



YEVGENY SUDBIN plays
MEDTNER & RACHMANINOV

MEDTNER, NIKOLAI (1880–1951)

- 1 PROLOGUE from STIMMUNGSBILDER, Op. 1 (c. 1895) 3'45
Andante cantabile (Rob. Forberg Musikverlag)
- 2 FAIRY TALE, Op. 51 No. 3 (1928) 3'24
Allegretto tranquillo e grazioso – Allegro (non troppo) (Zimmermann Musikverlag)
- from FORGOTTEN MELODIES, first cycle, Op. 38 (1918–20):
- 3 SONATA-REMINISCENZA (No. 1) 13'09
Allegretto tranquillo (Andantino con moto) (Zimmermann Musikverlag)
- 4 FAIRY TALE, Op. 20 No. 1 (1909) 2'37
Allegro con espressione (Boosey & Hawkes)
- 5 FAIRY TALE, Op. 26 No. 1 (c. 1912) 2'31
Allegretto frescamente (Boosey & Hawkes)
- from FORGOTTEN MELODIES, second cycle, Op. 39 (1918–20):
- 6 CANZONA MATINATA (No. 4) 4'01
Allegretto cantando, ma sempre con moto (Zimmermann Musikverlag)
- 7 SONATA TRAGICA (No. 5) 9'50
Allegro risoluto (Zimmermann Musikverlag)

RACHMANINOV, SERGEI (1873–1943)

SIX PRELUDES (Boosey & Hawkes)

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | Prelude in D major, Op. 23 No. 4 (1903)
<i>Andante cantabile</i> | 4'02 |
| 9 | Prelude in G minor, Op. 23 No. 5 (1901)
<i>Alla marcia</i> | 3'38 |
| 10 | Prelude in G major, Op. 32 No. 5 (1910)
<i>Moderato</i> | 2'41 |
| 11 | Prelude in F minor, Op. 32 No. 6 (1910)
<i>Allegro appassionato</i> | 1'21 |
| 12 | Prelude in G sharp minor, Op. 32 No. 12 (1910)
<i>Allegro</i> | 2'18 |
| 13 | Prelude in D flat major, Op. 32 No. 13 (1910)
<i>Grave – Allegro</i> | 4'40 |

TT: 60'00

YEVGENY SUDBIN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Nikolai Medtner

Fashions come and go, yet Medtner's music is for eternity. As trite as this may sound, it is nevertheless true: I often imagine that when the last sign of life, the last spark in the universe has been extinguished, Medtner's melodies will still somehow continue to reverberate through the emptiness of space. Upon hearing the opening of his *Sonata-Reminiscenza*, or the central theme of *Canzona matinata*, or even his Op. 1, the first piece on this disc, it becomes clear why that could be the case: once you have become mesmerized by the harmonies, time stands still and you are completely absorbed in the moment. I love the quote by Ivan Ilyin on Medtner's music: 'You may fancy that you have heard the melody before... But where, when, from whom, in childhood, in a dream, in delirium? You will puzzle your head and strain your memory in vain: you have not heard it anywhere: in human ears it sounds for the first time... And yet it is as though you had long been waiting for it – waiting because you "knew" it, not in sound, but in spirit. For the spiritual content of the melody is universal and primordial.' It conveys that feeling that this music, so beautiful and pure-sounding in its simplicity must have always existed somewhere, somehow – yet each piece is a unique composition and it was Medtner who managed to extract and make this music accessible to us by putting the right notes, in the right order, on paper. There is a kind of Michelangesque element to this creative process: some 400 hundred years before Medtner, the multifaceted genius Michelangelo was convinced that the task of the sculptor was not so much to create but to free the forms that were already inside the stone: 'I saw the angel in the marble and I chiselled until I set him free.'

Prologue from 'Stimmungsbilder', Op. 1 (c. 1895)

The Angel is in fact the title of Medtner's Op. 1 bis – an arrangement of the Prologue which opens the *Stimmungsbilder* (*Eight Mood Pictures*), Op. 1, and with which

the then only eighteen-year old composer introduces not only the set but in a way also a whole life's work. The piece is prefaced by some lines from Lermontov's poem *The Angel*, telling us of an angel flying through the night sky cradling a soul while singing a quiet song. Highly complex, unmistakably Medtnerian polyrhythms are the building blocks of this 'mood picture', conveying the constant movement of the angel's huge wings. The melody – or a song – materializing somewhere in between the two hands, creating the impression that at least three hands are needed to play the piece. Throughout there is a feeling of calm and quiet ecstasy which is difficult to achieve for as long as you actually try to do so: at a certain point, quite unexpectedly, the full picture comes out to the foreground by itself (a little bit like after staring at a pattern where a 3D image is supposed to appear between the eyes). As elsewhere in Medtner's music, complexity (whether rhythmic or polyphonic) is only a tool to bring out highly emotional content. During what corresponds to the third strophe (and the words 'grief and tears') the piece reaches a climactic moment of despair with an upward flourish, only to dissolve back slowly into serenity.

Three Fairy Tales

'No one tells such tales as Kolya', Rachmaninov used to joke affectionately. Medtner wrote more than thirty of them throughout his life, thereby coining his own, unique genre. The original sets had the German word *Märchen* inscribed over the works, which means the English translation 'fairy tales' may not tell the whole story, so to speak. It seems clear that the creative impulse for Medtner's fairy tales came not only from Russian or German folklore but also from such diverse sources as Pushkin, Shakespeare and even the Bible. I am fortunate to be in possession of some of Medtner's belongings, including books by Russian and German poets in which I have discovered numerous annotations and musical ideas jotted down with a pencil

in the margins: to witness how a creation springs into being is a humbling experience. But if this is where Medtner's tales originated, it is also true that the narrative elements in them are implied rather than depicted, and that in the end the compositions always tell their own story. The variety and contrasts of the pieces are astonishing and the composer's unique ability to depict a mood vividly more than matches the imagination of the various storytellers throughout the centuries.

Allegretto tranquillo e grazioso, Op. 51 No. 3 (1928)

This little piece is the reason I first became aware of Medtner. Unfortunately Horowitz only ever recorded one Medtner piece (this one) and I remember listening to it on a Walkman (it was a long time ago) while returning back to school from a piano lesson through the busy train station in Euston. When Horowitz started playing this piece, I had to sit down on the floor. The music completely transformed the depressingly stressful sight of the many men in suits rushing around trying to get somewhere. The charming and delightful harmonies and imaginative modulations lit up the station and I began to smile as the suit-men around me appeared to be dancing. In any case, I listened to it over and over and, unlike many other pieces, it became progressively more interesting as more detail emerged. (This is a particular trait of Medtner's œuvre: repeated listening enhances one's appreciation of his music greatly, especially with the more complex and dense works).

