

Ludwig Van
(1770-1827)

THE RUBINSTEIN COLLECTION

Franz Josef
(1732-1809)

Piano Concertos

No. 1, Op. 15

No. 2, Op. 19

No. 3, Op. 37

No. 4, Op. 58

No. 5, Op. 73 ("Emperor")

Symphony of the Air
Josef Krips, *conductor*

Sonata, Op. 31, no. 3

Andante & Variations



Produced by John Pfeiffer

Recording Engineer: John Crawford

Recorded in Manhattan Center, New York City

Sonata recorded in Webster Hall, New York City

Recording Engineer: Lewis Layton

Andante & Variations

Produced by Max Wilcox

Recorded at the American Academy of Arts
and Letters, New York City

Reissue produced by Edward Houser

Engineer: Michael Sobol

Digitally remastered in BMG / RCA Studios, New York City

Compilation Producer and

Production Supervisor: Nathaniel S. Johnson

Executive Producer: Daniel Guss



Project and Editorial Supervisor: Lynne S. Mazza

Editorial Coordinator: Kathleen Finnegan

Documentation Research: Nancy Swift

Übersetzung/Traduction: Byword, London

Art Direction: Albert Lee

Design: I:I

Cover photograph by Arnold Newman

Courtesy of ICM Artists, Ltd.

disc

I

(65:59)

BEETHOVEN

PIANO CONCERTO NO. 1,

OP. 15

in C / C-dur / ut majeur

(36:56)

1 Allegro con brio (17:16)

2 Largo (10:45)

3 Rondo: Allegro (8:49)

Recorded December 16, 1956

PIANO CONCERTO NO. 2,

OP. 19

in B-flat / B-dur / si

bémol majeur (28:56)

4 Allegro con brio (13:34)

5 Adagio (9:26)

6 Rondo: Allegro molto (5:49)

Recorded December 14, 1956

disc

2

(69:37)

PIANO CONCERTO NO. 3,

OP. 37

in C minor / c-moll /

ut mineur (35:49)

1 Allegro con brio (17:10)

2 Largo (9:34)

3 Rondo: Allegro (8:58)

Recorded December 6, 1956

PIANO CONCERTO NO. 4,

OP. 58

in G / G-dur / sol majeur

(33:38)

4 Allegro moderato (18:48)

5 Andante con moto (4:40)

6 Rondo: Vivace (10:03)

Recorded December 6, 7, 1956

PIANO CONCERTO NO. 5,
OP. 73 ("EMPEROR")

in E-flat / Es-dur / mi
bémol majeur (38:24)

- 1 Allegro (20:12)
- 2 Adagio un poco moto (8:24)
- 3 Rondo: Allegro (9:44)
Recorded December 14, 1956

PIANO SONATA NO. 18,
OP. 31, NO. 3

in E-flat / Es-dur /
mi bémol majeur (23:06)

- 4 Allegro (8:49)
- 5 Scherzo: Allegretto vivace (5:21)
- 6 Menuetto: Moderato e grazioso
(4:11)
- 7 Presto con fuoco (4:29)
Recorded December 29, 1954

HAYDN

8 ANDANTE WITH VARIATION,
HOB. XVII:6

in F minor / f-moll /
fa mineur (10:03)

Recorded April 19, 1960

BEETHOVEN'S FIVE CONCERTOS FOR

PIANO AND ORCHESTRA FORM THE CAPSTONE OF THE KEYBOARD CONCERTO LITERATURE. Historically, these works occupy a central position in the evolution of the piano concerto, at once consolidating the achievements of Mozart in this genre and opening up new territory for cultivation by succeeding generations of composers. In terms of Beethoven's own development, they trace the progress from the Classical-period style of his youth to the heroic manner of his much-remarked "middle period."

Beethoven wrote his first two piano concertos during his early years in Vienna, where he moved from his native Bonn in 1792. The chronology of these works requires some explanation. The Piano Concerto in C Major, Op. 15, now known as the Concerto No. 1, was actually the second that Beethoven completed. Composed in 1795, it followed what is now called the Second Piano Concerto by some three years but was the first to be published. Its opening movement extends the tradition of the "military concerto" cultivated extensively by Mozart. The ensuing *Largo* is elegant and dreamlike, while the concluding Rondo includes an

ebullient episode *alla turca*. All three movements include opportunities for a cadenza. Beethoven undoubtedly improvised these solos when he performed this and his other concertos. Eventually he composed cadenzas for all his piano concertos except the last, in which he deliberately omitted, and expressly forbade the addition of, such a passage. In the present recordings, Arthur Rubinstein plays Beethoven's cadenzas as edited by Ferruccio Busoni, with some minor alterations of his own.

