken måte toeren skulle markeres, og hvilke konsekvenser dette måtte få for resten av rytmen, eller betoningen, eller hva det kunne bety. Saken er at den som vil komme mazurkaene inn på livet har langt mer å ta hensyn til enn utformingen av takten andre slag. Den rytmiske utlegningen beror også på hvilken type mazurka det er, og i det hele hvordan den enkelte av dem er komponert – især med henblikk på harmonikk og fraseoppbygning. Liszts stikkord «artikulasjon» må derfor tolkes i en mye videre ramme enn å ivareta buer, prikker og

streker. Det handler for eksempel om å artikulere form og harmonisk progresjon. Deretter kommer så mer individuelle trekk som den melodiske kontur og etter hvert naturligvis forsiringer, triller og forslag osv.

NÅTID, SANNTID OG SKAPT TID

Nils Henrik Asheims innspilling er gjort på et Collard & Collard taffelklaver fra 1830-årene. Det er slik som det skal være. Ikke bare fordi det stammer fra den historiske epoke og det miljø som omga Chopin, men fordi klangformatet også sammenfaller med hans estetikk, som er fundamentalt intimt, kammarmusikalsk orientert. Det er kamrenes musikk, værelsenes musikk. I Asheims innspilling smelter virkelig tid og rom sammen, taffelklaverets klangrom legges til grunn som premiss i sin egen rett. I tillegg understreker Asheim den direkte forbindelsen mellom denne innspillingen og hans forutgående prosjekt med Chopins mazurkaer og et sigøynerorkester, der det legges et grunnlag for tolkningene gjennom en utforskning av stykkenes klanglige og gestiske arketyper. Det handler dermed både om hjemling og hjemmehørendeheit, og om potensial. Utgangspunktet for denne gjengivelsen av mazurkaene i deres originalversjon (oddiøst begrep i denne sammenheng), det vil si for solo klaver, er dermed radikalt utøverbasert: Det handler om utøveren, utøverne, og deres møte med mediene – instrumentene. Asheim omgår følgelig – eller velger i det minste å underdrive betydningen av

eller underkommunisere – doktrinene knyttet til «komponistens intensjoner» og oppføringspraktiske protokoller, slik de er nedfelt i problematikk omkring teksttroskap og tolkning av traktater og samtidige vitnesbyrd om musikerkunnskap og -praksis. Kanskje ligger det ekstra godt til rette for en slik radikalt musikantisk og individuell måte å skaffe seg oppføringspraktisk kunnskap på hos det bokstavelig talt enestående komponist- og utøveren Chopin, og enda mer i de svært personlige mazurkaene.

I uttrykkets tjeneste anvender Asheim likevel et bredt register av det vi i dag gjerne ville katalogisere som romantisk oppføringspraksis, i første rekke ved opplagte markører som asynkrone anslag (ikke-samtidige ansatser især mellom bass og diskant) og arpeggierte akkorder (da Costa bringer fyldige dokumentasjoner og drøftinger av dette). Når det gjelder rubatoen og i det hele timing, som alltid er det mest iørefallende trekk ved en fremførelse, så kan man kanskje i Asheims tolkning kalle også denne romantisk – i betydningen friere og med andre gravitasjonspunkter enn hva vi ofte hører. Men bortsett fra et prinsipp om større slingringsmonn er det ikke så godt å fastslå hva som kan betegnes som romantisk og ikke vedrørende tolkninger av Chopins mazurkaer. Pianister som hadde direkte kontakt med den romantiske generasjon og var oppdratt av lærere som til og med hadde opplevd Chopin og i alle fall Liszt og hans studenter, divergerer stort i sine versjoner – det er nærliggende å

nevne Moriz Rosenthals (selv elev av både Liszt og Chopin-eleven Mikuli), Ignaz Friedmans (student av Leschetitzky) og Artur Rubinsteins – alle polakker. Men et påfallende fellestrekk ved disse er at de i sine tolkninger, trass i all påberopt (og legitim) apostolisk autentisitet, beveger seg innenfor elegansens og konsertsalretorikkens idiom. Dette beror naturligvis overveiende på at det *de facto* ikke dreier seg om historisk orienterte fremførelser, siden de anvender moderne instrumenter. Men utover dette (om et slikt «utover» finnes) fremstår tolkningene i alt deres subtilt rytmiske raffinement som primært *urbane*, i så vel smak som dyder, – blant disse teller forventninger om både virtuositet, særlige skjønnhetsidealer og et hint av koketteri. Asheim synker mere inn i mazurkaene. I mindre grad enn andre spiller og fremsetter han dem; han er utelukkende *til stede*, ikledd lite annet enn taffelklaverets klangdrakt og lydverden – og med de rytmiske dimensjoner som også følger av for eksempel disse tonenes kortere utsvingningstid. I motsetning til mange andres tolkninger blir Asheims med ett ord – så paradoksalt det enn kan høres – aldri *chopinesque*.

