

**SONATAS OP. 110 & OP. 111**  
**BAGATELLES OP. 126**

Louij Van Beethoven

## VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

### SONATA NO. 31 IN A FLAT MAJOR, Op. 110 (1821) 17'27

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Moderato cantabile molto espressivo</i>                         | 6'08 |
| 2 | II. <i>Allegro molto</i>  | 2'05 |
| 3 | III. <i>Adagio ma non troppo</i> – Fuga: <i>Allegro ma non troppo</i> | 9'14 |

### SONATA NO. 32 IN C MINOR, Op. 111 (1821–22) 27'03

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 4 | I. <i>Maestoso</i> – <i>Allegro con brio ed appassionato</i> | 9'12  |
| 5 | II. Arietta. <i>Adagio molto semplice e cantabile</i>        | 17'48 |

### SIX BAGATELLES, Op. 126 17'24

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 6  | 1. <i>Andante con moto</i>  | 2'44 |
| 7  | 2. <i>Allegro</i>   | 2'28 |
| 8  | 3. <i>Andante</i>   | 2'30 |
| 9  | 4. <i>Presto</i>  | 3'44 |
| 10 | 5. <i>Quasi allegretto</i>  | 1'56 |
| 11 | 6. <i>Presto</i> – <i>Andante amabile e con moto</i> – <i>Tempo I</i> | 3'53 |

TT: 62'53

## YEVGENY SUDBIN *piano*

INSTRUMENTARIUM  
Grand Piano: Steinway D

## Ludwig van Beethoven

*What you are, you are by accident of birth; what I am, I am through my own labour. There are and will be a thousand princes; there is only one Beethoven!*

This self-assertive statement addressed by Beethoven to his steadfast patron Prince Lichnowsky offers a glimpse of the tumultuously temperamental personality that many of us associate with the composer. But he clearly also had a very different, contrasting side to him which I find of great interest: warmth, generosity and worldly wisdom – with unexpected outbursts of cheeky humour – which all shine through his music, are also unmistakably among Beethoven's qualities and particularly evident in the works on this recording.

### Beethoven's Late Piano Works

Beethoven's penultimate piano sonata, **Op. 110 in A flat major**, is part of a triptych formed by his last three sonatas, composed and worked on in parallel between 1820 and 1822. They are, if you will, his last 'hurrah' (but a restrained one) in the piano sonata genre. An unmistakable feature that characterizes most of his late works is Beethoven's ability to condense intense thought and brief musical utterances into the essence of breathtaking musical significance.

This particular work offers a kaleidoscope of contrasting emotions; ranging from a very personal touch of human compassion (first movement: *Moderato cantabile molto espressivo*) to mischievous and edgy humour and typically Beethovenian, impatient outbursts (second movement: scherzo – *Allegro molto*), it miraculously transforms from painful, earthly lament and despair into pure triumph in the closing movement (*Adagio ma non troppo* – *Allegro ma non troppo*).

Interestingly, as Alfred Brendel has pointed out, all the main themes of the sonata are in fact derived from the hexachord – the first six notes of a diatonic scale –

together with a third and a fourth, the two intervals into which it can be divided. Another fun subject for a dinner conversation is the observation that the themes in each movement tend to begin with a phrase covering the range of sixth.

With the geeky stuff out of the way, let's focus on the music. The vocal nature, generosity and reflective beauty of the theme that starts the first movement are highlighted through Beethoven's marking: *con amabilità* ('with kindness'). This is followed by delicate, pearl-like arpeggios spanning four octaves up and down the keyboard. The unhurried pace and the apparent simplicity of this movement are notoriously difficult to achieve, as voicing and long, architectonic shapes become the primary challenge.

By contrast, the highly rhythmical, eccentric mischievousness of the second movement comes somewhat as a shock. Here, the temperamental Beethoven is clearly in his element. As is often the case in Beethoven's music, it is difficult to tell whether his tantrums are pretend or real, since they are often followed by a 'But I didn't mean it that way!', as in the syncopated left hand that almost sounds 'jazzy' or the somewhat ludicrous downward cascades of the middle section. The humorous element in this movement is emphasized by Beethoven using melodies from two popular German songs: *Unsa Kätz häd Katz'ln g'habt* (Our cat had kittens) and *Ich bin lüderlich, du bist lüderlich* (I'm a slob, and so are you). It is not immediately obvious what the connection is between the two songs but I am working on it.

The closing, multi-sectioned third movement (twice the length of the other two movements combined) is a masterpiece in its own league, divided between the world of operatic lament full of poignant sadness in *Arioso dolente – Klagender Gesang*, (written in 12/16 and opening with a reference to 'Es ist vollbracht' from Bach's *St John Passion*), and the search for hope in the fugues that follow, with the assertion of victory at the end. A particular feature of Beethoven's powers of

invention at this juncture is the ability to intensify and gradually increase the density of pure sound, whether it is through texture, counterpoint (in the fugues), flamboyant use of trills, the pedal or by any other means possible: if the performer understands the effects intended, he will find a way to achieve them. A notable example of this occurs just before the second fugue, where the same G major chord is heard no fewer than nine times (increasing in volume and pedalled through). G major of course is as far removed from the original key of A flat as is possible.