Beethoven completed the Concerto in B-flat Major, Op. 19, (misleadingly designated Concerto No. 2) early in 1795 and performed it on the occasion of his first public concert appearance in Vienna, in March of that year. The general tone of this work is close to that of Mozart's concertos, yet it also bears the stamp of Beethoven's originality. Among other things, we can note the surprising turns of harmony in the opening movement and the casting of the second movement as a serene and deeply poetic meditation, a procedure the composer would follow in most of his subsequent concertos. The boisterous good humor of the rondo-form finale also identifies this work as a product of Beethoven's pen.

The Concerto in C Minor, Op. 37, followed in 1800. In style as well as chronology, this third concerto occupies an intermediate position

among Beethoven's five works in this genre. Its formal outline resembles the Classical-period models the composer followed so closely in his First and Second Piano Concertos. Yet there are also signs of the more expansive manner that would mark his succeeding works. The long first movement unfolds under the pervasive influence of C minor, a key that Beethoven associated with pathos, struggle and expressive urgency. By contrast, the *largo* second movement is in the remote and traditionally serene key of E major, and its music conveys an almost religious tranquillity. With the onset of the finale, Beethoven returns to C minor, though not to the dramatic struggles of the first movement. Rather, the recurring rondo theme sounds lively and somewhat *alla turca*.

Shortly after completing his Third Piano Concerto, Beethoven spoke of pursuing a "new path" in his music. He soon proceeded to do just that. In a series of unprecedented compositions written between 1804 and 1812, he achieved a bold expansion of practically all aspects of his musical language, including weightier sonorities, more inventive development of thematic ideas and an expanded range of harmonic movement. These technical innovations were not, of course, ends in themselves but the means to the heightened expressiveness and larger sense of musical drama that mark the composer's "heroic" middle period. Beethoven's last

two piano concertos stand among the most important products of this phase of his career. The Piano Concerto in G Major, Op. 58, completed in 1806, represents a significant advance in the composer's conception of the keyboard concerto. Its opening moments signal the new approach, as Beethoven precedes the usual orchestral exposition with music featuring the solo instrument, a procedure almost unprecedented when the work appeared. Similarly, the casting of the slow movement as a dramatic scenario represented a significant departure from traditional concerto form. (Franz Liszt proposed that this music gave programmatic representation to the story of Orpheus taming the furies with his song.) The concluding rondo constitutes the most elegant of Beethoven's concerto finales.

The title "*Emperor*," by which Beethoven's Piano Concerto in E-flat, Op. 73, has been known since the early nineteenth century, stems from the apocryphal story of a French army officer who, upon attending an early performance of the work, was moved to compare the grandeur of Beethoven's music with Napoleon. The political implications of his remark would hardly have pleased the composer, who had grown disenchanted with the French ruler long before 1809, when he wrote this concerto. Still, "*Emperor*" does not seem an inappropriate title for a work

that still exceeds all other concertos in its expression of majesty and heroism. Beethoven establishes the lordly character of the music in the passage that opens the first movement. Once again, the piano is active from the start, answering three sonorous chords from the orchestra with cadenza-like flourishes whose character can only be described as imperial. The orchestral paragraph that follows shows Beethoven still cognizant of the "military" concerto tradition. Beethoven's concern for making this concerto a coherent composition rather than a vehicle for displaying pianistic virtuosity even led him to omit—and, as mentioned earlier, to expressly forbid—a cadenza. The second movement presents a deeply devout meditation. It is connected to the third movement by way of a final musing by the piano that evolves magically into the principal theme of the ensuing rondo, a transition that recalls the passage by which Beethoven linked the scherzo and finale of his Fifth Symphony.

Arthur Rubinstein recorded complete cycles of the Beethoven piano concertos three times during the latter decades of his career. He played the first of these integrals with Josef Krips and the Symphony of the Air, an ensemble formed from Toscanini's stellar NBC Orchestra. The recordings, which are presented on this album, were made during a two-week period in December 1956. This was the first time a pianist had

ever recorded the complete Beethoven concerto cycle as a concentrated undertaking with a single orchestra and conductor.

