



ALEXANDRE
KANTOROW
BRAHMS
BARTÓK
LISZT

BRAHMS, Johannes (1833–97)

- ❑ **Rhapsody No. 1** in B minor, Op. 79 No. 1 (1879) 9'51
- Piano Sonata No. 2** in F sharp minor, Op. 2 (1853) 29'20
- ❑ I. *Allegro non troppo, ma energico* 6'11
- ❑ II. *Andante con espressione* 6'04
- ❑ III. Scherzo. *Allegro – Trio. Poco più moderato* 4'18
- ❑ IV. Finale. *Sostenuto – Allegro non troppo e rubato – Molto sostenuto* 12'30

BARTÓK, Béla (1881–1945)

- ❑ **Rhapsody**, Op. 1 (Sz. 26) (1904) 20'02

LISZT, Franz (1811–86)

- ❑ **Hungarian Rhapsody No. 11** (1847) 6'08

TT: 66'28

Alexandre Kantorow *piano*

Instrumentarium
Piano: Steinway D

When **Franz Liszt** wrote that ‘virtuosity is not an outgrowth, but an indispensable element of music’, he was merely confirming what was already normal in the 19th century: pianists, violinists and other soloists tried to win admiration or even to provoke astonishment by means of a technique that was ever more complex. In this way they could compete with opera singers, who had long relied on pieces that showed off their abilities and gained the acclaim of their audiences. On the harpsichord and then the piano, however, the limitations of the instrument had hitherto constrained the performers’ virtuosity. Rapid progress in piano building at the beginning of the 19th century (an extended keyboard, greater power and especially the ‘double escapement’ action) and also in playing technique encouraged the composition of works that remained the exclusive confines of a select few. Concerts by the Genoese violinist Niccolò Paganini in Vienna in 1828 and then in Paris in 1831 caused a shockwave. In the audience the young Franz Liszt sat fascinated, regarding what he was witnessing as an encouragement to exploit his extraordinary piano technique in his music and to become the Paganini of the piano, writing devilishly difficult compositions.

The traditional forms that had been in fashion during the Classical period were still in use and being modified. The concerto, for example, developed from a dialogue between soloist and orchestra into a showpiece designed to highlight the soloist (frequently the composer himself) to the detriment of the orchestra, which is often relegated to a simple accompanimental role. Other forms acquired a special status, such as the sonata which, to quote Charles Rosen, became ‘the vehicle of the sublime’ through which ‘the highest musical ambitions [could] be realized.’ New forms appeared – ones that did not involve rigorous formal schemes – and permitted composers (and often performers) to allow their imagination free rein. One of these was the *étude*, which distanced itself from its pedagogical origins; others were the *prelude*, the *fantasia* (often based on a popular theme) and the

rhapsody, whose improvisatory character and ‘pot-pourri’ nature seem to correspond perfectly with the Romantic spirit, more concerned with arousing poetic feelings than to create a strict formal structure.

For the nineteen *Hungarian Rhapsodies* that he composed in two periods, 1846–53 and 1882–85, Liszt drew on his Hungarian roots (of which he was very fond) and used what he believed to be Hungarian folk (i.e. ‘gypsy’) themes: ‘I wanted to create a sort of national epic of Gypsy music... With the word ‘rhapsody’ we wished to point out the fantastically epic element that we believe we have recognized in it... It’s true that these fragments tell no story; but ears that know how to hear will notice the expression of certain states of mind that summarize the national ideal.’ In fact these themes were not in the least authentic, but were by middle-class Hungarian composers whose pieces had been taken up by travelling gypsy bands. Not until Bela Bartók and Zoltán Kodály would works inspired by the country’s genuine folk music be written.

Hungarian Rhapsody No. II, in A minor, was probably composed in 1847 and is dedicated to Baron Fery Orczy, a conductor and minor composer. After a delicate first section that evokes the cimbalom (a traditional Hungarian instrument), the second section has the feeling of the famous *verbunkos*, a military recruitment dance, before a rapid conclusion in the style of a *csárdás* with plenty of panache.

Around the same time a young German composer, **Johannes Brahms**, was making his entry onto the musical scene with his first major piano work, the Sonata in F sharp minor, Op. 2. Although it is referred to as his ‘second sonata’, it was finished before the ‘first’, in November 1852 (in fact the highly self-critical composer had written other sonatas at around the same time, and then destroyed them). Brahms played it to Robert and Clara Schumann in Düsseldorf in the autumn of 1853 – and this was his introduction into their life. Schumann’s commentary in his

diary on 1st October is revealing: ‘Visit from Brahms. A genius.’ Later, Schumann would write a famous article, ‘Neue Bahnen’ (New Paths), published in the *Neue Zeitschrift für Musik*, in which he sang the praises of ‘a young blood, at whose cradle graces and heroes kept watch’.

In choosing the sonata genre, Brahms strongly asserted his intention of mastering Classical forms and of keeping his distance from virtuoso music which was more popular but, in his opinion, less profound. Virtuosity is by no means lacking in the work, however, starting with the double octaves in the opening salvo, which are reminiscent of Liszt. On the other hand, the rhythmic vitality of the second theme is already typically Brahmsian. In itself this powerful movement, marked *Allegro non troppo, ma energico*, shows that Brahms had attained a mastery of structure. In the second movement, *Andante con espressione*, it would appear – according to a friend of the composer’s – that he ‘based the melody... on the words of an old German song, “Mir ist leide, daß der Winter Beide, Wald und auch die Haide, hat gemachet fahl” (I am sorrowful that winter has turned pale both forest and heath)’. Its opulent harmonic structure and its lyricism are reminiscent of Mendelssohn’s *Songs without Words*. The highly-strung scherzo, *Allegro*, takes up the theme of the preceding movement in a 6/8 metre – proof that even at the beginning of his career Brahms wanted to create unity within the larger musical forms – before we reach the trio, *Poco più moderato*, which is almost Schubertian, with a siciliano rhythm. The solemn finale, *Allegro non troppo e rubato*, is in sonata form and brilliantly concludes a work that proclaims the emergence of an exceptionally talented composer.

