



LISZT | SAINT-SAËNS | RAVEL
YEVGENY SUDBIN



FUNÉRAILLES
3 SONETTI DEL PETRARCA
DANSE MACABRE
GASPARD DE LA NUIT



SUPER AUDIO CD

LISZT, FRANZ [FERENC] (1811–86)

- ① FUNÉRAILLES 10'55
(No. 7 from *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 173)

from ÉTUDES D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE, S. 139

- ② Étude No. 10. *Allegro agitato molto* 4'28
③ Étude No. 11. 'Harmonies du soir' 8'41

3 SONETTI DEL PETRARCA 17'27

from *Années de pèlerinage; Deuxième année*, S. 161

- ④ Sonetto 47. Benedetto sia 'l giorno 4'59
Preludio con moto – Sempre mosso, con intimo sentimento
⑤ Sonetto 104. Pace non trovo 5'42
Agitato assai – Adagio
⑥ Sonetto 123. I' vidi in terra angelici costumi 6'30
Lento placido – Sempre lento

RAVEL, MAURICE (1875–1937)

GASPARD DE LA NUIT

22'34

Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand

- | | | |
|---|----------|------|
| 7 | Ondine | 6'33 |
| 8 | Le Gibet | 6'22 |
| 9 | Scarbo | 9'26 |

SAINT-SAËNS, CAMILLE (1835–1921)

- | | | |
|----|---------------|------|
| 10 | DANSE MACABRE | 8'10 |
|----|---------------|------|
- based on the transcription by Franz Liszt

TT: 73'46

YEVGENY SUDBIN *piano*

‘Love, delirium and death’ is the subject matter of this programme, most of which was first set down in words and then transferred to music. (In retrospect, delirium sneaked in more frequently, even when it was not intended.) In choosing the works, I was also careful with regard to their harmonic complexities and mutual relationships: to me, they share many implied links, whether thematic or harmonic.

In my youth, I shied away from Liszt as I was afraid that I hadn’t yet achieved the necessary humility and would join the long queue of young pianists contributing to a less than favourable image of the ‘piano-smashing’ Liszt. I was always fascinated by the introverted and delicate Liszt, however. It’s not that I mind showmanship, as long as it doesn’t detract from the original musical thought. (Yet it is more difficult to forgive when showmanship is not backed up by an adequate technique!) Nevertheless I try to stay away from Liszt’s Greatest Virtuoso Hits because they leave me longing for more – as with Pringles, ‘once you pop, you can’t stop’.

While many of Liszt’s compositions stem from his religious beliefs, he was also preoccupied with thoughts about death, a dark theme that runs through many of his works. One of these, *Funérailles*, possibly belongs among his darkest and most tragic compositions. Subtitled ‘October 1849’, this magnificent elegy was written in memory of the many Hungarians who had died in the uprising against Habsburg Rule. (Coincidentally Chopin died in the same month and for a long time the piece was mistakenly assumed to be a tribute to Chopin.)

The opening *pesante* in the left hand evokes the sound of funeral bells (incidentally foreboding the more remote, monotonous B flat bells of Ravel’s *Gibet*). The texture provides an ugly, dissonant sludge of sound while the right hand climbs up in chromatic fashion – all of this snowballing into an unbearable, deafening roar. Eventually the bells culminate and cut through the mess in a trumpet-like fanfare, after which the piece collapses into a tragic death march (*sotto voce*).

One significant feature of *Funérailles* is Liszt's remarkably daring pedal markings. One cannot begin to imagine what the melting together of those clashing, corrosive chords (another similarity with *Gibet*) into one large mass of sound must have sounded like to the unsuspecting audiences of the period. What sets the piece apart, however, is the expanding, seemingly unlimited space between each note and, more importantly, within the pauses. This opens up new dimensions to the sound world and breathes new meaning into the piece. All this flexibility laid over a static, hypnotic rhythm in the left hand possibly represents the greatest challenge. Although the central octave section is often timed with a stopwatch for speed comparisons, the impression of speed is entirely illusory: if the accumulation of 'noise' and the full brunt of the crashing octaves can be achieved through use of the pedal, voicing and colour, speed becomes of secondary importance.

Talking of stopwatches, there were two previous versions of what we know today as Liszt's *Études d'exécution transcendante*. The first version dates from 1826 and was written by the not-yet-15-year-old Liszt, still under the influence of his teacher Carl Czerny. The second, from 1837, is an obscene collection of notes, and as Schumann noted, probably too difficult for anyone except Liszt. In the 1852 version, Liszt trimmed some of the technical excesses, while preserving the musical poetry and romantic nature. This is the version in which we know them today: by no means easy but much clearer in musical intent. Though the études should ideally be performed as a set, I feel that the two pieces chosen here provide a healthy bridge between the quiet sombreness of the *Funérailles* and the warmth of the passionate love radiating from the Petrarch sonnets. They are also among Liszt's finest compositions.

The great Étude in F minor is a stormy, passionate affair and *Allegro agitato molto* pretty much sums it up. Yet it offers many often overlooked magical moments of unexpected calm and lyricism. In its syncopated, breathless nature, as well as in notation, the opening theme is remarkably similar to that of Chopin's

own F minor study. Yet one must be careful with comparisons: Liszt's original version goes back to a time way before he had ever heard a note of Chopin.

The sound of distant bells in the beginning of Étude No. 11, *Harmonies du soir*, is significantly warmer than the dissonant bells in *Funérailles*. The piece is like a magnificent landscape painting first seen from afar, and then, as the observer gets closer, yielding glorious details. One should note that Liszt's masterly handling of tonal ambiguity and impressionistic sonorities is in some ways even more daring than Ravel's. The warm afterglow of the closing section provides a luscious link to the ***Tre Sonetti di Petrarca***.

Liszt was not only a pioneer in many aspects of piano playing, but also one of the first great travellers. Accounts of his lengthy trips through Europe, around 1838–48 when he was at his peak as a performing virtuoso, even today present a tantalizing – and totally inaccurate – image of the life of a concert pianist. (Writing this at Chicago's beehive airport, while my six-hour delayed connecting flight may or may not be cancelled, the only tantalizing thing is the Hawaiian location of my suitcase.) For the second of his three musical travelogues entitled *Années de pèlerinage* (*Years of Pilgrimage*), Liszt sought inspiration from the Italian masters of art and literature, such as Michelangelo, Raphael and Dante. The poet Francesco Petrarca (1304–74) inspired him to take three poems and set them to music as songs in 1846. Only later did he decide to transcribe the songs for solo piano, which, I think, takes the music to an even more expressive level. The first piano version appeared in 1846 and the second, which is more commonly played, in 1858.

Il Canzoniere (*Song Book*), originally titled *Rerum vulgarium fragmenta* (*Fragments of Vulgar Things* – i.e. texts written in the vernacular instead of Latin), is probably Petrarch's most notable work. In it, and over a time span of around 40 years, he finds ample opportunity for self-torture over his burning, unrequited passion for Laura, a woman he is said to have met only once, briefly. Yet as we read,

we realize that Petrarch's internal struggle may not have been about Laura at all, but rather the eternal conflict between flesh and soul –an unwinnable battle only too familiar to the womanizer Liszt (although for him lack of reciprocation was not an issue, with divorces being filed en masse whenever he appeared in town).

On closer inspection, Liszt's piano version isn't necessarily directly influenced by the text but rather conveys his emotions originating from the words, which he also copied into the piano score. All three *sonetti* are monothematic and nocturnal in style, with the imitation of Italian bel canto and its fluidity as one of the main properties, particularly in the first sonnet. (Liszt stated that the speed of performance is much less important than its fluidity.)

In Sonnet 47 (*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno / Blessed be the day, the month, the year*), Petrarch praises his love, tears and suffering. The difficulty in Liszt's solo piano version is to bring out the voice/melody with its full expressive qualities while the syncopated accompaniment must remain a soft cushion of harmony which on the one hand cannot interfere with the melody yet should give it harmonic support throughout. Some of his most intimate and tender moments can be found in this sonnet (*Sempre mosso con intimo sentimento*), such as the pain, rhetorically expressed with a diminished chord followed by the descending cadenza (bars 58–59) which in the score of the song corresponds to a chromatic scale marked *smorzando* (dying) on the word 'lagrime' (tears). Some of the modulations are absolutely novel for the time, yet not unusual for Liszt, such as the theme setting off in D flat major, travelling through various diminished chords and returning in G major.

