



THE RUBINSTEIN COLLECTION

(1770-1827)

Ludwig van

BEETHOVEN  
PIANO CONCERTOS

No. 1, Op. 15

No. 3, Op. 37

Boston Symphony Orchestra

Erich Leinsdorf, *conductor*

*PIANO CONCERTO NO. 1, OP. 15*

*in C / C-dur / ut majeur (37:25)*

- 1 **Allegro con brio** (17:02)
- 2 **Largo** (11:04)
- 3 **Rondo: Allegro** (9:09)

Recorded October 20, 21, 1967

*PIANO CONCERTO NO. 3, OP. 37*

*in C minor / c-moll / ut mineur (35:19)*

- 4 **Allegro con brio** (17:25)
- 5 **Largo** (8:51)
- 6 **Rondo: Allegro** (8:54)

Recorded April 5, 6, 1965



Produced by Max Wilcox

Recording Engineer: Anthony Salvatore  
Recorded in Symphony Hall, Boston

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

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

*Long Beach, California, March 16, 1951 —*

*My dear friend Sascha,*

*Enclosed is a scheisslich (unflattering) portrait of myself. Acting logically,  
I have lacked toilet paper for protection...*

*Why the moustache? Quite simple.*

*For my older days, I have decided to learn the trade of a Beethoven performer!*

*But as a thinking man, I said to myself that if one wishes to become a genuine  
Beethoven man he must not only play like one but look like one as well!*

*Thus, although I have been faithful to the Anton Rubinstein tradition for sixty years  
or so, I have resolved from now on to follow my Schnabel (or the hairs under it)  
while playing!*

*As always, your old and affectionate friend,*

*Josef Hofmann*

This playfully facetious note (originally in German) written to Alexander Greiner of Steinway & Sons is particularly revealing and, in a sense, typical of an attitude held by Romantic Slavic virtuoso pianists toward Artur Schnabel, popularly considered to be the most celebrated "Beethoven specialist" of his epoch, displaying not only bemusement, but also an implied resentment of "intellectuals" and their attendant authority. Hofmann's sarcasm ("Schnabel" is the German equivalent

of a bird's beak) was certainly shared by another illustrious colleague, Arthur Rubinstein, who in his memoirs (*My Many Years*, page 132) wrote disparagingly about Schnabel and also about "the Schotchman [sic] Frederic Lamond, whose main attraction was a supposed resemblance to Beethoven but who never performed this composer to my taste." On page 159 of the same volume, Rubinstein informs us "I was never convinced by the intellectual and almost pedantic conception of Artur Schnabel, the acknowledged specialist in these works. He sounded to me as if he were giving lessons to us in the audience, whereas the *Adagio* of the *Hammerklavier*, the 'absence' in the *Les Adieux* Sonata, and in the D Minor, Op. 31, No. 2 made me cry when played by Risler. One seems to forget that Beethoven was the first composer whom one could call 'romantic,' which means simply that he used his creative genius to bring out in his music his despair, his joys, his feeling for nature, his outbursts of rage and, above all, his love. With his unique mastery, he expressed all these emotions in perfect forms. Nothing is more foreign to me than the term 'classic' when speaking of Beethoven."

Interestingly, the October 1995 issue of *Piano and Keyboard* ran an interview between Jed Distler and Karl Ulrich Schnabel, the pianist's son,

claiming that his father's playing influenced Rubinstein's: "Rubinstein was outspoken about how he didn't care for my father's playing, but within weeks after my father died, Rubinstein began to change. You can hear on his later recordings, how Rubinstein followed the text more and more."

It is a moot point whether or not Rubinstein resolved to "follow his Schnabel" (or the hairs underneath it!), but the truth is that, for much of his long career—indeed, until Rubinstein was nearly 70 years old—Beethoven was pretty much a peripheral to his repertory. During those decades, he played only a handful of popular Beethoven sonatas and only two of his concertos, the third and the fourth. All that was soon to change: after taping his first recorded concerto cycle in 1956 (as an aftermath of concert tours in London, Paris, Chicago and New York, in the space of ten days), Rubinstein's interpretations *did* begin to change gradually, in significant ways. Some "purists" may conceivably fault aspects of his interpretations for certain stylistic anachronisms (more of this presently), but a remarkable transformation nevertheless cannot be denied. In the final two decades—between 1956 and 1974—Rubinstein recorded three complete cycles of the Beethoven Five (with Krips and

