

A promotional photograph of the piano trio. Three men are posed against a dark, wood-paneled background. The man on the left, Vadim Gluzman, is holding a violin and looking directly at the camera. The man in the center, Johannes Moser, is standing slightly behind the others, looking towards the camera. The man on the right, Yevgeny Sudbin, is holding a cello and looking towards the camera. They are all dressed in dark formal attire.

TCHAIKOVSKY & BABAJANIAN
piano trios

VADIM GLUZMAN violin
JOHANNES MOSER cello
YEVGENY SUDBIN piano

TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich (1840–93)

Piano Trio in A minor, Op. 50 (1881–82)

48'20

à la mémoire d'un grand artiste

- | | | |
|----------------------------|--|-------|
| 1 | I. <i>Pezzo elegiaco. Adagio con duolo e ben sostenuto</i> | 17'47 |
| II. A. Tema con variazioni | | |
| 2 | Tema. <i>Andante con moto</i> | 1'02 |
| 3 | Variation I | 0'55 |
| 4 | Variation II. <i>Più mosso</i> | 0'35 |
| 5 | Variation III. <i>Allegro moderato</i> | 0'58 |
| 6 | Variation IV. <i>L'istesso tempo</i> | 1'14 |
| 7 | Variation V. <i>L'istesso tempo</i> | 0'44 |
| 8 | Variation VI. <i>Tempo di valse</i> | 2'27 |
| 9 | Variation VII. <i>Allegro moderato</i> | 1'20 |
| 10 | Variation VIII. Fuga. <i>Allegro moderato</i> | 2'30 |
| 11 | Variation IX. <i>Andante flebile, ma non tanto</i> | 3'11 |
| 12 | Variation X. <i>Tempo di Mazurka. Con brio</i> | 1'51 |
| 13 | Variation XI. <i>Moderato</i> | 2'15 |
| 14 | B. <i>Variazione Finale e Coda</i> | 11'11 |

Allegro risoluto e con fuoco – Andante con moto – Lugubre

BABAJANIAN, Arno (1921–83)

Piano Trio (1952) *(Muzyka)*

21'30

15 I. *Largo – Allegro espressivo*

8'37

16 II. *Andante*

6'54

17 III. *Allegro vivace*

5'48

SCHNITTKE, Alfred (1934–98), arr. Yevgeny Sudbin

18 **Tango** from the opera *Life with an Idiot* (1992) *(Sikorski)*

2'21

TT: 73'21

Vadim Gluzman *violin*

Johannes Moser *cello*

Yevgeny Sudbin *piano*

Johannes Moser appears by kind permission of Pentatone.

Instrumentarium

Violin: Antonio Stradivari 1690, 'ex-Leopold Auer', on loan from the Stradivari Society of Chicago

Cello: Andrea Guarneri, 1694, from a private collection

Piano: Steinway D

Established more or less single-handedly by Joseph Haydn, the piano trio genre has in Russia become associated with a special tradition. It has almost assumed the character of an instrumental requiem, becoming a composition ‘in memoriam’. This tradition started with **Pyotr Ilyich Tchaikovsky’s Piano Trio in A minor**, Op. 50 (1881–82), dedicated ‘to the memory of a great artist’ (referring to Nikolai Rubinstein); this was followed by such works as Anton Arensky’s Piano Trio in D minor, Op. 32 (1894, in memory of the cellist Karl Davidov), Sergei Rachmaninov’s *Trio élégiaque* in D minor, Op. 9 (1893, in memory of Tchaikovsky) and Dmitri Shostakovich’s Piano Trio No. 2 in E minor, Op. 67 (1944, in memory of the musicologist Ivan Sollertinsky). Most of these have titles or movement markings that contain the words ‘elegiac’ or ‘elegy’ – a concept that since Antiquity has become increasingly similar to a ‘lament’. Grief may not have been a welcome source of inspiration for the composers’ imagination, but it was evidently an inspiring one.

Tchaikovsky must have chosen the instruments for his friend and mentor Nikolai Rubinstein – pianist, conductor and director of the Moscow Conservatory – with particular care. As recently as October 1880 he had replied to his patron Nadezhda von Meck’s question about why he had not yet composed a piano trio: ‘How unnatural is the combination of violin, cello and piano! Each of the instruments loses its unique charm... After all, a trio presupposes equality and homogeneity; how can these exist between string instruments on one side and the piano on the other? They are lacking. Therefore piano trios always seem rather contrived.’

Always? The composer’s friend Nikolai Kashkin wrote about the reasons why Tchaikovsky embarked on a piano trio just a year later: ‘Above all he regarded it as impossible to write a work in memory of a great pianist without allocating a leading role to the piano, and at the same time he found the concerto form, or that of a fantasy with orchestra, to be too showy and overblown for the task he had set

himself. On the other hand, a solo piano would have been insufficient to convey the musical colours he had in mind...

And so this avowed opponent of the piano trio genre quickly changed his mind. But it had to be something exceptional: his piano trio, a musical obituary, is in two parts, a *Pezzo elegiaco* ('elegiac piece') and a set of variations with further subdivisions. Right at the start the cello plays a moving lament, which sets the tone for the entire movement and will ultimately frame the whole trio in a cyclical manner. In this sonata-form movement it serves as the main theme, and is joined by a brighter, hymn-like subsidiary theme in the dominant, E major. The development concerns itself with motifs from the elegy, presents new thematic material and ultimately leads to a recapitulation (*Adagio con duolo e ben sostenuto*), where the main theme is heard, as pale as a corpse. The set of variations in the second part is based on a Russian folk song; its subsequent metamorphoses represent – according to Kashkin – highlights from the life and career of Nikolai Rubinstein. The theme is presented by the piano and then taken over by the violin and cello (Var. 1+2), after which a kaleidoscopic array of facets unfolds – from a gracious waltz (Var. 6) to a large-scale fugue (Var. 8), from a string lament (Var. 9) to a lively mazurka (Var. 10). Variation 11 with its pedal points is a moment of rest; here the music gathers its strength in readiness for the separate final variation (B. *Variatione finale e coda*), which reinterprets the theme rhythmically and, after reminiscences of the first part, culminates in the dramatically intoned lament from the *Pezzo elegiaco* – the time for cheerfulness is past. In the funeral march, the trio's opening theme is carried to the grave.