Allegro con espressione, Op. 20 No. 1 (1909)

There is a world of turmoil and sorrow condensed into this miniature. Medtner advised his pupil Edna Iles: 'Play... as if appealing to someone with a fervent entreaty'. The typical Medtnerian cross-rhythms are again present throughout the piece. The expansiveness and intensity reach almost Rachmaninov-like levels until the white heat of the climax, appropriately marked *con disperazione*, eventually breaks out onto the surface.

Allegretto frescamente, Op. 26 No. 1 (c. 1912)

In stark contrast, this is a lullaby in E flat major that moves somewhere between dream and delirium, exploring unique sonorities and harmonies as it glides smoothly on.

Sonata-Reminiscenza, Op. 38 No. 1 (1918–20)

Between 1918 and 1920, while at a friend's dacha at Bugry, not far from Moscow, Medtner jotted down musical ideas for the three cycles of piano pieces later entitled *Forgotten Melodies*. The *Sonata-Reminiscenza* in A minor, Op. 38 No. 1, is perhaps Medtner's most 'famous' work (in as far as this word can be applied to any of his music). It is the first piece of the first cycle, which is also the longest of the three. The opening contains the essence or the motto of the piece and is one of Medtner's most intimate and memorable figurations (once heard, it is not likely to be 'forgotten' again). This 'Recollection Sonata' might be regarded as Medtner's reflection on the difficult times in Russia – the war and revolution that had just taken place – and the anticipation of his imminent departure from his homeland. It is not a nostalgic statement, but a meditative one. After the two rather restrained subjects of the exposition, the mood intensifies in the development section, climaxing with two arpeggiated upward flourishes full of despair. The sky clears only briefly in the recapitulation as the theme is heard again, this time in G major. The moment proves short-lived when the anguish returns with more complex chromatic polyphony, escalating into a coda-like outcry before a final return of the pensive motto.

Canzona matinata and **Sonata tragica**, Op. 39 Nos 4 & 5 (1918–20)

Sonata tragica is part of Medtner's second cycle of *Forgotten Melodies*, Op. 39. It is linked to the preceding piece in the cycle, *Canzona matinata*, together with which

Medtner insisted it should be performed (perhaps because they share a theme in their respective middle section). In the single-movement sonata, a remarkable intensity of emotion is concentrated. Typically for Medtner, its two apparently contrasting main themes eventually prove to be different guises of one and the same material. The first theme starts abruptly, a blow of fate, while the second is consolatory and gentle. Emotionally, the sonata offers little respite. The tension mounts especially in the recapitulation, and the work moves inexorably towards a devastating coda, which concludes with another blow, like the one with which the sonata began.

Rachmaninov, one of Medtner's dearest friends and greatest supporters, famously proclaimed: 'You are, in my opinion, the greatest composer of our time.' It is therefore only natural for works by the two of them to appear together in concert programmes and on disc, even if it is by no means necessary – Medtner does perfectly well on his own. I, however, find fewer similarities in their music and its emotional content than many others do – for me, they are in fact worlds apart even though their biographical background and certain musical values were similar. Musically, I find that Rachmaninov generally deals more with raw human emotion: he sweeps you off your feet, avalanche style. Medtner's effect is milder – it may not affect everybody, but if it does, the experience is also very profound, but in a different way: you are left wondering at the beauty and perfection of the music more as an outside observer, rather than an active participant.

Sergei Rachmaninov: Preludes, Op. 23 (1901–03)

Like Chopin, Rachmaninov undertook the gargantuan task of composing 24 preludes traversing all minor and major keys. Compared to Chopin's preludes however, Rachmaninov's are considerably longer, more texturally dense and rhythmically

complex. They are also filled with an unmistakably Russian (but never nationalistic) intensity, nostalgia and a certain vast expansiveness that flows freely through the music. The glorious barcarolle-like Prelude in D major, Op. 23 No. 4, is a fine example of this. Insofar as there are any similarities between Medtner and Rachmaninov, some may be found in the textures of this prelude and of Medtner's Op. 1 which opens this disc: both have a broad, flowing song-like melody with a fairly even, calm accompaniment. The crucial difference is that Rachmaninov's 'song' is of a more 'earthy' nature, sung by a human, whereas Medtner's angel song is celestial. Similarities can thus be found in the style of writing and pianistic textures, but rarely (if at all) in the underlying message.

Perhaps Rachmaninov's second most famous prelude (after Op. 3 No. 2 in C sharp minor) is Op. 23 No. 5 in G minor. The prelude has enjoyed many great champions, including Horowitz and Gilels. There is a curious film clip showing Gilels bombarding the piano with this prelude at an aerodrome during the Second World War. He has been placed among the war planes, presumably to serve as an inspiration to the soldiers and pilots before they fly off to bomb the prelude out of the Germans. In spite of its beautifully reflective middle section (which is not heard in this clip), there is possibly a warlike, obsessive-compulsive rhythmical element to the piece, but still it's difficult to know whether to laugh or cry whenever art is reduced to a trite political statement. While Gilels is playing, the narrator informs us, hypnotically: 'Gilels is playing at the front, to remind us what the war is worth fighting for: Immortal music!'

Preludes, Op. 32 (1910)

Rachmaninov composed his next set of preludes while at the height of his powers both as composer and pianist, touring extensively during the winter months and composing copiously during the summer. Having completed his Third Piano

Concerto the previous year and the large-scale *Liturgy of St John Chrysostom* in the summer of 1910, Rachmaninov finished the whole set of Op. 32 in a matter of 19 days while at his summer residence, Ivanovka (where he was at his most productive).

The gentle left-hand figurations and the flowering melody in the right hand of Prelude No. 5 in G major offer a rare moment of pure introspection and tenderness within this set. There is almost a Ravelian quality in this piece as the *Ondine*-like song is accompanied by shimmering watery textures in the left hand. The brief moment of sunshine gets interrupted by the tumultuous F minor Prelude, Op. 32 No. 6, with wrathful, marching chords in the left hand which might well have given John Williams some ideas for Darth Vader's theme. In Prelude No. 12 in G sharp minor the gentle, cascading figurations make a return, now with the melody in the left hand, and in a more poignant mood, compared to No. 5.

The last prelude of the set, Op. 32 No. 13, is not only a testimony to Rachmaninov's grandeur as a composer but also to his extraordinarily grand physical attributes. Here, size really does matter, for many of the chords are not really playable by a 'normal' human being. This prelude has it all: pastoral, siciliano-like rocking rhythms, an exuberant middle section accelerating into a sudden outburst in the manner of Rachmaninov's own *Études-Tableaux*, and a bell-like, concluding chordal apotheosis. So in spite of the evolutionary disadvantage of regular-sized body parts, I have found it impossible to exclude this prelude: there aren't many pieces that make for a better finish.

