



YEVGENY SUDBIN

RACHMANINOV



SUPER AUDIO CD

RACHMANINOV, SERGEI (1873-1943)

VARIATIONS ON A THEME OF CHOPIN

25'46

Op. 22 (*Belwin Mills Publishing Corp.*)

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 1 | Theme; Variations 1-10 | 6'18 |
| 2 | Variations 11, 13-18 | 9'36 |
| 3 | Variations 19-22 | 9'49 |

SONG TRANSCRIPTIONS (*Charles Foley, New York*)

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 4 | Lilacs (Siren), Op. 21 No. 5 | 2'27 |
| 5 | Daisies (Margaritki), Op. 38 No. 3 | 2'15 |

PIANO SONATA No. 2, Op. 36 (*Edition A. Gutheil*)

20'52

(based on versions played by Horowitz)

- | | | |
|---|---|------|
| 6 | I. <i>Allegro agitato</i> | 9'04 |
| 7 | II. <i>Non allegro – Lento</i> | 5'51 |
| 8 | III. <i>L'istesso tempo – Allegro molto</i> | 5'48 |

KREISLER, FRITZ (1875-1962) *transcribed by Sergei Rachmaninov*

- | | | |
|----|--|------|
| 9 | LIEBESLEID (<i>Charles Foley, New York</i>) | 4'32 |
| 10 | LIEBESFREUD (<i>Charles Foley, New York</i>) | 6'42 |

TT: 64'02

YEVGENY SUDBIN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

Piano Technician: Lajos Toro

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

‘The great Russian artists were immersed in gloom, but they had the strength to accept it and rest themselves through this gloom, for they believed in the light.’

Alexander Blok

Given the opportunity to meet a composer from the past, my choice would undoubtedly be Sergei Rachmaninov; not only because his music has had a tremendous impact on me emotionally since my early years, but also because of his enigmatic personality. Rachmaninov was a very private, introverted man, a characteristic that seemed to increase with age, and he confided only in a few intimates. Even from almost 1,000 letters of his personal correspondence, one will find it hard to gain a glimpse inside the ‘six-and-a-half-foot-tall scowl’, as Stravinsky reputedly referred to him. He rarely expressed his inner feelings in words, and dreaded interviews, for ‘all I feel and experience is told far better, more clearly and truthfully in my compositions’, as Rachmaninov’s daughter Irina Wolkonsky once overheard her father saying.

Despite his social aloofness, his music always communicates at a deeply personal level and goes to the very root of human emotion. That might be the reason why his compositional style changed comparatively little over the years, in contrast with the world and fashion, but also why he was, and to a large extent still is, one of the most misunderstood composers of his period. Undeserved terms like ‘Hollywood composer’ and ‘kitsch music’ were often associated with his compositions, which makes one wonder whether his works have suffered more from the ‘wrong’ type of hype in the long run rather than from the severe criticisms which caused him to have a mental breakdown and prevented him from composing for prolonged periods. His music has been used in almost fifty Hollywood films, and many film and Broadway composers openly

admit that they have imitated Rachmaninov's style and melodic patterns; but the fact remains that he never wrote a single note for Hollywood. Moreover, we are privileged to have Rachmaninov's own recordings of many of his pieces, which should at once mitigate any doubts regarding the true value and seriousness of his works. The wide division of opinions between many critics or musicologists and the general public, even today, has always somewhat bothered me. The former frequently complain that in his compositions, he calculatedly provokes schmaltsy reactions from mainstream audiences, as well as what has been described as 'ecstatic expressivity leading to an almost orgiastic excitement'.

Variations on a Theme of Chopin, Op. 22

To appreciate fully the scope of Rachmaninov's music at its best and to be released from any potential preconceptions, however, it is exciting to penetrate beyond his 'hits' (such as the *Second Piano Concerto* and certain *Preludes*); then one will be rewarded with an infinite variety of qualities appealing to both the heart and mind. The set of *Variations on a Theme of Chopin*, Op. 22, is one such piece. Not often played, and overshadowed by the more popular sets of variations on the themes of Corelli (which was in fact not Corelli's theme, but an ancient Portuguese dance melody *La Folia*) and Paganini, the Chopin variations offer musically and technically boundless possibilities for exploration. For the most part, this can be ascribed to the piece's fundamental 'weakness': from an initial glance at the score, it is much less obvious how certain interpretational choices are supposed to be negotiated in the Chopin variations than in most of Rachmaninov's other works. Because the variations are a relatively early work, one would naturally expect to find Tchaikovsky's influence, but this is not at all the case. Some variations seem very Schumannesque, not only in

their direct mode of expression but also in their richly colourful piano part-writing.

Rachmaninov began composing the *Variations* and the *Preludes*, Op. 23, in the summer of 1902 at the family estate in Ivanovka, a special place of tranquillity in Rachmaninov's life where he was at his most productive, shortly after returning from a lengthy honeymoon abroad. The variations (like a much shorter set by Busoni) are based on Chopin's famous *C minor Prelude*, Op. 28 No. 20, and were premièred by the composer on 10th February 1903 at a concert for the Ladies' Charity Prison Committee in Moscow, to very little critical acclaim. The repetitions in the melodic line and, particularly, what was regarded as the piece's excessive length were the major sources of criticism at the time. As always deeply affected by criticism, Rachmaninov decided to make variations VII, X, XII and the coda optional for performance (I have omitted the fugue-like twelfth variation and the coda, which destroys the tranquil atmosphere of the previous *meno mosso* section). Apparently in fifteen concerts he never played the set of Corelli variations in its entirety and one can only wonder whether in performance of the Chopin set, which enjoyed much less popularity, he managed to get far beyond the theme!

The *Chopin Variations* are an intriguing curiosity, both musically and in their form. Structurally, they are grouped in such a way as to conceal a three-movement sonata (this becomes clear from the way the tracks on this disc are placed). Each variation grows longer as the work progresses and there is a gradual intensification throughout the 'movements'. Musically speaking, there is an extensive variety of moods: from the brooding, quite vicious frame of mind of variations III and IV to explosive thrusts of emotional rebellion – which nonetheless remain dignified (variations IX, XIX and XXII). An analogy of the kind of atmosphere intended here can be found in some of Chekhov's plays, which reflect the general mood and social trends, particularly that of the

intelligentsia in Russia around the turn of the century. Variations XIII and XIV have an underlying sense of the familiar medieval chant *Dies iræ* (a theme associated with death) as a counter-subject (Variation XIII being remarkably similar to the fourth Corelli variation). Obsession with death and fatalism are notoriously embedded within the Russian mind (cf. the opening quotation) and, naturally, Rachmaninov had a particular obsession with them: two things he refused to discuss were death and harmony. His *Isle of the Dead*, inspired by Böcklin's eponymous painting, and the setting of Edgar Allan Poe's poem *The Bells* (when the hollow bells project their fateful theme: 'There is neither rest nor respite, save the quiet of the tomb'), or his song *Fate (Sudba)*, Op. 21 No. 1, which is based on the famous opening motif of Beethoven's *Fifth Symphony*, are only a few examples of these recurring themes throughout his œuvre. But, as one writer has observed, Beethoven's fate may knock at the door, but Rachmaninov's kicks the door in.