I sin artikkel om ulike tilnærminger til tolkninger av Chopins mazurkaer nevner Alexander Tamir at dagens mazurka stort sett er sammensatt av tre ulike opprinnelige former, som alle lar seg etterspore hos Chopin. Disse er *mazur* (*mazurek*), *obertas* (*oberek*) og *kajuwaviak*, og er generelt karakterisert ved individuelle, gjenkjennbare rytmiske mønstre og en særskilt grunnkarakter. Mazuren

er en strømmende, livlig og oppstemt dans med en punktert rytme på første slag (eks. op. 56 nr. 2), som i sin uhemmede energiutfoldelse ofte kan grense til noe aggressivt. Obertas er en hurtig folkedans kjennetegnet ved kraftige aksenter som markeres med hælen når den danses. Av og til faller aksenten på annet slag, andre ganger på tredje eller begge, men den kan også gi seg til kjenne ved ekstra markerte enere i takten (obertas gjenfinnes eks. i op. 6 nr. 3, og typisk i de kraftfulle durpartiene av op. 33 nr. 4). Kajuiaken fremstår med sin melankolske karakter i tydelig kontrast til begge de foregående. Den er langsommere, og beveger seg oftest i myke, sammenhengende åttendedelsfigurer i moll med trekk av modalitet (et ikonisk eksempel er op. 68 nr. 4, Chopins siste komposisjon). Disse tre grunndansene danner byggestenene i de fleste av Chopins mazurkaer, men dels transponeres de rytmiske mønstrene til andre karakterer ved å gi andre tempi, og dels kompliseres bildet ved at elementer fra annen polsk folkedans blandes inn. Tamir sammenfatter og utleder alle disse til det han kaller et «interpretasjonsleksikon» – som er å forstå som et repertoir av elementer gitt i partituret, men som bør vies særskilt oppmerksomhet når ulike karakterer skal tydeliggjøres i fortolkningen: monotoni (ofte markert ved dronefigurer eller orgelpunkt etter *dudy*, sekkepipe, eks. op. 68 nr. 3); en flytende og lett karakter (*fijarka*, forekommer ofte som en rekke like figurer i kjede, gjerne enten trioler eller punkterte åttendedeler); det spretende, energiske, aggressive (punkterte rytmer); den avrundede rytmen (trioler i stedet for punkteringer); spen-

ninger og aksenter (sprangvise figurer ofte over større intervaller, hyppig forekommende – igjen op. 33 nr. 4, men rikt til stede allerede i op. 6 nr. 1); myk, skjør ubesluttosomhet (harmonisk ofte gitt ved modalitet, som på Gess-dronen i op. 7 nr. 1); symmetriske fraseringer (*wachadlowa*, som i tredje del, *con anima*-partiet av op. 24 nr. 4); og en følelse av ubestemmelighet og forvirring (ofte knyttet til virvlende *perpetuum mobile*-figurer – forekommende flere steder hos Chopin, ikke bare i mazurkaer, men typisk i f.eks. g-mollballaden og den såkalte «Minutt-vals»). Nå blir slike oversikter og reservoarer fort litt skjematisk, og modifiserte avskygninger i form av Chopins egne ombrekninger, masker, parodier og refortolkninger lar seg kvikt påvise i notene. Rester av enten kajuiaker eller *perpetuum mobile*-figurer kan plutselig dukke opp som haler eller episoder av små innbrudd i en annen kontekst (op. 6 nr. 3), han kan ikke minst lagre flere av disse elementene oppå hverandre, som monotoni og lange sprang samtidig (scherzando-delen av op. 6 nr. 1). Og hva med kombinasjonen og videreutviklingen av disse til noe annet og helt eget, som i den langsomme mazurkaen i a-moll op. 17 nr. 4, der både monotoni, kromatisk harmonikk, kajuiak-karakterer og parlando-forsiringer i nærmest italiensk operastil stilles opp side om side – eller er vevd i hverandre.

Mazurkaer er ikke noe for esler, så langt skal vi uten videre istemme Liszt. I konsenterte og knappe formater og med et utgangspunkt i ikke-akademiske tradisjoner representerer de faktisk

på et rent kompositorisk og konseptuelt plan noe av det mest avanserte Chopin skrev. Altså: I så mange henseender, både kompositorisk og emosjonelt, står mazurkaene for indrefiletet av hans oeuvre. Og kanskje er deres spesifikke kvaliteter til syvende og sist bare tilgjengelige ved musikerens intuisjon og tause kunnskap. Eller, som det en gang ble rettet til, «opplyste instinkt» (det biologisk orienterte instinkt-begrepet blir i denne forbindelse problematisk, men la gå). Det er dette som rår i foreliggende innspilling. Det er mer enn tydelig at den opplyste komponist spiller på lag med den intuitivt medlevende og medskapende musiker. Noen klare prioriteter lar seg påpeke: Asheim utviser generelt en forkjærlighet for å markere melodiske høytoner, og slik understrekes spenningene i oppadstigende figurer. Ellers er oppmerksomheten omkring spesielle harmoniske vendinger slående, og for eksempel kromatiske figurer hentes fra tid til annen frem med nesten insisterende tydelighet, som i den forannevnte a-moll-mazurkaen op. 17 nr. 4. Hans bruk av tid og betoning er dristig, men oppleves som tvers igjennom samsvarende med stykkenes utgangspunkt og karakter. Her demonstreres også en usedvanlig varhet for Chopins evne til å rette fokuset mot det sideordnede, mot periferien. Slik tilslører Asheim ofte tonikaplanet (grunntonearten) til fordel for dominanten og subdominanten (dagklart i f.eks. op. 24 nr. 1), som kan markeres nesten inntil det karikerte – hvilket inngår i Chopins uttrykksrepertoir. Plutselig kan Asheim smuldre opp meteret mer eller mindre fullstendig, som i åpningen av op. 33 nr. 1, der Chopin

selvmotsigende lar satsen tynnes ut opp mot høytonen og på mange måter klimakset i frasen. Tilsvarende er asymmetriske fraser minst like viktige som de symmetriske i mazurkaene. Mens de siste gir musikken en slags pendel-karakter, kan de asymmetriske, hvor fire ganger tre slag (fire takter) for eksempel omgjøres til $7 + 2 + 3$, eller $3 + 4 + 2 + 3$ (Meyerbeers murring ringer i bakholdet), skape en sublim følelse av å miste fotfestet – noe en hyppig kan fryde seg over å erfare ved denne innspillingen.