More tribute is paid to Bach throughout the movement. The fugue is presented three times in different guises: the second time around the theme is an inversion of the first and the third features the simultaneous augmentation and diminution of the theme, striving for unity towards the end. But he is also present in the *Arioso*, where Charles Rosen points out that Beethoven's use of leading, harmonically dissonant notes as appoggiaturas is a way of inducing a feeling of being stricken with deep grief. The sorrow deepens further in the second appearance of the *Arioso* (*L'istesso tempo di Arioso*), which resigns almost completely and can barely speak. At this point the earlier reference to Bach's depiction of the death of Christ becomes apt, as well as the implication – that G major chord! – that redemption will eventually follow. Of interest in this context is perhaps also the reminder by Beethoven's first biographer, Alexander Thayer, that Josephine Brunsvik, Beethoven's earlier and possibly deepest love, died in March 1821.

Temperament resurfaces again, but this time with more impetus in the thirty-second and last of Beethoven's sonatas, **Op. 111 in C minor**. This work sets out to be a departure point from conventional sonata form but, more importantly, it leaves all that is physical behind and ascends into the realms of a purely spiritual experience. The emotional struggle takes hold immediately, with the leaps of diminished sevenths which come crashing down in the opening *Maestoso* section of the fateful first movement. The monumental beginning has inspired many, including Chopin,

who quotes it in the opening of his Second Piano Sonata.

It wasn't immediately apparent that this sonata was going to take its place among Beethoven's greatest works, or indeed among the greatest works in the whole of piano literature. After it had been completed in January 1822, Beethoven's publisher Schlesinger inquired gently what had happened to the missing third movement to which Beethoven commented that he had no time to write the last movement. This must have been a sarcastic remark: it becomes abundantly clear that the composition is pure perfection in both its structure and development and does not ask for any more music to be played after the last note has died away.

The main body of the first movement, *Allegro con brio ed appassionato*, is permeated by fugal material which adds to its internal struggles. In fact, Beethoven had originally sketched the main theme as a fugue, which explains why he retained many of those elements. As is often the case with Beethoven (especially when he composes in his 'home key' of C minor), the white heat takes over and burns all the way to the surface of the music with pure abandon. It is only in the closing passage of the movement that some sort of resolution or acceptance of the inevitable takes place – the resolution into C major forming an otherworldly transition to the *Arietta* of the next movement.

There is a vague resemblance between the *Arietta* theme and Diabelli's waltz which Beethoven used for his famous set of variations, completed just a year after the sonata. Here, however, the theme is entirely transformed. Transcending the notes and even the sounds that are available on the piano, the movement is a masterful exercise in architectural shapes. Just as it is almost impossibly difficult to shape the first theme, so it becomes a challenge to shape each variation without losing the concept of the whole. Each variation is of growing complexity, and – in the case of the first three – of growing intensity too, with Beethoven employing a technique of 'rhythmic diminution' – progressively doubling the number of notes in

each beat, as he heads towards the syncopated third variation. It has been noted by many that the quirky rhythms in this variation seem to anticipate jazz improvisation.

The fourth variation almost brings back the theme, accompanied by the murmurs of the demisemiquavers in the left hand and then answered by the celestial sounds of the right hand. This is where the piano sound merges into a rainbow of pure colours (composed of harmonies and the overtones of those harmonies) while the notes themselves become almost of secondary importance. The music accelerates further towards the double trills, modulating from C major to E flat major – where the climax of the piece takes place. A brief interlude leads almost imperceptibly back to C major and into the coda. Here, the theme melts once again into pure harmonies accelerating further into chains of trills and finally resolving into silence at the end. The effects achieved in this movement go some way beyond standard aural perceptions as the blend of harmonies takes on various shapes to fool and hypnotize the senses, producing quite an extraordinary, all-encompassing experience.

Beethoven's **Bagatelles, Op. 126**, showcase another outstanding example of compositional paradox: supreme mastery within a small format. Beethoven composed this cycle of trifles, as he described the set on a sketch of the first Bagatelle, just after he had finished the Ninth Symphony and while working on his late Op. 127 string Quartet. In a letter to the publisher Schott he wrote about the Bagatelles: 'some of which are rather more polished, and may well be the best of this kind of thing that I have ever written'. The great magnitude of motivic invention, the interplay of characters and the juxtaposition of free fantasy and polyphonic rigour in these six pieces add up to a different kind of dimension of musical ideas that transcends their miniature form. We don't often perceive Beethoven as a 'painter', yet his deep understanding of how colours can be reproduced on a piano is truly remarkable. Again, the use of various tools (including, in almost every bagatelle, the blending of harmonies where appropriate, pedalling, voicing and many



others) make these pieces a wonderful challenge for any pianist (whether he performs on modern pianos or period fortepianos).

© *Yevgeny Sudbin 2018*

**Yevgeny Sudbin** has been hailed by *The Telegraph* as ‘potentially one of the greatest pianists of the 21st century’. His many recordings for BIS have met with critical acclaim and are regularly featured as CD of the Month by *BBC Music Magazine* or Editor’s Choice by *Gramophone*. In 2016 he was nominated as *Gramophone* Artist of the Year.

Highly praised as a concert soloist, Sudbin has in recent seasons worked with the Philharmonia Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra and Montreal Symphony Orchestra, as well as the Minnesota Orchestra, the BBC and Royal Liverpool Philharmonic orchestras, Luzerner Sinfonieorchester, Czech Philharmonic and Australian Chamber Orchestra. He performs regularly in prestigious venues such as the Royal Festival Hall and Queen Elizabeth Hall (International Piano Series), the Zürich Tonhalle, Amsterdam Concertgebouw (Meesterpianisten) and Avery Fisher Hall in New York.

