



Piano Trio, Op. 97 ("Archduke")

Ludwig van **Beethoven**
(1770-1827)

THE RUBINSTEIN COLLECTION

Franz **Schubert**
(1797-1828)

Piano Trio no. 1, Op. 99, D. 898

Jascha Heifetz, *violin*
Emanuel Feuermann, *cello*



Produced by Charles O'Connell

Recorded in RCA Studios, Hollywood

Reissue produced by Nathaniel S. Johnson

Engineer: Thomas MacCluskey

Digitally remastered in BMG / RCA Studios, New York City

Compilation Producer and

Production Supervisor: Nathaniel S. Johnson

Disc-to-digital transfer by Ward Marston

Executive Producer: Daniel Guss

Project and Editorial Supervisor: Lynne S. Mazza

Editorial Coordinator: Kathleen Finnegan

Documentation Research: Nancy Swift

Übersetzung/Traduction: Byword, London

Art Direction: Albert Lee

Design: I:I

BEETHOVEN

PIANO TRIO, OP. 97 ("ARCHDUKE")

in B-flat / B-dur / si bémol majeur (34:21)

- 1 Allegro moderato (11:40)
- 2 Scherzo: Allegro (6:08)
- 3 Andante cantabile ma con moto (10:19)
- 4 Allegro moderato (6:05)

Recorded September 12 & 13, 1941


SCHUBERT

PIANO TRIO NO. 1, OP. 99, D. 898

in B-flat / B-dur / si bémol majeur (31:57)

- 5 Allegro moderato (10:16)
- 6 Andante un poco mosso (7:50)
- 7 Scherzo: Allegro (5:25)
- 8 Rondo: Allegro vivace (8:14)

Recorded September 13, 1941



SOMETIMES "SUPREME MASTERS" HAVE EQUALLY SUPREME EGOS.

THE TWO PERFORMANCES HERE ENSHRINED ARE LANDMARKS IN THE ANNALS OF RECORDED MUSIC— AND HAVE BEEN SO REGARDED FOR OVER HALF A CENTURY. The juxtaposition of Rubinstein, Heifetz and Feuermann, a triumvirate of illustrious virtuosos, might in retrospect seem like a partnership made in heaven to generations of music lovers who have cherished these justifiably admired interpretations. But it does add a human dimension— and in no way does it diminish their glory to know something of the stormy ebullition surrounding their genesis.

According to Seymour W. Itzkoff's biography of the cellist [*Emanuel Feuermann, Virtuoso*, University of Alabama Press, 1979]:

The choice of a pianist had given the string players some concern. There were pianists such as Serkin and Schnabel, very serious and solemn artists. There were Horowitz, a thundering soloist, and Rubinstein, extremely popular, suave, romantic. RCA Victor argued for Rubinstein, who was under contract to them. There was no doubt about his considerable musical skills and intelligence. However he was such a relaxed, debonair person that they wondered if he would fit

into the intense, hardworking, and serious pattern that Heifetz and Feuermann represented. In brief—would Rubinstein practice?

But a letter to Rubinstein from Fred Gaisberg of His Master's Voice in September 1935 leaves little doubt that, originally at least, the choice of Rubinstein was the violinist's brainstorm:

I have a letter from Heifetz who will be here in London during the month of November. I also note that you will be here during the same month. Heifetz would very much like to do the Concerto of Chausson for piano, violin and string quartet with the Pro Arte Quartet, who will also be in London during November. I put forward the idea to you. Also there is another idea which Heifetz favours, that is trios, preferably Tchaikovsky or the Schubert Op. 100 with Feuerman[n], who will be in London, and yourself. I hope you will give this serious attention.

Nothing came of this first proposal although Rubinstein and Heifetz did record the César Franck Sonata for HMV two years later (included in Volume 7 of this Collection). Perhaps the seeds of contention were sown during those sessions, for despite the superb interpretation that resulted, a second suggestion by HMV for trio recordings was coldly rebuffed by the pianist. But by 1941, with Europe already embroiled in World War II

and Heifetz, Rubinstein and Feuermann now all residing in America and recording for HMV's then-affiliate, RCA Victor, the project at long last materialized. Three works, the Beethoven and Schubert, and also the Brahms B Major Trio, Op. 8 (volume 24) were recorded at white heat in only three days, September 11–13 (the final day's sessions lasted eleven hours).

