

Medtner's music fascinates and surprises, in the midst of what also seems to be well known. You may imagine that you have heard the melodies before, in childhood or in a dream. But, even if you haven't, it is as if you have been waiting for this music to return. In some mysterious way, it evokes the memory of the unheard. He named many of his piano pieces *SKAZKA* - tale. Some of them carry subtitles, but it is uncertain whether the composer had specific narratives in mind, as the name would suggest. The influential Soviet musicologists Boris Asafyev may have been right when he claimed that "these are not descriptive tales or tales that illustrate an event. These are tales of personal experiences - of conflicts in the inner life of man". In this recording, Gunnar Sama plays five of Medtner's albums, composed over the course of some 30 years.

Nikolai Medtner (1880-1951)

- 1-4 Quatre Morceaux, Op. 4
- 5-7 Drei Novellen, Op. 17
- 8-11 Skazki, Op. 35
- 12-14 Skazki ,Op. 42
- 15-17 Drei Hymnen an die Arbeit, Op. 49
- 18 When roses fade, Op. 36 No. 3

Gunnar Sama piano



EAN13: 7041888524922

2L 156

5.1 surround and stereo recorded in DXD 24bit/352.8kHz
2L-156-SACD 20©19 Lindberg Lyd AS, Norway



Gunnar Sama PIANO

One day in the 70s I heard some unfamiliar piano music on the radio. It was unique, it was evocative, almost mesmerizing at times. At the same time, it had rich counterpoint and clear formal structure. In short, this was music for both heart and mind. It turned out to be *Sonata-Reminiscenza* by Nikolai Medtner and the pianist was no less than Emil Gilels. I *had* to play this work! But where could I get hold of the sheet music? No Norwegian library had it in its catalogue and no music shop had it on its shelves. This was before you could get the music you wanted by a couple of clicks on a laptop. Finally, I found out that the sonata was published by Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main. The next few years I played the sonata frequently, among the performances was one commemorating Medtner's centennial in 1980. At the time I was studying at The Royal Northern College of Music in Manchester. Some of my fellow students also took part in this concert: the soprano Joan Rodgers – who later participated in a superb recording of Rachmaninov's complete songs – and in the great piano quintet, the viola part was played by Sally Beamish (I wonder if she had any inkling that she would later be one Great Britain's best-known contemporary composers).

Through the 80s there were not many recordings of Medtner's music, but in the 90s several appeared, among them 3 CDs where the composer plays his own works. But many of his compositions had never been recorded, and when my first Medtner CD was released in 2000 I could include three world premier recordings. Since the beginning of the new millennium, there has been a fairly steady flow of Medtner CDs, but often covering the same few works. *Sonata-Reminiscenza* appears recurrently; the last time I checked the excellent www.medtner.org.uk, there were 50 different recordings of the work! There was no imposing reason for me to record this particular sonata. Now I have on the contrary tried to include works that have been more or less neglected. Nonetheless, in this recording there is only one world premier: the song transcription that concludes the program.

This recording features a brand new C. Bechstein D282 from Berlin. The choice was not difficult since Bechstein was Medtner's favorite piano. He had a Bechstein in the flat in London, but I do not know if the grand piano he had owned while living in Moscow was also of the same make. Incidentally, the Moscow piano was given to the painter Anna Ivanovna Trojanovskaja (to whom the *Skazki* Op. 42 are dedicated) when the composer and his wife, Anna, left the country in 1921. After the communists had taken over the family's factory (Medtner's father owned a lace factory) and flat, Medtner and Anna had no place to live. Anna Trojanovskaja let them stay in a cottage in Bugry, some distance south-west of Moscow, and received both a piano and a composition as recompense. Some years later, another homeless musician often practiced on the piano that once belonged to Medtner: Sviatoslav Richter. But that is another story.

Gunnar Sama, 2019



Nikolai Medtner (1880–1951) is one of Russia's foremost composers of piano music, on par with Scriabin, Rachmaninoff and Prokofiev, but unlike them he is still relatively unknown amongst the wider audience, even though his charming melodies and expressive late romantic style ought to appeal to wide groups of listeners. This may have to do with the conservative bent of the concert scene: The struggle for the attention of the listeners is intense, and many performers of classical music are unwilling to stray from the standard repertoire and go for composers that are not already household names amongst their audience. Another thing that may also have played a part in Medtner's relative lack of wider recognition is the fact that, unlike e.g. Rachmaninoff, there aren't any "iconic" pieces that have been associated with his name. Being a stylistically conservative composer, Medtner has also not received much attention from western critics and musicologists, who have first and foremost highlighted those composers of the 20th century that represented modernism and musical "progress".

Medtner graduated from the Moscow Conservatory in 1900, having studied composition with Anton Arensky, counterpoint with Sergei Taneyev and piano with Pavel Pabst and Vasily Safonov, among others. He was originally headed for a career as a concert pianist but composing gradually took precedence. Already the first of his works that were published (composed before the age of twenty) reveal a true poetic strain and a surprisingly assured craftsmanship. Rachmaninoff, with whom Medtner enjoyed a life-long friendship, is said to have uttered that only Medtner published works from the very beginning that would be difficult to equal later in life. Like many other Russian artists, Medtner emigrated to the West after the October revolution of 1917. After finding it hard to adjust to life in Germany and France, he settled in London in 1935. That same year, he published the book *Muza i moda* (The Muse and the Fashion), a defence of what he considered the fundamental values in music. Towards the end of his life, Medtner found an unexpected patron in the maharaja of the Indian state of Mysore, who financed recordings of all of Medtner's major works, with the composer himself as piano soloist.