Yevgeny Sudbin has collaborated with eminent conductors including Neeme Järvi, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Mark Wigglesworth, Andrew Litton and Vassily Sinaisky. In addition, his love of chamber music has led to partnerships with musicians such as Alexander Chaushian, Ilya Gringolts, Julia Fischer, the Chilingirian Quartet, Johannes Moser and Vadim Gluzman. Appearances at festivals include Aspen, Mostly Mozart, Tivoli, Nohant and Verbier.

Born in St Petersburg, Yevgeny Sudbin began his musical studies at the Specialist Music School of the St Petersburg Conservatory with Lyubov Pevsner at the age of five. He emigrated with his family to Germany in 1990 where he continued his

studies at Hanns Eisler Musikhochschule. In 1997 Sudbin moved to London to study at the Purcell School and subsequently the Royal Academy of Music under Christopher Elton. In 2010, he was awarded a fellowship by the Academy and he is now a visiting professor. He lives in London with his wife and three young children and, in his spare time, he is an avid photographer.

*[www.yevgenysudbin.com](http://www.yevgenysudbin.com)*

## Ludwig van Beethoven

*Was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben, Beethoven gibt's nur einen!*

Diese selbstbewussten Worte, die Beethoven an seinen unerschütterlichen Gönner Fürst Lichnowsky richtete, bekunden jenen ungestüm-temperamentvollen Charakter, den viele von uns mit dem Komponisten verbinden. Aber Beethoven verfügte auch über eine ganz andere Seite, die ich für sehr interessant halte: Wärme, Großmut und Lebensweisheit – samt unerwarteten Ausbrüchen unverblühten Humors –, die aus seiner Musik hervor strahlen, gehören ebenso unverkennbar zu seinen Eigenschaften und sind insbesondere den Werken dieser Einspielung zu entnehmen.

## Beethovens späte Klavierwerke

Beethovens vorletzte Klaviersonate **op. 110 As-Dur** ist Teil eines Triptychons, das aus seinen letzten drei, zwischen 1820 und 1822 parallel komponierten und überarbeiteten Sonaten besteht. Sie sind gewissermaßen sein Schlusspunkt unter die Gattung Klaviersonate (wenngleich ein eher zurückhaltender). Ein unverwechselbares Merkmal, das die meisten seiner Spätwerke kennzeichnet, ist Beethovens Fähigkeit, tiefe Gedanken und kurze musikalische Äußerungen zu einem Substrat von atemberaubender musikalischer Aussagekraft zu verdichten.

Diese spezielle Sonate bietet ein Kaleidoskop kontrastierender Emotionen, die von einem sehr persönlichen Ton menschlichen Mitgefühls (1. Satz: *Moderato cantabile molto espressivo*) über schalkhaften, widerborstigen Humor bis hin zu den für Beethoven typischen unduldsamen Ausbrüchen (2. Satz: Scherzo – *Allegro molto*) reichen; auf wundersame Weise verwandelt es sich im Schlusssatz (*Adagio ma non troppo – Allegro ma non troppo*) von einer schmerz erfüllten, verzweifelten Klage in schieren Triumph.

Alfred Brendel hat auf den interessanten Umstand hingewiesen, dass alle Hauptthemen der Sonate aus dem Hexachord (den ersten sechs Tönen einer diatonischen Skala) abgeleitet sind, dazu eine Terz und eine Quarte – die beiden Intervalle also, in die es sich aufteilen lässt. Ein anderes spaßiges Thema für ein Tischgespräch ist die Beobachtung, dass die Themen eines jeden Satzes mit einer Phrase vom Umfang einer Sext zu beginnen scheinen.

Nun, wo der Fachsimpelei Genüge getan ist, können wir uns auf die Musik konzentrieren. Die vokale Natur, Freizügigkeit und nachdenkliche Schönheit des Themas, das den ersten Satz eröffnet, wird durch Beethovens Vortragsanweisung *con amabilità* („liebervoll“) unterstrichen. Es folgen zarte, perlenartige Arpeggien quer über vier Oktaven. Das gemäßigte Tempo und die scheinbare Einfachheit dieses Satzes sind notorisch schwer zu erreichen, wenn Stimmdifferenzierung und lange, architektonische Bögen die primäre Herausforderung darstellen.

Die stark rhythmusbetonte, exzentrische Ausgelassenheit des zweiten Satzes wirkt demgegenüber wie eine Art Schock. Hier ist der temperamentvolle Beethoven deutlich in seinem Element. Wie so oft in Beethovens Musik fällt es schwer zu sagen, ob seine Wutanfälle vorgetäuscht oder real sind, da ihnen oft ein „War aber nicht so gemeint!“ folgt – wie in der synkopierten, beinahe „jazzig“ klingenden linken Hand oder den ein wenig aberwitzigen Kaskaden im Mittelteil. Der humoristische Aspekt dieses Satzes wird dadurch unterstrichen, dass Beethoven Melodien aus zwei deutschen Volksliedern aufgreift: *Unsa Kätz häd Katz 'In g'habt* und *Ich bin lüderlich, du bist lüderlich*. Was diese beiden Lieder verbindet, gibt sich nicht sogleich zu erkennen – aber ich arbeite daran.