More down to earth are variations VI, XVI and XXI, where the typically Russian, long-drawn-out song (*protyaznaya pesnya*) is introduced. Variation 16 is of special interest, detaching itself inconspicuously from the boundaries of the theme, which then ascends into a breathtaking, independent lyrical melody. It is the equivalent of variation XVIII in the *Paganini Rhapsody*, which was composed more than thirty years later, but whose D flat tonality it shares (despite the F minor key signature). The cross-rhythms of variations VI, VIII, XVIII and XXI, in which the complexity of rhythm is enhanced by more elaborate activity in the right hand, are of the kind with which Rachmaninov himself was especially comfortable as a performer. A distinct presence of the bell-sounds throughout the piece is another Rachmaninov speciality, whether they foretell death, reminiscent in variation XIII of the same B flats as in Ravel's *Le Gibet*, or the *Marche funèbre* (also in B flat minor) from Chopin's *Second Piano Sonata*, which had

always a special place in Rachmaninov's repertoire.

In the last four, more extended variations – forming the last ‘movement’ – Rachmaninov boldly manages to break free from Chopin's restricting orbit and establishes a genuinely independent world of his own. Variation XIX begins with an abrupt change to the remote key of A major as the bells ring out again, but this time in festive celebration. In Variation XXI, in D flat, we find Rachmaninov at his finest and most memorable. It is a wondrous, lyrical interlude of calm, where the theme appears in the middle voice and in octaves above in canon, with a quasi-orchestral middle section. The final and longest variation, with its Schumannesque chords, is a gratifying release of the excitement built up throughout the piece, anticipating final salvation from the fateful C minor of the theme into the calming waters of C major.

The theme contains a controversial C major chord on the last beat in the third bar, which originates from Chopin's autograph of the prelude. Chopin later corrected the mistake, adding an E flat in a pupil's score, but numerous early editions duplicated it – including, evidently, Rachmaninov's score of the prelude. Or so I thought. An even greater controversy seems to me to be the absence of the E flat in the theme; the actual variations are in fact clearly based on the harmonic progression incorporating the E flat! That leads me to believe that the theme should in fact resolve to C minor, also in Rachmaninov's case, at the end of the cadence in the third bar, so that it corresponds harmonically with the variations.

Song Transcriptions

The genuine love and longing for mother Russia with its distinctive landscapes (wonderfully captured in Levitan's paintings), which lurks inside every ‘true Russian’, was always deeply imprinted on the core of Rachmaninov's personality and in the creative origins from which the emotions of his music stem.

The unassuming rustling of the magnificent Russian birch trees, the penetrating scent of the blossoming lilacs and the wind caressing the golden flowering of wheat fields in Ivanovka would later all be greatly missed by Rachmaninov after he left his home country for good in December 1917; thereafter he developed the chronic nostalgia which is so evident in so much of his music.

What is so hard to describe in words is maybe best expressed through the medium of music, which is exactly what Rachmaninov did with the two transcriptions of his own songs recorded here. The original song *Lilacs (Siren)*, Op. 21 No. 5, sets words by Ekaterina Beketova and paints a beautiful picture of nature combined with an unfulfilled search for happiness. Like the *Chopin Variations*, the song was composed during the summer of 1902; it was transcribed during the summer of 1913, when the original version of the *Sonata* was conceived. Despite the simplicity of the song, based almost entirely on a varied repetition of the three-note phrase with which the vocal line starts, it is one of Rachmaninov's most tender and intimate compositions.

The transcription is considerably more complex than the original song, more polyphonic, with cadenzas and a coda, which ultimately only serve to add colour and liquefy the texture, without disturbing the wonderfully tranquil mood.

The other song transcription is another nature painting: *Daisies (Margaritki)*, from Op. 38 No. 3, made just two years after *Lilacs*. The original song is a setting of a charmingly naïve poem by Igor Severyanin. The vocal line adds its own counterpoint to the piano part, in which the fluent, chromatic accompaniment, with elaborate trills, underlines the image of the fluttering of the daisies' silken petals.

This transcription involved little alteration to the piano part. Though it is still lyrical, one can already sense a shift towards a cooler and more emotionally remote style, as found in the *Second Sonata*.

Sonata No. 2 in B flat minor, Op. 36

‘The sound of the church bells dominated all the cities of the Russia I used to know – Novgorod, Kiev, Moscow. They accompanied every Russian from cradle to grave, and no composer could escape their influence... This love of bells is inherent in every Russian.’ (Sergei Rachmaninov)

Rachmaninov sketched his choral symphony *The Bells*, Op. 35, his own favourite work, and the original version of the *Second Piano Sonata*, Op. 36, during his family’s stay in Rome, completing the latter work back at Ivanovka in August 1913. The two works share their inspiration as the sonata, no less than the symphony, could also be easily called ‘The Bells’; it translates their language directly into piano sonorities. Medtner described their hypnotic effect, which seems to have no parallels in the rest of the world, as musical instruments of extremely powerful, mysterious expression, capable of playing fully-harmonized melodies and achieving a sonority approached only by a full symphony orchestra.

The sonata has many similarities with the *Third Piano Concerto*, which Rachmaninov completed only four years earlier. They both have three inter-related movements which are played almost without interruption; in the outer movements, the two themes are in direct contrast with each other; and in each work we find the free treatment of a single idea in the middle section. The end of the sonata’s first movement is quiet, as is that of the concerto, and a sudden launch into the last movement (*attacca subito*) is another common trait. There, the energetic first theme is contrasted with Rachmaninov’s ‘big tune’ which makes its final appearance in all its glory towards the end of the piece. Also there is a notable similarity between the second subjects of the opening movements, where Rachmaninov improvises around the tonic chord. Consequently, one can easily classify Rachmaninov’s melodies into two types: the expansive, flowing ‘big tune’, which is often responsible for some of Rachmaninov’s finest

moments, and the short, rhythmic type, which tends to linger around one note, like an insect around a flame. The latter is quite useful in a symphonic context (as Sibelius and Franck also found). One major difference from the concerto, however, is the more objective, emotionally cooler lyricism in the sonata (already present in *Daisies* and in the Op. 34 songs).