The project was cut short by Medtner's death in 1951. His wife Anna then returned to the Soviet Union, bringing with her all her husband's manuscripts, and his collected works were published there. The Soviet edition includes many interesting performance instructions from the composer that are not part of the older Russian and Western European music editions.

Medtner wrote 14 piano sonatas and around 100 other compositions of various scope for the piano. The piano is also present in all his other works, which include three piano concertos, three sonatas for violin and piano, a piano quintet and several beautiful songs. Medtner was born into a family that cherished German culture, and this influence can also be traced in his music. (A similarly strong Teutonic connection is only found in a very few other Russian composers, such as Anton Rubinstein in the 19th and Alfred Schnittke in the 20th century.) Medtner has sometimes been dubbed "the Russian Brahms", a characterisation he himself rejected, making clear that he was first and foremost a *Russian* composer. But there are undoubtedly traits in Medtner's music that relate him to Brahms and other German composers. Not least the strong motivic-thematic integration in Medtner brings to mind Beethoven and Brahms – a tendency to develop a movement from just a few, basic melodic motifs. The rhythmical and metrical finesse in Medtner's music may be influenced by Robert Schumann, but he goes further than his predecessor in this. Many of Medtner's piano works are rich with polyrhythms, "uneven" metres, and "metrical dissonances" where the right and left hand play in different time signatures simultaneously. The rhythmical complexity is actually a modernistic trait in his music, but this aspect has hitherto received little attention within musicology. Being a composer for the piano, Medtner is naturally influenced by Chopin and Liszt, and among his compatriots he may have received impulses from Tchaikovsky, his teacher Taneyev (counterpoint), Rachmaninoff and Scriabin (certain aspects in harmony and piano style). Medtner's music generally exhibits less of the Slavic passion than Rachmaninoff's, but there is an enchanting warmth, a classical clarity and profusion, and not seldom, a capricious sense of humour.

In this recording, Gunnar Sama plays five of Medtner's albums of piano pieces, composed over the course of some 30 years. These pieces may be seen as a continuation of the 19th century genre *character piece* for piano (e.g. Schubert's *Moments musicaux*, Chopin's nocturnes, Brahms' *Intermezzi* or Grieg's *Lyrical pieces*).

Four pieces Op. 4 are from the period 1897–1902. The pieces carry titles that were also in use in the 19th century: "Etude", "Caprice", "Moment musical" and "Prelude". In the Etude in G sharp minor, part of the technical challenge lies in playing the syncopated rhythm in the right hand precisely in high tempo, while at the same time ensuring that the melody in the left hand emerges clearly. The three-note motifs in the left hand are rhythmically incongruent with the syncopations in the right hand – a typically medtnerian play with metre and rhythm. In the modulating middle part of the piece, motifs from the first part are elaborated, and the melody is now in the top voice, i.e. the right and left hand have swapped roles. Then we return to the starting point of the piece, but unlike the first part, the third part has a powerful and passionate ending. "Caprice" (in C major) is an apt title for the second piece, which opens with an eight-bar, faux naïf theme, followed by an ornamented and sprightly "refrain". This idea is then repeated many times in a varied form. It is possible that Medtner's Russian predecessors Borodin and Arensky inspired him to employ the 5/8 time signature (grouped in 2+3 or 3+2), but in character the piece rather brings to mind Brahms' cheerful Intermezzo Op. 119 No. 3, in the same key. "Moment musical" in C minor (with the subtitle "The Gnome's Lament" in the Russian edition) is, in accordance with its title, a short piece, but with a turbulent and agitated quality. The entire piece is developed from motifs in the first four bars of the opening theme. In the majestic final piece, "Prelude" (E flat major), we hear an early example of Medtner's luminous and hymn-like themes, of which he would later make many. In the modulating middle part, a motif from the theme is developed in canon. A rising sequence leads us back to the hymn theme, and the prelude finishes with glittering arpeggios in E flat major.

The title *Three novellen* for the pieces in Op. 17 (1908–1909) indicates that there is a narrative element in them, and moreover the name does bring to mind Robert Schumann's *Novellethen*, Op. 21. Novella No. 1 in G major has traits reminiscent of pieces "in olden style", a popular genre towards the end of the 19th century (e.g. Grieg's Holberg Suite): The right hand plays a flowing melody in the manner of a baroque *aria*, while the accompaniment of broken chords in the left hand is more in the style of an "Alberti bass" of the Classical era. The harmony and texture, however, reveal the hand of a late romantic. The second novella, in C minor, is dark and sinister, in every way a contrast to the virtually idyllic first piece. The opening comprises instrumental figures that resemble drum rolls (a "ruff" on the snare drum), and the first theme has the air of a funeral march, although the time signature is given as ¾. The form of this piece presents a relationship to the sonata form, with a stringent and complex motivic development, and a second theme that is first heard in the relative major (E flat) in a high register and later returns to the home key C minor. Towards the end of the piece, the falling, mournful chromaticism increases, continuing all the way to the final cadence. The long third novella in E major is more extrovert and rich in contrasts than the preceding piece. This piece also has some traits of the sonata form, where the first soft E major theme contains a three-note motif that is to be highly important further on in the course of the piece. It is succeeded by a second theme in G major, of a more expansive and striving character. This theme is continued into a development-like section that culminates in a short fugato, based on the inversion of a segment from the first theme. Then comes a compressed and variegated recapitulation of theme 1 and 2 (now in E major), before the piece ends with brilliant passagework.