Der abschließende, mehrteilige dritte Satz (doppelt so lang wie die beiden anderen Sätze zusammen) ist ein Meisterwerk seiner Art: zum einen ein opernhafes Lamento voll ergreifender Traurigkeit im *Arioso dolente* – Klagender Gesang (im 12/16-Takt und mit anfänglichem Verweis auf das „Es ist vollbracht“ aus Bachs

*Johannes-Passion*), zum anderen die Suche nach einem Hoffnungsschimmer in den darauf folgenden Fugen und, letztlich, der siegreiche Schlussgestus. Ein besonderes Merkmal von Beethovens Erfindungskraft an dieser Schnittstelle ist die Fähigkeit, die Dichte des reinen Klangs zu intensivieren und sukzessive zu steigern – sei es durch Textur, Kontrapunkt (in den Fugen), extravaganten Einsatz von Trillern, des Pedals und auf jede andere erdenkliche Weise: Wenn der Spieler die beabsichtigten Wirkungen versteht, wird er einen Weg finden, sie zu erreichen. Ein bemerkenswertes Beispiel findet sich kurz vor der zweiten Fuge, wo ein und derselbe G-Dur-Akkord nicht weniger als achtmal wiederholt wird (mit zunehmender Lautstärke und durchweg mit Pedal). Von der Ausgangstonart As-Dur ist G-Dur natürlich so weit entfernt wie nur irgend möglich.

Beethoven erweist Bach in diesem Satz mehrfach Tribut. Die Fuge erscheint dreimal in unterschiedlicher Gestalt; beim zweiten Mal ist das Thema eine Umkehrung des ersten, beim dritten Mal wird es augmentiert und diminuiert, um gegen Ende zur Einheit zu streben. Aber er ist auch im *Arioso* präsent, in dem – so Charles Rosen – Beethoven durch die Verwendung harmonisch dissonanter Leittonvorhalte das Gefühl großer Trauer hervorruft. Die Trauer vertieft sich noch mit dem zweiten Einsatz des *Arioso* (*L'istesso tempo di Arioso*), welches fast vollständig resigniert und kaum zu einer Äußerung fähig ist. Diese Stelle lässt uns an den frühen Verweis auf Bachs Darstellung von Christi Tod denken, aber auch daran – dieser G-Dur-Akkord! –, dass letztlich Erlösung folgen wird. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang vielleicht auch der Hinweis Alexander W. Thayers, Beethovens erstem Biographen, dass Beethovens frühe und vielleicht größte Liebe Josephine Brunsvik im März 1821 verstarb.

In der 32. und letzten Sonate Beethovens, **op. 111 in c-moll**, macht sich das Temperament umso nachdrücklicher bemerkbar. Sie wendet sich von der herkömmlichen Sonatenform ab, vor allem aber lässt sie alles Physische hinter sich und steigt

in die Gefilde rein geistiger Erfahrung auf. Mit den verminderten Septimsprüngen, die im *Maestoso*-Eröffnungsteil des schicksalsschweren ersten Satzes niederschmettern, macht sich sofort der emotionale Kampf geltend. Dieser gewaltige Beginn hat viele Komponisten inspiriert, u.a. Chopin, der ihn eingangs seiner Klaviersonate Nr. 2 zitiert.

Dass diese Sonate zu Beethovens bedeutendsten Werken und zu den bedeutendsten Werken der gesamten Klavierliteratur überhaupt gezählt werden würde, war nicht von Anfang an ersichtlich. Nach ihrer Fertigstellung im Januar 1822 erkundigte sich Beethovens Verleger Schlesinger vorsichtig, was mit dem fehlenden dritten Satz geschehen sei, worauf der Komponist erwiderte, er habe keine Zeit gehabt, den letzten Satz zu schreiben. Das kann man nur als Sarkasmus verstehen: Es ist mehr als offenkundig, dass die Komposition sowohl in formaler wie in dramaturgischer Hinsicht von höchster Vollkommenheit ist und nach dem Verklingen des letzten Tons keiner weiteren Musik mehr bedarf.

Der Hauptteil des ersten Satzes (*Allegro con brio ed appassionato*) ist von Fugenmaterial durchsetzt, was die inneren Auseinandersetzungen unterstreicht. Tatsächlich hatte Beethoven das Hauptthema zunächst als Fuge entworfen, was erklärt, warum er viele dieser Elemente beibehalten hat. Wie so oft bei Beethoven (vor allem, wenn er in seiner „Haustonart“ c-moll komponiert), gewinnt die Weißglut die Obermacht und brennt sich hemmungslos bis an die Oberfläche der Musik. Erst im Schlussteil des Satzes findet eine Art Auflösung oder Akzeptanz des Unvermeidlichen statt, wobei die Auflösung nach C-Dur eine jenseitige Überleitung zur *Arietta* des nächsten Satzes bildet.

Es gibt eine entfernte Ähnlichkeit zwischen dem *Arietta*-Thema und Diabellis Walzer, den Beethoven für seine berühmte Variationenfolge verwendete, welche nur ein Jahr nach der Sonate fertig gestellt wurde. Hier wird das Thema jedoch gänzlich verändert. Der Satz ist eine meisterhafte Studie über architektonische

Gestalten, die über die Noten und auch über die auf dem Klavier verfügbaren Klänge hinausgeht. So wie es geradezu unmöglich ist, das erste Thema auszugestalten, wird es zur Herausforderung, jede Variation individuell zu gestalten, ohne die Gesamtanlage aus den Augen zu verlieren. Die Variationen nehmen an Komplexität und – im Falle der ersten drei – auch an Intensität zu, wobei Beethoven eine Technik „rhythmischer Diminution“ anwendet und die Anzahl der Töne pro Zählleinheit immer wieder verdoppelt, während er sich auf die synkopierte dritte Variation zubewegt. Oft wurde darauf hingewiesen, dass die eigenwillige Rhythmik dieser Variation auf die Improvisationen des Jazz vorauszuweisen scheint.