the Symphony of the Air, Leinsdorf and the Boston Symphony Orchestra and, finally, Barenboim and the London Philharmonic Orchestra). That daunting lifetime achievement gives Rubinstein, at least quantitatively, parity with Claudio Arrau, Alfred Brendel, Rudolf Serkin and Vladimir Ashkenazy who, likewise, recorded this music *in toto* three times (exceeding Artur Schnabel and Wilhelm Kempff, the other Beethoven "specialists"). It is unprecedented for such an icon to leave behind such a legacy.

The two performances heard on this compact disc are part of Rubinstein's second recording of the Beethoven Concerto Cycle. Undoubtedly, they reflect the conditions under which they were made. One might say, then, that an aura of spontaneity was an attendant feature of the 1956 performances with Krips—which, as noted, came to rapid fruition in the space of ten days. Conversely, Rubinstein, in his middle seventies yet blissfully undiminished in technical virtuosity, was nonetheless obviously bent on atoning for his imagined "past sins!" Accordingly, the remake was spread more gradually over five years of sessions held between 1963 and 1967. If the 1956 interpretations might be likened to snapshots, the Boston recordings present a more formal—and yes, *thoughtful*—portrait of Rubinstein's considered views vis à vis Beethoven.

Conductor Leinsdorf's essentially cool, analytical approach undoubtedly contributed to the "perfection" of these reappraisals.

Many will approvingly note that (as Karl Ulrich Schnabel put it) Rubinstein's interpretations here tend to "follow the text" more and more.

Some who may say they have been offended by a penchant for "Romantic" nuance and rubato—and who disliked their Beethoven "sounding like Chopin"—will immediately recognize a more sober, even *Teutonic*, approach to rhythm and sonority.

Some will therefore prefer this 1967 First Concerto for its emphasis on elegance and decorum; others, however will accordingly favor the Krips recording, and find more of the quintessential Rubinstein brio in the more rambunctious 1956 interpretation.

The least controversial performance is the Third Concerto in the Leinsdorf version. This is arguably Rubinstein's strongest statement of the concerto he played most often over the years. Even the *Largo*, a "constant" in the pianist's faster-than-customary way with the music, sounds more settled and dignified here.

Rubinstein persisted in preferring Busoni's emendations to Beethoven's own cadenzas in both of these concertos but, even in that

respect, his two last recordings of the Third Concerto restore the cadenza's opening bars omitted from the recordings with Krips and Toscanini.

—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 CADENZAS

*In Beethoven's Concerto No. 1 Arthur Rubinstein plays the last of three cadenzas Beethoven composed for the first movement. It was written several years after the concerto was published and closely resembles the keyboard range and pianistic style of the Waldstein Sonata. From what we have learned from contemporary reports, it is very much in the style of Beethoven's fabled improvisations, and distinguished musicologist Donald Francis Tovey is among the many who consider it Beethoven's most brilliant and characteristic concerto cadenza.*

*Mr. Rubinstein used Ferruccio Busoni's edition of this cadenza, and the changes from Beethoven's text include: double instead of broken thirds and sixths at measures 8–11 and 13–16, with the single bass notes augmented to octaves; the chordal figures beginning at measure 74 are changed to the arpeggios and 16th-note figurations Beethoven used at measure 20, and 16 measures of quite uninteresting material are eliminated near the end, a change Busoni felt Beethoven might well have made if he had prepared this cadenza for publication.*

—Max Wilcox

*Arthur Rubinstein plays the Busoni edition of Beethoven's cadenza for Concerto No. 3. The changes include: at measure 15 a chord is added to the left-hand single note; in the eighth measure of the second theme double thirds are added in both hands; in measure 19 of the Presto the left hand is filled out with chords; in measure 20 the right-hand chromatics become thirds and left-hand chromatics are added, and at Tempo I the opening two notes of the theme are added. During the last measure of trills Mr. Rubinstein adds his own anticipation of the timpani figure that signals the return of the orchestra.*