In a letter from March 1855, Schumann returned to his new protégé’s sonata: ‘Your Second Sonata, my friend, has brought me very close to you. This is something wholly new for me: I live in your music.’ To thank the Schumanns, Brahms dedicated the work to Clara, as a ‘discreet sign’ of his ‘admiration and gratitude’,

but she seems never to have played the piece. Strangely, Brahms withdrew the piece from his own repertoire, and it had to wait until February 1882 for its first public performance, given by Hans von Bülow. As the sonata had been composed when he was under the influence of highly Romantic works by Jean Paul and E. T. A. Hoffmann, might the ever-reserved Brahms have felt that it revealed too much about himself?

In 1879, when he was firmly established as a composer, Brahms returned to solo piano music with the two Rhapsodies, Op. 79, his first truly important works for the instrument since the Third Sonata, Op. 5 (1853). The Rhapsodies seem to mark a return to the ‘young and tempestuous’ Brahms, as one of his friends, the surgeon and amateur violinist Theodor Billroth, put it. They have nothing in common with Liszt’s *Hungarian Rhapsodies*, however, although both composers showed an interest in Hungarian folk music (or what they believed it to be) and, far from showing any improvisatory or pot-pourri character, they have a clear formal structure. Brahms asked the dedicatee, his friend and fellow composer Elisabeth von Herzogenberg, if she could think of ‘a title that would be better than “Two Rhapsodies for the Pianoforte”?’ She replied that although ‘the closed form of the two pieces almost appears to contradict the concept of the rhapsody’, such words had ‘lost their characteristics through usage’ and concluded: ‘Thus welcome, you in my heart nameless ones, in the foggy garb of the rhapsody!’ They are among the best-known of Brahms’s piano works, and he often played them in concert. Originally called ‘Capriccio’, the first of them, *Agitato* in B minor, is the longer and more virtuosic of the two, and the less introspective.

Born when Liszt was beginning the last phase of his career, **Béla Bartók** planned for a while to make a career as a concert pianist. Although he eventually chose to prioritize composition, he continued to perform in public, playing his own music

and that of his contemporaries as well as the classics that he admired – Beethoven, for example. As a good Hungarian, he was interested in the music of Liszt, though he did not care for the excessively virtuoso pieces that he had the opportunity to play during his studies. Bartók preferred the profundity of less familiar works such as the *Années de pèlerinage* or the *Harmonies poétiques et religieuses*, and through them he came to regard Liszt as the great musical innovator of the nineteenth century.

In this way Bartók developed a musical language in which we can hear not only the technical boldness and the ‘national’ form of Liszt’s Hungarian rhapsodies but also his own style. This approach, in which modernity continues in the footsteps of a nineteenth-century composer, can be compared with that of Karol Szymanowski in Poland, after Chopin. And thus the Rhapsody, Op. 1/Sz. 26, was born. If its virtuoso aspect brings Liszt to mind, it is to Brahms that we turn in terms of colour. The work is dedicated to Emma Gruber, the future wife of Zoltán Kodály, and has quite complicated origins: it was originally written for piano solo in late 1904, and there is also a version for piano and orchestra, and one for two pianos. In addition, a shortened version was published in 1907. By then Bartók had already decided to devote himself seriously to the study of Hungarian folk music, which he collected in the field together with his friend Kodály. This work was thus composed at a pivotal moment in his life.

The Rhapsody, which he regarded as his first ‘mature’ work, and later listed as his Op. 1, is in two sections. The first is slow and improvisatory in nature; the second is fast and has the bipartite form of the *csárdás* with its *lassú* and its *friss*. In the first section we find gypsy-style improvisations with impassioned repetitions of various motifs and imitations of the sound of the cimbalom. Like Liszt and his *Hungarian Rhapsodies*, however, this is a stylized evocation of Hungary (Bartók had not yet started his ethnomusicological work), far removed from authenticity. In this first section, Bartók seems to enjoy the chords just for their colour – a bit

like Debussy, whose music he admired. In the second section, the harmonies are simpler and more classical, but there is no lack of bold and original touches, and the rhythmic vitality ensures that the work avoids becoming facile. The Rhapsody is nowadays rarely played and is a long way from what we normally associate with Bartók, with its virtuosity that is a legacy from the nineteenth century and its somewhat bombastic Magyarism. It nevertheless represents the first step on the way to a body of music that would draw even more deeply on his Hungarian origins.

© *Jean-Pascal Vachon 2020*

In 2019, **Alexandre Kantorow** became the first French pianist to win the gold medal at the prestigious Tchaikovsky Competition as well as the Grand Prix, awarded only three times before in the competition's history. Hailed by critics as the 'young tsar of the piano' (*Classica*) and 'Liszt reincarnated' (*Fanfare*), Kantorow started performing at an early age. At the age of sixteen he was invited to appear with the Sinfonia Varsovia at 'La Folle Journée' in Nantes and Warsaw and since then he has played with numerous orchestras, performing regularly with Valery Gergiev and the Mariinsky Orchestra.