The trio's epic, wide-ranging structure has not always won it friends. For example the influential Viennese critic Eduard Hanslick wrote in 1899: 'Tchaikovsky's Piano Trio in A minor, Op. 50, has been played in Vienna for the first time; the faces of the audience almost expressed the hope that it would be the last.' For Hanslick the main reason for this was the 'merciless' length through which the trio robbed

itself of any success it might deserve. One could take a different view – especially in a city that had already witnessed its share of ‘heavenly lengths’. Among the performers at the Vienna première was ‘Mr F. Busoni, a splendid, excellent pianist’ (Hanslick), who shone in the virtuoso piano part.

Even if the Armenian composer and pianist **Arno Babajanian** does not overtly align himself with the tradition of instrumental laments, the second movement (*Andante*) of his **Piano Trio in F sharp minor** is still thoroughly elegiac in character. Be that as it may: his piano trio, which takes up the Romantic style of composers such as Rachmaninov, is also rooted melodically as well as rhythmically in Armenian folk music. As such the work proved a convincing reply to the constraints recently imposed by Stalin’s cultural policies. Among the composers affected by these were Babajanian’s famous compatriot and champion Aram Khachaturian as well as Sergei Prokofiev and (once again) Dmitri Shostakovich.

At the age of just seven, at Khachaturian’s recommendation, Babajanian commenced studies at the State Conservatory in his home town, Yerevan, and completed them in Moscow, where his teachers included Vissarion Shebalin. In 1952, when the trio was written, this former child prodigy was teaching the piano at the Yerevan Conservatory. Always an internationally successful pianist, in the thaw after Stalin’s death in 1953 he opened himself up to musical modernity (dodecaphony, atonality, micro-intervals, aleatory music) as well as to jazz and rock. Among the awards and distinctions he received were the Stalin Prize (1951), the title ‘People’s Artist of the USSR’ (1971) and the Order of Lenin (1981).

The Piano Trio in F sharp minor, premièred in 1953 by David Oistrakh (violin), Sviatoslav Knushevitzky (cello) and the composer (piano), is one of his best-known works, irrefutable proof of his exceptional ability to combine folk-style musical thinking with the Classical/Romantic genre tradition. This is further enhanced by the way the music is constructed, on a cyclical, almost leitmotif-like basis. The idea

presented in octave unison by the violin and cello in the slow introduction (*Largo*) is in real terms the work's primary motivic material, its motto: marking out a central note by means of a stepwise descending third on the up-beat plus a written-out mordent (the alternation of a note with the one below it). In numerous metamorphoses this idea determines the work's structure and thematic formation – sometimes appearing in full, sometimes pared down to nothing more than the oscillating interval of a second. The slow introduction leads to the main part of the first movement (*Allegro espressivo*), which seems at first to be wholly unrelated. Starting in the cello and continuing in the violin, a surprisingly lyrical main theme is presented. This soon takes a dramatic turn, leading to a rather restrained subsidiary theme in triplets from the piano; the violin and cello join in, in a tender dialogue. The development culminates in a *Maestoso*, which emphatically underlines the material of the leitmotif in an almost constant octave unison from the strings. It breaks off suddenly, without any upward resolution of the mordent. A new beginning: a shortened recapitulation begins, complete with slow introduction and reversal of roles, ultimately conjuring up the *Maestoso* again – which now, at the end of the movement, fizzles out all the more surprisingly.

The *Andante* (9/8) begins as a song for the violin, blossoming in the highest register above a syncopated piano accompaniment, and later joined by the cello. The piano presents the subsidiary theme (*Poco più mosso*, 6/8), which is immediately modified and dramatically charged. As in the first movement there is a culmination with the leitmotif presented in *fortissimo* and octave unison, but this time the music is even more closely related to the trio's slow opening. But this reminiscence soon fades away, giving way to a dreamy reprise (muted strings) that finally dies away magically in the piano. The finale (*Allegro vivace*) begins with boisterous staccatos in a mischievous 5/8-time, in which the strings (homophonic at first) and the piano pass the ball to each other. The cello introduces an expressive theme, above which there are filigree ex-

changes; any feeling of great bliss is, however, made impossible by constant reminders of the rhythmically terse main theme. Increasingly frantic, the music runs ahead until it grinds to a halt and a new *Maestoso* variant of the trio's leitmotif appears. Once more the slow introduction to the first movement is invoked, only to be interrupted by the mischievous theme. Not for long, however: once again there is a deadlock, and the leitmotif breaks though one last time. But it is all in vain: despite an emphatic *sforzato* gesture, the mordent again breaks off without resolution; as a harmonic punch line, Babajanian lets this happen on a triad of the main key, F sharp minor: the traditional dramaturgy of keys is thereby achieved. (Anyone with a penchant for biographical interpretations could take this as a criticism of official diktats...)

Babajanian's Piano Trio is the work of an artist in full possession of his powers: 'A brilliant composer, fiery pianist, beloved neighbour and devoted friend for many years – this for me was wonderful Arno Babajanian, who, despite his early death, made a significant contribution to the music of our time.' This praise comes from no less a figure than Mstislav Rostropovich, who commissioned a cello concerto from Babajanian that was premièred in 1963.

Rostropovich also conducted the première of **Alfred Schnittke's** opera *Life with an Idiot* (libretto: Viktor Erofeyev, after his story with the same name) in Amsterdam on 13th April 1992. At his request, Schnittke had inserted a delightful **Tango** as an instrumental intermezzo in Act I – a piece that had already played an important role in his film score for *Agony* (1974, directed by Elem Klimov) and would be used again as the fifth movement (Rondo) of his Concerto Grosso No. 1 (1976/77). Yevgeny Sudbin has arranged this tango-intermezzo, which was originally for two solo violins, string orchestra and harpsichord, with such insight that even performed by such a seemingly innocent ensemble as a piano trio it conveys something of the 'lunatic surrealism' of the operatic original.