Medtner named as many as 38 of his piano pieces *skazka* – tale. Some of them carry subtitles, but it is uncertain whether the composer had specific narratives in mind, as the name *skazka* would suggest. The influential Soviet musicologists Boris Asafyev may have been right when he claimed that "these are not descriptive tales or tales that illustrate an event. These are tales of personal experiences – of conflicts in the

inner life of man". (*Russkaya muzyka*, 2nd edition. Leningrad: Muzyka, 1979, p. 250). *Four Skazki* Op. 35 was composed in 1916. Skazka No. 1 in C major opens with a four measure "ingress" before the solemn and hymn-like theme, posed on top of a chordal setting. The theme modulates to A minor, and this key is the starting point for a modulating part in a higher tempo, drawing on elements from the preceding part. The "hymn theme" then returns with a new accompaniment, brightened by triads and seventh chords in high register. In conclusion the "ingress" is repeated, thereby framing the piece. Skazka No. 2 in G major is scherzo-like, with the performance instruction "Capriccioso, con grazia". The first part, which according to the composer can be played separately as a standalone piece, has, similar to the Novella Op. 17 No. 1, elements reminiscent of an "olden style": As in a baroque dance suite, the form of this part is bipartite with a repetition of the first section, and the flowing sixteenth notes bring to mind the baroque *fortspinnung* technique, even though the accompanying figures in the left hand must be based on more recent models. Then follows a more agitated part in B minor with a prominent trill motif, before the second section of the first part is repeated *da capo*. While the first two pieces in this collection are light and characterized by a major tonality, the minor mode dominates the last two in different separate ways. In the third skazka in A minor, Medtner has indicated that the music is to be performed "Cantabile, narrante" (songlike, narratively). No (extramusical) subject matter is indicated, but the church mode (Aeolian) and the open fourths and fifths in the opening bars are devices often employed by late romantic and impressionistic composers to evoke long-gone times. The part that follows has a richly ornamented theme with a pleasant ditty-like character. The theme is developed until the idea of the opening bars interrupts and leads to F major and a new theme, placed in parallel thirds over a limping accompaniment in the left hand (anapestic rhythm). This then leads to a variegated and compressed repetition of the first theme section, now with the limping rhythm from the preceding part. In Skazka No. 4 in C sharp minor, Medtner has inserted a quote from Shakespeare's *King Lear* over the first line of the score: "Blow winds, and crack your cheeks!" As indicated also by the

performance instruction *Allegro appassionato e tempestoso*, this is a stormy piece, at the same time both a depiction of a weather phenomenon and inner agitation. The piece is in its entirety developed from motifs in its opening theme, constantly surrounded by hectic triplet figures, either diatonic or chromatic. This might be the one piece in this recording that most closely approaches a passionate Rachmaninoff style, but with typical medtnerian counter-voices and polyrhythms.

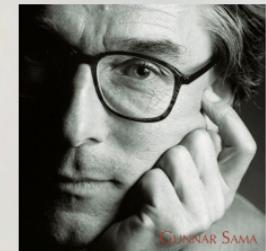
Three skazki Op. 42, were completed in 1924, but Medtner probably started composing the first one, with the subtitle "Russian skazka", before he and his wife left Russia in 1921. Medtner was no believer in what he dubbed "ethnographic trimmings", and this piece is therefore somewhat atypical for him in that it contains some melodic turns that are characteristic of Russian vocal traditional music. It also has a simpler form and less complex motivic development than many of the previous pieces. The form is rondo-like and can be described schematically thus: A₁BA₂CA₃coda, where the A segments in F minor are alternated with "episodes" B and C in C minor and B flat minor respectively, and the short coda quotes sections from these two parts. The Russian element is particularly salient in the C part, with its diatonic melody within the boundary of a fifth and downwards fourth-leaps to the 1st degree of the scale, its partly modal harmonization, plus a bell-like bass ostinato. With its weightless, slim texture and a pastorality with a hint of melancholy, the short Skazka No. 2 provides an alleviating contrast to the other two pieces of the opus. The piece is atypical for Medtner, being a kind of study in church modes; the main tonality is C Phrygian (C minor with the 2nd degree lowered to d flat), but other church modes are also touched upon. At the time, there was a renewed interest in these tonalities in the West, especially amongst nationally orientated composers, but Medtner's impetus has most probably been something else. Like the Skazka Op. 35 No. 3, Skazka No. 3 in G sharp minor carries the performance instruction *narrante*, but again without indicating a literary precedent. The piece is very rich in contrasts. It opens with a bipartite segment, where a calm and lyrical beginning is transformed into a bouncy

section with witty rhythmical displacements within the 6/8 metre. This segment returns in different guise twice in the piece, like a ritornello in a rondo-like structure. In the “episodes” we hear both a singable theme in B major and a short morsel in E flat major, which with its underlying continuous fifths is reminiscent of a baroque musette. The skazka has an explosive finale with a dissonant arpeggio from the lowermost end of the keyboard up to its top and all the way back down again.