There is some ambiguity, anguish and disdain to Petrarch's feeling in Sonnet 104 (*Pace non trovo / I find no peace*), with a dose of self-flagellation as his desire begins to grow and eat away at him. We also get a paradox when he says 'Veggio senz'occhi; e non ho lingua e grido' ['Eyeless I gaze, and tongueless I cry out']. Liszt transmits this miraculously through the many abrupt changes in character

and dynamics. We are also faced with virtuoso cadenzas in *f*, which do not occur in the other pieces (which have only one cadenza each – in *pp* as in Sonnet 47, or *ppp* as in Sonnet 123).

The first subject, *molto espressivo*, consists of repeated notes, creating a feeling of insistence and intensification (conversely, *Scarbo* and the *Danse macabre* use repeated notes to induce horror). In fact Liszt created many themes with repeated notes, and in the Sonnets these mirror the declamatory and vocal character of the pieces in a very distinctive fashion. The descending chromatic thirds in bar 44 are begging in nature – the song version in fact has the repeated word *cheggio* (beg) here. Finally, the resolute coda – with its ascending, floating melody which is heard three times, each time intensifying in character – corresponds with the words ‘in questo stato son, donna, per voi’ [‘to this state I am come, my lady, because of you’].

In Sonnet 123 (*I’ vidi in terra angelici costumi / I beheld on earth angelic grace*), we have another paradox: Laura is being compared to a tender, gentle angel, yet her words are capable of ‘moving the mountains’ and ‘stay[ing] the rivers’. Liszt manages to capture this celestial serenity and tenderness in an extraordinary way: by the amorphous nature of the speed (*Lento placido*), by expressive indications (*dolcissimo*, *dolcemente*) and by using a dynamic range between *p* and *ppp*. This last sonnet is like a hallucinogenic, amorous dream: before anything is allowed to take shape, it evaporates again into ‘shadows’ and ‘mists’, words that are repeated frequently in the song. The piece is absolutely spell-binding and creates a seamless transition into the darker world of Maurice Ravel’s misandric water-nymph *On-dine*.

‘I wanted to write a more difficult piece than *Islamey*! I wanted to make a caricature of romanticism. Perhaps it got the better of me.’ Those were the words of Ravel after composing *Scarbo*. Ironically, and in total contrast to Liszt, Ravel himself was anything but a virtuoso – perhaps his reason for deciding to torture

other pianists instead. The triptych of *Gaspard de la Nuit* (1908) is, like Liszt's Petrarch sonnets, based on three poems, but of a much darker kind. The author, Aloysius Bertrand (1807–41), claimed that they were whispered to him in his sleep by the devil, and since then, the texts influenced an entire generation of symbolist writers. Given to poring through the nights over the works of the fantastical E.T.A. Hoffmann and the macabre Edgar Allan Poe, Ravel must have been affected by the similarly dark resonances of dream, magic and evil spells of Bertrand's poems, all the more so as his father had become mortally ill. *Gaspard* marks the summit of Ravel's output for solo piano and contains some of the most acrobatic and complex writing in the piano literature. Clearly, Liszt was looking over Ravel's shoulder, and yet, like with a lot of Liszt's music, to regard *Gaspard* purely as a virtuoso showpiece is to miss the point completely. In fact, as soon as one frees oneself from the concern about hitting its ungodly number of notes in the right places and starts thinking more in terms of colour, moods and shades, the work embraces you with open arms and becomes a life-long friend.

The iridescent *Ondine*, a malevolent water nymph singing to lure men into visiting her kingdom deep at the bottom of the lake, is wonderfully captured by Ravel, and the way he evokes the shimmering moonlight on the lake with a tongue-twister of a rhythm in the right hand (two bars of pianistic nightmare) is a stroke of genius. Even though the piece has all the necessary vocal properties (it is after all Ondine's song), it is quite remote and cold in nature and cannot be over-romanticised (one mustn't forget that she lacks a soul, until she bears a child of a human). There is a typically Ravelian gradual awakening until the climax hits, corresponding to the phrase: 'And when I replied that I loved a mortal'. After Ondine has shed a few tears in the right-hand solo comes her burst of laughter with a quicksilver cadenza, and a sudden disappearance.

Le Gibet (The Gallows) is 52 bars of torturous death through the tolling of the bell, a repeated B flat that is heard over 200 times at regular intervals. This mu-

sical horror story is of such textural density that most of the piece is notated on three staves. The deliberate absence of expression creates an unbearable hypnotic tension throughout, and any deviation in rhythm will destroy the whole build-up. Regarding the dynamic range, it remains between *p* and *ppp* yet, judging from his own recordings, Ravel did not always follow what he preached. Concluding the set, the devilish night-goblin *Scarbo* laughingly comes to horrify, and then disappears without a trace. The piece is another nineteen pages of hallucinatory piano writing but curiously, compared with *Ondine*, it lies more comfortably under the hand. (However: to enable negotiation of the parallel-seconds passage before the recapitulation, it could help if one smashed up the thumbs to become double-jointed, like Ravel.) The rapid repeated notes throughout (which are also an important part in the *Danse macabre*, though at much slower speeds), with wild flourishes and sudden shifts of texture, are supposed to horrify both the listener as well as the pianist. Ravel adds the words ‘Quelle horreur!’ to the theme after the introduction, just to make sure his message gets through, and in fact even the pauses are scary.

Continuing the theme of terror, *Danse macabre* (*Dance of Death*) is another piece of work inspired by a poem, this time written by the French symbolist Henri Cazalis (1840–1909). It is based on an old French superstition according to which Death appears at midnight on Halloween night and summons up the dead from their graves. They dance for him, rattling their bones collectively, while he plays his fiddle (‘zig and zig and zag’) until the ‘cock crows’ at dawn. Then they return to their graves, until next year.

The poem begs to be set to music and Camille Saint-Saëns did just that in 1872 when he composed a version for voice and piano. When singers complained and pronounced it ‘unsingable’, he expanded it into a tone poem for orchestra in 1874, replacing the voice by a solo violin. Since then, several other versions, arrangements and transcriptions have emerged, and its catchy tune has also made it a popular soundtrack in movies and TV. Saint-Saëns’ work didn’t go unnoticed by

the death-obsessed Liszt, who had composed his own *Totentanz* in the 1850s and who now made a great, yet fiendishly difficult, piano transcription. Less given to complaining than singers, pianists actually like their transcriptions with as much ink as possible and naturally Horowitz took things even further (too far, in my view) and added a number of additional notes to the already quite thick and rich texture, while cutting out some of the contrasting, lyrical stuff and the lighter, mercurial parts. Horowitz was undoubtedly one of the greatest pianists that ever lived but Liszt was a better composer, and more notes don't always equal better music. The version played here is a hybrid of the two with some minor liberties of my own, such as a small cut in the development section. That section works fine in the orchestral version, because of the imaginative use of various instruments, but doesn't add much to the piano version. In fact I feel it holds the development of the piece back. The ending, after 'the cock has crowed' (which incidentally is the exact same figuration Saint-Saëns used for his cockerels in *Le Carnaval des animaux*), was shortened for similar reasons.

© *Yevgeny Sudbin 2012*

Already hailed as 'one of the most important pianistic talents of our time' by *International Record Review*, **Yevgeny Sudbin** was born in St Petersburg and has lived in the UK since 1997. Touring extensively, he continues to receive outstanding reviews for his concerts and recitals and his recordings have met with overwhelming critical acclaim. Sudbin performs in many of the world's most prestigious concert venues and has appeared at such major music festivals as New York's Mostly Mozart Festival, the Aspen Festival, La Roque d'Anthéron and the Verbier Festival in Switzerland, where he is a frequent guest. He made his BBC Proms debut in 2008 with the BBC Philharmonic Orchestra under Yan Pascal Tortelier and in March 2009 performed with the San Francisco Symphony under Vladimir Ash-

kenazy. Other highlights include concerts with the London Philharmonic Orchestra and the Philharmonia Orchestra at the Royal Festival Hall, London, as well as débuts with Atlanta Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra and Royal Liverpool Philharmonic Orchestra.