© Yevgeny Sudbin 2015

Hailed by the *Daily Telegraph* as ‘potentially one of the greatest pianists of the 21st century’, **Yevgeny Sudbin** released his first disc on BIS in 2005. Since then his recordings have met with critical acclaim and have been regularly featured as CD of the Month by *BBC Music Magazine* or Editor’s Choice by *Gramophone*. Sudbin performs regularly in prestigious venues such as London’s Royal Festival Hall and Queen Elizabeth Hall (International Piano Series), the Amsterdam Concertgebouw (Meesterpianisten), Tonhalle Zurich, Avery Fisher Hall (New York) and Davies Symphony Hall (San Francisco). Recent engagements have included performances with the Minnesota Orchestra, Leipzig Gewandhausorchester, Warsaw Philharmonic, Philharmonia Orchestra and the London Philharmonic Orchestra.

Yevgeny Sudbin collaborates with eminent conductors such as Neeme Järvi, Charles Dutoit, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Philippe Herreweghe, Mark Wigglesworth and Andrew Litton. His love of chamber music has resulted in partnerships with musicians including Alexander Chaushian, Hilary Hahn, Julia Fischer and the Chilingirian Quartet. Appearances at festivals include Aspen, La Roque d’Anthéron, Mostly Mozart and Verbier.

The Critics’ Circle (UK) in 2013 named Yevgeny Sudbin the recipient of its Exceptional Young Talent Award in the instrumentalist category, and in 2010 he was presented with a fellowship by the Royal Academy of Music in London, where he is currently a visiting professor.

Born in St Petersburg, Sudbin began his musical studies at the Specialist Music School of the St Petersburg Conservatory with Lyubov Pevsner at the age of five. Emigrating with his family to Germany in 1990, he continued his studies at Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. In 1997 Sudbin moved to London to study at the Purcell School and subsequently the Royal Academy of Music under Christopher Elton.

For further information please visit www.yevgenysudbin.com

Nikolai Medtner

Moden kommen und gehen, Medtners Musik aber bleibt bestehen. So banal das auch klingen mag, ist es doch wahr: Ich stelle mir oft vor, dass, nachdem das letzte Lebenszeichen, der letzte Funke im Universum ausgelöscht ist, Medtners Melodien immer noch auf irgendeine Weise durch die weite Leere des Weltraums hallen. Hört man den Anfang der *Sonata-Reminiscenza* oder das Hauptthema der *Canzona matinata* oder selbst sein Opus 1, das erste Werk auf dieser SACD, wird klar, warum das der Fall sein könnte: Ist man erst einmal in den Sog der Harmonien geraten, steht die Zeit still, und man geht völlig im Moment auf. Ich liebe das, was Ivan Ilyin über Medtners Musik gesagt hat: „Man meint, die Melodie schon einmal gehört zu haben ... Aber wo, wann, von wem, in der Kindheit, in einem Traum, im Delirium? Umsonst werden Sie sich Ihren Kopf zerbrechen und Ihr Gedächtnis martern. Sie haben sie nirgendwo anders gehört: Erstmals erklingt sie menschlichen Ohren ... Und doch ist es, als hätten Sie lange darauf gewartet – gewartet, weil sie sie ‚kannten‘, nicht als Klang, aber als Idee. Denn der geistige Gehalt der Melodie ist universal und ursprünglich.“ Sie vermittelt das Gefühl, dass diese in ihrer Einfachheit so schöne und reine Musik schon immer irgendwo und irgendwie existiert haben muss – doch jedes Stück ist eine einzigartige Komposition, und es war Medtner, dem es gelang, diese Musik herauszulösen und uns zugänglich zu machen, indem er die richtigen Noten in der richtigen Reihenfolge zu Papier brachte. Dieser Schaffensprozess erinnert ein wenig an Michelangelo: Etwa 400 hundert Jahre vor Medtner war das höchst facettenreiche Genie davon überzeugt, dass die Aufgabe des Bildhauers nicht so sehr im Erschaffen bestehe, sondern in der Freisetzung der Formen, die sich bereits im Innern des Steins befinden: „Ich sah den Engel im Marmor und meißelte so lange, bis ich ihn befreit hatte.“

Prolog aus „Acht Stimmungsbilder“ op. 1 (ca. 1895)

Der Engel – so lautet in der Tat der Titel von Medtners op. 1a, einer Bearbeitung des Prologs, der die *Acht Stimmungsbilder* op. 1 eröffnet und mit dem der damals erst achtzehnjährige Komponist nicht nur in diesen Zyklus, sondern auf gewisse Weise in ein ganzes Lebenswerk einführt. Dem Stück sind einige Zeilen aus Lermontows Gedicht *Der Engel* vorangestellt: Sie erzählen von einem Engel, der durch den Nachthimmel fliegt, eine Seele in den Armen wiegt und ein leises Lied singt. Hochkomplexe, unverkennbar Medtner'sche Polyrhythmen sind die Bausteine dieses „Stimmungsbilds“, das die unaufhörliche Bewegung der riesigen Engelsschwingen zeigt. Irgendwo zwischen den beiden Händen materialisiert sich die Melodie – oder ein Lied –, so dass der Eindruck entsteht, man benötige mindestens drei Hände, um das Stück zu spielen. Es herrscht ein Gefühl der Ruhe und stillen Ekstase – was schwer umzusetzen ist, so lange man genau darauf abzielt; zu einem bestimmten Zeitpunkt erscheint ganz unerwartet und von selbst das vollständige Bild im Vordergrund (ein wenig so, wie nach dem Fixieren eines bestimmten Musters ein 3D-Bild zwischen den Augen entstehen soll). Wie in anderen Werken Medtners, ist die Komplexität (ob rhythmisch oder polyphon) nur ein Mittel, den hochemotionalen Inhalt zu unterstreichen. In der Musik, die mit der dritten Strophe (und den Worten „Trauer und Tränen“) korrespondiert, erreicht das Stück mit einer Aufwärtsfigur einen Moment größter Verzweiflung, um sich darauf allmählich wieder in Ruhe aufzulösen.

