



*Ludwig van*  
BEETHOVEN  
THE RUBINSTEIN COLLECTION (1770-1827)

*PIANO CONCERTOS*

No. 3, Op. 37

No. 4, Op. 58

London Philharmonic Orchestra  
Daniel Barenboim, *conductor*

*PIANO CONCERTO NO. 3, OP. 37*

*in C minor / c-moll / ut mineur (38:31)*

*cadenzas: Beethoven, ed. Busoni*

1 **Allegro con brio** (18:30)

2 **Largo** (10:27)

3 **Rondo: Allegro** (9:25)

Recorded April 9-11, 1975

*PIANO CONCERTO NO. 4, OP. 58*

*in G / G-dur / sol majeur (37:29)*

*cadenzas: Beethoven, ed. Busoni*

4 **Allegro moderato** (20:58)

5 **Andante con moto** (5:27)

6 **Rondo: Vivace** (10:59)

Recorded March 10 & 11, 1975



Produced by Max Wilcox

Recording Engineer: K. E. Wilkinson

Recorded at Kingsway Hall, London

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 Peter Hastings / Collection of Eva Rubinstein

OVER THE LONG COURSE OF HIS PROFESSIONAL CAREER, ARTHUR RUBINSTEIN HAD OCCASION TO COLLABORATE WITH MOST OF THE LEADING ORCHESTRA CONDUCTORS OF THIS CENTURY. (Of the literally hundreds of maestros he worked with, his associations with George Szell, Sir John Barbirolli and Alfred Wallenstein proved especially fruitful.) Rubinstein also befriended a number of young pianists, lending them support and encouragement at formative stages of their careers. Emil Gilels, Emanuel Ax, Janina Fialkowska and Maurizio Pollini are among the keyboard artists who benefitted from his advice and recommendations.

One musician belongs to both these groups: Daniel Barenboim, the Argentine-born pianist and conductor, for whom Rubinstein was an important and felicitous early influence. In his autobiography (*A Life in Music*, Scribner, 1991), Barenboim recalls that as a boy he heard Rubinstein play on several occasions, and that these encounters made a lasting impression. "I remember vividly my sheer fascination at his playing," Barenboim writes of Rubinstein in his memoir, "at the sound he made, and even at the way he sat at the piano, erect and simple, with-



out all those distortions I saw later on in other pianists. He really was a legend."

Although Rubinstein visited the Barenboim house in Buenos Aires—Daniel's father, Enrique Barenboim, was a respected piano teacher—it was only some years later, during a year-and-a-half period Daniel Barenboim spent studying in Paris, that the elder musician became aware of the younger one's talent. Barenboim was only twelve or thirteen when the composer Alexandre Tansman urged him to play for Rubinstein. Although Rubinstein did not realize that Barenboim was the same boy he had met years earlier in Argentina, he was so impressed by what he heard that he urged his manager, the renowned impresario Sol Hurok, to arrange some recitals for Barenboim in America. The result was Barenboim's first concert appearances in the United States, early in 1957.

In the years that followed, Rubinstein remained steadfast in his support of Barenboim's musical growth and professional advancement. Whenever he appeared in Israel, where the Barenboim family emigrated in 1952, Rubinstein always made time to hear his young protégé. "He was anxious to see how I was developing," Barenboim recalls in his autobiography, "and kept a close eye on me." And he remained supportive when Barenboim began developing a second career as a conductor. "When

I started conducting," Barenboim writes, "Rubinstein was one of the few people who did not say: 'Be careful because your piano playing will suffer.' He was interested in other music besides the piano. He was an all-round musician, with an all-round musical awareness, and he encouraged me greatly when I started conducting."

Indeed, Rubinstein often attended performances that Barenboim directed, and early in 1967 he invited Barenboim to lead a concert with the Israel Philharmonic for which he had been engaged as soloist. Since Barenboim was still relatively unknown as a conductor, this opportunity represented an important step in his career. "It was a wonderful sign of his confidence in me," Barenboim acknowledges.

Subsequently, Rubinstein and Barenboim collaborated frequently as soloist and conductor, appearing together with some of the major orchestras of Europe and America. Their relationship, however, went beyond that of professional colleagues. A warm friendship developed between the two men. Barenboim was frequently a guest in Rubinstein's home, and when he married the English cellist Jacqueline Du Pré, the elder pianist put his newly acquired house in the Spanish town of Marbella at their disposal as a honeymoon retreat.

