

The logo for BIS (Bis Music) features a stylized musical staff with two 'X' marks at the top and bottom, and the letters 'BIS' in a bold, sans-serif font to its right.

BEETHOVEN
piano concertos
4 & 5

yevgeny
SUDBIN

MINNESOTA
ORCHESTRA

osmo
VÄNSKÄ



SUPER AUDIO CD

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

PIANO CONCERTO No. 4 IN G MAJOR, Op. 58		32'09
①	I. <i>Allegro moderato</i>	17'30
②	II. <i>Andante con moto</i>	5'05
③	III. Rondo. <i>Vivace</i>	9'25
PIANO CONCERTO No. 5 IN E FLAT MAJOR, Op. 73 ‘EMPEROR’		37'27
④	I. <i>Allegro</i>	20'24
⑤	II. <i>Adagio un poco moto</i> –	7'34
⑥	III. Rondo. <i>Allegro, ma non troppo</i>	9'41

TT: 70'27

YEVGENY SUDBIN *piano*
MINNESOTA ORCHESTRA
OSMO VÄNSKÄ *conductor*

leader: JORJA FLEEZANIS (No. 4) / SARAH KWAK (No. 5)

INSTRUMENTARIUM:

Grand Pianos: Steinway D (Concerto No. 4: No. 548817 / Concerto No. 5: No. 532520)

The first four of Beethoven's five piano concertos were all written for himself to perform as soloist. As he knew from the start, the piano concerto was the most effective means of securing an ambitious and talented musician's reputation both as a composer and as a keyboard virtuoso. That was clear from Mozart's career in Vienna – an example Beethoven was so eager to emulate that at the age of 16 he made the journey from Bonn to meet the older composer and take lessons from him. In fact, because of the imminent death of his mother, he had to hurry back home after only two weeks. By the time he had assembled the funds to return to Vienna in 1792 Mozart had died too.

Beethoven knew Mozart's later piano concertos so well that a period of study with him might not have made very much difference to his work in this area of the repertoire. But it might at least have helped him find an early solution to the problems of the *Piano Concerto in B flat major* (No. 2) which, even with Joseph Haydn as his mentor, took him so long to complete that its successor in C major was ready for publication first. The later work was consequently assigned an earlier opus number and is now universally known as *Piano Concerto No. 1*. Beethoven's debt to Mozart is clear in both these scores, as it is in *No. 3 in C minor* in spite of its distinctively symphonic approach to the concerto form. *Piano Concerto No. 4 in G major*, on the other hand, transcends any Mozart model. Its most striking and most innovative feature does have a precedent in Mozart, it is true. But the early entry of the piano in the *Piano Concerto in E flat*, K 271 – a work which Beethoven probably didn't know anyway – is no more than a witty intervention with little long-term effect. The solo piano passage at the start of Beethoven's *Concerto in G major* determines the course of the whole of the first movement.

Conceived in 1804 and completed two years later, the *Fourth Piano Concerto* was first performed in public on a freezing cold December evening in the

Theater an der Wien in 1808. Even on this occasion, in the middle of an all-Beethoven programme which lasted perhaps as long as four hours, the beginning of the concerto must have had an extraordinary effect. Far from sitting silently at the piano waiting for the orchestra to open the work, the composer-soloist made an immediate entry, quietly offering five bars of what would have sounded more like a polite question than a statement of the main theme of a concerto first movement. It is a question to which there is no ready answer: the strings reply tentatively and, as though disorientated, in the wrong key, recalling the piano's repeated quavers while the theme in its definitive form eludes them.

Although the orchestra recovers enough of its customary initiative to introduce two important new themes – the first modulating speculatively as it passes from violins to woodwind, the other firmly asserted in D major by every available instrument – the repeated quavers continue to echo in the conscience. Woodwind and horns respond to the persistent prompting by reversing the situation: they restate the question in something like its original form, inviting the piano to make a reply on its second entry. Challenged in this way, the soloist proves to have no shortage of ideas, turning at first to aspects of the main theme and elaborating them in a rare combination of innovative instrumental and harmonic colouring. This second exposition is so diverse in its activity, making way for another new melody on violins but also reviewing earlier orchestral material, that the development section can afford to concentrate largely on the main theme. When this is emphatically recalled in G major by the piano at the beginning of the recapitulation it is no longer a question but an affirmative statement to which the orchestra now has no difficulty in responding in the same terms. The other main themes fall into line behind it, one of them making a magical re-appearance as the soloist emerges from the cadenza (Yevgeny Sudbin has chosen to play the longer and more elaborate of the two offered by Beethoven for this movement).

The *Andante con moto* is another test of the piano's powers of persuasion. The strings open the movement with a violent threat in E minor. The soloist replies with quiet sincerity in the same key. The strings try again, and the reply is even more gentle. A soft word turns away wrath and, as the orchestral threats become less insistent, the piano becomes more expressive until it bursts into a short but passionate cadenza. The notion that Beethoven was thinking here of Orpheus taming the Furies has no basis in fact but it is certainly not impossible.

The last movement follows without a break, which is a not unusual event in Beethoven's concertos of this period. What is unusual is that the E minor harmonies at the end of the *Andante* lead not to the expected G major at the beginning of the rondo but, on a whim of the orchestra, to C major. The result is that the main theme is associated from the start with a harmonic anomaly which is recalled with every reappearance it makes. The piano accepts the situation and, in return, is set free in the intervening episodes to indulge its poetic imagination. It is such a fruitful situation that Beethoven is reluctant to correct it. Not even the impetus of the *Presto* coda, which follows a short cadenza, can sweep the rondo theme off its C major feel. In the end, however, it does compromise by lending its distinctive rhythm to the final chords of G major.

