



MIECZYŚŁAW WEINBERG
CELLO SONATAS

ALEXANDER CHAUSHIAN
YEVGENY SUDBIN

WEINBERG, MIECZYŚŁAW (1919–96)

SONATA No. 1 FOR CELLO AND PIANO, Op. 21 (1945) (Copyright control) 19'00

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | I. <i>Lento ma non troppo</i> | 8'47 |
| [2] | II. <i>Un poco moderato – Lento ma non troppo</i> | 10'11 |

SONATA No. 1 FOR CELLO SOLO, Op. 72 (1960) (Copyright control) 14'50

- | | | |
|-----|-----------------------|------|
| [3] | I. <i>Adagio</i> | 7'13 |
| [4] | II. <i>Allegretto</i> | 3'27 |
| [5] | III. <i>Allegro</i> | 4'06 |

SONATA No. 2 FOR CELLO AND PIANO, Op. 63 (1959) (Copyright control) 21'02

- | | | |
|-----|---------------------|------|
| [6] | I. <i>Moderato</i> | 6'36 |
| [7] | II. <i>Andante</i> | 8'19 |
| [8] | III. <i>Allegro</i> | 6'01 |

TT: 55'45

ALEXANDER CHAUSHIAN *cello*

YEVGENY SUDBIN *piano*

Mieczysław Weinberg, to use the Western spelling he himself reportedly preferred, was born in Warsaw, and from an early age took part as pianist and ensemble leader in musical performances at the Jewish theatre where his father was composer and violinist. As a 12-year-old he began piano studies at the Warsaw Conservatory, and throughout his career his fluency as a sight-reader and score-reader was much prized. (Among his several fine recordings are his two *Sonatas for Cello and Piano*, accompanying the Rostropovich pupil Alla Vasilyeva.)

In 1939 Weinberg fled the German occupation of Poland (in which his parents and sister Ester were murdered), first to Belorussia, where a Russian border guard inscribed his documents with the stereotypically Jewish ‘Moysey’. That became the name by which all official sources thereafter referred to him. It was as a 20-year-old in Minsk that he began serious study of composition, under the ageing Rimsky-Korsakov pupil Vasily Zolotaryov. This instilled in him an enduring respect for the traditional genres and forms of instrumental music. But the life-changing event was the performance of Shostakovich’s *Fifth Symphony* in 1940: ‘I remember how, sitting at the piano in the orchestra, my breath was taken away by every phrase, every musical idea,’ Weinberg later recalled, ‘as if a thousand electrical charges were piercing me.’

Following the Nazi invasion of the USSR, Weinberg moved on to Tashkent in Uzbekistan, where a significant portion of the country’s intelligentsia was already in evacuation. Then at the direct invitation of Shostakovich, who had been impressed with the score of Weinberg’s *First Symphony*, he moved to Moscow, where he lived from 1943 until his death in 1996. Though never enrolled as one of Shostakovich’s official pupils, Weinberg readily acknowledged the inspiration: ‘I count myself as his pupil, his flesh and blood.’ And Shostakovich lost no opportunity to commend Weinberg’s music to friends and colleagues. Both composers worked across a wide range of genres and in a gamut of styles ranging from folk idioms

(including, especially for Weinberg, Jewish ones) to twelve-note themes. Yet the influence went in both directions, and the musical relationship was a dialogue as much a mentor-disciple one. For all the unmistakable echoes of his revered role-model, Weinberg retained a higher level of independence than many of his Soviet colleagues, distancing himself both from official academic conservatism and from the younger generation's fervent embrace of formerly forbidden Western-style modernism. Both Shostakovich and Weinberg left an imposing body of symphonies and string quartets – in Weinberg's case numbering 26 and 17, respectively. In the genre of the sonata, too, Weinberg comfortably outstripped Shostakovich's production.

There were to be many significant encounters, musical and otherwise, with Shostakovich, including première performances and a famous recording of the piano duet version of Shostakovich's *Tenth Symphony* alongside the composer. In February 1953, at the height of Stalin's anti-semitic purges, Weinberg was imprisoned, seemingly because of the connection with his father-in-law Solomon Mikhoels, the famous Jewish actor and activist as chairman of the Jewish Anti-Fascist Committee, who had been murdered in 1948. At this point Shostakovich took it upon himself to write to Lavrenty Beria, the feared head of the KGB, and Weinberg was released at the end of April, not long after the death of Stalin. Interestingly though, even forty years later, after glasnost and the break-up of the Soviet Union, Weinberg declined to cast himself as a victim, preferring to recall with pride that his music had been championed by many of the starriest musicians and conductors in his adopted country. Meanwhile official recognition came in the form of honorary titles, in ascending order of prestige: 'Honoured Artist of the Russian Republic' in 1971, 'People's Artist of the Russian Republic' in 1980, and 'State Prize of the USSR' in 1990.