In the second volume of his autobiography (*My Many Years*, Knopf,



1980), Rubinstein writes: "It was my good fortune to make some records with the brilliant Daniel Barenboim." His reference is to a cycle of the five Beethoven piano concertos the two men recorded for RCA. It was the only time they worked together in the studio. Rubinstein was well into his ninth decade and had taped two previous Beethoven concerto cycles when he decided he wanted to record the composer's last three concertos again. With Barenboim conducting the London Philharmonic Orchestra, he performed the Fourth and Fifth Piano Concertos at the Royal Albert Hall on March 9, 1975. The next day, the musicians reconvened and recorded both concertos, and the day after that they did the same with the Third Concerto. Rubinstein was so pleased with the results that he decided to add the First and Second Concertos to make a full cycle. Because he had performed those works far less frequently than Beethoven's later concertos, he wanted some time to prepare them. He therefore returned to London a month later, and the First and Second Concertos were taped in sessions held on April 9, 10 and 11.

The recordings with Barenboim represented the third time Rubinstein had committed all five Beethoven concertos to disc as a single project. (The other occasions were with the Symphony of the Air under Joseph Krips in 1956, and with the Boston Symphony under Erich

Leinsdorf in 1967. In addition, he recorded the later concertos at various times with other orchestras and conductors.) Despite this impressive achievement, Rubinstein never achieved widespread recognition as a major interpreter of Beethoven. In an interview with Rubinstein biographer Harvey Sachs, Daniel Barenboim acknowledged the perception that the Polish pianist had a more instinctive connection with Chopin, Brahms, even modern French and Spanish music than with Beethoven, but he took issue with the notion that his mentor's Beethoven performances were lacking in any way. "Rubinstein had innumerable qualities, but two of them stand uppermost," Barenboim declared. "One was his sense of rhythm: It was like a backbone. And of course for Beethoven rhythm is capital. The other quality was the unique, full-bodied sound." These two attributes, Barenboim went on, allowed Rubinstein to find successful solutions to whatever issue might arise in interpreting Beethoven's music. He added that even though Rubinstein maintained only a few of Beethoven's thirty-two sonatas in his concert repertory, he knew others intimately, especially the late sonatas. That knowledge could not but contribute to a deep understanding of the composer and his work.

Rubinstein's 1975 recording of the Beethoven concerto cycle represents the thoughts of a musician who had played and contemplated these

compositions for nearly three quarters of a century. As always, the texture of his playing is marvelously clear, the interpretations lucid and unman-nered: although there is no mistaking Rubinstein at the keyboard, the focus of these performances is Beethoven rather than the pianist. The vigor of the playing would credit a young musician. From one who was eighty-eight at the time of these performances, it is quite astonishing.

Although Beethoven's manuscript score of the Piano Concerto in C Minor, Opus 37, bears the date 1800, the composer apparently had not written out the solo part by the time the work received its initial performance in the spring of 1803. Ignaz Seyfried, a composer, conductor and friend of Beethoven at this time, recalled that for the premiere, "Beethoven asked me to turn the pages for him; but—heaven help me—that was easier said than done. I saw almost nothing but empty leaves; at the most on one page or another a few Egyptian hieroglyphs wholly unintelligible to me, scribbled down to serve as clues for him; . . . he played nearly all the solo part from memory since, as was so often the case, he had not had time to put it all to paper." Beethoven later did write out the solo part for the benefit of his student Ferdinand Ries, who played the piece in 1804, and for his publisher.

The Third Piano Concerto is a pivotal work in the development of

Beethoven's concerto style. While its broad formal outlines still follow the Classical-period models on which the composer had based his First and Second Piano Concertos, we find in this work the more expansive manner that would soon become the hallmark of Beethoven's style. Thus, the opening movement begins straight off with an orchestral exposition of the themes, without resort to the novel introductions by the soloist we find in Beethoven's Fourth and Fifth Piano Concertos. Yet the dimensions of this paragraph are larger, the tone more urgent, and the sonorities fuller than in any eighteenth-century concerto. The music develops under the heavy influence of C minor, a key Beethoven associated with pathos and struggle. Throughout the movement, lyrical and impassioned elements are juxtaposed to powerful effect.

The *Largo* second movement unfolds in the key of E major, a tonality not only remote from the preceding C minor but traditionally considered radiant and serene. The almost religious tranquillity of the movement's opening paragraph contrasts with not only the stormy outbursts that have gone before but also with the movement's central Episode. Here Beethoven leads us into dark harmonic regions, the piano embroidering with arpeggio figuration an expressive dialogue among the woodwinds.

The finale takes the form of a lively rondo, its recurring principal

theme sounding somewhat *alla turca*. This melody forms the subject for a fugato passage and later, transformed to the major mode and triplet rhythms, launches a rollicking coda passage that brings the concerto to a close.

Beethoven's Fourth Piano Concerto followed in 1806. The composer played the solo part and conducted from the keyboard in the work's first public performance, which took place at a famously disastrous concert of his music given in Vienna in December 1808. Beethoven taxed both the musicians and his audience with an inordinately long program. (In addition to the G Major Piano Concerto, it included both the Fifth and Sixth Symphonies, the Fantasy for Piano, Chorus and Orchestra, Opus 80, a concert aria, and parts of the C Major Mass.) Were that not bad enough, he had already alienated the orchestra with various demands, and his conducting skills were insufficient to hold the players together. At one point the performance descended into such chaos that it had to be halted and begun again.