Men til syvende og sist er det instrumentets fysiske og klangen, ruheten, friksjonene og det kroppslige som er mest nærværende i Asheims tolkninger. Og kontrastene, mellom de nesten smertelige utladningene og drømmeriene om annetsteds. De fyrigste obertas-ene driver av svette, mens resignasjonen i op. 68 nr. 4 ryster oss langt inn i sjelen; når han lar karakteren av denne kajuiaken tippe over i noe eiendommelig mekanisk-metafysisk – et ubønnhørlig, ubedt og usett hinsides – klinger det ut som dødsralling: ikke forskjønnert, men menneskelig og svimlende, uomgjengelig vakkert. Ikke bare er tolkningene situerte på mazurkaenes innside; også lytteren suges inn i dem.

– Olaf Eggestad

Les temps de Chopin — CHOPIN'S TIMES

INNER TIME, PRESENT TIME,
AND TEXT

Too much of an aristocrat and poet to be a leader — that is the conclusion of Eigeldinger regarding the complex personality of Frédéric Chopin — and perhaps on this score there is something to Liszt's “*pauvre Frédéric*” (*vis-à-vis* George Sand). Delacroix is said to have amended this to “too noble for this world”; he saw in his perfectionist friend the very embodiment of noblesse oblige—and a model for his own moralism.

Psychological shortcuts can lead us directly to several perhaps compensatory mechanisms of the pedantic, elitist, and, at times, icily ironic Chopin. But suffice it to say that, like all gifted persons who seek a comparable level of precision, he is full of contradictions. And in his case: aristocratically contradictory — on a tightrope; on a knife edge. The characteristically lean heroism of Chopin is double-natured: it is unstable in equilibrium like a bubble in a level. It incessantly changes colour and mode: now outgoing, now introspective; in one instant, bold, in the next, melancholy. Consider, for example, the Mazurka in B Minor, op. 33, nr. 4. The melody vacillates unremittingly between defiance and submission. Above and below, below and above. No sooner has he established himself

in the major key, than he slips quickly into the mediant. The piece swings between convex and concave, between demanding volume, proclaiming something to the world and claiming territory, and concealing its face, turning away and retreating into itself. Here, too, he is withdrawn in his typically distinguished manner, but more casually dressed — unmasked in the game he plays with all his selves.

Wilhelm von Lenz very vividly describes the scene in Paris at the time of his arrival in August, 1842 — when “Europe was celebrating Liszt from Madrid to St. Petersburg.” He came to meet Chopin, who well into October of that year still remained sequestered on the estate of George Sand, southeast of Châteauroux in central France. Regardless of the season, however, it was not easy to arrange a meeting with Chopin.

Much like Hollywood actors of today, he surrounded himself with an entourage, and a letter of introduction was needed to gain access to his inner circle. Von Lenz obtained his calling card from the highest echelon of the musical world, from none other than Liszt himself (with the inscription «Laissez passer, Franz Liszt»). He knew the composer from an earlier visit, and he continued to take lessons from him this time, too, while waiting for Chopin. In the course of these preparatory lessons, he played mostly C. M. von Weber, in addition to Chopin, and especially Chopin's mazurkas. In particular, he mentions the B major and A minor, op. 7 (the first of these included on this recording), by means of which Liszt taught him, as he writes, “viel Klavierspiel im Allgemeinen” (“a lot about playing

the piano in general”). Liszt added his own instructions to the score and commented that “only an ass could think these are easy to play.”

Chopin's activity as a composer can never be regarded separate from the piano, both because he wrote almost exclusively for this specific medium of sound, and because he composed as a pianist. He always tried out his compositions on the piano before he sent them into the world. Nonetheless, writing was an essential part of the composing process, and his musical texts are weighty. This went in two directions: As composer he was a designer, and, not least, a contrapuntist, who worked out the music from within, with pen and paper. At the same time, he always impressed on his students that as performers it was essential for each and everyone of them to begin the learning of a new work with an analysis of the score. When it came to his own music, Chopin dogmatically demanded strict compliance with the score. This meant playing the music as written — neither adding nor omitting notes. Not even Liszt was exempted; Chopin, on several occasions, made no attempt to conceal his irritation with the liberties Liszt took. But this involved, to a large extent, “recomposing” the piece in a manner that would be unfamiliar to most performers of today. Chopin was, on the other hand, hardly very exacting of himself when playing his own compositions. His pupils recounted that he would often embellish open intervals, for example, between the upbeat and the first beat (especially in nocturnes and mazurkas), and usually with a chromatically coloured passage

or scale movement. What they always emphasized, however, was that he did it very beautifully, with an extremely light and refined touch. His embellishments were always melodic, moderate, and tasteful. It was, in other words, a matter of exquisite taste — together with something else: an exceptional ability to reconcile melodic structure and ornaments, which are one of the principal hallmarks of his music (Chopin was always concerned about taste as such. During the last weeks of his life he specifically asked his bookseller friend, Charles Gavard, to read aloud to him the article on taste in Voltaire's *Dictionnaire philosophique*, which he admired as much for its content as for its finished form and clear and concise language — a congruency possibly reflecting the ideal of his own music).

