



à la russe

ALEXANDRE

KANTOROW piano

RACHMANINOV, SERGEI (1873–1943)

PIANO SONATA NO. 1 IN D MINOR, Op. 28 (1907–08) 38'48

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 15'16 |
| 2 | II. <i>Lento</i> | 9'29 |
| 3 | III. <i>Allegro molto</i> | 14'01 |

TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH (1840–93)

from 18 MORCEAUX, Op. 72 (1893)

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | V. Méditation. <i>Andante mosso</i> | 5'09 |
| 5 | XVII. Passé lointain. <i>Moderato assai quasi Andante</i> | 4'20 |

STRAVINSKY, IGOR (1882–1971)

from L'OISEAU DE FEU

transcribed for piano by Guido Agosti (1928) (Schott)

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 6 | I. Danse infernale | 4'44 |
| 7 | II. Berceuse | 4'03 |
| 8 | III. Finale | 3'24 |

TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH

9 SCHERZO À LA RUSSE, Op. 1 No. 1 (1867) 6'38

BALAKIREV, MILY ALEXEYEVICH (1837–1910)

10 ISLAMEY, Op. 18 (1869, rev, 1902) 8'16

TT: 76'29

ALEXANDRE KANTOROW *piano*

Sergei Rachmaninov: Piano Sonata No. 1 in D minor

Rachmaninov was not greatly affected by the evolution of musical language in the twentieth century; he was not an innovator. Very close to that of Liszt and Tchaikovsky, his music nevertheless remains individual, rich and captivating. His massive First Piano Sonata, written in Dresden between November 1907 and May 1908, is rarely performed. The opening bars of the first movement, *Allegro moderato*, are fascinating: we hear a constantly repeated descending fifth, A–D, interrupted only by a perfect cadence. The listener is disconcerted by this ‘strange banality’: if it is a portrait, it is of a very ordinary person. But suddenly a terrifying arpeggiated chord of E flat major surges forth – violent, disturbing and furious. Yes, it is indeed a portrait of a very ordinary man who one day signed a pact with the Devil: Faust!

On 8th May 1907 Rachmaninov wrote to his friend Nikita Mozorov, one of his colleagues in the class of Anton Arensky at the Moscow Conservatory: ‘the dimensions of this sonata are connected to its programme, or rather its defining idea. It is about three contrasting types of person, taken from a work of world literature.’ This work was Goethe’s *Faust*. Liszt’s orchestral piece *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern nach Johann Wolfgang Goethe* (‘A Faust Symphony in three character pictures after Goethe’) may have given Rachmaninov the idea for this sonata, but he decided not to write the programme explicitly into the titles of the work’s three movements. Nonetheless, there is nothing to stop the listener making the connection with the three principal characters in Goethe’s play.

The opening theme of the first movement is not confined to the simple signal D–A–D; prior to the tragic E flat major chord mentioned above, it also takes in a tender melody, played *meno mosso*. Another central theme of this movement is an almost religious threnody in B flat major: one note, D, repeated at *moderato* tempo until the end of the passage, D–E flat–D. One crucial motif will recur many times during the work: a slow descending scale, like a lament, played *fortissimo dimi-*

nuendo in the right hand, accompanied in the left hand by an ascending scale. These two elements contradict each other, vying with each other like the confused ideas in Faust's poor, uncertain mind. The movement ends in D major, a clarification, a beam of sunlight in the satanic shadows – and, on the last chord, we hear again the descending fifth, A–D, the naked soul of Faust himself.

The second movement, *Lento*, represents Gretchen, musically very close to Faust. In a brief prelude, Rachmaninov presents descending fifths, D–G–C–F, in the left hand. But the basic motif of Gretchen's theme, in F major, is an ascending fifth, F–C, preceded by a tender appoggiatura on the upbeat, G–F–F. The movement falls into three sections, the third of which is a varied reprise of the first. The central section is more animated, *più mosso*. Its theme is merely a variation of the first melody; the ascending fifth has now become a third, more refined, intimate, private and tender. This movement is a masterpiece. In the history of music, there are numerous sublime portraits of women: Monteverdi's Arianna, Mozart's Konstanze or Pamina, Puccini's Mimì. Rachmaninov's second movement merits a place alongside them, on the uppermost peaks of a musical Parnassus.

The third movement, *Allegro molto*, is Mephistopheles. An incarnation of the devil, he is a character very much in fashion nowadays among heavy, black and death metal groups: he is the subject of songs by Deicide and Marilyn Manson, and lends his name to two groups, one in Germany and one in Japan. Earlier, Berlioz and Liszt had already tried to express Mephistopheles' terrible blackness, and now Rachmaninov did the same in this movement, beginning *fortissimo*, *marcato*. The listener will recognize themes from the previous movements in this hellish whirlpool, in particular Faust's 'religious' theme in repeated notes and the descending scale heading for the abyss. But a new, diabolical motif appears, *meno mosso*, *molto risoluto*, with a galop-like rhythm. In Berlioz's *Damnation of Faust*, Scene 18 is labelled: 'Ride to the Abyss: Faust and Mephistopheles gallop on two black horses'.

Rachmaninov's finale certainly shows us some 'black horses', whose ride is extremely wild. To conclude this uncontrollable rampage, we hear the descending fifth from the very beginning of the sonata, A–D, *fortississimo*: Faust's desperate fall, the ultimate moment of menace in this scene, and in this diabolical sonata.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky: *Méditation* and *Passé lointain*

In 1893, shortly before his death, while working on his 'Pathétique' Symphony, Tchaikovsky composed a set of eighteen pieces for solo piano, published in Moscow by P. Jurgenson, the most important music publisher in 19th-century Russia. Each piece is dedicated to somebody the composer knew; we might regard them as friendly messages, as confessions or maybe even as farewells.

The fifth of the pieces, *Méditation*, is dedicated to Vassily Safonov – named in French in Jurgenson's edition, 'Basile Safonoff' – a pianist who founded a trio together with two other exceptional musicians, the violinist Leopold Auer and the cellist Karl Davidov. In 1885, at Tchaikovsky's suggestion, Safonov had been appointed professor of piano at the Moscow Conservatory, of which he went on to become the director in 1889. It is said that his 'despotic' character was the source of many conflicts with his colleagues, among them Tchaikovsky! Such information is by no means insignificant in helping us understand this, the composer's last tribute.

Marked *Andante mosso*, the *Méditation* begins peacefully in D major, *cantabile*. Three consecutive descending notes are the principal motif of this dreamy opening. But the calm meditation does not last long. Soon, *accentuato*, *fortissimo*, the oration becomes more fiery, *poco stringendo*, *più mosso*. Then the opening reverie returns in the left hand, while the right hand spins a spider's web which, in the coda, is transformed into trills that fade away, *diminuendo e ritenuto*. Some people see the *Méditation* as nothing more than a salon piece, but this term is certainly too negative to describe what really seems to be an intimate confidence.