The character of the solo part of *Piano Concerto No. 5 in E flat major* is so different from that of the others that it is questionable whether Beethoven intended to perform it himself. Certainly, he never played it in public: the by now serious impediment of his deafness would surely have made working with an orchestra impossible – which is presumably why he abandoned his sketches for a sixth piano concerto a few years later. Written in 1809 and dedicated (like the Fourth) to the Archduke Rudolph, *Piano Concerto No. 5* was an early recipient of its English nickname, the 'Emperor', which is as appropriate a one-word characterisation as could be attached to the grandest of all works of its kind

before Brahms applied himself to the form.

While the ‘Emperor’ title gives no hint of the delicacy of much of the solo part, it is a vivid reflection of that aspect of the work represented by its opening – the imperious full-orchestral chords and the heroic rising arpeggios on the piano. The main theme of the first movement, a sturdy march introduced by the strings in E flat major, is in the same vein although, as a solo clarinet briefly demonstrates, it has a lyrical side to it too. The second subject is a contrastingly eerie, faintly mechanical idea lightly articulated by *staccato* violins in E flat minor but then reassuringly repeated in the major by the two horns. There are other melodic ideas but these two themes, together with a muscular little phrase from the first, supply the basic material for the second entry of the soloist. The piano is now less inclined to display its heroism than its harmonic enterprise, which is applied with particularly magical effect to the ever modulating second subject. It does, however, recover its dynamism in such a way as to encourage the orchestra to put its weight behind the main theme and eventually to produce the loud chord of E flat major which allows the soloist to relive the glory of the opening bars. The recapitulation which follows is interrupted not, Beethoven explicitly insists, by a cadenza but by a short solo passage leading into a last recall of the second subject, now in its original harmonies, and an exhilarating coda.

The comparatively short *Adagio un poco moto* is not so much a full-scale slow movement as an introduction to the following rondo. It lacks nothing in melodic beauty: the fervent opening theme confided by muted violins in B major and the piano’s serene reply in the same key are both among the composer’s most lyrical inspirations. Instead of completing the development of this material as he would have done in other circumstances, however, Beethoven changes course with a long series of trills rising high on the keyboard until they touch on

B major, prompting the soloist to present a new version of the opening theme in its original harmonies. From there the melody passes to woodwind and *pizzicato* strings, with the piano embroidering a semiquaver figuration in octaves round it, and slowly disintegrates as the pitch gradually sinks – not to B this time but to B flat. This is all the encouragement the soloist needs to whisper a suggestion of an idea that, with appropriate changes of tempo and metre, could become the main theme of a rondo in E flat major.

And that, without so much as a pause, is what actually happens. The piano imperiously introduces the definitive version of the new idea, a dance tune so exuberant in its rhythmic contradictions between left and right hands that it immediately engages the interest of the orchestra. It generates so much energy in fact that in spite of the intervention of two rather more reflective solo episodes it sustains the whole movement until, in an extraordinary passage for piano and timpani alone, it winds down to near motionlessness – only to spring back to life in an explosive coda.

© Gerald Larner 2010

Already hailed as ‘potentially one of the greatest pianists of the 21st century’ in the Daily Telegraph (UK), **Yevgeny Sudbin** was born in St Petersburg and has lived in the UK since 1997. Touring extensively, he continues to receive outstanding reviews for his concerts and recitals and his recordings have met with overwhelming critical acclaim. Sudbin performs in many of the world’s most prestigious concert venues and has appeared at such major music festivals as New York’s Mostly Mozart Festival, the Aspen Festival, La Roque d’Anthéron and the Verbier Festival in Switzerland, where he is a frequent guest. He made his BBC Proms début in 2008 with the BBC Philharmonic Orchestra under Yan

Pascal Tortelier and in March 2009 performed with the San Francisco Symphony under Vladimir Ashkenazy. Other recent highlights include concerts with the London Philharmonic Orchestra and the Philharmonia Orchestra at The Royal Festival Hall, London. A sought-after recitalist, Sudbin performs in venues such as the Tonhalle (Zürich) and London's Wigmore Hall, and in 2010 made his début in the prestigious International Piano Series at London's South Bank, and in the equally prestigious Master Pianists Series in the main hall of the Amsterdam Concertgebouw. Yevgeny Sudbin records exclusively for BIS and the present disc follows highly acclaimed solo recitals (of Haydn, Scarlatti, Rachmaninov and Scriabin) as well as high-profile recordings of concertos by Tchaikovsky (*No. 1*), Medtner (*Nos 1 and 2*) and Rachmaninov (*No. 4* in its original 1926 version). Future recording plans include a series of the Beethoven piano concertos with the Minnesota Orchestra under Osmo Vänskä, and solo programmes of Chopin and Ravel.

For further information please visit www.yevgenysudbin.com

The **Minnesota Orchestra**, founded as the Minneapolis Symphony Orchestra in 1903, is recognized as one of America's leading symphony orchestras, winning acclaim for its performances at home and in major European music centres. In 2003 the orchestra welcomed its tenth music director, the Finnish conductor Osmo Vänskä, who joins a long lineage of celebrated music directors: Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbrugghen and Emil Oberhoffer. The Minnesota Orchestra's radio history began in 1923 with a national broadcast under guest conductor Bruno Walter and continues today with live regional broadcasts and regular features on *SymphonyCast* and *Performance Today*. Historic recordings of the orchestra, which date back to 1924,

include releases for RCA Victor, Columbia, Mercury 'Living Presence' and Vox Records. The orchestra's recent cycle of the complete Beethoven symphonies has been hailed internationally, and for BIS it has undertaken new Beethoven and Bruckner recording projects.

The orchestra offers nearly 200 concerts each year, attended by 400,000 individuals, and reaches more than 85,000 students annually through its education and outreach programmes. It has commissioned and/or premiered more than 300 works and continues to nourish a strong commitment to contemporary composers. The Minnesota Orchestra makes its home at the acoustically brilliant Orchestra Hall in downtown Minneapolis.