A sought-after recitalist, Sudbin performs in venues such as the Tonhalle (Zürich) and London's Wigmore Hall, and in 2010 made his début in the International Piano Series at London's South Bank, and in the equally prestigious Master Pianists Series in the main hall of the Amsterdam Concertgebouw. Yevgeny Sudbin records exclusively for BIS and the present disc follows highly acclaimed solo recitals (of Chopin, Haydn, Scarlatti, Rachmaninov and Scriabin) as well as high-profile recordings of concertos by Tchaikovsky (No. 1), Medtner (Nos 1 and 2), Rachmaninov (No. 4 in its original 1926 version) and Beethoven (Nos 4 and 5). His most recent release, of Rachmaninov's *Paganini Variations*, has been highly praised by reviewers, for instance in the *Daily Telegraph* ('a top-flight, richly enjoyable performance') and in the German magazine *Fono Forum* ('a reference recording that readily bears comparison with Rachmaninov's own interpretation').
For further information please visit www.yevgenysudbin.com

„**L**iebe, Delirium und Tod“ – das sind die Themen dieser CD, deren Werke weitgehend auf literarischen Vorlagen basieren. (Im Rückblick lässt sich sagen, dass recht häufig – und nicht immer beabsichtigt! – Delirien auftraten.) Bei der Auswahl der Werke ging es mir auch um ihre harmonische Komplexität und ihre gegenseitigen Beziehungen: Meiner Meinung nach weisen sie viele implizite thematische oder harmonische Verbindungen auf.

In meiner Jugend scheute ich vor Liszt zurück, weil ich fürchtete, noch nicht die nötige Bescheidenheit erlangt zu haben und nur die lange Reihe junger Pianisten erweitern würde, die zu einem nicht gerade günstigen Bild des „klavierzertrümmernden“ Liszt beitragen. Mich dagegen hat immer der introvertierte, sensible Liszt fasziniert. Ich habe nichts gegen effektvolle Darbietungen, solange sie nicht vom ursprünglichen musikalischen Gedanken ablenken. (Unverzeihlicher allerdings ist es, wenn die Effekte nicht durch eine adäquate Technik abgesichert sind!) Trotzdem versuche ich, mich von Liszts „Größten Virtuosenhits“ fernzuhalten, weil ich sonst nicht genug von ihnen bekommen könnte.

Während viele von Liszts Kompositionen in seinen religiösen Überzeugungen wurzeln, beschäftigte ihn auch der Gedanke an den Tod – ein düsteres Thema, das viele seiner Werke durchzieht. *Funérailles* (Totenfeier), eines davon, gehört möglicherweise zu seinen dunkelsten, tragischsten Kompositionen überhaupt. Diese großartige Elegie mit dem Untertitel „Oktober 1849“ wurde im Gedenken an die vielen Ungarn komponiert, die im Aufstand gegen die Habsburger den Tod fanden. (Lange Zeit hat man das Stück fälschlicherweise für eine Hommage an den im selben Monat verstorbenen Chopin gehalten.) Die *pesante*-Eröffnung in der linken Hand erinnert an Totengeläut (ein Vorbote übrigens des ferner erscheinenden, monotonen Glockentons B in Ravels *Gibet*. Aus einem hässlich-dissonanten Klangschlamm steigt die rechte Hand chromatisch in die Höhe, bis alles zu einem unerträglichen, ohrenbetäubenden Getöse anwächst. Schließlich obsiegen die Glocken und zerteilen das Chaos mit einer Trompetenfanfare, worauf das Stück zu einem

tragischen Totenmarsch (*sotto voce*) zusammenbricht.

Ein besonderes Merkmal von *Funérailles* ist Liszts bemerkenswert kühne Pedalisierung. Man kann sich kaum vorstellen, wie die Verschmelzung dieser widerstreitenden, beißenden Akkorde (eine weitere Ähnlichkeit mit *Gibet*) zu einer großen Klangmasse damals auf das unvorbereitete Publikum gewirkt hat. Was das Stück jedoch vor allem auszeichnet, ist der expandierende, scheinbar unbegrenzte Raum zwischen den einzelnen Noten und, noch wichtiger, innerhalb der Pausen. Dies eröffnet der Klangwelt neue Dimensionen und verleiht dem Stück neue Bedeutungen. Diese ganze Flexibilität, die einen statischen, hypnotischen Rhythmus der linken Hand überlagert, stellt vielleicht die größte Herausforderung dar. Obwohl der mittlere Oktaven-Teil für Geschwindigkeitsvergleiche oft mit einer Stoppuhr gemessen wird, ist der Eindruck von Geschwindigkeit ganz und gar Illusion: Wenn die Aufhäufung von „Lärm“ und der vollen Wucht der stürzenden Oktaven durch den Einsatz von Pedal, Intonation und Farbe erreicht werden kann, wird Geschwindigkeit zweitrangig.

Apropos Stoppuhren: Zu dem Zyklus, den wir heute als *Études d'exécution transcendante* kennen, existieren zwei frühere Fassungen. Die erste Fassung stammt aus dem Jahr 1826 und wurde von dem kaum 15-jährigen Liszt geschrieben, der noch unter dem Einfluss seines Lehrers Carl Czerny stand. Die zweite, 1837 komponiert, ist eine unverschämte Ansammlung von Noten, die, wie Schumann bemerkt hat, wahrscheinlich für jeden Pianisten zu schwer ist – außer für Liszt. In der 1852er Fassung stutzte Liszt einige der technischen Exzesse, ohne die musikalische Poesie und den romantischen Charakter zu mindern. Dies ist die Fassung, in der wir sie heute kennen: keineswegs leicht, aber viel klarer in der musikalischen Intention. Obwohl die Etüden im Idealfall als Zyklus gespielt werden sollten, glaube ich, dass die beiden Stücke hier ausgewählten Stücke eine gesunde Brücke zwischen der stillen Düsternis der *Funérailles* und der Wärme leidenschaftlicher Liebe darstellen, die von den *Petrarca-Sonetten* ausgeht. Darüber hinaus zählen sie zu Liszts besten Kompositionen.

Die große Etüde f-moll ist eine stürmische, leidenschaftliche Angelegenheit – *Allegro agitato molto* bringt es gut auf den Punkt. Dennoch bietet sie viele, oft übersehene magische Momente unverhoffter Ruhe und Lyrik. In seiner synkopierten, atemlosen Faktur, sowie in der Notation zeigt das Eingangsthema bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit der f-moll-Etüde von Chopin. Doch sollte man vorsichtig sein mit Vergleichen: Liszts Originalfassung stammt aus einer Zeit, lange bevor er überhaupt eine Note von Chopin gehört hatte.

Der Klang ferner Glocken zu Beginn der Etüde Nr. 11, *Harmonies du soir* (*Abendklänge*), ist deutlich wärmer als der der dissonanten Glocken in *Funérailles*. Das Stück ist wie ein großartiges Landschaftsgemälde, das man zuerst von weitem sieht, um dann, im Naherkommen, herrliche Details zu entdecken; Liszts meisterliche Handhabung tonaler Mehrdeutigkeiten und impressionistischer Klänge übertrifft in mancher Hinsicht sogar Ravel an Kühnheit. Das warme Nachglimmen des Schlussteils liefert eine fantastische Überleitung zu den *Tre Sonetti di Petrarca*.

Liszt war nicht nur ein Pionier auf vielen Gebieten des Klavierspiels, sondern auch einer der ersten großen Reisenden. Die Berichte über seine langen Reisen durch Europa in den Jahren 1838–48, als er auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Klaviervirtuose war, vermitteln einen selbst heute noch spannenden – und völlig unzutreffenden – Eindruck vom Leben eines Konzertpianisten. (Ich schreibe diese Zeilen in den an einen Bienenstock erinnernden Flughafen von Chicago, während mein momentan sechs Stunden verspäteter Anschlussflug alsbald vielleicht storniert wird; das einzig Spannende in dieser Situation ist der Aufenthaltsort meines Koffers: Hawaii.) Für den zweiten seiner drei musikalischen Reiseberichte unter dem Titel *Années de pèlerinage* (*Pilgerjahre*) suchte Liszt Inspiration bei italienischen Meistern der Kunst und der Literatur, wie etwa Michelangelo, Raphael und Dante. Gedichte von Francesco Petrarca (1304–1374) inspirierten ihn 1846 zu drei Liedvertonungen; erst später beschloss er, die Lieder für Klavier solo zu bearbeiten, wodurch die Musik, meiner Meinung nach, noch ex-

pressiver wurde. Die erste Klavierfassung erschien 1846; die zweite, häufiger gespielte, 1858.