* * * * *

In the two-and-a-half years following Weinberg's move to Moscow in August 1943 he devoted extraordinary energies to chamber music. His *Third*, *Fourth* and *Fifth String Quartets* all date from that time – all on a large scale, expressively wide-

ranging yet also concentrated in invention – plus a superb *Piano Quintet*, *Piano Trio* and *Clarinet Sonata*, as well as the *First Sonata for Cello and Piano* (1945), which was made available by Muzfond (the publishing wing of the Composer's Union) in 1947 but seemingly not given its public première until 2nd December 1962, by Daniil Shafran accompanied by Nina Musinyan. No information seems to have survived regarding any commission or early performing history for either of the cello and piano sonatas.

The *First Sonata* is cast in two movements, the first being mainly slow and led off by a dreamy solo line for the cello, to which the piano responds more agitatedly. The piano's continuation over repeated notes in the bass brings in Weinberg's signature motifs of rocking perfect fourths and slurred pairs of notes, each being a distillation of the Jewish idioms he had grown up with. The cello and piano's initial ideas are then mulled over at length and recombined, their origins concealed beneath doublings and halvings of their original rhythms. The result is an unusual modification of sonata form, in which the traditional exposition, development and recapitulation section are cast in progressively longer spans. Ears attuned to the Shostakovich connection may pick up the descending motif that was to become a leading idea in the slow music for Shostakovich's *Twelfth String Quartet* 23 years later; on the other hand, many of Weinberg's textures are borrowed from Shostakovich's *Cello Sonata* of 1934, and from his *Second Piano Trio* of 1944.

The second movement is an arch-form, with a cadenza for the cello at the apex. The wiry, determined tone is characteristic of many Weinberg's scherzo movements around this time, reinforced by the G sharp minor tonality (where the first movement was in a highly chromaticised C major). In the opening toccata-like section the instruments seem to goad one another on in a succession of close canons. Declining the cello's invitation to move towards calmer regions, the piano storms into a *perpetuum mobile* that soon pulls the cello back into the maelstrom. The central cadenza has the task of reconstructing peace of mind, which it sets about

doing in an alternation of *dolente* two-part singing lines and *appassionato* declamation. The opening ideas of the movement now return in quieter, as if chastened, tones. After a general pause, the piano echoes the lyrical writing from the cello cadenza and ushers in the epilogue, once again in C major.

The *Second Sonata* dates from 1959, the same year as Shostakovich's *First Cello Concerto*. Here again one senses an artistic dialogue behind the music. The prominent *cantilena* writing for the cello in the first two movements again clearly derives from Shostakovich's *Cello Sonata*, as does some of the piano writing. On the other hand, the finale's intransigent drive, allied to semi-barbaric folk intonations, has close affinities with Shostakovich's concerto, whose main first-movement motif may also be detected.

In the first movement the cello carries both principal themes, its singing line being more or less unbroken (though it is the piano that is allotted the heavily disguised recapitulation). This time the modification of sonata form involves beginning the development section so unobtrusively that its function overlaps with that of an exposition repeat. The second movement – a rocking *Andante*, in which the cello is muted – follows a similar structural path only in rather more compressed form, allowing the cello to take a leading, singing role, and rounding off the movement by letting the piano take over the themes. The ethnic tinge that has emerged in this movement's *pizzicato* theme comes more to the fore in the finale, though here the national tone owes as much to Bartók as to Shostakovich, and the movement is more highly wrought structurally as well as pushed to greater extremes of intensity.

In addition to these two duo sonatas, Weinberg composed four sonatas and a set of 24 *Preludes* for solo cello (there are also solo sonatas for violin, viola and even double bass). The opening movement of the *First Solo Sonata* unfolds its ruminatory monologue in the manner of the first *Cello and Piano Sonata*, with some help from the cadenzas in Shostakovich's string concertos (above all the *First Violin*

Concerto), working its way to ever more passionate heights before a sober round-ing-off. The *Allegretto* middle movement is a quizzical minuet/Ländler, marked by attractive modal inflections. Made of altogether sterner stuff, the *Allegro* finale has a close cousin in the corresponding movement of Shostakovich's *Seventh String Quartet*, composed in the same year – yet another example of an exchange of ideas so close that it is impossible to determine who is originator and who emulator. The sonata was premiered by its dedicatee Mstislav Rostropovich, on 15th December 1960 in the Lesser Hall of the Moscow Conservatory.

© *David Fanning 2007*

Alexander Chaushian started to play the cello at the age of seven, studying with his grandfather Alexander Chaushian Sr and Zare Sarkisian. He later studied at the Yehudi Menuhin School with Melissa Phelps and at the Guildhall School of Music and Drama in London as a student of Oleg Kogan. He pursued advanced studies at the Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin with the late Boris Pergamenschikov and David Geringas, graduating with distinction in 2005.

Alexander Chaushian has been the recipient of a number of awards, including the Anna Instone Memorial Award in 1999, and, in 2001, the Pierre Fournier Award (joint recipient). In 2002 he won the third prize in the International Tchaikovsky Competition in Moscow, and in 2005 the third prize and the special prize given by the Munich Chamber Orchestra at the Internationaler Musikwettbewerb der ARD in Germany.