BROKEN, RE-CREATED,
AND STOLEN TIME

The backdrop to Chopin's exile is customarily dramatised in the sense that it is mistakenly seen in a political context. In reality, it had more to do with a career choice, and he left the country on his own initiative. During his Paris years, however, Chopin emphasized nonetheless that “a good deal of ‘Kajuro’ blood flowed through his veins”, and that deep inside he was “a true Masurian”. There is little doubt regarding his deep-felt patriotism — indicated not only by his Polonaises and other purely musical signs. Yet more important than reminding oneself of his feelings for his fatherland is knowing that when he arrived in France he already

was a fully developed and mature composer. His artistic development did not happen in Paris. It occurred in Poland. And on his way to Paris he carried with him in his luggage the Mazurkas op. 6 and 7 (completed in Vienna), together with other masterpieces, including his two Piano Concertos and most of his Etudes, op. 10.

Although Chopin did not compose his first two Mazurkas until he was fifteen, he never stopped writing them – Mazurkas op. 67 no. 2 and op. 68 no. 4 from 1849, the year of his death, were the last compositions he completed. Incidentally, the lack of agreement between the opus number of a piece and its origin is rather the rule than the exception – op. 68 nos. 1-3, for example, originated in Warsaw. The Mazurkas are in some respects ‘Chopin Off-Chopin,’ but one finds at least as much Chopin there as elsewhere in his work. They perhaps make up the laboratory in which the composer recreates his own time, in the sense that he bridges the divide between his existence before and after emigration. Despite occupying a thoroughly unique place in his oeuvre, the Mazurkas are the least performed works in concerts and often are missing in recordings of complete works – Claudio Arrau’s recording being a noteworthy example. To some extent, this is because they are identified with a specific geographic region, in the manner of a type of early national romanticism, but also because they are not in line with most of the Romantic movement of that time and, consequently, with the rest of Chopin’s pro-

duction. This includes everything from melody, phraseology (musical sentence building), and harmony, to harmonic pulse and the formation of rhythmic units and pivots. There is a palpable contrast between the basic makeup of most of the Mazurkas and the somewhat nervous intensity one encounters so many other places in his compositions, typically in the middle section of the F Minor Piano Concerto’s second movement. Here he is on more domestic ground and rather easy-going, but he is also vulnerable with a touch of resignation. Typical here are the chromatic descending chord sequences, which often form the after-phrase of the first section of each of the Mazurkas. The Mazurkas do not possess an urbane sophistication; they have a scent of soft loose earth. Here, too, a sense of Fata Morgana, of something intangible, manifests itself – a good example being the opening of op. 24 no. 4. But the temperature is quite different from the lyricism of, say, the melodic sections in both the piano concertos and other works. The energy of the Mazurkas is, simply put, of a different order from the Preludes and Scherzos, and it is emphatically different from that of the Waltzes – with which, one would think, they have the closest kinship. The pride they exude is of a different kind, and their sense of melancholy, as well. On the one hand, they are more direct, forged by the raw material of the emotions; on the other hand, they can often seem to hover over an oriental no man’s land – influenced, most likely, by Jewish music Chopin heard in Warsaw, or elsewhere in Poland. They are of Polish soil, but not earthbound.

First-hand reports are legion that the master improviser Chopin never performed his notated works in the same manner twice in a row. Pupils and colleagues noted this with respect to the Nocturnes and the Mazurkas, in particular. Famous, too, were the collisions with Meyerbeer and Hallé, who claimed that Chopin played his three-quarter-time Mazurkas in two-four and four-four time, respectively. Von Lenz wrote that it was the only time he ever had seen Chopin really angry, when Meyerbeer refused to give in. Allowing for the relativity of such first-hand accounts, they nonetheless indicate that Chopin took astounding liberties with the rhythms of the Mazurkas – and probably different from the manner in which he played his other works. Thus Chopin’s time, like many times, also embraces to an extreme degree, and perhaps most of all, musical time – and that time he steals and gives back, ‘tempo rubato’ meaning ‘stolen time’. Chopin’s rubato is a hot topic among music scholars and was already fiercely debated during his lifetime. In particular, one spoke of (and, later, remembered) with great admiration the suppleness with which he created melodies and ornaments on top of a rhythmically stable accompaniment – as “only the very best Italian opera singers were capable of”. This is categorized as metric rubato in Neal Peres da Costa’s comprehensive exploration of performing practices in Romantic piano playing, in particular, with a view to the use of rubato. He places these together with other rhythmic alterations and then regards tempo modifications as systematically separate from this. Chopin’s pupils were inclined to em-

phasize diverse and, to some extent, contrary aspects of the liberties their teacher was known to have permitted. Some concentrated on describing with extreme fascination his rubati; others that he, in truth, did not allow any fluctuations in tempo whatsoever. Here one must, of course, take into consideration the differences in his pupils’ need for guidance. Carl Mikuli points out that Chopin was a classicist in heart and mind and that “he never removed the metronome from his piano”. All in all, comparing what has been written, there seems to be substance to Harold Schonberg’s assumption that Chopin took significantly greater liberties in the “national pieces” than in the general genre-related pieces. Presumably, he used more tempo modifications in his Mazurkas than in, for example, the Nocturnes.