Beethoven composed the three piano sonatas collected as his Op. 31 in the latter part of 1801 and the early months of 1802. The Sonata in E-flat Major, the third piece in the Op. 31 triptych, unfolds in an unusual four-movement design that includes no slow movement. Instead, its two middle movements present a scherzo and minuet in turn. These formal anomalies contribute to the playful tone that pervades the sonata as a whole, with laughing grace notes, sudden off-beat accents and sly harmonic deceptions underscoring the sense of musical humor. Arthur Rubinstein was especially fond of this sonata and recorded it three times during the course of his career. The performance presented on this album is the second of these recordings. Rubinstein taped it in December 1954.

In contrast to Rubinstein's multiple recordings of Beethoven's concertos and a number of his sonatas, the rendition of Haydn's Variations in F Minor included on this album is the pianist's only recording of music by this composer. Haydn wrote these variations in 1793, after returning to Vienna from the first of his two celebrated visits to England. That trip had been spectacularly successful, but the tone of this piece is anything but triumphal. It may be that the work's sober character was

prompted by the unexpected death of Marianne von Genzinger, the charming and musically accomplished wife of a prominent Viennese physician and a devoted admirer of the composer.

—Paul Schiavo

Paul Schiavo writes about music for a variety of publications throughout the United States. His articles appear regularly in the program books of Lincoln Center, the Saint Louis Symphony, the Saint Paul Chamber Orchestra, Seattle Opera and other major musical organizations.

THE CADENZAS

For the first four concertos, Arthur Rubinstein plays the cadenzas of the composer as edited by Ferruccio Busoni, with a few further changes of his own. Busoni's elaborations take such forms as extending the line to a higher register than the instrument of Beethoven's time made possible, or doubling a passage in thirds to improve sonority, or—as in the cadenza for the fourth concerto—utilizing a "cello register" for contrast where the composer had two statements of a theme in the treble.

In the first movement of Concerto No. 1, Rubinstein abbreviates the inordinately long Beethoven cadenza by proceeding from one trill on D to another some 16 measures later. In the Concerto No. 2, he utilizes the late (Hammerklavier) cadenza, which is not stylistically of the same period as the concerto but represents Beethoven's last thoughts on the material it contains. In the first movement of the Concerto No. 3, he anticipates the timpani figure of counterpoint

to the piano's arpeggios, just after the cadenza, by introducing it (on the dominant) under the linking trill.

With the fifth concerto, Beethoven became the first to compose the cadenza as an integral part of the work, and his precedent was followed by most of his successors.

—Max Wilcox



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.

DIE FÜNF ERSTEN BEETHOVEN-KONZERTE FÜR KLAVIER UND ORCHESTER SIND EIN ECKPFEILER DER KLAVIERKONZERTLITERATUR. Historisch nehmen sie eine zentrale Position in der Evolution des Klaviers ein, indem sie sowohl die Errungenschaften Mozarts in diesem Genre konsolidierten wie auch Neuland für künftige Komponistengenerationen erschlossen. Im Bezug auf Beethovens eigene Entwicklung verfolgten diese Konzerte den Fortschritt vom klassischen Stil seiner Jugend zu der heroischen Weise seiner vielzitierten "mittleren Periode".

Seine beiden ersten Klavierkonzerte schrieb Beethoven während seiner frühen Jahre in Wien, das er im Jahre 1792 mit seiner Geburtsstadt Bonn vertauscht hatte. Die Chronologie dieser Werke erfordert einige Erklärungen. Das Klavierkonzert in C-Dur, op. 15, heute als Konzert Nr. 1 bekannt, war de facto Beethovens zweites. Er komponierte es im Jahr 1795, rund drei Jahre nach jenem, das heute als sein Zweites Klavierkonzert bekannt ist, aber als erstes veröffentlicht wurde. Der erste Satz von Opus 15 baut die Tradition des "Militärkonzerts" weiter aus,



die Mozart weitgehend gepflegt hatte. Das folgende *Largo* ist elegant und verträumt, während das abschließende Rondo eine überschäumende Episode enthält—*Alla turca*. Alle drei Sätze bieten Gelegenheit für eine Kadenz; diese Soli hat Beethoven zweifellos improvisiert, wenn er selbst dieses und die anderen Konzerte spielte. Er komponierte schließlich Kadenzen für alle seine Klavierkonzerte mit Ausnahme des letzten, in welchem er die Kadenz bewußt auslies, ja sogar die Aufnahme einer solchen Passage ausdrücklich verbot. In den vorliegenden Aufnahmen spielt Rubinstein diese Beethoven-Kadenzen in der Bearbeitung von Ferruccio Busoni—mit ein paar eigenen kleineren Änderungen.