As a soloist with orchestra, Alexander Chaushian has performed in many countries, including appearances with the Vienna Chamber Orchestra, London Mozart Players, Philharmonia Orchestra in London, the Orchestre de la Suisse Romande, Boston Pops Orchestra and Armenian Philharmonic Orchestra. His many recitals at London's Wigmore Hall have met with great acclaim. As well as performing reg-

ularly at prestigious international festival, he has since 2002 been the artistic director of the Orpheus & Bacchus Festival in Bordeaux, France and of the International Pharos Chamber Music Festival in Cyprus.

Alexander Chaushian has collaborated with many distinguished musicians such as Levon Chilingirian, Dmitri Sitkovetsky, Christoph Poppen, David Geringas and Philippe Cassard. His regular chamber music partners include Ashley Wass and Yevgeny Sudbin.

Yevgeny Sudbin's début CD of Scarlatti sonatas, released in 2005, met with such overwhelming critical acclaim – confirmed by the equally ecstatic reception of his subsequent recordings, a Rachmaninov recital and the first piano concertos of Tchaikovsky and Medtner – that he is now recognized as one of the world's most interesting and exciting young pianists. Sudbin has already performed extensively throughout the world, many of his performances having been broadcast on radio and television. He has appeared with several of the world's most distinguished orchestras, and regularly performs at the most important venues. Sudbin has played at music festivals throughout the world, and is a frequent participant at the Verbier Festival in Switzerland. He performs frequently in the USA where he is now in great demand. His love of chamber music has also led him to collaborate with several renowned musicians.

Born in St Petersburg, Yevgeny Sudbin displayed exceptional musical talent from an early age and in 1987 entered the specialist music school of the St Petersburg Conservatory. In 1990 he continued his studies in Berlin, moving to London in 1997 where he studied at the Royal Academy of Music. Yevgeny Sudbin has an exclusive recording contract with BIS Records.

For further information please visit www.yevgenysudbin.com

Mieczysław Weinberg (so die von ihm selber bekundetermaßen bevorzugte westliche Schreibweise) wurde in Warschau geboren und nahm schon in jungen Jahren als Pianist und Ensembleleiter an musikalischen Aufführungen des Jüdischen Theaters teil, an dem sein Vater Komponist und Geiger war. Als Zwölfjähriger nahm er Klavierunterricht am Warschauer Konservatorium; in seiner ganzen Karriere wurde seine Fähigkeit des Pariturlesens und Vom-Blatt-Spiels gerühmt. (Zu seinen vorzüglichen Aufnahmen gehören seine beiden *Sonaten für Cello und Klavier*, bei denen er die Rostropowitsch-Schülerin Alla Wassiljewa begleitet.)

1939 floh Weinberg aus dem von Deutschen besetzten Polen (in dem seine Eltern und seine Schwester Ester ermordet wurden) zunächst nach Weißrußland, wo ein russischer Grenzsoldat auf seine Ausweisepapiere das stereotype jüdische „Moysey“ schrieb. Diesen Namen verwendeten fortan alle offiziellen Quellen. Mit 20 Jahren begann er in Minsk, ernsthaften Kompositionsunterricht bei dem greisen Rimsky-Korsakow-Schüler Wassily Zolotarjow zu nehmen. Dies flößte ihm einen nachhaltigen Respekt vor den traditionellen Gattungen und Formen der Instrumentalmusik ein. Das Ereignis aber, das sein Leben ändern sollte, war die Aufführung von Schostakowitschs *Fünfter Symphonie* 1940: „Ich erinnere mich“, so Weinberg später, „daß mir – ich saß im Orchester am Klavier – jede Wendung, jeder musikalische Gedanke den Atem verschlug, als ob tausend elektrische Ladungen mich durchbohrten.“

Nach der deutschen Invasion in die UdSSR zog Weinberg weiter nach Taschkent in Usbekistan, wohin bereits ein erheblicher Teil der Intelligenzija evakuiert worden war. Auf direkte Einladung Schostakowitschs, den die Partitur von Weinbergs *Erster Symphonie* beeindruckt hatte, ging er nach Moskau, wo er von 1943 bis zu seinem Tod im Jahr 1996 lebte. Obgleich er nie zu den offiziellen Schülern Schostakowitschs gehörte, hat er sich stets zu dessen großem Einfluß bekannt: „Ich betrachte mich als seinen Schüler, sein Fleisch und Blut.“ Und Schostakowitsch

versäumte keine Gelegenheit, Weinbergs Musik seinen Freunden und Kollegen zu empfehlen. Beide Komponisten arbeiteten mit einer Vielzahl von Gattungen und in einer großen stilistischen Bandbreite, die von Volksmusikidiomen (darunter, zumal bei Weinberg, auch jüdischen) bis zu Zwölftonthemen reichte. Doch die Einflusnahme war durchaus wechselseitig, und die musikalische Beziehung war Dialog und Lehrer-Schüler-Verhältnis zugleich. Bei allen unverkennbaren Anklängen an sein verehrtes Rollenmodell bewahrte sich Weinberg ein höheres Maß an Unabhängigkeit als viele seiner sowjetischen Kollegen, distanzierte er sich doch sowohl vom offiziellen akademischen Konservatismus wie von der eifrigen Umarmung der ehemals verbotenen westlichen Moderne durch die jüngere Generation. Sowohl Schostakowitsch wie auch Weinberg hinterließen eine imposante Anzahl Symphonien und Streichquartette – in Weinbergs Fall 26 bzw. 17. Was das Sonatenschaffen betrifft, so überflügelte Weinberg Schostakowitsch mühelos.

