



TCHAIKOVSKY ~ MEDTNER

FIRST PIANO CONCERTOS

YEVGENY SUDBIN

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA

JOHN NESCHLING



SUPER AUDIO CD

TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH (1840-93)

PIANO CONCERTO NO. 1 IN B MINOR

33'29

Op. 23 (1874-75, rev. 1889)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegro non troppo e molto maestoso</i> | 19'20 |
| 2 | II. <i>Andantino semplice</i> | 7'07 |
| 3 | III. <i>Allegro con fuoco</i> | 6'54 |

MEDTNER, NIKOLAI KARLOVICH (1880-1951)

PIANO CONCERTO NO. 1 IN C MINOR

34'42

Op. 33 (1914-18) [in one movement] (*Édition Russe de Musique*)

- | | | |
|---|----------------------------------|-------|
| 4 | <i>Allegro</i> – | 12'05 |
| 5 | <i>Tranquillo, meditamente</i> – | 13'27 |
| 6 | <i>Tempo I</i> – | 2'17 |
| 7 | Coda. <i>Allegro molto</i> | 6'53 |
| 8 | LIEBLICHES KIND! | 1'46 |

from *Nine Goethe Songs*, Op. 6 (1904-05) (*Musikverlag Rob. Forberg – P. Jurgenson, München*)

[transcribed for solo piano by Yevgeny Sudbin]

TT: 71'16

YEVGENY SUDBIN *piano*

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OESP) CLAUDIO CRUZ *leader*

JOHN NESCHLING *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

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

‘Worthless... vulgar... hackneyed... unplayable... awkward... trite... clumsy’. These were only some of the emphatic adjectives so famously cited against Tchaikovsky’s *First Piano Concerto* by the great pianist Nikolai Rubinstein during a fateful meeting at the Moscow Conservatory on Christmas Eve in 1874. This is one of those ironic moments in the history of music (hardly surpassed when a famous record producer turned down the Beatles some 90 years later). I imagine that Tchaikovsky must have anticipated showing the piece to Rubinstein with great urgency. Not only had he worked on the concerto obsessively for six weeks in order to finish the sketches, he also intended to dedicate the piece to Rubinstein in the hope that he would perform it. The terrible strain on Tchaikovsky’s confidence must have been greatly amplified when Rubinstein was ‘charging his thunderbolts’ while the composer played through the piece. What Rubinstein could not have known was that he was about to ridicule what would become one of the most popular pieces ever written. One cannot help wishing to have somehow witnessed his scathing attack on the poor composer, in order then to indulge in a little *Schadenfreude* by casually bringing a pertinent detail to the pianist’s attention: the work would soon become the most frequently performed and broadcast concerto in any season in any year. A little bit of scandal can sometimes go a long way and in Tchaikovsky’s case, it must have gone all the way. Indeed, at the time of writing, there are at least 149 commercially available recordings, making it one of the most recorded works (classical or popular) of all time.

Soon after this ‘most unfriendly’ and ‘hurtful’ meeting with Rubinstein, the concerto found an admirer, the German virtuoso Hans von Bülow, who later became the dedicatee of the piece. The adjectives he used were rather different to those of Rubinstein: ‘Original, noble and powerful’, and ‘mature, ripe and distinguished’. He premiered the piece, peculiarly enough in Boston (25th October 1875), with great success. A month later, the concerto was finally performed in Moscow with the 19-year-old Sergei Taneyev playing and, even more peculiarly, with Rubinstein conducting. Eventually Rubinstein swallowed his pride and learned the piano part too, as did Sapellnikov and Siloti later on.

It is important to note that what these pianists were actually playing was Tchaikovsky's original version of the concerto, dating from 1874-75, and not its revision from 1889 that was subsequently played by Sauer, Rummel, aus der Ohe and virtually every other pianist ever since (including Medtner). These days, the original version is largely forgotten. It is not known who suggested the changes back in 1889 (possibly von Bülow or Dannreuther). Although on paper the differences between the original and its revision appear to be minor and restricted only to a few passages and sections, it is in my opinion a worthwhile exercise to try to grasp the fundamental intentions of the composer *before* the piece was 'hijacked' to accommodate the insatiable thirst for virtuosic display of so many pianists. One might then discover that the underlying thought was very different from the revision. Imagine if the introductory earthquake-provoking supernovæ of D flat major chords, exploding across the whole range of the keyboard while generating major job opportunities for an army of piano technicians, were replaced by a harp-like, gentle but authoritative strumming in D flat, accompanied by the grand tune in *mezzoforte*, resembling a great barque setting out on a maritime journey, unfurling its sails and parting the waves with its bow. In this instance, the revision seems like a different piece, and the study of the original version may help in understanding the fresh colours and multidimensional sonorities which were originally intended by the composer. There are a few more divergences, notably in the *pas de deux* between the violins and the piano in the middle section of the third movement, which in the original version gets harmonically completely lost in the woods. In my opinion, however, the later revision of this passage has little bearing on the interpretation and is therefore of less importance.

Perhaps Rubinstein had a point when he remarked that the material was 'second-hand'. What makes the concerto distinctly Russian is Tchaikovsky's not infrequent use of folk melodies and dance rhythms in his music (for example in the whirling theme of the *Allegro* section of the first movement). The mercurial middle section in the second movement (technically much more demanding than the commonly dreaded octaves that can easily induce mass-hysteria among piano fanciers) which interrupts the lullaby of the *Andantino* is, however, based on a French song, *Il faut s'amuser, danser et rire*, as

sung by the soprano Désirée Artôt, to whom Tchaikovsky was once engaged. The mood of the movement's opening *Andantino* is reminiscent of that of Chopin's *Berceuse* (it is even in the same key) and the idea of incorporating a scherzo into the second movement had been used some 30 years previously in the *Sinfonie singulière* by Berwald. The third movement is based on a graceful (rather than aggressive) but invigorating Ukrainian dance which is contrasted by the serenely flowing melody that ascends in the violins above the virtuoso scales in the piano part.

The concerto has a few structural oddities. One of them is the fact that the grand opening tune never makes a reappearance. Although there is an established relationship between the opening and the following *Allegro* (they make up a large part of a double-exposition), it is rather difficult to hear a clear link between them. In contrast, one of the most satisfying moments in the concerto is the big cadenza of the first movement with its colourful and imaginative writing and its magical transition into the closing section that is so simple yet so effective. The concerto is moreover full of hidden, sometimes almost impressionistic colours that are waiting to be discovered, while the broad melodies in the second subjects are bursting with lyricism and emotional tenderness. Bringing out these qualities is to me the true hurdle in performing this concerto.

Nikolai Medtner: Piano Concerto No. 1 in C minor, Op. 33

'Who is Medtner?' This is a common reaction when I'm asked what I have been playing recently. To be fair, the more well-informed will sometimes inquire if that is the guy who sounds 'a bit paler than Rachmaninov' or 'like a sort of Russian Brahms'. These two rather poorly drawn but frequently expressed comparisons would without doubt make Medtner turn at least twice in his grave. Rachmaninov, his great friend and admirer, once said: 'Medtner is too much of an individual to bear resemblance to anyone except the Russian composer Medtner'. Incidentally, he also said: 'I repeat what I said to you back in Russia: you are, in my opinion, the greatest composer of our time.'

This is not a new phenomenon. Achievements carried out in the name of art, rather than art in the name of the achiever, have often met with ambivalence from the main-

stream public. This is a particularly persistent hazard during the times of major fashion swings, as was the case in the early years of the 20th century. Medtner was a younger contemporary of Rachmaninov and Scriabin, and his art became overshadowed by the popular appeal of the former and the mystical qualities of the latter composer. He himself would often joke about being an anachronistic phenomenon and declared himself a ‘pupil of Beethoven’ or, as Glazunov put it, ‘a firm defender of the sacred laws of eternal art’. While Sorabji noted: ‘Like Sibelius, Medtner does not flout current fashions, he does not even deliberately ignore them, but so intent going his own individual way is he that he is simply unconscious of their very existence... he has made for himself, by the sheer strength of his own personality, that impregnable inner shrine and retreat that only the finest spirits either dare or can inhabit’. Medtner did, in fact, openly express his antipathy and despair with regard to the modernist direction in which Schoenberg, Stravinsky and Prokofiev (to list a few of his Antichrists) were taking music. Unfortunately for Medtner, all he could do at the time was watch in disbelief the evolution that was not only shaping music but also the changing tastes of the public at the time. But why should the fashions of times long past have any influence on our judgement right now? They shouldn’t and in many cases maybe they don’t, but the real problem is that it is almost impossible to rediscover certain unfashionable composers if they were not properly discovered in the first place. One can only hope that in the end, value will out. To me, on a personal level, it certainly has: the moment I accidentally came across a Medtner score.