For further information please visit www.minnesotaorchestra.org

Osmo Vänskä, music director of the Minnesota Orchestra and conductor laureate of the Lahti Symphony Orchestra in Finland, is praised for his intense, dynamic performances and his compelling, innovative interpretations of the standard, contemporary and Nordic repertoires. He began his musical career as a clarinettist, occupying the co-principal's chair in the Helsinki Philharmonic Orchestra for several years. After studying conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, he won first prize in the 1982 Besançon International Young Conductor's Competition. His conducting career has included substantial commitments to such orchestras as the Tapiola Sinfonietta, Iceland Symphony Orchestra and BBC Scottish Symphony Orchestra. His numerous recordings for BIS continue to attract the highest acclaim; his Beethoven symphony cycle with the Minnesota Orchestra has broadcast the exceptional dynamism of this musical partnership to audiences worldwide. Meanwhile Vänskä is heavily in demand internationally as a guest conductor with the world's leading orchestras, enjoying regular relationships with such as the London Philharmonic Orchestra, BBC

Symphony Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra and National Symphony Orchestra of Washington. Among the many honours and distinctions he has been awarded are the Pro Finlandia medal, a Royal Philharmonic Society Award, Musical America's Conductor of the Year Award, the Sibelius Medal and the Finlandia Foundation Arts and Letters Award.



OSMO VÄNSKÄ

Die ersten vier seiner fünf Klavierkonzerte hat Beethoven für sich als Pianist komponiert. Früh schon war ihm bewusst, dass die Gattung Klavierkonzert das wirkungsvollste Medium darstellte, um sich sowohl als Komponist wie auch als Klaviervirtuose einen geachten Namen zu machen. Dafür stand etwa Mozarts Karriere in Wien – ein Beispiel, dem Beethoven so getreu nacheiferte, dass er im Alter von 16 Jahren von Bonn zu dem älteren Komponisten reiste, um bei ihm Unterricht zu nehmen. Aufgrund des drohenden Todes seiner Mutter musste er allerdings nach nur zwei Wochen wieder zurückeilen. Bis er 1792 die nötigen Mittel für eine neuerliche Wien-Reise zusammen hatte, war auch Mozart gestorben.

Beethoven kannte Mozarts letzten Klavierkonzerte so gut, dass ein Unterricht bei ihm wahrscheinlich keinen allzu großen Unterschied in diesem Schaffensbereich bewirkt hätte. Vielleicht aber hätte er dann früher eine Lösung für die Probleme des *Klavierkonzerts B-Dur* gefunden, die – trotz Joseph Haydns Mentorenchaft – die Fertigstellung so lange hinauszögerten, dass das später in Angriff genommene *C-Dur-Konzert* eher veröffentlicht wurde. Infolgedessen erhielt das *C-Dur-Konzert* eine niedrigere Opuszahl und ist nun gemeinhin als *Klavierkonzert Nr. 1* bekannt. Beide Werke zeigen deutlich, wie sehr Beethoven Mozart verpflichtet ist; noch das *Konzert Nr. 3 c-moll* ist trotz seiner entschieden symphonischen Anlage ein Beleg hierfür. Das *Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur* dagegen lässt Mozarts Modelle hinter sich. Seine hervorstechendste und innovativste Besonderheit mag bereits bei Mozart vorgezeichnet sein, doch ist der frühe Einsatz des Klaviers in Mozarts *Klavierkonzert Es-Dur KV 271* – ein Werk, das Beethoven vermutlich ohnehin nicht gekannt hat – nichts weiter als ein witziger Einfall ohne nennenswerte Auswirkungen. Die Soloklavier-Passage zu Beginn von Beethovens *G-Dur-Konzert* dagegen bestimmt den Verlauf des gesamten ersten Satzes.

1804 entworfen und zwei Jahre später fertiggestellt, wurde das *Vierte Klavierkonzert* an einem eiskalten Dezemberabend im Theater an der Wien uraufgeführt. Selbst unter diesen Umständen (und inmitten eines reinen Beethoven-Programms, das vermutlich vier Stunden gedauert hat) muss der Anfang des Konzerts einen außerordentlichen Eindruck gemacht haben. Anstatt still am Klavier darauf zu warten, dass das Orchester das Werk eröffne, begann der Komponist und Solist unverzüglich mit fünf leisen Takten, die mehr nach einer höflichen Frage klingen denn nach der Hauptthemenvorstellung eines konzertanten Kopfsatzes. Auf diese Frage gibt es keine leicht Antwort: Die Streicher äußern sich zögernd und, gleichsam desorientiert, in der falschen Tonart; sie greifen die Achtelrepetitionen des Klaviers auf, während ihnen das Thema in seiner definitiven Gestalt entgeht.

Auch wenn das Orchester genug herkömmlichen Unternehmungsgeist entwickelt, um zwei wichtige neue Themen vorzustellen – das erste moduliert grüblerisch von den Violinen zu den Holzbläsern, das andere wird in D-Dur von jedem verfügbaren Instrument bekräftigt –, klingen die Achtelwiederholungen doch im Geiste fort. Holzbläser und Hörner reagieren auf dieses unablässige Soufflieren, indem sie die Situation umkehren: Sie stellen die Frage in so etwas wie der Originalgestalt und laden das Klavier ein, darauf bei seinem zweiten Einsatz zu antworten. Solcherart herausgefordert, beweist der Solist, dass ihm die Ideen nicht ausgehen: Zuerst wendet er sich verschiedenen Details des Hauptthemas zu, um sie dann in einer seltenen Mischung aus innovativen instrumentalen und harmonischen Einfärbungen auszuarbeiten. Diese zweite Exposition, die einer neuen Melodie der Violinen weicht, aber auch erklangenes Orchestermaterial neu sichtet, ist von so vielseitiger Art, dass die Durchführung es sich leisten kann, sich weitgehend auf das Hauptthema zu beschränken. Wenn dieses zu Beginn der Reprise vom Klavier emphatisch in G-Dur angestimmt wird, han-

delt es sich nicht länger um eine Frage, sondern um eine bejahende Bekundung, der das Orchester jetzt problemlos zu gleichen Konditionen antworten kann. Darauf folgen die anderen Hauptthemen; eines davon erlebt eine magische Wiederkehr, wenn der Solist aus der Kadenz auftaucht (Yevgeny Sudbin hat sich für die längere und kunstvollere der zwei Kadennen entschieden, die Beethoven für diesen Satz vorgelegt hat).