Es gab viele wichtige Begegnungen musikalischer und anderer Art mit Schostakowitsch, u.a. Uraufführungen und eine legendäre Aufnahme der Klavierduo-Fassung von Schostakowitschs *Zehnter Symphonie* an der Seite des Komponisten. Im Februar 1953, auf dem Höhepunkt von Stalins antisemitischen Säuberungsaktionen, wurde Weinberg inhaftiert, offenbar wegen der Verbindung zu seinem Schwiegervater Solomon Michoels, dem berühmten jüdischen Schauspieler und Aktivisten – u.a. als Vorsitzender des Jüdischen Antifaschistischen Komitees –, der 1948 ermordet worden war. An diesem Punkt nahm Schostakowitsch es auf sich, an Lawrenti Beria, den gefürchteten Chef des KGBs, zu schreiben; Weinberg wurde Ende April entlassen, bald nach dem Tod Stalins. Interessanterweise hat Weinberg es noch vierzig Jahre später, nach Glasnost und dem Untergang der Sowjetunion, abgelehnt, sich als Opfer zu sehen; er zog es vor, sich mit Stolz daran zu erinnern, daß sich viele der berühmtesten Musiker und Dirigenten seiner Wahlheimat für seine Musik eingesetzt hatten. Unterdessen hatte es auch offizielle Anerkennung in Form von Ehrentiteln gegeben (in aufsteigender Wertigkeit): „Ehrenkünstler der

UdSSR“ (1971), „Künstler des Volkes der UdSSR“ (1980) und „Staatspreis der UdSSR“ (1990).

* * * * *

Das Jahr 1944 war für Weinberg – der gerade nach Moskau gezogen war – ein *annus mirabilis* auf dem Gebiet der Kammermusik. Seine großformatigen *Streichquartette Nr. 3* bis 5 stammen alle aus jenem Jahr. 1945 folgten das *Klavierquintett*, das *Klaviertrio* und die *Klarinettensonate* sowie die *Erste Sonate für Cello und Klavier*, die 1947 von Muzfond (dem Verlag des Komponistenverbands) veröffentlicht wurde, anscheinend aber erst am 2. Dezember 1962 von Daniel Schafran und Nina Musinyan uraufgeführt wurde. Für keine der beiden Sonaten für Cello und Klavier gibt es Informationen über eventuelle Aufträge oder die frühe Aufführungsgeschichte.

Die *Erste Sonate* hat zwei Sätze, deren erster von vorwiegend langsamem Tempo ist und von einer träumerischen Cellomelodie angeführt wird, auf die das Klavier erregter antwortet. Die Fortsetzung im Klavier über Tonrepetitionen im Baß führen zu Weinbergs Erkennungsmotiven: Quartenpendel und übergebundene Notenpaare, beides Merkmale des jüdischen Idioms, mit dem er aufgewachsen war. Die Eingangsgedanken des Cellos und des Klaviers werden dann gründlich erwogen und neu zusammengesetzt, wobei ihr Ursprung mittels Verdopplung und Halbierung der originalen Rhythmen verschleiert wird. Das Ergebnis ist eine ungewöhnlich modifizierte Sonatenhauptsatzform, in der die herkömmlichen Expositions-, Durchführung- und Repräsententeile zusehends mehr Zeit beanspruchen. Schostakowitsch-Kenner werden vielleicht das absteigende Motiv bemerken, das 23 Jahre später der Hauptgedanke der langsamen Musik für Schostakowitschs *Zwölftes Streichquartett* werden sollte; auf der anderen Seite sind viele von Weinbergs Texturen Schostakowitschs *Cellosonate* (1934) und seinem *Zweiten Klaviertrio* (1944) entlehnt.

Der zweite Satz ist bogenförmig; an seinem Scheitelpunkt erklingt eine Cellokadenz. Der drahtige, bestimmte Grundton ist charakteristisch für Weinbergs Scherzi

aus jener Zeit; hier wird er durch die gis-moll-Tonart verschärft (während der erste Satz in einem hochchromatisierten C-Dur stand). In dem einleitenden tokkata-artigen Abschnitt scheinen die Instrumente sich in einer Folge engegeführter Kanons gegenseitig anzutreiben. Das Klavier lehnt die Einladung des Cellos, ruhigere Gefilde anzustreben, ab und stürzt sich stattdessen in ein Perpetuum mobile, das das Cello bald schon in seinen Sog mit hineinzieht. Die zentrale Kadenz hat die Aufgabe, die Seelenruhe wiederherzustellen, und sie unternimmt dies abwechselnd mit klagenden zweistimmigen Gesangsmelodien und mit *appassionato*-Deklamation. Die Eingangsgedanken des Satzes kehren nun in ruhigerer, gleichsam geläuterter Gestalt wieder. Nach einer Generalpause greift das Klavier den lyrischen Ton der Cellokadenz auf und leitet zu dem wiederum in C-Dur angesiedelten Epilog über.