In summation: Chopin’s art of the piano, based on his own instructions and his own playing, rests on two pillars that also support an approach to his distinctive Mazurkas: Structural analysis and declamatory performance. This is probably in keeping with the ideal of opera – notwithstanding the distance separating the Mazurkas from the realm of opera. Liszt’s aforementioned “ass” comment is interesting. Initially, it would seem to imply that the Mazurkas are more challenging to play, though they may appear to be simple. That is to say, they do not present the same technical challenges as, for example, the supervirtuosic Rondos and the Grande Polonaise Brillante op. 22. And, with respect to the instrumental approach and their actual conception, the composite idea and groundwork,

they exist in a different solar system from the Etudes op. 10 and 25. Arthur Rubinstein in his Chopin Collection for RCA Victor included the Mazurkas; however, he typically omitted the Etudes. So wherein do the difficulties of the Mazurkas lie? In his lessons with von Lenz, Liszt concentrated on two things: Articulation and harmonic development. Regarding the former, he stressed the importance of legato. In this aspect, he said, "erkennt sich der Virtuoso!" ("the virtuoso reveals himself"). And this is a good starting point. We learned as a rule of thumb to accent the second beat in the Mazurkas, in order to keep them from, among other things, turning into waltzes. But usually we were not told in what manner the second beat was to be accented, nor what the consequences were for the rest of the rhythm, or accentuation, or what it could mean. In matter of fact, whoever wishes to really come to grips with the Mazurkas has far more to take into consideration than how to treat the second beat. The handling of the rhythm also depends on what type of mazurka it is, and, overall, how each is composed — especially with an eye to harmony and phrasal structure. Liszt's keyword "articulation" must therefore be interpreted within a much broader framework than simply paying attention to slurs, dots, and lines. It is, for example, a matter of articulating form and harmonic progression. After that come the more individual aspects, such as melodic contour and, eventually, embellishments, trills and grace notes, etc.

PRESENT TIME, REAL TIME, AND CREATED TIME

Nils Henrik Asheim's recording was made on a Collard & Collard square piano from the 1830s. This is exactly as it should be, not only because it dates back to the historic epoch and the milieu surrounding Chopin, but also because the acoustic format coincides with his aesthetic, which is fundamentally intimate, chamber-music-oriented. It is music for chambers, for rooms. In Asheim's recording, time and place merge, and the piano's sound chamber becomes the premise in its own right. Moreover, Asheim emphasizes the direct connection between this recording and his previous project with Chopin's Mazurkas and a gypsy orchestra, in which the basis for the interpretations was an exploration of the timbral and gestural archetypes of the pieces. The point of departure for this recording of the Mazurkas in their original versions (an odious concept in this context), that is to say, for solo piano, is thus radically performer-based: It is about the performer, the performers, and their encounter with the instruments. Asheim thus circumvents the significance of the doctrines linked to 'the intentions of the composer' and the performance practice protocols — in the sense of fidelity to the text, interpretation of treatises, and contemporary first-hand accounts of musicians' practice. Perhaps the exceptional composer and performer Chopin is a favourable case for acquiring intuitive hands-on knowledge about performance practice, and, not least, his highly personal Mazurkas.

Asheim employs, in the service of artistic expression, a wide range of techniques associated with what normally we would categorize as Romantic performance practice: Asynchronous touch, i.e. non-synchronous attack, especially between bass and treble, and arpeggiated chords — da Costa provides extensive documentation and discussions of this. As regards rubato and timing in general, which always is the most audible aspect of a performance, here in Asheim's interpretation one perhaps could also call it Romantic — in the sense of being freer and with gravitational points different from what we are used to hearing. But apart from a principle of greater leeway in general, it is not so easy to determine what can be designated as Romantic or not in relation to Chopin's Mazurkas. Pianists who had direct contact with the Romantic generation and who were instructed by teachers who even had encountered Chopin and, in any event, Liszt and his students, diverge significantly in their versions. Obvious examples are Moriz Rosenthals (himself a pupil of both Liszt and Chopin pupil Mikuli), Ignaz Friedmans (student of Leschetitzky), and Arthur Rubinstein — all Poles. What these three clearly do have in common, however, is that in their own interpretations, and despite the (legitimate) calling upon their apostolic authenticity, they largely draw on the idioms of elegance and concert hall rhetoric. This is primarily because it is de facto not a question of historically oriented performances, inasmuch as they use modern instruments. But beyond this (if such a "beyond" exists), their interpretations, with all their subtle rhythmic refinement, are first and

foremost urbane, in their good taste, as well as in their virtues — among them, expectations of virtuosity, specific ideals of beauty, and a hint of coquetry. Asheim, on the other hand, settles down into the Mazurkas. He plays and presents them to a lesser extent than others; he is wholly present, attired in nothing other than the timbral dress and tonal world of the square piano — and with the rhythmic dimensions resulting from, for example, the piano tones' shorter period of oscillation. In contrast to many other interpretations, Asheim's are never — as paradoxical as it may sound — Chopinesque.