In Medtner’s music from the 1920s, we can sense a certain simplification compared to the works from the Russian period: the sound becomes clearer with less counterpoint, and the focus on stringent motivic development is subdued giving way to contrasts and long melodic lines. This applies to some extent for both the Skazki Op. 42 and *Three Hymns in Praise of Toil*, Op. 49 (1926–1928). Medtner’s biographer Barrie Martyn suggests that this title was chosen in order to appease the Soviet government in connection with his concert tour of his home country in 1927, but in light of Medtner’s close connection with German culture, one could also perceive the title as an expression of the protestant work ethos. All three pieces are in C major, a tonality Medtner often chose precisely for hymn-like discourses (cfr. the Skazka Op. 35 No. 1), and they all open with a short four-measure introductory segment. No 1, “Hymn before Work”, has a serene theme complemented by a flowing accompaniment. It is followed by a similarly lyrical theme in G major, leading seamlessly into a modulating part before we return to C major and the thematic starting point. The second hymn is called “At the Anvil” – the blacksmith’s song during work, according to the composer’s foot note in the Russian edition. We can therefore assume that the leaping rhythm in the accompaniment throughout much of the piece alludes to the blacksmith’s hammering. With its triumphant finale, this piece is a veritable celebration of the joy of work. Finally, we get the rapid “Hymn after Work”, framed by parts in C major, and with a modulating and smouldering middle part with a highly charged pointed motif. The ending with its bell-like figures in the descant is, if at all possible, even more magnificent than the ending of the preceding piece.

As an “encore” we get the Russian pianist Boris Shatskes’ transcription of Medtner’s beautiful musical setting of Alexander Pushkin’s poem “When roses fade” (Op. 36 No. 3, 1918). Shatskes has transferred the song to the piano in a way that renders the singing voice very clearly, with the same calmly wandering accompaniment as in the original. Only in the last bars Shatskes permits the voice to retreat for the benefit of the piano part, allowing the piece to end in the same way as the piano introduction.

Gunnar Sama (b. 1949) had his debut in 1975 in Universitetets Aula in Oslo. After studies with Liv Glaser at The Academy Barratt Due, and studies for the Diploma at The Norwegian Academy of Music with prof. Robert Riefling. Sama has also studied with prof. Ryszard Bakst at The Royal Northern College of Music in Manchester and with prof. Jiri Hlinka. He won 2nd price at the «Premio Jaen» piano competition in Spain in 1976. Gunnar Sama has worked as an accompanist at The Norwegian Academy of Music. In addition to the traditional repertoire Sama has a special interest in unfamiliar works and composers. His first CD, “Piano Works by Nikolai Medtner” (PIANO-002, Lindberg Lyd, Norway) was released in 2000.



“...this superbly recorded disc is a significant addition to the Medtner discography”
– Donald Manildi, International Record Review

“Sama’s interpretations are lyrical and sensitive while still conveying the tension and unexpected elements of Medtner’s harmonic language” – Farhan Malik, International Piano



En dag på 1970-tallet hørte jeg på radio et klaververk som var ukjent for meg. Det var en egenartet musikk, den var sugerende, nesten hypnotisk til tider. Samtidig hadde den rik kontrapunktikk og en klar struktur. Kort sagt: dette var musikk for både hjerte og hjerne! Det viste seg å være *Sonata-Reminiscenza* av Nikolai Medtner, og pianisten som framførte verket, var ingen ringere enn Emil Gilels. Jeg bare *måtte* spille dette verket! Men hvor fikk jeg tak i notene? Ingen norske bibliotek hadde dem, ei heller noen av de musikkbutikkene som den gang fantes. Dette var før man kunne skaffa seg noter ved hjelp av et par museklikk. Omsider fant jeg ut at sonaten var utgitt på Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main. De neste årene spilte jeg denne sonaten flere ganger, blant annet på en Medtner-jubileumskonsert i 1980. På det tidspunktet studerte jeg ved The Royal Northern College of Music i Manchester. Noen av mine medstudenter var også involvert: sopranen Joan Rodgers – som siden deltok i en glimrende komplett innspilling av Rachmaninovs sanger – og i den store klaverkvintetten ble bratsjstemmen spilt av Sally Beamish – jeg undres på om hun på det tidspunktet hadde noen anelse om at hun siden skulle bli en av Storbritannias mest kjente samtidskomponister.

På 80-tallet fantes det ikke mange plateinnspillinger av Medtners musikk, men et tiår senere kom det flere, blant annet tre CDer hvor komponisten selv spiller egne verker. Det var likevel fortsatt en del komposisjoner som overhodet ikke var innspilt, og på den første Medtner-CDen min som ble utgitt i 2000, var det hele tre førstegangsinnspillinger. Siden kom det flere nye Medtnerplater, men oftest med de samme verkene. *Sonata-Reminiscenza* begynner å bli en gjenganger; sist jeg sjekket det glimrende nettstedet www.medtner.org.uk, var det over 50 forskjellige innspillinger av verket! Altså ingen tvingende grunn for meg å spille inn denne sonaten. Derimot har jeg i denne omgang forsøkt å innlemme verker som er sjeldent spilt. Men på denne platen er det kun én førstegangsinnspilling; sangtranskripsjonen som kommer helt til slutt.

Innspillingen er gjort på et flunkende nytt C. Bechstein fra Berlin. Instrumentvalget var ikke vanskelig, siden dette merket var Medtners favorittinstrument. Han hadde et Bechstein i leiligheten i London, men jeg er ikke sikker på om flygelet han eide mens han bodde i Moskva, også var et Bechstein. Moskvaflygelet ga han for øvrig til malerinnen Anna Ivanovna Trojanovskaja (som *Skazki* opus 42 er dedisert til) da komponisten og hans kone, Anna, forlot hjemlandet i 1921. Etter at kommunistene overtok Medtner-familiens fabrikk (Medtners far eide en kniplingsfabrikk) og leilighet i Moskva, hadde Nikolaj og Anna ikke noe sted å bo. Anna Trojanovskaja hjalp dem med husvære i Bugry, et godt sted sør-vest for hovedstaden og fikk altså både et flygel og et opus som takk for hjelpen. En del år senere var det en annen huslös musiker som ofte øvde på det som hadde vært Medtners instrument: Svjatoslav Richter. Men det er en annen historie.