Das *Andante con moto* stellt die Überzeugungskraft des Klaviers auf eine neue Probe. Die Streicher eröffnen den Satz mit einer heftigen Drohgebärde in e-moll. Ruhig und ernsthaft antwortet der Solist in derselben Tonart. Die Streicher starten einen neuen Versuch, und die Antwort ist nun noch zarter. Ein sanftes Wort verscheucht die Wut, und wenn das Drohen des Orchesters nachlässt, wird das Klavier expressiver, um schließlich in eine kurze, aber leidenschaftliche Kadenz auszubrechen. Für die Vorstellung, Beethoven habe hier an den die Furien besänftigenden Orpheus gedacht, fehlt jeglicher Beleg; unmöglich aber ist es sicher nicht.

Der letzte Satz schließt sich ohne Pause an, was in Beethovens Konzerten zu jener Zeit nicht ungewöhnlich ist. Ungewöhnlich aber ist, dass der e-moll-Ausklang des Andante zu Beginn des Rondo nicht in das erwartete G-Dur mündet, sondern, einer Laune des Orchesters folgend, in C-Dur. Das Hauptthema wird daher von Anfang an mit einer harmonischen Anomalie assoziiert, die bei jedem seiner Wiederauftritte mitschwingt. Das Klavier akzeptiert die Situation und genießt dafür in den eingeschalteten Episoden die Freiheit, sich seiner poetischen Imagination hinzugeben. Das ist ein so fruchtbare Zustand, dass Beethoven wenig Neigung zeigt, ihn zu korrigieren. Nicht einmal der Vorwärtsdrang der *Presto*-Coda, die auf eine kurze Kadenz folgt, kann das Rondothema in seiner C-Dur-Gewissheit verunsichern. Zu guter Letzt freilich lenkt es ein, indem es den G-Dur-Schlussakkorden seinen markanten Rhythmus borgt.

Der Solopart des **Klavierkonzerts Nr. 5 Es-Dur** unterscheidet sich derart stark von seinen Vorgängern, dass es fraglich ist, ob Beethoven vorhatte, ihn selber zu spielen. In der Öffentlichkeit spielte er ihn mit Sicherheit nie, denn seine mittlerweile gravierende Taubheit hätte die Arbeit mit einem Orchester unmöglich gemacht – was wohl der Grund dafür ist, dass er seine Pläne für ein sechstes Klavierkonzert wenige Jahre später fallen ließ. Das 1809 komponierte und (ebenso wie das *Vierte Klavierkonzert*) dem Erzherzog Rudolph gewidmete *Klavierkonzert Nr. 5* erhielt in England früh schon den Beinamen „Emperor Concerto“ („Kaiserkonzert“), der die treffendste Kurzcharakterisierung abgibt für das großartigste aller Werke seiner Art bevor Brahms sich mit dieser Gattung beschäftigte.

Während der Titel „Emperor“ die filigrane Zartheit verschweigt, die einen Großteil des Soloparts prägt, spiegelt er plastisch jenen Aspekt des Werks wider, den sein Anfang mit gebieterischen Tutti-Akkorden und heroisch aufsteigenden Arpeggien des Klaviers repräsentiert. Das Hauptthema des ersten Satzes – ein robuster, von den Streichern angestimmter Es-Dur-Marsch – ist von gleicher Art, obschon er, wie die Solo-Klarinette kurz demonstriert, auch lyrische Seiten hat. Das kontrastierende zweite Thema ist ein unheimlicher, mechanisch anmutender Gedanke, der von den Violinen *staccato* in es-moll artikuliert wird, dann aber von beiden Hörnern in Dur bestätigt wird. Es gibt weitere melodische Gestalten, aber diese zwei Themen bilden zusammen mit einer muskulösen kleinen Phrase des ersten Themas das Ausgangsmaterial für den zweiten Auftritt des Solisten. Dem Klavier liegt diesmal weniger an Heroismus denn an harmonischen Exkursen, wovon auf besonders zauberhafte Weise das unablässig modulierende zweite Thema kündet. Gleichwohl gewinnt es wieder so viel Energie, das Orchester zur Bekräftigung des Hauptthemas zu bewegen und schließlich einen lauten Es-Dur-Akkord hervorzubringen, der es dem Solisten gestattet, die prachtvollen Anfangstakte aufleben zu lassen. Die darauf folgende

Reprise wird, wie Beethoven ausdrücklich betont, nicht von einer Kadenz, sondern von einer kurzen Solopassage unterbrochen, die zu einem letzten Auftritt des zweiten Themas und einer rauschenden Coda führt.

Das vergleichsweise kurze *Adagio un poco moto* ist weniger ein eigenständiger langsamer Satz als vielmehr die Einleitung zu dem nachfolgenden Rondo. Im fehlt es nicht an melodischer Schönheit: Das innige H-Dur-Eröffnungsthema der gedämpften Violinen und die ruhige Antwort des Klaviers in derselben Tonart gehören zu Beethovens lyrischsten Eingebungen. Statt das Material in der üblichen Weise vollständig durchzuführen, ändert Beethoven hier mit einer langen Folge von Klaviertrillern den Kurs; sobald H-Dur erreicht ist, stellt der Solist eine neue Fassung des Eingangsthemas in originaler Harmonik vor. Von dort aus wandert die Melodie in die Holzbläser und die *pizzicato*-Streicher, vom Klavier mit einem Figurenwerk aus Sechzehnteloktaven umrankt, und löst sich mit dem allmählichen Absinken der Tonhöhe - diesmal nicht nach H-, sondern B-Dur – langsam auf. Mehr Ermunterung braucht der Solist nicht, um die Andeutung eines Gedankens zu flüstern, der mit geziemend geändertem Tempo und Metrum das Hauptthema des Es-Dur-Rondos werden könnte.