One further, practical, drawback for Medtner’s works is the lack of the kind of fervent championing by international virtuosos that has propelled the Tchaikovsky concerto to its almost shocking popularity. Medtner’s *First Piano Concerto* was apparently Horowitz’s favourite (of the three) and he was even contemplating recording it – a mouth-watering prospect. All we have from Horowitz on record, however, is a *Fairy Tale* and a somewhat bewildered remark: ‘Why nobody plays Medtner?’

The truth is that most people find Medtner’s music somewhat inaccessible at first hearing. His melodies are difficult to remember and not particularly hummer-friendly;

the unique Medtnerian rhythms and their overlaps, no matter how stunningly delightful, are not immediately comprehensible, and his harmonic usage is tricky to pigeonhole without feeling like an intellectual nihilist. But hear the same piece twice and you either become curious or decide to abandon further listening for good. Hear it a few more times and something else happens: addiction sets in. Moreover, actually playing Medtner becomes one of the most rewarding experiences, intellectually, musically and technically.

On the other end of the spectrum from Tchaikovsky's *First*, Medtner's *First Piano Concerto* is one of the least popular concertos ever written. One could count the available recordings on one hand. Had Rachmaninov done to Medtner what Rubinstein did to Tchaikovsky, and declared the concerto 'worthless' and 'unplayable', I wonder if that might have affected the current hopeless state of affairs. Most probably not – scandals and tittle-tattle surrounding his works or life are the last thing a composer of Medtner's stature would ever need.

The composition of the concerto marked the culmination of Medtner's creative output so far. This large-scale work, most of which he conceived in the summer of 1914 while on holiday in the Crimea with the composer and pianist Alexander Goldenweiser, turned out as one of his most emotionally compelling, structurally monumental and technically complex compositions. (In comparison, from the technical point of view alone, Tchaikovsky's *First* feels a little like an afternoon nap at midsummer.) The emotional spectrum of the concerto is vast: from overwhelming tragic power in the fateful C minor (opening theme), through the mournful beauty (second subject), to blissful emancipation in C major at the end.

The concerto, although in one movement, is an adaptation of sonata form divided in three sections or 'movements'. Medtner was a true master of sonata form. Taneyev, Medtner's teacher, would often exclaim that Medtner was born with sonata form within him.

Like Tchaikovsky's concerto, this piece also deserves to be called a 'symphonic concerto', not only because of the grand size of the orchestra, but also because rather than representing an argument between the soloist and the orchestra, there is an intense collaboration, evolving from both sides, to present a musical argument.

It took Medtner the whole war to complete the orchestration for the concerto. He always found this task most tiresome. It was eventually premièred by the composer in February 1918 in Moscow, with Koussevitzky conducting. The circumstances surrounding the premiere of the concerto were tragic; apart from the Bolshevik October Revolution in 1917 and the emigration of his friend Rachmaninov in December the same year, Medtner's family (Nikolai included) was stricken with illnesses: typhoid fever, small-pox, pneumonia. The latter claimed the life of his mother, Alexandra Medtner, to whom this concerto is dedicated.

The concerto opens with 'five atomic bombs', as they were later described by the composer, or falling octaves, signalling the start of an apocalypse and possibly symbolizing the sudden eruption of the Great War during the tranquil summer of 1914, 'as though a thunderbolt had fallen from heavens', in Medtner's words. The strings then immediately launch the concerto's main theme, which spills over the lava-like, brooding but rhythmical piano accompaniment that burbles across the whole keyboard while the tragedy unfolds inexorably. From a purely technical point of view, the piano texture here is somewhat similar to the beginning of Rachmaninov's *Second Piano Concerto* in that it also gives the soloist the chance to warm up 'the apparatus' a little before launching into the more delicate matters.

The thematic ideas right at the beginning (descending octaves and the expansive theme in the strings) are the two main ingredients which the composer uses throughout to construct this large-scale piece. The second subject, for example, is clearly inter-related with the thematic ideas from the opening theme. The middle (and longest) section consists of a set of variations, or rather improvisations, as the composer preferred to call them, on the material already established in the exposition. Here, the composer shows a deep understanding of polyphony, while displaying a tremendous range of moods: from poignant desolation (*tranquillo meditamente*) to whimsical playfulness (*fantastico*). One could analyze for hours in fascination how the material fits together on so many different levels; however, I find that one of this section's main musical purposes is the constant feeling of a gargantuan build-up before the return into the home

key of C minor in the recapitulation and the following climax. The layout of this build-up is highly effective and is one of the structural solutions for keeping the variations together. The recapitulation is then abbreviated and interrupted by the great coda (*Allegro molto*) – in my opinion one of the most devilishly tricky bits of music ever written. The character of the closing section leaves behind the realms of this world (from C minor into A major), serving a kind of cathartic purpose for any residue of fury or tragedy left and eventually ending in the majestic domain of C major.

One of Medtner's distinct traits is that not a single note appears superfluous. The notes (and there are some!) aren't there simply to create a certain mood or effect. They are fulfilling the sole purpose of serving thematic developments and their interrelations at the most sophisticated level. The emotional impact, colour palettes and Medtner's unique rhythmic vitality are secondary but nonetheless highly effective. You add one note or take one away and the whole picture implodes. What is truly unique, however, is the symbiosis between Medtner's natural feel for the form and its usage, which shows Western qualities (his distant ancestors were German), and the emotional intensity with its aristocratic poise, which indisputably speaks in the Russian language.

Medtner's awareness of this duality between his German roots and his Russian identity is best witnessed in his songs, of which he composed some 108 (even more than Rachmaninov). The lyrics, to which the music is set, are divided equally between Russian and German texts, mostly by his favourite poets Pushkin and Goethe. Medtner specialists are unequivocal in their opinion that they contain some of the finest compositions among the Russian repertoire. The song *Liebliches Kind! (Enchanting Child!)* is from a set of *Nine Goethe Songs*, Op.6, and is set to words from Goethe's 'singspiel' *Claudine von Villa Bella*. In the text, the poet is asking a child why souls suffer such torment. Not surprisingly, the style of the song (and in fact all of his German songs) is closer to the lieder of Schubert and Wolf, rather than Glinka and Rachmaninov. This particular song is written in one of his most outspoken and accessible styles and contains some of his most tender and emotionally scintillating music.

At times one is stupefied by some drastic metamorphosis that a composer undergoes

during his development. No such thing with Medtner. His belief in his ideals was held with an almost supernatural conviction and he would never diverge from them, from his Opus 1 until the last note he put down on paper. There is, however, also an almost primordial element to Medtner's creative processes. While composing, he believed that somehow he was setting down ideas that already existed somewhere. If these didn't come to him, they would find another vessel in order to gather and catapult themselves into the world. All he had to do was to remove any superfluities and bring out the essence of the message in the closest possible approximation to the ideal form that he perceived. These ideals seem also to have been attuned to Michelangelo's artistic ethos some 400 years earlier – the task of the sculptor was to free the forms that were already inside the stone: 'I saw the angel in the marble and I chiselled until I set him free'. (Incidentally, Medtner's Op. 1 is a song for voice and piano, called *Angel*.)

Remarkably, many listeners experience the very same phenomenon on the receiving end. This is wonderfully described by Medtner's contemporary, the Russian philosopher Ivan Ilyin: 'Medtner's music astonishes and delights... you may fancy that you have heard the melody before... But where, when, from whom, in childhood, in a dream, in delirium? You will puzzle your head and strain your memory in vain: you have not heard it anywhere: in human ears it sounds for the first time... And yet it is as though you had long been waiting for it – waiting because you "knew" it, not in sound, but in spirit. For the spiritual content of the melody is universal and primordial... it is as though age-long desires and strivings of our forebears were singing in us; or, as though the eternal melodies we had heard in heaven and preserved in this life as "strange and lovely yearnings", were remembered at last and sung again – chaste and simple.'

© *Yevgeny Sudbin* 2007

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 second recording, a Rachmaninov recital – 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 performs at venues such as the Konzerthaus in Berlin, the Leipzig Gewandhaus, the Musikhalle Hamburg, Salle Gaveau in Paris and Milan's Sala Verdi as well as the South Bank Centre and Wigmore Hall in London. In 2006 he toured North America, giving recitals in several prestigious concert series, and making his New York début at The Frick Collection. Sudbin has performed at music festivals throughout the world, and is a frequent participant at the Verbier Festival in Switzerland. His love of chamber music has led him to collaborate with many other musicians including the Chilingirian Quartet, Ilya Gringolts, Hilary Hahn, Julia Fischer, Sharon Bezaly and Alexander Chaushian.

Born in St. Petersburg, Yevgeny Sudbin displayed exceptional musical talents 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. There he has studied with Christopher Elton at the Royal Academy of Music, additionally attending the International Piano Foundation at Lake Como, Italy as well as taking lessons from Murray Perahia, Claude Frank, Leon Fleisher, Stephen Hough and Alexander Satz among others. The Pulvermacher Foundation and the Wall Trust have also played an important role in his career. Yevgeny Sudbin has an exclusive recording contract with BIS Records.