Alexandre Kantorow has played at major concert halls such as the Amsterdam Concertgebouw, Konzerthaus Berlin, Philharmonie de Paris and Bozar in Brussels, as well as at prestigious festivals including Verbier, la Roque d'Anthéron and Piano aux Jacobins.

His recital disc 'À la russe' (BIS-2150) has won many awards and distinctions including Choc de l'Année (*Classica*), Diapason découverte (*Diapason*), Supersonic (*Pizzicato*) and CD des Doppelmonats (*PianoNews*). He has also recorded concertos by Liszt (BIS-2100) and Saint-Saëns (Nos 3–5; BIS-2300) – a disc which was awarded both Diapason d'Or de l'Année and Choc de l'Année (*Classica*) –

and Serebrier (BIS-2423). In 2020, Kantorow won the Victoires de la Musique Classique in two categories: Recording of the Year (for the Saint-Saëns concerto disc) and Instrumental Soloist of the Year.

Alexandre Kantorow has studied with Pierre-Alain Volondati, Igor Lazko, Franck Braley and Rena Shereshevskaya. He is a laureate of the Safran Foundation and Fondation Banque Populaire.

Als **Franz Liszt** erklärte, Virtuosität sei „kein Auswuchs“, sondern ein „nothwendiges Element der Musik“, unterstrich er lediglich, was im Musikleben des 19. Jahrhunderts gang und gäbe geworden war: Pianisten, Geiger und andere Solisten bemühten sich, durch immer vertracktere Spieltechniken Bewunderung, ja sogar Erstaunen zu erregen. Auf diese Weise konnten sie in Konkurrenz zu den Opernsängern treten, die seit langem auf Nummern vertrauten, die ihre Fähigkeiten ins rechte Licht zu rücken und den Jubel des Publikums hervorzurufen wussten. Was das Cembalo und dann das Klavier betrifft, so legten die Beschränkungen des Instruments der Virtuosität des Spielers zunächst Fesseln an. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts jedoch begünstigten die raschen Fortschritte im Klavierbau (Erweiterung der Tastatur, größeres Klangvolumen und vor allem die Repetitionsmechanik „mit doppelter Auslösung“) und in der Spieltechnik die Entstehung von Kompositionen, die fortan nur wenigen Auserwählten vorbehalten waren. Die Konzerte des genuesischen Geigers Niccolò Paganini – zuerst 1828 in Wien und dann 1831 in Paris – riefen überall fassungsloses Staunen hervor. Zu den begeisterten Zuhörern gehörte auch der junge Franz Liszt, der sich hierdurch ermutigt fühlte, seine außergewöhnliche Spieltechnik auch in seinen Kompositionen auszunutzen und mit Werken von diabolischem Schwierigkeitsgrad zum Paganini des Klaviers zu werden.

Die traditionellen Formen des klassischen Zeitalters überdauerten entweder durch Anpassung (so etwa verwandelte sich das Solokonzert von einem Dialog zwischen Solist und Orchester zu einem brillanten Parodiestück, das den Solisten, der oft zugleich der Komponist war, ins Rampenlicht stellte, während das Orchester auf die Rolle eines bloßen Begleiters reduziert wurde) oder durch einen eingeräumten Sonderstatus (so wurde die Sonate, um Charles Rosen zu zitieren, zum „Medium des Erhabenen“, in dem sich „die höchsten musikalischen Ambitionen verwirklichen ließen“). Es entstanden neue Formen fern der starren Gerüste, die es

dem Komponisten (der oft zugleich der Interpret war) erlaubten, seiner Fantasie freien Lauf zu lassen. Man denke an die Etüde, die ihren akademischen Charakter abschüttelte, an das Prélude, die Fantasie (zumeist auf Grundlage eines populären Themas) und die Rhapsodie, deren improvisatorischer, kaleidoskopischer Charakter so sehr der romantischen Geisteshaltung zu entsprechen scheint, der es mehr um das Erfassen poetischer Empfindungen ging denn um die Konstruktion strenger Formen.

In den neunzehn *Ungarischen Rhapsodien*, die Franz Liszt in den Jahren 1846 bis 1853 und dann zwischen 1882 und 1885 komponierte, erinnerte er sich seiner magyrischen Wurzeln (denen er sich sehr verbunden fühlte) und griff Themen auf, von denen er annahm, sie entstammten der ungarischen Volksmusik (lies: „Zigeunermusik“): „Ich wollte eine Art Nationalepos der Zigeunermusik vorlegen. [...] Durch das Wort Rhapsodie wollten wir das phantastisch epische Element bezeichnen, welches wir in ihnen [den Kompositionen] erkannten. [...] Diese Fragmente erzählen allerdings keine Thatsachen, aber Ohren, die zu hören verstehen, werden den Ausdruck gewisser Seelenzustände aus ihnen erlauschen in welchen sich das Ideal einer Nation verdichtet.“ In Wirklichkeit waren diese Themen keineswegs authentisch, sondern stammten von ungarischen Komponisten der Mittelschicht, deren Stücke von reisenden Zigeunerorchestern gespielt wurden; erst Béla Bartók und Zoltán Kodály haben Werke komponiert, die von der echten Musik dieses Volks inspiriert sind.