But if Beethoven's skills as an executant of his orchestral music remained inadequate, and had perhaps deteriorated as a result of his progressive loss of hearing, his conceptual acumen had developed remarkably since the completion of his previous keyboard concerto. The composer

had, during this time, embarked on a radical expansion of every aspect of his work, and several features of the Fourth Piano Concerto represent a highly original handling of this genre. The first innovation comes at the very start of the piece, where Beethoven precedes the customary orchestral exposition with a short meditation by the piano. Its brief melodic statement grows out of a series of repeated notes, and this motif subsequently engenders the movement's principal theme and generally pervades the musical discourse.

In each of Beethoven's other concertos, the slow movement offers hymn-like music intimating deep spiritual serenity. But the Fourth Piano Concerto presents something different. Here the piano responds lyrically to the stern statements of the orchestra, a dramatic scenario giving rise to a tradition that this music programmatically represents the mythic story of Orpheus taming the furies with his song. The concluding rondo, however, banishes all intimations of tragedy, classical or otherwise. Though based on a march-like principal theme, this is the most elegant of Beethoven's concerto finales, its music poised, refined, and often surprising in its developments.

—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 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.



IM VERLAUF SEINER LANGJÄHRIGEN KARRIERE ARBEITETE ARTHUR RUBINSTEIN MIT DEN MEISTEN FÜHRENDEN ORCHESTERDIRIGENTEN DIESES JAHRHUNDERTS ZUSAMMEN. (Von den buchstäblich Hunderten von Maestros, mit denen er auftrat, war seine Verbindung mit George Szell, Sir John Barbirolli und Alfred Wallenstein besonders erfolgreich.) Darüber hinaus freundete er sich mit einer Reihe junger Pianisten an, denen er in ihren formativen Jahren mit Unterstützung und Zuspruch zur Seite stand. So zählen Emil Gilels, Emanuel Ax, Janina Fialkowska und Maurizio Pollini zu den Klavierspielern, die von seinem Rat und seinen Empfehlungen profitierten.

Ein Musiker gehört zu beiden dieser Kategorien: Daniel Barenboim, der aus Argentinien gebürtige Pianist und Dirigent, für den Rubinstein ein sehr einflußreicher Mentor war. In seiner Autobiographie (*A Life in Music*, Scribner, 1991) erinnert er sich, daß er als Junge Rubinstein mehrmals spielen hörte—Begebenheiten, die einen bleibenden Eindruck hinterließen. "Ich erinnere mich lebhaft an meine schiere Faszination über sein Spiel", schreibt Barenboim über Rubinstein. "Über den Klang,



den er hervorbrachte, selbst über die Art, wie er am Klavier saß, aufrecht und unauffällig, ohne die Verrenkungen, die ich später bei anderen Pianisten sah. Er war wirklich eine Legende."

Obwohl Rubinstein die Barenboims in ihrem Haus in Buenos Aires besuchte—Daniels Vater Enrique Barenboim war ein renommierter Klavierlehrer—, wurde er erst einige Jahre später, als Daniel Barenboim eineinhalb Jahre in Paris studierte, auf das Talent des Jungen aufmerksam. Barenboim war zwölf oder dreizehn Jahre alt, als der Komponist Alexandre Tansman ihn drängte, Rubinstein vorzuspielen; auch wenn Rubinstein nicht bewußt war, daß er den Jungen mehrere Jahre zuvor bereits in Argentinien kennengelernt hatte, war er von dessen Vortrag so beeindruckt, daß er seinen Manager, den angesehenen Impresario Sol Hurok, überredete, einige Klavierabende für Barenboim in Amerika zu organisieren. So kam es, daß Barenboim Anfang 1957 seine ersten Auftritte in den Vereinigten Staaten absolvierte.

In den folgenden Jahren unterstützte Rubinstein seinen Schützling auch weiterhin unentwegt bei seiner musikalischen Entwicklung und seinem beruflichen Werdegang. Wann immer er in Israel auftrat—wo die Barenboims seit 1952 lebten—, nahm er sich Zeit, ihn spielen zu hören. "Es war ihm wichtig, meine Entwicklung zu verfolgen", erinnerte Barenboim sich in seiner Autobiographie. "Er behielt mich immer im

Auge." Auch als Barenboim eine zweite Laufbahn als Dirigent begann, entzog er ihm die Unterstützung nicht. So schreibt Barenboim: "Als ich anfang zu dirigieren, war Rubinstein einer der wenigen Menschen, die nicht sagten: 'Paß auf, dein Klavierspiel wird darunter leiden.' Ihn interessierte neben dem Klavier auch andere Musik ... Er war ein Allround-Musiker, der sich mit allen Bereichen der Musik auseinandersetzte, und er war mir eine große Hilfe, als ich zu dirigieren anfang."