Paradoxically, if one had the unlikely desire to dissect a piece analytically, one wouldn't need to look much further: the sonata offers a microcosm of organized, living musical material, which is cleverly interrelated, kneaded, compounded, augmented, inverted, transposed, juxtaposed, diminished and dehumidified, to say the least; it all forms part of a large-scale structure but, miraculously, is only composed of two main elements. The first element is stated in the imperious semiquaver-crotchet descending third right at the beginning of the second bar. Not only does it anticipate the accompanying figure that follows immediately in the right hand, it also outlines the bell-like melody of the second movement, that in itself is imprinted, again, with *Dies iræ*. The second element is the chromatic theme stated in the left hand in the beginning (which is also foreshadowed in the descending motto of the sonata at the very opening). This element later metamorphoses itself into the longing yet plaintive second subject of the first movement. The same theme is then recalled in the middle section of the second movement, disguised as a complex, ascending polyphonic web of material which accelerates into a somewhat hallucinogenic outburst of assorted bell-sounds. In addition, this element also shapes the descending semiquaver passage at the opening of the last movement and emerges at the end of the statement of that movement's first theme. So the piece is not exactly a classic case of simple chastity (structurally or otherwise)!

As with the *Chopin Variations*, the sonata enjoyed little critical success for a long time. The over-composed polyphony and the work's length both caused

Rachmaninov great misgivings. So in June 1931, immediately after completing the *Corelli Variations*, Rachmaninov set about making some drastic revisions to the piece. Still under the influence of Corelli's lean style of writing, Rachmaninov not only cut 120 whole bars, but also many other notes and passages that he believed weren't absolutely essential. The new passages didn't exactly turn out to be easier to play, however, but his almost paranoid desire was to eradicate superfluity at all costs. The end product achieved greater clarity in some passages, but in the new version much of the sonata's massive, red-blooded rhetoric is lost and its substance crushed.

It was Horowitz, a great friend and admirer of Rachmaninov's, who came up with the clever idea of combining the best of the two versions into one piece. To his surprise, Rachmaninov endorsed the idea: 'Gorovitz', he said, 'you are a good musician. Put it together and bring it to me and we'll see how it is'. He did just that and Rachmaninov gave his approval. As I have mentioned, Rachmaninov himself enjoyed little public or critical acclaim with the sonata and it could have suffered the same fate as the *Chopin Variations* if it hadn't been for Horowitz, who had a nose for what the audience wanted and was, arguably, also chiefly responsible for the tremendous success of the *Third Piano Concerto*. Van Cliburn also reintroduced the work to Moscow audiences. Both artists blessed the sonata with the reputation it has today: as one of Rachmaninov's greatest piano works. Curiously, neither artist played the original or the revised versions, but they used their own unique *mélange*. Since then, it has become something of a cult to custom-design individual renditions of the piece but, in the end, there are only so many passages you can paste together. Unlike Horowitz, I first learned the revised version of the sonata, but was never satisfied with it. I felt that, although the original idea was thoroughly distilled, that which remained didn't have sufficient substance to create the impact originally intended by the

composer. But I still liked certain passages and sections from the revised version and after a long search for the ‘perfect’ mixture, I decided to base my rendition closely on Horowitz’s versions from a structural point of view (with some exceptions) – versions which varied marginally from concert to concert. In my view this solution incorporates the best of the two Rachmaninov editions.

Kreisler Transcriptions

‘I am constantly troubled by the misgiving that, in venturing into too many fields, I may have failed to make the best use of my life. I have “hunted three hares”. Can I be sure that I have caught one of them?’ (Sergei Rachmaninov)

Now, more than half a century after his death, we can confidently say that Rachmaninov proved himself to be very successful at hare-hunting. Furthermore, he may have even caught another hare: as a transcriber. During the golden era, nearly every performing artist composed and transcribed at some stage, but by no means everyone managed to achieve structural unity or genuine musical substance in their works. It was only Busoni and Rachmaninov who emerged as true worthy successors of J.S. Bach and Liszt – the great masters of concert transcriptions. Rachmaninov’s transcriptions are special in a sense that he left his individual imprint on all of them. Not one of them can be said to be literal, even though only the two Kreisler transcriptions *Liebesleid*, transcribed in 1921, and *Liebesfreud*, composed in 1925, can be classified as fantasies or paraphrases.

Shortly after Rachmaninov’s arrival in the United States, Kreisler had been among the first to visit him, and it seemed only natural that their growing mutual admiration should be expressed by Rachmaninov in the two transcriptions of Kreisler’s most famous pieces, and by Kreisler, in return, in the violin arrangements of the theme from the slow movement of Rachmaninov’s *Second Piano Concerto* and the song *Daisies*. In his transcriptions, Rachmaninov takes

Kreisler's charming, simple melodies (which ultimately sprang from Kreisler's own inimitably seductive playing) and seasons them, quite outrageously, with adventurous modulations, juxtaposing and ingeniously combining melodies in labyrinthine polyphony, adding introductions and codas, as well as cascading passages and theatrical silences. Thus the originals are transformed and moulded into something utterly original whilst retaining their warmth and Viennese-dance element. Café music? – I don't think so.

As the dying Romantic tradition came to be replaced by counter-movements where (particularly after Stravinsky) the expression of personal emotion in musical composition became unfashionable and even a taboo, should Rachmaninov then be viewed in the context of the time-line of music history and its ever-changing trends? For the most part, the emotional content derives from a strong logical and structural foundation embedded in the works, which makes the emotional effects even more penetrating. Such genuine emotion transcends passing fashion and is valid for all time. As Rachmaninov himself said: 'Music must first and foremost be loved, it must come from the heart and it must be directed to the heart. Otherwise it cannot hope to be lasting, indestructible art.'

© ***Yevgeny Sudbin*** 2005

Born in St. Petersburg in 1980, **Yevgeny Sudbin** displayed exceptional musical talent from an early age and in 1987 entered the specialist music school of the St. Petersburg Conservatory, where he became a pupil of Lyubov Pevsner. In 1990 he continued his studies at the Hochschule Hanns Eisler in Berlin. Since 1997 he has lived in London, where he has been studying under Christopher Elton at the Royal Academy of Music, additionally pursuing his studies at the International Piano Foundation at Lake Como, Italy. He has also had lessons

from musicians including Murray Perahia, Leon Fleisher, Stephen Kovacevich, Dmitri Bashkirov, Fou Ts'ong, Stephen Hough and Maria Curcio.

Yevgeny Sudbin has gained first prizes at numerous international competitions including the Young Virtuosi International Piano Competition (Czech Republic), Concertino Praga and the Vendôme Prize, London. He has also been the recipient of the Alfred Brendel Prize and the Myra Hess Award. The Pulvermacher Foundation and the Wall Trust have also played an important rôle in Sudbin's career.