Drei Märchen

„Niemand erzählt solche Geschichten wie Kolja“, pflegte Rachmaninow liebevoll zu scherzen. Medtner komponierte im Laufe seines Lebens mehr als dreißig solcher Geschichten bzw. „Märchen“ (so der im Original dt. Titel), und prägte damit ein eigenes, einzigartiges Genre. Offenbar bezog Medtner seine Anregungen dabei nicht nur aus der russischen oder deutschen Volkstradition, sondern auch aus so

unterschiedlichen Quellen wie Puschkin, Shakespeare und sogar der Bibel. Ich bin in der glücklichen Lage, einige persönliche Dinge von Medtner zu besitzen – u.a. Bücher russischer und deutscher Dichter, in denen ich zahlreiche Anmerkungen und musikalische Ideen entdeckt habe, die mit Bleistift am Seitenrand notiert wurden: Zeuge an der Wiege einer Schöpfung zu sein, erfüllt mit Demut. Von hier nahmen Medtners Märchen ihren Ausgang, doch werden die narrativen Bestandteile mehr angedeutet als explizit nachgebildet: Letztlich erzählen die Kompositionen immer ihre je eigene Geschichte. Vielfalt und Kontrastreichtum der Stücke sind erstaunlich, und die einzigartige Fähigkeit des Komponisten, Stimmungen höchst anschaulich darzustellen, tut es der Phantasie der verschiedenen Erzähler quer durch die Jahrhunderte mehr als nur gleich.

Allegretto tranquillo e grazioso op. 51 Nr. 3 (1928)

Dieses kleine Stück ist der Grund, warum ich zum ersten Mal auf Medtner aufmerksam wurde. Horowitz hat leider nur ein einziges Werk von Medtner eingespielt (nämlich dieses), und ich erinnere mich, wie ich es nach einer Klavierstunde auf dem Rückweg zur Schule im belebten Londoner Bahnhof Euston mit einem Walkman (es war vor langer Zeit) hörte. Als Horowitz anfang, musste ich mich auf den Boden setzen. Gänzlich verwandelte die Musik den bedrückenden Anblick der vielen Anzugträger, die umhereilten, um irgendwohin zu gelangen. Die bezaubernden, reizvollen Harmonien und die phantasievollen Modulationen erleuchteten den Bahnhof, und ich begann zu lächeln, als die Anzugträger um mich herum zu tanzen schienen. Auf jeden Fall hörte ich es immer und immer wieder, und im Unterschied zu vielen anderen Stücken wurde es dabei immer interessanter, weil immer neue Einzelheiten hervortraten. (Dies ist ein besonderes Merkmal von Medtners Werken: Mehrfaches Hören fördert das Verständnis seiner Musik enorm, vor allem bei den komplexer und dichter gearbeiteten Werken).

Allegro con espressione op. 20 Nr. 1 (1909)

In dieser Miniatur ist eine Welt voll Unruhe und Leid verdichtet. Seiner Schülerin Edna Iles riet Medtner: „Spielen Sie als ob Sie jemanden inbrünstig anflehten“. Medtners charakteristische Kreuzrhythmen prägen auch dieses Stück. Ausdehnung und Intensität erreichen fast Rachmaninow'sche Ausmaße, bis die Weißglut des Höhepunkts (*con disperazione*, so die angemessene Vortragsbezeichnung) an die Oberfläche dringt.

Allegretto frescamente op. 26 Nr. 1 (um 1912)

Einen krassen Gegensatz hierzu bildet dieses Wiegenlied in Es-Dur, das irgendwo zwischen Traum und Delirium angesiedelt ist und, sanft vorangeleitend, einzigartige Klänge und Harmonien erkundet.

Sonata-Reminiscenza op. 38 Nr. 1 (1918–20)

Zwischen 1918 und 1920 notierte Medtner während eines Aufenthalts auf der Datscha eines Freundes in Bugry (bei Moskau) Skizzen für die drei Klavierzyklen, die später den Titel *Vergessene Weisen* erhielten. Die *Sonata-Reminiscenza* a-moll op. 38 Nr. 1 ist vielleicht Medtner „berühmtestes“ Werk (sofern man dieses Wort für seine Musik überhaupt verwenden kann). Es ist das erste Stück des ersten und längsten der drei Zyklen. Ihr Anfang enthält die Essenz oder das Motto des Werks und ist eine von Medtners intimsten und einprägsamsten Eingebungen (einmal gehört, wird man sie kaum mehr „vergessen“). Man könnte diese „Erinnerungs-Sonate“ als Medtners Reflexion über die schwierigen Zeiten im Russland kurz nach Krieg und Revolution und über das Vorgefühl der bevorstehenden Abreise aus seiner Heimat verstehen. Sie ist nicht nostalgisch, sondern grüblerisch. Nach den beiden eher verhaltenen Themen der Exposition verdichtet sich die Atmosphäre in der Durchführung, die in zwei aufsteigenden Arpeggiofiguren voller Verzweiflung

kulminiert. Der Himmel reißt nur kurz auf, wenn in der Reprise das Thema nochmals erklingt, diesmal in G-Dur. Dieser kurzlebige Moment weicht erneutem Schmerz in Gestalt von komplexerer chromatischer Polyphonie, die in einer Art Coda in einem Aufschrei gipfelt, worauf das nachdenkliche Motto ein letztes Mal wiederkehrt.

Canzona matinata und **Sonata tragica**, op. 39 Nr. 4 & 5 (1918–20)

Die *Sonata tragica* gehört zu Medtners zweitem Zyklus *Vergessener Weisen* (op. 39). Sie steht mit der dort vorhergehenden *Canzona matinata* in Zusammenhang, mit der sie, so Medtner ausdrücklich, auch aufgeführt werden solle (vielleicht, weil beide Werke in ihrem Mittelteil ein gemeinsames Thema verwenden). In der einsätzigen Sonate ist eine außergewöhnliche emotionale Intensität konzentriert. Wie für Medtner typisch, erweisen sich die beiden scheinbar kontrastierenden Hauptthemen schließlich als verschiedene Gestalten ein und desselben Materials. Das erste Thema beginnt abrupt wie ein Schicksalsschlag, während das zweite tröstlich und sanft ist. In emotionaler Hinsicht bietet die Sonate wenig Atempausen; vor allem in der Reprise wächst die Spannung: Unaufhaltsam treibt das Geschehen auf eine verheerende Coda zu, die mit einem weiteren Schlag endet – ganz, wie die Sonate begann.

Rachmaninow, einer von Medtners engsten Freunden und größten Förderern, tat den berühmten Ausspruch, er halte ihn für „den bedeutendsten Komponisten unserer Zeit.“ Es ist daher nur naheliegend, Werke beider Komponisten in Konzertprogrammen und Einspielungen zu koppeln, auch wenn dies keineswegs nötig ist – Medtner kann sehr gut für sich allein stehen. Ich finde allerdings weniger Ähnlichkeiten in ihrer Musik und ihrem emotionalen Gehalt als viele andere – für mich liegen tatsächlich Welten zwischen ihnen, auch wenn sie einen ähnlichen biographischen Hintergrund und bestimmte musikalische Wertvorstellungen teilten.