Und genau das ist es, was – ohne etwaige Pause – dann auch tatsächlich geschieht. Gebieterisch stellt das Klavier die definitive Fassung des neuen Gedankens vor: eine Tanzmelodie mit so überschwänglichen Gegenrhythmen in linker und rechter Hand, dass sie sofort die Aufmerksamkeit des Orchesters erregt. Die Energie, die sie entwickelt, durchzieht trotz der Intervention zweier eher bedächtiger Solopassagen den gesamten Satz. Erst in einer außergewöhnlichen Passage für Klavier und Pauke allein beruhigt er sich zu fast gänzlicher Bewegungslosigkeit, um dann in einer explosiven Coda zu neuem Leben zu erwachen.

Yevgeny Sudbin, den der *Daily Telegraph* (Großbritannien) als „vielleicht einen der größten Pianisten des 21. Jahrhunderts“ rühmte, wurde in St. Petersburg geboren und lebt seit 1997 in Großbritannien. Für seine zahlreichen Auftritte in der ganzen Welt erhält er exzellente Kritiken; seine Aufnahmen wurden mit herausragenden Rezensionen bedacht. Sudbin spielt auf den weltweit renommiertesten Konzertpodien und ist Guest so bedeutender Musikfestivals wie des Mostly Mozart Festivals (New York), des Aspen Festivals, La Roque d'Anthéron und des Verbier Festivals, bei dem er regelmäßig auftritt. 2008 gab Yevgeny Sudbin mit dem BBC Philharmonic Orchestra unter Yan Pascal Tortelier sein Debüt bei den BBC Proms; im März 2009 konzertierte er mit dem San Francisco Symphony unter Vladimir Ashkenazy. Andere derzeitige Konzert-Highlights sind Auftritte mit dem London Philharmonic Orchestra und dem Philharmonia Orchestra in der Londoner Royal Festival Hall. Daneben ist Sudbin ein gefragter Solokünstler, der u.a. in der Tonhalle Zürich und in der Londoner Wigmore Hall auftritt, 2010 gab er seine Debüts in der renommierten International Piano Series der Londoner South Bank und in der ebenso namhaften Meisterpianisten-Reihe im Großen Saal des Amsterdamer Concertgebouw. Yevgeny Sudbin nimmt exklusiv für BIS auf; der vorliegenden CD gingen vier gefeierte Solo-Programme voraus (Haydn, Scarlatti, Rachmaninow und Skrjabin) sowie vielbeachtete CDs mit Konzerten von Tschaikowsky (Nr. 1), Medtner (Nr. 1 und 2) und Rachmaninow (Nr. 4 in der Originalfassung von 1926). Für die Zukunft vorgesehen ist eine Gesamtaufnahme der Beethoven-schen Klavierkonzerte mit dem Minnesota Orchestra unter Osmo Vänskä sowie Solo-Programme mit Werken von Chopin und Ravel.

Weitere Informationen finden Sie auf www.yevgenysudbin.com

Das **Minnesota Orchestra**, 1903 als Minneapolis Symphony Orchestra gegründet, gilt als eines der führenden amerikanischen Symphonieorchester. Für seine Aufführungen im Inland wie auch in bedeutenden Musikzentren Europas hat es großen Beifall erhalten. 2003 begrüßte das Orchester den finnischen Dirigenten Osmo Vänskä als seinen zehnten Musikalischen Leiter. Zu der langen Reihe seiner berühmter Vorgänger gehören Eiji Oue, Edo de Waart, Sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbrugghen und Emil Oberhoffer. Die Rundfunkgeschichte des Minnesota Orchestra begann 1923 mit der landesweiten Übertragung eines Konzerts unter dem Gastdirigenten Bruno Walter, und sie wird heute mit Live-Übertragungen in der Region und regelmäßigen Features in den überregionalen Sendereihen *SymphonyCast* und *Performance Today* fortgesetzt. Zu den historischen Aufnahmen des Orchesters, die bis in das Jahr 1924 zurückreichen, gehören Einspielungen für RCA Victor, Columbia, Mercury „Living Presence“ und Vox Records. Der gerade abgeschlossene Gesamtzyklus der Beethoven-Symphonien ist international mit großem Lob bedacht worden; weitere CD-Projekte mit Werken von Beethoven und Bruckner sind in Vorbereitung. Das Orchester gibt jährlich knapp 200 Konzerte mit 400.000 Besuchern; mit seinen Education- und Outreach-Programmen erreicht es jährlich mehr als 85.000 Schüler. Das Minnesota Orchestra hat über 300 Kompositionen in Auftrag gegeben und/oder uraufgeführt; das Engagement für zeitgenössische Komponisten ist ihm auch weiterhin ein besonderes Anliegen. Das Minnesota Orchestra residiert in der akustisch brillanten Orchestra Hall in der Innenstadt von Minneapolis.