Gunnar Sama, 2019



Nikolaj Medtner (1880–1951) er en av Russlands fremste komponister av klavermusikk, på høyde med Skrjabin, Rachmaninov og Prokofjev, men i motsetning til dem er han fortsatt lite kjent blant det store publikum, til tross for at hans sjærmerende melodier og uttrykksfulle senromantiske stil burde kunne appellere til store lyttergrupper. Kanskje har det å gjøre med konsertlivets konservativisme: Kampen om lytternes oppmerksomhet er stor, og mange utøvere av klassisk musikk er lite villige til å forlate standardrepertoaret og satse på komponister som ikke allerede har et velkjent navn hos publikum. Det kan også ha spilt en rolle for Medtners popularitet at han i motsetning til for eksempel Rachmaninov ikke har noen «ikoniske» stykker som er blitt forbundet med hans navn. Som en stilistisk konservativ komponist har Medtner heller ikke fått noen særlig oppmerksomhet fra vestlige kritikere og musikkhistorikere, som først og fremst har framhevet de komponistene fra det 20. århundre som representerte modernisme og musikalsk «framskritt».

Medtner ble uteksaminert fra Moskva-konservatoriet i 1900, hvor han studerte komposisjon med Anton Arenskij, kontrapunkt med Sergej Taneev og klaverspill med bl.a. Pavel Pabst og Vasilij Safonov. Opprinnelig satset han på en karriere som pianist, men komponeringen tok gradvis mer overhånd. Allerede de første verkene han fikk utgitt (skrevet før han var 20 år gammel), viser en ekte poetisk åre og en forbausende håndverksmessig sikkerhet. Rachmaninov, som Medtner knyttet et livslangt vennskap med, skal ha sagt at bare Medtner utgav fra begynnelsen av verker som det ville være vanskelig å måle seg med senere i livet. I likhet med mange andre russiske kunstnere emigrerte Medtner til Vesten etter Oktoberrevolusjonen i 1917. Etter å ha funnet seg lite til rette i Tyskland og Frankrike, bosatte han seg i London i 1935. Samme år utgav han boken *Muza i moda* (The Muse and the Fashion), et forsvarsskrift for det han oppfattet som grunnleggende verdier i musikkunsten. Mot slutten av sitt liv fikk Medtner uventet en mesén, maharajaen av den indiske delstaten Mysore, som finansierte plateinnspillinger av alle Medtners viktigste verker med komponisten selv som solist. Prosjektet ble av-

brutt ved Medtners død i 1951. Hans kone Anna vendte deretter tilbake til Sovjetunionen med alle ektemannens manuskripter, og hans samlede verker ble utgitt der. I den sovjetiske utgivelsen er det tatt med mange interessante framføringsanmerkninger fra komponisten som ikke finnes i de eldre russiske og vesteuropeiske noteutgavene.

For klaver skrev Medtner 14 sonater og omkring 100 andre større og mindre komposisjoner. Klaveret deltar også i alle hans øvrige verker, som omfatter tre klaverkonsertter, tre sonater for fiolin og piano, en klaverkvintett og en rekke vakre sanger. Medtner ble født inn i en familie som dyrket tysk kultur, og denne påvirkningen kan også spores i hans musikk. (En så tett tilknytning til det tyske finner vi hos bare noen få andre russiske komponister, som Anton Rubinstein i det 19. og Alfred Schnittke i det 20. århundre.) Medtner er av og til blitt kalt «den russiske Brahms», en karakteristikk han selv avviste, idet han presiserte at han først og fremst var en russisk komponist. Men det er uten tvil trekk i Medtners musikk som knytter ham til Brahms og andre tyske komponister. Ikke minst minner den sterke motivisk-tematiske integrasjonen hos Medtner om Beethoven og Brahms – tendensen til å utvikle en sats fra noen få, grunneleggende melodiske motiver. De rytmiske og metriske finurlighetene i Medtners klavermusikk kan være påvirket av Robert Schumann, men han går lengre enn sin forgjenger i dette henseende. Mange av Medtners klaververker er spekket med polyrytmer, «skjeve» taktaarter og «metriske dissonanser» ved at høyre og venstre hånd spiller i hver sin taktaart samtidig. Den rytmiske kompleksiteten er faktisk et modernistisk trekk i hans musikk, men dette aspektet har hittil fått lite oppmerksomhet i musikkforskningen. Som klaverkomponist er Medtner naturlig nok påvirket av Chopin og Liszt, og blant sine landsmenn kan han ha fått impulser fra Tsjaikovskij, sin lærer Taneev (kontrapunktikken), Rachmaninov og Skrjabin (visse trekk ved harmonikk og klaverstil). Medtners musikk virker i alminnelighet mindre slavisk-lidenskapelig enn Rachmaninovs, men den kan ha en betagende varme, klassisistisk klarhet og profilering, og ikke sjeldent en kaprisiøs humor.

Her spiller Gunnar Sama fem av Medtners hefter med klaverstykker, komponert over et tidsrom på ca. 30 år. Disse stykkene kan betraktes som en videreføring av 1800-talls-sjangeren *karakterstykke* for klaver (f.eks. Schuberts *Moments musicaux*, Chopins nokturner, Brahms' Intermezzi eller Griegs *Lyriske stykker*).