Similarly, the inspiration for *Passé lointain* is very personal in nature. It is the seventeenth piece in the collection and is dedicated to ‘Mr Nicolas Zwereff’. In 1870 Nikolai Zverev had become professor of piano at the Moscow Conservatory, at the request of Tchaikovsky’s great friend, the virtuoso Nikolai Grigorievich Rubinstein. According to Rachmaninov, who was a pupil of Zverev’s, he was ‘demanding, severe; I was the object of his ire on three or four occasions... But he was a man of unusual intelligence, generous and charming’. Another of Zverev’s pupils was Alexander Scriabin.

Zverev was eight years older than Tchaikovsky, and the two knew each other well. *Passé lointain* is a very delicate piece, and Tchaikovsky admits as much by marking it *cantabile con noblezza e intimo sentimento*. This expression of intimate emotion, in E flat major, is exquisitely simple: a descending (apart from a little ornament) six-note motif, which occurs several times, and is then turned on its head as six ascending notes, equally captivating. The G minor central section is restless, *Più mosso, molto agitato*. In it, the first motif is still present, slightly modified, more febrile, one might say more disturbed. The first section is then repeated, with an arpeggiated accompaniment. The ending comes as a surprise: the last chord is not placed on the first beat of a bar, as would have been conventional, but on the fourth and last beat, sounding apparently ‘wrong’. And this last chord is incredibly long; it must be held for four bars, the last one even with pedal, making it seem longer still. *Passé lointain* is maybe more than a confidence: it is a confession.

Igor Stravinsky: *The Firebird*: – *Infernal Dance*, *Lullaby* and *Finale*

The Firebird is a ballet in two tableaux based on a Russian fairy tale, commissioned by Diaghilev for the Ballets russes, first performed on 25th June 1910 at the Paris Opéra under the baton of Gabriel Pierné, with choreography by Michel Fokine and music by Igor Stravinsky. It is worth mentioning the latter two names in the same

breath because Stravinsky and Fokine often worked together during the preparation of the score. Whereas the music for a ballet often imposes tempi, attitudes and gestures on the dancers, in the case of *The Firebird* it was rather the choreographer who suggested accents, outbursts, flights of fancy and moments of restraint to the composer.

The title alludes to a miraculous bird ‘all gold and flames’. Prince Ivan, a hero well-known from Russian folk traditions, pursues the bird into the realm of the fearsome Kastchei the Immortal, who threatens to turn him to stone. But all will end well...

The *Infernal Dance* of all Kastchei’s subjects is an *Allegro feroce*, frenetic, vivid, full of sound and fury. In the *Lullaby*, the magical bird bewitches them all and sends them to sleep. Four slow notes – constantly repeated, then very slightly varied – exercise a hypnotic power. In the orchestral version this ostinato begins in the violas, and then the bassoon (the bird) sings the lullaby. In the *Finale*, Kastchei’s magic spells lose their power and the petrified knights return to life in a mood of general elation.

Guido Agosti, who made the transcription used on this recording, was an Italian pianist and composer who died in 1989 at the age of 88. In 1967 he founded a famous trio with the flautist Severino Gazzelloni and the cellist Enrico Mainardi. This transcription is extraordinary, as it had to convey all the colours of the symphony orchestra – strings, woodwind, brass, percussion, a piano and three harps. Agosti rose to the challenge: with piano writing verging on technical impossibility, he transforms the instrument into a musical kaleidoscope.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky: *Scherzo à la russe*

During the summer of 1865 Tchaikovsky visited his sister Alexandra at Kamenka in the Governorate of Kiev. ‘Never in my life have I spent a more agreeable

summer', he wrote, and proceeded to jot down a melody – said to have been sung by a gardener – which he used in the incomplete String Quartet in B flat major in 1865 and then in this Scherzo for piano from 1867.

The opening section is a robust *Allegro moderato* in B flat major; the second is suave and almost childlike in E flat major, based on a new theme in triple time, inspired rhythmically by the first, Ukrainian melody. Then, as is usual, there is a reprise of the opening scherzo material. Suddenly a *Quasi Adagio* begins, a reverie, a questioning cadence, and then *Presto, poco a poco crescendo, forte, fortissimo, fortississimo, sempre fortississimo... Presto* – very similar to a Ukrainian *trepak*, a vigorous Cossack dance.

In 1884, when Jurgenson suggested the publication of this Scherzo (as Op. 1 No. 1) to Tchaikovsky, the composer accepted readily, but commented that its difficulty might put off potential purchasers. And indeed this joyful piece, full of fervour, spirit and impetuosity, is supremely difficult. Nevertheless, pianists soon gave it a warm welcome. It was premièred in Moscow in 1867 by Nikolai Rubinstein, to whom it is dedicated.

Mily Alexeyevich Balakirev: *Islamey*

Islamey, 'an Oriental fantasy', is without question the best-known work by Balakirev, a composer whose life was extraordinary: he was the driving force behind the 'Mighty Handful' (alongside Cui, Mussorgsky, Borodin and Rimsky-Korsakov); director of a music school in St Petersburg – but, owing to the lack of success of the concerts he organized, he worked for five years as a railway clerk (1872–76).

From 1862 onwards he spent time in the Caucasus and Crimea. In 1892 he wrote to his friend Eduard Reiss: 'I became acquainted with a Circassian prince who played me folk tunes on his instrument, which was rather like a violin. I was greatly taken by one of those, called *Islamey*, a dance tune... and I started to adapt it for

the piano.’ ‘The second theme [of *Islamey*] was conveyed to me in Moscow by an Armenian actor... He assured me that it was well-known among the Tatar people in Crimea.’

Islamey is a piece that demands incredible virtuosity. Its first performance was given in St Petersburg in 1869 by Nikolai Rubinstein, the dedicatee of the piece. It falls into three sections. The first of them features the ‘dance tune’ in B flat minor, *Allegro agitato*; the theme is extremely frenzied and constantly varied. The second section, in D major, is a melodious *Andantino espressivo*, sometimes with a slightly playful *scherzando* character. But the gracefulness is of short duration: Balakirev asks for a gradual increase of energy. A *Poco più mosso, energico* leads to an extended reprise of the opening section, then to an *Allegro vivo* and to the final *Presto furioso*.