Die *Zweite Sonate* stammt aus dem Jahr 1959, demselben Jahr, in dem Schostakowitsch sein *Erstes Cellokonzert* komponierte. Auch hier scheint der Musik ein künstlerischer Dialog zugrunde zu liegen. Die markanten Kantilenen des Cellos in den ersten beiden Sätzen sind wiederum klar Schostakowitschs *Cellosonate* verpflichtet; Ähnliches gilt für den Klaviersatz. Andererseits hat der unversöhnliche Impetus des Finales im Verein mit halbbarbarischen Folklore-Intonationen eine enge Affinität zu Schostakowitschs Konzert, dessen Kopfsatz-Hauptmotiv man hier auch entdecken kann.

Im ersten Satz trägt das Cello beide Hauptthemen vor, wobei sein Gesang kaum unterbrochen wird (wenngleich dem Klavier die stark verschleierte Reprise zuteilt wird). Auch diesmal ist die Sonatenform modifiziert, u.a. dadurch, daß die Durchführung so unauffällig beginnt, daß sie zugleich die Funktion einer Expositionswiederholung hat. Der zweite Satz – ein schaukelndes *Andante* mit gedämpftem Cello – folgt einem ähnlichen strukturellen Plan, allerdings in verdichteter Form; dem Cello kommt die führende, singende Rolle zu, bis das Klavier den Satz mit der Übernahme der Themen abrundet. Die ethnische Färbung des Pizzikato-themas dieses Satzes tritt im Finale stärker in den Vordergrund, wenngleich der na-

tionale Grundton hier mehr Bartók als Schostakowitsch verpflichtet ist; außerdem ist der Satz strukturell dichter gearbeitet und erreicht größere Intensitätsgrade.

Außer diesen beiden Duosonaten komponierte Weinberg vier Sonaten und eine Sammlung von 24 *Präludien* für Cello solo (daneben gibt es auch Solosonaten für Violine, für Viola und selbst für Kontrabaß). Der Kopfsatz der *Ersten Solosonate* entfaltet seinen grüblerischen Monolog in der Art der *Ersten Sonate für Cello und Klavier*, aber auch mit etwas Unterstützung der Kadenzen aus Schostakowitschs Streicherkonzerten (vor allem des *Ersten Violinkonzerts*); er erklimmt immer leidenschaftlichere Höhen, um schließlich nüchtern abgerundet zu werden. Der Mittelsatz (*Allegretto*) ist ein komisches Menuett (oder Ländler), den reizvolle modale Wendungen prägen. Das *Allegro*-Finale ist aus insgesamt ernsterem Stoff und hat einen nahen Verwandten im entsprechenden Satz aus Schostakowitschs *Siebentem Streichquartett* desselben Jahres – ein weiteres Beispiel für einen so engen Gedankenaustausch, daß es unmöglich ist zu bestimmen, wer Urheber und wer Nachahmer ist. Die Sonate wurde von Mstislaw Rostropowitsch, ihrem Widmungsträger, am 15. Dezember 1960 im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums uraufgeführt.

© *David Fanning* 2007

Alexander Chaushian begann im Alter von sieben Jahren mit dem Cellospiel; den ersten Unterricht erhielt er von seinem Großvater Alexander Chaushian sen. und von Zare Sarkisian. Später studierte er an der Yehudi Menuhin School bei Melissa Phelps und an der Guildhall School of Music and Drama in London bei Oleg Kogan. Weiterführende Studien bei Boris Pergamenschikow und David Geringas an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin folgten, die er 2005 mit Auszeichnung abschloß.

Alexander Chaushian hat eine Reihe von Auszeichnungen erhalten, darunter 1999 den Anna Instone Memorial Award und 2001 den Pierre Fournier Award.

2002 gewann er den Dritten Preis beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau; 2005 erhielt er den Dritten Preis und den Sonderpreis des Münchener Kammerorchesters beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD.

Als Orchestersolist hat Alexander Chaushian in vielen Ländern konzertiert, u.a. mit dem Wiener Kammerorchester, den London Mozart Players, dem Philharmonia Orchestra in London, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Boston Pops Orchestra und dem Armenian Philharmonic Orchestra. Seine zahlreichen Recitals in der Londoner Wigmore Hall fanden großen Anklang. Neben regelmäßigen Auftritten bei renommierten internationalen Festivals ist er seit 2002 Künstlerischer Leiter des Orpheus & Bacchus Festival in Bordeaux und des International Pharos Chamber Music Festival auf Zypern.

Alexander Chaushian hat mit vielen hervorragenden Musikern wie Levon Chilingirian, Dmitri Sitkovetsky, Christoph Poppen, David Geringas und Philippe Cassard zusammengearbeitet. Zu seinen regelmäßigen Kammermusikpartnern gehören Ashley Wass und Yevgeny Sudbin.