Fire stykker, op. 4, stammer fra perioden 1897–1902. Stykkene har titler som også ble brukt i det 19. århundre: «Etyde», «Caprice», «Moment musical» og «Preludium». I etyden i giss-moll består noe av den klavertekniske utfordringen i å spille den synkoperte rytmen i høyre hånd presist i det hurtige tempoet, samtidig som melodien i venstre hånd skal tydelig fram. Tretoners-motivene i venstre hånd er rytmisk inkongruente med synkopene i høyre hånd – en typisk medtnersk lek med metrum og rytme. I stykkets modulerende midtdel bearbeides motiver fra første del, og melodien er nå i overstemmen, dvs. at høyre og venstre hånd har byttet roller. Så vendes det tilbake til stykkets utgangspunkt, men i motsetning til første del har tredje del en kraftfull og lidenskapelig avslutning. «Caprice» (i C-dur) er en treffende tittel på det andre stykket, som åpner med et åtte takter liksom-naivt tema etterfulgt av et ornamentert og sprettent «refreg». Denne ideen gjentas så flere ganger i variert form. Det er mulig at Medtners russiske forgjengere Borodin og Arenskij har inspirert ham til å benytte taktarten 5/8 (gruppert i 2+3 eller 3+2), men karaktermessig gir stykket snarere assosiasjoner til Brahms' muntre Intermezzo op. 119 nr. 3, i samme toneart. «Moment musical» i c-moll (med underittelen «Gnomens klage» i den russiske noteutgaven) er i overenstemmelse med tittelen et kort stykke, men med et urolig og opprørt preg. Hele stykket er utviklet fra motiver i de fire første taktene av åpningstemaet. I det majestetiske siste stykket, «Preludium» (i Ess-dur), hører vi et tidlig eksempel på Medtners lyse og hymnepregede temaer, som han senere kom til å lage mange av. I den modulerende midtdelen behandles et motiv fra temaet i kanon. En sekvenserende stigning leder tilbake til hymnetemaet, og preludiet avsluttes med glitrende arpeggioer i Ess-dur.

Tittelen *Tre Noveller* på stykkene op. 17 (1908–1909) antyder at det er et fortellende element i dem, og for øvrig gir jo navnet assosiasjoner til Robert Schumanns *Novellette*, op. 21. Novelle nr. 1 i G-dur har trekk som minner om stykker «i gammel stil», en populær sjanger på slutten av 1800-tallet (f.eks. Griegs Holberg-suite): Høyre hånd spiller en utstrakt melodi à la en barokk instrumental *aria*, mens akkompagnementet med brutte akkorder i venstre hånd mer likner på en klassisistisk «Alberti-bass». Harmonikk og tekstur røper imidlertid at opphavsmannen er senromantiker. Den andre novellen, i c-moll, er mørk og uhyggelig, på alle måter en kontrast til den nærmest idylliske første stykket. Åpningen har spillefigurer som likner på trommevirlyer («ruff» på skarptromme), og det første temaet har preg av sorgmarsj, selv om taktsarten er angitt som $\frac{3}{4}$. Stykkets form kan relateres til sonatesatsform-prinsippet, med en stringent og kompleks motivisk utvikling og et tema nr. 2 som først høres i paralleltonearten Ess-dur i lyst register og senere vender tilbake i hovedtonearten c-moll. Mot slutten av stykket tiltar den fallende, sorgfulle kromatikken, som strekker seg helt inn i sluttkadensen. Den lange tredje novellen i E-dur er mer utadvendt og kontrastrik enn den foregående. Også dette stykket har trekk av sonatesatsform, hvor det første stillferdige temaet i E-dur inneholder et motiv på tre toner som får stor betydning videre i forløpet. Det avløses av et tema nr. 2 i G-dur, som er mer ekspansivt og strebende. Dette temaet videreføres i en gjennomføringsliknende del som munner ut i en kort fugato basert på omvending av et segment fra det første temaet. Deretter kommer en komprimert og variert reprise av tema 1 og 2 (nå i E-dur), før stykket avsluttes med brillante spillefigurer.

Medtner kalte hele 38 av sine klaverstykker for *skazka* – eventyr. Noen av dem har undertitler, men det er uvisst om komponisten har hatt konkrete hendelsesforløp i tankene, slik navnet *skazka* antyder. Den innflytelsesrike sovjetiske musikkforskeren Boris Asafjev hadde kanskje rett når han hevdet at «dette er ikke billedlige eventyr eller eventyr som illustrerer en hendelse. Det er eventyr om egne opplevelser – om konfliktene i menneskets indre liv». (*Russkaja muzyka*, 2. utgave. Leningrad: Muzyka, 1979, s. 250.)