Die *Ungarische Rhapsodie Nr. 11* a-moll wurde wahrscheinlich 1847 komponiert und ist „Baron Fery Orczy“, einem bescheidenen Komponisten und Dirigenten, gewidmet. Nach einem delikaten ersten Teil, der das Cimbalon, das traditionelle Instrument der Ungarn, evoziert, schlägt der zweite Teil den Ton des Verbunkos, des berühmten militärischen Anwerbetanzes, an; ein schneller Csárdás sorgt für einen Abschluss, dem es nicht an Schneid mangelt.

Etwa zur gleichen Zeit betrat ein junger deutscher Komponist, **Johannes Brahms**, mit seinem ersten großen Werk für Klavier – der Sonate fis-moll op. 2 – die Szene. Obwohl sie als seine offiziell „zweite“ Klaviersonate firmiert, wurde sie bereits im November 1852, vor der Sonate Nr. 1, fertiggestellt. (Weitere Sonaten aus dieser Zeit hat der äußerst selbstkritische Brahms vernichtet.) Brahms spielte sie im Herbst 1853 Robert und Clara Schumann in Düsseldorf vor, als er in ihr Leben trat. Schumanns Tagebucheintrag vom 1. Oktober ist bezeichnend: „Brahms zu Besuch (ein Genius).“ Später veröffentlichte Schumann den berühmten Artikel „Neue Bahnen“ in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, in dem er ihn als „ein junges Blut“ feierte, „an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten“.

Mit der Wahl der Gattung „Sonate“ unterstrich Brahms nachdrücklich sein Bestreben, sich an den klassischen Formen zu bewähren und die publikumswirksamere, aber in seinen Augen oberflächlichere Virtuosenmusik zu meiden. An Virtuosität mangelt es dem Werk, das gleich mit einer an Liszt erinnernden Oktavensalve anhebt, sicherlich nicht; die rhythmische Vitalität des zweiten Themas ist dagegen „typischer“ Brahms. Wie aus eigenen Kräften bekundet dieser kraftvolle Satz (*Allegro non troppo, ma energico*) bereits einen Meister der Form. Im zweiten Satz (*Andante con espressione*) habe Brahms, so berichtet ein Freund, der Melodie „die Worte eines alten deutschen Liedes zu Grunde gelegt: ‚Mir ist leide, daß der Winter Beide, Wald und auch die Haide, hat gemacht fahl‘“. Der harmonische Reichtum und die lyrische Grundstimmung lassen an Mendelssohns *Lieder ohne Worte* denken. Das nervöse Scherzo (*Allegro*) greift das Thema des vorhergehenden Satzes im 6/8-Takt auf (was zeigt, dass Brahms bereits zu Beginn seiner Karriere nach Einheit in großen Formen trachtete), während sich das schuberteske Trio (*Poco più moderato*) im Siciliano-Rhythmus wiegt. Das feierliche Finale (*Allegro non troppo e rubato*) folgt der Sonatenhauptsatzform und bildet den brillanten Abschluss eines Werks, das das Erscheinen eines Komponisten von außergewöhnlichem Talent ankündigt.

In einem Brief vom März 1855 nahm Schumann nochmals Bezug auf die Sonate seines neuen Protégés: „Ihre zweite Sonate, Lieber, hat mich Ihnen wieder viel näher gebracht. Sie war mir ganz fremd; ich lebe in Ihrer Musik [...]“. Aus Dankbarkeit gegenüber dem Ehepaar Schumann widmete Brahms das Werk Clara, als „kleines Zeichen“ seiner „Verehrung und Dankbarkeit“; aber es scheint, als habe Clara das Werk nie öffentlich gespielt. Seltsamerweise übernahm auch Brahms die Sonate nicht in sein Konzertrepertoire, und so musste sie bis zum Februar 1882 warten, um in Wien durch Hans von Bülow öffentlich uraufgeführt zu werden. Vielleicht hatte der stets zurückhaltende Brahms das Gefühl, dass diese Sonate, in deren Entstehungszeit er unter dem Einfluss der erzromantischen Werke Jean Pauls und E. T. A. Hoffmanns gestanden hatte, zu viel über ihn selbst offenbare?

Mit den beiden Rhapsodien op. 79 wandte Brahms sich 1879 als etablierter Komponist wieder dem Soloklavier zu; es sind die ersten wirklich bedeutenden Werke für dieses Instrument seit der Sonate Nr. 3 op. 5 aus dem Jahr 1853. Die Rhapsodien scheinen die Rückkehr des „jungen, himmelansturmenden Johannes“ anzuzeigen, wie sein Freund, der Chirurg und Amateurgeiger Theodor Billroth schrieb. Mit den *Ungarischen Rhapsodien* Liszts haben sie indes wenig gemein, obwohl beide Komponisten sich für die ungarische Volksmusik (oder das, was sie dafür hielten) interessierten; fern von jedem improvisatorischen oder Potpourri-Charakter basieren sie auf einer klaren formalen Struktur. Brahms fragte die Widmungsträgerin, seine ebenfalls komponierende Freundin Elisabeth von Herzogenberg, ob sie einen besseren Titel als „Zwei Rhapsodien für das Pianoforte“ wisse. Wenngleich, antwortete sie, „die geschlossene Form der beiden Stücke beinahe dem Begriffe des Rhapsodischen zu widersprechen scheint“, hätten die Bezeichnungen „ihr Charakteristisches in der Anwendung eingebüßt“, so dass der Titel letztlich legitim sei: „Also willkommen, Ihr in meinem Herzen Namenlosen im Nebelkleid der Rhapsodie!“. Die Rhapsodien zählen zu den bekanntesten Klavier-

werken von Brahms, der sie oft in seinen Konzerten spielte; ursprünglich „Capriccio“ betitelt, ist das erste (h-moll, *Agitato*) das umfangreichere, virtuosere und weniger introvertierte der beiden.

