



romeo and juliet

TCHAIKOVSKY ON THE PIANO

YEVGENY SUDBIN

BELLA SUDBIN

GLINKA, Mikhail (1804–57)

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | Ruslan and Ludmila, overture (1842) | 5'28 |
| | Arrangement: Yevgeny Sudbin | |

TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich (1840–93)

- | | | |
|-----|---|------|
| [2] | Waltz of the Flowers from <i>The Nutcracker</i> (1892) | 6'38 |
| | for piano four hands | |
| | Arrangement: Yevgeny Sudbin | |

- | | | |
|-----|---|------|
| [3] | Dumka. Scène rustique Russe, Op. 59 (1886) | 8'30 |
|-----|---|------|

from **The Seasons, Op. 37** (1876)

- | | | |
|-----|----------------------------------|------|
| [4] | No. 11. November (Troika) | 2'40 |
| [5] | No. 6. June (Barcarolle) | 4'00 |

	Two Pieces, Op. 10 (1872)	6'42
--	----------------------------------	------

- | | | |
|-----|--------------------------|------|
| [6] | No. 1. Nocturne | 3'57 |
| [7] | No. 2. Humoresque | 2'44 |

8 **Nocturne**, Op. 19 No. 4 (1873) 3'25

from **18 Pieces**, Op. 72 (1893)

9 No. 3. **Tendres reproches** 2'22

10 No. 16. **Valse à cinq temps** 1'46

11 No. 14. **Chant élégiaque** 6'17

12 **Waltz from *The Sleeping Beauty*** (1889) 3'48

for piano four hands

Arrangement: Sergei Rachmaninov/Yevgeny Sudbin

Romeo and Juliet, overture-fantasy (1869/1880) 20'27

Arrangement: Yevgeny Sudbin

13 *Andante ma non tanto, quasi moderato* 4'37

14 Bar 112. *Allegro giusto* 5'21

15 Bar 275 6'55

16 Bar 489. *Moderato assai* 3'32

TT: 73'58

Yevgeny Sudbin *piano*

Bella Sudbin *primo* (tracks 2 & 12)

Mikhail Glinka (1804–57)

Overture to *Ruslan and Ludmila*

I have lost count of the times I have had to wait for ‘my turn’ (often with Tchaikovsky’s First Piano Concerto) while the popular curtain-raiser *Ruslan and Ludmila* Overture was being performed by the orchestra. One such night, I decided ‘That’s it! I am going to have to find a way to make myself suffer through this piece on the piano, as a token of redemption for my dislike of the fanfares.’ Of course this is tongue-in-cheek: the piece is a lot of fun, and besides, there is often a good reason why some pieces are performed more often than others.

Unlike the tragic play *Romeo and Juliet*, this feel-good love story is a classic ‘good triumphs over evil’ affair, while also drawing on Russian folklore. Glinka was highly admired by Tchaikovsky, almost as highly as Mozart. In fact, Tchaikovsky together with the members of the ‘Mighty Bunch’ went so far as to call him ‘the Father of Russian Music’. According to one account, Tchaikovsky sat down at the piano to perform this overture from memory during the inauguration of the Moscow Conservatory in 1866. My own arrangement follows the original orchestral score closely – with some extra textures added for the fun of it: for some reason, the middle section ended up like a homage to Scarlatti, with its quick repetitions.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–93)

Listening for hours non-stop to recordings of Tchaikovsky’s music was how I was first introduced to classical music (and fell in love with it). To this day, I am not certain that I can think of any other composer whose music displays the rawness and vulnerability of human emotions to a similar degree. (Perhaps Schumann comes closest, but in a very different way.) Nothing stands in the way of it and this presents certain challenges when it comes to interpretation: as a performer one does ‘stand

in the way’ of the composer and his or her music, like a filter, and not always to the benefit of the work.

Waltz of the Flowers (1892) and **Waltz from *The Sleeping Beauty*** (1889), arrangements for piano four hands

Russian ballet was in its full glory in the 19th century and some of Tchaikovsky’s most magical and endearing scores can be found in this genre. I therefore decided to arrange a couple of real gems for myself and my 12-year-old daughter Bella to play while we were passing the time during the first lockdown of the pandemic. Playing them provided a ray of sunshine (and some hope) during a grim time that felt like it was never going to end, and I am including them here as bookends to a selection of shorter original compositions.

The ‘Waltz of the Flowers’ comes from the second act of *The Nutcracker*. The waltz lends itself very well to being transcribed for the piano but the aim was to be as faithful as possible to Tchaikovsky’s spirit with the slight temptation to make it ‘flowery’ on the piano but not overwhelmingly so (with an occasional jazzy element which I hope Tchaikovsky will forgive). With the hands often intertwining, it ended up being a lot of fun to perform.

The arrangement of the Waltz from *The Sleeping Beauty* is in fact closely based on the arrangement for piano four-hands that Tchaikovsky commissioned the 17-year old Rachmaninov to make in 1891. We have adapted it to make it more comfortable (for us), with a few added elements.

Dumka. Russian Rustic Scene, Op. 59 (1886)

‘Dumka’ (meaning ‘thought’) is a form of folk song with instrumental accompaniment which Tchaikovsky may have encountered in Ukraine. It comes across as more of a written-down improvisation, and as a genre it is not too dissimilar to

Liszt's *Hungarian Rhapsodies* (in fact Tchaikovsky originally wanted to call his piece 'rhapsody'). The music switches rapidly between a slow, melancholic mood and a quick folk-like dance. The emotional outline of the piece is full of contrasts: an energetic, rustic scene, possibly with a tragic outcome, as is not unusual for a Romantic ballade. The piece was commissioned by the French music publisher Félix Mackarr who was hoping for a substantial, virtuosic piece, and Tchaikovsky most certainly delivered.