Musikalisch betrachtet, finde ich, dass Rachmaninow sich im Allgemeinen eher mit unbearbeiteter menschlicher Emotionalität beschäftigt: Er überwältigt wie eine Lawine. Medtners Wirkung ist milder – sie mag nicht jeden erreichen, aber wenn sie es tut, dann handelt es sich um eine ebenfalls sehr starke Erfahrung, wiewohl auf andere Weise: Man steht staunend vor der Schönheit und Vollkommenheit dieser Musik, die man eher wie ein Beobachter von außen denn als aktiver Teilnehmer wahrnimmt – wenn das Sinn ergibt...

Sergei Rachmaninow: Préludes op.23 (1901–03)

Wie Chopin, nahm auch Rachmaninow die gigantische Aufgabe in Angriff, 24 Préludes quer durch alle Moll- und Durtonarten zu komponieren. Im Vergleich zu jenen von Chopin sind Rachmaninows Préludes jedoch erheblich länger, von dichter Textur und rhythmisch komplexer. Darüber hinaus bekunden sie eine unverkennbar russische (aber nie nationalistische) Intensität, Nostalgie und eine gewisse Weiträumigkeit, die die Musik frei durchweht. Das herrliche Barkarolen-Prélude D-Dur op. 23 Nr. 4 ist ein schönes Beispiel hierfür. Sollte es Ähnlichkeiten zwischen Medtner und Rachmaninow geben, könnte man sie in den Texturen dieses Préludes und Medtners op. 1, das dieses Album eröffnet, finden: Beide stimmen eine breite, fließende Liedmelodie über einer recht gleichmäßigen, ruhigen Begleitung an. Der entscheidende Unterschied ist, dass Rachmaninows „Lied“ von „irdischerer“ Art ist, gesungen von einem Menschen, während Medtners Engelsgesang himmlisch ist. Ähnlichkeiten lassen sich mithin in der Schreibweise und der pianistischen Satztechnik finden, kaum aber (wenn überhaupt) in der eigentlichen Botschaft.

Rachmaninows vielleicht zweitberühmtestes Prélude (nach op. 3 Nr. 2 cis-moll) ist das Prélude op. 23 Nr. 5 g-moll. Dieses Prélude kann auf viele bedeutende Fürsprecher blicken, darunter Horowitz und Gilels. Es gibt ein merkwürdiges Filmdokument, in dem Gilels auf einem Flugplatz während des Zweiten Weltkriegs das

Klavier mit diesem Prélude bombardiert. Man hat ihn mitten unter die Kriegsflugzeuge platziert, wo er offenbar die Soldaten und Piloten kurz vor dem Start darin bestärken soll, den Deutschen die Hölle heiß zu machen. Trotz des wunderbar sinnlichen Mittelteils (der in der Filmsequenz nicht zu hören ist) hat das Stück womöglich eine kriegszerstörerische, obsessiv-zwanghafte Rhythmik, und doch weiß man nicht, ob man lachen oder weinen soll, wenn Kunst auf triviale politische Aussagen reduziert wird. Während Gilels spielt, teilt uns der Erzähler beschwörend mit: „Gilels spielt an der Front, um uns daran zu erinnern, wofür es sich zu kämpfen lohnt: Unsterbliche Musik!“

Préludes op.32 (1910)

Seinen nächsten Zyklus von Préludes komponierte Rachmaninow, als er als Komponist und Pianist auf dem Höhepunkt seines Schaffens war; in den Wintermonaten unternahm er ausgiebige Konzertreisen, im Sommer komponierte er viel. Nach der Fertigstellung seines Klavierkonzerts Nr. 3 im Vorjahr und der großen *Liturgie des heiligen Johannes Chrysostomus* im Sommer 1910 schloss Rachmaninow den gesamten Zyklus op. 32 innerhalb von 19 Tagen auf seiner Sommerresidenz Ivanowka (wo er am produktivsten war) ab.

Mit sanften Figurationen in der linken und der blühenden Melodie in der rechten Hand bietet das Prélude Nr. 5 G-Dur einen in diesem Zyklus seltenen Moment purer Innerlichkeit und Zärtlichkeit. Assoziationen an Ravel stellen sich ein, wenn ein Ondine-Gesang von schimmernden Wassertexturen der linken Hand begleitet wird. Der kurze sonnige Moment wird unterbrochen durch das turbulente f-moll-Prélude op. 32 Nr. 6 mit seinen zornig marschierenden Akkorden in der linken Hand, die John Williams einige Ideen für Darth Vaders Thema gegeben haben könnten. Im Prélude Nr. 12 gis-moll kehren die sanft kaskadierenden Figurationen wieder – nun mit der Melodie in der linken Hand und in schmerzlicherer Stimmung als in Nr. 5.

Das letzte Prélude dieses Zyklus, op. 32 Nr. 13, belegt nicht nur Rachmaninows Größe als Komponist, sondern auch seine außergewöhnlichen physischen Dimensionen. Hier kommt es mal wirklich auf die Größe an, denn etliche Akkorde sind für ein „normales“ menschliches Wesen so gut wie unspielbar. Dieses Prélude hat alles: pastorale, sizilianoartig schaukelnde Rhythmen, einen überschwänglichen Mittelteil, der sich zu einem plötzlichen Ausbruch in der Art von Rachmaninows *Études-Tableaux* beschleunigt und eine glockengleiche Akkordapotheose zum Schluss. Es erschien mir daher trotz des evolutionären Nachteils normal bemessener Körperteile unmöglich, dieses Prélude auszulassen: Es gibt nicht viele Stücke, die einen besseren Ausklang abgeben.

© *Yevgeny Sudbin 2015*

Yevgeny Sudbin, vom *Daily Telegraph* (Großbritannien) als „möglicherweise einer der größten Pianisten des 21. Jahrhunderts“ gerühmt, legte seine erste Veröffentlichung bei BIS im Jahr 2005 vor. Seither stoßen seine Aufnahmen auf große positive Resonanz und werden regelmäßig mit Auszeichnungen wie „CD of the Month“ (*BBC Music Magazine*) oder „Editor’s Choice“ (*Gramophone*) bedacht. Sudbin spielt regelmäßig in renommierten Konzertsälen wie der Londoner Royal Festival Hall und der Queen Elizabeth Hall (International Piano Series), dem Concertgebouw Amsterdam (Meesterpianisten), der Tonhalle Zürich, der Avery Fisher Hall (New York) und der Davies Symphony Hall (San Francisco). Zu seinen Engagements aus jüngerer Zeit gehören Konzerte mit dem Minnesota Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Warschauer Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra.