Béla Bartók kam zur Welt, als Liszt in die letzte Phase seiner Karriere eintrat; eine Zeitlang spielte er mit dem Gedanken, Konzertpianist zu werden. Auch wenn er dem Komponieren schließlich den Vorzug gab, trat er weiterhin öffentlich auf und spielte sowohl eigene Werke als auch solche seiner Zeitgenossen und der Klassiker, die er verehrte, wie etwa Beethoven. Als echter Ungar war er von Liszts Musik fasziniert, auch wenn er die allzu virtuoseren Stücke, die er in seiner Studienzeit gespielt hatte, wenig schätzte. Bartók bevorzugte die Tiefgründigkeit unbekannter Werke wie der *Années de pèlerinage* und der *Harmonies poétiques et religieuses*, die ihn in Liszt den großen musikalischen Erneuerer des 19. Jahrhunderts sehen ließen.

In diesem Sinne entwickelte Bartók eine Tonsprache, die Liszts technische Kühnheiten und die „nationale“ Form der Ungarische Rhapsodie mit seinem eigenen Stil verband. Für diese Art einer Moderne im „Kielwasser“ eines Komponisten des 19. Jahrhunderts findet sich etwa in der Chopin-Rezeption des polnischen Komponisten Karol Szymanowskis eine Parallele. Auf diese Weise ist auch Bartóks Rhapsodie op. 1 Sz. 26 entstanden, deren Virtuosität auf Liszt verweist, während die Klangfarbe an Brahms denken lässt. Das Werk, das Zoltan Kodálys Ehefrau *in spe* Emma Gruber gewidmet ist, hat eine recht verwickelte Geschichte. Ende 1904 zunächst für Klavier solo komponiert, liegt es auch in Fassungen für Klavier und Orchester sowie für zwei Klaviere vor; 1907 wurde außerdem eine gekürzte Version veröffentlicht. Zu diesem Zeitpunkt hatte Bartók bereits beschlossen, sich ernsthaft der Erforschung der ungarischen Volksmusik zu widmen, wofür er gemeinsam mit seinem Freund Kodály Feldstudien betrieb. Das Werk entstand mithin in einem entscheidenden Moment seines Lebens.

Die Rhapsodie, die er später als sein erstes „reifes“ Werk und, noch später, als sein „Opus 1“ bezeichnen sollte, besteht aus zwei Sätzen – einem langsamen, improvisiert wirkenden ersten und einem schnellen zweiten Satz, der die zweiteilige Form des Csárdás (*lassú/friss*) aufgreift. Im ersten Satz finden sich stilisierte Zigeunermusik-Improvisationen mit leidenschaftlichen Motivwiederholungen und Cimbalon-Imitationen. Wie bei Liszt und seinen *Ungarischen Rhapsodien* handelt es sich jedoch um eine stilisierte Beschwörung Ungarns ohne wirkliche Authentizität. (Bartók hatte seine ethnomusikalische Arbeit noch nicht begonnen ...) Während Bartók im ersten Satz die Akkorde allein ihrer Farben wegen auszukosten scheint (ein wenig wie Debussy, dessen Musik er verehrte), ist die Harmonik im zweiten Satz einfacher und klassischer, ohne dass es an originellen und kühnen Wendungen mangelte; die rhythmische Vitalität hindert das Werk daran, allzu leicht zu geraten. Heutzutage kaum aufgeführt, scheint die Rhapsodie mit ihrer aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Virtuosität und ihrem etwas großspurigen Magyarismus weit entfernt von dem, was man gemeinhin mit Bartók in Verbindung bringt. Dennoch ist es der erste Schritt hin zu einem Œuvre, das seinen ungarischen Ursprüngen noch stärker verpflichtet sein wird.

© *Jean-Pascal Vachon* 2020

Im Jahr 2019 erhielt **Alexandre Kantorow** als erster französischer Pianist die Goldmedaille und den (bis dahin erst dreimal vergebenen) Grand Prix beim renommierten Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau. Von der Kritik als „junger Zar des Klaviers“ (*Classica*) und „wiedergeborener Liszt“ (*Fanfare*) gefeiert, gab er schon in jungen Jahren öffentliche Konzerte. Im Alter von sechzehn Jahren wurde er eingeladen, mit der Sinfonia Varsovia bei „Les Folles Journées“ in Nantes und Warschau zu spielen, und seither musiziert er mit zahlreichen Orchestern in der

ganzen Welt. Regelmäßig konzertiert er mit Valery Gergiev und dem Mariinsky Orchestra. Alexandre Kantorow tritt in großen Konzertsälen wie dem Concertgebouw in Amsterdam, dem Konzerthaus in Berlin, der Philharmonie in Paris und dem Bozar in Brüssel sowie bei renommiertesten Festivals wie Verbier, Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins auf.

Sein Rezital-Album „À la russe“ (BIS-2150) hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, darunter Choc de l'Année (*Classica*), Diapason découverte (*Diapason*), Supersonic (*Pizzicato*) und CD des Doppelmonats (*PianoNews*). Zu seinen weiteren Einspielungen zählen Konzerte von Liszt (BIS-2100), Saint-Saëns (Nr. 3–5; BIS-2300) – eine Aufnahme, die sowohl mit dem Diapason d'Or de l'Année (*Diapason*) als auch mit dem Choc de l'Année (*Classica*) ausgezeichnet wurde – und Serebrier (BIS-2423). 2020 hat Kantorow bei den Victoires de la Musique Classique in zwei Kategorien den Sieg davongetragen: „Aufnahme des Jahres“ (für die Konzerte von Saint-Saëns) und „Instrumentalsolist des Jahres“.