© **Horst A. Scholz** 2019

Universally recognized among today's top performing artists, **Vadim Gluzman** brings to life the glorious violinistic tradition of the 19th and 20th centuries. Performing a compelling range of repertoire from Bach to premières of new works by Auerbach, Gubaidulina, Kancheli and Vasks, he appears with the world's major orchestras, including the Boston Symphony Orchestra, Berliner Philharmoniker, Chicago Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra, London Philharmonic Orchestra and Israel Philharmonic Orchestra alongside today's leading conductors Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly, Tugan Sokhiev, Neeme Järvi, Hannu Lintu, Michael Tilson Thomas, Andrew Litton and Sir Andrew Davis. Accolades for Gluzman's extensive discography on BIS Records include the Diapason d'Or de l'Année, *Gramophone's* Editor's Choice, Choc de Classica (*Classica*), *The Strad* Recommends and Disc of the Month from *BBC Music Magazine* and ClassicFM.

Gluzman is founder and artistic director of the North Shore Chamber Music Festival in Chicago. He performs on the legendary 1690 'ex-Leopold Auer' Stradivarius, on loan to him through the generous efforts of the Stradivari Society of Chicago.

<http://vadimgluzman.com/>

German-Canadian cellist **Johannes Moser** has performed with the world's leading orchestras such as the Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, BBC Philharmonic at the Proms, London Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Tonhalle Orchestra Zürich, Tokyo NHK Symphony Orchestra, and the Philadelphia and Cleveland Orchestras with conductors of the highest level.

A dedicated chamber musician, Johannes Moser is a regular at festivals includ-

ing the Verbier, Schleswig-Holstein, Gstaad Kissinger, Mehta Chamber Music Festival, and the Colorado, Seattle and Brevard music festivals.

Renowned for his efforts to expand the reach of the classical genre as well as his passionate focus on new music, Johannes Moser has been heavily involved in commissioning works by Julia Wolfe, Ellen Reid, Thomas Agerfeld Olesen, Johannes Kalitzke, Elena Firsova and Andrew Norman. He has a multi award-winning discography with his exclusive label PENTATONE and performs on an Andrea Guarneri cello from 1694 from a private collection.

www.johannes-moser.com

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 in 2016 he was nominated as *Gramophone* Artist of the Year

In recent seasons Sudbin has worked with the Philharmonia Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, Minnesota Orchestra, BBC Philharmonic, Luzerner Sinfonieorchester, Czech Philharmonic and Australian Chamber Orchestra. He performs regularly in prestigious venues including the Royal Festival Hall and Queen Elizabeth Hall (International Piano Series), Zürich Tonhalle, Amsterdam Concertgebouw (Meesterpianisten) and Avery Fisher Hall in New York. Appearances at festivals include Aspen, Mostly Mozart, Tivoli, Nohant and Verbier.

Born in St Petersburg, Yevgeny began his musical studies at the Specialist Music School of the St Petersburg Conservatory. In 1990 he emigrated to Germany and continued his studies at Hanns Eisler Musikhochschule. After moving to London in 1997, he studied at the Purcell School and subsequently the Royal Academy of Music under Christopher Elton. In 2010, he was awarded a Fellowship by the Academy.

www.yevgenysudbin.com

Die Gattung „Klaviertrio“, maßgeblich von Joseph Haydn begründet, hat in Russland eine besondere Tradition ausgeprägt: Hier nahm das Klaviertrio nachgerade den Charakter eines instrumentalen Requiems an, wurde eine Komposition „in memoriam“, musikalische Trauerarbeit. Diese Tradition beginnt mit **Peter Tschaikowskys Klaviertrio a-moll** op. 50 aus den Jahren 1881/82, das „dem Andenken an einen großen Künstler“ gewidmet ist (gemeint ist Nikolai Rubinstein); ihm folgten u.a. Anton Arenskys Klaviertrio Nr. 1 d-moll op. 32 (1894, dem Andenken an den Cellisten Charles Davidow gewidmet), Sergej Rachmaninows *Trio élégiaque* d-moll op. 9 (1893, dem Andenken Peter Tschaikowskys gewidmet) und Dmitri Schostakowitschs Klaviertrio Nr. 2 e-moll op. 67 (1944, dem Andenken an den Musikwissenschaftler Iwan Sollertinski gewidmet). Die meisten dieser Klaviertrios führen die Bezeichnung „elegisch“ bzw. „Elegie“ – ein Begriff, dessen Bedeutungsspektrum sich seit der Antike zusehends dem „Klagelied“ angenähert hat – im Titel oder in einer Satzüberschrift. Kein willkommener, aber doch ein offenkundig inspirierender Anlass für die kompositorische Phantasie.

Mit besonderem Bedacht muss Tschaikowsky die Besetzung seiner Totenklage für den Freund und Mentor Nikolai Rubinstein – Pianist, Dirigent und Direktor am Moskauer Konservatorium – gewählt haben, hatte er doch noch im Oktober 1880 die Frage seiner Gönnerin Nadeshda von Meck, warum er noch kein Klaviertrio komponiert habe, folgendermaßen beschieden: „Wie unnatürlich ist die Verbindung von Geige, Cello und Klavier! Jedes Instrument verliert den ihm eigentümlichen Reiz ... Ein Trio setzt ja Gleichberechtigung und Gleichartigkeit voraus; wie kann jedoch eine solche zwischen Streichinstrumenten einerseits und dem Klavier andererseits vorhanden sein? Sie fehlt. Deshalb haben Klaviertrios stets etwas Gekünsteltes.“

Stets? Über die Gründe, die Tschaikowsky ein Jahr später bewogen haben, ausgerechnet ein Klaviertrio zu komponieren, berichtet sein Freund Nikolai Kaschkin:

„Vor allem hielt er es einerseits für unmöglich, ein Werk zum Gedenken an einen großen Pianisten zu schreiben, ohne dem Klavier hierbei den Hauptpart zuzuweisen, und gleichzeitig schien ihm die Form eines Konzerts oder einer Phantasie für Klavier mit Orchester allzu paradehaft und äußerlich aufwendig für die Aufgabe, die er sich gestellt hatte. Andererseits hätte ihm aber auch das Klavier allein aufgrund der Einseitigkeit seiner Klangfarben nicht ausgereicht ...“