In his article on diverse approaches to interpretations of Chopin's Mazurkas, Alexander Tamir mentions that the mazurka of the day was a composite of three different original forms, all of which can be found in Chopin. These are mazur (mazurek), obertas (oberek), and kajuwiak, and each is generally distinguished by an individual, recognizable rhythmic pattern and special quality. The mazur is a flowing, spirited dance with a dotted first beat, for example, op. 56 no. 2. In its display of unbridled energy, it often can border on something quite aggressive. The obertas is a quick-tempoed folk dance distinguished by powerful accents that are marked by the heels of the dancers. Now and then, the accent falls on the second beat, at other times on the third, or on both, but there can also be instances of a specially marked accented first beat. Examples of obertas can be found in op. 6 no. 3, and in the forceful major-mode sections of op. 33 no. 4. The kajuwiak, which is melancholy in nature, contrasts

sharply with the other two. It is slower, characterized by soft, consecutive eighth-note figures in minor mode with features of modality — an iconic example being op. 68 no. 4, Chopin's last composition. These three basic dances form the building blocks of most of Chopin's Mazurkas, but at times the rhythmic patterns are transposed into others by giving them other tempos. At other times the picture is complicated by the inclusion of elements from other Polish folk dances. Tamir condenses and arranges it all into what he calls an "interpretation lexicon", understood as a repertoire of elements provided in the score, but which deserve special attention when different features of an interpretation are to be clarified. These include monotones, often noted with drone figures or pedal points after dudy, bagpipe, for example, op. 68 no. 3; a flowing, light feature called fujarka, which often occurs as a row of similar figures in a chain, often either triplets or dotted eighth notes; a spirited, energetic, aggressive quality characterized by dotted rhythms; the rounded rhythm (triplets instead of dotted notes); tension, accents, e.g. leaping figures often over larger intervals, occur frequently — also found in op. 33 no. 4, but already abundantly present in op. 6, no. 1; soft, delicate vacillation, harmonically often indicated by modality, as, for example, the G-flat drone in op. 7 no. 1; symmetrical phrasings, wachadlowa, as in the third part, con anima section, of op. 24 no 4; and a feeling of indeterminateness and confusion, often associated with swirling perpetuum mobile figures, which occurs a number of places in Chopin's music, not only in the Mazurkas. Typical

examples are found in his Ballade in G Minor, and in what is called the "Minute Waltz". Synopses and compendiums of this kind can easily become rather schematic, and more nuanced qualities in the form of Chopin's own modifications, masks, parodies, and reinterpretations are easy to find in the notes. Vestiges of *kajuwiaks* or *perpetuum mobile* figures can suddenly emerge as tails or episodes of small intrusions in another context (op. 6 no. 3). In particular, he can sometimes layer several of these elements on top of one another, as, for example, monotones and long leaps simultaneously, as in the *scherzando* section of op. 6 no. 1. And what about the combination and further development of these into something totally different, as in the slow Mazurka in A minor, op. 17 no. 4, in which monotones, chromatic harmonies, *kajuwiak* features, and *parlando* ornaments are placed side by side, or woven together?

Mazurkas are not something for asses — on this point we can heartily concur with Liszt. In their concentrated and concise formats and their point of departure in non-academic traditions, they embody, on a purely compositional and conceptual level, some of the most advanced music Chopin ever wrote. In many respects, both compositional and emotional, the Mazurkas represent the choicest cuts of his oeuvre. And, perhaps, their specific qualities are, ultimately, accessible only through the musician's intuition and tacit knowledge — or, as amended at some time, through enlightened instinct (the biological notion of instinct is problematic

in this context, but so be it. It is such considerations that distinguish this recording. And it is more than obvious that the enlightened composer has teamed up with a musician who intuitively experiences and creates with him. One can call attention to several clear priorities: In general, Asheim shows a preference for accentuating melodic high notes, thereby underscoring the tension in ascending figures. Otherwise, the attention he pays to special harmonic progressions is striking: from time to time, chromatic figures are produced with an almost insistent clarity, as, for example, in the aforementioned Mazurka in A minor, op. 17 no. 4. His use of time and accents is audacious, yet all throughout it seems congruent with the core and character of the pieces. Here he also demonstrates an exceptional sensitivity to Chopin's facility for directing his focus toward secondary elements, toward the periphery. As such, Asheim often obscures the tonic (the basic key) in favour of the dominant and subdominant (very obvious in op. 24 no. 1), and this can almost turn into a caricature — and was included in Chopin's repertoire of musical expression. Or, suddenly, Asheim can more or less pulverise the metre, as in the opening of op. 33 no. 1, in which Chopin, in self-contradictory fashion, lets the movement thin out up toward the high note, and, in many ways, the climax of the phrase. Correspondingly, asymmetrical phrases in the Mazurkas are just as important as the symmetrical. While the latter give the music a kind of pendulum character, the asymmetrical can, where four times three beats (four measures) is, for example, altered to 7 + 2 + 3, or 3 +

4 + 2 + 3 (here, Meyerbeer's grumbling is ringing in the back of my head), create a sublime feeling of losing one's footing — something in which the listener often can find delight on this recording.

Ultimately, however, it is the physics and sound, the roughness, the friction, and the bodily aspect of the instrument that are most present in Asheim's interpretations, as well as the contrasts between the almost painful exclamations and the elsewhere reveries. The most fiery obertases are dripping with perspiration, while the sense of resignation of op. 68 no. 4 stirs us deep within. When he allows the character of this *kajuwiaken* to spill over into something peculiarly mechanical-metaphysical — an unrelenting, uninvited, and unseen hereafter — it fades away like a death rattle; not embellished, but humanly and dizzily, inescapably beautiful. Not only are the interpretations situated on the Mazurka's inner side; the listener, too, is absorbed into them.

— Olaf Eggestad



MAZURKA

- RESEARCHING CHOPIN

Denne innspillingen er et sideprodukt av «Mazurka - Remaking Chopin» (LAWO Classics - LWC1016), mitt samarbeidsprosjekt med Gjertruds Sigøynerorkester som utkom på CD i 2010. Her utforsket vi Frederic Chopins mazurkaer og skapte nye versjoner med folkemusikk som viktigste referanse.