Weitere Informationen finden Sie auf www.minnesotaorchestra.org

Osmo Vänskä, Musikalischer Leiter des Minnesota Orchestra und Ehrendirigent des Lahti Symphony Orchestra, wird für seine intensiven, dynamischen Konzerte und seine fesselnden, innovativen Interpretationen des traditionellen, des zeitgenössischen und des nordischen Repertoires gerühmt. Seine musikalische Karriere begann er als Klarinettist; mehrere Jahre war er Stellvertretender Soloklarinettist im Helsinki Philharmonic Orchestra. Nach seinem Dirigierstudium an der Sibelius Akademie in Helsinki gewann er 1982 den Ersten Preis bei der Besançon International Young Conductor's Competition. Im Rahmen seiner Dirigententätigkeit hat er sich insbesondere der Tapiola Sinfonietta, dem Iceland Symphony Orchestra und dem BBC Scottish Symphony Orchestra gewidmet. Seine zahlreichen Einspielungen bei BIS erfreuen sich größter Anerkennung; sein Beethoven-Symphonie-Zyklus mit dem Minnesota Orchestra hat die außergewöhnliche Dynamik dieser musikalischen Partnerschaft in die ganze Welt hinausgetragen. Unterdessen ist Vänskä international ein äußerst gefragter Gastdirigent bei führenden Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Philadelphia Orchestra und dem National Symphony Orchestra of Washington. Zu den zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen, die er erhalten hat, gehören die Pro Finlandia Medaille, ein Royal Philharmonic Society Award, der Musical America's Conductor of the Year Award (2005), die Sibelius-Medaille (2005) und der Finlandia Foundation Arts and Letters Award (2006).

Les quatre premiers des cinq concertos pour piano de Beethoven furent écrits pour être joués par lui-même comme soliste. Il savait très bien que le concerto pour piano était le moyen le plus efficace d'assurer la réputation d'un musicien ambitieux et talentueux comme compositeur et comme virtuose du piano. La carrière de Mozart à Vienne l'avait bien montré – un exemple que Beethoven voulait tant suivre qu'à 16 ans, il se rendit de Bonn à Vienne pour rencontrer le compositeur aîné et prendre des leçons de lui. Il dut cependant hâter son retour après seulement deux semaines à cause de la mort imminente de sa mère. Avant que Beethoven ait pu ramasser les fonds nécessaires pour refaire le voyage à Vienne en 1792, Mozart était mort lui aussi.

Beethoven connaissait si bien les derniers concertos pour piano de Mozart qu'une période d'études avec lui n'aurait probablement pas fait beaucoup de différence sur son travail dans ce domaine. Mais il aurait peut-être pu avoir de l'aide à trouver plus vite une solution aux problèmes du *Concerto pour piano en si bémol majeur* qui lui demanda tant de temps que, même avec Joseph Haydn comme mentor, c'est son successeur en do majeur qui fut prêt en premier pour être publié. Par conséquent, cette œuvre reçut un numéro d'opus antérieur et est connue partout comme le *Concerto pour piano no 1*. La dette de Beethoven à Mozart est claire dans les deux partitions, ainsi que dans celle du *Concerto pour piano no 3 en do mineur* malgré son approche distinctement symphonique à la forme de concerto. D'un autre côté, le ***Concerto pour piano no 4 en sol majeur*** transcende tout modèle de Mozart. Il est vrai que son trait le plus frappant et le plus innovateur a un précédent chez Mozart mais l'entrée hâtive du piano dans le *Concerto pour piano en mi bémol K 271* – une œuvre que Beethoven ne connaissait probablement pas de toute façon – n'est rien de plus qu'une intervention spirituelle dont l'effet reste à court terme. Le passage solo du piano au début du *Concerto en sol majeur* de Beethoven détermine le cours du premier mouvement en entier.

Conçu en 1804 et terminé deux ans plus tard, le *Concerto pour piano no 4* fut joué pour la première fois en public un soir froid de décembre au Theater an der Wien en 1808. A cette occasion, au milieu d'un programme tout Beethoven qui dura peut-être jusqu'à quatre heures, le début du concerto a dû faire un effet extraordinaire. Loin d'être assis au piano en attendant que l'orchestre ouvre l'œuvre, le compositeur-solistre fait immédiatement son entrée, offrant tranquillement cinq mesures de ce qui aurait sonné plus comme une question polie que comme l'exposition du thème principal du premier mouvement d'un concerto. Cette question n'obtient pas de réponse immédiate : les cordes répondent avec hésitation et, comme si elles étaient désorientées, dans la mauvaise tonalité, rappelant les croches répétées du piano tandis que le thème dans sa forme définitive leur échappe.

Quoique l'orchestre retrouve assez de son initiative habituelle pour introduire deux nouveaux thèmes importants – le premier qui module en passant des violons aux bois, le second bien ancré en ré majeur dans tous les instruments – les croches répétées continuent de résonner dans la conscience. Bois et cors répondent à l'incitation insistante en renversant la situation : ils répètent la question dans quelque chose qui rappelle sa forme originale, invitant le piano à répondre lors de sa seconde entrée. Ainsi mis au défi, le soliste montre qu'il n'est pas à court d'idées, se tournant d'abord vers des aspects du thème principal et en les développant dans une combinaison rare de coloris instrumental et harmonique innovateur. Cette seconde exposition ne diffère pas dans son activité, préparant une autre nouvelle mélodie aux violons mais révisant aussi du matériel orchestral précédent, de sorte que le développement peut se permettre de se concentrer beaucoup sur le thème principal. A son retour souligné en sol majeur au piano au début de la réexposition, la question n'en est plus une mais une affirmation à laquelle l'orchestre n'a plus de difficulté à répondre dans les

mêmes termes. Les autres thèmes principaux se rangent derrière elle, l'un d'eux faisant une réapparition magique quand le soliste émerge de la cadence (Yevgeny Sudbin a choisi de jouer la plus longue et la plus travaillée des deux offertes par Beethoven pour ce mouvement).

L'*Andante con moto* met à l'épreuve encore une fois le pouvoir de persuasion du piano. Les cordes ouvrent le mouvement avec une violente menace en mi mineur. Le soliste réplique avec une calme sincérité dans la même tonalité. Les cordes essaient encore de lancer une menace et la réponse est encore plus douce. Un mot doux calme la colère et, au fur et à mesure que les menaces de l'orchestre perdent de leur insistance, le piano devient de plus en plus expressif jusqu'à ce qu'il éclate en une cadence brève mais passionnée. L'idée que Beethoven pensait ici à Orphée qui domptait les Furies n'a pas de fondement réel mais elle n'est certainement pas déplacée.