From **The Seasons**, Op. 37a (1876)

It is not entirely clear how the title *The Seasons* came about for the twelve pieces in this group, nor why Op. 37a – or b, which is also seen – was assigned to it (Op. 37 was already taken by the Piano Sonata in G major). Some anecdotes suggest that the work was originally commissioned for a serial publication in the St Petersburg musical magazine *Nouvellist* throughout the year 1876. Tchaikovsky allegedly instructed his servant to remind him before the deadline of each month that 'it's about time to send something off to St Petersburg, Pyotr Ilyich!' He would then drop anything else he was working on at the time and scribble down something short, trying to represent the character of the month in which the piece was to be published.

Not only did the finished pieces end up serving their original purpose perfectly but certain 'months', such as June and November, became so popular that they ended up being heard more frequently in transcription form, rather than the original piano version.

'Troika' (November) starts with an irresistibly catchy theme, appearing slowly from a distance. It is difficult not to imagine a depiction of a Russian peasant dance in the *grazioso* middle section.

'June' has become one of Tchaikovsky's most familiar works: a Barcarolle in G minor, an enchanting melody above a rocking accompaniment. The *poco più mosso*

middle section quickly develops into a climax with rolling chords, before the memorable G minor theme returns.

Nocturne and Humoresque, Op. 10 (1872)

These *Deux morceaux* were written during Tchaikovsky's three-week stay in Nice in the winter of 1871–72. He dedicated them to his friend Vladimir Shilovsky. The Humoresque is yet another unmistakably rustic Russian dance, with quirky harmonies and joyfully syncopated rhythms. In stark contrast, the introspective simplicity of the opening melody of the F major Nocturne cuts through like a welcoming ray of sunshine. The middle section does develop into a slightly more agitated affair but, all in all, one finds oneself surrounded by a melancholy which permeates the piece like a warm, gentle glow. As is often the case with Tchaikovsky's earlier compositions, this quality can sometimes be mistaken for superficial naivety, but it is nothing of the kind.

Nocturne in C sharp minor, Op. 19 No. 4 (1873)

Like the 'Troika', this famous nocturne is often heard in arrangement (for cello and orchestra, made by the composer for a concert in February 1888) rather than in its original form. It is one of a set of *Six Morceaux* completed in 1873 in Moscow. Marked *Andante sentimentale*, it is anything but sentimental. Its simple and honest beauty goes right under your skin, especially in the recapitulation.

From 18 Pieces, Op. 72 (1893)

The 18 Pieces (*18 Morceaux*), Op. 72, were Tchaikovsky's last works for solo piano. Completed in April 1893 at Klin, these character pieces are absolute gems of the piano repertoire, but feature surprisingly rarely in concert. 'Tendres reproches' (Tender Reproaches) is a poignant piece with a playful middle section, typical of Tchaikovsky's use of (yet again) 'rustic' folk elements.

‘Valse à cinq temps’ (Waltz in 5/8) is a cheeky affair, unmistakably Russian but exploring the 5/8 rhythm that persists throughout the piece. The piece swirls and swishes around, almost losing its mind (and control) to the perpetual, mercurial motion.

‘Chant élégiaque’ (Mournful Song), on the other hand, is an expansive song, or – given its introspective nature – rather a memory of a song, soaring high above a vivid Russian landscape and harmonically incredibly varied. It is intimate, like a soft cushion, but occasionally it grows more dramatic and insistent.

***Romeo and Juliet* ‘Overture-Fantasy’ (1869/1880)**

It has always been my wish to be able to perform some of Tchaikovsky’s symphonic works (where he lays bare his soul and where some of his most incredible music can be found) on the piano. I had my eye on the *Romeo and Juliet* ‘Overture-Fantasy’ for a long while and it was only a question of finding the time and opportunity to put pen to paper (or rather, hands to the keys; I have to say it was easier to play it than to write it all down).

It was Mily Balakirev – another colleague and friend admired by Tchaikovsky – who suggested that he ought to set Shakespeare’s play to music. Even though Balakirev went on to criticize the first drafts harshly, Tchaikovsky did in the end dedicate the work to him. Perhaps this was how things were done at the time, but I can’t help but feel for the composer and I wonder whether the criticism he received was of any use to him. Another case in point was the pianist Nikolai Rubinstein’s damning put-down of his First Piano Concerto, declaring it to be ‘worthless’ and ‘unplayable’. Yet the fame of that work now speaks for itself.

Similarly with *Romeo and Juliet*: Balakirev declared that the first theme ‘conveys neither beauty nor strength’. And as for the main love theme in D flat major – which often appears in romantic movies – he conceded that it was beautiful, but

added ‘although somewhat overripe’. In spite of all this, Tchaikovsky eventually completed the first version of his ‘Overture-Fantasy’ in 1869, and the première in Moscow in March 1870 was conducted by none other than Nikolai Rubinstein. It is the third version, from 1880, that is now most often performed and on which I have based my arrangement. This masterpiece became Tchaikovsky’s first orchestral work to enter the international concert repertoire.

The overall design is that of a symphonic poem (although Tchaikovsky did not wish to call it that), but the composer subtly adapted it to sonata form, with an introduction. I have tried to stay close to the original score, filling out and adding some textures where I felt this was appropriate, without deliberately interfering with the overall architecture of the work. One can sometimes get lost in notes – the piano has a few of those – trying to cram everything in. The danger is often ‘over-writing’ and thereby imposing oneself on the original. (Less is often more.) In the end, however, the arrangement came together organically rather quickly, and eventually I felt the piece could stand on its own in its piano version – which is a testament to Tchaikovsky’s genius.