—H.C. Robbins Landon



#### 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.



*Long Beach, Kalifornien, 16. März 1951—*

*Mein lieber Freund Sascha,*

*Beiliegend ein scheissliches Portrait von mir. Logischerweise hatte ich kein Toilettenpapier als Schutz...*

*Warum der Schnurrbart? Ganz einfach.*

*Auf meine alten Tage habe ich beschlossen, den Beruf des Beethoven-Interpreten zu erlernen!*

*Aber als denkender Mensch sagte ich mir, wenn man ein echter Beethoven-Mann werden möchte, muß man nicht nur spielen wie einer, sondern auch so aussehen. Obwohl ich also seit über sechzig Jahren der Anton-Rubinstein-Tradition anhänge, habe ich nun den Entschluß gefaßt, meinem Schnabel zu folgen (oder den Haaren darunter!), wenn ich spiele.*

*Wie immer, dein alter und liebevoller Freund,*

*Josef Hofmann*

Diese verspielt-ironische Notiz an Alexander Greiner von Steinway & Sons ist sehr aufschlußreich und in gewisser Weise typisch für die Einstellung der romantischen slawischen Klaviervirtuosen gegenüber Artur Schnabel, der allgemein als der größte "Beethoven-Spezialist" seiner Zeit galt. Hier kommt nicht nur eine amüsierte Ironie zum Ausdruck, sondern auch ein Ressentiment gegenüber den "Intellektuellen" und der





BMG Classics

ihnen zugewiesenen Autorität. Hofmanns Sarkasmus, der sich in der doppeldeutigen Verwendung des Wortes "Schnabel" zeigt, wurde von seinem illustren Kollegen Arthur Rubinstein geteilt, denn dieser äußert sich in seinen Memoiren ziemlich geringschätzig über Schnabel, wie auch über den "Schotten" Frederic Lamond [im englischen Original "Schotchman"(sic)], dessen Attraktion hauptsächlich in seiner angeblichen Ähnlichkeit mit Beethoven bestand, der aber gerade die Werke dieses Komponisten nie so spielte, wie ich sie gern gehört hätte." (*My Many Years*, S. 132/*Mein glückliches Leben*, S. 175) Auf S. 159 (bzw. S. 208) schreibt Rubinstein dann: "Arthur Schnabel, anerkannter Spezialist dieser Werke, hat mich mit seiner intellektuellen, ja fast pedantischen Konzeption nie überzeugt. Es schien mir, als wollte er seine Zuhörer belehren, während mir die Tränen kamen, als ich Risler das *Adagio* der *Hammerklaviersonate*, die 'Absence' in der *Les Adieux*-Sonate und die *d-Moll-Sonate*, op. 31, Nr. 2, spielen hörte. Offenbar ist es in Vergessenheit geraten, daß man Beethoven den ersten 'Romantiker' nennen kann, was ja weiter nichts bedeutet, als daß er sein schöpferisches Genie dazu benutzte, seiner Verzweiflung, seiner Freude, seinem Naturgefühl, seinen Zornesausbrüchen und vor allem seiner Liebe musikalischen



Ausdruck zu verleihen. Dank seiner einzigartigen Meisterschaft findet er für diese Gefühle genau die angemessene Form. Im Zusammenhang mit Beethoven berührt mich nichts befremdlicher als das Wort 'klassisch'."

Interessant ist das Interview zwischen Jed Distler und Karl Ulrich Schnabel, das im Oktober 1995 in der Zeitschrift *Piano and Keyboard* erschien. Der Sohn des Pianisten meint hier, das Spiel seines Vaters habe Rubinstein stark beeinflusst: "Rubinstein sprach zwar immer darüber, daß ihm die Spielweise meines Vaters nicht gefalle, aber schon wenige Wochen nach dem Tod meines Vaters veränderte sich Rubinstein. Man kann bei den späteren Aufnahmen feststellen, daß Rubinstein immer stärker dem Text folgte."