Alexandre Kantorow studierte bei Pierre-Alain Volondat, Igor Lazko, Franck Braley und Rena Shereshevskaya. Er ist Preisträger der Safran Foundation und der Fondation Banque Populaire.

Lorsque **Franz Liszt** écrivit que « la virtuosité n'est pas une branche secondaire mais un élément nécessaire de la musique », il ne faisait que confirmer ce qui était devenu courant dans la vie musicale du 19^e siècle : pianistes, violonistes et autres solistes s'efforçaient désormais de susciter l'admiration, voire l'étonnement, au moyen d'une technique de plus en plus complexe. Ils pouvaient ainsi rivaliser avec les chanteurs d'opéra qui comptaient depuis longtemps sur des pièces sachant mettre en valeur leurs prouesses et susciter les acclamations du public. Au clavecin, puis au piano, les limites de l'instrument avaient cependant entravé jusqu'alors la virtuosité de l'exécutant. Les progrès rapides au début du 19^e siècle dans la facture du piano – extension du clavier, puissance accrue et surtout mécanique « à double échappement » – ainsi que dans la technique de jeu – contribuèrent à la composition d'œuvres désormais réservées aux *happy few*. Les concerts du violoniste génois Niccolò Paganini, d'abord à Vienne en 1828 puis à Paris en 1831, provoquèrent une onde de choc. Parmi le public, fasciné, se trouvait le jeune Franz Liszt, qui y vit un encouragement à exploiter son extraordinaire technique pianistique dans ses compositions et à devenir le Paganini du piano avec des compositions à la difficulté diabolique.

Les formes traditionnelles en vogue à l'époque classique persistèrent soit en s'adaptant, comme le concerto qui passa d'un dialogue entre soliste et orchestre à une œuvre brillante destinée à mettre le soliste (souvent le compositeur lui-même) en valeur au détriment de l'orchestre relégué au rôle de simple accompagnateur ; soit en acquérant un statut particulier, comme la sonate qui, pour citer Charles Rosen, deviendra « le véhicule du sublime » avec laquelle « les ambitions musicales les plus élevées pourront être réalisées ». De nouvelles formes d'où sont exclus les schémas rigoureux apparurent et permirent au compositeur (et souvent interprète) de laisser libre cours à son imagination. On pense à l'étude qui s'éloignera de son caractère académique, au prélude, à la fantaisie (le plus souvent basée sur un thème

en vogue) et à la rhapsodie dont le caractère improvisé et l'aspect de « pot-pourri » semble correspondre parfaitement à l'esprit romantique soucieux de saisir le sentiment poétique plutôt que de réaliser une construction formelle stricte.

Pour les dix-neuf *Rhapsodies hongroises* qu'il composa entre 1846 et 1853, puis entre 1882 et 1885, Franz Liszt puisa dans ses racines magyares (auxquelles il était très attaché) et reprit ce qu'il croyait être des thèmes folkloriques hongrois (lire « tziganes ») : « J'ai voulu donner une sorte d'épopée nationale de la musique bohémienne... Par le mot « rhapsodie », nous avons voulu désigner l'élément fantastiquement épique que nous avons cru y reconnaître... Ces fragments ne narrent point de faits, il est vrai : mais les oreilles qui savent entendre y surprendront l'expression de certains des états de l'âme dans lesquelles se résume l'idéal d'une nation. » En réalité, ces thèmes n'avaient rien d'authentique mais provenaient plutôt de compositeurs de la classe moyenne hongroise dont les pièces étaient reprises par les orchestres itinérants tziganes et il faudra attendre Bela Bartók et Zoltán Kodály pour entendre des œuvres inspirées par la véritable musique de ce peuple.

La onzième *Rhapsodie hongroise* en la mineur, a probablement été composée en 1847 et est dédiée « au baron Fery Orczy », un compositeur modeste et chef d'orchestre. Après une première partie délicate où le cymbalum, l'instrument traditionnel hongrois, est évoqué, la seconde partie prend le ton de la danse de recrutement militaire, la fameuse *verbunkos*, avant une conclusion rapide dans le style d'une *csárdás* qui ne manque pas de panache !

Vers la même période, un jeune compositeur allemand, **Johannes Brahms**, faisait son entrée sur la scène musicale avec sa première grande œuvre pour piano, la Sonate en fa dièse mineur op. 2. Bien qu'elle apparaisse en tant que « seconde » sonate, elle fut terminée avant la première en novembre 1852 (du reste, d'autres sonates furent composées vers la même époque mais le très critique Brahms les

détruisit). Brahms la joua au couple Robert et Clara Schumann à l'automne 1853 à Düsseldorf et c'est ainsi qu'il entra dans leur vie. Le commentaire de Schumann dans son journal intime le 1^{er} octobre est révélateur : « Visite de Brahms. Un génie ». Plus tard, Schumann écrira un article demeuré célèbre, « Nouvelles voies », publié dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, dans lequel il célèbre « cet homme au sang jeune, au berceau duquel les Grâces et les Héros ont monté la garde [...] »