Das Klavierkonzert in B-Dur, op. 19 (irreführender Weise bezeichnet als Konzert Nr. 2) vollendete Beethoven Anfang 1795 und spielte es im März desselben Jahres anlässlich seines ersten öffentlichen Konzerts in Wien. Der allgemeine Ton dieses Werks steht dem von Mozarts Klavierkonzerten nahe, trägt aber doch den Originalstempel Beethovens. Unter anderem können wir die überraschenden harmonischen Wendungen im ersten Satz ebenso erkennen wie die Anlage des zweiten Satzes als gelassene und zutiefst poetische Meditation—eine Verfahrensweise, der der Komponist in den meisten seiner weiteren Konzerte folgen sollte.

Der ausgelassene Humor des abschließenden Finales in Rondoform kennzeichnet dieses Werk ebenfalls als echten Beethoven.

Das Konzert in c-Moll, op. 37, folgte im Jahre 1800. Stilistisch ebenso wie chronologisch nimmt dieses Werk unter Beethovens fünf Klavierkonzerten eine Art Zwischenposition ein. Der formale Umriss entspricht den klassischen Vorbildern, denen der Komponist mit seinem Ersten und Zweiten Konzert so genau gefolgt hatte; trotzdem gibt es hier aber Anzeichen für die mehr erweiterte Form, die die folgenden Werke kennzeichnen sollte. Der lange erste Satz entfaltet sich unter dem alles durchdringenden Einfluß von c-Moll—einer Tonart, die Beethoven mit Pathos, Kampf und expressiver Dringlichkeit verband. Im Gegensatz dazu ist der zweite Satz, das *Largo*, in der entfernten und traditionell gelassenen Tonart E-Dur gehalten, und die Musik vermittelt hier einen fast religiösen Frieden. Mit dem Beginn des Finales kehrt Beethoven zu c-Moll zurück, nicht aber zu dem dramatischen Ringen des ersten Satzes; das wiederholte Rondo-Thema klingt eher lebhaft und ein wenig *Alla turca*.

Kurz nach Vollendung seines Dritten Klavierkonzerts sprach Beethoven von einem "neuen Pfad", den er in seiner Musik eingeschlagen wolle—und genau das tat er auch bald. In einer Serie beispielloser



Manhattan Center, 1956

Kompositionen zwischen 1804 und 1812 erreichte er eine kühne Erweiterung nahezu aller Aspekte seiner musikalischen Sprache, einschließlich einer gewichtigeren Klangfülle, einer einfallsreicheren Entwicklung thematischer Ideen und eines größeren Bereichs harmonischer Bewegung. Diese technischen Neuerungen waren natürlich nicht einfach l'art pour l'art, sondern die Werkzeuge für die erhöhte Ausdruckskraft und das verstärkte Gefühl für musikalische Dramatik, wie sie die "heroische" mittlere Periode im Schaffen Beethovens kennzeichnen. Seine beiden letzten Klavierkonzerte gehören mit zu den bedeutendsten Werken dieser Periode. Das im Jahre 1806 vollendete Konzert in G-Dur, op. 58, repräsentiert einen signifikanten Fortschritt in Beethovens Klavierkonzert-Konzept. Die neue Einstellung wird schon in den ersten Augenblicken angedeutet, wenn Beethoven der üblichen Orchestereinleitung Musik für das Soloinstrument vorausstellt—etwas, das vor diesem Werk praktisch noch nie dagewesen war. Die Gestaltung des langsamen Satzes als dramatische Szene bedeutet ebenfalls ein wesentliches Abweichen vom traditionellen Konzertformat. (Franz Liszt war der Meinung, daß diese Musik eine programmatische Darstellung von Orpheus war, der die Furien mit seinem Gesang besänftigt.) Das ab-

schließende Rondo stellt das eleganteste aller Konzertfinale Beethovens dar.