Balakirev’s piano writing is phenomenal, matching and even surpassing the exceptional technical level of Liszt’s supremely difficult compositions. Twentieth-century composers were impressed by the achievement. In his book *Ravel d’après Ravel*, Vlado Perlemuter recalls what Maurice Ravel told Maurice Delage concerning *Scarbo* from *Gaspard de la Nuit*: ‘I wanted to write something more difficult than *Islamey*’. Violent and savage in its beauty, the work can be summarized in three words: *agitato, energico, furioso*.

© Claude-Henry Joubert 2016

Both in concert and on disc, **Alexandre Kantorow** (b. 1997) has won glowing reviews: ‘Alexandre is Liszt reincarnated. I’ve never heard anyone play these pieces, let alone play the piano, the way he does’ (Jerry Dubins, *Fanfare*, January/February 2016), and ‘Alexandre is already amongst the stars’ (Olivier Bellamy, *Huffington Post*). The young pianist gave his first professional concerts at a very early age. When he was just 16 years old he was invited by the Sinfonia Varsovia to play at the festival ‘La Folle Journée’ in Nantes and Warsaw. Since then he has played with many orchestras such as the Kansai Philharmonic Orchestra with Augustin Dumay, the Taipei Symphony Orchestra, the Orchestre national des Pays de la Loire, the Liège Royal Philharmonic and the Geneva Chamber Orchestra.

In 2015 Alexandre Kantorow appeared in the opening season at the new Philharmonic Hall in Paris with the Padeloup Orchestra, who have invited him back to play with them again at the Salle Gaveau. In 2016 he gave a very successful recital of Russian music at the Louis Vuitton Foundation, and also had the opportunity to indulge his love of chamber music, when he was invited to play with the Talich Quartet and the cellist Roland Pidoux.

Forthcoming projects include a recording of Saint-Saëns concertos for the BIS label, and concerts in Finland, South America, Italy, Spain and Switzerland. Since 2015 Alexandre Kantorow has been a laureate of the Safran Foundation.



Sergej Rachmaninow: Klaviersonate Nr. 1 d-moll

Rachmaninow war von der Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert kaum beeinflusst; er war kein Neuerer. Nichtsdestotrotz ist seineher Liszt und Tschaikowsky nahestehendes Schaffen individuell, reich und fesselnd. Die gewaltige Erste Klaviersonate, die zwischen November 1907 und Mai 1908 in Dresden entstand, gehört zu seinen seltener aufgeführten Werken. Gleich die Anfangstakte des ersten Satzes (*Allegro moderato*) lassen aufhorchen: Wir hören einen unablässig wiederholten Quintfall (A-D), der allein von einer vollkommenen Kadenz unterbrochen wird. Den Zuhörer irritiert diese „seltsamen Banalität“: Wäre dies ein Portrait, dann wohl das einer ziemlich gewöhnlichen Person. Doch plötzlich erklingt ein furchteinflößendes Es-Dur-Arpeggio – heftig, unheimlich und grimmig. Ja, es handelt sich tatsächlich um ein Portrait – das Portrait eines ganz gewöhnlichen Mannes, der eines Tages einen Pakt mit dem Teufel schloss: Faust!

Am 8. Mai 1907 schrieb Rachmaninow an seinen Freund Nikita Mozorow, der mit ihm in der Klasse von Anton Arensky am Moskauer Konservatorium studiert hatte: „die Dimensionen dieser Sonate stehen im Zusammenhang mit ihrem Programm, oder besser: ihrer Leitidee. Es handelt sich um drei sehr unterschiedliche Personen, die einem Werk der Weltliteratur entnommen sind.“ Gemeint ist Goethes *Faust*. Liszts Orchesterwerk *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern nach Johann Wolfgang Goethe* mag Rachmaninow die Idee für diese Sonate gegeben haben, doch entschied er, auf eine explizite Benennung des Programms in den Satztiteln zu verzichten. Gleichwohl hindert den Hörer nichts daran, eine Verbindung zu den drei Hauptfiguren aus Goethes Schauspiel herzustellen.

Das Anfangsthema des ersten Satzes beschränkt sich nicht auf das schlichte Signalmotiv D-A-D; vor dem erwähnten tragischen Es-Dur-Akkord erklingt auch eine zärtliche, *meno mosso* gespielte Melodie. Ein weiteres Hauptthema dieses Satzes ist ein fast religiöser Gesang in B-Dur: ein Ton, D, der in gemäßigttem Tempo

bis zum Ende des Abschnitts wiederholt wird: D-Es-D. Ein zentrales Motiv wird uns im weiteren Verlauf des Werks mehrfach wiederbegegnen: eine langsam absteigende Skala, wie eine Klage, von der rechten Hand *fortissimo diminuendo* gespielt und von einer aufsteigenden Skala in der linken Hand begleitet. Diese beiden Elemente stehen sich gegenüber und wetteifern miteinander wie die wirren Gedanken in Fausts armem Schädel. Der Satz endet in D-Dur: eine Aufhellung, ein Sonnenstrahl in satanischer Finsternis – und über dem letzten Akkord erklingt noch einmal die fallende Quint A-D, Fausts unverhüllte Seele.

Der zweite Satz (*Lento*), der Faust musikalisch sehr nahesteht, verkörpert Gretchen. In einem kurzen Vorspiel präsentiert Rachmaninow eine Folge fallender Quinten (D-G-C-F) in der linken Hand. Das Grundmotiv von Gretchens F-Dur-Thema jedoch ist eine aufsteigende Quinte (F-C), der ein zärtlicher, auftaktiger Vorhalt (G-F-F) vorausgeht. Der Satz ist dreiteilig angelegt, wobei der dritte Teil eine modifizierte Reprise des ersten ist. Das Thema des lebhaften Mittelteils (*Più mosso*) variiert Gretchens Melodie; die aufsteigende Quinte wird dabei zu einer Terz von feinerem, intimerem, privaterem und zärtlicheren Charakter. Dieser Satz ist ein Meisterwerk. In der Geschichte der Musik gibt es zahlreiche sublimen Frauenportraits: Monteverdis Arianna, Mozarts Konstanze und Pamina, Puccinis Mimi. Der zweite Satz aus Rachmaninows Erster Klaviersonate verdient einen Platz neben ihnen, auf dem obersten Gipfel des musikalischen Parnass.