Die vierte Variation kehrt beinahe zum Ausgangsthema zurück, begleitet vom Zweiunddreißigstel-Gemurmelt der linken Hand und dann beantwortet von den himmlischen Klängen der rechten Hand. Hier verschmilzt der Klavierklang zu einem Regenbogen aus reinen Farben (zusammengesetzt aus Harmonien und den Obertönen dieser Harmonien), worüber die Töne selber beinahe zweitrangig werden. Die Musik beschleunigt sich weiter in Richtung der Doppeltriller und moduliert von C-Dur zu Es-Dur, wo der Höhepunkt des Stücks erreicht wird. Ein kurzes Zwischenspiel führt fast unmerklich zurück nach C-Dur und in die Coda. Hier verschmilzt das Thema erneut zu reinen Harmonien, die in rasche Trillerketten münden und sich am Ende in Stille auflösen. Die in diesem Satz erzielten Wirkungen gehen weit über gewöhnliche Hörerfahrungen hinaus, denn die Akkordmischung nimmt verschiedene Formen an, die die Sinne täuschen und hypnotisieren – und zu einem ganz außergewöhnlichen, allumfassenden Erlebnis führen.

Beethovens **Bagatellen op. 126** sind ein weiteres herausragendes Beispiel für ein kompositorisches Paradox: größte Meisterschaft in kleinstem Format. Beethoven komponierte diesen Zyklus von „Kleinigkeiten“ (so seine Bezeichnung auf einem Entwurf der ersten Bagatelle) kurz nachdem er die Neunte Symphonie beendet hatte und während er an einem seiner späten Streichquartette – op. 127 –

arbeitete. In einem Brief an den Verleger Schott erwähnte er die Bagatellen, „von welchen manche etwas ausgeführter u. wohl die Besten in dieser Art sind, welche ich geschrieben habe“. Die große Vielseitigkeit motivischer Erfindung, das Wechselspiel der Charaktere und das Nebeneinander von freier Fantasie und polyphoner Strenge in diesen sechs Stücken bilden eine andere Dimension musikalischer Ideen, die ihre Miniaturform überwindet. Wir nehmen Beethoven nicht oft als einen „Maler“ wahr, aber sein tiefes Verständnis dafür, wie Farben auf einem Klavier wiedergegeben werden können, ist wahrlich bemerkenswert. Auch hier ist der Einsatz verschiedener Mittel (u.a., wo immer angebracht, in fast jeder Bagatelle Akkordmischung, Pedal, Stimmdifferenzierung und viele andere) eine wunderbare Herausforderung für jeden Pianisten (ganz gleich, ob er auf einem modernen Klavier oder auf einem historischen Hammerflügel spielt).

© *Yevgeny Sudbin 2018*

„Einer der möglicherweise größten Pianisten des 21. Jahrhunderts“, so rühmte *The Telegraph* **Yevgeny Sudbin**. Seine zahlreichen Einspielungen bei BIS haben großen Beifall der Fachkritik erhalten und werden regelmäßig mit Auszeichnungen wie „CD of the Month“ (*BBC Music Magazine*) oder „Editor’s Choice“ (*Gramophone*) bedacht.

Der gefeierte Solist hat in jüngerer Zeit u.a. mit dem Philharmonia Orchestra, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra, dem Montreal Symphony Orchestra, dem Minnesota Orchestra, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, dem Luzerner Sinfonieorchester, der Tschechischen Philharmonie und dem Australian Chamber Orchestra konzertiert. Regelmäßig tritt er in renommierten Konzertsälen wie der Londoner Royal Festival Hall und der Queen Elizabeth Hall (International Piano Series), der Tonhalle Zürich, dem Concert-



gebouw Amsterdam (Meesterpianisten) und der Avery Fisher Hall in New York auf.

Yevgeny Sudbin arbeitet mit bedeutenden Dirigenten wie Neeme Järvi, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Mark Wigglesworth, Andrew Litton und Vassily Sinai-sky zusammen. Seine Liebe zur Kammermusik hat zu künstlerischen Partnerschaften mit Musikern wie Alexander Chaushian, Ilya Gringolts, Julia Fischer, dem Chilingirian Quartet, Johannes Moser und Vadim Gluzman geführt. Zu den Festivals, bei denen er gastiert, gehören Aspen, Mostly Mozart, Tivoli, Nohant und Verbier.

Geboren in Sankt Petersburg, begann Yevgeny Sudbin seine musikalische Ausbildung im Alter von fünf Jahren an der Spezialmusikschule des St. Petersburger Konservatoriums bei Lyubov Pevsner. 1990 emigrierte er mit seiner Familie nach Deutschland und setzte sein Studium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin fort. 1997 siedelte er nach London über, um zunächst an der Purcell School und dann an der Royal Academy of Music bei Christopher Elton zu studieren. Im Jahr 2010 wurde er mit einem Stipendium der Royal Academy of Music ausgezeichnet, an der er heute eine Gastprofessur innehat. Er lebt mit seiner Frau und drei kleinen Kindern in London und ist in seiner Freizeit ein begeisterter Fotograf.