But by Heifetz's biographer, Arthur Weschler-Vered, [Jascha Heifetz, Robert Hale, London, 1986] we are told that:

...right from the beginning of the recording sessions, there was a certain tension between Heifetz and Rubinstein.... The pianist often complained that the violinist missed no opportunity to direct the microphone toward himself. [Charles] O'Connell [RCA's producer], on the other hand, felt that only too often Feuermann's cello was muted by the lower register of the piano and the excessive use of the pedal by Rubinstein. On several occasions the recording engineers had for brief periods of time to turn off the microphone near the pianist in order to allow the cello to be heard.... Heifetz complained that Rubinstein liked to linger over romantic passages. The pianist found the violinist too aggressive in his playing, always thrusting ahead. The violinist felt the pianist to be superficial. The others felt the former to be too cold.... When all the recording sessions were over, O'Connell, seated in the control room, would witness another sort of argument.

Heifetz and Rubinstein were arguing over which 'takes' should be included in the final releases. Each felt that the other opted for passages which were favoring their respective instruments to the detriment of the other. When, however, everything was decided upon, along came Feuermann and the same problem arose again.

A firsthand account comes from the violist William Primrose, who was turning pages for Rubinstein at these sessions. In his memoirs [*Walk on the North Side*, Brigham Young University Press, 1978], he recounts that during a rehearsal for the last movement of the Beethoven:

...with its jaunty, lilting theme in the piano, Rubinstein injected more than a modicum of Polish espieglerie. I was standing behind him... and he turned to me and winked. Heifetz just stopped playing, and everything else stopped... [Heifetz] didn't say anything at first, but faced Rubinstein and gave him the sort of look he reserves for the undue prankster. Then he said in a very precise, somewhat martinet manner, 'Do you mind if we do that again?' Arthur just shrugged his shoulders and 'played it straight.' with all my soul I wish Arthur had insisted on his own version. I don't remember any other occasion when Heifetz imposed himself even to that extent.

In the second volume of his memoirs [*My Many Years*, Knopf, 1980],

Rubinstein concedes that "to play with Heifetz was always an experience; nobody could touch his perfection. There was always the beautiful tone, the impeccable technique and the pure intonation, but when it came to interpretation proper there was always a fundamental discord between us." On the other hand, "Emanuel Feuermann was an artist after my heart. A supreme master of his instrument, he was a source of inspiration throughout our recordings. In the Schubert and the Beethoven, I had constant arguments with Heifetz, never with Feuermann. But we ended up making fine recordings of these trios which still remain collector's items."

Feuermann, having only recently come to America and being less established, career wise, than his two illustrious colleagues, was in that respect the junior partner of the triumvirate. In the preface to his book, Itzkoff begins with the following statement:

Above all others, Emanuel Feuermann admired Fritz Kreisler, Pablo Casals and Jascha Heifetz. These were his models, his ideals, and his rivals. The first two were of an earlier generation. In a sense they opened the road to the contemporary standard of string playing. But it was Jascha Heifetz who, Feuermann felt, personified the contemporary art of the violin. And it was this violinist's position in the musical world that Feuermann attempted to reach by exploiting the possibilities

of this still-laggard concert instrument, the violoncello.... But just as Emanuel Feuermann's violinist brother Sigmund was his first goal, to be equaled and superseded, it was a series of great violin virtuosi—Kreisler, Elman [Josef] Wolfsthal (whose career, like Feuermann's, was cruelly cut short by his untimely death in 1931), and finally Heifetz—who challenged Feuermann to recreate the nature of cello playing.

That standard, in Itzkoff's opinion, has not been equaled since, and it has only rarely been approached. Be that as it may, the concrete evidence of his last recordings corroborates that Feuermann made remarkable technical and artistic growth after he started to work under the spur—or whip?—of Heifetz's perfectionism.

Sometimes "supreme masters" have equally supreme egos. I, for one, have always contended that it is sometimes all to the good for these great temperaments to have "sparring partners" to provide the element of stimulation—and, yes, even irritation—as a catalyst to incentive. These cherishable performances prove my point.