Der dritte Satz, *Allegro molto*, ist Mephistopheles. Als Inkarnation des Teufels ist er heutzutage in Heavy Metal, Black Metal und Death Metal sehr in Mode: Deicide und Marilyn Manson singen Songs über ihn; Bands in Deutschland und in Japan tragen seinen Namen. Schon Berlioz und Liszt hatten versucht, Mephistopheles' schauerlicher Schwärze Ausdruck zu verleihen, und auch Rachmaninow tut es in diesem *fortissimo, marcato* beginnenden Satz. Der Hörer wird in dem infernalischen Wirbelwind Themen aus den Vordersätzen wiedererkennen, insbeson-

dere Fausts „religiöses“ Thema mit seinen Tonwiederholungen und die absteigende, in den Abgrund führende Skala. Im Rhythmus eines Galopps aber erscheint ein neues, teuflisches Motiv (*meno mosso, molto risoluto*). In Berlioz' *Damnation de Faust* trägt Szene 18 die Überschrift: „Ritt in den Abgrund: Faust und Mephistopheles galoppieren auf zwei schwarzen Rossen“. Rachmaninows Finale zeigt uns wahrlich einige „schwarze Rosse“ von außerordentlicher Wildheit. Zum Abschluss dieses ungezügelten Ausbruchs erklingt der Quintfall des Sonatenbeginns (A-D) im *Fortississimo*: Fausts verzweifelter Absturz, der äußerste Moment der Bedrohung diesem Fresko und in dieser diabolischen Sonate.

Peter Iljitsch Tschaikowsky: *Méditation* und *Passé lointain*

Im Jahre 1893, kurz vor seinem Tod, komponierte Tschaikowsky während der Arbeit an seiner *Symphonie Pathétique* ein Heft mit achtzehn Stücken für Klavier solo, das von P. Jurgenson, dem bedeutendsten Musikverleger im Russland des 19. Jahrhunderts, in Moskau veröffentlicht wurde. Jedes dieser Stücke ist einer Person aus dem Umfeld des Komponisten gewidmet; man könnte sie als freundschaftliche Botschaften verstehen, als Bekenntnisse oder vielleicht sogar als Abschiedsgrüße. Das fünfte dieser Stücke, *Méditation*, ist dem Pianisten Wassili Safonow (in Jurgensons französischsprachiger Edition „Basile Safonoff“) gewidmet, der zusammen mit zwei anderen außergewöhnlichen Musikern – dem Geiger Leopold Auer und dem Cellisten Karl Dawidow – ein Trio gegründet hatte. Im Jahre 1885 war Safonow auf Tschaikowskys Vorschlag hin zum Professor für Klavier am Moskauer Konservatorium ernannt worden; 1889 wurde er dessen Direktor. Es heißt, sein „despotischer“ Charakter sei Ursache etlicher Konflikte mit seinen Kollegen gewesen – u.a. auch mit Tschaikowsky. Dieser Hintergrund ist nicht unwichtig, um diese letzte Hommage des Komponisten zu verstehen.

Die *Méditation* (*Andante mosso*) beginnt friedlich und *cantabile* in D-Dur. Eine

Folge dreier absteigender Töne ist das Hauptmotiv dieses verträumten Anfangs. Doch die beschauliche Ruhe ist nicht von Dauer: Bald schon (*accentuato, fortissimo*) ereifert sich das Geschehen (*poco stringendo, più mosso*). In der linken Hand kehrt schließlich die anfängliche Träumerei zurück, während die rechte Hand ein Netz spinnt, das sich in der Coda in verlöschende Triller (*diminuendo e ritenuto*) verwandelt. Wer die *Méditation* als bloßes Salonstück abtut, übersieht ihren eigentlichen Charakter – den einer vertraulichen Mitteilung.

Auch *Passé lointain* geht auf eine Inspiration von sehr persönlicher Art zurück; das siebzehnte Stück der Sammlung ist „Mr Nicolas Zwereff“ gewidmet. Im Jahr 1870 war Nikolai Zwerew auf Empfehlung des Virtuosen Nikolai Grigorjewitsch Rubinstein, Tschaikowskys engem Freund, am Moskauer Konservatorium Professor für Klavier geworden. Rachmaninow, ein Schüler Zwerews, schildert ihn als „fordernd und streng; drei- oder viermal war ich das Ziel seines Zornes ... Aber er war ein Mann von ungewöhnlicher Intelligenz, großzügig und charmant.“ Ein anderer Schüler Zwerews war Alexander Skriabin. Zwerew war acht Jahre älter als Tschaikowsky, und die beiden kannten sich gut. *Passé lointain* ist ein zärtliches, sehr zärtliches Stück, und Tschaikowsky unterstreicht dies durch die Vortragsanweisung *cantabile con noblezza e intimo sentimento*. Diese „innige Empfindung“ in Es-Dur ist von kunstvoller Schlichtheit: ein Motiv aus sechs absteigenden Tönen (von einer kleinen Verzierung abgesehen), das allenthalben erklingt, um dann, in Umkehrung, auch als sechstönig aufsteigende Figur zu bezaubern. Es folgt ein bewegter g-moll-Mittelteil (*Più mosso, molto agitato*), in dem das erste Motiv immer noch – wenngleich mit anderem Charakter – präsent ist: etwas fiebriger, ruheloser, möchte man meinen. Im Anschluss daran wird der erste Teil zu arpeggierter Begleitung wiederholt. Das Ende ist ein Überraschungseffekt: Der Schlussakkord erklingt nicht, wie üblich, auf der ersten Taktzeit, sondern – gleichsam taktwidrig – auf der vierten und letzten. Und dieser Schlussakkord ist von unglaublicher Länge: Vier Takte muss er gehalten

werden, und der letzte wird durch eine Fermate zusätzlich verlängert. *Passé lointain* ist vielleicht nicht nur eine vertrauliche Mitteilung, sondern vielmehr ein Bekenntnis.

Igor Strawinsky: *Der Feuervogel – Danse infernale, Berceuse und Finale*

Der Feuervogel ist ein Ballett in zwei Bildern nach einem russischen Märchen, das von Diaghilew für die Ballets Russes in Auftrag gegeben wurde; am 25. Juni 1910 wurde es an der Pariser Opéra unter der Leitung von Gabriel Pierné in einer Choreographie von Michel Fokine und mit der Musik von Igor Strawinsky uraufgeführt. Die beiden letzteren Namen sollten in demselben Atemzug genannt werden, denn Strawinsky und Fokine arbeiteten bei der Vorbereitung der Partitur oft zusammen. Während die Musik für ein Ballett den Tänzern oft Tempi, Grundeinstellungen und Gesten vorgibt, war es im Fall des *Feuervogels* eher der Choreograph, der dem Komponisten Akzente, Aufschwünge, Ausbrüche und Ruhephasen vorschlug. Der Titel bezieht sich auf einen wundersamen Vogel „aus Gold und Flammen“. Prinz Iwan, eine Heldengestalt aus der russischen Folklore, verfolgt den Vogel in das Reich des furchterregenden, unsterblichen Kaschtschei, der den Prinzen in einen Stein zu verwandeln droht. Doch schließlich geht alles gut aus ...