Fire skazki, op. 35, ble komponert i 1916. Skazka nr. 1 i C-dur starter med en fire takter lang «ingress» før det høytidelige og hymnepregete temaet, som er lagt på toppen av en akkordisk sats. Temaet modularer til a-moll, og denne tonearten er startpunktet for en modulerende del i et hurtigere tempo, som benytter elementer fra det foregående. «Hymnetemaet» vender så tilbake med et nytt akkompagnement, hvor tre- og firklanger i høyt register lyser opp. Avslutningsvis gjentas «ingressen», som på denne måten innrammer stykket. Skazka nr. 2 i G-dur er scherzopreget, med framføringsanvisningen «Capriccioso, con grazia». Første del, som ifølge komponisten kan spilles alene som et selvstendig stykke, har i likhet med novellen op. 17 nr. 1 elementer som minner om «gammel stil»: Som i en barokk dansesuite er formen på denne delen todelt, med repetisjon av første avsnitt, og de strømmende sekstendelene leder tankene til barokkens viderespinnende melodikk, selv om akkompagnementsfigurene i venstre hånd nok er basert på senere forbilder. Deretter kommer en mer urolig del i h-moll med et framtrædende trillemotiv, før andre avsnitt i første del blir repetert *da capo*. Mens de to første stykkene i samlingen er lyse og durpregede, dominerer mollmodusen på hver sin måte i de to siste. I den tredje skazkaen i a-moll har Medtner angitt at musikken skal framføres «Cantabile, narrante» (sangbart, fortellende). Det er ikke antydet noe (utenommusikalisk) sujet, men kirketonearten (eolisk) og de åpne kvartene og kvintene i innledningstaktene er virkemidler som ofte benyttes av senromantiske og impresjonistiske komponister for å gi assosiasjoner til fjerne tider. Den påfølgende delen har et rikt ornamentert tema med et tiltalende visepreg. Temaet bearbeides inntil ideen fra innledningstaktene bryter inn og leder over i F-dur og et nytt tema lagt i parallelle terser over et haltende akkompagnement i venstre hånd (anapestisk rytmme). Dette leder over i en variert og komprimert gjentakelse av den første temadelen, som nå har tatt med seg den haltende rytmen fra foregående del. I Skazka nr. 4 i ciss-moll har Medtner satt inn et sitat fra Shakespeares *King Lear* over første notelinje: «Blow winds, and crack your cheeks!». Som også spilleavisningen *Allegro appassionato e tempestoso* angir, er det et stormfullt stykke, på samme tid en framstilling av et værfenomen og av indre opprørhet. Stykket er i sin helhet utviklet

fra motiver i åpningstemaet, som hele tiden er omgitt av hektiske triolfigurer, diatoniske eller kromatiske. Dette er kanskje det stykket på platen som nærmer seg mest en lidenskapelig Rachmaninov-stil, men med typisk medtnerske motstemmer og polyrytmer.

Tre skazki, op. 42, ble fullført i 1924, men den første av dem, med undertittelen «Russkaja skazka», ble trolig påbegynt før Medtner og hans kone forlot Russland i 1921. Medtner var ikke noen tilhenger av det han kalte «etnografisk pynt», og dette stykket er derfor litt utypisk for ham ved at det inneholder en del melodiske vendinger som er karakteristiske for russisk vokal folkemusikk. Det har også en enklere form og mindre kompleks motivisk bearbeidelse enn mange av de tidligere stykkene. Formen er rondo-liknende og kan skjematiske beskrives som A₁BA₂CA₃coda, hvor A-delene i hovedtonearten f-moll blir avløst av «episode» B og C i henholdsvis c-moll og b-moll, og den korte codaen siterer biter fra disse to delene. Det russiske elementet er særlig tydelig i C-delen, med sin diatoniske melodi innenfor en kvintramme og med kvartsprang ned til 1. skalattrinn, delvis modale (kirketonale) harmonisering samt et klokkeliknende bass-ostinat. Men sin letthet, slanke tekstrut og pastoralitet med et snev av melankoli danner den korte skazka nr. 2 en velgjørende kontrast til de to andre stykkene i opuset. Stykket er uvanlig for Medtner ved å være en slags studie i kirketonearter; hovedtonearten er c-frygisk (c-moll med 2. trinn senket til *dess*), men også andre kirketonearter berøres. På denne tiden var det en fornyet interesse for disse toneartene i Vesten, særlig blandt nasjonalt orienterte komponister, men Medtners utgangspunkt har trolig vært et annet. I likhet med skazkaen op. 35 nr. 3 har skazka nr. 3 i giss-moll framføringsanvisningen *narrante*, men heller ikke her antydes noe litterært forelegg. Stykket er svært kontrastrikt. Det åpner med et todelt avsnitt, hvor en rolig og syngende start transformeres til et sprettent parti med morsomme rytmiske forskyvninger innenfor 6/8-metrumet. Dette avsnittet kommer tilbake i endret form to ganger i stykket, som ritornell i en rondoliknende struktur. I «episode»en hører vi både et sangbart tema i H-dur og et kort parti i Ess-dur, som med sitt liggende kvintintervall kan minne om en barokk *musette*. Skazaen har en eksplosiv avslutning med en dissonerende arpeggio fra klaverets bunn til topp og ned igjen.

I Medtners musikk fra 1920-tallet kan vi merke en viss forenkling sammenliknet med verkene fra Russland-perioden: Lydbildet blir klarere med mindre kontrapunkt, og fokuset på stringent motivutvikling neddempes til fordel for kontraster og lange melodilinjer. Dette gjelder til en viss grad både skazkiene op. 42 og *Tre hymner til arbeidet*, op. 49 (1926–1928). Medtners biograf Barrie Martyn antyder at denne tittelen ble laget for å tekkes sovjetmyndighetene i forbindelse med hans konsertturné i hjemlandet i 1927, men i lys av Medtners nære tilknytning til tysk kultur kan man jo også se tittelen som et uttrykk for protestantisk arbeidsetikk. Alle de tre stykkene er i C-dur, en toneart Medtner ofte valgte for nettopp hymnepregede ytringer (jfør skazkaen op. 35 nr. 1), og alle åpner med et kort innledningsavsnitt på fire takter. Nr. 1, «Hymne før arbeidet», har et stillferdig tema ledsaget av et strømmende akkompagnement. Det avløses av et like sangbart tema i G-dur, som leder sømløst inn i en modulerende del før det vendes tilbake til C-dur og det tematiske utgangspunktet. Den andre hymnen kalles «Ved ambolten» – smedens sang under arbeidet, ifølge komponistens footnote i den russiske noteutgaven. Vi kan derfor anta at den hoppende rytmen i akkompagnementet i store deler av stykket henspiller på smedens hamring. Med sin triumferende avslutning er dette en veritabel lovsang til arbeidsgleden. Til slutt får vi den hurtige «Hymne etter arbeidet», med ytterdeler i C-dur og en modulerende og ulmende midtdel med et pregnant punkteringsmotiv. Avslutningen med klokkeliknende figurer i diskanten er om mulig enda mer storslått enn slutten på det foregående stykket.