Der im deutschen Sprachraum nicht gebräuchliche Titel *Emperor Concerto*, unter dem Beethovens Klavierkonzert in Es-Dur, op. 73, seit dem frühen 19. Jahrhundert in England und den USA bekannt ist, stammt von der apokryphen Geschichte eines französischen Offiziers, der sich nach dem Besuch einer frühen Aufführung des Werks dazu veranlaßt gefühlt haben soll, die Größe dieser Musik Beethovens mit der Größe von Kaiser Napoleon zu vergleichen. Die politischen Implikationen dieser Bemerkung hätten den Komponisten wohl kaum erfreut, war er doch von dem französischen Herrscher sehr enttäuscht—schon lange vor dem Jahre 1809, als er dieses Konzert komponiert hatte. Trotzdem scheint *Emperor* kein unpassender Titel für ein Werk zu sein, das bis heute alle anderen Konzerte an Majestät und Heroik übertrifft. Beethoven etabliert die herrische Natur dieser Musik in der einleitenden Passage des ersten Satzes; der anschließende Orchesterabschnitt zeigt, daß sich der Komponist der Tradition des Militärkonzerts immer noch bewußt war. Beethovens Bestreben, dieses Konzert zu einer kohärenten Komposition zu machen anstatt eines Mediums zur Schaustellung pianistischer

Virtuosität, veranlaßte ihn dazu, keine Kadenz dafür zu schreiben, ja sogar—wie schon erwähnt—eine solche ausdrücklich zu verbieten. Der zweite Satz bringt eine von tiefer Frömmigkeit erfüllte Meditation; er ist verbunden mit dem dritten Satz durch eine abschließende Kontemplation des Klaviers, die sich auf wunderbare Weise zum Hauptthema des folgenden Rondos entwickelt—ein Übergang, der an die Passage erinnert, mit der Beethoven Scherzo und Finale seiner Fünften Sinfonie miteinander verbunden hat.

Arthur Rubinstein hat (in den späteren Jahrzehnten seines Lebens) komplette Zyklen von Beethovens Klavierkonzerten dreimal aufgenommen. Die erste Version spielte er unter Josef Krips mit dem Orchester "Symphony of the Air", das aus Toscaninis legendärem NBC Orchestra gebildet worden war. Die hier vorliegende Aufnahme wurde innerhalb von zwei Wochen im Dezember 1956 angefertigt. Dies war das erstemal, daß ein Pianist diesen kompletten Beethoven-Zyklus als konzentriertes Unternehmen mit einem Orchester und einem Dirigenten aufgenommen hatte.

Die drei Klaviersonaten von op. 31 komponierte Beethoven gegen Ende 1801 und in den ersten Monaten des folgenden Jahres. Die Sonate

in Es-Dur, die dritte in dem Triptych von op. 31, entfaltet sich in einer ungewöhnlichen Anlage von vier Sätzen, die keinen langsamen Satz enthalten. Dafür präsentieren die beiden Mittelsätze ein Scherzo und ein Menuett; diese formalen Anomalien tragen zu dem verspielten Ton bei, der die ganze Sonate durchdringt—mit lachenden Verzierungsnoten, plötzlichen schwachen Taktteilen und listigen harmonischen Täuschungen zur Betonung dieses musikalischen Humors. Rubinstein liebte diese Sonate besonders und nahm sie insgesamt dreimal auf. Die hier vorliegende Version ist seine zweite, aufgenommen im Dezember 1954.

Im Gegensatz zu Rubinsteins vielfachen Aufnahmen der Beethoven-Konzerte und vieler seiner Sonaten ist seine hier enthaltene Aufnahme von Haydns Variationen in f-Moll die einzige, die er je von der Musik dieses Komponisten angefertigt hat. Haydn schrieb diese Variationen im Jahre 1793, nachdem er von der ersten seiner beiden berühmten Englandreisen nach Wien zurückgekehrt war. Diese erste Reise war ein spektakulärer Erfolg gewesen, doch ist der Ton dieser Variationen alles andere als triumphal. Es mag sein, daß der nüchterne Charakter des Werks auf den unerwarteten Tod von Marianne von Genziger zurück-

zuführen war, der charmanten und musikalisch begabten Frau eines bekannten Wiener Arztes und begeisterten Verehrerin Haydns.