En choisissant le genre de la sonate, Brahms affirmait avec force son intention de maîtriser les formes classiques et de se tenir à l'écart de la musique virtuose plus populaire mais moins profonde à ses yeux. La virtuosité n'est certes pas absente de l'œuvre, à commencer par les octaves dédoublées de la salve d'ouverture qui ne sont pas sans évoquer Liszt. En revanche, la vitalité rythmique du deuxième thème est déjà typiquement brahmsienne. Tel qu'en lui-même, ce puissant mouvement, indiqué *Allegro non troppo, ma energico*, révèle déjà un maître de la structure. Pour le second mouvement, *Andante con espressione*, il semble, selon le récit d'un ami, que Brahms aurait « fondé la mélodie (...) sur les paroles d'une chanson allemande ancienne : *« Mir ist leide, daß der Winter Beide, Wald und auch die Haide, hat gemachet fahl »* [Comme il me peine que l'hiver ait ainsi pâli la forêt et la bruyère] ». Sa structure harmonique opulente et son lyrisme ne sont pas sans rappeler les *Romances sans paroles* de Mendelssohn. Le Scherzo nerveux, *Allegro*, reprend le thème du mouvement précédent sur une métrique à 6/8, preuve que même au début de sa carrière, Brahms souhaitait déjà créer l'unité au sein de ses grandes formes, avant de faire entendre un trio, *Poco più moderato*, quasi schubertien sur un rythme de sicilienne. Le finale solennel, *Allegro non troppo e rubato*, adopte la forme sonate et conclut brillamment une œuvre qui annonce l'émergence d'un compositeur au talent exceptionnel.

Dans une lettre de mars 1855, Schumann reviendra sur la sonate de son nouveau protégé : « Votre seconde sonate, cher ami, m'a beaucoup rapproché de vous. Cela

est tout à fait nouveau pour moi ; je vis en votre musique. » En gratitude au couple Schumann, Brahms dédia l'œuvre à Clara, en « signe discret » de son « admiration et de sa gratitude » mais celle-ci ne jouera, semble-t-il, jamais l'œuvre. Curieusement, Brahms retirera l'œuvre de son propre répertoire et celle-ci devra attendre jusqu'en février 1882 pour recevoir sa création publique, à Vienne, par Hans von Bülow. Composée alors qu'il était sous l'emprise des œuvres puissamment romantiques de Jean Paul et d'E. T. A. Hoffmann, le toujours pudique Brahms avait-il l'impression de trop révéler de lui-même ?

En 1879, alors qu'il était un compositeur établi, Brahms revint au piano seul avec les deux Rhapsodies op. 79, les premières pièces véritablement importantes pour cet instrument depuis la troisième Sonate op. 5 de 1853. Les Rhapsodies semblent marquer un retour du Brahms « jeune et tempétueux » pour reprendre les termes de son ami, le chirurgien et violoniste amateur, Theodor Billroth. Elles n'ont cependant guère en commun avec les *Rhapsodies hongroises* de Liszt en dépit de l'intérêt que les deux compositeurs manifestaient envers la musique folklorique hongroise (ou ce qu'ils croyaient qu'elle était) et, loin de tout caractère improvisé ou de pot-pourri, elles reposent plutôt sur une structure formelle claire. Brahms demanda à la dédicataire, son amie compositrice Elisabeth von Herzogenberg, si elle connaissait « un meilleur titre que < Deux Rhapsodies pour piano > » ce à quoi elle répondit que « bien que la forme fermée des deux morceaux semble presque contredire le terme de rhapsodie », ce terme perdait « ses caractéristiques lorsqu'il est employé » et conclut : « Bienvenue, donc, pièces en mon cœur anonymes, revêtues des habits brumeux de la rhapsodie ! ». Faisant partie des œuvres pour piano les plus connues de Brahms, ce dernier les jouera souvent en concert. Originellement appelée « Capriccio », la première, en si mineur, *Agitato*, est la plus longue des deux, la plus virtuose et la moins introspective.

Né alors que Liszt entrait dans la dernière phase de sa carrière, **Béla Bartók** envisagea un temps la carrière de pianiste de concert. Bien qu'il choisit de donner la priorité à la composition, il continuera cependant de se produire en public, jouant ses propres œuvres ainsi que celles de ses contemporains et des classiques qu'il admirait comme Beethoven. En bon hongrois, la musique de Liszt retint son attention bien qu'il n'appréciait guère les pièces trop virtuoses qu'il avait eu l'occasion de jouer pendant ses études. Bartók préférait la profondeur des œuvres moins populaires comme les *Années de pèlerinage* et les *Harmonies poétiques et religieuses*, et il en vint à voir en Liszt le grand novateur musical du dix-neuvième siècle.

Bartók développa ainsi un langage musical qui faisait entendre à la fois les audaces techniques et la forme « nationale » de la rhapsodie hongroise de Liszt et les siennes propres. Cette démarche dans laquelle la modernité poursuit dans le sillage d'un compositeur du 19^e siècle peut être comparée à celle de Karol Szymanowski, en Pologne, après Chopin. C'est ainsi qu'est née sa Rhapsodie op. 1 Sz. 26. Si on pense à Liszt pour l'aspect virtuose de l'œuvre, c'est en revanche du côté de Brahms qu'il faut regarder en ce qui concerne la couleur. L'œuvre, dédiée à la future femme de Zoltán Kodály, Emma Gruber, a une histoire assez compliquée. Composée à l'origine pour piano solo à la fin de 1904, il existe également une version pour piano et orchestre, ainsi qu'une version pour deux pianos. Enfin, une forme abrégée sera également publiée en 1907. À ce moment, Bartók avait déjà décidé de se consacrer à l'étude sérieuse de la musique populaire hongroise qu'il collectait sur le terrain avec son ami Kodály. Cette œuvre a donc été composée à un moment charnière de sa vie.