Il Canzoniere (Liederbuch) – ursprünglicher Titel: *Rerum vulgarium fragmenta* (*Fragmente muttersprachlicher Dinge*, d.h. Texte in der Volkssprache anstelle von Latein) – ist vielleicht Petrarcas bedeutendstes Werk. Im Laufe einer Zeitspanne von etwa 40 Jahren findet er hier reichlich Gelegenheit, sich wegen seiner glühenden, unerwiderten Leidenschaft für Laura – eine Frau, die er wohl nur einmal, und das nur kurz, getroffen hat – zu quälen. Doch allmählich erkennt der Leser, dass Petrarcas innerer Kampf vielleicht gar nicht Laura gilt, sondern dem ewigen Konflikt zwischen Fleisch und Seele – ein nicht zu gewinnender Kampf, der dem Frauenheld Liszt nur zu vertraut war (obwohl er sich über einen Mangel an Erwidern nicht beklagen konnte, wurden seine Auftritte doch von einem massiven Anstieg der Scheidungsraten flankiert).

Bei genauerem Hinsehen ist Liszts Klavierfassung nicht unbedingt direkt vom Text beeinflusst, sondern vermittelt eher Gefühle, die von den Worten (sie sind im Notentext vermerkt) ausgelöst wurden. Alle drei Sonette sind monothematisch und haben den Charakter von Nocturnes, wobei die Nachahmung des italienischen Belcanto und seiner Geläufigkeit zumal im ersten Sonett eine der hervorstechendsten Eigenschaften darstellt. (Liszt erklärte, dass die Geschwindigkeit des Spiels weit weniger wichtig sei als dessen Fluss.)

Im Sonett 47 (*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno / Gesegnet sei der Tag, der Monat und das Jahr*), preist Petrarca seine Liebe, seine Tränen und seine Pein. Die Hauptschwierigkeit in der Klaviersolofassung ist es, die Stimme/Melodie mit ihren ganzen expressiven Qualitäten hervorzuheben, während die synkopierte Begleitung ein weiches Polster aus Harmonien bleiben muss, das der Melodie nicht in die Quere kommen darf und sie doch durchweg unterstützen soll. Einige von Liszts intimsten und zärtlichsten Momenten finden sich in diesem Sonett (*Sempre mosso con intimo sentimento*), so etwa der Schmerz, der durch einen verminderten

Akkord ausgedrückt wird, auf den die absteigende Kadenz folgt (Takte 58/59); im Lied korrespondiert sie mit einer chromatischen Skala, die zu dem Wort *lagrime* (Träne) *smorzando* (ersterbend) vorzutragen ist. Einige der Modulationen sind – obschon bei Liszt nicht ungewöhnlich – für die damalige Zeit ganz neu, u.a. das in Des-Dur aufbrechende Thema, das verschiedene verminderte Akkorde durchläuft und in G-Dur wiederkehrt.

Zur Gefühlswelt von Sonett 104 (*Pace non trovo/Fried' ist versagt mir*) gehören auch Ungewissheit, Schmerz und Verachtung; eine Prise Selbstgeißelung kommt hinzu, wenn sein Verlangen zu wachsen und ihn zu zerfleischen beginnt. Auch Paradoxe werden herangezogen: „Ohn' Augen bin ich sehend, und stumm sind meine Klagen“ [Veggio senz'occhi; e non ho lingua e grido]. Liszt vermittelt dies durch die vielen abrupten Änderungen von Charakter und Dynamik auf wunderbare Weise. Außerdem stoßen wir auf virtuose Kadenzen im *forte*, die es in den anderen Stücken nicht gibt (Sonett 47 hat eine Kadenz im *pianissimo*, Sonett 123 eine im *pianopianissimo*).

Das erste Thema, *molto espressivo*, besteht aus Tonwiederholungen, die ein Gefühl des Drängens und Intensivierens erzeugen (*Scarbo* und *Danse macabre* dagegen verwenden Tonwiederholungen, um Entsetzen hervorzurufen). In der Tat enthalten viele Liszt'sche Themen Tonwiederholungen, und in den Sonetten spiegeln sie den deklamatorischen, vokalen Charakter der Stücke in einer sehr charakteristischen Weise wider. Die absteigenden chromatischen Terzen in Takt 44 sind von flehendem Charakter (tatsächlich findet sich an der analogen Stelle im Lied wiederholt das Wort *cheggio* – flehen). Die energische Coda schließlich verweist mit ihrer aufsteigenden, schwebenden Melodie, die dreimal jeweils intensiviert erklingt, auf die Worten: Also geschah mir, o Geliebte, um Dich [*In questo stato son, Donna, per Voi.*]

Sonett 123 (*I' vidi in terra angelici costumi/So sah ich denn auf Erden Engels-frieden*) wartet mit einem weiteren Paradox auf: Laura wird mit einem zarten,

sanften Engel verglichen, doch ihre Worte sind in der Lage „Berge zu versetzen“ und „Flüsse aufzuhalten“ [Che farian gir i monti, e stare i fiumi]. Liszt gelingt es, diese himmlische Ruhe und Zärtlichkeit auf außergewöhnliche Weise darzustellen: durch ein amorphes Tempo (*Lento placido*), expressive Vortragsanweisungen (*dolcissimo, dolcemente*) und ein dynamisches Spektrum von *p* bis *ppp*. Dieses letzte Sonett ist wie ein halluzinogener Liebestraum: Sobald die Dinge drauf und dran sind, Gestalt anzunehmen, zerstieben sie wieder zu „Schatten“ und „Dunst“ [*ombre, e fumi*]: Wörter, die in diesem Lied häufig wiederholt werden. Das Stück ist ungemein fesselnd und bildet einen nahtlosen Übergang zu der dunkleren Welt von Maurice Ravels männerfeindlicher Nixe Ondine.

„Ich wollte ein Stück schreiben, das schwieriger wäre als [Balakirews] *Islamey*! Eine Karikatur der Romantik wollte ich zeichnen. Aber vielleicht wurde ich ausgetrickst.“ Das sagte Ravel, nachdem er *Scarbo* komponiert hatte. Ironischerweise – und in völligem Gegensatz zu Liszt – war Ravel selber alles andere als ein Virtuose (was der Grund für seinen Entschluss gewesen sein mag, stattdessen andere Pianisten zu quälen). Das Triptychon *Gaspard de la Nuit* (1908) basiert, wie Liszts *Petrarca-Sonette*, auf drei Gedichten, die indes von weit dunklerer Art sind. Ihr Verfasser, Aloysius Bertrand (1807–1841), behauptete, sie seien ihm im Schlaf vom Teufel eingegeben worden; eine ganze Generation von symbolistischen Schriftstellern wurde von ihnen beeinflusst. Bedenkt man Ravels Neigung, die Nächte über den Werken des fantastischen E.T.A. Hoffmann und des makabren Edgar Allan Poe zu verbringen, muss ihn der ähnlich düstere Widerhall von Traum, Magie und Hexerei in Bertrands Gedichten angezogen haben, umso mehr, als sein Vater zu jener Zeit todkrank wurde. *Gaspard* markiert den Gipfel von Ravels Klaviersoloschaffen und enthält einige der akrobatischsten und komplexesten Momente der gesamten Klavierliteratur. Es ist offenkundig, dass Liszt über Ravels Schulter schaute; wie bei einem Großteil von Liszts Musik aber gänzlich fehl, wer *Gaspard* nur als virtuosos Paradestück betrachtete. Sobald man die Sorge

hinter sich gelassen hat, die gottlos große Zahl an Tönen im richtigen Moment zu treffen und mehr in Klangfarben, Stimmungen und Schattierungen zu denken beginnt, kommt das Werk mit offenen Armen auf den Spieler zu und wird zu einem Freund fürs Leben.

Die so schillernde wie bösertige Nixe *Ondine*, die mit ihrem Gesang die Männer in ihr Reich auf dem Meeresgrund lockt, ist von Ravel wunderbar eingefangen worden; seine Art, das Schimmern des Mondlichts auf dem See mit einem rhythmischen Zungenbrecher der rechten Hand zu beschwören (zwei Takte reiner pianistischer Alptraum!), ist ein Geniestreich. Auch wenn das Stück über alle notwendigen vokalen Eigenschaften verfügt (es ist schließlich Ondines Lied), hat es einen ziemlich distanzierten, kalten Charakter und sperrt sich übermäßiger Romanisierung. (Man darf nicht vergessen, dass Ondine die Seele fehlt, bis sie ein Menschenkind zur Welt bringt). Es entfaltet sich ein allmähliches, typisch Ravel'sches Erwachen bis zum Höhepunkt bei den Worten: „Und als ich ihr antwortete, dass ich eine Sterbliche liebte“. Nachdem Ondine im Solo der rechten Hand „einige Tränen vergossen hat“, folgt in einer quecksilbrigen Kadenz ihr Gelächter und ein plötzliches Entschwinden.