Und so revidierte der bekennende Gegner des Klaviertrios sein noch taufrisches Urteil. Doch es musste schon etwas Außergewöhnliches sein – sein Klaviertrio, ein Nachruf in Tönen, ist denn auch zweiteilig, besteht aus einem *Pezzo elegiaco* („Elegisches Stück“) und einer in sich nochmals unterteilten Variationenfolge. Gleich am Anfang stimmt das Cello einen bewegenden Klagegesang an, der die Atmosphäre des Satzes prägt und das gesamte Trio zyklisch einrahmen wird. In diesem Sonatensatz fungiert es als Hauptthema, dem sich ein hymnisch aufgehelltes Seitenthema auf der Dominante E-Dur zugesellt. Die Durchführung beschäftigt sich mit Motiven der Elegie, stellt neues thematisches Material vor und führt schließlich zu einer Reprise (*Adagio con duolo e ben sostenuto*), die das Hauptthema gleichsam leichenblass präsentiert. Der Variationenfolge des zweiten Teils liegt ein russisches Volkslied zugrunde; seine nachfolgenden Metamorphosen sind – so Kaschkin – Schlaglichter aus dem Leben und Wirken Nikolai Rubinssteins. Vom Klavier vorgestellt, bemächtigen sich die beiden Streichinstrumente des Themas (Var. 1+2), worauf ein facettenreiches Kaleidoskop entfaltet wird – vom graziösen Walzer (Var. 6) bis zur groß angelegten Fuge (Var. 8), vom Streicherlamento (Var. 9) bis zur beschwingten Mazurka (Var. 10). Die 11. Variation ist ein orgelpunktbetonter Ruhepol – hier werden die Kräfte für die eigens abgegrenzte Schlussvariation gesammelt (B. *Variatione finale e coda*), die das Thema rhythmisch umdeutet und nach Reminiszenzen an den ersten Teil vollends in den dramatisch intonierten Klagegesang des *Pezzo elegiaco* mündet – die Zeit der Heiterkeit

ist vorbei. Im Trauermarsch wird das Thema, mit dem das Trio anfang, zu Grabe getragen.

Die episch-weiträumige Anlage hat dem Trio nicht nur Freunde verschafft. Der Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick etwa meinte 1899: „Tschaikowskys Klaviertrio in a-moll op. 50 ist in Wien zum ersten Mal gespielt worden; aus den Mienen der Zuhörer sprach beinahe der Wunsch, es möchte auch das letzte Mal gewesen sein.“ Dies lag für Hanslick vor allem an der „unbarmherzigen“ Länge, mit der sich das Trio selber um den gebührenden Erfolg bringe. Da könnte man freilich anderer Ansicht sein – zumal in einer Stadt, die schon so manch „himmlische Länge“ vernommen hatte. Zu den Interpreten dieser Wiener Erstaufführung übrigens gehörte „Herr F. Busoni, ein großartiger, entzückender Pianist“ (Hanslick), der in der virtuellen Klavierpartie glänzte.

Auch wenn der armenische Komponist und Pianist **Arno Babadjanian** sich nicht *expressis verbis* in die Riege instrumentaler Totenklage einreih, so ist der zweite Satz (*Andante*) seines **Klaviertrios fis-moll** doch von durchaus elegischem Charakter. Wie dem auch sei: Im Angesicht neuerlicher Gängelungen durch die stalinistische Kulturpolitik, die u.a. Babadjanians berühmten Landsmann und Fürsprecher Aram Chatschaturjan, aber auch Sergej Prokofjew und, erneut, Dmitri Schostakowitsch trafen, formulierte sein Klaviertrio, das zum einen an die romantische Klangsprache etwa Rachmaninows anknüpft und zum anderen melodisch und rhythmisch in der armenischen Volksmusik verwurzelt ist, eine überzeugende Antwort.

1952, zur Zeit der Komposition des Trios, unterrichtete das einstige Wunderkind, das bereits mit 7 Jahren auf Empfehlung von Chatschaturjan das Staatliche Konservatorium seiner Heimatstadt Jerewan besucht und seine Ausbildung später in Moskau u.a. bei Wissarion Schebalin vervollkommen hatte, am Konservatorium von Jerewan Klavier. Zeitlebens ein international erfolgreicher Pianist, öffnete er

sich als Komponist in der „Tauwetterperiode“ nach Stalins Tod (1953) auch der musikalischen Moderne (Zwölftontechnik, Atonalität, Mikrintervallik, Aleatorik), dem Jazz und dem Rock'n'Roll. Zu den Auszeichnungen, mit denen er bedacht wurde, gehören der Stalin-Preis (1951), der Titel „Volkskünstler der UdSSR“ (1971) und der Lenin-Orden (1981).

Sein Klaviertrio fis-moll, 1953 von David Oistrach (Violine), Swjatoslaw Knuschewitzky (Violoncello) und dem Komponisten am Klavier uraufgeführt, zählt zu seinen bekanntesten Werken, belegt es doch auf unwiderstehliche Weise seine souveräne Kunstfertigkeit, folkloristisch geprägtes Klangdenken mit klassisch-romantischer Gattungstradition zu verschränken. Und dies durch die zyklische, gleichsam „leitmotivische“ Fundierung des Tonsatzes zu krönen – ist doch das, was Violine und Violoncello in der langsamen Einleitung (*Largo*) im Oktavunisono vortragen, recht eigentlich die motivische Substanz, das Motto des Werkes: die Markierung eines Zentraltons durch auftaktige Terzbewegung abwärts plus auskomponiertem „Mordent“ (Triller mit unterer Nebennote). In zahlreichen Metamorphosen bestimmt dieser Leitgedanke Werkstruktur und Themenbildung – mal in exponierter Gestalt, mal zum bloßen Sekundependel verkürzt. Der Hauptteil des Kopfsatzes (*Allegro espressivo*), in den die langsame Einleitung mündet, scheint hiervon zunächst nur wenig zu wissen: Vom Cello eröffnet und von der Violine aufgegriffen, stellt er ein überraschend lyrisches Hauptthema vor, das sich alsbald dramatisch schürzt und zu einem triolischen, ebenfalls eher verhaltenen Seitenthema des Klaviers führt; in zartem Dialog gesellen sich Violine und Violoncello hinzu. Die Durchführung kulminiert in einem *Maestoso*, das die Substanz des „Leitmotivs“ in nahezu durchgängigem Oktavunisono der Streicher nachdrücklich unterstreicht, um dann unvermittelt, ohne „Auflösung“ des Mordents nach oben, abubrechen. Neuansatz: Eine verkürzte Reprise samt langsamer Einleitung und vertauschten Rollen hebt an, um letztendlich erneut das *Maestoso* heraufzu-

beschwören, welches nun, am Ende des Satzes, umso überraschender verpufft.