Der *Infernalische Tanz der Untertanen Kaschtscheis* ist ein *Allegro feroce*, frenetisch, lebhaft, voller Wut und Getöse. Im *Wiegenlied (Berceuse)* verzaubert der magische Vogel die ganze Horde und versetzt sie in tiefen Schlaf. Vier langsame Töne – unablässig wiederholt, dann sehr leicht variiert – üben hypnotische Kraft aus. In der Orchesterfassung beginnt dieses Ostinato in den Bratschen, worauf das Fagott (der Vogel) das Wiegenlied anstimmt. Im *Finale* verlieren Kaschtscheis Zaubersprüche ihre Kraft, und die versteinerten Ritter erwachen in ausgelassener Freudenstimmung zum Leben.

Guido Agosti, der die hier verwendete Bearbeitung anfertigte, war ein italienischer Pianist und Komponist, der 1989 im Alter von 88 Jahren verstarb. 1967 grün-

dete er mit dem Flötisten Severino Gazzelloni und dem Cellisten Enrico Mainardi ein berühmtes Trio. Seine Bearbeitung ist außergewöhnlich, musste sie doch alle Farben des Symphonieorchesters auf das Klavier übertragen – Streicher, Holzbläser, Blechbläser, Schlagzeug, Klavier und drei Harfen. Agosti zeigte sich der Herausforderung gewachsen: Mit einem an den Grenzen des technisch Möglichen angesiedelten Klaviersatz verwandelt er das Instrument in ein musikalisches Kaleidoskop.

Peter Iljitsch Tschaikowski: *Scherzo à la russe*

Im Sommer 1865 besuchte Tschaikowsky seine Schwester Alexandra in Kamenka im Gouvernement Kiew. „Niemals in meinem Leben habe ich einen angenehmeren Sommer verbracht“, schrieb er und notierte eine angeblich von einem Gärtner gesungene Melodie, die er 1865 in dem unabgeschlossenen Streichquartett B-Dur und 1867 in diesem Scherzo für Klavier verwendete.

Der erste Teil ist ein robustes *Allegro moderato* in B-Dur; der zweite, in Es-Dur, ist sanft, beinahe kindlich, und basiert auf einem neuen Thema im Dreiertakt, das rhythmisch von der ukrainischen Melodie des Anfangs inspiriert ist. Es folgt, wie üblich, die Reprise des Scherzobeginns. Plötzlich aber hebt ein *Quasi Adagio* an, eine Träumerei, eine fragende Kadenz – und es beginnt (*Presto, poco a poco crescendo, forte, fortissimo, fortississimo, sempre fortississimo ... Presto*), ein stürmischer Kosakentanz nach Art eines ukrainischen Trepak.

Als Jurgenson Tschaikowsky im Jahr 1884 die Veröffentlichung dieses Scherzos vorschlug (als Opus 1 Nr. 1), akzeptierte der Komponist bereitwillig, wies aber darauf hin, dass die technischen Schwierigkeiten potentielle Käufer abschrecken könnten. Und in der Tat ist dieses so heitere, schwungvolle, geistreiche und ungestüme Werk außerordentlich schwer zu spielen. Trotzdem nahmen die Pianisten es alsbald gern an; 1867 wurde es in Moskau von seinem Widmungsträger Nikolai Rubinstein uraufgeführt.

Mili Alexejewitsch Balakirew: *Islamey*

Islamey, „eine orientalische Fantasie“, ist ohne Zweifel das bekannteste Werk von Balakirew, einem Komponisten mit einem außergewöhnlichen Leben: Er war die treibende Kraft hinter dem „Mächtigen Häuflein“ (neben Cui, Mussorgsky, Borodin und Rimski-Korsakow), Direktor einer Musikschule in St. Petersburg und verdingte sich wegen Misserfolgs von ihm veranstalteter Konzerte fünf Jahre lang als Eisenbahnbeamter (1872–76). Ab 1862 bereiste er den Kaukasus und die Krim. Im Jahre 1892 schrieb er an seinen Freund Eduard Reiss: „Ich habe einen tscherkessischen Prinzen kennengelernt, der mir Volkslieder auf seinem Instrument vorspielte, einer Art Violine. Eines davon, eine Tanzweise namens *Islamey*, faszinierte mich ungemein [...], und ich begann, sie für Klavier einzurichten.“ „Das zweite Thema [von *Islamey*] habe ich bei einem armenischen Schauspieler in Moskau gehört... Es sei, so versicherte er mir, bei den Tataren auf der Krim wohlbekannt.“

Islamey, 1869 vom Widmungsträger Nikolai Rubinstein in St. Petersburg uraufgeführt, ist ein Stück, das unglaubliche Virtuosität verlangt. Es hat drei Teile, deren erster besagte „Tanzweise“ in b-moll (*Allegro agitato*) verwendet – ein extrem stürmisches und fortwährend variiertes Thema. Der zweite Teil in D-Dur ist ein melodisches *Andantino espressivo*, das mitunter einen etwas spielerischen *scherzando*-Charakter annimmt. Doch die Anmut ist von kurzer Dauer: Balakirew verlangt eine allmähliche Steigerung der Energie. Ein *Poco più mosso energico* führt zu einer erweiterten Reprise des Anfangsteils, dann zu einem *Allegro vivo* und letztlich zum abschließenden *Presto furioso*.

Balakirews Klaviersatz ist phänomenal; er erreicht, ja überschreitet das außergewöhnliche technische Niveau von Liszts schwierigsten Kompositionen. Die Komponisten des 20. Jahrhunderts waren von dieser Leistung beeindruckt. In seinem Buch *Ravel d'après Ravel* erinnert sich Vlado Perlemuter an das, was Maurice Ravel über *Scarbo* aus *Gaspard de la Nuit* zu Maurice Delage sagte: „Ich

wollte etwas Schwierigeres schreiben als *Islamey*“. Die gewaltsame und wilde Schönheit dieses Werks lässt sich in drei Worte fassen: *agitato, energico, furioso*.

© **Claude-Henry Joubert** 2016

Alexandre Kantorow (geb. 1997) wird sowohl bei Konzerten wie auch für seine Einspielungen mit glänzenden Kritiken bedacht: „Alexandre ist ein wiederauferstandener Liszt. Ich habe noch nie jemanden gehört, der diese Stücke – geschweige denn das Klavier – so spielt, wie er es tut.“ (Jerry Dubins, *Fanfare*, Januar/Februar 2016), oder: „Alexandre zählt bereits zu den Stars“ (Olivier Bellamy, *Huffington Post*). Der junge Pianist gab schon früh seine ersten professionellen Konzerte; im Alter von nur 16 Jahren wurde er von der Sinfonia Varsovia eingeladen, beim Festival „La Folle Journée“ in Nantes und Warschau aufzutreten. Seither hat er mit Orchestern wie dem Kansai Philharmonic Orchestra (mit Augustin Dumay), dem Taipei Symphony Orchestra, dem Orchestre national des Pays de la Loire, der Königlichen Philharmonie Lüttich und dem Genfer Kammerorchester konzertiert.