Seit seiner Debüt-CD mit Scarlatti-Sonaten aus dem Jahr 2005, die – wie seine zweite (Rachmaninow) und seine dritte CD (Tschaikowskys und Medtners *Klavierkonzerte Nr. 1*) – enthusiastisch aufgenommen wurde, gilt **Yevgeny Sudbin** als einer der international interessantesten und aufregendsten jungen Pianisten unserer Zeit. Sudbin ist in der ganzen Welt aufgetreten; viele seiner Konzerte wurden in Rundfunk und Fernsehen ausgestrahlt. Er konzertiert mit zahlreichen der weltweit renommiertesten Orchester und ist in bedeutendsten Konzertsälen zu Gast. Sudbin tritt bei zahlreichen wichtigen Musikfestivals auf; Stammgast ist er etwa beim Verbier Festival in der Schweiz. Zahlreiche Konzertverpflichtungen führten ihn in jüngerer Zeit insbesondere in die USA. Seine Liebe zur Kammermusik hat zur Zusammenarbeit mit vielen berühmten Musikern geführt.

Yevgeny Sudbin zeigte bereits in jungen Jahren außergewöhnliches musikali-

sches Talent und wurde 1987 an der Spezialmusikschule des Konservatoriums seiner Heimatstadt St. Petersburg aufgenommen. 1990 setzte er seine Studien in Berlin fort und ging 1997 nach London, wo er an der Royal Academy of Music studierte. Yevgeny Sudbin hat einen Exklusivvertrag bei BIS Records.

Weitere Informationen finden Sie auf www.yevgenysudbin.com

Mieczysław Weinberg, pour reprendre l'orthographe occidentale qu'il disait préférer, est né à Varsovie. Dès son plus jeune âge, il se produit en tant que pianiste et directeur d'ensemble dans des performances musicales au théâtre juif où son père est compositeur et violoniste. À l'âge de douze ans, il entreprend des études de piano au Conservatoire de Varsovie. Tout au long de sa carrière, sa facilité à la lecture à vue et à la lecture de partition sera grandement louée. Parmi ses nombreux et excellents enregistrements figurent ses deux *Sonates pour violoncelle et piano* en compagnie de l'élève de Mstislav Rostropovitch, Alla Vasilyeva.

En 1939, Weinberg fuit la Pologne occupée par les Allemands (ses parents et sa sœur Ester seront assassinés au cours de cette période) et gagne d'abord la Biélorussie où un douanier russe écrit sur ses documents le prénom stéréotypé juif « Moysey ». C'est ce prénom qui sera dorénavant repris dans tous les documents officiels. À vingt ans, à Minsk, il entreprend de sérieuses études de composition auprès de Vasily Zolotaryov, un élève, maintenant âgé, de Rimsky-Korsakov. Ces études feront naître en lui un sentiment de respect qui allait toujours exister pour les formes et les genres traditionnels de la musique instrumentale. L'événement musical qui devait changer sa vie est l'interprétation de la *cinquième Symphonie* de Chostakovitch en 1940 : « je me souviens comment, assis au piano dans l'orchestre, je perdis le souffle à chaque phrase, à chaque idée musicale comme si mille décharges électriques me transperçaient » devait plus tard se rappeler Weinberg.

Après l'invasion de l'URSS par les forces nazies, Weinberg s'installe à Tachkent en Ouzbékistan où une grande partie de l'intelligentsia du pays avait déjà trouvé refuge. Puis, suite à l'invitation directe de Chostakovitch qui avait été impressionné par la partition de sa *première Symphonie*, il déménage à Moscou en 1943 où il restera jusqu'à sa mort, en 1996. Bien qu'il ne sera jamais considéré comme l'un des élèves officiels de Chostakovitch, Weinberg reconnaîtra toujours l'inspiration : « Je me considère comme son élève, sa peau et son sang. » De son

côté, Chostakovitch ne perd aucune occasion de parler de la musique de Weinberg à ses amis et à ses collègues. Les deux compositeurs ont recours à un registre étendu de genres et dans une gamme de styles s'étendant de l'idiome folklorique (incluant, surtout dans le cas de Weinberg, la musique juive) à des thèmes dodéca-phoniques. Toutefois, l'influence sera réciproque et la relation musicale tiendra autant du dialogue que d'une relation mentor-disciple. Malgré tous les échos bien perceptibles de l'œuvre de son modèle révééré, Weinberg parvient à maintenir un plus haut niveau d'indépendance que plusieurs de ses collègues soviétiques, et se tiendra à distance autant du conservatisme académique officiel que de l'approbation sans réserve par la jeune génération du modernisme occidental d'abord interdit. Tant Chostakovitch que Weinberg laissent un nombre imposant de symphonies et de quatuors à cordes (dans le cas de Weinberg, respectivement vingt-six et dix-sept). La production de Weinberg dans le genre de la sonate dépasse également largement celle de Chostakovitch.