Rubinstein saß häufig im Publikum, wenn Barenboim am Pult stand. Anfang 1967 bat er Barenboim, ein Konzert mit der Israelischen Philharmonie zu leiten, bei dem er als Solist auftreten sollte. Da Barenboim zu der Zeit als Dirigent noch relativ unbekannt war, bedeutete dieses Engagement einen großen Schritt für seine Karriere. "Das war ein wunderbares Zeichen des Vertrauens, das er in mich setzte", sagte Barenboim.

In der Folge arbeiteten Rubinstein und Barenboim häufig als Solist und Dirigent zusammen und traten dabei mit einigen der bedeutendsten europäischen und amerikanischen Orchestern auf. Allerdings ging ihre Beziehung weit über das Kollegiale hinaus; im Lauf der Zeit entstand zwischen den beiden Männern eine herzliche Freundschaft. Barenboim war häufig bei Rubinstein zu Gast, und nach seiner Hochzeit mit der englischen Cellistin Jaqueline Du Pré bot der Pianist dem jungen Paar sein gerade erworbenes Haus im spanischen Marbella für die Flitterwochen an.

Im zweiten Band seiner Autobiographie (*My Many Years*, Knopf 1980) schreibt Rubinstein: "Ich hatte das Glück, mit dem brillanten Daniel Barenboim Aufnahmen zu machen." Damit bezieht er sich auf den Zyklus der fünf Klavierkonzerte Beethovens, die sie gemeinsam für RCA einspielten—ihre einzige Zusammenarbeit im Tonstudio. Rubinstein war weit über achtzig und hatte den Beethoven-Zyklus bereits zweimal eingespielt, als er beschloß, die letzten drei Konzerte des Komponisten ein drittes Mal aufzunehmen. Unter Barenboim, der das London Philharmonic Orchestra leitete, führte er am 9. März 1975 in der Royal Albert Hall das Vierte und Fünfte Klavierkonzert auf. Am nächsten Tag spielten die Musiker die beiden Konzerte ein, und am darauf folgenden Tag wiederholten sie dieses Vorgehen mit dem Dritten Konzert. Rubinstein war so begeistert über das Ergebnis, daß er beschloß, den Zyklus zu komplettieren und auch das Erste und das Zweite Konzert aufzunehmen. Doch da er diese Werke weitaus seltener gespielt hatte als die späteren Beethoven-Konzerte, wollte er sich ein wenig darauf vorbereiten, und kehrte einen Monat später nach London zurück, um die beiden Werke am 9., 10. und 11. April einzuspielen.

Mit diesen Aufnahmen unter Barenboim legte Rubinstein den dritten vollständigen Zyklus auf Platte vor. (Die beiden anderen waren 1956 mit Joseph Krips und Symphony of the Air und 1967 mit Erich Leinsdorf

und Boston Symphony Orchestra entstanden.) Trotz dieser beeindruckenden Leistung galt Rubinstein nie als bedeutender Beethoven-Interpret. In einem Interview mit Rubinsteins Biographen Harvey Sachs bestätigte Daniel Barenboim den allgemeinen Eindruck, daß der polnische Pianist sich instinktiv mehr von Chopin und Brahms, sogar von moderner französischer und spanischer Musik hingezogen fühlte, verwahrte sich aber gegen die Ansicht, die Beethoven-Darbietungen seines Mentors seien in irgendeiner Weise nicht ganz perfekt gewesen. "Rubinstein hatte zahllose Vorzüge, aber zwei waren besonders herausragend", erklärte Barenboim. "Zum einen sein Rhythmusgefühl—es war wie sein Rückgrat—, ... und bei Beethoven ist Rhythmus natürlich ausschlaggebend; zum anderen sein einzigartiger, voller Klang." Mit diesen beiden Qualitäten, so fuhr Barenboim fort, konnte Rubinstein alle Probleme lösen, die bei der Interpretation von Beethovens Musik auftreten könnten. Außerdem meinte er, Rubinstein habe zwar nur wenige der zweiunddreißig Sonaten Beethovens in sein Konzertrepertoire aufgenommen, habe aber auch andere gut gekannt, vor allem die späten Sonaten. Diese Vertrautheit habe zwangsläufig zu einem tiefen Verständnis für den Komponisten und sein Werk geführt.

In Rubinsteins Aufnahme von Beethovens Konzert-Zyklus aus dem Jahr 1975 flossen die Überlegungen eines Interpreten ein, der diese Musik

beinahe ein dreiviertel Jahrhundert lang vorgetragen und sich mit ihr auseinandergesetzt hatte. Wie immer ist die Farbgebung seines Vortrags wunderbar rein, die Interpretation klar und nicht maniert. Auch wenn eindeutig Rubinstein am Klavier sitzt, steht doch Beethoven im Vordergrund und nicht der Pianist. Die Kraft des Vortrags würde auch einem jüngeren Musiker Ehre machen—bei einem Achtundachtzigjährigen ist sie verblüffend.