With more than 130 concerts every season, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) is now considered the most important orchestra in Latin America. In eclectic programmes that combine great works of the international repertoire with world premières and Brazilian compositions, the orchestra brings some of the most acclaimed soloists and conductors to Brazil. Among more than 60 guest musicians every year one

could mention Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried and Renaud Capuçon. The concerts held at the 1,500-seat Sala São Paulo, the orchestra's home, are usually sold out and so too are all of the subscription series. Since 1997, under the direction of John Neschling, the orchestra has gone through transformations that have made it into a new benchmark of quality and excellence in art, culture and education in Brazil.

A grand-nephew of both the composer Arnold Schoenberg, and the conductor Arthur Bodanzky, **John Neschling** was born in Rio de Janeiro in 1947. He studied the piano and followed his inclination to conduct under Hans Swarowsky in Vienna, and Leonard Bernstein in Tanglewood. Among the international conducting competitions that he has won are those of Florence (1969), the London Symphony Orchestra (1972) and La Scala (1976).

In 1973 he became musical director of the municipal theatres of both São Paulo and Rio de Janeiro in Brazil. In Europe, he has directed the São Carlos (Lisbon), Sankt Gallen (Switzerland), Massimo (Palermo) and Opéra de Bordeaux theatres, besides being resident conductor at the Vienna State Opera. He made his début in the United States in 1996, conducting *Il Guarany* by Carlos Gomes at the Washington Opera, with Plácido Domingo in the role of Peri. As principal conductor of OSESP since 1997, Neschling has contributed significantly to the development of the orchestra. In addition to his engagements with OSESP, he has an busy schedule of engagements abroad.

He also composes for cinema and theatre, for films such as *Pixote*, *The Kiss of the Spider Woman*, *Lúcio Flávio – o Passageiro da Agonia*, *Gaijin* and *Os Condenados*, and for the TV mini-series *Os Maias*. He has also written music for Alain Fresnot's film *Desmundo* and the incidental music for the soap opera *Esperança*.

Peter Tschaikowsky: Klavierkonzert Nr. 1 b-moll op. 23

„Wertlos ... vulgär ... abgedroschen ... unspielbar ... schlecht ... trivial ... unbeholfen“ – dies sind nur einige der deutlichen Adjektive, die der große Pianist Nikolai Rubinstein am Heiligabend des Jahres 1874 bei einem schicksalhaften Zusammentreffen im Moskauer Konservatorium gegen Tschaikowskys *Erstes Klavierkonzert* ins Feld führte. Es handelt sich um einen ausgesprochen ironischen Moment der Musikgeschichte (ähnlich dem, als rund 90 Jahre später ein Schallplattenproduzent die Beatles abwies). Ich stelle mir vor, daß Tschaikowsky es kaum erwarten konnte, Rubinstein das Stück zu zeigen. Er hatte nicht nur sechs Wochen obsessiv an der Ausarbeitung der Skizzen gearbeitet, sondern das Werk auch Rubinstein in der Hoffnung widmen wollen, daß er es aufführe. Tschaikowskys Zuversicht muß noch stärker strapaziert worden sein, als sich in Rubinstein ein Gewitter zusammenbraute, während der Komponist das Stück durchspielte. Was Rubinstein nicht wissen konnte: Er stand kurz davor, eine der populärsten Kompositionen zu verhöhnen, die je geschrieben wurden. Zu gern wäre man Zeuge jenes vernichtenden Angriffs auf den armen Komponisten gewesen, um sich dann ein wenig Schadenfreude dadurch zu gönnen, daß man den Pianisten bei-
läufig auf ein sachdienliches Detail aufmerksam gemacht hätte: Bald schon würde das Werk das meistaufgeführte und ausgestrahlte Konzert jeder Saison und jeden Jahres sein! Ein bißchen Skandal kann manchmal große Auswirkungen haben, und in Tschaikowskys Fall waren sie in der Tat beträchtlich. Derzeit gibt es mindestens 149 lieferbare Aufnahmen, so daß es sich um eines der meisteingespielten Werke (gleich, ob „E“- oder „U“-Musik) aller Zeiten handelt.

Bald nach dieser „äußerst unfreundlichen“ und „schmerzlichen“ Zusammenkunft mit Rubinstein fand das Konzert in dem deutschen Virtuosen Hans von Bülow einen wichtigen Bewunderer, der schließlich auch der Widmungsträger des Stücks wurde. Die Adjektive, die er verwendete, unterschieden sich recht deutlich von jenen Rubinsteins: „originell ... vornehm ... stark“ und „durchdacht ... ausgereift ... hervorragend“. Hans von Bülow war der Solist der erfolgreichen Uraufführung, die – seltsam genug – am 25. Oktober 1875 in Boston stattfand. Einen Monat später wurde das Konzert endlich in

Moskau aufgeführt; am Klavier saß der neunzehnjährige Sergej Tanejew, die Leitung hatte – noch seltsamer – Rubinstein. Letzter sprang schließlich über seinen Schatten und studierte den Klavierpart ein, wie dies später auch Sapellnikow und Siloti taten.

Nicht vergessen werden sollte, daß das, was diese Pianisten spielten, die Originalfassung des Konzerts aus den Jahren 1874/75 war und nicht die revidierte Fassung aus dem Jahr 1889, die seither von Sauer, Rummel, aus der Ohe und buchstäblich allen anderen Pianisten (auch Medtner) gespielt wurde und wird. Heute ist die Originalfassung weitgehend vergessen. Auf wessen Wünsche die Revision zurückgeht, ist nicht bekannt; vermutlich waren es von Bülow oder Dannreuther. Obgleich die Originalfassung sich kaum von der revidierten Fassung unterscheidet, lohnt es doch, die eigentlichen Intentionen des Komponisten zu verfolgen, bevor das Stück „gekidnappt“ wurde, um dem unersättlichen Verlangen nach virtuoser Selbstdarstellung so vieler Pianisten zu entsprechen. Man stelle sich vor, die erdbebenprovozierenden Supernovae von Des-Dur-Akkorden, die in der Einleitung über der ganzen Breite der Tastatur explodieren und einem Heer von Klaviertechnikern Arbeitsplätze sichern, würden von harfenähnlich sanften, aber bestimmten Des-Dur-Arpeggien ersetzt, zu denen sich das grandiose *mezzoforte*-Thema gesellte – einer großen Barke gleich, die in See sticht, ihre Segel ausbreitet und mit ihrem Bug die Wellen teilt. An dieser Stelle erscheint die Revision wie ein gänzlich anderes Stück, und das Studium der Originalfassung läßt die frischen Farben und mehrdimensionalen Klänge, die der Komponist ursprünglich im Sinn hatte, hervortreten. Es gibt einige weitere Unterschiede, vor allem im *Pas de deux* der Violinen und des Klaviers im Mittelteil des dritten Satzes, der in der Originalfassung harmonisch gänzlich aus den Fugen gerät. Meiner Meinung nach ist die Revision dieser Passage von geringer Auswirkung auf die Interpretation und daher weniger bedeutend.

Mit der Bemerkung, das Material sei „aus zweiter Hand“, traf Rubinstein vielleicht etwas Richtiges. Was das Konzert zu einem „echt russischen“ macht, ist der nicht seltene Gebrauch von Volksliedern und -tänzen in seiner Musik (beispielsweise in dem wirbelnden Thema des *Allegro*-Teils des ersten Satzes). Der lebhafteste Mittelteil des zweiten Satzes (spieltechnisch weit anspruchsvoller als die gemeinhin gefürchteten Ok-

taven, die unter Klavierliebhabern gerne Massenhysterie auslösen), der das Wiegenlied des *Andantino* ablöst, basiert jedoch auf einem französischen Lied: *Il faut s'amuser, danser et rire*, wie es die zeitweise mit Tschaikowsky liierte Sopranistin Désirée Artôt sang. Die Stimmung des einleitenden *Andantinos* erinnert an Chopins *Berceuse* (es steht sogar in derselben Tonart), und die Idee, ein Scherzo in den zweiten Satz zu integrieren, hatte gut 30 Jahre zuvor bereits Berwald in seiner *Sinfonie singulière* gehabt. Der dritte Satz basiert auf einem anmutigen (nicht etwa aggressiven), aber belebenden ukrainischen Tanz, zu dem eine heiter fließende, aufsteigende Melodie der Violinen über virtuoson Läufen des Klaviers den Kontrast bildet.

