

An impressionistic painting of a man with dark hair and a beard, wearing a light blue shirt and a darker blue jacket. He is standing in front of a dark, textured background. The style is loose and painterly, with visible brushstrokes. In the bottom left corner, there are some red and green floral elements.

WORLD PREMIÈRE RECORDING

GRAND
PIANO

HARSÁNYI

COMPLETE PIANO WORKS • 1

GIORGIO KOUKL

TIBOR HARSÁNYI (1898–1954)

COMPLETE PIANO WORKS • 1

GIORGIO KOUKL, *piano*

Catalogue Number: GP806
Recording Date: 6 April 2019
Recording Venue: Studio Bottega del Pianoforte, Lugano, Switzerland
Producer: Giorgio Koukl
Engineer and Editor: Michael Rast
Piano: Steinway, Model D
Piano Technician: Lukas Fröhlich
Booklet Notes: Gérald Hugon
English Translation: Susannah Howe
Publisher: Éditions Max Eschig (1–5, 13–16), Éditions Alphonse Leduc (6–12, 24–28, 34),
Éditions Maurice Senart (17–23), Chester Music (29–33), Éditions Heugel (35–40)
Artist Photographs: Zdeněk Žalský / Chiara Solari
Composer Portrait: Petőfi Irodalmi Múzeum Budapest, Hungary
Cover Art: Gro Thorsen: *Passers by no. 7*, 20x15 cm, oil on aluminium, 2019
www.grothorsen.com

Thanks to the Franz Liszt Academy Budapest.
Thanks to Patricia and Marika Marity.
This recording is dedicated to Achille Tacchi.

5 PRÉLUDES BREFS (1928)	09:44
1 No. 1. Lento	02:54
2 No. 2. Allegro	01:37
3 No. 3. Allegretto grazioso	01:28
4 No. 4. Allegro	01:21
5 No. 5. Lento	02:22
LA SEMAINE (1924)	11:07
6 No. 1. Pour lundi. Allegro agitato molto	01:13
7 No. 2. Pour mardi. Allegretto grazioso	01:04
8 No. 3. Pour mercredi. Andante cantabile	01:55
9 No. 4. Pour jeudi. Tempo di Fox-trot	01:31
10 No. 5. Pour vendredi. Allegretto sostenuto	01:27
11 No. 6. Pour samedi. Allegro	01:39
12 No. 7. Pour dimanche. Sostenuto	02:18
PASTORALES (1934)	06:25
13 No. 1. Prélude. Allegro giusto, ben ritmato	01:28
14 No. 2. Élégie. Allegretto quasi andantino	01:42
15 No. 3. Musette. Allegro ma non troppo	01:48
16 No. 4. Danse. Allegro giocoso	01:27
BABY-DANCING (1930)	10:55
17 No. 1. Fox-trot. Allegretto	01:10
18 No. 2. Tango. Andante quasi allegretto	01:12
19 No. 3. Boston. Andantino	01:32
20 No. 4. Csárdás I. Allegretto – No. 5. Csárdás II. Vivo	02:44
21 No. 6. Blue. Andantino	01:59
22 No. 7. Samba. Allegro	01:16
23 No. 8. One-step. Allegretto	01:07

WORLD PREMIÈRE RECORDING

	5 BAGATELLES (1929)	10:04
24	No. 1. Tempo di marcia	01:46
25	No. 2. Andante	02:18
26	No. 3. Allegretto scherzando	02:24
27	No. 4. Lento	01:42
28	No. 5. Allegro	01:53
	5 ÉTUDES RYTHMIQUES (1933)	09:46
29	No. 1. Allegro vivace	02:17
30	No. 2. Moderato cantabile, ma ben ritmato	01:46
31	No. 3. Allegro giocoso	01:32
32	No. 4. Quasi andantino	02:25
33	No. 5. Allegro giusto	01:46
34	VOCALISE-ÉTUDE 'BLUES' (version for piano) (1929)	02:42
	6 PIÈCES COURTES (1927)	09:00
35	No. 1. Tempo di marcia	02:29
36	No. 2. Andante	01:44
37	No. 3. Allegro	01:24
38	No. 4. Lento	01:01
39	No. 5. Allegro ma non troppo	01:07
40	No. 6. Presto	01:15

WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL TIME: 70:13

TIBOR HARSÁNYI (1898–1954)

COMPLETE PIANO MUSIC • 1

Tibor Harsányi's name is one of those associated with the so-called Paris School, a loosely-knit group of composers from Central and Eastern Europe who chose to make their home in Paris in the early 1920s. Among their number were Conrad Beck (from Switzerland), Bohuslav Martinů (Czechoslovakia), Marcel Mihalovici (Romania), Alexandre Tansman (Poland) and Alexander Tcherepnin (Russia).

The Hungarian Harsányi was born on 27 June 1898 in Magyarkanizsa, a village near Szeged. His family started him on piano lessons at an early age and he later received technical training from Zoltán Kodály. Having been called up and served in the trenches towards the end of the First World War, he then returned to composing. His first ballet, *Le Dernier Songe* ('The Final Dream') was premiered at the Hungarian National Opera on 20 January 1920.

He left a revolution-torn Budapest for a Vienna in the grips of hyper-inflation (like Germany, through which he had travelled). He ended up spending two years in the Netherlands, where he 'made quite a good living as a pianist by accepting any engagement offered', as he said in a radio programme broadcast on 6 February 1945.

He went back to Budapest in the summer of 1923 to find a city in economic crisis. This raised various questions for him: 'Where could one go in that country to establish a career in music? Where might one find the right environment in which to develop as a musician?'

A chance meeting led him to travel to France. He arrived in Paris on 1 September 'without knowing a word of French, and without a sou'.

He immediately started looking for a publisher interested in young composers and wrote to Raymond Deiss, to whom he later played his first piano pieces.

He soon had his first taste of success, notably with the excellent *First String Quartet*, written between January and July 1925, a work in the Hungarian style established by Kodály and by Bartók in his first two *Quartets*. The *Quartet* was immediately recorded by the Quatuor Roth for Columbia.

Harsányi's piano production consists of around 20 collections or suites, three more abstract pieces – the *Rapsodie*, *Novelette* and *Sonata* – and a few short stand-alone dances or occasional pieces. Each of his works is very clearly dated.

The *Cinq Préludes brefs* ('Five Short Preludes'; February 1928) are entirely lacking in metrical indications despite constant changes in metre. The cycle is framed with a pair of slow preludes. The first is expressive, in the style of a folk song but with modern harmonisations. While Harsányi admired the academic rigour of Kodály and Bartók in exploring and collecting Hungarian folk song, he never actually borrowed from folk materials. What mattered most to him was creating a Hungarian atmosphere. With its sombre harmonies, the closing prelude returns to the sense of depth and gravity of the opening piece, never going above the middle register. These two preludes explain why Henry Barraud, in a letter of 3 November 1900, emphasised that Harsányi was 'writing in a manner reminiscent of the Vienna School'. The three central preludes are in rapid tempos. The second brings several easily perceptible 'sound objects' into play: an initial declamatory motif, an accompaniment in broken sevenths, brief figures consisting of three stepwise notes, runs in triads or fourths, a descending arpeggio before a *diminuendo* final section. The third is an imitative, neo-Baroque piece, in the style of a two-part invention, somewhat dissonant and with jazz-like cadential harmonies. In fact, Harsányi was very much part of the contemporary trend for reviving linear writing. The fourth prelude, whose dynamics provide a greater sense of contrast, is more comic in character, full of different elements following and colliding with one another in a humorous and unexpected manner (for example the *ostinato* of quavers accompanied by a repeated cluster on the white keys). This set reveals Harsányi to have been something of a free spirit, drawing on all kinds of sources of inspiration – Hungarian traditions, atonality, the neo-Baroque, humour and jazz. As he said to José Bruyr in 1929, 'All combinations of sound are now possible. It's our job to make the most of that. An immense mass of materials has been accumulated on site, and we're now starting to build the new monument of music, stone by stone.'