Obwohl Beethovens handschriftliche Partitur des Klavierkonzerts in C-Moll, op. 37, die Jahreszahl 1800 trägt, hatte der Komponist den Solopart bei der Uraufführung im Frühjahr 1803 offenbar noch nicht auskomponiert. Ignaz Seyfried, ein Komponist, Dirigent und damals auch Freund Beethovens, erinnerte sich, daß der Komponist ihn bat, bei der Premiere "für ihn umzublättern; doch—der Himmel steh mir bei—das war leichter gesagt als getan. Ich sah fast nichts als leere Seiten; höchstens trug das eine oder andere Blatt ein paar ägyptische Hieroglyphen, die für mich völlig unverständlich waren und die er sich als Gedächtnisstütze hingekritzelt hatte; ... fast die ganze Solostimme spielte er aus dem Gedächtnis, denn wie so oft hatte er keine Zeit gehabt, sie zu Papier zu bringen." Später jedoch schrieb Beethoven die Solostimme aus, zum einen für seinen Schüler Ferdinand Ries, der das Stück 1804 vortrug, und zum anderen für seinen Verleger.

Das Dritte Klavierkonzert spielt in der Entwicklung von Beethovens Konzertstil eine Kardinalrolle. In der formalen Gesamtanlage entspricht es zwar noch dem klassischen Vorbild, dem auch das Erste und das Zweite Klavierkonzert folgen, doch besitzt es bereits die epische Breite, die bald zu Beethovens Erkennungszeichen werden sollte. So beginnt der Hauptsatz sofort mit einer Orchestereexposition der Themen, ohne daß sie, wie im Vierten und Fünften Konzert, vom Solisten vorgestellt werden. Doch die Dimensionen dieses Abschnitts sind größer, der Ton dringlicher, die Farbgebung üppiger als in einem Konzert des 18. Jahrhunderts. Die Musik entwickelt sich unter dem starken Einfluß von D-Moll, einer Tonart, die bei Beethoven stets Pathos und Kampf versinnbildlicht. Den ganzen Satz hindurch wird der Kontrast von lyrischen und leidenschaftlichen Elementen ausdrucksvoll eingesetzt.

Der zweite Satz, ein *Largo*, entspinnt sich in E-Dur—was als Tonart nicht nur sehr weit vom vorhergehenden C-Moll entfernt ist, sondern herkömmlich als strahlend und abgeklärt gilt. Die beinahe religiöse Ruhe der Einleitung steht in Gegensatz nicht nur zu den vorhergehenden stürmischen Ausbrüchen, sondern auch zum zentralen Teil des Satzes. Hier führt Beethoven uns in dunkle harmonische Welten, wo das Klavier mit arpeggierten Figurationen einen ausdrucksvollen Dialog der Holzbläser begleitet.



Das Finale ist der Form nach ein lebhaftes Rondo, dessen wiederholtes Hauptthema in gewisser Hinsicht *alla turca* klingt. Diese Melodie ist das Thema einer Fugato-Passage und leitet später, nach Dur moduliert und im Triolen-Rhythmus, eine ausgelassene Coda ein, die das Konzert seinem Ende entgegenführt.

1806 folgte Beethovens Viertes Klavierkonzert. Bei der ersten öffentlichen Aufführung im Dezember 1808 in Wien—dem katastrophalen, ausschließlich seiner Musik gewidmeten Konzert—spielte der Komponist die Solostimme selbst und dirigierte vom Instrument aus. Beethoven überforderte sowohl die Musiker als auch sein Publikum mit dem übermäßig langen Programm. (Neben dem Klavierkonzert in G-Dur kamen die Fünfte und Sechste Symphonie, die Fantasie für Klavier, Chor und Orchester, op. 80, eine Konzertarie und Teile der Messe in C-Dur zu Gehör.) Als wäre das nicht schon schlimm genug, hatte er das Orchester bereits mit mehreren Forderungen gegen sich aufgebracht, und seine Fähigkeiten als Dirigent genügten nicht, um die Musiker zusammenzuhalten. An einer Stelle wurde das Spiel derart chaotisch, daß die Musiker abbrechen und von vorne anfangen mußten.

Auch wenn Beethovens Talent als Interpret seiner Orchestermusik mangelhaft blieb und aufgrund seines Gehörleidens vielleicht sogar immer schlechter wurde, hatte sich sein konzeptueller Blick seit dem

vorhergehenden Klavierkonzert beachtlich verschärft. Im Verlauf dieser Jahre hatte der Komponist jeden Aspekt seines Werkes radikal erweitert, und mehrere Elemente des Vierten Klavierkonzerts weisen ungeweinte Neuerungen bei der Handhabung des Genres auf. Die erste hört man gleich zu Anfang, wo Beethoven der üblichen Orchesterexposition eine kurze Meditation des Klaviers voranstellt. Die kurze melodische Passage beruht auf einer Reihe wiederholter Noten; aus diesem Motiv erwächst dann das Hauptthema des Satzes, doch prägt es auch den gesamten musikalischen Diskurs.