—Harris Goldsmith

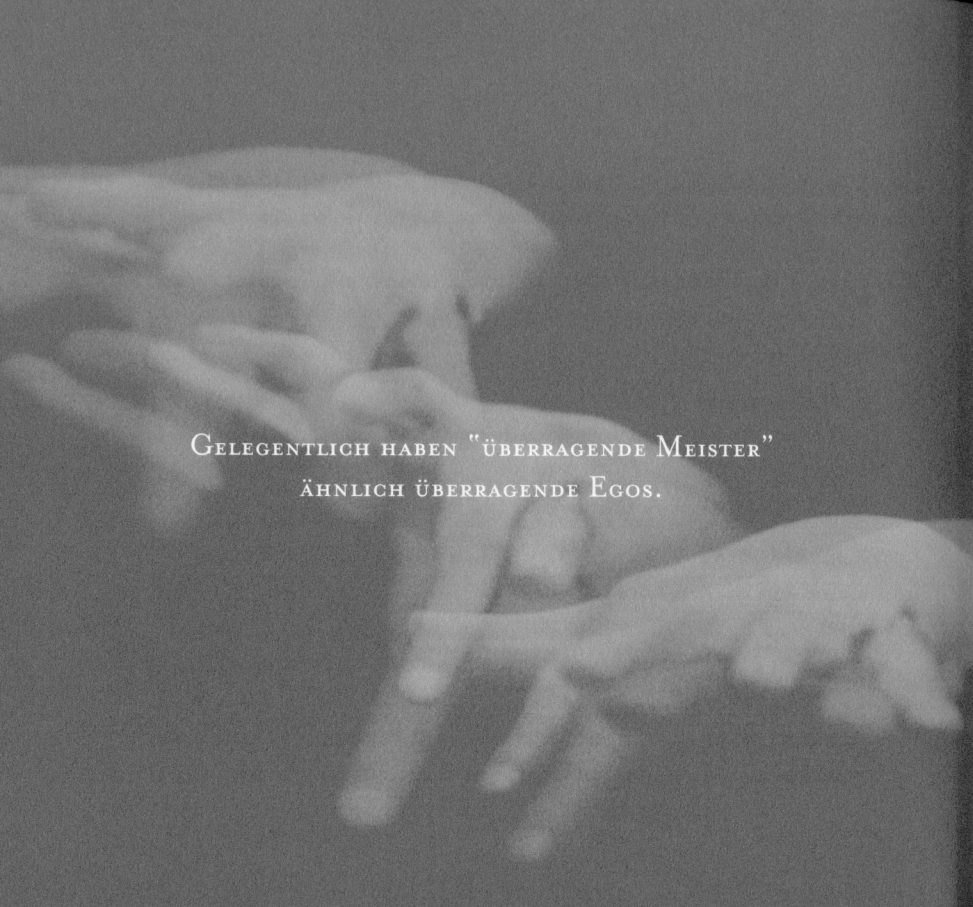
Harris Goldsmith—musicologist, critic, pianist and author—writes extensively on music. His articles appear in many respected periodicals, including The Strad, The Musical Times, Musical America, High Fidelity, Keynote and The New York Times. His byline has appeared on many recordings, in both a literary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



THE ARTHUR RUBINSTEIN COLLECTION

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





GELEGENTLICH HABEN "ÜBERRAGENDE MEISTER"
ÄHNLICH ÜBERRAGENDE EGOS.

DIE BEIDEN HIER VORLIEGENDEN DARBIETUNGEN GELTEN ALS GLANZLEISTUNG DER MUSIKAUFZEICHNUNG—UND DAS SCHON SEIT ÜBER FÜNFZIG JAHREN. Das Zusammenwirken von Rubinstein, Heifetz und Feuermann, einem Dreiergespann brilliantester Virtuosen, muß den Generationen von Bewunderern, die diese Interpretationen bei Musikfreunden gefunden haben, rückblickend wie eine im Himmel geschlossene Verbindung erscheinen. Allerdings verleiht es ihr eine menschliche Dimension—wobei es die Großartigkeit der Aufnahme in keinsten Weise mindert, ein wenig von ihrer stürmischen Entstehungsgeschichte zu erfahren.