La Semaine ('The Week'; June 1924) comprises seven short pieces, one for each day of the week. In ternary form, *Pour lundi* (C major) has numerous changes of metre and a folk-style energy that combines a strong tonal base, diatonic writing and chromaticism, and includes a contrasting, lighter central section. *Pour mardi* (G major) bears a certain likeness to the preceding piece, apart from a uniform time signature (3/8) and its warm harmonies, created by an idea in expressive thirds with a rocking accompaniment of fifths and sixths. *Pour mercredi* is a nocturne that achieves a sense of space and mystery. It establishes a continual flow of quavers on the white keys, above which a phrase in long note values and primarily on the black keys is heard twice, each time unusually punctuated by two wide arpeggiated triads. A short transition, like a brief reminiscence of the melody, precedes the modulation into the final section, over a new ostinato quaver pattern. With its lively foxtrot movement and sustained tempo, *Pour jeudi* represents the composer's first foray into the field of modern dance and jazz. In ABA Lied form, *Pour vendredi* returns to Central European style with an off-beat folk song in detached chords (2/8) which is contrasted with a second (3/8) song enriched by a shifting between two harmonies. *Pour samedi* begins with energy and an affirmative gesture. The whole piece is unified by the constant presence of a triplet-crotchet rhythmic figure. Narrative in character, *Pour dimanche* abides by a somewhat methodical ABA'C four-part form. An initial melody emerges above continual thirds in the middle register, harmonically ornamented. Later a new melody appears over firmer harmonic bases – this then gives way to a return of the opening theme, now with a new accompaniment. The final section superimposes two registers: a new, distant melody is heard in the middle register, with extra colour added by the chiming of two chords in the upper register.

Pastorales (April 1934) is a very unusual set of pieces which have virtually no dynamic indications, being marked instead with occasional 'verbal' suggestions about articulation (*poco marcato non legato*) or character (*dolce, espressivo, grazioso*). The *Prélude* is in ternary Lied form, contrasting the detached articulation of the opening with a more legato central section, written in two parts like a Bach invention. The *Élégie* is based on an obsessive six-chord motif, repeated in every bar, reduced at one point by seven to leave just the upper notes of the melody. This produces a piercing Hungarian-folk-like lament with a constantly present dissonance hidden in the fourth chord. The *Musette* is naïve in character, with its quintuple-metre detached *ostinato* and volatile melodic line, while the *Danse* is graceful and featherlight.

Harsányi believed that the sensibility of an era was reflected in its music. This is why, like Stravinsky, Milhaud, Schulhoff, Martinů and Tansman, he set a lot of store by the popular forms of music that emerged in the 1920s, particularly jazz and modern dance. In *Baby-Dancing* (April 1930) he brought together dance forms from a range of different countries (the US, Argentina, Hungary, Brazil) – the foxtrot, Boston, one-step, tango, csárdás and samba – in a set of miniatures none of which is more than two pages long. He told Bruyr how much he valued such forms: 'In no way do I see dances such as the foxtrot or tango as inferior, or unworthy of a composer. Wasn't the minuet a frivolous dance when Haydn incorporated it into his symphony? What's more, I want my tango, my foxtrot, even if they're stylised, so to speak, to remain simple dances that people could actually dance to.' He instinctively understood that music needed 'jazzing up' in order to be reintegrated into modern life.