Bei jedem anderen Konzert Beethovens erklingt im langsamen Satz kirchenliedartige Musik, die große spirituelle Abgeklärtheit besitzt. Ganz anders das Vierte Klavierkonzert: Hier antwortet das Klavier lyrisch auf die düsteren Aussagen des Orchesters. Diese dramatische Anlage führte zur Entstehung der Legende, diese Musik stelle programmatisch die mythische Geschichte von Orpheus dar, der die Furien mit seinem Lied besänftigte. Das abschließende Rondo jedoch läßt jeden Anklang einer Tragödie, ob nun antiker oder anderer Art, vergessen. Es beruht zwar auf einem marschähnlichen Hauptthema, ist aber mit der gelassenen, verfeinerten Musik und der häufig überraschenden Entwicklung das eleganteste Konzertfinale, das Beethoven je schrieb.

—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 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.

AU COURS DE SA LONGUE CARRIÈRE PROFESSIONNELLE, ARTHUR RUBINSTEIN EUT L'OCCASION DE COLLABORER AVEC LA PLUPART DES GRANDS CHEFS D'ORCHESTRE DE CE SIÈCLE. (Parmi les centaines de maestros avec qui il travailla, ses associations avec Georges Szell, Sir John Barbirolli et Alfred Wallenstein furent particulièrement fructueuses). Rubinstein fut aussi le protecteur de plusieurs jeunes pianistes, leur apportant son aide et son encouragement au début de leurs carrières. Emil Gilels, Emmanuel Ax, Janina Fialkowska et Maurizio Pollini sont parmi les interprètes du clavier qui bénéficièrent de ses conseils et de ses recommandations.

Un musicien qui appartient à ces deux groupes est Daniel Barenboim, pianiste et chef d'orchestre d'origine argentine, sur qui Rubinstein exerça une influence importante et bénéfique au début de sa carrière. Dans son autobiographie (*A Life in Music*, Scribner, 1991), Barenboim raconte qu'enfant, il entendit jouer Rubinstein plusieurs fois et que ces rencontres lui laissèrent une impression durable. "Je me souviens de façon frappante à quel point j'étais fasciné par son jeu," écrit Barenboim dans ses mémoires, à propos de Rubinstein, "par les sonorités qu'il produisait et même par son attitude au piano, droit et simple, sans toutes les contorsions que j'ai

vues plus tard chez d'autres pianistes. C'était une légende vivante."

Bien que Rubinstein ait fréquenté la maison de Barenboim à Buenos Aires—le père de Daniel, Enrique Barenboim, était un professeur de piano très estimé—, ce n'est que quelques années plus tard, pendant une période d'un an et demi que Daniel Barenboim passa à étudier à Paris, que son aîné découvrit le talent du jeune musicien. Barenboim n'avait que douze ou treize ans lorsque le compositeur Alexandre Tansman le fit jouer devant Rubinstein. Ce dernier, sans réaliser que Barenboim était le même petit garçon qu'il avait rencontré quelques années auparavant en Argentine, fut tellement impressionné par ce qu'il entendit qu'il pria son manager, Sol Hurok, d'organiser des récitals pour Barenboim en Amérique. Ce furent les premiers concerts de Barenboim aux États-Unis, au début de 1957.

Pendant les années qui suivirent, Rubinstein continua à encourager le développement musical et la carrière professionnelle de Barenboim. Chaque fois que ce dernier donnait un concert en Israël, où la famille Barenboim avait émigré en 1952, Rubinstein trouvait toujours le temps d'aller écouter son jeune protégé. "Il tenait à voir comment je me développais," raconte Barenboim dans son autobiographie, "et il me surveillait de près." Et il maintint cet appui lorsque Barenboim amorça une seconde carrière de chef d'orchestre. "Lorsque j'ai commencé à diriger,"

écrit Barenboim, "Rubinstein fut l'une des rares personnes qui ne dit pas: 'Fais attention, parce que ton travail de pianiste va en souffrir.' Il ne s'intéressait pas seulement à la musique de piano... C'était un musicien complet, qui aimait toute la musique, et il m'a beaucoup encouragé quand j'ai commencé à diriger."

En effet, Rubinstein assistait souvent à des exécutions sous la direction de Barenboim et, au début de 1967, il invita ce dernier à diriger un concert avec le Philharmonique d'Israël où il devait jouer en soliste. Barenboim était encore relativement inconnu en tant que chef d'orchestre et ce concert représentait pour lui une promotion dans sa carrière. "C'était une merveilleuse preuve qu'il me faisait confiance," reconnaît Barenboim.