Some of the themes may have ended up sounding more ‘masculine’ than in the orchestral version. For instance, the first appearance of the love theme, trying to flow out organically after the tumultuous ‘Montagues & Capulets’ battles has more of a ‘Romeo’ flair, with the tenderness of ‘Juliet’ following shortly after, as the melody ascends in the right-hand triplets. This was deliberate. As the theme keeps returning, Romeo’s declaration of eternal love for Juliet becomes more voluptuous, sweeping and almost insistent. Quite a big challenge (aside from trying to get all of the instruments under both hands) presented itself in the chorale-like recapitulation of the slow opening which I am afraid does sound a lot more consequential and meaningful in the orchestra, regardless of what one does on the piano.

© Yevgeny Sudbin 2022

Yevgeny Sudbin has been hailed by the *Daily Telegraph* as ‘potentially one of the greatest pianists of the 21st century’. He has worked with the Rotterdam Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and many others, collaborating with eminent conductors such as Neeme Järvi, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Andrew Litton, Dima Slobodeniouk and Vassily Sinaisky. He also performs regularly in many of the world’s finest venues including the Queen Elizabeth Hall, Tonhalle Zürich, Royal Festival Hall, Concertgebouw Amsterdam and New York’s Avery Fisher Hall. Born in St Petersburg in 1980, Yevgeny Sudbin began his musical studies at the Specialist Music School of the St Petersburg Conservatory with Lyubov Pevsner at the age of five. He emigrated with his family to Germany in 1990 where he continued his studies at Hochschule für Musik Hanns Eisler with Galina Ivanzova. In 1997 he moved to London to study at the Purcell School and subsequently the Royal Academy of Music. In 2010, he was awarded a Fellowship by the Royal Academy and is now a visiting professor. Yevgeny Sudbin lives in London with his wife and three young children and, in his spare time, he is an avid photographer.

www.yevgenysudbin.com

Michail Glinka (1804–1857)

Ouvertüre zu *Ruslan und Ludmila*

Irgendwann habe ich aufgehört mitzuzählen, wie oft ich zu den Klängen der gern als Konzertaufakt verwendeten *Ruslan und Ludmila*-Ouvertüre warten musste, bis ich „an der Reihe war“ (oft mit Tschaikowskys Klavierkonzert Nr. 1). An einem dieser Abende beschloss ich: „Jetzt reicht’s! Ich muss einen Weg finden, mich auf dem Klavier durch dieses Stück zu quälen – ein Zeichen der Wiedergutmachung für meine Abneigung gegen die Fanfaren“. Das ist natürlich nicht ganz ernst gemeint: Die Ouvertüre macht großen Spaß, und überdies hat es oft gute Gründe, dass manche Stücke häufiger aufgeführt werden als andere.

Anders als in der Tragödie *Romeo und Julia* handelt es sich bei dieser wonnigen Liebesgeschichte um einen klassischen „Gut besiegt Böse“-Stoff, der zudem auf die russische Folklore zurückgeht. Glinka wurde von Tschaikowsky sehr bewundert, fast so sehr wie Mozart. Tschaikowsky und auch die Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ gingen sogar so weit, ihn den „Vater der russischen Musik“ zu nennen. Bei der Einweihung des Moskauer Konservatoriums im Jahr 1866 hat sich Tschaikowsky dem Vernehmen nach ans Klavier gesetzt und diese Ouvertüre aus dem Gedächtnis gespielt. Meine eigene Bearbeitung hält sich eng an die originale Orchesterpartitur – mit einigen zusätzlichen Texturen, die aus purem Vergnügen hinzukamen: Aus irgendeinem Grund geriet der Mittelteil mit seinen raschen Repetitionen zu einer Hommage an Scarlatti.

Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893)

Ich lernte klassische Musik durch stundenlanges, ununterbrochenes Hören von Aufnahmen der Musik Tschaikowskys kennen (und lieben). Auch heute noch bin ich mir nicht sicher, ob ich einen anderen Komponisten zu nennen wüsste, dessen Musik die ungeschützte Verletzlichkeit menschlicher Gefühle in ähnlichem Maße

zum Ausdruck bringt. (Vielleicht kommt Schumann dem am nächsten, wenn auch auf eine ganz andere Weise.) Nichts steht ihr im Weg, und das stellt eine gewisse Herausforderung für die Interpretation dar, denn als Interpret steht man dem Komponisten und seiner Musik grundsätzlich „im Weg“, wie ein Filter – und das nicht immer zum Vorteil des Werks.

Blumenwalzer (1892) und **Walzer aus Dornröschen** (1889),

Bearbeitungen für vier Hände

Das russische Ballett erlebte im 19. Jahrhundert seine Blütezeit, und einige von Tschaikowskys zauberhaftesten, reizvollsten Werken gehören diesem Genre an. Ich beschloss daher, für mich und meine 12-jährige Tochter Bella ein paar echte Juwelen zu arrangieren, um uns mit ihnen während des ersten Pandemie-Lockdowns die Zeit zu vertreiben. Sie zu spielen brachte einen Sonnenstrahl (und etwas Hoffnung) in eine dunkle Zeit, die nicht enden zu wollen schien, und sie umrahmen hier eine Auswahl kleinerer Originalkompositionen.

Der „Blumenwalzer“ stammt aus dem 2. Akt des *Nussknackers*. Der Walzer lässt sich sehr für Klavier bearbeiten; oberstes Ziel war es, Tschaikowskys Geist so treu wie möglich zu bleiben – inklusive der dezenten Versuchung, die Arrangements „blumig“ zu machen, ohne dabei zu übertreiben (den ein oder anderen jazzigen Unterton wird er hoffentlich verzeihen). Oft überkreuzen sich die Hände, und so wird die Ausführung zu einem großen Vergnügen.