—Paul Schiavo

Paul Schiavo schreibt über Musik für eine Vielfalt von Publikationen in den USA. Seine Artikel erscheinen regelmäßig in den Programmheften des Lincoln Center, von Klangkörpern wie des Saint Louis Symphony Orchestra, des Saint Paul Chamber Orchestra und des Seattle Opera Orchestra und vieler anderer großer musikalischer Institutionen.

Die Kadenzen

In den vier ersten Konzerten spielt Arthur Rubinstein die Kadenzen des Komponisten in der von Ferruccio Busoni redigierten Form, aber auch mit eigenen Veränderungen. Die Bearbeitungen Busonis nehmen Formen an wie etwa Erweiterung der Linie zu einem höheren Register, als dies dem Klavier zu Beethovens Zeiten möglich war; Verdoppelung einer Passage in Terzen zur Verbesserung der Klangfülle, oder—wie in der Kadenz des vierten Konzerts—die Benutzung eines "Celloregisters" für Kontrastzwecke dort, wo der Komponist zwei Eintritte eines Themas im Diskant bringt.

Im ersten Satz des Konzerts Nr. 1 verkürzt Rubinstein Beethovens ungeheuer lange Kadenz von einem Triller in D zu einem anderen 16 Takte später. Im Konzert Nr. 2 benutzt er die späte (Hammerklavier) Kadenz, die stilistisch nicht aus derselben Periode stammt wie dieses Konzert, aber Beethovens letzte Gedanken dazu enthält. Im ersten Satz von Konzert Nr. 3 nimmt er die

Paukenfigur des Kontrapunkts zum Klavierarpeggio gleich nach der Kadenz vorweg, indem er sie unter dem verbindenden Triller einleitet (auf der Dominante).

In seinem fünften Konzert hat Beethoven als erster die Kadenz als integrierenden Bestandteil des Werks komponiert, und die meisten seiner Nachfolger folgten diesem Beispiel.

—Max Wilcox



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 irgendetwas möglich 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.



LES CINQ CONCERTOS POUR PIANO ET ORCHESTRE DE BEETHOVEN CONSTITUENT LA PIERRE DE FAÎTE DE LA LITTÉRATURE DU CONCERTO POUR LE CLAVIER. Historiquement, ces œuvres occupent une position centrale dans l'évolution du concerto de piano, consolidant les réalisations de Mozart dans ce genre tout en découvrant de nouvelles terres à cultiver par des générations successives de compositeurs. Dans le cadre du développement de Beethoven lui-même, elles suivent la progression allant de la période classique de sa jeunesse au style héroïque de sa "deuxième manière" très admirée.

Beethoven composa ses deux premiers concertos pour piano pendant ses jeunes années à Vienne, où il s'était installé après avoir quitté sa ville natale de Bonn, en 1792. La chronologie de ces œuvres demande quelques explications. Le Concerto pour Piano en Ut majeur, Op.15, connu maintenant comme le Concerto no 1, était en fait le second que Beethoven ait achevé. Composé en 1795, il suivait de trois ans environ celui qui est maintenant appelé le Deuxième Concerto pour Piano, mais il avait été le premier publié. Son mouvement d'ouverture continue la

tradition du "concerto militaire" abondamment développée par Mozart. Le *Largo* qui suit est élégant, avec une atmosphère de rêve, tandis que le Rondo final renferme un épisode exubérant, *alla turca*. Les trois mouvements prévoient l'insertion de cadences. Beethoven improvisait certainement ces solos lorsqu'il jouait ce concerto ou d'autres. Plus tard, il composa des cadences pour tous ses concertos de piano, sauf le dernier, dans lequel il omit, et interdit de façon explicite, l'addition d'un passage de ce genre. Dans ces enregistrements, Arthur Rubinstein joue les cadences de Beethoven telles qu'elles ont été éditées par Ferruccio Busoni, avec quelques petites modifications de son cru.

Beethoven acheva le Concerto en Si bémol majeur, Op.19, (désigné à tort comme Concerto no 2) au début de 1795, et le joua à l'occasion de son premier concert public à Vienne, en mars de la même année. Le ton général de cette œuvre est proche de celui des concertos de Mozart, mais il porte aussi la marque de l'originalité de Beethoven. Entre autres, nous remarquons les surprenantes fluctuations harmoniques dans le premier mouvement et la transformation du deuxième mouvement en une sereine méditation profondément poétique, procédé que le compositeur adopterait dans la plupart de ses concertos suivants. La bonne humeur

turbulente du finale en forme de rondo est également caractéristique de Beethoven.