Yevgeny Sudbin has performed extensively throughout Germany, the UK, Italy, Switzerland, France and the USA. His frequent performances with distinguished orchestras – many of which have been broadcast on radio and television – have received high critical acclaim. These have included engagements with the National Symphony Orchestra of Ireland, the Cologne Radio Symphony Orchestra, the BBC Scottish Symphony Orchestra, the Paris Chamber Orchestra and the Nordwestdeutsche Philharmonie, and performances at the Leipzig Gewandhaus and the Berlin Konzerthaus. He performs regularly with the London Octave Orchestra. He has given recitals in series at the Serate Musicali (Milan), London's South Bank, the Musikhalle in Hamburg and at festivals such as Nuits Romantiques in France and the Verbier Festival (Switzerland). Sudbin is also keenly committed to chamber music, performing regularly with the violinist Ilya Gringolts, and has collaborated with the Chilingirian String Quartet.

His début CD of Scarlatti sonatas (BIS-CD-1508), the first of several projected CDs for the BIS label, has won huge critical acclaim worldwide and has resulted in an exclusive five-year contract with BIS. The recording was an 'Editor's Choice' in *Gramophone*, in which he was described as 'a master pianist'; 'This is arguably among the finest, certainly most enjoyable of all Scarlatti recitals.' (Bryce Morrison, *Gramophone*).

Sergej Rachmaninow (1873-1943)

„Die großen russischen Künstler waren von Schwermut gezeichnet, aber sie hatten die Kraft, dies zu akzeptieren und die Düsternis zu erdulden, denn sie glaubten an das Licht.“

Alexander Blok

Hätte ich die Möglichkeit, einen Komponisten der Vergangenheit zu treffen, so würde ich ohne Zögern Sergej Rachmaninow wählen – nicht nur, weil seine Musik mich schon in jungen Jahren emotional ungemein berührte, sondern auch aufgrund seiner enigmatischen Persönlichkeit. Rachmaninow war ein sehr zurückgezogen lebender, introvertierter Mann – ein Charakterzug, der sich im Laufe seines Lebens eher noch zu verstärken schien –, und er hatte nur wenige Vertraute. Selbst die fast 1.000 Briefe umfassende Privatkorrespondenz erlaubt nur schwerlich einen Einblick in den „zwei Meter großen Finsterling“, wie Strawinsky ihn dem Vernehmen nach nannte. Selten drückte er seine innersten Gefühle in Worten aus, und er fürchtete Interviews – denn, so hörte ihn seine Tochter Irina Wolkonsky einmal sagen, „alles was ich fühle und erlebe, erzählen meine Kompositionen weitaus besser, deutlicher und wahrhafter“.

Trotz der sozialen Zurückhaltung Rachmaninows kommuniziert seine Musik auf zutiefst persönliche Weise und rührt an den Ursprung menschlichen Empfindens. Dies mag der Grund dafür sein, daß sich sein Kompositionsstil über die Jahre nur wenig veränderte, aber auch dafür, daß er einer der mißverstandenen Komponisten seiner Epoche war. Unangemessene Begriffe wie „Hollywoodkomponist“ oder „musikalischer Kitsch“ wurden ihm und seinen Werken angeheftet, so daß man sich fragen kann, ob seine Werke langfristig mehr unter dieser „falschen“ Art des Hypes gelitten haben oder unter den heftigen Kritiken, die seinen Nervenzusammenbruch verursachten und ihn für längere Phasen

am Komponieren hinderten. Seine Musik wurde in beinahe fünfzig Hollywood-filmen verwendet, viele Film- und Broadwaykomponisten geben offen zu, Rachmaninows Stil und Melodik imitiert zu haben; Rachmaninow selber aber hat keine einzige Note für Hollywood geschrieben. Darüber hinaus sind wir in der glücklichen Lage, viele seiner Werke in Einspielungen Rachmaninows zu besitzen, die jeglichen Zweifel an dem wahren Wert und der Ernsthaftigkeit seiner Kompositionen beseitigen sollten.

Variationen über ein Thema von Chopin op. 22

Die *Variationen über ein Thema von Chopin* op. 22 stehen im Schatten derjenigen über Themen von Corelli und Paganini und werden nur selten gespielt. Da es sich um ein relativ frühes Werk handelt, sollte man naturgemäß erwarten, den Einfluß Tschaikowskys zu spüren – doch mitnichten. Einige Variationen weisen nicht nur in ihrem spontanen Ausdruck, sondern auch in ihrer farbenreichen Satztechnik eine große Nähe zu Schumann auf.

Rachmaninow begann im Sommer 1902 mit der Arbeit an den Variationen und den *Préludes* op. 23 auf dem Familiengut Iwanowka. Die Variationen basieren auf Chopins berühmtem *c-moll-Prélude* op. 28 Nr. 20 und wurden am 10. Februar 1903 von Rachmaninow uraufgeführt – mit geringem Erfolg. Man kritisierte vor allem die Wiederholungen in der Melodik und besonders die angeblich exzessive Länge des Werks. Rachmaninow beschloß, die Variationen VII, X, XII und die Coda *ad libitum* aufführen zu lassen (Ich habe die Variation XII und die Coda ausgelassen).

Die *Chopin-Variationen* sind sowohl in musikalischer wie in formaler Hinsicht eine faszinierende Rarität. Die Gruppierung der einzelnen Variationen verbirgt eine dreisätzige Sonate; sie werden immer umfangreicher, auch die Dichte nimmt im Verlauf der „Sätze“ zu. Eine große Stimmungsvielfalt wird ausge-

breitet: von der brütenden, manchmal boshaften Atmosphäre der Variationen III und IV zu den explosiven Schüben emotionaler Rebellion, die gleichwohl würdevoll bleiben (Variationen IX, XIX und XXII). Den Variationen XIII und XIV ist die mittelalterliche Sequenz *Dies iræ* mit ihrer Todessymbolik als Kontrasubjekt unterlegt. Die obsessive Beschäftigung mit dem Tod und der Fatalismus sind notorisch russische Attribute, und natürlich gilt dies für Rachmaninow ganz besonders.

Etwas diesseitiger sind die Variationen VI, XVI und XXI, in denen das typisch russische, weit gedehnte Lied eingeführt wird. Variation XVI ist von besonderem Interesse, überwindet sie doch unauffällig die Grenzen des Themas, welches sich zu einer atemberaubenden, unabhängigen lyrischen Melodie aufschwingt. Die Komplementärrhythmik der Variationen VI, VIII, XVIII und XXI ist von jener Art, die Rachmaninow als Pianist sehr schätzte. Ein weiteres Charakteristikum Rachmaninows ist die deutliche Präsenz von Glockenklingen.