Das Arrangement des Walzers aus *Dornröschen* lehnt sich eng an die Bearbeitung für Klavier zu vier Händen an, mit der Tschaikowsky 1891 den 17-jährigen Rachmaninow beauftragte. Wir haben sie adaptiert, um sie (für uns) bequemer einzurichten, und ein paar Sachen hinzugefügt.

Dumka „Russische ländliche Szene“ op. 59 (1886)

„Dumka“ (was so viel wie „Gedanke“ bedeutet) ist eine Art Volkslied mit Instrumentalbegleitung, das Tschaikowsky möglicherweise in der Ukraine kennengelernt hat. Sie wirkt eher wie eine niedergeschriebene Improvisation und ist als Genre den Ungarischen Rhapsodien von Liszt nicht unähnlich (tatsächlich wollte Tschaikowsky sein Stück ursprünglich „Rhapsodie“ nennen). Die Musik wechselt rasch zwischen verhaltenen, melancholischen Stimmungen und einem schnellen, volkstümlichen Tanz. Die emotionale Kontur der Komposition ist voller Kontraste – eine energische, bäuerliche Szene mit möglicherweise tragischem Ausgang, wie er für eine romantische Ballade nicht ungewöhnlich ist. Das Stück wurde von dem französischen Musikverleger Félix Mackarr in Auftrag gegeben, der sich ein gehaltvolles, virtuoses Stück erhoffte – ein Wunsch, dem Tschaikowsky voll und ganz entsprochen hat.

Aus Die Jahreszeiten op. 37a (1876)

Es ist weder ganz klar, wie die zwölf Stücke dieser Werkgruppe zu dem Titel *Die Jahreszeiten* kamen, noch warum sie als op. 37a – mitunter auch 37b – firmieren (die Opuszahl 37 war bereits durch die Klaviersonate G-Dur belegt). Einigen Anekdoten zufolge wurde das Werk ursprünglich 1876 zur sukzessiven Veröffentlichung in der St. Petersburger Musikzeitschrift *Nouvelist* in Auftrag gegeben. Tschaikowsky soll seinen Diener angewiesen haben, ihn jeden Monat vor dem Abgabetermin daran zu erinnern, dass „es an der Zeit ist, etwas nach St. Petersburg zu schicken, Peter Iljitsch!“ Er ließ dann alles andere, woran er gerade arbeitete, liegen und notierte rasch etwas, das den Charakter des Monats, in dem das Stück veröffentlicht werden sollte, verkörpern sollte.

Die fertigen Stücke erfüllten nicht nur ihren vorgesehenen Zweck – bestimmte „Monate“ wie Juni und November erlangten eine solche Beliebtheit, dass sie

schließlich öfter in bearbeiteter Form als in der originalen Klavierfassung zu hören waren.

„Troika“ (November) beginnt mit einem unwiderstehlich einprägsamen Thema, das allmählich aus der Ferne auftaucht; kaum wird man umhinkommen, beim *grazioso*-Mittelteil an die Darstellung eines russischen Bauerntanzes zu denken.

„Juni“ ist zu einem der bekanntesten Werke Tschaikowskys geworden: eine Barcarole in g-moll mit einer bezaubernden Melodie über wiegender Begleitung. Der Mittelteil (*Poco più mosso*) entwickelt sich schnell zu einem Höhepunkt mit rollenden Akkorden, worauf das unvergessliche g-moll-Thema wiederkehrt.

Nocturne und Humoreske op. 10 (1872)

Diese *Deux morceaux* entstanden während Tschaikowskys dreiwöchigem Aufenthalt in Nizza im Winter 1871/72; gewidmet sind sie seinem Freund Wladimir Schilowsky. Die Humoreske ist ebenfalls ein unverkennbar russischer Tanz ländlicher Provenienz, mit schrägen Harmonien und fröhlich synkopierten Rhythmen. In starkem Kontrast dazu steht die introvertierte Schlichtheit der Eingangsmelodie des F-Dur-Nocturne, die wie ein gütiger Sonnenstrahl wirkt. Auch wenn der Mittelteil sich zu einer etwas unruhigeren Angelegenheit entwickelt, findet man sich alles in allem von einer Melancholie umhüllt, die das Stück wie ein warmes, sanftes Leuchten durchdringt. Wie so oft in Tschaikowskys Frühwerk könnte man diese Qualität manchmal mit oberflächlicher Naivität verwechseln, doch es ist nichts dergleichen.

Nocturne cis-moll op. 19 Nr. 4 (1873)

Wie die „Troika“ erklingt auch dieses berühmte Nocturne oft nicht in seiner Originalgestalt, sondern in einer bearbeiteten Version (für Violoncello und Orchester, von Tschaikowsky selber für ein Konzert im Februar 1888 angefertigt). Es gehört

zu einer Reihe von *Six Morceaux*, die 1873 in Moskau vollendet wurden, und auch wenn es als *Andante sentimentale* gekennzeichnet ist, ist es alles andere als sentimental. Seine einfache, ehrliche Schönheit geht direkt unter die Haut, insbesondere in der Reprise.

Aus **18 Stücke** op. 72 (1893)

Die 18 Stücke (*18 Morceaux*) op. 72 sind Tschaikowskys letzte Werke für Klavier solo. Diese Charakterstücke, die im April 1893 in Klin fertiggestellt wurden, sind absolute Juwelen des Klavierrepertoires, begegnen aber erstaunlich selten im Konzertsaal. „Tendres reproches“ (Zärtliche Vorwürfe) ist ein ergreifendes Stück mit einem verspielten Mittelteil, das (wieder einmal) typisch ist für Tschaikowskys Verwendung „ländlicher“ Folklore.