Som et «ekstranummer» får vi den russiske pianisten Boris Sjatskes' transkripsjon av Medtners vakre tonesetting av Aleksander Pusjkins dikt «Så smart rosene visner...» (op. 36 nr. 3, 1918). Sjatskes har overført sangen til klaver slik at sangstemmen kommer tydelig fram, med det samme rolig vandrende akkompagnementet som i originalversjonen. Bare i de siste taktene lar Sjatskes sangstemmen tre tilbake til fordel for klaverstemmen, slik at stykket avrundes på samme måte som klaverforspillet.

Gunnar Sama (f. 1949) debuterte i Universitetets Aula i 1975, etter studier med Liv Glaser ved Barrat Due musikkinstittut og diplomstudium ved Norges musikhøgskole med prof. Robert Riefling. Sama har også studert med prof. Ryszard Bakst ved The Royal Northern College of Music i Manchester og med prof. Jiri Hlinka. Han vant 2. pris i pianistkonkurransen «Premio Jaen» (Spania) i 1976. Gunnar Sama har i en årekke vært ansatt som akkompagnatør ved Norges musikhøgskole. I tillegg til det tradisjonelle repertoaret, har Sama vært opptatt av å introdusere ukjente verker og komponister for et større publikum. Hans første CD “Piano Works by Nikolai Medtner” (PIANO-002, Lindberg Lyd) ble utgitt i 2000.







2L (Lindberg Lyd) records in spacious acoustic venues; large concert halls, churches and cathedrals. This is actually where we can make the most intimate recordings. The qualities we seek in large rooms are not necessarily a big reverb, but openness due to the absence of close reflecting walls. Making an ambient and beautiful recording is the way of least resistance. Searching the fine edge between direct contact and openness; that's the real challenge! A really good recording should be able to bodily move the listener. This core quality of audio production is made by choosing the right venue for the repertoire, and balancing the image in the placement of microphones and musicians relative to each other in that venue. There is no method available today to reproduce the exact perception of attending a live performance. That leaves us with the art of illusion when it comes to recording music. As recording engineers and producers we need to do exactly the same as any good musician; interpret the music and the composer's intentions and adapt to the media where we perform. Immersive audio is a completely new conception of the musical experience. Recorded music is no longer a matter of a fixed two-dimensional setting, but rather a three-dimensional enveloping situation. Stereo can be described as a flat canvas, while immersive audio is a sculpture that you can literally move around and relate to spatially; surrounded by music you can move about in the aural space and choose angles, vantage points and positions.

Morten Lindberg

balance engineer and recording producer

Recorded in Sofienberg Church, Norway October 2018 by Lindberg Lyd AS

Recording Producer and Balance Engineer MORTEN LINDBERG
Piano Technician TROND S HELLSTRØM C. Bechstein Concert D282

Editing JØRN SIMENSTAD
Mix and Mastering MORTEN LINDBERG

Graphic Design and Session Photos MORTEN LINDBERG
Tsarevich Ivan Riding the Grey Wolf (1889) VIKTOR MIKHAYLOVICH VASNETSOV
Programme Notes ASBJØRN Ø. ERIKSEN Translation CATHRINE BOTHNER-BY

Executive Producers
JØRN SIMENSTAD and MORTEN LINDBERG

Produced with support from Fond for utøvende kunstnere,
The Norwegian Academy of Music and Drammen Municipality



2L is the exclusive and registered trade mark
of Lindberg Lyd AS 20©19 [NOMPP1908010-180] **2L-156-SACD**

This recording was made by Lindberg Lyd AS with DPA microphones and HORUS converters to a PYRAMIX workstation on Ravenna AoIP. Complete system on JMF Audio PCD302 power line conditioner. Digital eXtreme Definition is a professional audio format that brings analogue qualities in 24 bit at 352.8 kHz sampling rate.

MQA CD plays back on all CD players. When a conventional CD player is connected to an MQA-enabled device, the CD layer of the Hybrid SACD will reveal the original master quality. For more information visit www.mqa.co.uk

Quatre Morceaux, Op. 4

- 1 I. Etude 3:17
- 2 II. Caprice 3:04
- 3 III. Moment musical (Gnomenklage) 2:12
- 4 IV. Prelude 2:30

Drei Novellen, Op. 17

- 5 I. Andante (Daphnis und Chloe) 3:36
- 6 II. Tempo giusto 4:48
- 7 III. Allegro, molto sostenuto 6:19

Skazki, Op. 35

- 8 I. Andante maestoso 3:46
- 9 II. Capriccioso, con grazia 6:01
- 10 III. Cantabile, narrante 3:47
- 11 IV. Allegro appassionato e tempestoso 3:59

Skazki, Op. 42

- 12 I. Russian Tale (Allegro sostenuto) 6:21
- 13 II. Con moto disinvolto e grazioso (Phrygian Mode): 2:16
- 14 III. Moderato, narrante 5:12

Drei Hymnen an die Arbeit, Op. 49

- 15 I. Vor der Arbeit (Allegretto molto tranquillo) 3:36
- 16 II. Am Amboss (Allegro, molto pesante e poco rubato) 3:12
- 17 III. Nach der Arbeit (Allegro vivace) 3:41

Song transcription by Boris Shatkes, Op. 36 No. 3

- 18 When roses fade 2:02