Le Gibet (Der Galgen) – das sind 52 Takte qualvoller Tod im Glockengeläut: ein wiederholtes B, das über 200-mal in regelmäßigen Abständen zu hören ist. Diese musikalische Horrorgeschichte ist von einer solchen satztechnischen Dichte, dass ein Großteil des Stücks auf drei Systemen notiert ist. Der bewusste Verzicht auf Expressivität erzeugt eine unerträgliche hypnotische Spannung; jede rhythmische Ungenauigkeit würde den Aufbau des Ganzen zerstören. Die Dynamik bewegt sich zwischen *p* und *ppp*, doch Ravels eigene Tonaufnahmen belegen, dass er seine Vorgaben keineswegs immer beherzigt hat. Zum Abschluss des Zyklus erscheint der teuflische Nachtkobold *Scarbo*, um lachend seinen Schrecken zu verbreiten und dann spurlos zu verschwinden. Macht nochmal 19 Seiten halluzinatorischer Satztechnik, doch seltsamerweise liegen sie im Vergleich mit Ondine be-

quemer in der Hand. (Um allerdings die Parallelssekundpassage vor der Reprise zu bewältigen, könnte es helfen, sich die Daumen zu zerschmettern; vielleicht werden sie dann so gelenkig wie diejenigen Ravels.) Die schnellen Tonwiederholungen im gesamten Stück (die, wenngleich erheblich langsamer, auch ein wichtiger Bestandteil der *Danse macabre* sind), seine wilden Wendungen und plötzlichen Texturwechsel sollen sowohl die Zuhörer als auch den Pianisten erschrecken. Nach der Einführung versieht Ravel das Thema mit den Worten „Quelle horreur!“ („Welch’ ein Graus!“), nur um sicherzugehen, dass seine Botschaft ankommt – und in der Tat: Sogar die Pausen sind beängstigend.

Danse macabre knüpft an das Thema des Grauens an; dieser Totentanz wurde ebenfalls von einem Gedicht angeregt, diesmal von dem französischen Symbolisten Henri Cazalis (1840–1909). Es geht auf einen alten französischen Aberglauben zurück, demzufolge der Tod am Abend vor Allerheiligen um Mitternacht erscheint und die Toten aus ihren Gräbern ruft. Sie tanzen für ihn, klappern kollektiv mit ihren Knochen, während er seine Geige spielt („Zig et zig et zag“), bis der Hahn den Morgen ankündigt. Dann kehren sie in ihre Gräber zurück – bis zum nächsten Jahr.

Das Gedicht verlangt geradezu nach einer Vertonung, und Camille Saint-Saëns lieferte sie im Jahr 1872 in einer Fassung für Gesang und Klavier. Als die Sänger sich wegen angeblicher „Unsingbarkeit“ beschwerten, erweiterte er das Werk 1874 zu einer Symphonischen Dichtung für Orchester und ersetzte die Singstimme durch eine Solo-Violine. Seitdem sind etliche andere Versionen, Arrangements und Transkriptionen entstanden, und ihre eingängige Melodie hat die *Danse macabre* zu einem beliebten Soundtrack in Film und Fernsehen gemacht. Saint-Saëns’ Werk blieb dem vom Tode besessenen Liszt nicht unverborgen, der seinen eigenen *Totentanz* in den 1850er Jahren komponiert hatte und nun eine große, wie-wohl teuflisch schwierige Klavierfassung davon vorlegte. Pianisten sind im Allgemeinen klagloser als Sänger, ja, sie lieben es, wenn bei ihren Transkriptionen so

viel Tinte wie möglich verwendet wird; und natürlich trieb Horowitz die Dinge noch weiter (meiner Meinung nach zu weit) und fügte der bereits ziemlich dichten und üppigen Textur eine Reihe von Noten hinzu, während er einige der kontrastierenden lyrischen Passagen sowie die leichteren, lebhaften Teile wegließ. Horowitz war zweifellos einer der größten Pianisten aller Zeiten, aber Liszt war ein besserer Komponist, und mehr Noten machen nicht unbedingt bessere Musik. Die hier eingespielte Fassung ist eine Mischung dieser beiden Versionen mit einigen kleinen Freiheiten meinerseits, wie zum Beispiel einem Strich in der Durchführung. Der betreffende Abschnitt funktioniert wegen des fantasievollen Einsatzes mehrerer Instrumente in der Orchesterfassung, fügt der Klavierfassung aber wenig hinzu; für mein Empfinden hält er die Durchführung auf. Aus ähnlichen Gründen wurde der Schluss gekürzt, nachdem „der Hahn gekräht hat“ (zufälligerweise hat Saint-Saëns das gleiche Motiv für die Hähne in *Le Carnaval des Animaux* benutzt).

© *Yevgeny Sudbin* 2012

Yevgeny Sudbin, den der *International Record Review* als „eines der wichtigsten pianistischen Talente unserer Zeit“ bezeichnete, wurde in St. Petersburg geboren und lebt seit 1997 in Großbritannien. Für seine zahlreichen Auftritte in der ganzen Welt erhält er exzellente Kritiken; seine Aufnahmen wurden mit herausragenden Rezensionen bedacht. Sudbin spielt auf den weltweit renommiertesten Konzertpodien und ist Gast so bedeutender Musikfestivals wie des Mostly Mozart Festivals (New York), des Aspen Festivals, La Roque d'Anthéron und des Verbier Festivals, bei dem er regelmäßig auftritt. Er gab sein Debüt bei den BBC Proms 2008 mit dem BBC Philharmonic Orchestra unter Yan Pascal Tortelier und konzertierte im März 2009 mit dem San Francisco Symphony Orchestra unter Vladimir Ashkenazy. Weitere Höhepunkte sind Konzerte mit dem London Philharmonic Orchestra und dem Philharmonia Orchestra in der Royal Festival Hall, London, sowie Debüts

beim Atlanta Symphony Orchestra, dem Bergen Philharmonic Orchestra und dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra.

Daneben ist Sudbin ein gefragter Solokünstler, der u.a. in der Tonhalle Zürich und in der Londoner Wigmore Hall auftritt, 2010 gab er seine Debüts in der renommierten International Piano Series der Londoner South Bank und in der ebenso namhaften Meisterpianisten-Reihe im Großen Saal des Amsterdamer Concertgebouw. Yevgeny Sudbin nimmt exklusiv für BIS auf; der vorliegenden CD gingen fünf gefeierte Solo-Programme voraus (Chopin, Haydn, Scarlatti, Rachmaninow und Skrjabin) sowie vielbeachtete CDs mit Konzerten von Tschaikowsky (Nr. 1), Medtner (Nr. 1 und 2), Rachmaninow (Nr. 4 in der Originalfassung von 1926) und Beethoven (Nr. 4 und 5). Seine jüngste Veröffentlichung, Rachmaninows *Paganini-Variationen*, ist von Kritikern begeistert aufgenommen worden, u.a. im *Daily Telegraph* („eine hochkarätige, ausgesprochen erfreuliche Interpretation“) und in der Zeitschrift *Fono Forum* („Hier liegt eine Referenzeinspielung vor, die sich vor Rachmaninows eigener Interpretation nicht zu verstecken braucht“).

Weitere Informationen finden Sie auf www.yevgenysudbin.com

Ce programme traite « d’amour, de délire et de mort » ; il est en majeure partie mis d’abord en paroles, puis transféré en musique. (En rétrospective, le délire s’est immiscé plus souvent que les autres sujets mais ce n’était pas intentionnel.) En choisissant les œuvres, j’ai prêté attention à leurs complexités harmoniques et à leurs relations mutuelles : à mon avis, elles partagent plusieurs liens sous-entendus, qu’ils soient thématiques ou harmoniques.

Dans ma jeunesse, je reculais devant Liszt car j’avais peur ne pas avoir encore acquis l’humilité nécessaire et de me joindre à la lignée de jeunes pianistes contribuant à une image défavorable du Liszt « briseur de piano ». Le Liszt introverti et délicat m’a cependant toujours fasciné. Je n’ai rien contre la mise en scène tant qu’elle ne porte pas atteinte à la pensée musicale originale. (Il est pourtant plus difficile de pardonner quand la mise en scène n’est pas soutenue par une technique adéquate !) J’essaie malgré tout de rester loin des plus grands succès virtuoses de Liszt parce qu’ils me laissent sur mon appétit.