Es ist müßig zu überlegen, ob Rubinstein beschloß, "seinem Schnabel" (oder den Haaren darunter!) zu folgen, aber es stimmt, daß Beethoven lange an der Peripherie seines Repertoires blieb—bis Rubinstein fast schon siebzig Jahre alt war. In den Jahrzehnten davor spielte er höchstens eine Handvoll populärer Beethoven-Sonaten und nur zwei seiner Konzerte, nämlich das dritte und das vierte. All das sollte sich ändern: Nachdem er den Beethovenschen Konzert-Zyklus 1956 das erste Mal auf Platte aufgenommen hatte (innerhalb von zehn Tagen, sozusagen als

"Nachspiel" der Konzert-Tourneen in London, Paris, Chicago und New York), setzte in Rubinsteins Interpretationen ein signifikanter Wechsel ein. Manche "Puristen" mögen zwar gewisse Aspekte seiner Interpretationen wegen stilistischer Anachronismen tadeln (mehr dazu später), aber man kann dennoch eine bemerkenswerte Veränderung nicht leugnen. In den letzten beiden Jahrzehnten (von 1956 bis 1974) nahm Rubinstein Beethovens fünf Klavierkonzerte dreimal als kompletten Zyklus auf (mit Krips und der Symphony of the Air; Leinsdorf und dem Boston Symphony Orchestra und schließlich mit Barenboim und dem London Philharmonic Orchestra). Diese Errungenschaft stellt Rubinstein, zumindest in quantitativer Hinsicht, auf gleiche Stufe mit Claudio Arrau, Alfred Brendel, Rudolf Serkin und Vladimir Ashkenazy, die diesen Zyklus ebenfalls dreimal aufnahmen (und damit Artur Schnabel und Wilhelm Kempff, die anderen Beethoven-"Spezialisten", übertrafen). Selbst für eine Ikone ist ein solches Vermächtnis ungeheuerlich.

Zu den beiden Aufnahmen auf dieser CD gehört Rubinsteins zweite Aufnahme des Beethovenschen Konzert-Zyklus. Zweifellos spiegeln die verschiedenen Einspielungen die Bedingungen wider, unter denen sie entstanden. Man könnte sagen, daß eine gewisse Aura der Spontaneität

die Aufführungen mit Krips (1956) kennzeichnet, die ja, wie schon erwähnt, innerhalb von zehn Tagen zustande kam. Mit Mitte siebzig und immer noch im Vollbesitz seiner technischen Virtuosität, neigte Rubinstein dann eher dazu, für seine angeblichen "alten Sünden" Buße tun zu wollen. Demzufolge erstreckte sich die nächste Aufnahme über fünf Jahre, von 1963 bis 1967. Die Interpretationen von 1956 könnte man mit Schnappschüssen vergleichen, während bei den Bostoner Aufnahmen Rubinsteins Einstellung zu Beethoven formaler und nachdenklicher wirkt. Der letztlich kühle, analytische Ansatz des Dirigenten Leinsdorf trug zweifellos zur "Perfektion" dieser Darbietung bei.

Viele werden lobend feststellen, daß (wie Karl Ulrich Schnabel es formulierte) Rubinsteins Interpretationen hier immer stärker "dem Text folgen".

Manche, die nicht allzu entzückt waren von einer Neigung zu "romantischen" Nuancen und zum Rubato und denen es nicht behagte, daß ihr Beethoven "wie Chopin klang", werden sofort einen nüchterneren, ja, *teutonischen* Umgang mit Rhythmus und Klangfarbe feststellen.

Manche werden dieses Erste Klavierkonzert von 1967 wegen seiner Betonung von Eleganz und Stil bevorzugen; andere werden jedoch die

Krips-Aufnahme favorisieren und in der temperamentvolleren Aufnahme von 1956 eher die für Rubinstein so typische Lebensfreude finden.

Die am wenigsten kontroverse Aufführung ist das Dritte Klavierkonzert mit Leinsdorf. Sie ist sicherlich Rubinsteins überzeugendste Darbietung dieses Werks, das er im Lauf der Jahre am häufigsten spielte. Selbst das *Largo*, eine "Konstante" in der für den Pianisten so typischen schnellen Interpretation der Musik, klingt hier ruhiger und würdevoller.

Bei beiden Konzerten gab Rubinstein beharrlich Busonis Bearbeitungen den Vorzug vor Beethovens eigenen Kadenzten, aber die beiden letzten Aufnahmen des Dritten Konzerts stellen die Eröffnungstakte der Kadenz wieder her, die bei den Aufnahmen mit Krips und Toscanini fehlen.