In den letzten vier, umfangreicheren Variationen – sie bilden den letzten „Satz“ – befreit sich Rachmaninow aus Chopins Umkreis und erschafft eine Welt eigenen Rechts. Variation XIX beginnt mit einem abrupten Wechsel in die entfernte A-Dur-Tonart, den erneut Glockengeläut markiert – diesmal freilich kündigt es von einem fröhlichen Fest. In Variation XXI, Des-Dur, zeigt sich Rachmaninow von seiner vorzüglichsten und denkwürdigsten Seite – ein wunderbares lyrisch-ruhevolles Intermezzo, in dem das Thema in der Mittelstimme sowie in der oberen Oktave erscheint – als Kanon mit nachgerade orchestralen Mittelteil. Die letzte und längste Variation mit ihren an Schumann erinnernden Akkorden löst auf gelungene Weise die im Verlauf des Stückes gestaute Anspannung auf.

Liedtranskriptionen

Das 1902 komponierte und 1913 transkribierte Lied *Flieder (Siren)* op. 21 Nr. 5 vertont Worte von Jekaterina Beketova, die ein wunderschönes Naturbild und zugleich die unerfüllte Suche nach dem Glück zeichnen. Trotz der Schlichtheit des Lieds, das fast zur Gänze auf einer variierten Wiederholung der dreitönigen vokalen Anfangsphrase basiert, handelt es sich um eine der zartesten und intimsten Kompositionen Rachmaninows. Die Transkription ist erheblich komplexer als das Lied: polyphoner, mit Kadenzen und einer Coda, die letztlich nur dazu dienen, das Farbspektrum zu erweitern und den Satz zu lockern, ohne die wunderbar friedliche Stimmung zu beeinträchtigen.

Auch die andere Liedtranskription ist ein Naturbild: *Gänseblümchen (Margaritki)* op. 38 Nr. 3, nur zwei Jahre nach *Flieder* entstanden. Das Originallied ist eine Vertonung eines bezaubernd naiven Gedichts von Igor Sewerjanin. Die Vokalmelodie ist der Kontrapunkt zum Klavierpart, in dem die fließende chromatische Begleitung mit ihren kunstvollen Trillern das Wehen der seidenen Blütenblätter veranschaulicht. Diese Transkription erforderte nur geringfügige Änderungen der Klavierstimme. Obwohl sie immer noch den lyrischen Charakter bewahrt, kann man doch schon die Hinwendung zu einem kühleren, emotional distanzierteren Stil finden, wie ihn die *Zweite Sonate* bekundet.

Sonate Nr. 2 b-moll op. 36

„Der Klang der Kirchenglocken prägte alle Städte des Rußlands, das ich kannte – Nowgorod, Kiew, Moskau. Sie begleiteten jeden Russen von der Wiege bis zur Bahre, und kein Komponist konnte ihrem Einfluß entkommen ... Diese Liebe zu den Glocken ist jedem Russen eigen.“ (Sergej Rachmaninow)

Rachmaninow entwarf seine Chorsymphonie *Die Glocken* op. 35 – sein eigenes Lieblingswerk – und die Erstfassung der *Zweiten Klaviersonate* op. 36,

während er sich mit seiner Familie in Rom aufhielt; das letztere Werk wurde im August 1913 auf Iwanowka vollendet. Beide Werke teilen die gleiche Inspiration; mit Fug und Recht könnte man auch der Sonate den Titel „Die Glocken“ geben – sie übersetzt deren Sprache direkt in den Klavierklang.

Die Sonate weist viele Ähnlichkeiten zum *Dritten Klavierkonzert* auf, das Rachmaninow vier Jahre zuvor fertiggestellt hatte. Beide bestehen aus drei miteinander verwandten Sätzen, die fast ohne Pause ineinander übergehen; in den Außensätzen kontrastieren die beiden Themen stark, und in beiden Werken beschäftigt sich der Mittelteil in freier Weise mit einem einzigen Gedanken. Der erste Satz der Sonate endet, wie der des Konzerts, ruhig; auch der plötzliche Aufbruch in den Schlußsatz ist beiden Werken gemeinsam. Dort wird das kraftvolle erste Thema mit Rachmaninows „Big tune“ kontrastiert, der letztmals in all seiner Pracht am Ende des Stücks erklingt. Ferner gibt es eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen den zweiten Themen der ersten Sätze, in denen Rachmaninow entlang des Tonikadreiklangs improvisiert. Man kann Rachmaninows Melodien daher leicht in zwei Gruppen einteilen: Auf der einen Seite steht der überschwenglich dahinströmende „Big tune“, auf der anderen das kurze, rhythmusbetonte Thema, das oft um eine einzige Note schwirrt wie ein Insekt um das Licht. Ein wichtiger Unterschied zum Konzert jedoch ist die objektivere, emotional kühlere Lyrik der Sonate.

Wie den *Chopin-Variationen* war auch der Sonate lange Zeit nur geringer Erfolg beschieden. Die allzu dicht gearbeitete Polyphonie und die Länge des Werks ließen auch Rachmaninow zweifeln. So machte er sich im Juni 1931, sofort nach der Fertigstellung der *Corelli-Variationen*, daran, drastische Kürzungen und Revisionen an der Sonate vorzunehmen. Die neuen Passagen waren nicht unbedingt einfacher zu spielen, doch sein geradezu paranoider Wunsch war es, alles Überflüssige auszumerzen. Am Ende erreichte er in einigen Teilen größere

Klarheit, doch hat die überarbeitete Sonate viel von ihrer gewaltigen, vollblütigen Rhetorik verloren.

Horowitz, ein großer Freund und Bewunderer Rachmaninows, hatte die raffinierte Idee, das Beste beider Versionen in ein Stück zu verwandeln. Zu seiner Überraschung pflichtete Rachmaninow ihm bei. Auch Van Cliburn machte sich um das Werk verdient, als er es dem Moskauer Publikum wieder vorstellte; beide Künstler sorgten dafür, daß die Sonate den Rang erhielt, den sie heute hat: eines der bedeutendsten Klavierwerke Rachmaninows zu sein. Eigenartigerweise spielten beide Pianisten weder die originale noch die revidierte Fassung, sondern eine eigene Mischung. Seither ist es zu einer Art Kult geworden, das Werk nach Bedarf individuell maßzuschneidern. Anders als Horowitz studierte ich zuerst die revidierte Fassung der Sonate ein, war aber nie so recht zufrieden damit. Nachdem ich lange nach einer „perfekten“ Mixtur gesucht hatte, entschloß ich mich, meine Version in struktureller Hinsicht an Horowitz' Fassung anzulehnen, die in meinen Augen das Beste beider Fassungen enthält.