Tandis que maintes compositions de Liszt découlent de sa foi religieuse, il était aussi préoccupé par des pensées sur la mort, un thème ténébreux qui traverse plusieurs de ses œuvres. L’une d’elles, *Funérailles*, pourrait être l’une de ses compositions les plus sombres et les plus tragiques. Sous-titrée « Octobre 1849 », cette magnifique élégie fut écrite à la mémoire des nombreux Hongrois morts dans la révolte contre la fêrle des Habsbourg. (Par coïncidence, Chopin mourut dans le même mois et on a longtemps supposé à tort qu’elle était un hommage à Chopin.)

Le début *pesante* à la main gauche évoque les cloches funèbres (incidemment annonçant les cloches plus éloignées et monotones en si bémol de *Gibet* de Ravel). La texture fournit une bourbe sonore laide et dissonante tandis que la main gauche grimpe de manière chromatique – tout cela fait boule de neige pour aboutir à un rugissement assourdissant insoutenable. Les cloches arrivent au point culminant et percent le désordre comme une fanfare de trompettes, après quoi la pièce s’effondre dans une marche funèbre tragique (*sotto voce*).

Funérailles de Liszt se fait remarquer par ses indications audacieuses de pédale. On est loin de pouvoir s'imaginer quel effet la fusion de ces accords corrosifs qui se heurtent (autre ressemblance avec *Gibet*) en une grande masse sonore, a pu produire sur le public non averti de cette époque. Ce qui distingue la pièce cependant est l'espace expansif, apparemment illimité entre chaque note et, chose plus importante, entre les silences. Ceci ouvre de nouvelles dimensions sur le monde sonore et donne un nouveau sens à la pièce. Le plus grand défi se trouve peut-être dans toute cette flexibilité posée sur un rythme statique, hypnotique à la main gauche. Quoique la section centrale en octaves soit souvent synchronisée avec un chronomètre pour fins de comparaison de tempi, l'impression de vitesse est entièrement illusoire : si s'accumulation de « bruit » et le plein fouet des octaves qui s'écrasent peuvent être obtenus grâce à l'emploi de la pédale, de la conduite des voix et de la couleur, la vitesse passe au second rang en importance.

Parlant de chronomètres, il s'est trouvé deux versions précédentes de ce que nous connaissons aujourd'hui comme les *Études d'exécution transcendante* de Liszt. La première version date de 1826, écrite par un jeune Liszt d'à peine quinze ans, encore sous l'influence de son professeur Carl Czerny. La seconde, de 1837, est une collection obscène de notes et, comme le fit remarquer Schumann, probablement trop difficile pour quiconque excepté Liszt. Dans la version de 1852, Liszt réduisit certains des excès techniques tout en conservant la poésie musicale et la nature romantique. C'est la version dans laquelle nous les connaissons aujourd'hui : en aucun cas faciles mais à l'intention musicale beaucoup plus claire. Quoique les études devraient idéalement être jouées en série, je trouve que les deux pièces choisies ici tendent un pont bien naturel entre la calme obscurité de *Funérailles* et la chaleur de l'amour passionné émanant des sonnets de Pétrarque. Elles se rangent aussi parmi les meilleures compositions de Liszt.

La grande Étude en fa mineur est une histoire orageuse et passionnée, assez bien résumée par l'indication *Allegro agitato molto*. Elle offre néanmoins plusieurs

moments magiques souvent négligés de calme et de lyrisme inattendus. Dans sa nature syncopée et haletante, ainsi que dans sa notation, le thème d'ouverture ressemble remarquablement à celui de la propre étude en fa mineur de Chopin. Les comparaisons sont pourtant dangereuses : la version originale de Liszt remonte à longtemps avant qu'il eût entendu une note de Chopin.

Les cloches à distance au début de l'étude no 11, *Harmonies du soir*, sont considérablement plus chaudes que les cloches dissonantes dans *Funérailles*. La pièce est comme une magnifique peinture de paysage vu d'abord de loin et ensuite, au fur et à mesure que l'observateur se rapproche, révélant de superbes détails. On devrait noter que le maniement magistral de l'ambiguïté tonale et des sonorités impressionnistes chez Liszt est de certaines manières encore plus audacieux que celui de Ravel. La chaude rémanence de la section finale crée un lien séduisant aux *Tre Sonetti di Petrarca*.

Liszt n'était pas seulement un pionnier en matière de jeu au piano, encore était-il l'un des premiers grands voyageurs. Les comptes-rendus de ses longs voyages en Europe, entre 1838 et 1848 environ, quand il était au faite de sa carrière de pianiste virtuose, donnent encore aujourd'hui une image alléchante – et totalement fausse – de la vie d'un pianiste de concert. (J'écris ceci à l'aéroport de Chicago, une vraie ruche d'abeilles, tandis que j'ignore si mon vol de correspondance retardé de 6 heures sera annulé ou pas et la seule chose alléchante est que ma valise se trouve à Hawaïi.) Pour le second de ces trois carnets de voyage intitulés *Années de pèlerinage*, Liszt chercha inspiration chez les maîtres italiens d'art et de littérature comme Michelange, Raphaël et Dante. Le poète Francesco Petrarca (1304–1374) lui inspira de choisir trois poèmes et d'en faire des chansons en 1846. Il ne décida que plus tard de transcrire les chansons pour piano solo ce qui, à mon avis, porte la musique à un niveau encore plus expressif. La première version pour piano sortit en 1846 et la seconde, beaucoup plus souvent jouée, en 1858.

Il Canzoniere (« livre de chansons »), originalement intitulé *Rerum vulgarium*

fragmenta (« fragments de choses vulgaires » – c’est-à-dire dans la langue vernaculaire au lieu du latin), est probablement l’œuvre la plus remarquable de Pétrarque. En elle, et sur une étendue d’environ 40 ans, il trouve amplement l’occasion de se torturer l’esprit avec sa passion ardente, non partagée, pour Laura, une femme qu’il n’aurait que brièvement rencontrée une seule fois. Au cours de la lecture, on comprend que la lutte intérieure de Pétrarque pourrait ne pas avoir concerné Laura du tout mais avoir plutôt été l’éternel conflit entre la chair et l’esprit – une lutte sans issue bien trop connue du coureur de jupons qu’était Liszt (quoique le manque de réciprocité ne fût pas un problème pour lui car les divorces augmentaient en masse où qu’il se produise dans une ville).

Un examen plus approfondi montrera que la version pour piano de Liszt n’est pas nécessairement directement influencée par le texte mais qu’elle communique plutôt ses émotions produites par les paroles qu’il a aussi copiées dans la partition pour piano. Tous trois sonnets sont monothématiques et de style nocturne ; l’imitation du *bel canto* italien et de son coulant est l’un des traits principaux, surtout dans le premier sonnet. (Liszt a déclaré que le tempo de l’exécution importe bien moins que son coulant.)

Dans le Sonnet 47 (*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno/Béni soit le jour, le mois et l'année*), Pétrarque fait l’éloge de son amour, ses larmes et sa souffrance. La difficulté dans la version pour piano solo de Liszt est de faire ressortir la voix/mélodie dans toutes ses qualités expressives tandis que l’accompagnement syncope doit rester un doux coussin harmonique qui d’un côté ne doit pas entraver la mélodie mais de l’autre doit lui donner un support harmonique constant. Certains de ses moments les plus tendres et intimes se trouvent dans ce sonnet (*Sempre mosso con intimo sentimento*), comme la souffrance, exprimée rhétoriquement avec un accord diminué suivi d’une cadence descendante (mesures 58–59) ce qui, dans la partition, correspond à une gamme chromatique marquée *smorzando* (mourant) sur le mot *lagrime* (larmes). Certaines des modulations sont absolument

nouvelles pour l'époque mais pourtant pas inhabituelles pour Liszt, comme la présentation du thème en ré bémol majeur, son chemin parmi divers accords diminués et son retour en sol majeur.

Dans le Sonnet 104, le sentiment de Pétrarque renferme de l'ambiguïté, de l'angoisse et du mépris (*Pace non trovo/Je ne trouve pas de paix*) avec une dose d'autoflagellation quand son désir commence à augmenter et à le ronger. Un paradoxe se pose quand il dit : « Veggio senz'occhi; e non ho lingua e grido » [« Aveugle, je la vois; et sans langue, je pleure »]. Liszt transmet cela de façon miraculeuse au moyen de nombreux changements abrupts de caractère et de nuances. Il nous joue aussi des cadences virtuoses en *f*, ce qui ne se trouve pas dans les autres pièces (qui n'ont qu'une cadence en *pp* comme dans le Sonnet 47 ou en *ppp*, comme dans le Sonnet 123).