—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 KADENZEN

Im Konzert Nr. 1 spielt Arthur Rubinstein die letzte der drei Kadenz, die Beethoven für den ersten Satz komponiert hat. Er tat dies mehrere Jahre nach der Veröffentlichung des Konzerts, und sie ähnelt stark dem pianistischen Bereich und Stil der Waldstein-Sonate. Wie wir aus zeitgenössischen Berichten wissen, ist diese Kadenz im Stil ganz wie Beethovens berühmte Improvisationen, und der bekannte Musikwissenschaftler Donald Francis Tovey ist nur einer von vielen, die dies für die glänzendste und typischste Konzertkadenz Beethovens halten.

Rubinstein spielt diese Kadenz gemäß der Busoni-Ausgabe, die folgende Änderungen der Beethoven-Partitur enthält: doppelte anstatt gebrochene Terzen und Sexten bei den Takten 8–11 und 13–16, wobei die einzelnen Bassnoten zu Oktaven augmentiert werden; die bei Takt 74 beginnenden Akkordfiguren werden zu den Arpeggios und Sechzehntelnoten-Figurierungen verlegt, die Beethoven bei Takt 20 geschrieben hat, während gegen Ende 16 Takte eines recht uninteressanten Materials gestrichen werden—eine Entscheidung, die Busoni zufolge Beethoven selbst getroffen haben würde, wenn er diese Kadenz zur Veröffentlichung bestimmt hätte.

—Max Wilcox

Arthur Rubinstein spielt die Busoni-Version der Kadenz des Beethoven-Konzerts Nr. 3. Die Änderungen sind: bei Takt 15 wird zur Einzelnote der linken Hand ein Akkord hinzugefügt; im Achteltakt des zweiten Themas werden für beide Hände Doppelterzen hinzugefügt; bei Takt 19 des Prestos wird die Musik für die linke Hand mit Akkorden gefüllt; bei Takt 20 werden die Noten der chromatischen Skala der rechten Hand zu Terzen, und die der linken Hand werden hinzugefügt; bei Tempo I schließlich werden die ersten zwei Noten des Themas hinzugefügt. Im letzten Takt der Triller fügt Rubinstein seine eigene Vorankündigung der Paukenfigur hinzu, die den Wiedereinsatz des Orchesters einleitet.

—H. C. Robbins Landon



### DIE ARTHUR RUBINSTEIN COLLECTION

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



Erich Leinsdorf, Arthur Rubinstein  
BMG Classics

*Long Beach, Californie, le 16 mars 1951—*

*Mon cher ami Sascha,*

*Ci-joint un portrait merdique de moi-même. Logiquement, je manquais de papier hygiénique pour me protéger...*

*Pourquoi la moustache? Très simple.*

*Pour ma vieillesse, j'ai décidé d'apprendre le métier d'interprète de Beethoven.*

*Mais, en homme pensant, je me suis dit que si on veut devenir un véritable pianiste beethovénien, il faut non seulement en avoir l'exécution, mais l'apparence!*

*Alors, bien que je sois fidèle à la tradition d'Anton Rubinstein depuis une soixantaine d'années, j'ai résolu, à partir de maintenant, de suivre mon Schnabel (ou les poils en-dessous) quand je joue!*

*Comme toujours, ton vieil ami affectionné,*

*Josef Hofmann*

Cette lettre d'une bouffonnerie taquine (en allemand à l'origine) adressée à Alexander Greiner de Steinway & Sons est particulièrement révélatrice, et typique à certains points de vue, de l'attitude des pianistes virtuoses slaves romantiques envers Artur Schnabel, communément considéré comme le plus célèbre "spécialiste de Beethoven" de son époque, reflétant non seulement l'incompréhension, mais aussi un ressentiment implicite des "intellectuels" et de l'autorité dont ils jouissaient. Les sar-