Vi benyttet et Collard & Collard taffelpiano fra 1830-årene, som vi fant på Uleføs Hovedgaard i Telemark. Ikke bare passet det utmerket til sigøynerensemblet, som den perfekte match for sin nære slektning cimbalom. Det ga også nye muligheter til selve Chopin-spillet, og ny innsikt i hvordan denne musikken opprinnelig klang.

Dermed oppsto ideen om å spille inn mazurkaene i originalutgave – på taffelpiano.

Når du spiller på dette instrumentet, kommer du så nær strengene at det føles som å stryke hånda over dem. Du merker også at diskant-, mellomtone- og bassregistrene klinger som ulike instrumenter. Høyre hånd er en fiolin, venstre hånd en gitar, eller det hele er en harpe.

Klangen i taffelpianoet er mye kortere enn i et moderne flygel. Det inviterer til å tenke nytt om hvor mye pedal man kan bruke, hvilke akkorder som skal brytes, hvordan man kan gå mellom

sterk og svak klang innenfor én og samme frase, hva det vil si at melodien synger. Instrumentet ber deg også om å godta ujevnheter.

Å lete etter Chopin i et gammelt piano dreier seg også om å se etter spor av musikalske impulser og karakterer. Fargene i instrumentet gir deg hint. Det åpner seg vinduer, du ser musikken komme annetstedsfra.

Det må være et mål å holde vinduene åpne, og la motsetninger i mazurkaene brytes mot hverandre. På den ene side danserytmen, som bor i hver enkelt takt, og som er forutsigbar, og på den annen side melodilinjen som spenner over mange takter, og som er tøyelig. Og for det tredje: Chopins pennestøk, som han bruker til å viske ut, forrykke balansen, så tvil om hvor vi er.

– *Nils Henrik Asheim*

MAZURKA

- RESEARCHING CHOPIN

This recording is a by-product of Mazurka – Remaking Chopin (LAWO Classics – LWC1016), my collaborative project with Gjertrud's Gypsy Orchestra, which was released as a CD in 2010. On it we explored Frédéric Chopin's Mazurkas, creating new versions with traditional music as our most important point of reference.

We used a Collard & Collard square piano from the 1830s, which we found at Ulefos Hovedgård in Telemark. Not only was it splendidly suited to the gypsy ensemble, as the perfect match to its close kin, the cimbalom, but it offered new possibilities in the very playing of Chopin, and new insights into how this music sounded originally.

With that arose the idea of recording the Mazurkas in their original versions—on the square piano.

When you play this instrument, you get so close to the strings that it feels as though you are running your hand over them. You notice as well that the treble, middle, and bass registers sound like different instruments. The right hand is a violin, the left a guitar, or both together are a harp.

The square piano does not have the sustain of a modern grand piano. It invites the performer to rethink

how much pedal to use, which chords to arpeggiate, how to differentiate between loud and soft in the same phrase, what it means for a melody to sing. The instrument asks you to accept its irregularities.

Searching for Chopin on an historic piano is about looking for traces of musical impulses and qualities. The timbres of the instrument open windows for you, evocating other music originating in other places.

A goal must be holding the windows open and letting the contrasts in the Mazurkas break against each other. On the one hand, there is the dance rhythm, inhabiting every single measure, and predictable, and, on the other hand, the melody line, extending over many bars, and malleable. Then there is a third element: the stroke of Chopin's pen, which he uses to expunge, to upset the balance, to sow doubt as to where we are.

– Nils Henrik Asheim



Nils Henrik Asheim,
Ulefos Hovedgaard 2011

NILS HENRIK ASHEIM

Nils Henrik Asheim (1960–) er komponist, pianist og organist, utdannet ved Norges musikkhøgskole og Sweelinck-konservatoriet i Amsterdam. Han ble lagt merke til allerede som 15-åring da han deltok med et verk på Ung Nordisk Musikkfest. Tre år senere mottok han en av EBU's Rostrum-priser.

Hans produksjon omfatter verk for kammerensemble, symfoniorkester, kor, teater, elektronikk og happeninger i utendørsrom. Han har vært festivalkomponist ved flere norske festivaler, han har mottatt Arne Nordheims komponistpris, Lindemanprisen og Edvard-prisen samt to ganger Spellemannsprisen, og han vant konkurransen om den offisielle fanfaren for de olympiske vin-terleker på Lillehammer i 1994.

Etter å ha etablert seg som en av Norges ledende komponister, har Nils Henrik Asheim utvidet sin virksomhet med en utøverkarriere både som organist og pianist. Hans originale improvisasjonsstil på kirkeorgel er blitt utviklet i samspill med sangere, folkemusikere, og frijazz- og elektronika-musikere.

I Stavanger, hvor han har vært bosatt siden 1991, har Asheim vært sentral i opprettelsen av kunstneriske møteplasser som improvisasjonskollektivet Kitchen Orchestra og kulturhuset Tou Scene. Siden september 2012 har han vært ansatt som

konsertusorganist ved Ryde & Berg-instrumentet i det nye Stavanger konserthus.