Le Concerto en Ut mineur, Op.37, suivit, en 1800. Par son style comme par sa chronologie, ce troisième concerto occupe une position intermédiaire parmi les cinq œuvres que Beethoven composa dans ce genre. Son profil formel ressemble aux modèles de la période classique auxquels le compositeur se conforma de si près pour ses Premier et Deuxième Concertos pour Piano. Pourtant, on y décèle aussi des signes de la manière plus expansive qui caractériserait ses œuvres suivantes. Le long premier mouvement se développe sous l'influence envahissante d'Ut mineur, tonalité que Beethoven associait à l'émotion, à l'effort et à une urgence expressive. Par contre, le deuxième mouvement, en *Largo*, est dans la tonalité éloignée et traditionnellement sereine de Mi majeur, et sa musique exprime une tranquillité presque religieuse. Avec l'arrivée du finale, Beethoven revient à Ut mineur, mais sans les luttes dramatiques du premier mouvement. Le thème du rondo qui revient semble plutôt vivant et presque *alla turca*.

Peu après avoir achevé son Troisième Concerto pour Piano, Beethoven parla de suivre une "nouvelle voie" dans sa musique. C'est ce

qu'il fit bientôt. Dans une série de compositions sans précédent, écrites entre 1804 et 1812, il réussit une expansion hardie de presque tous les aspects de son langage musical, avec des sonorités plus puissantes, un développement plus inventif de ses idées thématiques et un éventail plus large de modulations harmoniques. Ces innovations techniques n'étaient évidemment pas des fins en elles-mêmes, mais les moyens d'atteindre l'expression plus intense et le sens musical plus large et plus dramatique qui marquent la seconde manière "héroïque" du compositeur. Les deux derniers concertos pour piano de Beethoven sont parmi les produits les plus importants de cette phase de sa carrière. Le Concerto pour Piano en Sol majeur, Op.58, achevé en 1806, représente un progrès significatif dans la conception de Beethoven du concerto pour clavier. Ses premières mesures annoncent la nouvelle attitude de Beethoven, lorsqu'il fait précéder l'exposition orchestrale habituelle d'une musique jouée par l'instrument soliste, procédé presque sans précédent au moment de la parution de l'œuvre. De même, la présentation du mouvement lent comme un scénario dramatique représentait une rupture significative d'avec la forme traditionnelle du concerto. (Franz Liszt suggéra que cette musique était une représentation programmatique de l'histoire d'Orphée

apprivoisant les furies avec son chant.) La conclusion en rondo constitue le plus élégant des finales de concerto de Beethoven.

Le titre d'“*Empereur*”, qui a été attribué au Concerto pour Piano en Mi bémol, Op.73, de Beethoven depuis le début du XIXe siècle, provient de l'histoire apocryphe d'un officier de l'armée française qui, après avoir assisté à l'une des premières exécutions de l'œuvre, aurait comparé avec émotion la grandeur de la musique de Beethoven à Napoléon. Les implications politiques de cette remarque n'auraient sûrement pas plu au compositeur qui avait été déçu par l'empereur français longtemps avant 1809, date à laquelle il écrivit ce concerto. Cependant, “*Empereur*” ne semble pas un titre inapproprié pour une œuvre qui dépasse encore tous les autres concertos par son expression de majesté et d'héroïsme. Beethoven établit le caractère noble de la musique dans le passage qui introduit le premier mouvement. Là encore, le piano est actif dès le début, répondant à trois accords sonores de l'orchestre par des fioritures en style de cadence dont le caractère ne peut être qualifié que d'impérial. Le paragraphe orchestral qui suit prouve que Beethoven n'a pas oublié la tradition du concerto “militaire”. Le soin que prend Beethoven à faire de son concerto une composition cohérente plutôt qu'un véhicule pour

exhiber la virtuosité pianistique l'a même amené à omettre —et, comme nous l'avons mentionné plus haut, à interdire expressément— une cadence. Le deuxième mouvement présente une méditation profondément pieuse. Il est relié au troisième mouvement à l'aide d'une dernière rêverie du piano qui se transforme magiquement en thème principal du rondo suivant, transition qui rappelle le passage avec lequel Beethoven avait relié le scherzo et le finale de sa Cinquième Symphonie.