26  
casmes de Hofmann ("Schnabel", en allemand, signifie un bec d'oiseau) auraient certainement été approuvés par un autre illustre collègue, Arthur Rubinstein, qui, dans ses mémoires (*My Many Years*, p. 132), écrit de façon peu flatteuse au sujet de Schnabel et aussi de "l'Écossais [sic] Frédéric Lamond, dont le principal attrait était une supposée ressemblance à Beethoven, mais qui ne jouait jamais ce compositeur à mon goût." A la page 159 du même volume, Rubinstein nous informe que "Je n'ai jamais été convaincu par la conception intellectuelle et presque pédante d'Artur Schnabel, spécialiste reconnu de ces œuvres. Il me donnait l'impression de nous faire la leçon, à nous autres membres du public, tandis que l'*Adagio* de la *Hammerklavier*, 'l'absence' dans la Sonate des Adieux, et dans la Ré mineur, Op. 31, no 2 me faisaient fondre en larmes quand c'était Rislér qui jouait. On semble oublier que Beethoven fut le premier compositeur que l'on pourrait qualifier de 'romantique', ce qui signifie simplement qu'il utilisait son génie créateur pour évoquer dans sa musique son désespoir, ses joies, son sentiment pour la nature, ses crises de rage, et—avant tout—son amour. Grâce à son unique maîtrise, il exprimait toutes ces émotions sous une forme parfaite. Rien ne m'est plus étranger que le terme 'classique', lorsqu'on parle de Beethoven."

Le numéro d'octobre 1995 de *Piano and Keyboard* publia une interview intéressante entre Jed Distler et Karl Ulrich Schnabel, fils du pianiste, qui prétendait que le jeu de son père avait influencé celui de Rubinstein: "Rubinstein avait dit franchement qu'il n'aimait pas l'interprétation de mon père, mais quelques semaines après la mort de mon père, Rubinstein a commencé à changer. On peut entendre sur ses derniers enregistrements que Rubinstein suivait de plus en plus le texte."

Il est discutable que Rubinstein ait ou non décidé de "suivre son Schnabel" (ou les poils en-dessous!), mais la vérité, c'est que pendant une grande partie de sa longue carrière—en fait, jusqu'à ce que Rubinstein ait presque 70 ans—, Beethoven était plutôt en marge de son répertoire. Pendant ces décennies, il ne joua qu'une poignée de sonates connues de Beethoven et seulement deux de ses concertos, le troisième et le quatrième. Tout cela allait bientôt changer: après avoir copié sur bande son premier cycle de concertos enregistrés, en 1956 (à la suite de tournées de concerts à Londres, Paris, Chicago et New York, dans l'espace de dix jours), les interprétations de Rubinstein commencèrent en effet à changer graduellement, d'une façon significative. Quelques "puristes" pourraient peut-être critiquer des aspects de ses interpréta-

tions à cause de certains anachronismes stylistiques (je vais y revenir), mais néanmoins, on ne peut nier une transformation remarquable. Pendant ses vingt dernières années—de 1956 à 1974—, Rubinstein enregistra trois cycles complets des cinq concertos de Beethoven (avec Krips et la Symphony of the Air, Leindorf et l'Orchestre Symphonique de Boston, et, finalement, Barenboim et le Philharmonique de Londres). Cet exploit impressionnant met Rubinstein—quantitativement du moins—à égalité avec Claudio Arrau, Alfred Brendel, Rudolf Serkin et Vladimir Ashkenazy, qui, eux aussi, enregistrèrent cette musique trois fois dans son intégrité (surpassant Artur Schnabel et Wilhelm Kempff, autres "spécialistes" de Beethoven). Il est sans précédent qu'un artiste aussi admiré laisse derrière lui un tel héritage.

Les deux interprétations que nous entendons sur ce disque compact comprennent le deuxième enregistrement, par Rubinstein, du Cycle de Concertos de Beethoven. Elles reflètent évidemment les conditions de leur exécution. On pourrait donc dire qu'un air de spontanéité était une caractéristique de l'enregistrement de 1956 avec Krips, qui, comme il a été mentionné, fut réalisé rapidement en dix jours. Inversement, Rubinstein, âgé d'environ soixante-quinze ans, mais avec une virtuosité

technique merveilleusement inchangée, tenait visiblement, malgré tout, à expier ses "péchés passés" imaginaires! C'est pourquoi le nouvel enregistrement fut réparti plus graduellement sur cinq ans de séances de 1963 à 1967. Si les interprétations de 1956 pourraient être comparées à des instantanés, les enregistrements de Boston présentent un portrait plus formel—et même, plus *sérieux*—de la position bien réfléchie de Rubinstein par rapport à Beethoven. L'approche essentiellement froide, analytique, du chef d'orchestre Leindorf contribua indubitablement à la—perfection—de ces réévaluations.