2015 war Alexandre Kantorow mit dem Padeloup-Orchester in der Eröffnungssaison der neuen Pariser Philharmonie zu Gast; das Orchester lud ihn daraufhin zu einem weiteren Konzert in der Salle Gaveau ein. Im Jahr 2016 gab er ein sehr erfolgreiches Konzert mit russischer Musik für die Louis Vuitton Foundation und hatte auch Gelegenheit, seiner Liebe zur Kammermusik zu frönen, als man ihn einlud, mit dem Talich Quartett und dem Cellisten Roland Pidoux zu spielen.

Zu seinen kommenden Projekten gehören Aufnahmen der Klavierkonzerte von Saint-Saëns für das Label BIS sowie Konzerte in Finnland, Südamerika, Italien, Spanien und der Schweiz. Seit 2015 ist Alexandre Kantorow Stipendiat der Safran Foundation.

Sergueï Rachmaninov : Première Sonate en ré mineur

Rachmaninov a été peu touché par l'évolution du langage musical au XX^e siècle, il ne fut pas un novateur. Mais sa musique, très proche de celles de Liszt ou Tchaïkovski, demeure personnelle, riche et envoûtante. On joue peu cette première sonate, gigantesque, qui fut écrite à Dresde entre novembre 1907 et mai 1908.

Les premières mesures du premier mouvement, *Allegro moderato*, intriguent ; on y entend un intervalle de quinte descendante constamment répété, la-ré, seulement interrompu par une cadence parfaite. L'auditeur est déconcerté par cette «étrange banalité» ! Si c'est un portrait, c'est le portrait d'un personnage bien ordinaire. Mais, subitement, surgit un terrible accord arpégé de mi bémol majeur, violent, inquiétant, furieux !

Oui ! C'est un portrait, le portrait d'un homme bien ordinaire qui, un jour, signa un pacte avec le diable : Faust !

Le 8 mai 1907, Rachmaninov écrit à son ami Nikita Mozorov, l'un de ses camarades dans la classe d'Anton Arensky, au conservatoire de Moscou : «les dimensions de cette sonate sont liées au programme, ou plutôt à l'idée directrice. Il s'agit de trois types humains contrastés, pris dans une œuvre de la littérature mondiale». Cette œuvre, c'est *le Faust* de Goethe. L'œuvre orchestrale de Liszt, *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern nach Johann Wolfgang Goethe*, «une symphonie Faust, en trois études de caractère d'après Goethe» donna peut-être l'idée de cette sonate à Rachmaninov qui n'a pas décidé d'inscrire clairement ce programme dans les titres des trois mouvements de l'œuvre. Cependant, il n'est pas interdit à l'auditeur de se référer aux trois personnages principaux de l'œuvre de Goethe.

Le premier thème du premier mouvement ne comporte pas seulement cet appel si simple, ré-la-ré, il comprend, avant le tragique accord de mi bémol majeur cité plus haut, une mélodie tendre, jouée *meno mosso*.

Un autre thème fondateur de ce premier mouvement est une mélodie quasi religieuse en si bémol majeur : une note, ré, répétée, *moderato*, jusqu'à la terminaison, ré-mi bémol-ré.

Un motif essentiel sera plusieurs fois repris dans l'œuvre : la déploration d'une lente gamme descendante, jouée *fortissimo diminuendo* à la main droite pendant que la main gauche l'accompagne d'une gamme ascendante ; ces deux éléments se contredisent, s'opposent comme les idées confuses dans le pauvre crâne de Faust déchiré.

La fin du mouvement est en ré majeur, un éclaircissement, un rayon de soleil dans les ténèbres sataniques, et, sur le dernier accord, cette quinte descendante, la-ré, l'âme nue de Faust.

Le deuxième mouvement, *Lento*, c'est Marguerite, musicalement bien proche de Faust ; dans un court prélude, Rachmaninov égrène, à la main gauche des quintes descendantes, ré, sol, do, fa... Mais le motif fondateur du thème de Marguerite, en fa majeur, est une quinte ascendante, fa-do, précédée d'une caressante appoggiature, en « levée », sol-fa-fa.

Ce mouvement est en trois parties, la troisième étant une reprise (variée) de la première. La partie centrale est jouée *Più mosso*, « avec plus de mouvement ». Son thème n'est qu'une variation de la première mélodie, mais la quinte ascendante est devenue une tierce, plus fine, plus intime, plus privée, plus tendre.

Ce mouvement est un chef-d'œuvre. Dans l'histoire de la musique, il est des portraits de femmes sublimes, l'Arianna de Monteverdi, la Konstanze ou la Pamina de Mozart, la Mimì de Puccini. Ce deuxième mouvement doit être placé à leurs côtés, sur la plus haute marche d'un Parnasse musical.

Troisième mouvement, *Allegro molto*, c'est Méphisto.

Méphistophélès, une incarnation du diable, est un personnage très en vogue de nos jours dans les groupes de heavy metal, black metal, death metal, il est chanté

aujourd'hui par le groupe Deicide, par Marilyn Manson, par deux groupes, l'un allemand, l'autre japonais, qui portent son nom...

Berlioz ou Liszt, à leur époque, ont déjà cherché à en exprimer l'épouvantable noirceur, comme Rachmaninov dans ce mouvement qui commence *fortissimo*, *marcato*. L'auditeur reconnaîtra des thèmes des premiers mouvements pris dans un tourbillon infernal, en particulier le thème « religieux » de Faust en notes répétées et la gamme descendante attirée vers le gouffre. Mais un nouveau motif démoniaque apparaîtra, *meno mosso*, *molto risoluto*, comme un rythme de galop. Dans la *Damnation de Faust*, de Berlioz, la scène XVIII porte la mention : « Course à l'abîme : Faust et Méphistophélès galopent sur deux chevaux noirs ». Il y en a des « chevaux noirs » dans ce Finale de Rachmaninov ! des chevaux dont la course est démesurément effrénée. Pour terminer ce déchaînement sans contrôle : la quinte descendante initiale la-ré, *fortississimo* : chute désespérée de Faust, ultime trait menaçant de cette fresque, de cette diabolique sonate.