Arthur Rubinstein enregistra le cycle complet des concertos pour piano de Beethoven trois fois pendant les dernières décennies de sa carrière. Il joua la première de ces intégrales avec Josef Krips et la Symphony of the Air, ensemble formé à partir de l'éblouissant Orchestre NBC de Toscanini. Les enregistrements, qui figurent sur cet album, furent réalisés pendant une période de deux semaines, en décembre 1956. C'était la première fois qu'un pianiste ait jamais enregistré le cycle complet de concertos de Beethoven en tant qu'entreprise concentrée, avec un unique orchestre et son chef.

Beethoven composa les trois sonates pour piano réunies dans son Op.31 vers la fin de 1801 et pendant les premiers mois de 1802. La Sonate en Mi bémol majeur, troisième morceau du triptyque de l'Op.31,

se déroule suivant un modèle inhabituel de la formule en quatre mouvements, qui ne comprend pas de mouvement lent. Ses deux mouvements centraux, par contre, présentent tour à tour un scherzo et un menuet. Ces anomalies formelles contribuent au ton badin qui envahit toute la sonate dans son ensemble, avec des ornements rieurs, des accents soudains sur des temps faibles et de sournoises supercheries harmoniques soulignant le sens de l'humour musical. Arthur Rubinstein aimait particulièrement cette sonate et il l'enregistra trois fois au cours de sa carrière. L'exécution que nous présentons dans cet album fut le deuxième de ces enregistrements. Rubinstein le mit sur bande en décembre 1954.

Par contraste avec les multiples enregistrements par Rubinstein des concertos de Beethoven et de plusieurs de ses sonates, l'interprétation des Variations en Fa mineur de Haydn incluse dans cet album est le seul enregistrement par le pianiste de musique de ce compositeur. Haydn avait composé ces variations en 1793, à son retour à Vienne après la première de ses deux célèbres visites en Angleterre. Ce voyage lui avait apporté un succès spectaculaire, mais le ton du morceau n'a rien de triomphal. Il se peut que le caractère sérieux de cette pièce soit dû à la mort inattendue de Marianne von Genzinger, charmante épouse d'un

éminent médecin viennois, musicienne accomplie et fidèle admiratrice du compositeur.

—Paul Schiavo

Paul Schiavo écrit des articles sur la musique dans diverses publications diffusées sur tout le territoire des États-Unis. Ses écrits paraissent régulièrement dans les programmes du Lincoln Center, du Saint Louis Symphony, du Saint Paul Chamber Orchestra, du Seattle Opera et d'autres grands organismes consacrés à la musique.

LES CADENCES

Dans les quatre premiers concertos, Arthur Rubinstein joue les cadences du compositeur, éditées par Ferruccio Busoni, avec quelques petites modifications de son cru. Les élaborations de Busoni consistent par exemple à prolonger la ligne mélodique jusqu'à un registre plus élevé que l'instrument du temps de Beethoven ne le permettait, ou à doubler un passage en tierces pour en améliorer la sonorité, ou—comme dans la cadence du quatrième concerto—à utiliser un "registre de violoncelle" comme contraste lorsque le compositeur avait deux formulations d'un thème dans l'aigu.

Dans le premier mouvement du Concerto no 1, Rubinstein abrège la trop longue cadence de Beethoven en allant directement d'un trille sur le Ré à un autre quelques 16 mesures plus loin. Dans le Concerto no 2, il utilise la cadence tardive (Hammerklavier) qui n'appartient pas à la même période stylistique que le concerto, mais représente les dernières idées de Beethoven sur le

matériel existant. Dans le premier mouvement du Concerto no 3, il anticipe la figure des timbales en contrepoint aux arpèges du piano, immédiatement après la cadence, en l'introduisant (sur la dominante) en-dessous du trille de transition.

Dans le Concerto no 5, Beethoven fut le premier à composer une cadence qui fasse partie intégrale de l'œuvre, et ce précédent fut suivi par la plupart de ses successeurs.

—Max Wilcox



THE ARTHUR RUBINSTEIN COLLECTION

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