Plusieurs rencontres importantes avec Chostakovitch, tant musicales qu'autres, auront lieu, notamment la création et le célèbre enregistrement de la version pour duo de piano de la *dixième Symphonie* du compositeur russe. En février 1953, au plus fort des purges antisémites stalinienne, Weinberg est jeté en prison, apparemment en raison de son lien avec son beau-père, Solomon Mikhoels, le célèbre acteur juif et activiste, président du Comité anti-fasciste juif, assassiné en 1948. Chostakovitch décidera alors d'écrire à Lavrenty Beria, le directeur si craint du KGB, et Weinberg sera libéré à la fin du mois d'avril, peu après la mort de Staline. Il est intéressant de souligner que quarante ans plus tard, après la *glasnost* et la fin de l'Union soviétique, Weinberg refusera toujours de se considérer comme une victime, préférant plutôt de se rappeler avec fierté que sa musique a été défendue par plusieurs musiciens et chefs de son pays adoptif. La reconnaissance officielle lui viendra sous forme de titres honorifiques, parmi lesquels et en ordre croissant d'importance : « Artiste à l'honneur de la République Russe » en 1971, « Artiste du

peuple de la République Russe » en 1980 et « Prix d'État de l'Union Soviétique » en 1990.

* * * * *

1944, immédiatement après son déménagement à Moscou, sera une année miraculeuse pour Weinberg dans le domaine de la musique de chambre. Ses *troisième, quatrième et cinquième Quatuors à cordes* composés cette année-là sont tous de vaste dimension. Ils seront suivis en 1945 par le *Quintette avec piano*, le *Trio avec piano* et la *Sonate pour clarinette* ainsi que la première *Sonate pour violoncelle et piano* qui fut publiée par Muzfond (la section consacrée à l'édition de l'Union des compositeurs) en 1947 mais dont la première n'aura, semble-t-il, lieu que le 2 décembre 1962 par Daniil Sharan accompagné par Nina Musinyan. Nous ne possédons aucune information qui fasse état d'une commande ou qui mentionne des exécutions pour l'une ou l'autre des sonates pour violoncelle et piano.

La *première Sonate* est en deux mouvements. Le premier est en majeure partie lent et débute par une phrase rêveuse au violoncelle à laquelle le piano répond, de manière plus agitée. Le piano poursuit avec des notes répétées à la basse et présente les motifs-signatures de Weinberg : des quartes parfaites en alternance et des notes liées deux à deux, deux transformations de l'idiome juif dans lequel il a grandi. Les idées initiales présentées par le violoncelle et le piano sont considérées et combinées à nouveau alors que leur forme originale est dissimulée derrière le dédoublement ou le ralentissement de moitié des rythmes de départ. Le résultat est une modification inhabituelle de la forme sonate dans laquelle exposition, développement et récapitulation, le schéma traditionnel, sont insérés dans des durées de plus en plus longues. Les oreilles habituées aux transitions de Chostakovitch remarqueront le motif descendant qui allait devenir l'idée directrice de la section lente de son *douzième Quatuor à cordes*, vingt-trois ans plus tard. D'un autre côté, plusieurs des textures de Weinberg sont empruntées à la *Sonate pour violoncelle* de Chostakovitch de 1934 et de son *second Trio avec piano* de 1944.

Le second mouvement est dans une forme en arche, avec, à son sommet, une cadence du violoncelle. Le ton nerveux et déterminé est caractéristique de plusieurs mouvements de scherzos chez Weinberg composé à cette période et est renforcé par la tonalité de sol dièse mineur (alors que le premier mouvement est en do majeur, hautement chromatisé). Dans la section introductive semblable à une toccate, les instruments semblent s'encourager l'un et l'autre dans une succession de canons rapprochés. Déclinant l'invitation du violoncelle à se diriger vers des régions plus calmes, le piano tempête en un *perpetuum mobile* qui entraîne bientôt le violoncelle à nouveau dans le maelstrom. La cadence centrale a pour but de reconstruire une sérénité de l'esprit établie dans une alternance de lignes chantantes à deux voix *dolente* et une déclamation *appassionato*. Les idées qui ont ouvert le mouvement retournent maintenant à un climat plus calme, comme assagi. Après un silence des deux instruments, le piano reprend en écho l'écriture lyrique de la cadence du violoncelle et introduit l'épilogue, en do majeur à nouveau.

La *seconde Sonate* date de 1959, la même année que le *premier Concerto pour violoncelle* de Chostakovitch. On sent, ici encore, un dialogue artistique derrière la musique. La cantilène bien en évidence de la partie de violoncelle dans les deux premiers mouvements dérive encore une fois de la *Sonate pour violoncelle* de Chostakovitch tout comme certains aspects de la partie de piano. D'un autre côté, l'allure intransigeante du finale, combinée aux intonations folkloriques à moitié barbares manifeste aussi des affinités avec le concerto de Chostakovitch dont le motif principal du premier mouvement peut également y être détecté. Dans le premier mouvement, le violoncelle expose les deux thèmes principaux et sa ligne chantante est plus ou moins laissée inaltérée (bien que c'est au piano qu'incombe la récapitulation fortement déguisée). Ici, la modification de la forme sonate s'applique au début de la section du développement de manière si subtile que sa fonction chevauche celle d'une récapitulation. Le second mouvement, un *Andante* balançant dans lequel le violoncelle joue *con sordino*, suit un cheminement structurel sem-

blable mais sous une forme plus compressée laissant le violoncelle prendre un rôle de leader, plus chantant et conclue le mouvement en laissant le piano reprendre les thèmes. La teinte ethnique qui émerge du thème en *pizzicato* du dernier mouvement se fait davantage remarquer bien qu'ici les sonorités nationales doivent autant à Bartók qu'à Chostakovitch et le mouvement est bien davantage ouvragé structuellement et poussé à de plus grands extrêmes au niveau de l'intensité.