Das Konzert weist einige strukturelle Merkwürdigkeiten auf. Eine davon ist der Umstand, daß die grandiose Eingangsmelodie nie wieder erklingt. Obwohl unzweifelhaft eine Beziehung zwischen der Einleitung und dem darauf folgenden *Allegro* besteht (sie bilden den Großteil einer Doppelexposition), fällt der Nachweis eines verbindenden Elementes recht schwer. Einer der befriedigendsten Momente des gesamten Konzerts ist die große, farbenreiche und phantasievolle Solokadenz des ersten Satzes mit ihrer magischen Überleitung zum Schlußteil, der so einfach und doch so wirkungsvoll ist. Darüber hinaus wimmelt das Konzert vor versteckten, manchmal beinahe impressionistischen Klangfarben, die darauf warten, entdeckt zu werden, während die breiten Melodien der Seitenthemen vor Lyrik und zartem Gefühl bersten. Diese Qualitäten zum Vorschein zu bringen, ist meiner Meinung nach die wahre Herausforderung bei der Interpretation dieses Konzerts.

Nikolai Medtner: Klavierkonzert Nr. 1 c-moll op.33

„Wer ist Medtner?“ So lautet die übliche Reaktion, nachdem ich die Frage, was ich gerade spiele, beantwortet habe. Um fair zu sein: Die etwas besser Informierten fragen manchmal nach, ob das der Mensch sei, der „etwas blasser als Rachmaninow“ oder „wie ein russischer Brahms“ klinge. Diese beiden hinkenden, aber häufig angestellten Vergleiche lassen Medtner ohne Zweifel mindestens zweimal in seinem Grab rotieren. Rachmaninow, sein großer Freund und Bewunderer, sagte einmal: „Medtner ist zu indi-

viduell, als daß er Ähnlichkeit mit irgendjemand anderem als dem russischen Komponisten Medtner hätte.“ Und außerdem: „Ich wiederhole, was ich Ihnen in Rußland sagte: Sie sind meiner Meinung nach der größte Komponist unserer Zeit.“

Das ist kein neues Phänomen. Errungenschaften im Namen der Kunst (und nicht etwa Kunst im Namen des Erringenden) sind beim breiten Publikum vielfach auf zwiespältige Reaktionen gestoßen. Insbesondere in Zeiten großer Stilumbrüche wie zum Ausklang des 19. Jahrhunderts ist dies eine beständige Gefahr. Medtner war ein jüngerer Zeitgenosse von Rachmaninow und Skrjabin; seine Kunst wurde von der Popularität des ersteren und den mystischen Qualitäten des letzteren überschattet. Er selber scherzte oft darüber, daß er eine anachronistische Erscheinung sei, bezeichnete sich als einen „Schüler Beethovens“ oder, wie Glasunow es formulierte, „einen wackeren Verteidiger der heiligen Gesetze ewiger Kunst“. Sorabij notierte: „Wie Sibelius setzt Medtner sich nicht über zeitgenössische Strömungen hinweg, er ignoriert sie nicht einmal wissentlich, sondern verfolgt so unbeirrt seinen eigenen Weg, daß ihm deren Existenz einfach nicht bewußt ist ... Kraft der ihm eigenen Persönlichkeit hat er sich selber jenen uneinnehmbaren inneren Schrein und Zufluchtsort errichtet, den nur die edelsten Seelen zu bewohnen wagen oder vermögen“. In der Tat hat Medtner aus seiner verzweifelten Abneigung gegen die moderne Richtung, in die Schönberg, Strawinsky und Prokofjew (um einige seiner Antichristen zu nennen) die Musik führten, keinen Hohl gemacht. Unglücklicherweise konnte Medtner damals nichts anderes machen, als der Entwicklung, die nicht nur die Musik, sondern auch den Geschmack des Publikums der Zeit formte, ungläubig zuzusehen. Aber warum sollten die Moden längst vergangener Zeiten unser heutiges Urteil beeinflussen? Sie sollten es nicht, und oft tun sie es auch nicht; das eigentliche Problem aber ist, daß es beinahe unmöglich ist, bestimmte unzeitgemäße Komponisten wiederzuentdecken, wenn sie noch nie so recht entdeckt wurden. Man kann nur hoffen, daß letzten Endes ihr echter Wert erkannt wird. Für mich persönlich war dies der Fall, als ich zufällig auf eine Partitur von Medtner stieß. Ein weiteres, eher praktisches Hindernis für Medtners Werke ist der Umstand, daß ihnen die Propagierung durch internationale Virtuosen fehlt, die Tschaiwskys Konzert zu seiner fast schockierenden Popularität geführt hat. Medtners *Erstes*

Klavierkonzert war offenkundig Horowitz' Favorit unter den drei vorhandenen, und er spielte mit dem Gedanken, es aufzunehmen – eine verlockende Vorstellung. Alles aber, was wir von Horowitz auf Schallplatte haben, ist ein Märchen und eine etwas fassungslose Bemerkung: „Warum spielt niemand Medtner?“

Die Wahrheit ist, daß die meisten Menschen Medtners Musik beim ersten Hören recht unzugänglich finden. Seine Melodien sind schwer zu behalten und nicht besonders „summbar“; die einzigartigen Medtner-Rhythmen und ihre Verschränkungen, wie atemberaubend schön auch immer, sind nicht sofort verständlich, und seine Harmonik ist schwer einzuordnen, ohne daß man sich wie ein intellektueller Nihilist fühlte. Aber wenn man dasselbe Stück noch einmal und öfter hört, passiert etwas: Man wird süchtig. Und Medtner zu spielen wird eine der lohnendsten Erfahrungen – intellektuell, musikalisch und spieltechnisch.

Am anderen Ende des von Tschaikowskys *Erstem Klavierkonzert* eröffneten Spektrums ist Medtners *Erstes Klavierkonzert* eines der unbekanntesten Klavierkonzerte, die je geschrieben wurden. Die erhältlichen Einspielungen lassen sich an einer Hand abzählen. Hätte Rachmaninow Medtner das angetan, was Rubinstein Tschaikowsky angetan hat, hätte er das Konzert als „wertlos“ und „unspielbar“ bezeichnet, wer weiß, ob es Auswirkungen auf den gegenwärtigen, hoffnungslosen Zustand gehabt hätte. Aller Wahrscheinlichkeit nach nicht – Skandale und Klatsch sind das letzte, worauf ein Komponist von Medtners Statur angewiesen wäre.

Die Komposition des Konzerts markiert den Höhepunkt von Medtners Schaffen bis dato. Das großformatige Werk, das zu weiten Teilen während des Sommerurlaubs 1914 mit dem Komponisten und Pianisten Alexander Goldenweiser auf der Krim entstanden ist, erwies sich als eine seiner emotional bezwingendsten, formal monumentalsten und technisch schwierigsten Kompositionen. (Im Vergleich mutet Tschaikowskys *Erstes Klavierkonzert* wie ein sommerliches Nachmittagsnickerchen an.) Die emotionale Bandbreite des Konzerts ist gewaltig: von überwältigender tragischer Kraft in schicksalhaftem c-moll (Anfangsthema) über trauervoll Schönheit (zweites Thema) bis hin zur glückseligen C-Dur-Befreiung zum Schluß.

Das Konzert stellt trotz seiner Einsätzigkeit eine Adaption der Sonatenform in drei Teilen oder „Sätzen“ dar. Medtner war ein wahrer Meister der Sonatenform. Tanejew, Medtners Lehrer, hat oft ausgerufen, Medtner müsse die Sonatenform angeboren sein.

Wie Tschaikowskys Konzert ist auch dieses Stück ein „symphonisches Konzert“ – nicht nur aufgrund des großen Orchesters, sondern auch, weil an die Stelle des Dialogs von Solist und Orchester eine intensive, von beiden Seiten ausgehende Zusammenarbeit tritt, die einen musikalischen Dialog entfaltet.

Medtner arbeitete bis zum Ende des Kriegs an der Instrumentation des Konzerts; eine Arbeit, die er stets als überaus ermüdend empfand. Die Uraufführung fand im Februar 1918 unter der Leitung von Koussewitzky in Moskau statt; den Solopart bestritt der Komponist. Die Umstände, die die Uraufführung begleiteten, waren tragisch: Zu der bolschewistischen Oktoberrevolution 1917 und der Emigration seines Freundes Rachmaninow im Dezember desselben Jahres traten zahlreiche Krankheiten innerhalb Medtners Familie: Typhus, Pocken, Lungenentzündung. Seine Mutter, Alexandra Medtner, fiel letzterer zum Opfer; ihr ist das Konzert gewidmet.

Das Konzert beginnt mit „fünf Atombomben“ (so der Komponist später) oder fallenden Oktaven, die den Anfang einer Apokalypse signalisieren und möglicherweise den plötzlichen Ausbruch des Ersten Weltkriegs im ruhigen Sommer 1914 symbolisieren – „als ob“, so Medtner, „ein Blitz vom Himmel herabgefahren sei“. Die Streicher stimmen darauf sofort das Hauptthema des Konzerts an, das sich über die lava-artige, brütende, dabei betont rhythmische Klavierbegleitung ergießt, die über die gesamte Tastatur wirbelt, während sich unaufhaltsam die Tragödie entfaltet. In spieltechnischer Hinsicht ähnelt der Klaviersatz hier dem Anfang von Rachmaninows *Zweitem Klavierkonzert*, wo der Solist ebenfalls die Chance erhält, die „Maschinerie“ ein wenig anzuwerfen, bevor er sich heikleren Dingen zuwendet.