Kreisler-Transkriptionen

Im „Goldenen Zeitalter“ hat jeder ausübende Musiker irgendwann einmal komponiert und transkribiert, doch nur Busoni und Rachmaninow haben sich dabei als würdige Nachfolger von J.S. Bach und Liszt erwiesen – den großen Meistern der Konzerttranskription. Rachmaninows Transkriptionen sind insofern besonders, als sie alle seine Handschrift tragen. Keine einzige ist eine „wörtliche“ Übertragung, wenngleich nur die beiden Kreisler-Transkriptionen *Liebesleid* (1921) und *Liebesfreud* (1925) als Fantasien oder Paraphrasen bezeichnet werden können.

In seinen Transkriptionen würzt Rachmaninow Kreislers charmant-schlichte Melodien in recht frevelhafter Weise mit abenteuerlichen Modulationen, prä-

sentiert und kombiniert Themen in polyphonen Labyrinthen, fügt Einleitungen, Cudas, Kaskaden und Kunstpausen hinzu. Solcherart werden die Originale in etwas äußerst Originelles umgegossen und verwandelt, ohne ihre Wärme und das Wienerisch-Tänzerische zu verlieren. Salonmusik? – Ich glaube nicht.

Zumeist leitet sich der emotionale Gehalt der Musik Rachmaninows von einem starken logischen und strukturellen Fundament ab, was die emotionale Wirkung desto nachhaltiger macht. Solch echte Emotion steht über flüchtigen Moden und ist zeitlos. „Musik“, so Rachmaninow, „muß zuallererst geliebt werden, sie muß von Herzen kommen und zu Herzen gehen. Andernfalls kann sie nicht hoffen, dauernde, unzerstörbare Kunst zu sein.“

© *Yevgeny Sudbin 2005*

Yevgeny Sudbin, 1980 in St. Petersburg geboren, zeigte schon früh eine außerordentliche musikalische Begabung. 1987 wurde er an der Musikschule des St. Petersburger Konservatoriums aufgenommen, wo er ein Schüler von Lyubov Pevsner wurde. 1990 setzte er seine Studien an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin fort. Seit 1997 lebt er in London, wo er bei Christopher Elton an der Royal Academy of Music studierte. Außerdem erweiterte Yevgeny Sudbin seine Kenntnisse bei der International Piano Foundation am Comer See in Italien. Daneben hat er Unterricht von Musikern wie Murray Perahia, Leon Fleisher, Stephen Kovacevich, Dmitri Bashkirov, Fou Ts’Ong, Stephen Hough und Maria Curcio erhalten.

Yevgeny Sudbin hat bei zahlreichen internationalen Wettbewerben Erste Preise gewonnen (u.a. Young Virtuosi International Piano Competition (Tschechische Republik), Concertino Praga, Vendôme Prize/London). Außerdem hat er den Alfred-Brendel-Preis erhalten, die Hattori und Myra Hess Awards sowie

den Orpheum Public Award. Auch die Pulvermacher Foundation und der Wall Trust haben in Yevgeny Sudbins Karriere eine wichtige Rolle gespielt.

Umfangreiche Konzertreisen haben Yevgeny Sudbin durch Deutschland, England, Italien, die Schweiz, Frankreich und die USA geführt. Seine häufigen Auftritte mit ausgezeichneten Orchestern haben großen Anklang gefunden; viele wurden in Rundfunk und Fernsehen ausgestrahlt. Dazu zählt etwa die Zusammenarbeit mit dem National Symphony Orchestra of Ireland, dem Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester unter Hans Vonk, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Paris Chamber Orchestra und der Nordwestdeutschen Philharmonie in Hannover sowie Konzerte im Leipziger Gewandhaus und dem Konzerthaus Berlin. Regelmäßig tritt er mit dem London Octave Orchestra auf. Er hat Recitals bei den Serate Musicali (Mailand), in der Londoner South Bank, der Hamburger Musikhalle und bei Festivals wie den Nuits Romantiques (Frankreich) und dem Verbier Festival (Schweiz) gegeben. Darüber hinaus bildet die Kammermusik einen wichtigen Teil seiner Arbeit. Er tritt regelmäßig mit dem Geiger Ilya Gringolts auf und hat mit dem Chilingirian String Quartet zusammengearbeitet.

Seine CD mit Sonaten von Scarlatti (BIS-CD-1508) – Auftakt zu einer Reihe von Einspielungen bei BIS – hat ihm begeisterte Kritiken in der ganzen Welt und einen fünfjährigen Exklusivvertrag bei BIS eingebracht. *Gramophone* kürte die CD mit dem "Editor's Choice" und bezeichnete Sudbin als „Meisterpianisten“: „Dies ist wohl eine der besten und sicherlich eine der erfreulichsten unter allen Scarlatti-Einspielungen.“ (Bryce Morrison, *Gramophone*)

Sergueï Rachmaninov (1873-1943)

« Les grands artistes russes ont été plongés dans les ténèbres mais ils avaient la force de l'accepter et de rester eux-mêmes dans ces ténèbres car ils croyaient en la lumière. »

Alexandre Blok

Si j'avais la possibilité de rencontrer un compositeur des temps passés, mon choix tomberait assurément sur Sergueï Rachmaninov ; non seulement parce que sa musique a eu un fort impact émotionnel sur moi mais aussi à cause de sa personnalité énigmatique. Rachmaninov était un homme très privé et introverti, une caractéristique qui sembla s'accroître avec l'âge et il ne s'ouvrait qu'à certains intimes. Vu même sa correspondance personnelle renfermant presque le millier de lettres, on trouvera difficile de percer la carapace du « renfrogné de six pieds et demi » [1,98 m.], ainsi que l'appelait communément Stravinsky. Il exprimait rarement ses sentiments intérieurs en mots et il redoutait les interviews ; Irina Wolkonsky, fille de Rachmaninov, entendit un jour son père dire : « Tout ce que je ressens et ce dont je fais l'expérience est dit bien mieux, plus clairement et plus fidèlement dans mes compositions. »

Malgré la réserve sociale de Rachmaninov, sa musique communique toujours sur un niveau personnel profond et rejoint la racine même de l'émotion humaine. C'est peut-être pourquoi son style de composition changea comparative-ment peu au cours des ans, mais aussi pourquoi il fut l'un des compositeurs les plus mécompris de son temps. On associa souvent son nom et ses compositions à des termes immérités comme « compositeur pour Hollywood » et « musique kitsch », ce qui soulève la question suivante : ses œuvres ont-elles plus souffert de la « mauvaise » sorte de bataille publicitaire à la longue que des critiques sévères qui firent sombrer Rachmaninov dans la dépression et le retinrent de com-

poser pendant de longues périodes ? Sa musique a été utilisée dans presque cinquante films de Hollywood et plusieurs compositeurs de film et du Broadway ont reconnu ouvertement avoir imité le style et les patrons mélodiques de Rachmaninov ; en fait, lui-même n'a jamais écrit une seule note pour Hollywood. De plus, nous avons le privilège d'avoir les enregistrements mêmes de Rachmaninov de plusieurs de ses pièces, ce qui devrait atténuer immédiatement tout doute quant à la vraie valeur et au sérieux de ses œuvres.