Yevgeny Sudbin arbeitet mit bedeutenden Dirigenten wie Neeme Järvi, Charles Dutoit, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Philippe Herreweghe, Mark Wiggles-

worth und Andrew Litton zusammen. Seine Liebe zur Kammermusik hat zu Partnerschaften mit Musikern wie Alexander Chaushian, Hilary Hahn, Julia Fischer und dem Chilingirian Quartet geführt. Außerdem gastiert er bei Festivals wie Aspen, La Roque d'Anthéron, Mostly Mozart und Verbier. Der Critics' Circle (GB) verlieh Yevgeny Sudbin im Jahr 2013 den Exceptional Young Talent Award in der Kategorie ‚Instrumentalist‘; im Jahr 2010 wurde er mit einem Stipendium der Royal Academy of Music in London ausgezeichnet, wo er derzeit eine Gastprofessur innehat.

Geboren in Sankt Petersburg, begann Sudbin seine musikalische Ausbildung im Alter von fünf Jahren an der Spezialmusikschule des St. Petersburger Konservatoriums bei Lyubov Pevsner. 1990 emigrierte er mit seiner Familie nach Deutschland und setzte sein Studium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin fort. 1997 ging Sudbin nach London, um an der Purcell School und dann an der Royal Academy of Music bei Christopher Elton zu studieren.

Weitere Informationen finden Sie auf www.yevgenysudbin.com

Nikolai Medtner

Les modes vont et viennent mais la musique de Medtner dure pour l'éternité. Aussi banal que cela puisse sonner, ce n'en est pas moins vrai : j'imagine souvent que quand le dernier signe de vie, la dernière étincelle dans l'univers sera éteinte, les mélodies de Medtner continueront encore en quelque sorte à retentir dans le vide de l'espace. En écoutant le début de sa *Sonata-Reminiscenza* ou le thème central de *Canzona matinata*, ou même son opus 1, la première pièce sur ce disque, il devient clair pourquoi il pourrait en être ainsi : une fois qu'on est hypnotisé par les harmonies, le temps s'arrête et on est complètement absorbé par le moment. J'aime la citation d'Ivan Ilyin sur la musique de Medtner : « On peut s'imaginer qu'on a déjà entendu la mélodie... Mais où, quand, de qui, dans l'enfance, en rêve, dans un délire ? On se cassera la tête et on fouillera en vain dans sa mémoire : on ne l'a entendue nulle part : elle sonne pour la première fois aux oreilles humaines... Et pourtant, c'est comme si on l'avait attendue longtemps – attendue parce qu'on la « connaît », non pas en sons mais en esprit. Car le contenu spirituel de la mélodie est universel et primordial. » Il transmet le sentiment que cette musique si belle et pure dans sa simplicité doit avoir toujours existé en quelque sorte en quelque part – pourtant chaque pièce est une composition unique et c'est Medtner qui a réussi à extraire cette musique et nous l'a rendue accessible en mettant sur papier les notes justes, dans l'ordre juste. Il y a une sorte d'élément michelangélesque dans ce processus créatif : quelque 400 ans avant Medtner, le génie universel Michel-Ange était convaincu que la tâche du sculpteur était moins celle de créer que de libérer les formes qui se trouvaient déjà dans la pierre : « J'ai vu l'ange dans le marbre et j'ai ciselé jusqu'à ce que je l'aie libéré. »

Prologue de «Stimmungsbilder» op. 1 (c. 1895)

L'Ange est en fait le titre de l'opus 1a bis de Medtner – un arrangement du prologue qui commence les *Stimmungsbilder* op. 1 et avec lequel le compositeur âgé alors de dix-huit ans introduisit non seulement la série mais, en un sens, tout l'œuvre de sa vie. En guise de préface, quelques lignes tirées du poème *L'Ange* de Lermontov nous parlent d'un ange qui vole dans un ciel nocturne, berçant une âme et lui chantant une chanson douce. Des polyrythmies très compliquées, typiques de Medtner, forment les blocs de construction de cette «image d'atmosphère» et transmettent le mouvement perpétuel des énormes ailes de l'ange. La mélodie – ou une chanson – prend forme entre les deux mains et donne l'impression qu'au moins trois mains sont nécessaires pour jouer la pièce. Il règne partout un sens de calme et d'extase muette difficiles à obtenir tant qu'on essaie de le faire : à un certain moment, assez soudainement, l'image en entier apparaît d'elle-même (un peu comme lorsqu'on regarde longtemps un dessin où une image en 3D doit apparaître entre les yeux). Comme ailleurs dans la musique de Medtner, la complexité (soit rythmique ou polyrythmique) n'est qu'un outil pour faire ressortir un contenu fortement émotionnel. Au cours de ce qui correspond au troisième verset (et aux paroles «chagrin et larmes»), la pièce aboutit à un culminant moment de désespoir avec un ornement ascendant, seulement pour se perdre lentement dans la sérénité.

Trois contes populaires

Rachmaninov plaisantait affectueusement : «Il n'y a que Kolya pour raconter de telles histoires», de dire Rachmaninov en plaisantant affectueusement. Medtner en écrivit plus de trente au cours de sa vie, frappant ainsi son propre genre unique. Le mot allemand *Märchen* était inscrit au-dessus des œuvres dans les séries originales ; la traduction conte de fées ne rend pas exactement le terme allemand. Il semble clair que l'impulsion créative de Medtner pour les contes ne lui venait pas seule-

ment du folklore russe ou allemand mais également de sources aussi diverses que Pouchkine, Shakespeare et même la Bible. Je suis chanceux de posséder certains des effets de Medtner dont des livres de poètes russes et allemands où j'ai découvert de nombreux commentaires et idées musicales griffonnés au crayon dans les marges : d'être témoin de la naissance d'une création est une expérience d'humilité. Mais si c'est l'origine des contes de Medtner, il est aussi vrai que les éléments narratifs y sont implicites plutôt que décrits et que finalement, les compositions racontent toujours leur propre histoire. La variété et les contrastes des pièces sont stupéfiants et l'unique habilité du compositeur à décrire une humeur de façon vivante dépasse l'imagination des divers conteurs au long des siècles.

Allegretto tranquillo e grazioso op. 51 no 3 (1928)

Cette pièce est la raison de ma première attention sur Medtner. Malheureusement, Horowitz n'a jamais enregistré qu'une pièce de Medtner (celle-ci) et je me rappelle de l'avoir écoutée sur un Walkman dans la gare animée d'Euston (il y a longtemps de cela) quand, après une leçon de piano, je retournais à l'école. J'ai dû m'asseoir sur le plancher quand Horowitz a entamé cette pièce. La musique transforma complètement la vue stressante et déprimante des hommes en costume se pressant d'arriver quelque part. Les mélodies charmantes et ravissantes ainsi que les modulations originales ont éclairé la gare, j'ai commencé à sourire et les hommes en complets me semblaient danser. Quoi qu'il en soit, je l'ai écoutée encore et encore et, contrairement à plusieurs autres pièces, elle devint de plus en plus intéressante au fur et à mesure que de nouveaux détails émergeaient. (Ceci est un trait particulier de l'œuvre de Medtner : l'écoute répétée augmente beaucoup l'appréciation de sa musique, surtout des œuvres plus denses et compliquées.)