En plus de ces deux sonates en duo, Weinberg a composé quatre sonates et une série de *vingt-quatre Préludes* pour violoncelle seul (il a également produit des sonates pour violon, alto et même contrebasse seuls). Le mouvement initial de la *première Sonate pour violoncelle* seul déroule son monologue intériorisé à la manière de la *première Sonate pour violoncelle et piano* avec l'aide des cadences des concertos pour instruments à cordes de Chostakovitch (avant tout du *premier Concerto pour violon*) et parvient à des sommets encore plus passionnés avant une récapitulation plus sobre. Le mouvement central, un *allegretto*, est un menuet/laendler ironique caractérisé par des inflexions modales. Fait d'un matériau résolument plus sérieux, l'*allegro* finale est un cousin proche du mouvement correspondant du *septième Quatuor à cordes* de Chostakovitch composé la même année, un autre exemple d'un échange d'idées si intime qu'il devient impossible de déterminer qui en est l'initiateur et qui en est l'émulateur. La *Sonate* a été créée par son dédicataire, Mstislav Rostropovitch le 15 décembre 1960 dans la Petite Salle du Conservatoire de Moscou.

© *David Fanning* 2007

Alexander Chaushian commence le violoncelle à l'âge de sept ans et travaille avec son grand-père, Alexander Chaushian père et Zare Sarkisian. Il étudie ensuite à l'École Yehudi Menuhin avec Melissa Phelps ainsi qu'à la Guildhall School of Music and Drama à Londres avec Oleg Kogan. Puis il poursuit des études avancées

à l'École de musique Hanns Eisler à Berlin avec le regretté Boris Pergamenschikov et David Geringas et y obtient un diplôme avec mention.

Alexander Chaushian remporte un grand nombre de récompenses, notamment l'Anna Instone Memorial Award en 1999 et, en 2001, le Prix Pierre Fournier (conjointement). En 2002, il remporte le second prix au Concours international Tchaïkovski à Moscou et, en 2005, le troisième prix ainsi que le prix spécial de l'Orchestre de chambre de Munich au Concours international de musique d'ARD en Allemagne.

Il se produit en tant que soliste avec orchestre dans de nombreux pays en compagnie notamment de l'Orchestre de chambre de Vienne, des London Mozart Players, de l'Orchestre Philharmonia à Londres, de l'Orchestre de la Suisse Romande, du Boston Pops Orchestra et de l'Orchestre philharmonique d'Arménie. Ses nombreux récitals au Wigmore Hall de Londres remportent un grand succès. En plus de se produire régulièrement dans les festivals musicaux les plus prestigieux, il est, depuis 2002, directeur artistique du Festival Orpheus & Bacchus de Bordeaux en France et du Festival international de musique de chambre de Pharos à Chypre.

Alexander Chaushian travaille en collaboration avec des musiciens importants parmi lesquels Levon Chilingirian, Dmitri Sitkovetsky, Christoph Poppen, David Geringas et Philippe Cassard. Dans le domaine de la musique de chambre, il se produit avec Ashley Wass et Yevgeny Sudbin.

Les débuts discographiques de **Evgeny Sudbin** – un enregistrement de sonates de Scarlatti publié en 2005 – obtinrent un tel succès critique, confirmé par un second enregistrement consacré à Rachmaninov et un troisième consacré au *premier Concerto* de Tchaïkovski et à celui de Medtner, que cet artiste est maintenant considéré comme l'un des pianistes les plus intéressants et les plus excitants de l'heure. Sudbin se produit régulièrement à travers le monde et plusieurs de ses prestations ont été radio- et télédiffusées. Il joue en compagnie de quelques-uns des meilleurs or-

chestres et dans les salles de concerts les plus prestigieuses. Sudbin joue également dans le cadre de festivals et participe régulièrement notamment au Festival de Verbier en Suisse. Enfin, il se produit régulièrement aux États-Unis où il est très en demande. Sa passion pour la musique de chambre le mène à collaborer avec de nombreux musiciens réputés

Né à Saint-Petersbourg, Evgeny Sudbin fait preuve d'un talent musical exceptionnel dès son plus jeune âge et, en 1987, entre à l'École spéciale du Conservatoire de sa ville natale. En 1990, il poursuit ses études à Berlin avant de s'installer à Londres en 1997. Il y étudie à la Royal Academy of Music. Evgeny Sudbin est un artiste exclusif chez BIS.

Pour plus d'informations, veuillez consulter le site de l'artiste :

www.yevgenysudbin.com



RECORDING DATA

Recorded in June 2006 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Piano Technician: Carl Wahren

Recording producer and sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Bastian Schick

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Protools Workstation; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © David Fanning 2007

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: The Jewish Quarter, Cracow, © IndexStock / Scanpix

Photograph of Yevgeny Sudbin: © Clive Barda

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1648 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



Photo: © Clive Barda



Photo: Simon Wright; © Orpheus and Bacchus Festival