Das *Andante* (9/8!) beginnt als ein in höchsten Regionen erblühender Gesang der Violine über synkopischer Klavierbegleitung, dem sich das Violoncello hinzugesellt. Das Klavier stellt das Seitenthema vor (*Poco più mosso*, 6/8), das sofort modifiziert und dramatisch aufgeladen wird, um auch hier in einer *fortissimo* und durch Oktavunisono exponierten Präsentation des Leitmotivs zu münden, die nunmehr noch näher an die langsame Einleitung des Eingangssatzes angelehnt ist. Die Reminiszenz verblasst jedoch alsbald und weicht einer traumverlorenen Reprise (Streicher gedämpft), die schließlich zauberisch im Klavier verklingt. In ruppigem Stakkato und koboldeskem 5/8-Takt hebt das Finale (*Allegro vivace*) an, in dem die zunächst homophon geführten Streicher und das Klavier einander die Bälle zuwerfen. Das Violoncello führt ein expressives Thema ein, über das man sich filigran austauscht; allzu große Gefühlseligkeit wird indes noch stets von dem rhythmisch prägnanten Hauptthema unterbunden, bis sich der Tonsatz schließlich manisch verrennt und eine erneute *Maestoso*-Variante des Leitmotivs erwirkt. Auch hier wird daraufhin die langsame Einleitung des ersten Satzes heraufbeschworen, aber alsbald vom Koboldthema konterkariert. Dessen Herrschaft ist freilich nicht von Dauer: Erneut erstarrt der Tonsatz, ein letztes Mal bricht sich das Leitmotiv Bahn. Aber vergebens: Der emphatischen *sforzato*-Geste zum Trotz bricht der Mordent erneut vor der „Auflösung“ ab; als harmonische Pointe lässt Babadjanian dies jedoch auf dem Dreiklang der Grundtonart fis-moll geschehen – der traditionellen Tonartendramaturgie ist damit also gleichsam Genüge getan. (Wer zu biographischen Deutungen neigt, könnte hier eine Kritik an obrigkeitlichen Zwängen vermuten ...)

Babadjanians Klaviertrio ist das Werk eines Künstlers im Vollbesitz seiner Kräfte: „Brillanter Komponist, feuriger Pianist, geliebter Nachbar und langjähriger, ergebener Freund – das alles war der wunderbare Arno Babadjanian für mich. Trotz seines frühen Todes leistete er einen bedeutenden Beitrag zur Musik unserer Zeit.“

Dieses Lob stammt von keinem Geringeren als Mstislaw Rostropowitsch, der bei Babadjanian ein 1963 uraufgeführtes Violoncellokonzert in Auftrag gab.

Rostropowitsch war auch Uraufführungsdirigent von **Alfred Schnittkes** Oper *Leben mit einem Idioten* (Libretto: Viktor Jerofejew, nach seiner gleichnamigen Erzählung) am 13. April 1992 in Amsterdam. Auf seine Bitte hin hatte Schnittke als instrumentales Intermezzo im 1. Akt einen hinreißenden **Tango** eingefügt, der bereits in seiner Filmmusik zu *Agonie* (1974, Regie: Elem Klimow) eine wichtige Rolle gespielt hatte und dann im Concerto Grosso Nr. 1 (1976/77) als fünfter Satz (Rondo) begegnete. Yevgeny Sudbin hat das für 2 Soloviolen, Streichorchester und Cembalo gesetzte Tango-Intermezzo für Klaviertrio eingerichtet, und er hat dies so einfühlsam getan, dass sich noch in diesem scheinbar unverdächtigen Medium etwas von dem „wahnsinnigen Surrealismus“ (Schnittke) der Opernvorlage mitteilt.

© *Horst A. Scholz* 2019

Vadim Gluzman, weltweit als einer der führenden Künstler der Gegenwart anerkannt, erweckt die große Violintradition des 19. und 20. Jahrhunderts zu neuem Leben. Er verfügt über ein hinreißendes Repertoire, das von Bach bis zur Uraufführung neuer Werke von Auerbach, Gubaidulina, Kancheli und Vasks reicht und das er mit den bedeutenden Orchestern der Welt aufführt, darunter das Boston Symphony Orchestra, die Berliner Philharmoniker, das Chicago Symphony Orchestra, das Cleveland Orchestra, das Philadelphia Orchestra, das London Philharmonic Orchestra und das Israel Philharmonic Orchestra; dabei arbeitet er mit führenden Dirigenten unserer Zeit wie Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly, Tugan Sokhiev, Neeme Järvi, Hannu Lintu, Michael Tilson Thomas, Andrew Litton und Sir Andrew Davis zusammen. Gluzmans umfangreiche Diskographie bei BIS Records

hat Auszeichnungen erhalten wie Diapason d'Or de l'Année (*Diapason*), Editor's Choice (*Gramophone*), Choc de Classica (*Classica*), The Strad Recommends (*The Strad*) sowie Album des Monats (*BBC Music Magazine* und *ClassicFM*).

Gluzman ist Gründer und Künstlerischer Leiter des North Shore Chamber Music Festival in Chicago. Er spielt die legendäre „ex-Leopold Auer“-Stradivari aus dem Jahr 1690, eine großzügige Leihgabe der Stradivari Society of Chicago.

<http://vadinggluzman.com/>

Der deutsch-kanadische Cellist **Johannes Moser** arbeitet mit herausragenden Dirigenten und weltweit führenden Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, den New Yorker Philharmonikern, dem Los Angeles Philharmonic, dem Chicago Symphony Orchestra, dem BBC Philharmonic bei den Proms, dem London Symphony Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Tokyo NHK Symphony Orchestra, dem Philadelphia Orchestra und dem Cleveland Orchestra zusammen.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker ist Johannes Moser regelmäßig bei Festivals wie Verbier, Schleswig-Holstein, Gstaad, Kissinger Sommer, Mehta Chamber Music Festival und den Musikfestivals von Colorado, Seattle und Brevard zu Gast.