Variations sur un thème de Chopin op. 22

La série de *Variations sur un thème de Chopin* op. 22 est rarement jouée et reste à l'ombre des séries populaires de variations sur des thèmes de Corelli et Paganini. Parce que les variations sont une œuvre relativement hâtive, on s'attend naturellement à y trouver l'influence de Tchaïkovski mais il n'en est rien. Certaines variations semblent très schumanesques, non seulement dans leur mode direct d'expression mais aussi dans la richesse du coloris de l'écriture pour piano.

Rachmaninov commença à composer les *Variations* et les *Préludes* op. 23 en été 1902 sur la propriété familiale à Ivanovka. Bâties sur le célèbre *Prélude en do mineur* op. 28 no 20 de Chopin, les variations furent créées par le compositeur le 10 février 1903 et reçues froidement. Les répétitions dans la ligne mélodique et, surtout, la longueur considérée comme excessive de la pièce furent les sources majeures de critique. Rachmaninov décida de rendre les variations VII, X, XII et la coda optionnelles à l'exécution (j'ai omis la douzième variation et la coda).

Les *Variations de Chopin* sont une curiosité intrigante, quant à la musique et à la forme. Du point de vue de la structure, elles sont groupées de façon à cacher une sonate en trois mouvements. Chaque variation est plus longue que la

précédente et les « mouvements » accusent une intensification graduelle. Les atmosphères varient grandement : de l'esprit menaçant, malveillant des variations III et IV aux accès explosifs de la révolte émotionnelle – qui n'en reste pas moins digne (variations IX, XIX et XXII). Les variations XIII et XIV suggèrent discrètement le chant médiéval familier du *Dies iræ* (un thème associé à la mort) comme contre-sujet. L'obsession de la mort et le fatalisme sont tristement gravés dans l'esprit russe et Rachmaninov en était particulièrement obsédé.

Les variations VI, XVI et XXI, qui introduisent la grande chanson étirée typiquement russe, sont plus réalistes. Particulièrement intéressante, la variation XVI se détache discrètement des limites du thème qui s'élève ensuite à une mélodie lyrique indépendante époustouflante. Rachmaninov l'interprète se sentait particulièrement à l'aise avec le genre de rythmes contrastants des variations VI, VIII, XVIII et XXI. Une présence distincte de sons de cloches tout au long de la pièce est une autre spécialité de Rachmaninov.

Dans les quatre dernières variations, plus étendues celles-là – formant le dernier « mouvement » – Rachmaninov réussit à se libérer de l'orbite limitée de Chopin et crée un monde vraiment indépendant à lui propre. La variation XIX commence avec un changement soudain dans la tonalité éloignée de la majeur à la nouvelle sonnerie des cloches, marquant cette fois une célébration festive. Dans la variation XXI en ré bémol, Rachmaninov se montre à son meilleur et à son plus mémorable. Dans un merveilleux interlude lyrique de calme, le thème apparaît à la voix centrale et en octaves supérieures en canon dans une section centrale qu'on dirait presque orchestrale. Avec ses accords schumanesques, la variation finale – la plus longue – apporte une détente appréciée à l'excitation accumulée tout au long de la pièce.

Transcriptions de chansons

La chanson *Lilas* op. 21 no 5 met en musique un texte d'Ekaterina Beketova et décrit un ravissant tableau de la nature et une recherche insatisfaite du bonheur. Elle fut composée à l'été 1902 et transcrite en 1913. Malgré la simplicité de la chanson basée presque entièrement sur une répétition variée de la phrase de trois notes qui forme le début de la partie vocale, c'est l'une des compositions les plus tendres et intimes de Rachmaninov. La transcription est considérablement plus complexe que la chanson originale, plus polyphonique, avec des cadences et une coda qui ne servent en fin de compte qu'à ajouter de la couleur et liquer la texture sans déranger la tranquillité merveilleuse de l'atmosphère.

La seconde transcription de chanson est un autre tableau de la nature : *Marguerites* de l'op. 38 no 3, datant de deux ans seulement après *Lilas*. La chanson originale est un arrangement d'un poème à la naïveté charmante d'Igor Severyanine. La ligne vocale ajoute son propre contrepoint à la partie de piano où l'accompagnement chromatique coulant souligne, avec des trilles recherchés, l'image du faible battement des soyeux pétales des marguerites. Cette transcription demanda un léger changement dans la partie de piano. Quoique la pièce soit encore lyrique, on peut déjà sentir un pas vers un style plus froid et plus émotionnellement distant, comme celui de la *Sonate no 2*.

Sonate no 2 en si bémol mineur op. 36

« Le son des cloches des églises couvrait toutes les villes russes que j'ai connues – Novgorod, Kiev, Moscou. Elles accompagnaient tout Russe du berceau au tombeau et aucun compositeur ne pouvait échapper à leur influence... Cet amour des cloches est naturel pour un Russe. » (Sergueï Rachmaninov)

Rachmaninov esquissa sa symphonie chorale *Les Cloches* op. 35, son œuvre préférée, ainsi que la version originale de la *Sonate pour piano no 2* op. 36 pen-

dant le séjour de la famille à Rome, terminant la sonate à son retour à Ivanovka en août 1913. Les deux œuvres provinrent d'une inspiration commune car la sonate, autant que la symphonie, pourrait facilement être appelée elle aussi « Les Cloches » ; elle traduit leur langage directement en sonorités de piano.

La sonate renferme plusieurs ressemblances avec le *Concerto pour piano no 3* que Rachmaninov termina seulement quatre ans plus tôt. Les deux présentent des mouvements intimement liés joués presque sans interruption ; dans les mouvements extérieurs, les deux thèmes se font un contraste direct ; et chaque œuvre montre le développement libre d'une unique idée dans la section centrale. Le premier mouvement de la sonate se termine dans le calme, comme celui du concerto, et une attaque soudaine dans le dernier mouvement est un autre trait commun aux deux œuvres. Là, le premier thème énergique fait contraste à la « grande mélodie » de Rachmaninov qui apparaît pour la dernière fois dans toute sa majesté vers la fin de la pièce. On trouve aussi une ressemblance frappante entre les seconds sujets des premiers mouvements où Rachmaninov improvise sur l'accord de tonique. Conséquemment, on peut facilement classer les mélodies de Rachmaninov en deux types : la « grande mélodie » étendue, coulante, et le type rythmique court qui tend à s'attarder autour d'une note comme un insecte près d'une flamme. La sonate se distingue cependant beaucoup du concerto par son lyrisme plus objectif et aux émotions plus froides.