Die eingangs vorgestellten thematischen Gedanken (absteigende Oktaven und das ausgreifende Streicherthema) sind die Hauptingredienzen, aus denen der Komponist das großformatige Stück entwickelt. Das zweite Thema etwa ist deutlich mit dem Eingangsthema verwandt. Der mittlere (und längste) Teil besteht aus einer Folge von Varia-

tionen oder, so der Komponist, „Improvisationen“ über das in der Exposition vorgestellte Material. Hier zeigt Medtner ein tiefes Verständnis für Polyphonie wie auch ein gewaltiges Stimmungsspektrum: von ergreifender Verzweiflung (*tranquillo meditante*) hin zu skurriler Verspieltheit (*fantastico*). Viele faszinierende Stunden könnte man mit Analysen verbringen, wie das Material auf so vielen verschiedenen Ebenen zueinanderpaßt; gleichwohl bin ich der Ansicht, daß einer der musikalischen Hauptzwecke dieses Teils die Etablierung einer gargantuesken Steigerung vor der Rückkehr zur Heimattonart c-moll in der Reprise und dem anschließenden Höhepunkt ist. Die Dramaturgie dieser Steigerung ist äußerst wirkungsvoll und ein strukturelles Mittel, die Variationen zusammenzuhalten. Die Reprise wird dann von der großen Coda (*Allegro molto*) verkürzt und unterbrochen – in meinen Augen eines der teuflischsten, vertracktesten Stücke Musik, die je geschrieben wurden. Der Charakter des Schlußteils ist nicht mehr von dieser Welt (von c-moll nach A-Dur), er dient als eine Art kathartische Abfuhr für etwaige Reste von Wut oder Tragik und endet schließlich im majestätischen Reich der C-Dur-Tonart.

Typisch für Medtner ist, daß nicht eine einzige Note überflüssig erscheint. Die Töne (und es gibt wahrlich einige davon!) wollen nicht einfach eine bestimmte Stimmung oder Wirkung erzielen. Sie erfüllen einzig und allein den Zweck, thematischen Entwicklungen und Beziehungen auf anspruchsvollem Niveau zu dienen. Emotionale Wirkungen, Klangfarben und Medtners einzigartige rhythmische Vitalität sind zweitrangig, aber nichtsdestotrotz überaus effektiv. Fügt man einen Ton hinzu oder nimmt man einen weg, implodiert das ganze Bild. Wirklich einzigartig aber ist die Symbiose von Medtners natürlichem Gespür für Form, das westliche Qualitäten zeigt (unter seinen Vorfahren waren Deutsche), und der emotionalen Intensität mit ihrem aristokratischen Habitus, die unzweifelhaft russischer Herkunft ist.

Daß Medtner sich der Dualität von deutschem Ursprung und russischer Identität bewußt war, belegen am deutlichsten seine Lieder, von denen er ganze 108 komponierte (mehr noch als Rachmaninow). Die Texte, die er vertonte, sind zur Hälfte deutsch, zur Hälfte russisch, und stammen zumeist von seinen Lieblingdichtern Puschkin und Goethe.

Medtner-Experten sind der einmütigen Ansicht, daß sie einige der besten Kompositionen des russischen Repertoires enthalten. Das Lied *Liebliches Kind!* entstammt der Sammlung *Neun Goethe-Lieder* op.6; es vertont einen Text aus Goethes Singspiel *Claudine von Villa Bella*. Der Dichter fragt ein Kind, warum die Seelen solche Qualen erleiden. Kaum überrascht, daß der Stil des Liedes (und recht eigentlich aller seiner deutschen Lieder) den Liedern von Schubert und Wolf mehr entspricht als denen von Glinka und Rachmaninow. Dieses spezielle Lied ist in Medtners freimütigsten, zugänglichstem Stil geschrieben und enthält einige seiner sanftesten und emotional schillerndsten Musik.

Manchmal kommt man angesichts drastischer Wandlungen in der Entwicklung eines Komponisten aus dem Staunen nicht heraus. Nicht so bei Medtner. Sein Glaube an seine Ideale war von fast übermenschlicher Festigkeit, und nie ließ er von ihnen ab – von seinem Opus 1 bis zur letzten Note, die er zu Papier brachte. Freilich gibt es in Medtners Schaffensprozeß auch ein geradezu urtümliches Moment: Er glaubte, daß er beim Komponieren lediglich Ideen niederschrieb, die bereits irgendwo existierten. Würde nicht er sie empfangen, fänden sie ein anderes Gefäß, sich zu sammeln und in die Welt zu katapultieren. Er mußte nur alle überflüssigen Zutaten beseitigen und das Wesen der Botschaft in der größtmöglichen Annäherung an die ideale Form, die er wahrgenommen hatte, herausbringen. Diese Ideale ähneln Michelangelos künstlerischem Ethos, das dieser 400 Jahre zuvor formuliert hatte – Aufgabe des Bildhauers sei es, die Formen bloßzulegen, die bereits im Stein enthalten seien: „Ich sah den Engel im Marmor und ich meißelte, bis ich ihn freigelegt hatte“. (Medtners Opus 1 übrigens ist ein Lied für Stimme und Klavier namens *Engel*.)

Merkwürdigerweise erleben viele Hörer dasselbe Phänomen in ihrer Wahrnehmung. Dies ist von einem Zeitgenossen Medtners, dem russischen Philosophen Ivan Ilyin, wunderbar beschrieben worden: „Medtners Musik erstaunt und beglückt ... Man meint, die Melodie schon einmal gehört zu haben ... Aber wo, wann, von wem, in der Kindheit, in einem Traum, im Delirium? Umsonst werden Sie sich Ihren Kopf zerbrechen und Ihr Gedächtnis martern. Sie haben sie nirgendwo anders gehört: Erstmals erklingt

sie menschlichen Ohren ... Und doch ist es, als hätten Sie lange darauf gewartet – gewartet, weil sie sie „kannten“, nicht als Klang, aber als Idee. Denn der geistige Gehalt der Melodie ist universal und ursprünglich ... Es ist, als ob das jahrhundertalte Wünschen und Streben unserer Vorfahren in uns sänge, als ob wir uns der ewigen Melodien, die wir im Himmel vernommen haben und in diesem Leben als „seltsame und wunderschöne Sehnsüchte“ aufbewahren, erinnerten und sie wieder erklingen – keusch und einfach.“

© *Yevgeny Sudbin 2007*

Seit seiner Debüt-CD mit Scarlatti-Sonaten aus dem Jahr 2005, die – wie seine zweite CD, ein Rachmaninow-Recital – 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 Sälen wie dem Konzerthaus Berlin, dem Leipziger Gewandhaus, der Musikhalle Hamburg, der Salle Gaveau in Paris und dem Sala Verdi in Mailand sowie im South Bank Centre und der Wigmore Hall in London zu Gast. 2006 führte ihn eine Konzertreise durch Nordamerika, wo er Recitals im Rahmen bedeutender Konzertreihen sowie sein Debüt in der New Yorker Frick Collection gab. Sudbin tritt bei zahlreichen Musikfestivals in der ganzen Welt auf; namentlich beim Verbier Festival in der Schweiz ist er ein Stammgast. Seine Liebe zur Kammermusik hat zur Zusammenarbeit mit Musikern wie dem Chilingirian Quartet, Ilya Gringolts, Hilary Hahn, Julia Fischer, Sharon Bezaly und Alexander Chaushian geführt.

Yevgeny Sudbin, in St. Petersburg geboren, zeigte bereits in jungen Jahren außergewöhnliches musikalisches Talent und wurde 1987 an der Spezialmusikschule des St. Petersburger Konservatoriums aufgenommen. 1990 setzte er seine Studien in Berlin fort und ging 1997 nach London, wo er bei Christopher Elton an der Royal Academy of Music studierte. Daneben besuchte er die International Piano Foundation am Comer See

und nahm Unterricht u.a. bei Murray Perahia, Claude Frank, Leon Fleisher, Stephen Hough und Alexander Satz. Die Pulvermacher Foundation und der Wall Trust haben eine wichtige Rolle in seiner Karriere gespielt. Yevgeny Sudbin hat einen fünfjährigen Exklusivvertrag bei BIS Records.