[www.yevgenysudbin.com](http://www.yevgenysudbin.com)

## Ludwig van Beethoven

*Ce que vous êtes, vous l'êtes par accident de naissance ; ce que je suis, je le suis grâce à mon propre labeur. Il y a et il y aura mille princes ; il n'y a seulement qu'un Beethoven !*

Cette phrase affirmative de Beethoven à son fidèle protecteur le prince Lichnowsky donne une idée de la personnalité au tempérament tumultueux qu'on associe communément au compositeur. Mais il possédait nettement aussi un côté contrastant que je trouve très intéressant : chaleureux, généreux et d'une sagesse mondaine – avec des accès inattendus d'humour effronté – toutes ces caractéristiques rayonnent de sa musique, comptent immanquablement parmi les qualités de Beethoven et sont particulièrement évidentes dans les œuvres sur ce disque.

## Les œuvres tardives pour piano de Beethoven

L'avant-dernière sonate pour piano de Beethoven, son **opus 110 en la bémol majeur**, fait partie d'un triptyque formé de ses trois dernières sonates, composées et travaillées parallèlement entre 1820 et 1822. Elles sont, si vous voulez, son dernier « hourra » (mais un hourra restreint) dans le genre de sonate pour piano. Un trait indubitable de la plupart des œuvres tardives de Beethoven est son habileté à condenser une pensée intense et de brefs énoncés musicaux dans l'essence d'une importance musicale époustouflante.

Cette pièce est un véritable kaléidoscope d'émotions contrastantes ; passant d'une touche très personnelle de compassion humaine (premier mouvement : *Moderato cantabile molto espressivo*) à un humour espiègle et nerveux et à des accès impatientes typiquement beethovéniens (deuxième mouvement : scherzo – *Allegro molto*), elle se transforme miraculeusement d'une lamentation terrestre douloureuse et du désespoir en un pur triomphe dans le mouvement final (*Adagio ma*

*non troppo – Allegro ma non troppo*).

Il est intéressant, comme Alfred Brendel l'a fait remarquer, que tous les thèmes principaux de la sonate sont en fait dérivés de l'hexacorde – les six premières notes d'une gamme diatonique – ainsi qu'une tierce et une quarte, les deux intervalles dans lesquels il peut être divisé. Un autre sujet amusant pour une conversation à un dîner est que les thèmes dans chaque mouvement tendent à commencer avec une phrase couvrant l'étendue d'une sixte.

Laissons là les balivernes pour nous concentrer sur la musique. La nature vocale, générosité et beauté réfléchie du thème au début du premier mouvement sont soulignées par la note de Beethoven : *con amabilità* (aimablement). Suit un délicat collier de perles arpégé courant sur le clavier et couvrant quatre octaves. L'allure tempérée et l'apparente simplicité de ce mouvement posent une difficulté notoire tandis que la progression et les formes architectoniques deviennent le défi principal.

En contraste, la malice excentrique très rythmique du second mouvement fait un peu choc. Ici, le capricieux Beethoven est bien dans son élément. Comme c'est souvent le cas dans la musique de Beethoven, il est difficile de dire si ses colères sont prétendues ou réelles puisqu'elles sont souvent suivies d'un « Mais ce n'est pas ce que je voulais dire ! » comme dans les syncopes de la main gauche qui sonnent presque jazzées, ou les cascades descendantes un peu ridicules de la section centrale. L'élément humoristique dans ce mouvement est renforcé par l'emploi de deux chansons populaires allemandes : *Unsa Kätz häd Katz 'In g'habt* (Notre chatte a eu des chatons) et *Ich bin lüderlich, du bist lüderlich* (Je suis débraillé, tu l'es aussi). Le lien entre les deux chansons n'est pas immédiatement évident mais j'y travaille.

Le troisième mouvement, final et en plusieurs sections (deux fois la longueur des deux autres ensemble), est un chef-d'œuvre à lui seul, partagé entre le monde de la complainte d'opéra remplie de tristesse pathétique dans l'*Arioso dolente* –

*Klagender Gesang*, (écrit en 12/16 et s'ouvrant sur une référence à «Es ist vollbracht» de la *Passion selon saint Jean* de Bach), et la recherche de l'espoir dans les fugues suivantes, avec une assertion de victoire à la fin. Un trait particulier des ressources d'invention de Beethoven à ce moment est l'habileté d'intensifier et d'augmenter graduellement la densité du son pur, que ce soit grâce au tissu, au contrepoint (dans les fugues), à l'emploi flamboyant de trilles, de la pédale ou de tout autre moyen possible : si l'exécutant comprend les effets voulus, il trouvera une manière de les réaliser. Un exemple éminent de ceci se présente juste avant la deuxième fugue où le même accord de sol majeur est répété non moins de huit fois (le volume s'accroît et la pédale soutient tout le long). Sol majeur est évidemment aussi éloigné que possible de la tonalité originale de la bémol.