Comme dans le cas des *Variations de Chopin*, la sonate dut attendre longtemps l'appréciation des critiques. La polyphonie surcomposée et la longueur de l'œuvre causèrent de grandes inquiétudes à Rachmaninov. C'est ainsi qu'en juin 1931, immédiatement après avoir terminé les *Variations de Corelli*, Rachmaninov se mit à faire des coupures massives dans la pièce et à la réviser. Les nouveaux passages ne devinrent pas plus faciles à jouer mais il avait un désir presque paranoïde de faire disparaître tout ce qui était superflu. Le produit final montre

une plus grande clarté dans certains passages mais la nouvelle version a perdu beaucoup de l'éloquence massive et rigoureuse de la sonate originale.

C'est Horowitz, un grand ami et admirateur de Rachmaninov, qui eut la bonne idée de combiner le meilleur des deux versions en une pièce. A sa surprise, Rachmaninov approuva l'idée. Van Cliburn aussi présenta à nouveau la sonate au public de Moscou. Les deux artistes gratifièrent la sonate de la réputation dont elle jouit aujourd'hui, soit l'une des meilleures œuvres pour piano de Rachmaninov. Fait curieux, ni l'un ni l'autre ne joua la version originale ni la révisée ; ils présentèrent plutôt leur propre mélange personnel. Depuis lors, il est devenu une sorte de culte de donner des interprétations individuelles sur mesure de la pièce. Contrairement à Horowitz, j'ai appris d'abord la version révisée de la sonate mais je n'en fus jamais satisfait. Après une longue recherche du mélange « parfait », j'ai décidé de baser mon interprétation sur celle de Horowitz quant à la structure qui, à mon avis, incorpore le meilleur des deux éditions de Rachmaninov.

Les transcriptions de Kreisler

Au cours de l'âge d'or, presque chaque artiste interprète composait et transcrivait à un certain moment mais seuls Busoni et Rachmaninov émergèrent comme de dignes successeurs de J.S. Bach et Liszt – les grands maîtres des transcriptions de concert. Les transcriptions de Rachmaninov sont spéciales dans ce sens qu'il laissa sa marque personnelle sur chacune. Aucune ne peut être qualifiée de littérale quoique seules les deux transcriptions de Kreisler *Liebesleid*, transcrite en 1921, et *Liebesfreud*, composée en 1924, peuvent figurer parmi les fantaisies ou paraphrases.

Dans ses transcriptions, Rachmaninov prend les mélodies simples et charmantes de Kreisler et il les assaisonne, assez scandaleusement, de modulations

audacieuses, juxtaposant et alliant avec astuce des mélodies en polyphonie labyrinthique, ajoutant introductions et codas ainsi que des passages en cascades et des silences théâtraux. Les originaux sont ainsi transformés et moulés en quelque chose d'absolument inédit tout en gardant leur chaleur et leur élément de danse viennoise. De la musique de café ? – Non, je ne le crois pas.

En général, le contenu émotionnel de la musique de Rachmaninov provient d'une solide fondation logique et structurale qui rend les effets émotionnels encore plus pénétrants. Une émotion aussi authentique transcende la mode éphémère et reste valable à jamais. Comme Rachmaninov le dit lui-même : « La musique doit d'abord et avant tout être aimée, elle doit venir du cœur et être dirigée vers le cœur. Autrement, elle ne peut pas espérer être un art durable, indestructible. »

© *Yevgeny Sudbin 2005*

Né à Saint-Petersbourg en 1980, **Yevgeny Sudbin** a fait preuve de talents musicaux exceptionnels dès son jeune âge et il fut admis en 1987 à l'école de musique spécialisée du conservatoire de Saint-Petersbourg où il devint l'élève de Lyubov Pevsner. En 1990, il poursuivit ses études à la Hochschule Hanns Eisler à Berlin. Il vit à Londres où il étudia avec Christopher Elton à l'Académie Royale de musique depuis 1997. De plus, Yevgeny Sudbin poursuivit ses études à la Fondation internationale de piano au lac Como en Italie. Il a également pris des leçons avec d'autres musiciens dont Murray Perahia, Leon Fleisher, Stephen Kovacevich, Dmitri Bashkirov, Fou Ts'ong, Stephen Hough et Maria Curcio.

Yevgeny Sudbin a gagné des premiers prix à de nombreux concours internationaux dont le concours international de piano Jeunes Virtuoses (République de Tchéquie), Concertino Praga et le prix Vendôme à Londres. Il a également

reçu les prix Alfred Brendel, Hattori et Myra Hess ainsi que l'Orpheum Public Award. La fondation Pulvermacher et le Wall Trust ont aussi joué un rôle important dans sa carrière.

Yevgeny Sudbin s'est produit souvent en Allemagne, au Royaume-Uni, en Italie, Suisse, France et aux Etats-Unis. Ses nombreuses apparitions avec des orchestres renommés – dont plusieurs ont été retransmises à la radio et à la télévision – ont récolté les éloges fervents des critiques. Mentionnons par exemple ses concerts avec l'Orchestre Symphonique National d'Irlande, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne, l'Orchestre Symphonique Ecossais de la BBC, l'Orchestre de Chambre de Paris et la Nordwestdeutsche Philharmonie à Hanovre ainsi que des concerts au Gewandhaus de Leipzig et à la Schauspielhaus de Berlin. Sudbin joue régulièrement avec le London Octave Orchestra. Il a donné des séries de récitals aux Serate Musicali (Milan), South Bank de Londres, Musikhalle de Hambourg, aux festivals Nuits Romantiques en France et Verbier en Suisse. Il est aussi très engagé en musique de chambre, jouant régulièrement avec le violoniste Ilya Gringolts et il a collaboré avec le Quatuor à cordes Chilingirian.

Son CD de débuts des sonates de Scarlatti (BIS-CD-1508), le premier de plusieurs projets avec la compagnie de disques BIS, a récolté un immense succès partout au monde et lui apporta un contrat exclusif de cinq ans avec BIS. L'enregistrement fut choisi « Editor's Choice » dans le magazine *Gramophone* où Sudbin fut décrit comme « un maître du piano » : « On peut soutenir que ce récital se situe parmi les meilleurs et certainement les plus agréables de tous les récitals Scarlatti. » (Bryce Morrison, *Gramophone*).

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.

RECORDING DATA

Recorded on 26th February–1st March 2005 at the Västerås Concert Hall, Sweden

Recording producer, sound engineer, digital editing and surround mix: Marion Schwebel

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic pre-amplifier, Digi 002 Pro Tools HD recording

Executive producers: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Yevgeny Sudbin 2005

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Clive Barda

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1518 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.

www.bis.se