Wie Seymour W. Itzkoff in seiner Biografie des Cellisten [*Emanuel Feuermann, Virtuoso*; University of Alabama Press, 1979] schrieb:

Die Wahl des Pianisten bereitete den Streichern einige Sorge. Es gab Pianisten wie Serkin und Schnabel, sehr ernsthafte und würdige Künstler. Es gab Howowitz, den donnernden Solisten, und es gab Rubinstein, der ungemein beliebt, einschmeichelnd, romantisch war. RCA Victor befürwortete Rubinstein, der bei ihnen unter Vertrag stand. Sein überragendes musikalisches Können und seine Intelligenz

waren über jeden Zweifel erhaben. Allerdings war er in seiner Persönlichkeit derart lässig und jovial, daß sich die Frage erhob, wie er in das angespannte, ernsthafte Arbeitsmuster von Heifetz und Feuermann passen würde. Kurz gesagt: Würde Rubinstein üben?

Doch ein Brief Fred Gaisbergs von His Master's Voice an Rubinstein, geschrieben im September 1935, verdeutlicht, daß die Wahl Rubinsteins zumindest anfänglich von Heifetz angeregt wurde:

Ich habe einen Brief von Heifetz bekommen, der im November hier in London sein wird. Wie ich sehe, sind Sie dann ebenfalls hier. Heifetz würde gerne das Chausson-Konzert für Klavier, Geige und Streichquartett mit dem Pro Arte Quartet einspielen, das im November ebenfalls in London sein wird. Ich stelle Ihnen diese Idee anheim. Dann gibt es eine weitere Idee, die Heifetz anspricht, nämlich Trios, vorzugsweise Tschaikowski oder Schubert op. 100, mit Feuerman[n], der in London sein wird, sowie Ihnen. Ich hoffe, Sie lassen sich diesen Vorschlag ernsthaft durch den Kopf gehen.

Diese Idee zerschlug sich, doch zwei Jahre später spielten Rubinstein und Heifetz die Sonate von César Franck für HMV ein (in dieser Rubinstein-Sammlung auf CD 7 enthalten). Vielleicht kam es bei diesen

Sessions zu Unstimmigkeiten, denn trotz der herausragenden Aufnahmen, die dabei entstanden, wies der Pianist den Vorschlag von HMV, Trioaufnahmen zu machen, kühl zurück. 1941 jedoch, als Europa bereits im Krieg stand und Heifetz, Rubinstein und Feuermann alle in Amerika lebten und für den damaligen Partner von HMV, RCA Victor, Einspielungen machten, wurde das Projekt schließlich verwirklicht. Drei Werke—Beethoven, Schubert sowie das Brahms-Trio in H-Dur, op. 8 (CD 24)—wurden in nur drei Tagen vom 11. bis 13. September aufgenommen (die Session am letzten Tag dauerte elf Stunden).

Doch von Heifetz' Biographen Arthur Weschler-Vered [Jascha Heifetz, Robert Hale, London, 1986] hören wir:

...zwischen Heifetz und Rubinstein bestand schon von Anfang der Aufnahme-sessions an eine gewisse Spannung.... Der Pianist beklagte sich vielfach, daß der Geiger keine Gelegenheit ausließ, das Mikrophon auf sich zu richten. [Charles] O'Connell [Aufnahmeleiter von RCA] seinerseits hatte das Gefühl, daß Feuermanns Cello allzu häufig vom tiefen Register des Klaviers und dem über-mäßigen Pedalieren Rubinsteins übertönt wurde. Während der Aufnahme mußten die Toningenieure das Mikrophon in der Nähe des Pianisten mehrmals kurzzeitig ausstellen, damit das Cello gehört werden konnte.... Heifetz beschwerte sich, daß

Emanuel Feuermann

Archive Photos



Heifetz, Rubinstein

BMG Classics



Rubinstein bei den romantischen Passagen gerne verweilte. Der Pianist fand den Stil des Geigers zu aggressiv, er stürme zu sehr voran. Der Geiger hatte das Gefühl, daß der Pianist oberflächlich sei. Die anderen hatten den Eindruck, daß der Geiger zu kalt sei.... Als die Aufnahmen abgeschlossen waren, wurde O'Connell im Tonstudio Zeuge weiterer Auseinandersetzungen. Heifetz und Rubinstein stritten darüber, welche "Takes" für die Veröffentlichung verwendet werden sollten. Jeder war der Ansicht, der andere votiere für Passagen, die sein eigenes Instrument zu Kosten des anderen in den Vordergrund stelle. Als man sich schließlich geeinigt hatte, kam Feuermann dazu, und das ganze Problem begann von vorne.