Piotr Ilyitch Tchaïkovski : Méditation et Passé lointain

En 1893, Tchaïkovski, bien près de mourir, écrit en même temps que sa *Symphonie pathétique* un recueil de dix-huit pièces pour piano, publié à Moscou, chez Peter Jurgenson, le plus grand éditeur de la fin du XIX^e siècle en Russie. Chaque pièce est dédiée à une connaissance du compositeur ; faut-il y voir des messages amicaux, des aveux, des adieux ?

La cinquième pièce, *Méditation*, est dédiée à Vassili Safonov. L'édition, en français, de Jurgenson le nomme « Basile Safonoff ». Pianiste, il fonda un trio avec deux illustres musiciens, le violoniste Leopold Auer et le violoncelliste Karl Davidov. Il avait été nommé, en 1885, sur proposition de Tchaïkovski, professeur de piano au conservatoire de Moscou dont il deviendra directeur en 1889. On dit que son caractère « despotique » fut à l'origine de nombreux conflits qui l'opposèrent

à ses collègues, dont Tchaïkovski ! Ces détails ne sont pas inutiles pour comprendre ce dernier hommage de Piotr Ilyitch.

La *Méditation*, *Andante mosso*, commence paisiblement en ré majeur, *cantabile*. Trois notes, conjointes descendantes, sont le motif principal de ce début rêveur. Mais la méditation calme est de courte durée. Bientôt ; *accentuato*, *fortissimo*, le discours s'enflamme, *poco stringendo*, *più mosso*. Puis la rêverie initiale reprend, on l'entend à la main gauche, la main droite tisse un fil arachnéen qui va, dans la coda, se transformer en trilles évanescents, *diminuendo e ritenuto*. Certains ne voient dans cette *Méditation* qu'une « pièce de salon », cette expression est sans doute trop péjorative pour désigner ce qui semble bien être une intime confidence.

Passé lointain est encore d'une inspiration très personnelle. Cette dix-septième pièce du recueil est dédiée à « Mr Nicolas Zwereff ». Zverev était devenu, en 1870, professeur de piano au conservatoire de Moscou, à la demande du virtuose Nicolai Grigorievitch Rubinstein. Il était, écrit Rachmaninov, qui fut son élève, « exigeant, sévère, j'ai été l'objet de sa fureur à trois ou quatre reprises... Mais c'était un homme d'une rare intelligence, généreux et gentil ». Un autre élève de Zverev fut Alexandre Scriabine !

Tchaïkovski a bien connu Nicolai Zverev qui était âgé de huit ans de plus que lui. *Passé lointain* est tendre, très tendre. Tchaïkovski l'avoue en demandant de jouer *cantabile con noblezza e intimo sentimento*. Ce sentiment intime, en mi bémol majeur, est d'une délicieuse simplicité : un motif longuement répété de six notes descendantes à l'exception d'une « broderie » ; puis inversé : six notes ascendantes toujours captivantes. Une partie centrale en sol mineur est agitée, *Più mosso*, *molto agitato*. C'est toujours le premier motif qui est là un peu transformé, plus fiévreux, troublé dirait-on. La première partie est ensuite reprise soutenue par un accompagnement arpégé. La fin est surprenante ; le dernier accord n'est pas placé, comme d'ordinaire, sur le premier temps d'une mesure, mais sur le quatrième et dernier

temps, à contretemps pourrait-on dire. Et ce dernier accord est incroyablement long, il doit être tenu pendant quatre mesures, la dernière surmontée d'un « point d'orgue » qui oblige à l'allonger encore. *Passé lointain* est peut-être plus qu'une confiance : une confession.

Igor Stravinsky : *L'oiseau de feu – Danse infernale, Berceuse et Finale*

L'oiseau de feu est un ballet en deux tableaux d'après un conte russe, commande de Diaghilev pour les Ballets russes, créée le 25 juin 1910 à l'Opéra de Paris sous la direction de Gabriel Pierné.

Chorégraphie, Michel Fokine ; musique, Igor Stravinsky.

Il est utile de mettre en rapport leurs deux noms car Stravinsky et Fokine ont souvent travaillé ensemble pendant l'écriture de la partition. Si la musique d'un ballet impose souvent des tempi, des attitudes, des gestes, aux danseurs, pour *L'oiseau de feu*, le chorégraphe a proposé au musicien des accents, des élans, des envolées, des retenues.

Cet oiseau est un oiseau merveilleux, « tout d'or et de flammes ». Ivan Tsaré-vitch, un héros bien connu des traditions folkloriques russes, le poursuit jusque dans le domaine du terrible Katcheï, l'immortel, qui menace de changer Ivan en pierre. Tout finira bien...

La *Danse infernale* de tous les sujets de Katcheï est un *Allegro feroce*, frénétique, éclatant, plein de bruits et de fureur.

Berceuse : L'oiseau merveilleux envoûte et endort toute la horde. Quatre lentes notes sans cesse répétées, puis très peu variées, exercent leur pouvoir hypnotique. Dans l'orchestre, ce sont les altos qui commencent cet ostinato puis le basson-oiseau chante la berceuse.

Dans le *Finale*, les sortilèges de Katcheï disparaissent, les chevaliers pétrifiés reprennent vie dans l'allégresse générale.

Mort en 1989 à 88 ans, l'Italien Guido Agosti, l'auteur de cette transcription, fut un pianiste et un compositeur. Il avait, en 1967, fondé un fameux trio avec le flûtiste Severino Gazzelloni et le violoncelliste Enrico Mainardi. Cette transcription est prodigieuse ; il fallait faire entendre tout l'orchestre symphonique, les cordes, les bois, les cuivres, les percussions, un piano et trois harpes ! C'est ce qu'a réussi à créer Agosti qui, grâce à une écriture aux limites de la technique pianistique, transforme le piano en kaléidoscope musical.

Piotr Ilyitch Tchaïkovski : *Scherzo à la russe*

Pendant l'été 1865, Piotr Ilyitch rendit visite à sa sœur Aleksandra, à Kamenka dans la province de Kiev. « Jamais de ma vie, je n'ai passé plus agréable été » écrivit-il. Il avait noté là-bas une mélodie, chantée, dit-on, par un jardinier, mélodie qu'il utilisa dans son quatuor à cordes inachevé de 1865 puis dans ce scherzo pour piano en 1867.

La première partie est un robuste *Allegro moderato* en si bémol majeur ; la seconde partie est suave, presque enfantine, en mi bémol majeur. Elle est fondée sur un nouveau thème, à trois temps, rythmiquement inspiré de la première mélodie ukrainienne. Ensuite, comme c'est la règle : reprise du scherzo initial. Tout à coup, *Quasi Adagio*, une rêverie, une cadence interrogative, enfin *Presto, poco a poco crescendo, forte, fortissimo, fortississimo, sempre fortississimo*... *Presto* très proche de ce que l'on appelle en Ukraine *Trepak*, une danse cosaque mouvementée.