Le dernier mouvement suit sans interruption, ce qui arrive assez souvent dans les concertos de Beethoven à cette époque. Le trait inusité est que les harmonies de mi mineur à la fin de l'*Andante* ne mènent pas au sol majeur attendu au début du rondo mais, suite à un caprice de l'orchestre, à do majeur. Il en résulte que le thème principal est associé dès le début à une anomalie harmonique rappelée à chaque réapparition. Le piano accepte la situation et, en retour, a la liberté, dans les épisodes qui surviennent, de laisser couler son imagination poétique. La situation est si fructueuse que Beethoven hésite à la corriger. Pas même l'élan de la coda *Presto*, qui suit une brève cadence, ne peut pousser le thème de rondo hors des rails de do majeur. A la fin cependant, il fait un compromis en prêtant son rythme distinctif aux accords finals de sol majeur.

Le caractère de la partie solo du ***Concerto pour piano no 5 en mi bémol majeur*** est si différent des autres qu'on se demande si Beethoven avait l'intention de le jouer lui-même. Chose sûre, il ne l'a jamais joué en public : sa surdité

était alors devenue un obstacle sérieux qui aurait certainement empêché toute collaboration avec un orchestre – c'est probablement pourquoi il a abandonné ses esquisses pour un sixième concerto pour piano quelques années plus tard. Ecrit en 1809 et dédié (comme le quatrième) à l'archiduc Rodolphe, le *Concerto pour piano no 5* reçut tôt le surnom de « Empereur », une caractéristique, en un seul mot, aussi appropriée que possible à la plus grande de toutes les œuvres en son genre avant que Brahms ne s'attaque lui-même à la forme de concerto.

Tandis que le titre « Empereur » ne fait aucune allusion à la délicatesse de la majorité de la partie solo, c'est une réflexion éclatante sur l'aspect de l'œuvre représenté par son début – les accords impérieux *tutti* et les arpèges héroïques qui s'élèvent du piano. Le thème principal du premier mouvement, une marche énergique introduite par les cordes en mi bémol majeur, coule aussi dans la même veine quoiqu'il présente également un côté lyrique, ce qu'une clarinette solo laisse brièvement voir. Le second sujet est un thème contrastant sinistre, vaguement mécanique, légèrement articulé par les violons *staccato* en mi bémol mineur mais ensuite répété d'une manière rassurante en majeur par les deux cors. On trouve d'autres idées mélodiques mais ces deux thèmes, en compagnie d'une petite phrase musculeuse tirée du premier, fournissent le matériel de base pour la seconde entrée du soliste. Le piano est maintenant moins disposé à montrer son héroïsme que son hardiesse harmonique, appliquée avec un effet particulièrement magique au second sujet qui module constamment. Il retrouve cependant son dynamisme au point d'encourager l'orchestre à appuyer de son poids le thème principal et de produire éventuellement le fort accord de mi bémol majeur qui permet au soliste de revivre la gloire des mesures d'ouverture. Beethoven insiste explicitement sur le fait que la réexposition qui suit n'est pas interrompue par une cadence mais par un court passage solo menant à un

dernier rappel du second sujet, maintenant dans ses harmonies originales, et à une coda enivrante.

Comparativement bref, l'*Adagio un poco moto* n'est pas tant un mouvement lent en due forme qu'une introduction au rondo qui suit. Rien ne manque à sa beauté mélodique : le thème d'ouverture fervent en si majeur des violons avec sourdine et la réponse sereine du piano dans la même tonalité comptent parmi les moments d'inspiration la plus lyrique du compositeur. Au lieu de terminer le développement de ce matériel comme il l'aurait fait dans d'autres circonstances, Beethoven change de cours avec une longue série de trilles aboutissant dans l'aigu du piano jusqu'à ce qu'ils touchent à si majeur, pressant le soliste de présenter une nouvelle version du thème d'ouverture dans ses harmonies originales. De là, la mélodie passe aux bois et aux cordes *pizzicato*, avec le piano enjolivant un trait de doubles croches en octaves autour d'elle ; elle se désintègre lentement pendant que la tonalité descend, non pas à si cette fois, mais bien à si bémol. Le soliste n'a pas besoin de plus d'encouragement pour murmurer une suggestion d'idée qui, avec les changements appropriés de tempo et de mètre, pourrait devenir le thème principal d'un rondo en mi bémol majeur.

Et c'est ce qui arrive en fait, sans le moindre arrêt. Le piano introduit impérieusement la version définitive du nouveau thème, une danse si exubérante dans ses contradictions rythmiques entre les mains gauche et droite qu'elle engage immédiatement l'intérêt de l'orchestre. Elle génère réellement tant d'énergie que malgré l'intervention de deux épisodes solos assez réfléchis, elle soutient le mouvement en entier jusqu'à ce qu'elle diminue pour atteindre l'immobilité presque entière dans un passage extraordinaire exclusivement pour piano et timbales – pour resurgir ensuite à la vie dans une coda explosive.