Le premier sujet, *molto espressivo*, consiste en notes répétées, créant un sentiment d'incohérence et d'intensification (de leur côté, Scarbo et *Danse macabre* utilisent des notes répétées pour induire l'horreur). En fait, Liszt créa plusieurs thèmes aux notes répétées et, dans les Sonnets, ils reflètent le caractère déclamatoire et vocal des pièces de manière très spéciale. Les tierces chromatiques descendantes dans la mesure 44 sont implorantes de nature (cette même mesure, dans la version vocale, contient le mot *cheggio* – j'implore). Finalement, la coda résolue – avec sa mélodie ascendante coulante qui revient trois fois, chaque fois avec plus d'intensité – correspond aux paroles : « in questo stato son, donna, per voi » [« À cause de vous, Madame, je suis dans ce malheureux état »].

On lit un autre paradoxe dans le Sonnet 123 (*I' vidi in terra angelici costumi/ J'ai vu sur terre des grâces célestes*) : Laura est ici comparée à un ange tendre et doux dont les paroles sont pourtant capables de « transporter des montagnes » et « d'assécher des fleuves » (« Che farian gir i monti, e stare i fiumi »). Liszt réussit à capter cette sérénité et tendresse célestes de manière extraordinaire : en partie par la nature amorphe du tempo (*Lento placido*), par des indications d'expression

(*dolcissimo, dolcemente*) et par l'emploi de nuances de *p* à *ppp*. Le dernier sommet ressemble à un rêve d'amour hallucinogène : avant que quoi que ce soit puisse prendre forme, il s'évapore encore en « ombres » et « fumées » (« ombre, e fumi »), mots qui sont souvent répétées dans la chanson. La pièce est absolument enchantée et elle glisse sans friction dans le monde plus obscur de la nymphe misandre Ondine de Maurice Ravel.

« Je voulais écrire une pièce plus difficile qu'*Islamey* ! Je voulais faire une caricature du romantisme. Elle a peut-être tiré le meilleur de moi. » Ces paroles sont de Ravel après la composition de *Scarbo*. Ironie du sort et en contraste total à Liszt, Ravel n'avait rien d'un virtuose – c'est peut-être pourquoi il a plutôt décidé de torturer d'autres pianistes. Le triptyque *Gaspard de la Nuit* (1908) repose, comme les *Sonnets de Pétrarque* de Liszt, sur trois poèmes mais d'un caractère beaucoup plus sombre. L'auteur, Aloysius Bertrand (1807–1841), a soutenu qu'ils lui avaient été soufflés dans son sommeil par le diable et, depuis, les textes ont influencé toute une génération d'écrivains symbolistes. Passant des nuits sur les œuvres du fantastique E. T. A. Hoffmann et du macabre Edgar Allan Poe, Ravel a dû être affecté par les sombres résonances semblables de rêve, de magie et de mauvais sorts des poèmes de Bertrand, d'autant plus que son père était mortellement malade. *Gaspard* marque le sommet de la production de Ravel pour piano solo et renferme des passages des plus acrobatiques et complexes de la littérature pour piano. Il est clair que l'esprit de Liszt planait dans le studio de Ravel et pourtant, comme dans le cas de beaucoup de la musique de Liszt, il serait tout à fait erroné de voir en *Gaspard* une pièce de pure virtuosité. En fait, dès que l'on s'est libéré du problème de lecture de l'épouvantable nombre de notes et que l'on commence à penser en termes de couleurs, atmosphères et nuances, l'œuvre nous accueille les bras ouverts et devient une amie à vie.

L'iridescente *Ondine*, une nymphe d'eau malveillante qui chante pour attirer les hommes à visiter son royaume au fond du lac, est merveilleusement rendue par

Ravel et la manière dont il évoque le scintillement du clair de lune sur l'eau avec un rythme d'embrouillamini à la main droite (un cauchemar de deux mesures pour le pianiste), est un éclair de génie. Même si la pièce renferme toutes les propriétés vocales nécessaires (c'est après tout la chanson d'Ondine), elle est de nature froide et distante et ne doit pas être trop romancée (il ne faut pas oublier qu'elle n'a pas d'âme jusqu'à ce qu'elle porte l'enfant d'un humain). Un réveil typique de Ravel se produit jusqu'au sommet de l'œuvre qui correspond à la phrase « Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, » (solo à la main droite) « poussa un éclat de rire » et disparut soudain dans une cadence de vif-argent.

Le Gibet consiste en 52 mesures de mort par torture marquée par le tintement de la cloche, un si bémol répété entendu plus de 200 fois à intervalles réguliers. Cette histoire d'horreur musicale est d'une telle densité de texture que la majeure partie de la pièce est notée sur trois portées. L'absence intentionnelle d'expression crée une tension hypnotique insupportable tout le long et toute déviation dans le rythme détruira l'effet de la scène. Les nuances restent entre *p* et *ppp* mais, à en juger par ses propres enregistrements, Ravel ne suivit pas toujours ses recommandations. Pour terminer la suite, le gobelin nocturne Scarbo vient nous horrifier en riant et disparaît ensuite sans trace. La pièce compte un autre 19 pages d'écriture hallucinatoire pour le piano mais, comparée à *Ondine*, elle se joue plus confortablement. (Cependant: pour permettre l'entretien du passage en secondes parallèles avant la réexposition, il serait pratique d'avoir les pouces désarticulés, comme ceux de Ravel.) Les rapides notes répétées tout le long (qui sont aussi une partie importante dans la *Danse macabre*, quoique dans des tempi beaucoup plus lents) avec des fioritures délirantes et des changements soudains de texture, sont supposées horrifier l'auditeur autant que le pianiste. Ravel ajouta les mots « Quelle horreur ! » au thème après l'introduction, juste pour s'assurer que son message soit compris et, en fait, même les silences donnent des frissons.

Poursuivant le thème de la terreur, *Danse macabre* est une autre pièce inspirée par un poème éponyme, écrit cette fois par le symboliste français Henri Cazalis (1840–1909). Il s’agit d’une vieille superstition française selon laquelle la Mort apparaît à minuit la nuit de la Toussaint et rassemble les morts de leurs tombes. Ils dansent pour elle au cliquetis de leurs os tandis qu’elle joue de son violon (« zig et zig et zag ») jusqu’à ce que « le coq chante » au point du jour. Ils retournent alors à leurs tombeaux, jusqu’à l’année suivante.

Le poème est fait pour être mis en musique et Camille Saint-Saëns le fit en 1872 quand il composa une version pour voix et piano. Quand les chanteurs se plaignirent et la condamnèrent comme « inchantable », il en fit un poème symphonique pour orchestre en 1874, remplaçant la voix par un violon solo. Depuis lors, de nombreuses autres versions, arrangements et transcriptions ont vu le jour et sa mélodie hantante l’a rendue populaire comme musique de film et de télévision. L’œuvre de Saint-Saëns ne passa pas inaperçue de Liszt, que la mort obsédait ; il avait composé sa propre *Totentanz* dans les années 1850 et en faisait alors une grande transcription pour piano, d’une difficulté diabolique. Moins portés à la jérémiade que les chanteurs, les pianistes aimèrent en fait leurs transcriptions bien noires d’encre et Horowitz poussa la chose naturellement encore plus loin (trop loin à mon avis) et ajouta d’autres notes à la texture déjà riche et épaisse tout en retranchant des passages lyriques contrastants et les parties mercurielles plus légères. Horowitz est sans contredit l’un des plus grands pianistes de tous les temps mais Liszt était un meilleur compositeur et un nombre plus élevé de notes ne fait pas toujours de la meilleure musique. La version jouée ici est hybride des deux avec quelques minimes libertés de mon cru, comme une petite réduction dans le développement. Cette section fonctionne bien dans la version pour orchestre grâce à l’emploi imaginaire des divers instruments mais elle n’ajoute à peu près rien à la version pour piano. En fait, j’ai trouvé qu’elle retenait le développement de la pièce. La fin, après « le chant du coq » (qui incidemment est le même motif ryth-

mique que celui utilisé par Saint-Saëns pour son poulaillier dans *Le Carnaval des animaux*), a été écourtée pour les mêmes raisons.