„Valse à cinq temps“ (Walzer im 5/8-Takt) ist eine freche Angelegenheit, die unverwechselbar russisch ist, aber den 5/8-Rhythmus auslotet, der das ganze Stück durchzieht. Wirbelnd schwirrt das Stück umher und verliert beinahe den Verstand (und die Kontrolle) an die unablässige, lebhafte Bewegung.

„Chant élégiaque“ (Trauerlied) ist demgegenüber ein ausgedehntes Lied oder – angesichts seiner introvertierten Natur – vielmehr eine Liedreminiszenz, die sich hoch über eine bildhafte russische Landschaft erhebt und harmonisch ungemein vielfältig ist. Von inniger Vertraulichkeit, wie ein samtenes Kissen, kennt es auch Momente eindringlicher Dramatik.

Romeo und Julia, Fantasie-Ouvertüre (1869/1880)

Es war schon immer mein Wunsch, einige von Tschaikowskys symphonischen Werken (in denen er seine Seele entblößt und in denen einige seiner unglaublichesten musikalischen Äußerungen zu finden sind) auf dem Klavier aufführen zu können. Ich hatte schon lange ein Auge auf die Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* ge-

worfen, und ich benötigte nur die Zeit und Gelegenheit, den Stift zu Papier zu bringen (oder, besser gesagt, die Hände auf die Tasten: Das Ganze zu spielen war in der Tat einfacher als es aufzuschreiben).

Tatsächlich war es Mili Balakirew – ein anderer Kollege und Freund, den Tschaikowsky verehrte –, der ihm vorschlug, Shakespeares Stück zu vertonen. Wenn gleich Balakirew die ersten Entwürfe scharf kritisierte, widmete Tschaikowsky ihm das Werk schließlich. Vielleicht war das damals so üblich, aber ich kann nicht anders, als mit dem Komponisten zu empfinden, und ich frage mich, ob diese Kritik irgend von Nutzen war. Ein anderes schlagendes Beispiel ist das vernichtende Urteil des Pianisten Nikolai Rubinstein über sein Klavierkonzert Nr. 1, das er als „wertlos“ und „unspielbar“ bezeichnete. Heute aber spricht der Ruhm dieses Werks für sich selbst.

Ganz ähnlich verhält es sich mit *Romeo und Julia*: Balakirew erklärte, das erste Thema drücke „weder Schönheit noch Stärke“ aus. Und was das zentrale Liebesthema in Des-Dur angeht (das oft in romantischen Filmen verwendet wird), so räumte er ein, es sei zwar schön, aber „auch etwas überreif“. Trotz alledem vollendete Tschaikowsky 1869 die erste Fassung seiner „Fantasie-Ouvertüre“, und die Uraufführung im März 1870 in Moskau dirigierte kein geringerer als Nikolai Rubinstein. Die heute meistgespielte Fassung ist die dritte (1880), und auf sie habe ich mich bei meiner Bearbeitung gestützt. Dieses Meisterwerk ist das erste Orchesterwerk Tschaikowskys, das sich im internationalen Konzertrepertoire etablierte.

Seine Gesamtform ist die einer Symphonischen Dichtung (die Tschaikowsky freilich nicht als solche bezeichnen wollte), aber der Komponist passte sie subtil an eine Sonatenform samt Einleitung an. Ich habe versucht, mich eng an die Originalpartitur zu halten, habe einige Texturen ausgefüllt und hinzugefügt, wo ich es für angemessen hielt, ohne vorsätzlich in die Gesamtarchitektur des Werks einzugreifen. Man kann sich manchmal in Tönen verlieren – das Klavier hat einige

anzubieten –, wenn man versucht, alles unterzubringen. Die Gefahr liegt oft im „zuviel des Guten“, mit dem man sich dem Original aufdrängt. (Weniger ist oft mehr.) Letzten Endes hat sich die Bearbeitung aber recht schnell organisch gefügt, und so hatte ich schließlich das Gefühl, das Stück könne in seiner Klavierfassung für sich allein stehen – ein Beweis für Tschaikowskys Genialität.

Einige Themen klingen hier vielleicht etwas „männlicher“ als in der Orchesterfassung. So lässt der erste Einsatz des Liebesthemas, das nach den turbulenten „Montagues & Capulets“-Kämpfen organisch aufzublühen sucht, eher an „Romeo“ denken; die Zärtlichkeit von „Julia“ zeigt sich kurz darauf, wenn die Melodie in den Triolen der rechten Hand aufsteigt. Dies geschah mit Absicht. Im Zuge der Themenwiederholungen wird Romeos Beteuerung ewiger Liebe zu Julia immer sinnlicher, dramatischer und beinahe aufdringlich. Eine ziemlich große Herausforderung (abgesehen von dem Versuch, alle Instrumente unter beide Hände zu bekommen) stellte die choralartige Reprise des langsamen Anfangs dar, die, wie ich befürchte, im Orchester viel wuchtiger und bedeutsamer klingt als alles, was man am Klavier auszurichten vermag.