Allegro con espressione op.20 no 1 (1909)

Cette miniature renferme en condensé un monde de désarroi et de chagrin. Medtner recommanda à son élève Edna Iles: «Jouez... comme si vous faisiez appel à quelqu'un dans une supplication fervente.» La polyrythmie typique de Medtner est encore une fois présente tout le long de la pièce. L'expansivité et l'intensité atteignent des niveaux qu'on pourrait presque trouver chez Rachmaninov jusqu'à ce que la chaleur blanche du sommet, marqué bien justement *con disperazione*, finit par bouillonner à la surface.

Allegretto frescamente op.26 no 1 (c.1912)

Voici un contraste marqué, une berceuse en mi bémol majeur située entre le rêve et le délire, explorant des sonorités et harmonies uniques sur son doux passage.

Sonata-Reminiscenza op.38 no 1 (1918–20)

Entre 1918 et 1920, à la datcha d'un ami à Bugry, non loin de Moscou, Medtner griffonna des idées musicales pour les trois cycles de pièces pour piano intitulées ensuite *Mélodies oubliées*. La *Sonata-Reminiscenza* en la mineur op.38 no 1 est peut-être l'œuvre la plus célèbre de Medtner (en autant qu'on puisse utiliser ce mot pour quelque composition de lui). C'est la première pièce du premier cycle qui est aussi la plus longue des trois. Le commencement renferme l'essence ou la devise de la pièce et est l'un des motifs les plus intimes et mémorables de Medtner (une fois entendu, il n'est pas susceptible d'être «oublié»). Cette sonate de réminiscence pourrait être considérée comme la réflexion de Medtner sur les temps difficiles en Russie – la guerre et la révolution qui venaient d'avoir lieu – et l'anticipation de son prochain départ de sa patrie. Il s'agit d'une déclaration non seulement nostalgique mais aussi méditative. Après les deux sujets assez restreints de l'exposition, l'humeur s'intensifie dans le développement, aboutissant à un sommet de deux ornements

ascendants arpégés remplis de désespoir. Le ciel ne s'éclaircit qu'un bref moment dans la réexposition quand le thème est répété, cette fois en sol majeur. Ce moment est court car l'angoisse revient avec une polyphonie chromatique plus complexe, s'intensifiant en une sorte de coda, une clameur avant le retour final du thème pensif.

Canzona matinata et Sonata tragica op. 39 nos 4 et 5 (1919–20)

Sonata tragica fait partie du second cycle de *Mélodies oubliées* op. 39 de Medtner. Elle est reliée à la pièce précédente dans le cycle, *Canzona matinata*, et Medtner a insisté pour que les deux soient jouées à la suite l'une de l'autre (peut-être parce qu'elles se partagent un thème dans leur section centrale respective). Dans la sonate en un mouvement, la concentration de l'intensité d'émotion est remarquable. Trait typique de Medtner, les deux thèmes principaux apparemment contrastants se montrent enfin être des formes différentes d'un seul et unique matériau. Le premier thème commence brusquement, un coup du sort, tandis que le second est doux et consolant. Du côté émotionnel, la sonate laisse peu de répit. La tension monte, surtout dans la réexposition et l'œuvre se dirige inexorablement vers une coda dévastatrice qui se termine avec un autre coup, semblable à celui avec lequel la sonate a commencé.

Rachmaninov, l'un des grands amis et défenseurs de Medtner, a proclamé cette phrase célèbre : « Tu es, à mon avis, le plus grand compositeur de notre temps. » C'est pourquoi il est bien naturel que des œuvres de ces deux musiciens apparaissent ensemble dans les programmes de concert et sur disque, même si ce n'est en aucun cas indispensable – Medtner se suffit parfaitement à lui-même. Je trouve cependant moins de similitude dans leur musique et son contenu émotionnel que plusieurs autres gens – pour moi, elles se trouvent à des mondes de distance même si leur fond biographique et certaines valeurs musicales sont semblables. Musicale-

ment, je trouve que Rachmaninov traite généralement plus de la pure émotion humaine : il vous entraîne, style avalanche. L'effet de Medtner est plus doux – il n'affecte peut-être pas tout le monde mais quand il affecte quelqu'un, l'expérience est d'autant plus profonde mais d'une manière différente : on reste dans l'étonnement devant la beauté et la perfection de la musique plus comme un observateur extérieur que comme un participant actif.

Sergei Rachmaninov: Preludes op.23 (1901–03)

Comme Chopin, Rachmaninov entreprit la tâche gargantuesque de composer 24 préludes dans toutes les tonalités mineures et majeures. Comparés aux préludes de Chopin, ceux de Rachmaninov sont considérablement plus longs, à la texture plus dense et au rythme plus complexe. Ils sont aussi remplis d'une intensité, d'une nostalgie et d'une certaine vaste expansivité immanquablement russes (mais jamais nationalistes) qui coulent librement dans la musique. Le Prélude en ré majeur op. 23 no 4, comme une splendide barcarolle, en est un excellent exemple. Dans la mesure où il y aurait des ressemblances entre Medtner et Rachmaninov, certaines seraient trouvées dans les textures de ce prélude et de l'opus 1 de Medtner sur lequel s'ouvre ce disque : les deux ont une large mélodie chantante avec un accompagnement calme assez égal. La différence cruciale est que la « chanson » de Rachmaninov est d'une nature plus « terrestre », chantée par un humain, tandis que la chanson de l'ange de Medtner est céleste. Des similitudes peuvent ainsi être trouvées dans le style de l'écriture et les textures pianistiques mais rarement (si jamais) dans le message sous-jacent.

Le second prélude le plus célèbre de Rachmaninov (près l'opus 3 no 2 en do dièse mineur) est l'opus 23 no 5 en sol mineur. Le prélude a profité de plusieurs grands interprètes dont Horowitz et Gilels. Il existe un curieux extrait de film montrant Gilels bombardant le piano avec ce prélude à un aérodrome durant la Seconde

Guerre mondiale. Il avait été placé parmi les avions de guerre, probablement pour inspirer les soldats et les pilotes avant qu'ils ne s'envolent bombarder les Allemands. Malgré sa section médiane magnifiquement réfléchie (qu'on n'entend pas dans l'extrait), il pourrait se trouver un élément rythmique belliqueux, obsessionnellement compulsif dans la pièce mais il est néanmoins difficile de savoir si on doit rire ou pleurer quand l'art est réduit à une banale déclaration politique. Pendant que Gilels joue, le narrateur nous informe d'une voix hypnotique : « Gilels joue au front, pour nous rappeler pourquoi la guerre vaut la peine de se battre : la musique immortelle ! »

Préludes op. 32 (1910)

Rachmaninov a composé sa série suivante de préludes au sommet de ses capacités de compositeur et de pianiste, faisant de longues tournées dans les mois d'hiver et composant avec diligence pendant l'été. Après avoir terminé son Troisième concerto pour piano l'année précédente et la massive *Liturgie de St-Jean Chrysostome* à l'été de 1910, Rachmaninov termina la série de l'opus 32 en 19 jours à sa résidence estivale, Ivanovka (où il se trouvait à son plus productif).