Bekannt für seine Bemühungen zur Erweiterung des Spektrums klassischer Musik sowie für seinen engagierten Einsatz für neue Musik, war Johannes Moser wesentlich an der Vergabe von Aufträgen an Julia Wolfe, Ellen Reid, Thomas Agerfeld Olesen, Johannes Kalitzke, Jelena Firsowa und Andrew Norman beteiligt. Er kann auf eine vielfach ausgezeichnete Diskographie bei seinem Exklusiv-Label PENTATONE blicken und spielt ein Cello von Andrea Guarneri (1694) aus einer Privatsammlung.

www.johannes-moser.com

„Möglicherweise einer der größten Pianisten des 21. Jahrhunderts“ – mit diesen Worten feierte die englische Tageszeitung *The Telegraph* **Yevgeny Sudbin**. Seine zahlreichen Aufnahmen für BIS fanden ein begeistertes Echo; 2016 wurde er als *Gramophone* Artist of the Year nominiert.

In jüngerer Zeit hat Sudbin mit dem Philharmonia Orchestra, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra, dem Montreal Symphony Orchestra, dem Minnesota Orchestra, dem BBC Philharmonic, dem Luzerner Sinfonieorchester, der Tschechischen Philharmonie und dem Österreichischen Kammerorchester zusammengearbeitet. Er tritt regelmäßig in renommierten Konzertsälen auf, darunter die Royal Festival Hall und die Queen Elizabeth Hall (International Piano Series) in London, die Tonhalle Zürich, das Amsterdamer Concertgebouw (Meesterpianisten) und die Avery Fisher Hall in New York; außerdem gastiert er bei Festivals wie Aspen, Mostly Mozart, Tivoli, Nohant und Verbier.

In St. Petersburg geboren, begann Yevgeny Sudbin sein Musikstudium an der Spezialmusikschule des dortigen Konservatoriums. 1990 emigrierte er nach Deutschland und setzte sein Studium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ fort. Nach seiner Übersiedlung nach London im Jahr 1997 studierte er an der Purcell School und anschließend an der Royal Academy of Music bei Christopher Elton. Im Jahr 2010 erhielt er ein Stipendium der Academy.

www.yevgenysudbin.com

Le genre du trio avec piano, établi en grande partie par Joseph Haydn, est associé en Russie à une tradition particulière. Dans ce pays, le trio avec piano a pratiquement adopté le caractère d'un requiem instrumental pour devenir une musique funèbre « in memoriam ». Cette tradition a commencé avec le **Trio pour piano en la mineur** op. 50 de **Piotr Tchaïkovski** (1881–82), dédié « à la mémoire d'un grand artiste » (Nikolaï Rubinstein) et s'est poursuivi avec entre autres le Trio pour piano no 1 en ré mineur op. 32 d'Anton Arenski (1894, à la mémoire du violoncelliste Charles Davidow), le Trio élégiaque en ré mineur op. 9 de Sergeï Rachmaninov (1893, à la mémoire de Piotr Tchaïkovski) et le Trio pour piano no 2 en mi mineur op. 67 de Dmitri Chostakovitch (1944, à la mémoire du musicologue Ivan Sollertinski). La plupart de ces trios pour piano utilisent les termes d'« élégiaque » ou d'« élégie » dans leur titre ou dans le titre de l'un de leurs mouvements, un terme dont la définition depuis l'Antiquité se rapproche de celle de « chant de déploration ». Bien que ces circonstances ne soient certes pas agréables pour le compositeur, elles constituent néanmoins une source d'inspiration qui stimule leur imagination créatrice.

Tchaïkovski a vraisemblablement choisi l'effectif de sa déploration mortuaire pour son ami et mentor Nikolaï Rubinstein, pianiste, chef d'orchestre et directeur au Conservatoire de Moscou, avec un soin particulier. Pourtant, en octobre 1880, il avait répondu à une question de sa mécène Nadezhda von Meck qui lui demandait pourquoi il n'avait pas encore composé de trio avec piano : « Que cette combinaison violon, violoncelle et piano est contre-nature ! Chaque instrument perd son charme particulier (...) Un trio suppose l'égalité et la similitude ; mais comment un tel rapport peut-il exister entre les instruments à cordes d'une part et le piano d'autre part ? Il n'existe pas. C'est pourquoi les trios avec piano ont toujours quelque chose d'artificiel. »

Toujours ? L'ami de Tchaïkovski, Nikolaï Kaschkine, évoque les raisons qui le

pousseront pourtant à composer un trio avec piano un an plus tard : « Il croyait surtout qu'il était impossible de composer une œuvre à la mémoire d'un grand pianiste sans donner la priorité au piano mais, en même temps, la forme du concerto ou la fantaisie pour piano avec orchestre lui semblait trop voyante et tapageuse pour la tâche qu'il s'était donnée. D'autre part, le piano seul ne suffisait pas pour exprimer les nuances qu'il avait en tête... »

C'est ainsi que l'adversaire avoué du trio avec piano revit son jugement encore frais. Et le résultat allait s'avérer exceptionnel : un trio pour piano, sorte de notice nécrologique musicale en deux parties, composé d'une *Pezzo elegiaco* (« Pièce élégiaque ») et d'une série de variations elles-mêmes subdivisées. Dès le début, le violoncelle expose une plainte émouvante qui établit l'atmosphère du mouvement et qui encadrera cycliquement l'ensemble du trio. Dans ce mouvement de sonate, il sert de thème principal auquel s'ajoute un thème secondaire à l'allure d'hymne dans la tonalité de mi majeur, la dominante. Le développement reprend des motifs de l'élégie, présente un nouveau matériau thématique avant de mener à une récapitulation (*Adagio con duolo e ben sostenuto*) qui expose le thème principal, de manière presque blafarde pourrait-on dire. Les variations de la deuxième partie sont basées sur une chanson folklorique russe et ses métamorphoses ultérieures, selon Kashkine, représentent les moments forts de la vie et de l'œuvre de Nikolaï Rubinstein. Le thème est introduit par le piano puis traité par les deux instruments à cordes (variations 1+2), suivi d'un kaléidoscope aux multiples facettes – d'une valse gracieuse (#6) à une fugue de grande dimension (#8), d'un lamento aux cordes (#9) à une mazurka animée (#10). La onzième variation avec sa pédale de mi grave au piano constitue un îlot de calme. La musique rassemble ses forces pour la dernière variation finale (*B. Variazione finale e coda*) qui réinterprète rythmiquement le thème et, après des allusions à la première partie, culmine dans la lamentation dramatiquement exposée dans la *Pezzo elegiaco*. La bonne humeur n'est plus de

mise. Dans la marche funèbre, le thème avec lequel le trio a commencé, est mis sous terre.