© *Yevgeny Sudbin* 2022

Yevgeny Sudbin wurde vom *Daily Telegraph* als „möglicherweise einer der größten Pianisten des 21. Jahrhunderts“ gefeiert. Er ist unter vielen anderen mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Philharmonic und dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra aufgetreten und hat mit Dirigenten wie Neeme Järvi, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Andrew Litton, Dima Slobodeniouk und Vassily Sinaisky zusammengearbeitet. Er spielt regelmäßig in vielen der bekanntesten Konzerthäuser der Welt, z. B. der Queen Elizabeth Hall, Tonhalle Zürich, Royal Festival Hall, Concertgebouw

Amsterdam und der Avery Fisher Hall in New York. Yevgeny Subin wurde 1980 in St. Petersburg geboren und begann seine musikalische Laufbahn im Alter von fünf Jahren an der Spezialmusikschule des St. Petersburger Konservatoriums bei Lyubov Pevsner. 1990 wanderte seine Familie nach Deutschland aus, wo er sein Studium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Galina Ivanzova fortsetzte. 1997 zog er nach London, um zunächst an der Purcell School und dann an der Royal Academy of Music zu studieren. 2010 erhielt er ein Stipendium der Royal Academy und ist heute dort Gastprofessor. Yevgeny Sudbin lebt mit seiner Frau und drei kleinen Kindern in London; in seiner Freizeit ist er ein begeisterter Fotograf.

www.yevgenysudbin.com

Mikhaïl Glinka (1804–57)

Ouverture de *Rouslan et Ludmilla*

Je ne compte plus le nombre de fois où j'ai dû attendre mon tour (souvent pour le Premier Concerto pour piano de Tchaïkovski) pendant que l'orchestre jouait l'ouverture de *Rouslan et Ludmila* en lever de rideau. Un soir, je me suis dit : « Ça suffit ! Il faut que j'expie ma faute, celle de ne pas aimer les fanfares, en me meurtrissant au piano. » Je blague, bien sûr : l'œuvre est très chouette et de toute façon, il y a souvent de bonnes raisons pour lesquelles certaines pièces sont jouées plus souvent que d'autres.

Contrairement à la pièce tragique *Roméo et Juliette*, cette histoire d'amour *feel good* est un exemple classique du thème du « bien triomphant du mal » qui s'inspire en même temps du folklore russe. Tchaïkovski éprouvait une grande admiration pour Glinka, presque autant que pour Mozart. En fait, Tchaïkovski ainsi que les membres du « puissant petit groupe » allaient jusqu'à l'appeler « le père de la musique russe ». On raconte que Tchaïkovski se serait assis au piano pour jouer cette ouverture de mémoire lors de l'inauguration du Conservatoire de Moscou en 1866. Mon propre arrangement suit de près la partition d'orchestre originale, avec quelques textures supplémentaires ajoutées pour le plaisir, au point que la section centrale, avec ses répétitions rapides, finit par ressembler à un hommage à Scarlatti.

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840–93)

C'est en écoutant des enregistrements de la musique de Tchaïkovski pendant des heures sans interruption que je me suis initié à la musique classique au point d'en tomber amoureux. Aujourd'hui encore, je ne vois pas d'autres compositeurs dont la musique dépeint les émotions humaines aussi crûment et avec un tel degré de vulnérabilité. Schumann est peut-être celui qui s'en approche le plus, mais d'une

manière très différente. Aucune retenue chez Tchaïkovski, ce qui présente certains défis en matière d'interprétation : en tant qu'interprète, on « s'immisce » dans sa musique qui fait l'effet d'un filtre et pas toujours au profit de l'œuvre.

Valse des Fleurs (1892) and **Valse de *La Belle au bois dormant*** (1889),
arrangements pour piano quatre mains

Le ballet russe a vécu son heure de gloire au XIX^e siècle et certaines des œuvres les plus magiques et les plus attachantes de Tchaïkovski appartiennent à ce genre. J'ai donc décidé d'arranger deux véritables joyaux pour Bella, ma fille de douze ans, et moi afin de nous tenir occupés pendant le premier confinement de la pandémie. Les jouer ensemble nous a apporté un rayon de soleil (et un peu d'espoir) pendant une période sombre qui semblait ne jamais devoir se terminer. Ces deux pièces encadrent ici la sélection de courtes compositions originales.

La « Valse des Fleurs » est tirée du deuxième acte du ballet *Casse-Noisette*. La valse se prête très bien à une transcription pour le piano, mais l'objectif était d'être aussi fidèle que possible à l'esprit de Tchaïkovski, avec la légère tentation de rendre la musique « fleurie » au piano, mais sans excès (avec un élément jazzy occasionnel que, je l'espère, Tchaïkovski pardonnera). Les mains s'entremêlant souvent, l'interprétation s'avère très amusante.

L'arrangement de la valse de *La Belle au bois dormant* est en fait étroitement inspiré de celui pour piano à quatre mains que Tchaïkovski avait demandé à Rachmaninov, alors âgé de 17 ans, de réaliser en 1891. Nous l'avons adapté pour le rendre plus aisé (pour nous), avec quelques éléments ajoutés.

Doumka. Scène rustique russe, op. 59 (1886)

La « doumka » (qui signifie « pensée ») est une forme de chanson folklorique avec accompagnement instrumental que Tchaïkovski a pu entendre en Ukraine. Celle-ci

rappelle une improvisation écrite et, en tant que genre, ne diffère pas tellement des rhapsodies hongroises de Liszt. En fait, Tchaïkovski avait initialement envisagé d'appeler sa pièce « rhapsodie ». La musique passe rapidement d'une humeur lente et mélancolique à une danse rapide et folklorique. Le contour émotionnel de la pièce est plein de contrastes : une scène énergique et rustique, avec peut-être une issue tragique, comme il n'est pas inhabituel pour une ballade romantique. La pièce a été commandée par l'éditeur de musique français Félix Mackar, qui souhaitait une pièce substantielle et virtuose. Manifestement, Tchaïkovski a livré la marchandise.