Lorsqu'en 1884 Jurgenson proposa à Tchaïkovski d'éditer ce Scherzo, opus 1, n° 1, le compositeur accepta volontiers, mais fit remarquer que sa difficulté pianistique pouvait décourager d'éventuels acheteurs. Cette pièce, enjouée, pleine d'ardeur, de fougue et d'impétuosité est, en effet, d'une difficulté transcendante. Mais les pianistes lui firent très tôt bon accueil. Elle fut créée à Moscou en 1867 par ce grand ami de Tchaïkovski, Nicolai Rubinstein à qui elle est dédiée.

Mili Alekseïevitch Balakirev: *Islamey*

Islamey, «une Fantaisie orientale» est sans doute l'œuvre la plus connue de Balakirev dont la vie est étonnante; il fut l'animateur du «groupe des cinq» (avec Cui, Moussorgski, Borodine et Rimski-Korsakov), directeur d'une école de musique à Saint-Petersbourg, et, par dépit, en raison du peu de succès des concerts qu'il organisait, chef de gare pendant cinq ans, de 1872 à 1876!

Dès 1862, il parcourt le Caucase et la Crimée; en 1892, il écrit à son ami Eduard Reiss: «Je fis connaissance d'un prince circassien, qui m'a joué des airs folkloriques sur son instrument, qui était quelque chose comme un violon. L'un d'eux, appelé *Islamey*, un air de danse, me plut extraordinairement (...) et j'ai commencé à l'adapter pour le piano». «Le deuxième thème (d'*Islamey*) m'a été communiqué, à Moscou par un acteur arménien (...) Il m'a assuré qu'il était bien connu chez les Tatars de Crimée».

Islamey est une pièce d'une incroyable virtuosité. Sa première audition fut donnée en 1869 à Saint-Petersbourg par Nicolaï Rubinstein à qui l'œuvre est dédiée. Trois parties: la première utilise cet «air de danse», *Allegro agitato*, en si bémol mineur, thème d'une extrême surexcitation constamment variée; la deuxième partie, en ré majeur, est mélodique, *Andantino espressivo*, parfois un peu *scherzando*, «badine». Mais la grâce dure peu, Balakirev demande «d'animer peu à peu». Un *Poco più mosso, energico* conduit à la reprise amplifiée de la première partie, puis à un *Allegro vivo*, enfin au *Presto furioso* final.

L'écriture pour le piano de Balakirev, est phénoménale, égalant, voire dépassant le niveau technique exceptionnel des œuvres de difficulté transcendante de Liszt. Les compositeurs du XX^e siècle ont été saisis par cette prouesse. Dans son ouvrage *Ravel d'après Ravel*, Vlado Perlemuter rappelle, à propos du *Scarbo* de *Gaspard de la Nuit*, cette phrase confiée par Ravel à Maurice Delage: «J'ai voulu faire une œuvre plus difficile qu'*Islamey*».

Agitato, energico, furioso, trois mots qui résument cette œuvre d'une beauté violente et sauvage.

© *Claude-Henry Joubert 2016*

Alexandre Kantorow (né en 1997) a reçu des critiques dithyrambiques aussi bien pour ses prestations en concert que pour ses enregistrements : « Alexandre est la réincarnation de Liszt. Je n'ai jamais entendu quiconque jouer ces pièces, ou même jouer du piano, comme il le fait » (Jerry Dubins, *Fanfare*, janvier-février 2016) et « Alexandre Kantorow tutoie déjà les étoiles » (Oliver Bellamy, *Huffington Post*). Le jeune pianiste a fait ses débuts à la scène dès son plus jeune âge. Âgé d'à peine seize ans, il a été invité par le Sinfonia Varsovia à se produire dans le cadre du festival « La folle journée » à Nantes ainsi qu'à Varsovie. Il a depuis joué en compagnie de plusieurs orchestres dont l'Orchestre philharmonique du Kansai sous la direction d'Augustin Dumay, l'Orchestre symphonique de Taipei, l'Orchestre national des Pays de la Loire, l'Orchestre philharmonique royal de Liège ainsi que l'Orchestre de chambre de Genève.

En 2015, Alexandre Kantorow s'est produit au cours de la saison inaugurale de la Philharmonie de Paris avec l'Orchestre Padeloup qui l'a invité à nouveau pour un concert à la Salle Gaveau. En 2016, il a donné un récital couronné de succès consacré à la musique russe à la Fondation Louis Vuitton. Il a également pu s'adonner à sa passion pour la musique de chambre alors qu'il a été invité à jouer en compagnie du Quatuor Talich ainsi qu'avec le violoncelliste Roland Pidoux.

Parmi ses projets figurent l'enregistrement des concertos pour piano de Saint-Saëns chez BIS ainsi que des concerts en Finlande, en Amérique du Sud, en Italie, en Espagne et en Suisse. Alexandre Kantorow est depuis 2015 boursier de la Fondation Safran.



LISZT

PIANO CONCERTOS NOS 1 AND 2; CONCERTO IN E MINOR 'MALÉDICTION'

with the TAPIOLA SINFONIETTA
conducted by JEAN-JACQUES KANTOROW

BIS-2100 SACD

Empfehlung *Klassik-Heute.de* · Opus d'Or *OpusHD.net*

'Conductor, orchestra, and pianist of one mind, one heart...
this is one of the best discs I've heard all year.' *American Record Guide*

«Alexandre Kantorow démontre en quelques mesures sa maîtrise du discours lisztien...
une interprétation de tout première ordre par un pianiste à suivre.» *Classica*

'I'm here to tell you that Alexandre Kantorow is Liszt reincarnated. I've never heard
anyone play these pieces, let alone play the piano, the way he does.' *Fanfare*

'The opening bars of the E flat Concerto immediately proclaim a youthful tiger of the keyboard.' *Gramophone*

„Ein Gestalter von höchsten manuellen, gedanklichen und emotionalen Graden.“ *Klassik-Heute.de*

'Alexandre Kantorow reveals aspects of these works that many older
and more experienced artists ignore entirely.' *MusicWeb-International*

«Le jeu pianistique est d'une clarté rayonnante, à la fois implacable
dans sa tenue et lumineux dans son style.» *OpusHD.net*

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

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all 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.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Yamaha

RECORDING DATA

Recording: April 2016 at Studio 4'33", Ivry-sur-Seine, France (www.pianomalbos.com)
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Piano technician: Pierre Malbos

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing and mastering: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Claude-Henry Joubert 2016
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Photos of Alexandre Kantorow: © Jean-Baptiste Millot
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2150 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