La conception épique du Trio n'a cependant pas plu à tout le monde. En 1899, le pape viennois de la critique, Eduard Hanslick, écrivait : « Le Trio pour piano en la mineur op. 50 de Tchaïkovski a été joué à Vienne pour la première fois ; les expressions faciales du public exprimaient presque tout haut le souhait que ce soit aussi la dernière ». Pour Hanslick, c'est avant tout la longueur « impitoyable » de l'œuvre qui la privait du succès qu'elle méritait. On peut bien sûr ne pas être d'accord – surtout dans le cas d'une ville qui était familière des « longueurs célestes ». Parmi les interprètes de cette première viennoise se trouvait « Monsieur Busoni, un grand et charmant pianiste » (Hanslick), qui a brillé dans la partie virtuose du piano.

Même si le compositeur et pianiste arménien **Arno Babadjanian** n'est pas associé *expressis verbis* au groupe de compositeurs qui ont écrit des chants de déploration instrumentaux, le deuxième mouvement (*Andante*) de son **Trio pour piano en fa dièse mineur** baigne néanmoins dans un climat résolument élégiaque. Quoi qu'il en soit : son trio avec piano se rattache au langage romantique d'un Rachmaninov tout en étant enraciné dans les mélodies et les rythmes de la musique populaire arménienne et constitue une réponse convaincante aux dictats de la politique culturelle stalinienne qui affecteront entre autres le célèbre compatriote et défenseur de Babadjanian, Aram Khatchatourian, ainsi que Sergueï Prokofjev et, à nouveau, Dmitri Chostakovitch.

Dès l'âge de sept ans et suite aux recommandations de Khatchatourian, Babadjanian fréquenta le Conservatoire d'Etat de sa ville natale, Erevan, avant de compléter sa formation à Moscou auprès notamment de Vissarion Chebaline. Au moment de la composition du trio, en 1952, l'ancien enfant prodige enseignait le piano au Conservatoire d'Erevan. Un pianiste de réputation internationale toute sa

vie, il s'est ouvert en tant que compositeur durant la « période du dégel » après la mort de Staline en 1953 à la modernité musicale (dodécaphonisme, atonalité, micro-intervalles, musique aléatoire) ainsi qu'au jazz et au rock'n'roll. Il a reçu le Prix Staline (1951), le titre d'« Artiste du peuple de l'URSS » (1971) et l'Ordre de Lénine (1981).

Son Trio pour piano en fa dièse mineur, créé en 1953 par David Oïstrakh (violon), Sviatoslav Knoushevitzki (violoncelle) et le compositeur au piano, est l'une de ses œuvres les plus connues et un témoignage de sa capacité souveraine à organiser une pensée musicale basée sur le folklore et la tradition classique et romantique, le tout sur une assise cyclique, voire « leitmotivique ». Ce que le violon et le violoncelle jouent dans l'introduction lente (*Largo*) constitue en réalité la substance motivique de l'œuvre, son mot d'ordre : l'établissement d'une note centrale par un intervalle de tierce descendante à contretemps suivi d'un mordant écrit (battement à la note inférieure). Ce principe directeur détermine dans ses nombreuses métamorphoses la structure de l'œuvre et la formation thématique – parfois sous une forme exposée, parfois raccourcie à un battement sur un intervalle de seconde. L'introduction lente mène à la partie principale du premier mouvement (*Allegro espressivo*), qui semble initialement sans lien. D'abord exposé par le violoncelle puis repris par le violon, le thème principal, étonnamment lyrique, prend bientôt un tour dramatique et mène à un thème secondaire en triolets joué par le piano. Le violon et le violoncelle se rejoignent dans un dialogue délicat. Le développement culmine dans un *maestoso* qui souligne avec emphase la substance du leitmotiv dans un unisson à l'octave presque continu des cordes. Il se détache ensuite brusquement, sans la résolution du mordant. Un nouveau commencement : une récapitulation raccourcie, qui inclut une introduction lente et les rôles inversés, évoque à nouveau l'épisode *maestoso* qui disparaît maintenant, à la fin du mouvement, d'autant plus étonnamment.

L'*Andante* (9/8 !) commence par un chant au violon qui s'épanouit dans le registre le plus aigu soutenu par un accompagnement syncopé au piano auquel s'ajoute le violoncelle. Le piano introduit le thème secondaire (*Poco più mosso*, 6/8) qui est immédiatement modifié et dramatiquement chargé. Comme dans le premier mouvement, nous atteignons un point culminant avec le leitmotiv exposé *fortissimo* dans un unisson d'octave, mais cette fois-ci, la musique est reliée d'encore plus près à l'introduction lente du trio. La réminiscence s'estompe cependant rapidement pour faire place à une récapitulation onirique (cordes avec sourdines) qui s'évanouit finalement magiquement dans le piano. Le finale (*Allegro vivace*) commence par des *staccatos* bourrus et une métrique espiègle à 5/8 dans lequel les cordes (d'abord en homophonie) et le piano semblent se passer la balle. Le violoncelle introduit un thème expressif à travers lequel se déroulent des échanges délicats mais toute impression de bonheur est immédiatement dissipée par les rappels constants du thème principal concis rythmiquement. La musique devient de plus en plus frénétique jusqu'à la nouvelle apparition d'une variante *maestoso* du leitmotiv du trio. Une fois de plus, l'introduction lente du premier mouvement est invoquée aussitôt interrompue par le thème à l'allure espiègle. Mais cela ne dure pas longtemps : on se heurte une fois de plus à une impasse et le leitmotiv perce une dernière fois. Mais tout cela est en vain : malgré un *sforzato* joué avec emphase, le mordant s'interrompt à nouveau sans résolution. Coup de théâtre harmonique : Babadjanian nous laisse sur l'accord de la tonalité principale, fa dièse mineur : la dramaturgie traditionnelle des tonalités est ainsi préservée. Ceux qui ont un faible pour les interprétations biographiques pourront interpréter cela comme une critique des diktats officiels...