Extrait de **Les Saisons**, op. 37a (1876)

On ne sait pas exactement comment le titre *Les Saisons* a été choisi pour les douze pièces de ce groupe, ni pourquoi l'opus 37a – ou b, que l'on voit également – lui a été attribué (l'opus 37 était déjà occupé par la Sonate pour piano en sol majeur). Certaines anecdotes suggèrent que l'œuvre fut commandée à l'origine pour une publication périodique dans le *Nouvelliste*, un magazine musical de Saint-Petersbourg, au cours de l'année 1876. Tchaïkovski aurait demandé à son domestique de le lui rappeler, avant la date limite de chaque mois, en ces termes : « Piotr Ilitch, c'est l'heure de votre envoi à Saint-Petersbourg ! ». Il laissait alors tomber tout ce sur quoi il travaillait à ce moment-là et griffonnait quelque chose de court, en essayant de représenter le caractère du mois au cours duquel la pièce devait être publiée.

Non seulement les pièces ont fini par remplir parfaitement leur fonction initiale, mais certains « mois », comme juin et novembre, sont devenus si populaires qu'ils ont fini par être entendus plus fréquemment sous forme de transcription plutôt que dans la version originale pour piano.

« Troïka » (novembre) commence par un thème irrésistible qui apparaît lentement au loin. Il est difficile de ne pas imaginer une représentation d'une danse paysanne russe dans la section médiane *grazioso*.

« Juin » est devenu l'une des œuvres les plus connues de Tchaïkovski : la Barcarolle en sol mineur présente une charmante mélodie sur un accompagnement ressemblant à une berceuse. La section centrale *Poco più mosso* parvient rapidement au point culminant avec des accords ondoyants, avant que le thème mémorable en sol mineur ne revienne.

Nocturne et Humoresque, op. 10 (1872)

Ces deux morceaux ont été composés pendant le séjour de trois semaines de Tchaïkovski à Nice au cours de l'hiver 1871–72. Il les a dédiés à son ami Vladimir Shilovski. L'Humoresque est une autre danse russe rustique typique avec une structure harmonique originale et des rythmes joyeusement syncopés. En revanche, la simplicité introspective de la mélodie d'ouverture du Nocturne en fa majeur apparaît comme un rayon de soleil accueillant. La section centrale devient un peu plus agitée mais, dans l'ensemble, il y règne une atmosphère mélancolique qui éclaire la pièce comme une douce et chaude lueur. Comme c'est souvent le cas avec les premières compositions de Tchaïkovski, cette qualité peut parfois être prise pour une naïveté superficielle, mais il n'en est rien.

Nocturne en ut dièse mineur, op. 19 n° 4 (1873)

Comme la « Troïka », ce célèbre nocturne est souvent entendu dans un arrangement (pour violoncelle et orchestre, réalisé par le compositeur pour un concert en février 1888) plutôt que dans sa forme originale. Il fait partie d'un ensemble de Six Morceaux complétés en 1873 à Moscou. Marqué *Andante sentimentale* (sic), il est tout sauf sentimental. Sa beauté simple et honnête vous envahit, surtout dans la récapitulation.

Extrait de **18 Morceaux**, op. 72 (1893)

Les 18 Morceaux (ou 18 Pièces) opus 72 sont les dernières compositions pour piano seul de Tchaïkovski. Achievées en avril 1893 à Klin, ces pièces de caractère sont des bijoux absolus du répertoire pianistique mais elles sont étonnamment rarement jouées en concert. « Tendres reproches » est une pièce poignante avec une section centrale enjouée, typique de l'utilisation, encore une fois, par Tchaïkovski d'éléments folkloriques « rustiques ».

La « Valse à cinq temps » est une pièce insolente, indubitablement russe, mais qui explore le rythme à 5/8 qui persiste tout au long de la pièce. Celle-ci tourbillonne et virevolte, perdant presque la tête (et le contrôle) dans ce mouvement perpétuel à l'allure instable.

« Chant élégiaque » en revanche, est une chanson expansive, ou plutôt – étant donné sa nature introspective – le souvenir d'une chanson qui s'élève au-dessus d'un paysage russe animé et dont l'harmonie est incroyablement variée. Elle est intime, comme un coussin moelleux, mais elle devient parfois plus dramatique et insistante.

***Roméo et Juliette* « Ouverture fantaisie » (1869/1880)**

J'ai toujours souhaité pouvoir interpréter au piano certaines des œuvres symphoniques de Tchaïkovski, là où il met son âme à nu et où l'on trouve certains de ses passages les plus extraordinaires. J'avais depuis longtemps des vues sur l'ouverture fantaisie de *Roméo et Juliette* et il ne me restait plus qu'à trouver le temps et l'occasion de prendre la plume ou plutôt de poser les mains sur les touches. Je dois admettre qu'il est plus facile de la jouer que de l'écrire.

C'est en fait Mili Balakirev – un autre collègue et ami admiré par Tchaïkovski – qui lui suggéra de mettre en musique la pièce de Shakespeare. Même si Balakirev a sévèrement critiqué les premières ébauches, Tchaïkovski lui a malgré tout dédié

l'œuvre. Peut-être était-ce la façon de faire à l'époque, mais je ne peux m'empêcher d'éprouver de la compassion pour le compositeur et je me demande si les critiques qu'il a reçues lui ont été d'une quelconque utilité. Autre exemple : le pianiste Nikolaï Rubinstein qui dénigra son Premier Concerto pour piano, le déclarant « sans valeur » et « injouable ». Pourtant, la renommée de cette œuvre parle aujourd'hui d'elle-même.

Il en va de même pour *Roméo et Juliette* : Balakirev a déclaré que le premier thème « ne transmet ni beauté ni force ». Quant au thème d'amour principal en ré bémol majeur – qui apparaît souvent dans les films romantiques – il concédait qu'il était beau, mais ajoutait « bien qu'un peu trop blet ». Malgré tout, Tchaïkovski termina la première version de son « ouverture fantaisie » en 1869, et la première à Moscou en mars 1870 fut dirigée par nul autre que Nikolaï Rubinstein. C'est la troisième version, datant de 1880, la plus souvent jouée de nos jours, qui a servi de base à mon arrangement. Ce chef-d'œuvre est devenu la première œuvre orchestrale de Tchaïkovski à entrer dans le répertoire de concert international.