La Rhapsodie, qu'il considérera comme sa première œuvre « mature » et, plus tard, comme son « opus 1 », est en deux mouvements : un premier, lent, au ton improvisé et un second, rapide qui reprend la forme bipartite de la *csárdás* avec

son *lassú* et son *friss*. Dans le premier mouvement, on retrouve, adaptées, les improvisations des tziganes avec les répétitions passionnées des motifs et les imitations des sonorités du cymbalum. Comme avec Liszt et ses rhapsodies hongroises, il s'agit cependant ici d'une évocation stylisée de la Hongrie (Bartók n'ayant pas encore commencé ses travaux ethnomusicologiques), éloignée de toute authenticité. Dans la première partie de la pièce, Bartók semble goûter les accords pour leur seule couleur, un peu comme Debussy dont il appréciait la musique. Dans la seconde partie, l'harmonie est plus simple et davantage classique mais les tournures originales et audacieuses ne manquent pas et la vitalité rythmique permet d'éviter à l'œuvre de tomber dans la facilité. Peu jouée de nos jours, la Rhapsodie semble fort éloignée de ce que l'on associe généralement à Bartók avec sa virtuosité héritée du 19^e siècle et son magyarisme quelque peu grandiloquent. Elle constitue néanmoins la première étape vers une œuvre qui puisera plus profondément encore dans ses origines hongroises.

© *Jean-Pascal Vachon 2020*

En 2019, **Alexandre Kantorow** est devenu le premier pianiste français à remporter la médaille d'or du prestigieux Concours Tchaïkovski ainsi que le Grand Prix, décerné seulement trois fois auparavant dans l'histoire du concours. Salué par la critique comme le « jeune tsar du piano » (*Classica*) et « la réincarnation de Liszt » (*Fanfare*), Kantorow a commencé à se produire dès son plus jeune âge. À 16 ans, il fut invité à jouer aux « Folles Journées » à Nantes et à Varsovie avec la Sinfonia Varsovia, et il a joué depuis avec plusieurs orchestres dans le monde notamment l'Orchestre du Mariinsky sous la direction de Valery Gergiev.

Alexandre Kantorow a joué dans de grandes salles dont le Concertgebouw d'Amsterdam, le Konzerthaus de Berlin, la Philharmonie à Paris et Bozar à Bruxelles

et s'est produit dans le cadre des festivals les plus prestigieux comme ceux de Verbier, la Roque d'Anthéron et Piano aux Jacobins.

Son disque BIS « À la russe » (BIS-2150) a gagné plusieurs prix et distinctions dont Choc de l'Année (*Classica*), Diapason découverte (*Diapason*), Supersonic (*Pizzicato*) et CD des Doppelmonats (*PianoNews*). Il a aussi enregistré des concertos pour piano de Franz Liszt (BIS-2100), de Camille Saint-Saëns (nos 3 à 5 ; BIS-2300) – un enregistrement qui a reçu le Diapason d'Or de l'Année (*Diapason*) et le Choc de l'Année (*Classica*) – et de José Serebrier (BIS-2423). En 2020, Kantorow a remporté les Victoires de la Musique Classique dans deux catégories : Enregistrement de l'année (avec les concertos de Saint-Saëns) et Soliste instrumental de l'année.

Alexandre Kantorow a étudié avec Pierre-Alain Volondati, Igor Lazko, Franck Braley et Rena Shereshevskaya. Il est lauréat de la Fondation Safran et de la Fondation Banque Populaire.

ALSO AVAILABLE

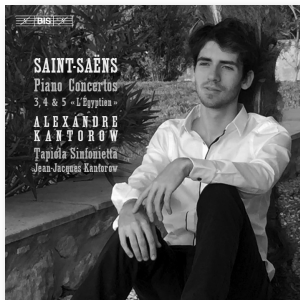


à la russe (BIS-2150)

Rachmaninov: Piano Sonata No. 1, Op. 28
Tchaikovsky: Scherzo à la russe, Op. 1 No. 1; Méditation
and Passé lointain from 18 Morceaux, Op. 72;
Stravinsky (transcr. Agosti): Danse infernale, Berceuse
and Finale from L'Oiseau de feu
Balakirev: Islamey

'Rarely does a new release convince you that the next great pianist has appeared, but it happened here.' *Fanfare*

«Choc de l'année: L'un des plus remarquables pianistes de sa génération.» *Classica*



Camille Saint-Saëns (BIS-2300)

Piano Concertos Nos 3–5
with the Tapiola Sinfonietta
conducted by Jean-Jacques Kantorow

Diapason d'or de l'année · Choc de l'année *Classica*
Editor's Choice *Gramophone*
Empfohlen *klassik.com* · 10/10/10 *klassik-heute.de*

These 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 channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. 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.

The works by Bartók and Liszt were recorded in
September 2019 at the Fondation Louis Vuitton



Recording Data

Recording: September 2019 at the Fondation Louis Vuitton, Paris, France (Bartók, Liszt)
January 2020 at the Tapiola Concert Hall, Finland (Brahms)
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Piano technician: Denijs de Winter

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA 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: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2020
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Photos of Alexandre Kantorow: © Sasha Gusov
Back cover photo: *Misty landscape with trees* by Niels Kliim (cropped), <https://flic.kr/p/DkLiWK> (CC BY 2.0)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

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

BIS-2380 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2380