Mit mehr als 130 Konzerten im Jahr gilt das **São Paulo Symphony Orchestra** (OESP) als bedeutendstes Orchester Lateinamerikas. Seine vielseitige Programmpolitik, die Meisterwerke des internationalen Repertoires mit Uraufführungen und brasilianischen Kompositionen verbindet, macht das Orchester für viele international renommierte Solisten und Dirigenten attraktiv. Zu den jährlich über 60 Gastmusikern gehören Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried und Renaud Capuçon. Die Konzerte in der Sala São Paulo, der 1.500 Besucher fassenden Heimstätte des Orchesters, sind, wie auch die Abonnementsreihen, regelmäßig ausverkauft. Unter der Leitung von John Neschling hat das Orchester Wandlungen durchlaufen, die es zu einem neuen Qualitätsmaßstab der brasilianischen Kunst, Kultur und Erziehung gemacht haben.

John Neschling – ein Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky – wurde 1947 in Rio de Janeiro geboren. Er studierte Klavier und folgte seinen dirigentischen Neigungen bei Hans Swarowsky in Wien und Leonard Bernstein in Tanglewood. Zu den internationalen Dirigierwettbewerben, die er gewonnen hat, gehören Florenz (1969), London Symphony Orchestra (1972) und La Scala (1976). 1973 wurde er zum Musikalischen Leiter der Stadttheater von São Paulo und Rio de Janeiro ernannt. In Europa hat er die Theaterorchester von São Carlos (Lissabon), Sankt Gallen (Schweiz), Massimo (Palermo) geleitet, daneben war er residenter Dirigent an der Wiener Staatsoper.

1996 hatte er sein USA-Debüt, als er *Il Guarany* von Carlos Gomes an der Washington Opera (mit Plácido Domingo in der Rolle des Peri) dirigierte. Als Chefdirigent

des Osesp hat Neschling seit 1997 wesentlich zur Entwicklung des Orchesters beigetragen. Neben seiner Arbeit mit dem OSESP ist er ein international gefragter Dirigent.

Außerdem hat er Film- und Schauspielmusik komponiert, u.a. für Filme wie *Pixote*, *Der Kuß der Spinnenfrau*, *Lúcio Flávio – o Passageiro da Agonia*, *Gaijin* und *Os Condenados* sowie für die TV-Serie *Os Maias*. Ebenfalls aus seiner Feder stammt die Musik für Alain Fresnots Film *Desmundo* und die Soap Opera *Esperança*.



JOHN NESCHLING

Piotr Tchaïkovski : Concerto pour piano, no 1 en si bémol mineur, op. 23

« Sans valeur... vulgaire... galvaudé... injouable... maladroit... banal... disgracieux ». Voilà quelques-uns des termes catégoriques et restés célèbres utilisés par le grand pianiste Nikolai Rubinstein pour décrire le *premier Concerto pour piano* de Tchaïkovski lors de sa rencontre fatidique avec le compositeur au Conservatoire de Moscou la veille de Noël 1874. Il s'agit là de l'une de ces ironies de l'histoire de la musique, à peine dépassée quelque quatre-vingt-dix ans plus tard par le refus d'un producteur de disque d'enregistrer les Beatles. J'imagine un Tchaïkovski hautement désireux de présenter son œuvre à Rubinstein. Non seulement avait-il travaillé sur son concerto de manière obsessive pendant six semaines afin de terminer les esquisses mais il souhaitait également dédier son œuvre à Rubinstein dans l'espoir que celui-ci l'interprète. Le coup terrible porté à la confiance du compositeur a probablement été encore amplifié alors que Rubinstein « préparait son coup de tonnerre » pendant que le compositeur jouait sa pièce. Rubinstein ne se doutait certainement pas qu'il se préparait à tourner en ridicule ce qui allait devenir l'une des pièces les plus populaires jamais composées. On ne peut s'empêcher de regretter de n'avoir pu assister à cette attaque cinglante contre le pauvre compositeur alors que l'on aurait pu se réserver un peu de joie maligne et évoquer, non-chalamment, au pianiste un détail pertinent : cette œuvre allait bientôt devenir l'un des concertos les plus souvent joués et retransmis, peu importe la saison et l'année. Un peu de scandale peut parfois rapporter. Dans le cas de Tchaïkovski, le scandale rapporta gros. En effet, au moment de la rédaction de ce texte, pas moins de cent quarante-neuf enregistrements commerciaux de ce concerto sont disponibles faisant de celui-ci l'une des œuvres (tant dans le domaine classique que populaire) les plus enregistrées de tous les temps.

Peu après cette rencontre « hostile au plus haut point » et « blessante » avec Rubinstein, le concerto trouva un admirateur en la personne du virtuose allemand Hans von Bülow qui allait devenir le dédicataire de l'œuvre. Les termes qu'il utilisa diffèrent quelque peu de ceux de Rubinstein : « original, noble et puissant », ainsi que « mature, mûr et distingué ». Il assura la création de l'œuvre, curieusement à Boston, le 25

octobre 1875 et obtint du succès. Un mois plus tard, le concerto fut enfin joué à Moscou avec le pianiste Sergueï Taneïev, alors âgé de dix-neuf ans, sous la direction, fait encore plus curieux, de Rubinstein lui-même. Plus tard, Rubinstein allait devoir marcher sur son orgueil et apprendre la partie de soliste, tout comme Sapellnikov et Siloti.

Il est important de noter que ces pianistes ont joué la version originale de ce concerto qui date de 1874-75 et non sa révision de 1889 qui fut par la suite jouée par Sauer, Rummel, aus der Ohe et pratiquement tous les pianistes depuis (y compris Medtner). La version originale est de nos jours pratiquement oubliée. On ne sait qui suggéra les changements en 1889 (vraisemblablement von Bülow ou Dannreuther). Bien que la version originale ne présente guère de différences avec la version revue, il est néanmoins valable d'essayer de comprendre les intentions fondamentales du compositeur avant que l'œuvre n'ait été « détournée » au profit de l'insatiable soif d'étalage de virtuosité de tant de pianistes. Imaginez-vous les accords de ré bémol majeur à réveiller les morts de l'introduction explosant sur l'ensemble du clavier et créant de l'emploi à toute une armée de techniciens de piano remplacés par un tapotement en ré bémol, proche de la harpe, délicat mais impérieux, accompagné par la grandiose mélodie dans la nuance *mezzoforte*, tel un grand navire se préparant à un voyage en mer qui déploie ses voiles et coupe l'onde de sa proue. Dans ce cas-ci, la version revue semble être une pièce différente et l'étude de la version originale peut aider à comprendre les couleurs franches et les sonorités multidimensionnelles originalement prévues par le compositeur. On retrouve également quelques différences supplémentaires, notamment dans le pas de deux entre les violons et le piano dans la section centrale du troisième mouvement qui est, dans la version originale, complètement inaudible d'un point de vue harmonique. À mon avis, la révision ultérieure de ce passage n'a que peu d'effet sur l'interprétation et a ainsi moins d'importance.

Rubinstein n'avait peut-être pas tout à fait tort quand il fit remarquer que le matériel était « de seconde main ». Le recours fréquent à des mélodies populaires et à des rythmes de danse (comme dans le thème tourbillonnant de la section *allegro* du premier mouvement) confère un ton distinctement russe au concerto. La section centrale enjouée du

second mouvement (techniquement beaucoup plus exigeante que les octaves habituellement tant craintes qui peuvent si facilement mener les aficionados du piano à l'hystérie collective) qui interrompt la berceuse de l'*andantino* est cependant basée sur une chanson française, *Il faut s'amuser, danser et rire*, telle qu'elle a été chantée par Désirée Artôt à qui Tchaïkovski fut déjà fiancé. L'atmosphère du début de l'*andantino* de ce mouvement rappelle la *Berceuse* de Chopin (d'ailleurs, dans la même tonalité) et l'idée d'introduire un scherzo dans le second mouvement avait été utilisée quelque trente ans auparavant dans la *Sinfonie singulière* de Berwald. Le troisième mouvement est basé sur une danse ukrainienne davantage gracieuse qu'agressive, mais néanmoins revigorante, mise en contraste avec la mélodie qui émerge des violons par-dessus les gammes virtuoses du piano en s'écoulant sereinement.

Le concerto contient quelques particularités au point de vue structurel. L'une d'entre elles étant le thème grandiose du début du concerto qui ne reviendra plus. Bien qu'il existe une relation entre l'ouverture et l'*allegro* qui suit (les deux constituent une grande partie de la double exposition), il est difficile d'entendre un lien clair entre eux. En revanche, l'un des passages les plus satisfaisants du concerto est la longue cadence du premier mouvement avec son écriture colorée et imaginative et sa transition magique, pleine de couleurs dissimulées, parfois impressionnistes, qui attendent d'être découvertes alors que les mélodies élargies des seconds sujets débordent de lyrisme et de tendresse. Le vrai défi pour moi est de faire ressortir ces qualités.