Nils Henrik Asheim er en av de kunstnere som ikke ser noe skille mellom den klassiske tradisjonen han kommer fra, og den samtidsmusikalske praksis han dyrker. For ham er det essensielt å ta med seg erfaringer fra klassisk musikk inn i en ny kontekst. Dette har gitt seg utslag i flere prosjekter hvor klassisk repertoar er blitt nytolket og rekonponert på radikalt vis. Som eksempler kan nevnes prosjektene «Crossing Grieg» og «Kitchen Barokk», og et planlagt Schubert-prosjekt. Og ikke minst «Mazurka – Remaking Chopin» (LAWO Classics – LWC1016), som denne CD-en er en direkte oppfølger til.

Nils Henrik Asheim (1960–) is composer, pianist, and organist, educated at the Norwegian Academy of Music and Sweelinck Conservatory in Amsterdam. He began to attract attention already at the age of fifteen, when one of his works was performed at the Scandinavian Youth Music Festival (Ung Nordisk Musikkfest). Three years later he received one of the European Broadcasting Union's Rostrum Prizes.

His production encompasses works for chamber ensembles, symphony orchestras, choirs, theatre, electronic music, and happenings in public spaces. He has been composer in residence at a number of festivals, and he has been the recipient of the Arne Nordheim Composer's Prize, the Lindeman Prize, and the Edvard Prize. Moreover, he has, on two occasions, been

awarded Spellemannsprisen, Norway's Grammy, and he won the competition for the official fanfare at the Winter Olympics in Lillehammer in 1994.

After having established himself as one of Norway's leading composers, Nils Henrik Asheim has broadened his performance career both as organist and pianist. He has developed his original improvisational style on the church organ, both as soloist and in appearances with singers, folk musicians, and free jazz and electronic musicians.

In Stavanger, where he has resided since 1991, Asheim has played a key role in establishing meeting places for artists, such as the improvisation collective Kitchen Orchestra and Tou Scene, an alternative centre for contemporary arts. Since September, 2012, he has held the position of organist on the Ryde & Berg instrument in the new Stavanger Concert Hall.

Nils Henrik Asheim is an artist who makes no distinction between the classical music tradition from which he comes and the contemporary music practice he cultivates. This has resulted in a number of projects in which the classical repertoire has been reinterpreted and recomposed in radical ways. Some examples are his projects Crossing Grieg and Kitchen Barokk, a planned Schubert project, and, not least, Mazurka – Remaking Chopin (LAWO Classics - LWC1016), the direct predecessor of this CD.



RECORDED AT ULEFOS HOVEDGAARD,
13-15 SEPTEMBER 2011 AND 12 OCTOBER 2012

PRODUCER: VEGARD LANDAAS

BALANCE ENGINEER: THOMAS WOLDEN

EDITING: VEGARD LANDAAS

MASTERING: THOMAS WOLDEN

PIANO TECHNICIAN: ARNFINN NEDLAND

BOOKLET NOTES: OLAF EGGESTAD

ENGLISH TRANSLATION: JIM SKURDALL

BOOKLET EDITOR: HEGE WOLLENG

COVER DESIGN: BLUNDERBUSS / ANNA-JULIA GRANBERG

COVER PHOTOS: NILS HENRIK ASHEIM

ARTIST PHOTO: NILS HENRIK ASHEIM (SELF PORTRAIT)

THE COLLARD & COLLARD PIANO, FROM CA.1830,
HAS BEEN RESTORED BY ODD AANSTAD

THE SOURCE MATERIAL IS HENLE URTEXT EDITION,
ZIMMERMANN 1975

THIS RECORD HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH SUPPORT
FROM FUND FOR PERFORMING ARTISTS

LAWO

LWC 1049 © 2013 LAWO © 2013 LAWO CLASSICS
www.lawo.no

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

MAZURKAS

OPUS 6

- 1. NO. 1. F# MINOR // 03:34
- 2. NO. 2. C# MINOR // 02:42
- 3. NO. 3. E MAJOR – VIVACE // 01:47

OPUS 7

- 4. NO. 1. Bb MAJOR – VIVACE // 02:20
- 5. NO. 3. F MINOR // 02:08

OPUS 17

- 6. NO. 2. E MINOR – LENTO, MA NON TROPPO // 02:23
- 7. NO. 4. A MINOR – LENTO, MA NON TROPPO // 04:13

OPUS 24

- 8. NO. 1. G MINOR – LENTO // 02:53
- 9. NO. 2. C MAJOR – ALLEGRO NON TROPPO // 01:58
- 10. NO. 4. Bb MINOR – MODERATO // 05:22

OPUS 30

- 11. NO. 4. C# MINOR – ALLEGRETTO // 04:31

OPUS 33

- 12. NO. 1. G# MINOR – MESTO // 01:41
- 13. NO. 2. D MAJOR – VIVACE // 02:22
- 14. NO. 3. C MAJOR – SEMPLICE // 01:30
- 15. NO. 4. B MINOR // 05:40

OPUS 56

- 16. NO. 2. C MAJOR – VIVACE // 01:36

OPUS 59

- 17. NO. 2. Ab MAJOR – ALLEGRETTO // 02:49

OPUS 63

- 18. NO. 2. F MINOR – LENTO // 02:13
- 19. NO. 3. C# MINOR – ALLEGRETTO // 02:05

OPUS 67

- 20. NO. 4. A MINOR – ALLEGRETTO // 03:01

OPUS 68

- 21. NO. 2. A MINOR – LENTO // 03:24
- 22. NO. 3. F MAJOR – ALLEGRO, MA NON TROPPO // 01:46
- 23. NO. 4. F MINOR – ANDANTINO // 02:31