Les doux regroupements de notes à la main gauche et la mélodie fleurie à la droite du Prélude no 5 en sol majeur offrent un rare moment d'introspection pure et de tendresse dans cette série. La qualité de cette pièce rappelle Ravel quand la chanson qui évoque *Ondine* est accompagnée par des textures d'eau scintillante à la main gauche. Le bref moment de soleil est interrompu par le tumultueux Prélude op. 32 no 6 en fa mineur avec ses accords courroucés de marche à la main gauche, ce qui pourrait bien avoir donné à John Williams des idées pour le thème de Darth Vader. Dans le Prélude no 12 en sol dièse mineur, les cascades de notes reviennent, maintenant avec la mélodie à la main gauche, et une atmosphère plus poignante en comparaison au Prélude no 5.

Le dernier prélude de la série, l'opus 32 no 13, n'est pas seulement un témoignage à la grandeur de Rachmaninov comme compositeur mais aussi à ses attributs physiques extraordinaires. Ici, la taille n'importe pas vraiment car plusieurs des accords ne sont pas réellement jouables par un être humain « normal ». Ce prélude a tout : rythmes berçants de pastorale, de sicilienne, une section médiane exubérante accélérant en un accès à la manière des propres *Études-Tableaux* de Rachmaninov et une apothéose d'accords finals rappelant un carillon. Ainsi, malgré le désavantage évolutionnaire de mes membres humains de taille normale, il m'a été impossible d'exclure ce prélude : peu de pièces conviennent mieux à une fin.

© *Yevgeny Sudbin* 2015

Salué par le *Daily Telegraph* comme « possiblement l'un des plus grands pianistes du 21^e siècle », **Yevgeny Sudbin** a enregistré son premier disque sur BIS en 2005. Depuis lors, ses enregistrements ont récolté l'enthousiasme des critiques et ont régulièrement été présentés comme le CD du mois par *BBC Music Magazine* ou l'Editor's Choice de *Gramophone*. Sudbin se produit souvent dans des salles prestigieuses comme le Royal Festival Hall de Londres et le Queen Elizabeth Hall (International Piano Series), le Concertgebouw d'Amsterdam (Meesterpianisten), le Tonhalle de Zurich, l'Avery Fisher Hall (New York) et le Davies Symphony Hall (San Francisco). Il a récemment joué avec l'Orchestre du Minnesota, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Philharmonique de Varsovie, l'Orchestre Philharmonia et l'Orchestre Philharmonique de Londres.

Yevgeny Sudbin collabore avec d'éminents chefs d'orchestre dont Neeme Järvi, Charles Dutoit, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Philippe Herreweghe, Mark Wigglesworth et Andrew Litton. Sa passion pour la musique de chambre l'a conduit à travailler avec Alexander Chaushian, Hilary Hahn, Julia Fischer et le Quatuor

Chilingirian. Il s'est aussi produit aux festivals d'Aspen, La Roque d'Anthéron, Mostly Mozart et Verbier. En 2013, le Cercle des Critiques (Royaume-Uni) a nommé Yevgeny Sudbin récipiendaire de son Exceptional Young Talent Award dans la catégorie instrumentistes et, en 2010, l'Académie Royale de Musique de Londres lui offrait un poste d'enseignant ; il y est présentement professeur associé.

Né à Saint-Petersbourg, Sudbin a commencé ses études de musique à l'école de musique spécialisée du conservatoire de Saint-Petersbourg avec Lyubov Pevsner à l'âge de cinq ans. Emigrant avec sa famille en Allemagne en 1990, il a poursuivi ses études à la Hochschule für Musik Hanns Eisler à Berlin. En 1997, Sudbin aménagea à Londres pour étudier à la Purcell School, puis à l'Académie Royale de Musique avec Christopher Elton.

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

YEVGENY SUDBIN PLAYS NIKOLAI MEDTNER'S PIANO CONCERTOS



BIS-1588 SACD

MEDTNER: CONCERTO No. 1 in C MINOR, Op. 33

TCHAIKOVSKY: CONCERTO No. 1 in B FLAT MINOR, Op. 23

São Paulo Symphony Orchestra / John Neschling

Editor's Choice & Disc of the Month *Gramophone*

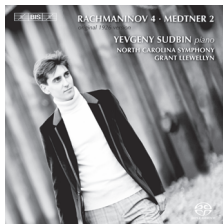
Nominated for a *Gramophone* Award

Orchestral Choice of the Month *BBC Music Magazine*

CD of the Week *Daily Telegraph*

10 *klassik-heute.de*

Opus d'Or *Opus Haute Définition*



BIS-1728 SACD

MEDTNER: CONCERTO No. 2 in C MINOR, Op. 50

RACHMANINOV: CONCERTO No. 4 in G MINOR, Op. 40 [1926 version]

North Carolina Symphony / Grant Llewellyn

Orchestral Choice of the Month and

Essential Recording (Medtner Concerto) *BBC Music Magazine*

Editor's Choice *Classic FM Magazine*

CD des doppel-Monats *Piano News*

Opus d'Or *Opus Haute Définition*

Recomendado *CD Compact*



BIS-2088 SACD

MEDTNER: CONCERTO No. 3 in E MINOR, 'BALLADE', Op. 60

SCRIBIN: CONCERTO in F SHARP MINOR, Op. 20

Bergen Philharmonic Orchestra / Andrew Litton

Concerto Choice of the Month *BBC Music Magazine*

10/10/10 *klassik-heute.de*

Empfehlung des Monats *Fono Forum*

Choc du mois *Classica*

Maestro *Pianiste*

Opus d'Or *Opus Haute Définition*

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

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all 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

Recording: February & June 2009, April 2012, July, October & November 2014 at St George's Bristol, England
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Sonata tragica: Jens Braun (Take5 Music Production)

Equipment: Piano technician: Chris Farthing
BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz (tracks 3–5: 24-bit / 44.1 kHz)

Post-production: Editing: Marion Schwebel, Jens Braun
Mixing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Yevgeny Sudbin 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo of Yevgeny Sudbin: © Ulrike Schamoni (www.ulrikeschamoni.de)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 (0)8 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-1848 © & P 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