Nikolaï Medtner : Concerto pour piano en do mineur no 1, op.33

« Qui est ce Medtner ? ». Cette question est la réaction habituelle que j'obtiens quand on me demande ce que j'ai joué récemment. Soyons honnête, certains mélomanes avertis demandent parfois s'il s'agit du compositeur qui sonne « un peu plus pâle que Rachmaninov » ou « comme un Brahms russe ». Ces deux comparaisons quelque peu oiseuses mais néanmoins souvent entendues feraient sans doute se retourner Medtner dans sa tombe. Rachmaninov, l'un de ses amis et un admirateur dit un jour : « Medtner est trop individuel pour ressembler à qui que se soit d'autre que le compositeur russe Medtner ».

Il dit également : « Je répète ce que je vous ai dit en Russie : vous êtes, à mon avis, le plus grand compositeur de notre époque. »

Il n'y a là rien de nouveau. Les réalisations faites au nom de l'art plutôt qu'au nom du créateur même sont souvent considérées avec ambivalence par l'amateur moyen. Il s'agit d'un fait particulièrement patent en des temps d'alternance d'une mode vers l'autre comme c'était le cas au tournant du siècle. Plus jeune que Rachmaninov et que Scriabine, l'art de Medtner a été éclipsé par l'attrait populaire du premier et les qualités mystiques du second. Il blaguait lui-même en se qualifiant de phénomène anachronique et se déclarait « un élève de Beethoven » et, pour reprendre les mots de Glazounov, « un fier défenseur des lois sacrées de l'art éternel ». Sorabji souligna que « comme Sibelius, Medtner ne méprise pas les modes de l'heure, il ne les ignore même pas délibérément mais il est tellement résolu à poursuivre son propre cheminement qu'il est tout simplement inconscient de leur existence ... il s'est fait, par la seule force de sa personnalité, un sanctuaire et un refuge inatteignable que seuls les plus grands esprits osent ou peuvent habiter ». En effet, Medtner exprima son antipathie et son désespoir face à la direction moderniste que Schœnberg, Stravinsky et Prokofiev (pour ne nommer que quelques-uns de ses antéchrists) donnèrent à la musique. Malheureusement, tout ce que Medtner put faire à l'époque fut d'assister, incrédule, au cours que prenait la musique ainsi qu'aux goûts changeants du public. Mais pourquoi alors les modes issues de temps révolus devraient-elles avoir une influence sur notre jugement d'aujourd'hui ? Cela ne devrait pas être le cas et, le plus souvent, ce n'est effectivement pas le cas, mais le problème véritable demeure qu'il devient dès lors pratiquement impossible de redécouvrir des compositeurs démodés s'ils n'ont pas été en premier lieu proprement découverts. On ne peut qu'espérer qu'ultimement, la valeur prévaudra. Sur le plan personnel, cela m'est arrivé le jour où, accidentellement, je tombai sur une partition de Medtner.

Un autre défaut, sur le plan pratique, des œuvres de Medtner est le manque de soutien par un virtuose de réputation internationale à l'image de celui qui mena le concerto de Tchaïkovski à une popularité presque choquante. Le *premier concerto pour piano* de Medtner était apparemment (parmi les trois qu'il composa) le favori de Vladimir Horowitz.

witz et le virtuose considéra même de l'enregistrer... un projet alléchant. Malheureusement, tout ce que nous avons de ce projet est un rêve inabouti et une question quelque peu désabusée : « pourquoi personne ne joue de Medtner ? »

La vérité est que la plupart des gens trouvent la musique de Medtner quelque peu inaccessible à la première audition. Ses mélodies sont difficiles à retenir et peu encline à être sifflotée ; les rythmes typiquement « medtnériens » et leurs superpositions, malgré leur attrait indéniable, ne sont pas immédiatement compréhensibles et son travail harmonique est difficile à cerner sans se sentir tel un nihiliste intellectuel. Mais après une seconde écoute, et d'autres écoutes successives, quelque chose se produit : on est accroché. De plus, interpréter Medtner devient l'une des expériences les plus gratifiantes, intellectuellement, musicalement et techniquement.

L'exact opposé du *premier concerto* de Tchaïkovsky, le *premier concerto pour piano* de Medtner est l'un des concertos les moins populaires jamais écrits. On pourrait en compter les versions enregistrées sur les doigts d'une seule main. Si Rachmaninov avait fait à Medtner ce que Rubinstein a fait à Tchaïkovski et qualifié ce concerto de « sans valeur » et d'« injouable », je me demande si cela aurait pu affecter l'état actuel désolant des choses. Probablement pas : les scandales et les ragots autour de son œuvre ou de sa vie sont les dernières choses dont un compositeur de la stature de Medtner avait besoin.

La composition de ce concerto correspond au sommet jusqu'alors de la création de Medtner. Cette œuvre à grande échelle, dont la majeure partie a été conçue à l'été 1914 alors que le compositeur se trouvait en vacances en Crimée en compagnie d'un autre compositeur et pianiste, Alexander Goldenweiser, est devenue l'une des œuvres les plus émotionnellement irrésistibles, structurellement monumentales et techniquement complexes. Si l'on ne s'en tient qu'au point de vue technique, le concerto de Tchaïkovski fait quelque peu l'effet d'une petite sieste d'après-midi, un jour d'été. La gamme émotionnelle du concerto de Medtner est vaste : de l'écrasante puissance tragique en do mineur (thème initial) en passant par la beauté mélancolique (second sujet), jusqu'à l'émancipation bienheureuse du do majeur à la fin.

Le concerto, bien que d'un seul tenant, est une adaptation de la forme sonate divisée en trois sections ou « mouvements ». Medtner était un véritable maître de la forme sonate ; Taneïev, son professeur, disait souvent que Medtner était né avec la forme sonate en lui.

Comme le concerto de Tchaïkovski, cette œuvre mérite aussi d'être appelée « concerto symphonique » non seulement en raison de la taille des effectifs mais également parce qu'au lieu de présenter une discussion entre le soliste et l'orchestre, on a à la place une collaboration intense, des deux côtés, présentant une discussion musicale.

Il fallut la durée entière de la guerre à Medtner pour compléter l'instrumentation du concerto alors qu'il trouvait toujours cette tâche extrêmement harassante. La première fut finalement donnée par le compositeur en février 1918 à Moscou avec Sergueï Koussevitzky au pupitre. Les circonstances entourant la création de l'œuvre sont tragiques : en plus de la révolution bolchevique d'octobre 1917 et de l'exil de son ami Rachmaninov en décembre de cette même année, la famille de Medtner (Nikolaï inclus) fut frappée par la maladie (fièvre typhoïde, variole, pneumonie). Cette dernière causera la mort de la mère du compositeur, Alexandra Medtner, à qui le concerto est dédié.

Le concerto débute par « cinq bombes atomiques », comme le compositeur les décria plus tard, ou cinq octaves descendants qui signalent le début d'une apocalypse ou symbolisent du moins l'éruption soudaine de la Grande Guerre durant l'été tranquille de 1914 « comme si un éclair était tombé du ciel », pour reprendre les mots du compositeur. Les cordes lancent alors immédiatement le thème principal du concerto qui se répand sur l'accompagnement semblable à de la lave du piano, couvant mais néanmoins rythmique, qui murmure sur l'ensemble du registre alors que la tragédie se déploie inexorablement. D'un strict point de vue technique, la texture du piano est quelque peu similaire au début du *second concerto pour piano* de Rachmaninov alors qu'elle donne la chance au soliste de réchauffer « l'appareil » avant de se lancer dans des sujets plus délicats.

Les idées thématiques dès le commencement (des octaves descendantes et le thème démonstratif aux cordes) sont les deux ingrédients principaux que le compositeur utilise

pour ériger son œuvre de grande dimension. Le second sujet, par exemple, est clairement relié aux idées thématiques du thème d'ouverture. La seconde section (la plus longue) consiste en une série de variations ou plutôt d'improvisations – comme le compositeur préfère les appeler – à partir du matériel déjà présenté à l'exposition. Le compositeur fait preuve ici d'une connaissance approfondie de la polyphonie tout en exposant une grande variété d'atmosphères : de la désolation poignante (*tranquillo meditamente*) jusqu'à l'enjouement fantasque (*fantastico*). On pourrait analyser pendant des heures, fasciné, la manière avec laquelle le matériau s'ajuste à merveille sur autant de niveaux. Cependant, je trouve que l'un des buts musicaux principaux de cette section est une constante impression d'intensification gargantuesque avant le retour à la tonalité initiale de do mineur dans la récapitulation et dans l'apogée qui suit. Le plan de cette intensification est hautement efficace et est l'une des solutions structurelles pour arriver à maintenir réunies les variations. La récapitulation est ensuite raccourcie et interrompue par la grande coda (*allegro molto*), à mon avis l'une des sections musicales les plus retorses jamais écrites. Le climat de la section conclusive transcende au-delà de la réalité terrestre (de do mineur vers la majeur) et joue un rôle cathartique pour ce qui reste de fureur ou de tragédie et termine finalement dans le domaine majestueux de do majeur.