Par la suite, Rubinstein et Barenboim collaborèrent fréquemment, en tant que soliste et chef d'orchestre, avec quelques-uns des plus grands orchestres d'Europe et d'Amérique. Mais leurs rapports allaient au-delà de ceux de collègues professionnels. Une amitié chaleureuse unissait les deux hommes. Barenboim était souvent invité chez Rubinstein, et lorsqu'il épousa la violoncelliste anglaise Jacqueline Du Pré, Rubinstein mit à leur disposition, pour leur lune de miel, la maison qu'il venait d'acheter à Marbella, en Espagne.

Dans le second volume de son autobiographie (*My Many Years*, Knopf, 1980), Rubinstein écrit: "J'ai eu la chance de réaliser quelques enregistre-

ments avec le brillant Daniel Barenboim." Il s'agit d'un cycle des cinq concertos pour piano de Beethoven qu'ils enregistrèrent pour RCA. Ce fut la seule fois qu'ils travaillèrent ensemble en studio. Rubinstein avait plus de 90 ans et avait enregistré sur bande deux cycles précédents de concertos de Beethoven, lorsqu'il décida de ré-enregistrer les trois derniers concertos du compositeur. Avec Barenboim dirigeant le London Philharmonic Orchestra, il joua les Quatrième et Cinquième Concertos de Piano au Royal Albert Hall, le 9 mars 1975. Le lendemain, les musiciens se réunirent de nouveau pour enregistrer les deux concertos et, le jour suivant, le Troisième Concerto. Rubinstein était tellement satisfait des résultats qu'il décida d'ajouter les Premier et Deuxième Concertos pour compléter le cycle. Comme il n'avait pas joué ces œuvres aussi souvent que les derniers concertos de Beethoven, il lui fallait un peu de temps pour les préparer. Il revint donc à Londres un mois plus tard et les Premier et Deuxième Concertos furent copiés sur bandes pendant des séances des 9, 10 et 11 avril.

C'était la troisième fois que Rubinstein mettait sur disque tous les cinq concertos de Beethoven en un seul projet. (Les autres fois étaient avec la Symphonie of the Air sous la direction de Joseph Krips, en 1956 et avec l'Orchestre Symphonique de Boston dirigé par Erich Leinsdorf, en 1967. D'autre part, il avait enregistré les derniers concertos à dif-

férentes périodes avec d'autres orchestres et dirigeants). Malgré ces réalisations impressionnantes, Rubinstein ne fut jamais reconnu par le grand public comme un important interprète de Beethoven. Dans une interview avec le biographe de Rubinstein, Harvey Sachs, Barenboim reconnut que le pianiste polonais était censé avoir des rapports plus instinctifs avec Chopin, Brahms, et même avec la musique française et espagnole, qu'avec Beethoven, mais contesta que les interprétations de Beethoven par son mentor fussent médiocres. "Rubinstein avait d'innombrables qualités, mais deux avant tout," déclara Barenboim. "L'une était son sens du rythme: C'est là-dessus que tout pivotait... Et bien sûr, pour Beethoven, le rythme est essentiel. L'autre qualité était sa sonorité unique, étoffée." Ces deux attributs, selon Barenboim, permettaient à Rubinstein de trouver des solutions satisfaisantes à tous les problèmes qui pouvaient se présenter pour l'interprétation de la musique de Beethoven. Barenboim ajouta que, bien que Rubinstein n'ait conservé que quelques-unes des trente-deux sonates de Beethoven dans son répertoire de concert, il en connaissait d'autres intimement, surtout les dernières sonates. Cette connaissance contribuait forcément à une profonde compréhension du compositeur et de son œuvre.

L'enregistrement de 1975 par Rubinstein du cycle de concertos de Beethoven est le fruit des réflexions d'un musicien qui jouait et étudiait

ces compositions depuis près de trois quarts de siècle. Comme toujours, le tissu de son exécution est d'une merveilleuse clarté, ses interprétations sont lucides et sans affectation: on ne peut s'y tromper, c'est bien Rubinstein au piano, mais le centre d'intérêt, c'est Beethoven et non le pianiste. L'énergie du jeu serait remarquable pour un jeune musicien. Pour un homme de quatre-vingt-huit ans à l'époque, elle est extraordinaire.

La partition manuscrite du Concerto pour Piano en Ut mineur, Op.37, de Beethoven porte la date 1800, mais apparemment, le compositeur n'avait pas encore écrit la partie solo en entier lors de la première audition de l'œuvre, au printemps de 1803. Ignaz Seyfried, compositeur, chef d'orchestre et ami de Beethoven à l'époque, a raconté que, pour cette première, "Beethoven me demanda de lui tourner les pages, mais—Dieu m'est témoin!—c'était plus facile à dire qu'à faire. Je ne voyais presque rien que des feuilles blanches; avec tout au plus sur une page ou une autre quelques hiéroglyphes égyptiens qui m'étaient complètement inintelligibles, griffonnés pour lui servir d'indications... il a joué presque toute la partie solo de mémoire car, comme cela lui arrivait souvent, il n'avait pas eu le temps de tout inscrire sur le papier." Beethoven rédigea ensuite la partition du soliste pour son étudiant Ferdinand Ries, qui joua le concerto en 1894, et pour son éditeur.