Beethoven rend d'autres hommages à Bach dans le mouvement. La fugue est présentée trois fois sous différents aspects : la deuxième fois, le thème est une inversion de la première fois et la troisième présente une augmentation et diminution simultanées du thème, recherchant l'unité vers la fin. Mais il est aussi présent dans l'*Arioso* où Charles Rosen souligne que l'emploi chez Beethoven de notes sensibles, harmoniquement dissonantes comme appoggiaturas, est une façon d'introduire la sensation d'un profond chagrin. La douleur s'approfondit encore à la seconde apparition de l'*Arioso* (*L'istesso tempo di Arioso*) qui démissionne presque complètement et peut à peine parler. À ce moment, la référence antérieure à la description de Bach de la mort du Christ devient apte, ainsi que l'implication – cet accord de sol majeur ! – que la rédemption suivra finalement. Il est peut-être intéressant aussi dans ce contexte que le premier biographe de Beethoven, Alexander Thayer, rappelle que Josephine Brunsvik, l'amour juvénile et peut-être le plus profond de Beethoven, mourut en mars 1821.

Le tempérament refait surface mais cette fois avec plus d'élan dans la trente-deuxième et dernière sonate de Beethoven, l'**opus 111 en do mineur**. Cette œuvre

se propose de s'écarter de la forme de sonate conventionnelle mais, chose plus importante, elle laisse derrière elle tout cet effort physique et monte dans les royaumes d'une expérience purement spirituelle. La lutte émotionnelle prend forme immédiatement avec les sauts des septièmes diminuées qui viennent s'échouer dans la première section *Maestoso* du premier mouvement fatidique. Le début monumental a inspiré plusieurs compositeurs dont Chopin qui le cite au début de sa Seconde Sonate pour piano.

Il n'était pas immédiatement apparent que cette sonate devait prendre place parmi les plus grandes œuvres de Beethoven, ni d'ailleurs parmi les plus grandes œuvres de toute la littérature pour piano. Après qu'elle fût terminée en janvier 1822, l'éditeur de Beethoven, Schlesinger, s'informa gentiment de ce qui était arrivé au troisième mouvement qui manquait, sur quoi Beethoven signala qu'il n'avait pas le temps d'écrire le dernier mouvement. Ceci a dû être un commentaire sarcastique : il devient très clair que la composition est absolument parfaite dans sa structure comme dans son développement, et ne nécessite plus de musique après l'évanouissement de la dernière note.

La partie principale du premier mouvement, *Allegro con brio ed appassionato*, est remplie de matériel fugué qui ajoute à ses luttes intérieures. En fait, Beethoven avait d'abord élaboré le thème principal en une fugue, ce qui explique pourquoi il a retenu plusieurs de ces éléments. Comme c'est souvent le cas de Beethoven (surtout quand il compose dans sa «tonalité domestique» de do mineur), la chaleur blanche prend le dessus et brûle toute la surface de la musique d'un pur abandon. Ce n'est seulement que dans le passage final du mouvement qu'une sorte de résolution ou d'acceptation de l'inévitable prend place – la résolution en do majeur formant une transition d'un autre monde à l'*Arietta* du mouvement suivant.

Il y a une vague ressemblance entre le thème de l'*Arietta* et la valse de Diabelli que Beethoven utilisa pour sa célèbre série de variations, terminée juste un an après

la sonate. Ici cependant, le thème est entièrement transformé. Transcendant les notes et même les sons disponibles sur le piano, le mouvement est un exercice magistral de formes architecturales. Tout comme il est presque impossible de former le premier thème, de même il devient un défi de former chaque variation sans perdre le concept du tout. La complexité augmente à chaque variation et – dans les trois premières – l’intensité aussi alors que Beethoven utilise une technique de « diminution rythmique » – doublant peu à peu le nombre de notes dans chaque mesure en se dirigeant vers les syncopes de la troisième variation. Plusieurs ont remarqué que les rythmes bizarres dans cette variation semblent anticiper l’improvisation du jazz.

La quatrième variation ramène presque le thème, accompagné par les murmures des triples croches à la main gauche et ensuite par des réponses célestes à la main droite. C’est là que les sons du piano se fusionnent en un arc-en-ciel aux couleurs pures (composées d’harmonies et des harmoniques de ces harmonies) tandis que les notes elles-mêmes deviennent presque de seconde importance. La musique accélère encore vers les trilles doubles, modulant de do majeur à mi bémol majeur – pour aboutir au sommet de la pièce. Un bref interlude ramène presque imperceptiblement à do majeur et à la coda. Ici, le thème se fond encore en harmonies pures s’accélégrant toujours en chaînes de trilles et arrivant finalement au silence. Les effets obtenus dans ce mouvement dépassent en quelque sorte les perceptions auditives normales quand le mélange des harmonies adopte diverses formes pour tromper et hypnotiser les sens, provoquant, dans ces six pièces, une expérience globale assez extraordinaire.

**Bagatelles op. 126** de Beethoven expose un autre exemple remarquable de paradoxe en composition : maîtrise suprême dans un petit format. Beethoven composa ce cycle de bagatelles, comme il appelle cette série sur une ébauche de la première Bagatelle, juste après avoir terminé la Neuvième Symphonie et encore au travail sur son tardif Quatuor à cordes op. 127. Dans une lettre à l’éditeur Schott, il écrivit

au sujet des Bagatelles : « dont certaines sont plus brillantes et pourraient bien être les meilleures choses que j'aie jamais écrites dans ce genre. » L'ampleur de l'invention motivique, l'interaction entre les caractères et la juxtaposition de la fantaisie libre et de la rigueur polyphonique ajoutent une autre dimension aux idées musicales, transcendant leur forme de miniatures. Nous ne pensons pas souvent à Beethoven comme un « peintre », pourtant sa profonde compréhension de la reproduction possible des couleurs au piano est vraiment remarquable. Encore une fois, l'emploi de divers outils (dont, dans presque chaque bagatelle, le mélange d'harmonies là où cela convient, l'usage de la pédale, la conduite des voix et plusieurs autres) fait de ces pièces un merveilleux défi pour tout pianiste (que l'interprétation soit sur des pianos modernes ou sur des fortepianos d'époque).