© *Yevgeny Sudbin 2012*

Déjà considéré comme « l'un des musiciens les plus singuliers de sa génération » par *Le Monde de la Musique*, **Yevgeny Sudbin** est né à Saint-Petersbourg et vit en Angleterre depuis 1997. Il fait de nombreuses tournées et reçoit continuellement d'excellentes critiques de ses concerts et récitals ; ses enregistrements ont été reçus avec une approbation exceptionnelle de la part des critiques. Sudbin joue dans plusieurs des salles de concert les plus prestigieuses du monde et il s'est produit à de grands festivals de musique tels le Festival Mostly Mozart de New York, le festival d'Aspen, La Roque d'Anthéron et le Festival de Verbier en Suisse où il est fréquemment invité. Il fit ses débuts aux Proms de la BBC en 2008 avec l'Orchestre Philharmonique de la BBC dirigé par Yan Pascal Tortelier et, en mars 2009, il se produisit avec l'Orchestre Symphonique de San Francisco sous la baguette de Vladimir Ashkenazy. D'autres sommets incluent des concerts avec l'Orchestre Philharmonique de Londres et l'Orchestre Philharmonia au Royal Festival Hall de Londres ainsi que ses débuts avec l'Orchestre Symphonique d'Atlanta, l'Orchestre Philharmonique de Bergen et l'Orchestre Philharmonique Royal de Liverpool.

Un récitaliste très demandé, Sudbin fait des apparitions au Tonhalle de Zurich ainsi qu'au Wigmore Hall de Londres et, en 2010, il fit ses débuts d'une part à la prestigieuse International Piano Series au South Bank de Londres, et d'autre part à la tout aussi prestigieuse Master Piano Series dans la salle principale du Concertgebouw d'Amsterdam. Yevgeny Sudbin enregistre exclusivement sur étiquette BIS et ce disque suit des récitals solos couronnés de succès (œuvres de Chopin, Haydn, Scarlatti, Rachmaninov et Scriabine) ainsi que des enregistrements de grande envergure de concertos de Tchaïkovski (no 1), Medtner (nos 1 et 2), Rachmaninov

(no 4 dans sa version originale de 1926) et Beethoven (nos 4 et 5). Sa plus récente sortie, des *Variations Paganini* de Rachmaninov, a été très appréciée par les critiques, par exemple dans le *Daily Telegraph* (« Une performance de haut vol et des plus agréables ») et dans le magazine allemand *Fono Forum* (« Un enregistrement de référence qui n'a rien à envier à la propre interprétation de Rachmaninov »).

Pour plus de renseignements, veuillez visiter le site www.yevgenysudbin.com

3 Sonetti del Petrarca

Sonetto 47

Blessed be the day, the month, the year,
the season, the time, the hour, the moment,
the lovely scene, the spot when I was put in thrall
by two lovely eyes which have bound me fast.

And blessed be the first sweet pang
I suffered when love overwhelmed me;
the bow and arrows which stung me,
and the wounds which finally pierced my heart.

Blessèd be the many voices which have echoed
when I have called Laura's name,
the sighs and tears, the longing;

and blessed be all those writings
in which I have spread her fame, and my thoughts,
which stem from her and centre on her alone.

Sonetto 104

I find no peace, but for war am not inclined;
I fear, yet hope; I burn, yet am turned to ice;
I soar in the heavens, but lie upon the ground;
I hold nothing, though I embrace the whole world.

Love has me in a prison which he neither opens nor shuts fast;
he neither claims me for his own nor loosens my halter;
he neither slays nor shackles me;
he would not have me live, yet does not relieve me from my
torment.

Eyeless I gaze, and tongueless I cry out;
I long to perish, yet plead for succour;
I hate myself, but love another.

I feed on grief, yet weeping, laugh;
death and life alike repel me;
and to this state I am come, my lady, because of you.

Sonetto 123

I beheld on earth angelic grace,
and heavenly beauties unmatched in this world,
such that to recall them rejoices and pains me,
and whatever I gaze on seems but dreams, shadows, mists.

And I beheld tears spring from those lovely eyes,
which many a time have put the sun to shame,
and heard words uttered with such sighs
as to move the mountains and stay the rivers.

Love, wisdom, valour, pity and grief
made in that plaint a sweeter concert
than any other to be heard on earth.

And heaven on that harmony was so intent
that not a leaf upon the bough was seen to stir,
such sweetness had filled the air and winds.

*English translation © Lionel Salter Library,
www.LionelSalter.co.uk*

Gaspard de la nuit

Ondine

'Listen! Listen! It is I, Ondine, who with these drops of water
brush against the resonant glass panes of your window, lit by
the pale rays of the moon; and see: in a dress of watered silk,
the lady of the manor on her balcony, regarding the beautiful
starlit night and the beautiful sleeping lake.

'Each lapping wave is a water sprite swimming in the current,
each current is a path winding towards my palace, and my
palace is built of water, at the bottom of the lake, in the triangle
of fire, of earth and of air.

Listen! Listen My father beats on the groaning waves with a
branch of green alder, and my sisters caress with their arms of
foam the fresh clumps of herbs and water lilies and gladioli, or
tease the ancient, bearded willow tree, angling for his catch.'

* * *

Having murmured her song, she beseeched me to wear her ring
on my finger and become the husband of an Ondine, to go with
her to her palace and become be the king of the lakes.

And when I replied that I loved a mortal, disappointed she
sulked, and shed a few tears, then burst into laughter, and
dissolved in a shower of white drops which poured down the
length of the blue window-panes.

Le Gibet (The Gallows)

Ah – this that I hear, is it the whining of the north wind at night,
or a sigh from the hanged man on the baleful forked frame?

Could it be a cricket singing, hidden in the moss and tree ivy
which in compassion covers the base of the timber?

Could it be a fly a-hunting, blowing his horn around those ears
now deaf to the tally-ho?

Could it be a dung beetle, collecting in its erratic flight a
bloodied hair from that shaven skull?

Or could it be a spider, weaving half a length of muslin for a
cravat to tie around this strangled neck?

It is a bell tolling by the walls of a town, beyond the horizon,
and a hanged man's cadaver coloured red by the setting sun.

Scarbo

Oh, how often I have heard and seen him, Scarbo, as the moon
shines in the midnight sky like a shield argent on a azure banner
strewn with golden bees!

How often have I heard him purr with laughter in the shadows
of my alcove, scratching with his nail on the silk of the bed
hangings!

How often have I seen him get down on the floor, pirouetting
on one foot and spinning around the room like a spindle fallen
from a witch's distaff!

Just as I thought he'd disappeared, the gnome began to grow,
between me and the moon, like a gothic steeple, a golden bell
dangling from his pointed cap!

But soon his body turned bluish, diaphanous like wax, his face
went pale like the stump of a candle... and suddenly he expired.

Translation: BIS

Danse macabre

Zig and zig and zag: rhythmically Death
Taps his heel on a tombstone;
Death at midnight plays a dance tune,
Zig and zig and zag, on his violin.

A wintry wind is blowing, dark is the night,
Moaning stand the linden trees;
White skeletons pass through the shades,
Running and leaping, wrapped in great shrouds.

Zig and zig and zag: see them twitching,
Hear the cracking of these dancers' bones.
A lecherous pair sits down on the moss
As if to relive long lost delights.

Zig and zig and zag: Death without end
Goes on scraping his screeching fiddle.
A shroud has dropped! The dancer is nude!
Her partner holds her passionately.

They say that the lady's a countess or baroness;
Her greenish beau, a poor wheelwright – the shame!
Look how she's lost all restraint,
As if the lout had been a baron.

Zig and zig and zag: what a saraband!
What circles of corpses joining hands!
Zig and zig and zag: in the throng one sees
A king dancing next to a peasant.

But hush! All at once they leave the dance,
They're shoving, fleeing; the cock has crowed.
A lovely night for a sad world!
And here's to death and equality!

Translation: BIS

The music on this Hybrid SACD 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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.

INSTRUMENTARIUM:

Grand Piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recording: St Georges, Bristol, England, in February 2009 (Gaspard de la nuit), July 2010 (Transcendental Étude No. 10), October 2010 (Sonetti 104 & 123), January 2011 (Transcendental Étude No. 11) and April 2012 (Funérailles, Sonetto 47, Danse macabre)
Producers and sound engineers: Marion Schwebel (Gaspard de la nuit; Transcendental Études; Sonetti 104 & 123); Jens Braun (Funérailles, Sonetto 47, Danse macabre)
Piano technician: Chris Farthing
Equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Nora Brandenburg
Mixing: Marion Schwebel, Jens Braun
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Yevgeny Sudbin 2012
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo of Yevgeny Sudbin: © Mark Harrison
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-1828 SACD © 2011 & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.