L'un des traits caractéristiques de Medtner est que pas une seule note ne semble superflue. Les notes (et dieu sait s'il y en a !) ne sont pas seulement là pour créer une certaine atmosphère ou un certain effet. Elles servent aux développements thématiques et à leurs relations internes au niveau le plus élaboré. L'impact émotionnel, la palette de couleurs et la vitalité rythmique unique de Medtner sont secondaires mais hautement efficaces. Ajoutez une note ou soustrayez en une et le tableau implose. Ce qui est unique cependant est la symbiose entre la tendance naturelle de Medtner vers la forme et son emploi, démontrant ses atouts occidentaux (ses ancêtres distants étaient allemands) et l'intensité émotionnelle avec un maintien aristocratique qui parle indiscutablement la langue russe.

La conscience que Medtner a de la dualité entre ses racines allemandes et son identité russe se vérifie le mieux dans ses cent huit mélodies (davantage que Rachmaninov).

Les textes utilisés se divisent également entre poèmes russes et allemands, la majorité d'entre eux écrits par ses poètes favoris, Pouchkine et Goethe. Les spécialistes de l'œuvre de Medtner s'entendent pour dire que ces mélodies sont parmi les meilleures œuvres de l'ensemble du répertoire russe. La mélodie *Liebliches Kind! ... [Enfant charmant]* fait partie d'un cycle de neuf mélodies sur des textes de Goethe opus 6 et reprend son singulier *Claudine von Villa Bella*. Dans le récit, le poète demande à un enfant pourquoi les âmes souffrent d'un tel tourment. Que le style de ces mélodies (comme en fait de toutes ses mélodies allemandes) soit plus près de Schubert et de Wolf que de Glinka et de Rachmaninov ne surprendra pas. Cette mélodie en particulier est écrite dans l'un de ses styles les plus francs et les plus accessibles et contient parmi sa musique la plus tendre et la plus émotivement scintillante.

On est parfois stupéfait par les changements stylistiques radicaux qu'un compositeur peut manifester durant son développement. Pas de ça chez Medtner. Sa foi en ses idéaux atteignait un niveau presque surnaturel dans sa conviction et jamais il ne dévia d'eux, de son opus 1 jusqu'à la dernière note qu'il coucha sur le papier. Il existe cependant un élément quasi-primordial dans le processus créatif de Medtner : lorsqu'il composait, il croyait que, d'une certaine façon, il exprimait des idées qui avaient déjà existé quelque part. Si celles-ci ne venaient pas à lui, elles trouveraient un autre vaisseau pour se rassembler et se projeter sur le monde. Tout ce qu'il avait à faire était d'éliminer le superflu et d'extraire l'essence du message dans l'approximation la plus juste possible de la forme idéale qu'il avait pressentie. Ces idéaux semblent en accord avec l'éthos artistique de Michel-Ange quelque quatre cents ans plus tôt alors que la tâche du sculpteur était de libérer les formes déjà contenues dans la pierre : « J'ai vu l'ange dans le marbre et j'ai taillé jusqu'à ce que je le libère. » Curieusement, l'opus 1 de Medtner est une mélodie pour voix et piano intitulée *Ange*.

Il est remarquable de constater que plusieurs mélomanes ressentent le même phénomène. Ceci fut remarquablement décrit par un contemporain de Medtner, le philosophe russe Ivan Ilyin : « La musique de Medtner surprend et ravit... vous pouvez vous imaginer que vous avez entendu la mélodie auparavant... Mais où, quand, de qui, durant

vosre enfance, dans un rêve, dans un état de délire... Vous allez vous creuser la tête et chercher dans votre mémoire en vain : vous ne l'avez jamais entendue: elle résonne pour la première fois dans vos oreilles... Et c'est comme si vous l'attendiez depuis longtemps... parce que vous la « connaissez », non pas d'un point de vue sonore mais spirituel. Car le contenu spirituel de la mélodie est universel et primordial... C'est comme si les désirs et les envies présents depuis une éternité chez nos aïeux chantaient en nous ; ou, comme si les mélodies éternelles que l'on a entendues au paradis et préservées dans cette vie comme « envies étranges et ravissantes » revenaient enfin à la mémoire et chantaient encore, chastement et simplement. »

© *Evgeny Sudbin* 2007

Les débuts discographiques de **Evgeny Sudbin** – un enregistrement de sonates de Scarlatti publié en 2005 – obtinrent tant de succès critique, ce qui fut confirmé avec un second enregistrement consacré à Rachmaninov, que cet artiste est maintenant considéré comme l'un des pianistes les plus intéressants et les plus excitants au monde. Sudbin se produit régulièrement à travers le monde et plusieurs de ses prestations ont été radio- et télé-diffusées. Il se produit avec quelques-uns des meilleurs orchestres et dans des salles aussi prestigieuses que le Konzerthaus à Berlin, le Gewandhaus de Leipzig, la Musikhalle de Hambourg, la Salle Gaveau à Paris, la Sala Verdi à Milan ainsi que le South Bank Centre et le Wigmore Hall de Londres. En 2006, il effectue une tournée à travers l'Amérique du Nord dans le cadre de prestigieuses séries de concerts et fait ses débuts new-yorkais à la Frick Collection. Sudbin se produit également dans le cadre de festivals et participe régulièrement notamment au Festival Verbier en Suisse. Son amour pour la musique de chambre le mène à collaborer avec des musiciens tels Ilya Gringolts, Hilary Hahn, Julia Fischer, Sharon Bezaly, Alexander Chaushian ainsi que le Quatuor Chilingirian.

Né à Saint-Pétersbourg, 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 avec Christopher Elton à la Royal Academy of Music ainsi qu'à la Fondation internationale de piano au Lac de Côme en Italie en plus de prendre des leçons entre autres auprès de Murray Perahia, Claude Franck, Leon Fleisher, Stephen Hough et Alexander Satz. La Fondation Pulvermacher et le Wall Trust jouent également un rôle important dans sa carrière. En 2006, Evgeny Sudbin était un artiste exclusif chez BIS.

Avec ses programmes saisonniers de plus de 130 concerts chaque année, l'**Orchestre symphonique de São Paulo** (OSESP) est maintenant considéré comme le plus important de l'Amérique Latine. Grâce à son choix éclectique alliant des grandes œuvres du répertoire international à des créations mondiales et des compositions brésiliennes, l'orchestre attire au Brésil quelques-uns des solistes et chefs les plus réputés du monde. La soixantaine de musiciens invités chaque année comprend les noms de Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried et Renaud Capuçon. Les concerts donnés dans la Sala São Paulo de 1500 sièges, la résidence de l'orchestre, sont habituellement présentés à guichets fermés et de même pour la série d'abonnements. Depuis 1997, sous la direction de John Neschling, l'orchestre s'est transformé en un nouveau critère de qualité et d'excellence en art, culture et éducation au Brésil.

Petit-neveu du compositeur Arnold Schoenberg et du chef d'orchestre Arthur Bodanzky, **John Neschling** est né à Rio de Janeiro en 1947. Il a étudié le piano et suivi son penchant pour la direction avec Hans Swarowsky à Vienne et Leonard Bernstein à Tanglewood. Entre autres concours internationaux qu'il a remportés, mentionnons ceux de Florence (1969), de l'Orchestre symphonique de Londres (1972) et de La Scala (1976). En 1973, il devint directeur musical des théâtres municipaux de São Paulo et de Rio de Janeiro au Brésil. En Europe, il a dirigé aux théâtres de São Carlos (Lisbonne), Sankt Gallen (Suisse), Massimo (Palerme) et Opéra de Bordeaux en plus d'être chef résident au Staatsoper de Vienne. Il fit ses débuts aux Etats-Unis en 1996, dirigeant *Il Guarany* de Carlos Gomes à l'Opéra de Washington avec Plácido Domingo dans le rôle

de Peri. En tant que chef principal de l'OSESP depuis 1997, Neschling a amplement contribué au développement de l'orchestre. En plus de ses engagements avec l'OSESP, il est très demandé à l'étranger.

Il a aussi composé pour le cinéma et le théâtre, dont la musique des films *Pixote*, *The Kiss of the Spider Woman*, *Lúcio Flávio – o Passageiro da Agonia*, *Gaijin* et *Os Condenados*, ainsi que pour la mini-série télévisée *Os Maias*. Il a également écrit la musique du film *Desmundo* d'Alain Fresnot et la musique du feuilleton *Esperança*.

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

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

RECORDING DATA

Recorded in February 2006 in Sala São Paulo, Brazil

Recording producer: Marion Schwebel

Sound engineer: Martin Nagorni

Piano technicians: Dirk Dickten and José Luis da Silva

Digital editing: Elisabeth Kemper

Recording equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone pre-amplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Yevgeny Sudbin 2007

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

Front cover photograph of Yevgeny Sudbin: © Clive Barda

Photograph of John Neschling: © João Musa

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1588 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



JOHN NESCHLING