© *Yevgeny Sudbin 2018*

**Yevgeny Sudbin** a été salué par *The Telegraph* comme « potentiellement l'un des plus grands pianistes du 21<sup>e</sup> siècle ». Ses nombreux enregistrements sur étiquette BIS ont récolté l'acclamation des critiques et sont régulièrement présentés comme CD du mois par *BBC Music Magazine* ou Editor's Choice par *Gramophone*. Il a été mis en nomination comme *Gramophone Artist of the Year* en 2016.

Chaudement applaudi comme soliste de concert, Sudbin a travaillé ces dernières saisons avec l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam et l'Orchestre symphonique de Montréal, ainsi qu'avec l'orchestre du Minnesota, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Orchestre symphonique de Lucerne, l'Orchestre philharmonique tchèque et l'Orchestre de chambre d'Australie. Il se produit régulièrement dans des grandes salles de concert dont le Royal Festival Hall et Queen Elizabeth Hall (International Piano Series), Tonhalle de Zurich, Concertgebouw d'Amsterdam (Meester-

pianisten) et Avery Fisher Hall à New York.

Yevgeny Sudbin a collaboré avec d'éminents chefs dont Neeme Järvi, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Mark Wigglesworth, Andrew Litton et Vassily Sinaisky. De plus, son amour pour la musique de chambre l'a conduit à des associations avec Alexander Chaushian, Ilya Gringolts, Julia Fischer, le Quatuor Chilingirian, Johannes Moser et Vadim Gluzman. Il s'est produit aux festivals d'Aspen, Mostly Mozart, Tivoli, Nohant et Verbier.

Né à Saint-Pétersbourg, Yevgeny Sudbin a commencé ses études de musique à l'École de musique spécialisée du Conservatoire de Saint-Pétersbourg avec Lyubov Pevsner à l'âge de cinq ans. Il émigra avec sa famille en Allemagne en 1990 où il poursuivit ses études à la Hanns Eisler Musikhochschule. En 1997, Sudbin aménagea à Londres pour étudier à la Purcell School et ensuite à l'Académie royale de musique avec Christopher Elton. En 2010, il reçut une bourse de l'Académie et il y est maintenant professeur invité. Il vit à Londres avec sa femme et leurs trois jeunes enfants et, dans ses loisirs, il se passionne pour la photographie.

*[www.yevgenysudbin.com](http://www.yevgenysudbin.com)*



# BEETHOVEN PIANO CONCERTOS FROM YEVGENY SUDBIN

with the **TÄPIOLA SINFONIETTA** conducted by **OSMO VÄNSKÄ**

## CONCERTOS NOS 1 & 2 (BIS-2078 SACD)

Supersonic *Pizzicato*

'It is impossible to hold back from admiration for Sudbin in whatever he plays, thanks to his brilliance and hallmark exuberance.' *Gramophone*

'As excellent as this supporting cast is, it is Yevgeny Sudbin who is the center of this show, and he is worth the price of admission.' *Fanfare*

«Voilà un enregistrement qui, à n'en pas douter, promet de belles heures d'écoute.» *Classica*

with the **MINNESOTA ORCHESTRA** conducted by **OSMO VÄNSKÄ**

## CONCERTO NO. 3 & MOZART: PIANO CONCERTO NO. 24 (BIS-1978 SACD)

5 stelle *Musica* · 10 *Klassik-Heute.de* · Recording of the Month *MusicWeb-International*

'Electrifying performances from a stellar pianist... An unmissable, and often startling, recording.' *Classicfm.com*

„Einer der feinfühligsten Pianisten unserer Zeit.“ *Pizzicato*

'An absolutely stunning release, which I urgently recommend to everyone.' *Fanfare*

«Un des grands pianistes d'aujourd'hui, discret, sérieux et d'une grande fidélité à la partition.» *Crescendo-magazine.be*

## CONCERTOS NOS 4 & 5 (BIS-1758 SACD)

10/10 *ClassicsToday.com* · 10 *Klassik-Heute.de* · Classical CD of the Week *Daily Telegraph*  
Editor's Choice *Gramophone* · International Piano Choice *International Piano* · Supersonic *Pizzicato*

«Un Concerto no 4 formidablement lisible et détaillé... quelle subtilité dans le jeu du pianiste russe!» *Diapason*

'A Beethoven experience you will not want to miss.' *ClassicsToday.com*

„Sudbin legt hier, zusammen mit dem Minnesota Orchestra unter Osmo Vänskä, einen Beethoven vor, der hoch aus der Masse herausragt...“ *Klassik-Heute.de*

---

*These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com*

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

- Recording:** November 2014 at St George's, Bristol, England (Bagatelles) and July 2016 at Hallé St Peter's, Manchester, England (Sonatas)  
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)  
Piano technicians: Dan Carney, Peter Lyons (Sonatas); Chris Farthing (Bagatelles)
- Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24 bit / 96 kHz
- Post-production:** Editing and mixing: Marion Schwebel
- Executive producer:** Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

- Cover text: © Yevgeny Sudbin 2018  
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Cover photo of Yevgeny Sudbin: © Nikolaj Lund  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30  
info@bis.se www.bis.se

BIS-2208 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2208