Beaucoup d'auditeurs remarqueront—avec approbation—que (selon la formule de Karl Ulrich Schnabel), les interprétations de Rubinstein tendent de plus en plus ici à "suivre le texte".

Ceux qui pouvaient être choqués par un penchant pour les nuances "romantiques" et le rubato—et qui n'aiment pas que leur Beethoven "ressemble à Chopin"—reconnaîtront immédiatement une façon plus sobre, plus *teutonique* même, d'aborder le rythme et les sonorités.

Certains préféreront donc ce Premier Concerto de 1967 pour l'importance qu'il accorde à l'élégance et au décorum; d'autres, cependant, choisiront l'enregistrement de Krips et retrouveront davantage leur Rubinstein typique dans l'interprétation plus exubérante de 1956.

L'interprétation la moins controversée est celle du Troisième Concerto dans la version de Leinsdorf. C'est probablement l'exécution la plus assurée par Rubinstein du concerto qu'il joua le plus souvent au cours des années. Même le *Largo*, un des exemples établis de l'habitude du pianiste de jouer la musique plus rapidement qu'il n'est coutumier, semble ici plus calme et digne.

Rubinstein continua à préférer les modifications de Busoni aux cadences originales de Beethoven dans ces deux concertos, mais même sur ce point, ses deux derniers enregistrements du Troisième Concerto rétablissent les premières mesures de la cadence qui sont omises des versions de Krips et de Toscanini.

—Harris Goldsmith

Harris Goldsmith—musicologue, critique, pianiste et auteur—a beaucoup écrit sur la musique. Ses articles paraissent dans de nombreux périodiques très estimés, dont *The Strad*, *The Musical Times*, *Musical America*, *High Fidelity*, *Keynote* et *The New York Times*. Ses commentaires figurent sur de nombreux enregistrements, dans une capacité littéraire aussi bien que pianistique. M. Goldsmith donne actuellement des cours de piano et de littérature de piano au Mannes College of Music de New York.

## LES CADENCES

Dans le Concerto no 1 de Beethoven, Arthur Rubinstein joue la dernière des trois cadences composées par Beethoven pour le premier mouvement. Elle fut écrite plusieurs années après la publication du concerto et rappelle de près la portée du clavier et le style pianistique de la Sonate Waldstein. D'après ce que nous avons appris de récits contemporains, c'était tout à fait dans le style des célèbres improvisations de Beethoven, et le musicologue distingué, Donald Francis Tovey, est parmi les nombreux spécialistes qui la considèrent comme l'une des cadences de concerto de Beethoven les plus brillantes et les plus caractéristiques.

M. Rubinstein a utilisé l'édition de Ferruccio Busoni de cette cadence, et les modifications au texte de Beethoven comprennent: des tierces et sixièmes doubles et non arpégées aux mesures 8—11 et 13—16, avec les notes simples de la basse augmentées en octaves; les figures en accords commençant à la mesure 74 sont transformées en arpèges et les figurations en doubles croches que Beethoven utilise à la mesure 20, ainsi que 16 mesures de matériel sans grand intérêt sont éliminées près de la fin, changement que, selon Busoni, Beethoven aurait bien pu faire lui-même s'il avait préparé cette cadence pour la publication.

—Max Wilcox



Arthur Rubinstein joue l'édition de Busoni de la cadence de Beethoven pour le Concerto no 3. Les modifications comprennent: à la mesure 15, un accord est ajouté à la note simple de la main gauche; à la huitième mesure du second thème, des doubles tierces sont ajoutées aux deux mains; à la mesure 19 du Presto, la partie de la main gauche est étoffée d'accords; à la mesure 20, les chromatiques de la main droite deviennent des tierces et des chromatiques sont ajoutées à la main gauche, et au Tempo I, les deux premières notes du thème sont ajoutées. Pendant la dernière mesure du trille, M. Rubinstein ajoute sa propre anticipation de la figure des timbales qui annonce le retour de l'orchestre.

—H.C. Robbins Landon



#### 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.