Le trio pour piano de Babadjanian est l'œuvre d'un artiste en pleine possession de ses moyens : « Un compositeur brillant, un pianiste fougueux, un voisin bien-aimé et un ami dévoué de longue date, le merveilleux Arno Babadjanian fut tout cela à la fois pour moi. Malgré sa mort prématurée, il a apporté une contribution

significative à la musique de notre époque. » Cet éloge est de nul autre que Mstislav Rostropovitch qui a commandé à Babadjanian un concerto pour violoncelle qu'il allait créer en 1963.

Rostropovitch a également dirigé la création de l'opéra *La vie avec un idiot* d'**Alfred Schnittke** (sur un livret de Viktor Erofeïev, d'après sa nouvelle du même titre) à Amsterdam le 13 avril 1992. À sa demande, Schnittke avait inséré un délicieux **Tango** délicieux en tant qu'intermède instrumental dans le premier acte qui avait déjà joué un rôle important dans sa musique pour le film *Agonie* (1974, réalisé par Elem Klimow) et s'était ensuite retrouvé dans le Concerto grosso n° 1 (1976/77) en tant que cinquième mouvement (Rondo). Evgueni Sudbin a réalisé un arrangement pour trio du Tango-Intermezzo, initialement composé pour deux violons solos, orchestre à cordes et clavecin, et il l'a fait avec une telle sensibilité que même dans cette instrumentation en apparence inoffensive, il reste quelque chose du « surréalisme fou » (Schnittke) de l'opéra.

© *Horst A. Scholz 2019*

Reconnu à travers le monde comme l'un des plus grands violonistes de l'heure, **Vadim Gluzman** fait revivre la glorieuse tradition violonistique des 19^e et 20^e siècles. Son répertoire s'étend de Bach aux nouvelles œuvres d'Auerbach, Gubaidulina, Kancheli et Vasks. Il se produit avec les plus grands orchestres dont l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre philharmonique de Londres et l'Orchestre philharmonique d'Israël en compagnie de chefs tels Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly, Tugan Sokhiev, Neeme Järvi, Michael Tilson Thomas, Andrew Litton et Andrew Davis. Parmi les récompenses que Gluzman s'est mérité grâce à son importante

discographie chez BIS figurent le Diapason d'Or de l'année du magazine *Diapason*, Choc de *Classica*, Editor's Choice de *Gramophone*, The Strad Recommends de *The Strad* ainsi que Disc of the Month du *BBC Music Magazine* et de ClassicFM.

Gluzman est le fondateur et le directeur artistique du North Shore Chamber Music Festival à Chicago. Il se produit sur le légendaire Stradivarius 1690 «ex-Leopold Auer», un prêt généreux de la Stradivari Society of Chicago.

<http://vadingluzman.com/>

Le violoncelliste germano-canadien **Johannes Moser** s'est produit avec les plus grands orchestres à travers le monde tels l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre symphonique de Chicago, le BBC Philharmonic at the Proms, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de la radiodiffusion bavaroise, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre symphonique NHK de Tokyo ainsi que les orchestres de Philadelphie et de Cleveland sous la direction des chefs les plus réputés.

Chambriste passionné, Johannes Moser est un habitué des festivals tels ceux de Verbier, Schleswig-Holstein, Gstaad Kissinger, le Mehta Chamber Music Festival ainsi que les festivals de musique du Colorado, Seattle et Brevard.

Reconnu pour ses efforts visant à élargir la portée de la musique classique ainsi que pour sa passion pour la nouvelle musique, Johannes Moser s'est fortement impliqué dans la commande d'œuvres de Julia Wolfe, Ellen Reid, Thomas Agerfeld Olesen, Johannes Kalitzke, Jelena Firsowa et Andrew Norman. Ses enregistrements publiés chez son label exclusif PENTATONE ont été maintes fois primés. Johannes Moser joue sur un violoncelle Andrea Guarneri de 1694 qui provient d'une collection privée.

www.johannes-moser.com

Evgueni Sudbin a été salué par le *Telegraph* comme «potentiellement l'un des plus grands pianistes du 21^{ème} siècle». Ses nombreux enregistrements chez BIS ont été salués par la critique et en 2016, il a été nommé Artiste de l'année du magazine *Gramophone*.

Au cours des dernières saisons, Sudbin a travaillé avec l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Orchestre du Minnesota, le BBC Philharmonic, le Luzerner Sinfonieorchester, la Philharmonique tchèque et l'Australian Chamber Orchestra. Il se produit régulièrement dans des salles aussi prestigieuses que le Royal Festival Hall et le Queen Elizabeth Hall (International Piano Series) à Londres, la Tonhalle de Zurich, le Concertgebouw (Meesterpianisten) à Amsterdam et le Avery Fisher Hall à New York. Parmi les festivals auxquels il participe, mentionnons ceux d'Aspen, de Tivoli, de Nohant, de Verbier ainsi que Mostly Mozart à New York.

Né à Saint-Petersbourg, Sudbin a commencé ses études musicales à l'École spéciale de musique du Conservatoire de Saint-Petersbourg. Il a émigré en Allemagne en 1990, et a poursuivi ses études à la Hanns Eisler Musikhochschule à Berlin. Après s'être installé à Londres en 1997, il a étudié à la Purcell School puis à la Royal Academy of Music avec Christopher Elton. En 2010, il a reçu une bourse de l'Academy où, en 2019, il était professeur invité.

www.yevgenysudbin.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: December 2017 at the Sendesaal, Bremen, Germany
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technician: Martin Henn

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: © Horst A. Scholz 2019
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © 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-2372 ® & © 2019, BIS Records AB, Sweden.