La conception générale est celle d'un poème symphonique (bien que Tchaïkovski n'ait pas souhaité l'appeler ainsi), mais le compositeur l'a subtilement adapté à la forme sonate, avec une introduction. J'ai essayé de rester proche de la partition originale, en complétant et en ajoutant quelques textures lorsque cela me semblait approprié, tout en évitant d'interférer avec l'architecture générale de l'œuvre. On peut parfois se perdre dans les notes – le piano en a en abondance – en essayant de tout faire entrer. Le danger est souvent de « sur-écrire » et de s'imposer face à l'original. En définitive, l'arrangement s'est rapidement mis en place de manière organique et j'ai finalement eu le sentiment que le morceau pouvait se suffire à lui-même dans sa version pour piano, ce qui témoigne du génie de Tchaïkovski.

Certains des thèmes ont peut-être fini par sonner plus « masculins » que dans la version orchestrale. Par exemple, la première apparition du thème de l'amour, qui

tente de s'écouler de manière organique après les tumultueuses batailles des « Montaigu et Capulet », a plutôt un air de « Roméo », la tendresse de « Juliette » suivant peu après, lorsque la mélodie monte dans les triolets de la main droite. C'était délibéré. Alors que le thème revient sans cesse, la déclaration d'amour éternel de Roméo pour Juliette devient plus voluptueuse, radicale et presque insistante. Un défi de taille (outre le fait d'essayer de rassembler tous les instruments sur deux mains) s'est présenté dans la récapitulation chorale de l'ouverture lente qui, je le crains, sonne beaucoup plus conséquente et significative à l'orchestre, indépendamment de ce que l'on fait au piano.

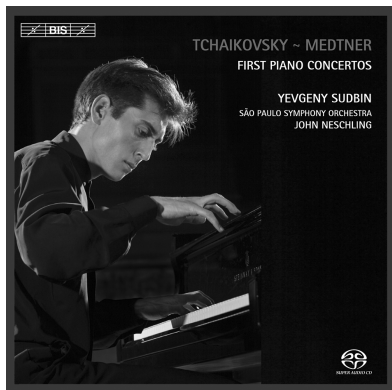
© *Yevgeny Sudbin 2022*

Yevgeny Sudbin a été salué par le *Daily Telegraph* comme « potentiellement l'un des plus grands pianistes du XXI^e siècle ». Il a travaillé avec l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool et bien d'autres, collaborant avec des chefs tels Neeme Järvi, Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä, Andrew Litton, Dmitri Slobodeniouk et Vassili Sinaïski. Il se produit régulièrement dans les plus grandes salles du monde, notamment au Queen Elizabeth Hall et au Royal Festival Hall à Londres, à la Tonhalle de Zurich, au Concertgebouw d'Amsterdam et à l'Avery Fisher Hall de New York. Né à Saint-Petersbourg en 1980, Yevgeny Sudbin a commencé ses études musicales à l'école de musique spécialisée du Conservatoire de Saint-Petersbourg avec Lioubov Pevsner à l'âge de cinq ans. Il émigre avec sa famille en Allemagne en 1990 où il poursuit ses études à l'Académie de musique Hanns Eisler à Berlin avec Galina Ivanzova. En 1997, il s'installe à Londres pour étudier à la Purcell School, puis à la Royal Academy of Music. En 2010, il a reçu une bourse de la Royal Academy où il est main-

tenant professeur invité. Yevgeny Sudbin vit à Londres avec sa femme et ses trois jeunes enfants et, pendant ses temps libres, s'adonne avec passion à la photographie.

www.yevgenysudbin.com

Also from Yevgeny Sudbin:



Pyotr Ilyich Tchaikovsky:

Piano Concerto No. 1 in B flat minor, Op. 23

Nikolai Medtner:

Piano Concerto No. 1 in C minor, Op. 33

São Paulo Symphony Orchestra
John Neschling

BIS-1588 SACD

CD of the Week *The Daily Telegraph* · 10/10/10 *klassik-heute.com*

Opus d'Or *Opus HD Magazine* · 5 Diapasons *Diapason*

Benchmark recording & Orchestral Choice of the Month *BBC Music Magazine*

Editor's Choice & Disc of the Month – 'A Tchaikovsky First of spine-tingling brilliance, poetry and vivacity... Here, amazingly, is one of the most familiar of all concertos rekindled in all its first glory.' *Gramophone*

« De disque en disque, Yevgeny Sudbin s'affirme comme l'un des musiciens les plus singuliers de sa génération. » *Le Monde de la Musique*

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

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

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

Instrumentarium

Grand pianos: Steinway D

Recording Data

Recording: *Romeo & Juliet*; Op. 10/1; Op. 19/4; *The Seasons*: February 2020 at Sendesaal Bremen, Germany
Dumka; Op. 72; Op. 10/2; *Ruslan & Ludmila*: June 2021 at the Västerås Concert Hall, Sweden
Four-hands waltzes: 29 July 2022 at the Lisztzentrum Raiding, Austria
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technicians: Wolfgang Wiese (Bremen), Lajos Toro (Västerås); Siebren van Hoog (Raiding)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Yevgeny Sudbin 2022
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography (cover & ecopak inside): © Nikolaj Lund
Photo of Yevgeny and Bella Sudbin: © Sally Wei
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2198 © & © 2022, BIS Records AB, Sweden.

For Sally