© Gerard Larner 2010

Déjà acclamé comme « potentiellement l'un des plus grands pianistes du 21^e siècle » dans le *Daily Telegraph* (Royaume-Uni), **Yevgeny Sudbin** est né à Saint-Pétersbourg et vit au Royaume-Uni depuis 1997. Il fait de nombreuses tournées et reçoit continuellement d'excellentes critiques de ses concerts et récitals ; ses enregistrements ont été reçus avec une approbation exceptionnelle de la part des critiques. Sudbin joue dans plusieurs des salles de concert les plus prestigieuses du monde et il s'est produit à de grands festivals de musique tels le Festival Mostly Mozart de New York, le festival d'Aspen, La Roque d'Anthéron et le Festival de Verbier en Suisse où il est fréquemment invité. Il a fait ses débuts aux Proms de la BBC en 2008 avec l'Orchestre Philharmonique de la BBC dirigé par Yan Pascal Tortelier et, en mars 2009, il jouait avec l'Orchestre Symphonique de San Francisco sous la baguette de Vladimir Ashkenazy. Parmi ses récents clous de soirée mentionnons des concerts avec l'Orchestre Philharmonique de Londres et l'Orchestre Philharmonia au Royal Festival Hall à Londres. Un récitaliste très demandé, Sudbin fait des apparitions au Tonhalle de Zurich ainsi qu'au Wigmore Hall de Londres et, en 2010, il fit ses débuts d'une part à la prestigieuse International Piano Series au South Bank de Londres, et d'autre part à la tout aussi prestigieuse Master Piano Series dans la salle principale du Concertgebouw d'Amsterdam. Yevgeny Sudbin enregistre exclusivement sur étiquette BIS et le disque actuel suit quatre récitals hautement acclamés (de Haydn, Scarlatti, Rachmaninov et Scriabine) ainsi que des enregistrements très remarqués de concertos de Tchaïkovski (*no 1*), Medtner (*nos 1 et 2*) et Rachmaninov (*no 4* dans sa version originale de 1926). Des projets d'avenir renferment une série des concertos pour piano de Beethoven avec l'Orchestre du Minnesota dirigé par Osmo Vänskä et des récitals de Chopin et Ravel.

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

Fondé sous le nom d'Orchestre symphonique de Minneapolis en 1903, l'**Orchestre du Minnesota** est reconnu comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques des Etats-Unis, salué pour ses concerts dans son pays comme dans les grands centres européens de musique. En 2003, l'orchestre a accueilli son dixième directeur musical, le chef finlandais Osmo Vänskä qui s'ajoute à la longue série de directeurs musicaux célèbres : Eiji Oue, Edo de Waart, sir Neville Marriner, Stanisław Skrowaczewski, Antal Doráti, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Henri Verbruggen et Emil Oberhoffer. L'histoire de l'Orchestre du Minnesota à la radio commença en 1923 avec une diffusion radiophonique nationale dirigée par le chef invité Bruno Walter et elle se poursuit aujourd'hui avec des productions régionales en direct et des apparitions régulières à *SymphonyCast* et *Performance Today*. Les enregistrements historiques de l'orchestre, dont le plus ancien remonte à 1924, incluent des parutions chez RCA Victor, Columbia, Mercury « Living Presence » et Vox Records. Le cycle récent de l'intégrale des symphonies de Beethoven par la formation a été salué à travers le monde et les projets d'enregistrement en cours comprennent des œuvres de Beethoven et Bruckner. L'orchestre donne annuellement près de deux cents concerts auxquels assistent quatre cent mille mélomanes et ses programmes éducatifs rejoignent plus de quatre-vingt-cinq mille étudiants par année. Plus de trois cents œuvres ont été commandées ou créées par l'orchestre qui entretient des rapports soutenus avec les compositeurs contemporains. L'Orchestre du Minnesota a élu domicile au centre de Minneapolis, à l'Orchestra Hall reconnu pour sa brillante acoustique.

*Pour plus de renseignements, veuillez visiter le site
www.minnesotaorchestra.org*

Osmo Vänskä, directeur musical de l'Orchestre du Minnesota et chef lauréat de l'Orchestre symphonique de Lahti en Finlande, est applaudi pour ses concerts intenses et dynamiques et pour ses interprétations audacieuses et nouvelles des répertoires standard, contemporain et nordique. Il a entrepris sa carrière musicale en tant que clarinettiste, occupant le poste de premier clarinettiste associé à l'Orchestre philharmonique d'Helsinki pendant plusieurs années. Après avoir étudié la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki, il gagna le premier prix au Concours international de Besançon pour jeunes chefs d'orchestre en 1982. Sa carrière en direction fut marquée par des engagements importants avec la Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre symphonique d'Islande et l'Orchestre symphonique de la BBC de l'Ecosse. Ses nombreux disques BIS continuent de récolter les meilleures critiques qui soient ; son cycle des symphonies de Beethoven avec l'Orchestre du Minnesota a répandu le dynamisme exceptionnel de cette collaboration musicale dans tous les pays du monde. Vänskä est réclamé partout comme chef invité ; on l'entend régulièrement avec l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre symphonique nippon Yomiuri, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre de Philadelphie et l'Orchestre symphonique national de Washington. Il a reçu de nombreux prix et distinctions dont la médaille Pro Finlandia, un prix de la Société Philharmonique Royale de Grande-Bretagne, le prix Chef de l'année du *Musical America* en 2005, la médaille Sibelius en 2005 et le prix de la fondation Finlandia des Arts et Lettres en 2006.

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording:	January 2009 (<i>No. 4</i>) and June 2010 (<i>No. 5</i>) at Orchestra Hall, Minneapolis, Minnesota, USA
Producer:	Robert Suff
Sound engineer:	Hans Kipfer
Assistant engineer:	Fabian Frank (<i>No. 4</i>), Matthias Spitzbarth (<i>No. 5</i>)
Piano technician:	Jerry Osuka
Equipment:	Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramid DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production:	Editing: Elisabeth Kemper, Matthias Spitzbarth Mixing: Hans Kipfer, Robert Suff
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Gerald Larner 2010

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

Front cover: Yevgeny Sudbin performing Beethoven's *Fourth Piano Concerto* with the Minnesota Orchestra, October 2008. Photograph: © Greg Helgeson

Photograph of Osmo Vänskä: © Greg Helgeson

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

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1758 © & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.

'To Isabella, my daughter - Welcome.'

Yevgeny