Ein Augenzeugenbericht stammt von dem Geiger William Primrose, der bei diesen Sessions für Rubinstein umblätterte. In seinen Memoiren [Walk on the North Side, Brigham Young University Press, 1978] erzählt er, daß bei den Proben zum letzten Satz des Beethoven

...mit seinem spritzigen, fröhlichen Thema auf dem Klavier Rubinstein mehr als nur eine Prise polnischer espieglerie einfügte. Ich stand hinter ihm..., und er drehte sich zu mir und blinzelte mir zu. Heifetz hörte einfach zu spielen auf, und damit hörte alles andere auch auf.... Zuerst sagte [Heifetz] kein Wort, sondern wandte sich nur zu Rubinstein und warf ihm einen Blick zu, den er für Scherzbolde der deftigeren Art reservierte. Dann sagte er sehr prononciert und etwas

zurechtweisend: 'Hätten Sie etwas dagegen, wenn wir das noch einmal spielen?' Arthur zuckte nur mit den Achseln und spielte die Passage 'normal'. Ich wünsche mir aus tiefstem Herzen, daß Arthur auf seiner Version bestanden hätte. Ich erinnere mich an keine andere Begebenheit, bei der Heifetz sich derart durchgesetzt hätte.

Im zweiten Band seiner Memoiren [Mein glückliches Leben, Fischer, 1980] räumt Rubinstein ein: "Mit Heifetz zu spielen, war immer ein Gewinn, er war unerreicht, der Ton von gleichbleibender Schönheit, die Technik makellos, die Intonation rein, doch in der Interpretation waren wir uns oft nicht einig." Emanuel Feuermann hingegen "war ein Künstler ganz nach meinem Herzen. Nicht nur beherrschte er sein Instrument meisterhaft, er wirkte während der Aufnahmen immer inspirierend. Bei Schubert und Beethoven kam es zwischen Heifetz und mir ständig zu Meinungsverschiedenheiten, doch brachten wir von beiden Trios Aufnahmen zustande, die auch jetzt noch Sammlerobjekte sind."

Feuermann, der damals erst seit kurzem in Amerika lebte und dessen Karriere weniger etabliert war als die seiner beiden berühmten Kollegen, war der Juniorpartner des Gespanns. Im Vorwort zu seinem Buch schreibt Itzkoff:

Emanuel Feuermann bewunderte insbesondere Fritz Kreisler, Pablo Casals und Jascha Heifetz. Sie waren seine Vorbilder, seine Ideale und seine Rivalen. Die ersten beiden gehörten einer früheren Generation an und hatten in gewisser Weise dem gegenwärtigen Standard des Streicherspiels den Weg gebahnt. Aber die zeitgenössische Geigenkunst verkörperte in Feuermanns Augen Jascha Heifetz. Eben diese Position des Geigers in der Musikwelt versuchte Feuermann zu erreichen, indem er die Möglichkeiten seines noch vernachlässigten Konzertinstruments, des Cellos, erweiterte.... Aber so, wie Emanuel Feuermanns Geiger-Bruder Sigmund ihn als erster angesport hatte, sich mit ihm zu messen und ihn zu übertreffen, trieb eine Abfolge von Violinvirtuosen—Kreisler, Elman [Josef] Wolfsthal (dessen Laufbahn ebenso wie Feuermanns durch seinen vorzeitigen Tod 1931 ein viel zu frühes Ende fand) und schließlich Heifetz—, ihn dazu, das Cellospiel von Grund auf zu erneuern.

Diesem Standard konnten sich Itzkoffs Ansicht zufolge nur wenige annähern; erreicht wurde er nie mehr. Wie dem auch sei, Feuermanns letzte Einspielungen liefern den Beweis, daß er beachtliche technische und künstlerische Fortschritte machte, nachdem er unter den Fittichen—oder der Peitsche?—von Heifetz' Perfektionismus zu arbeiten begonnen hatte.

Gelegentlich haben "überragende Meister" ähnlich überragende Egos. Ich selbst war immer der Ansicht, daß es für große Persönlichkeiten oft von Vorteil ist, auf "Sparringpartner" zu treffen, die ein stimulierendes—und sogar irritierendes—Element als Ansporn liefern. Diese wunderbaren Aufnahmen können als Beweis für diese Theorie dienen.

—Harris Goldsmith

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



DIE ARTHUR RUBINSTEIN COLLECTION

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