Le Troisième Concerto pour Piano est une œuvre centrale dans le développement du style de concerto de Beethoven. Dans ses grandes lignes formelles, il suit encore les modèles de la période classique sur lesquels le compositeur avait basé ses Premier et Deuxième Concertos pour Piano, mais nous trouvons dans cette œuvre la manière plus expansive qui allait bientôt devenir caractéristique du style de Beethoven. Ainsi, le premier mouvement commence immédiatement par une exposition orchestrale des thèmes, sans avoir recours aux introductions innovatives par le soliste que nous trouvons dans les Quatrième et Cinquième Concertos pour Piano de Beethoven. Cependant, les dimensions de cette entrée sont plus larges, le ton plus urgent et les sonorités plus pleines que dans n'importe quel concerto du XVIIIe siècle. La musique se développe sous la forte influence d'ut mineur, tonalité que Beethoven associait au pathétique et à la lutte. Pendant tout le mouvement, les éléments lyriques et passionnés sont juxtaposés pour produire un effet puissant.

Le second mouvement, *Largo*, se déroule en mi majeur, tonalité non seulement éloignée de l'ut mineur précédent, mais traditionnellement considérée comme radieuse et sereine. La tranquillité presque religieuse des premières mesures contraste, non seulement avec les explosions orageuses qui ont précédé, mais aussi avec l'épisode central du mouvement. Ici, Beethoven nous introduit dans de sombres régions harmo-

niques où le piano décore d'une broderie d'arpèges un dialogue expressif entre les bois.

Le finale prend la forme d'un rondo plein d'entrain, dont le thème principal, qui revient plusieurs fois, est en style d'*alla turca*. Cette mélodie constitue le sujet d'un passage fugato et plus tard, passant en mode majeur avec des rythmes de triolets, déclenche un passage de coda exubérant qui amène le concerto à sa conclusion.

Le Quatrième Concerto pour Piano de Beethoven suivit en 1806. Le compositeur jouait la partie solo et dirigeait du clavier pour la première audition publique, qui eut lieu au cours d'un concert d'une triste notoriété, qui fut un désastre, en décembre 1808, à Vienne. Beethoven imposa à ses musiciens et à son auditoire un programme d'une longueur démesurée. (En plus du Concerto en Sol majeur pour Piano, il comprenait les Cinquième et Sixième Symphonies, la Fantaisie pour Piano, Chœur et Orchestre, op.80, un air de concert et des extraits de la Messe en Ut majeur). De mal en pis, il s'était déjà aliéné l'orchestre par diverses exigences et il se révéla incapable de maintenir la cohésion des musiciens. A un moment, l'exécution dégénéra en un tel chaos qu'il fallut tout arrêter et recommencer.

Mais si les talents de Beethoven en tant qu'exécutant de sa musique orchestrale demeuraient insuffisants et s'étaient peut-être détériorés à

cause de sa surdité croissante, son sens aigu de la composition s'était développé remarquablement depuis qu'il avait terminé son concerto précédent pour le clavier. Pendant cette période, le compositeur s'était lancé dans une expansion radicale de tous les aspects de sa création et, à plusieurs points de vue, le Quatrième Concerto pour Piano représente un traitement hautement original du genre. La première innovation se trouve tout au début du morceau, où Beethoven fait précéder l'exposition orchestrale habituelle d'une brève méditation au piano. Sa courte formulation mélodique est issue d'une série de notes répétées et ce motif engendre ensuite le thème principal du mouvement et envahit tout le développement musical.

Dans chacun des autres concertos de Beethoven, le mouvement lent présente une musique dans un style de cantique, suggérant une profonde sérénité spirituelle. Mais le Quatrième Concerto pour Piano est différent. Ici, le piano répond sur un ton lyrique aux déclarations sévères de l'orchestre, scénario dramatique qui a donné naissance à une tradition selon laquelle cette musique représenterait de façon programmatique la légende mythique d'Orphée apprivoisant les Furies avec son chant. Mais le rondo final bannit toute idée de tragédie, classique ou autre. Bien que basé sur un thème principal de marche, c'est le plus élégant des finales de

concerto de Beethoven, avec une musique équilibrée, raffinée et parfois surprenante par ses développements.

—Paul Schiavo

*Paul Schiavo écrit des articles sur la musique dans diverses publications diffusées sur tout le territoire des Etats-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.*



#### 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 I-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.