Written after Harsányi had toured Indonesia as a pianist, the finely sculpted *Cinq Bagatelles* (December 1929) reveal an imaginative and non-formulaic inventiveness. The *Tempo di marcia* is a piece in ternary form whose rich harmonies give it a discreet power of expression. The subtly written articulations and dynamic contrasts of the central section produce a more melodic atmosphere than that of the more unsettled outer sections. The *Andante* remains lyrical with its songlike double notes; in its central section the music acquires breadth and a stronger rhythmic profile. The *Allegretto scherzando* establishes a continuum of sound based on a motif in thirds or light notes, grouped in twos or threes, overlapping in different registers before being extended to a four-stave texture, pierced at times by *forte* octaves or chords. The *Lento*, an inward-looking linear piece in three parts, is based on a single, expressive and very legato theme, which is set out four times. The final *Allegro* is similar to a gigue and, like the *Third Bagatelle*, employs short figures based on a carefully varied articulation, as well as clear dynamic contrasts and broad, consonant harmonies.

The *Cinq Études rythmiques* ('Five Rhythmic Studies'; November 1933) were published years after their composition, in 1952, in England. Far from being an austere pedagogical work, this is one of Harsányi's most sophisticated compositions, with artistic quality being its prime focus. There is nothing demonstrative here – these works are more about the composer helping players feel the interplay or differentiation between the two hands by means of a tactile rhythmic experience. The *Allegro vivace* bears subtle witness to Harsányi's aim with both its diversity of articulation and the light and flexible way in which it alternates these different styles. Rather than conventional counterpoint, he may here be using a procedure known as 'interpoint' (intrapunctus), as

developed by his friend and colleague Alexander Tcherepnin. The *Moderato cantabile, ma ben ritmato* (5/8) is notable for its recurring and contrasting materials, a central section dominated by an expressive line in sixths in the bass and the staccato fifths in the upper register that ornament it. The light and expressive *Allegro giocoso* (9/8) is folk-like in nature, with its motif with a final twist and its off-beat rhythms. We find another example of interpoint in the *Quasi andantino* (3/4) in E minor, which has a melody tinged with Hungarian melancholy, while the precise accompaniment is on the off-beat more often than not. A brief central section sets out a melody in long note values in the middle register – this is surrounded by light-sounding rapid-fire accompaniment that switches between the lower and upper registers. The *Allegro giusto* is the only piece in the collection whose metre changes (3/4, 2/4, 3/8, 5/8). This is one of the composer's most unusual pieces, radical in its minimalist use of different elements: two off-beat chords, a mordant rhythmic figure (two quavers–one quaver), an isolated note, a low A–D fifth, a repeated chord... There is a brief moment of greater calm in thirds then sixths that alternate in interpoint with the fifth often reduced to just the A. The following section develops some of these elements before the return of the idea in thirds and a recapitulation of the opening materials.

Blues is a piano version (published in 1931) of the *Vocalise-Étude* written in October 1929.

Composed in January 1927, *Six Pièces courtes* ('Six Short Pieces') is dedicated to the Hungarian pianist Ilona Kabos (1893–1973). With its constant 3/2 metre, the opening *Tempo di marcia* is more traditional in design than the *First Bagatelle*, which was written two years later and has the same tempo indication. The *Andante* is a lullaby in triple metre with shifting modulations. The *Allegro*, in which 3/8 and 2/8 bars alternate almost constantly, anticipates some of the quintuple Bulgarian rhythms that appear in Bartók's *Mikrokosmos* and features two contrasting elements: one *forte* and in a dotted rhythm, the other *piano* and more supple and graceful, harmonised with seventh chords. In the *Lento*, a sombre and funereal elegy, the melody switches in turn to the central, upper then lower register, over an *ostinato* rhythm of white-note chords. There are frequent metrical changes in the ironic fifth piece (*Allegro ma non troppo*), where, after alternating with isolated *forte* octaves, a persistent short motif in thirds eventually fades away. With its twisting, spiralling figures and crystalline sonorities, the closing *Presto* reveals a completely free tonal language.

Gérald Hugon

English translation by Susannah Howe

TIBOR HARSÁNYI (1898–1954) INTÉGRALE DES ŒUVRES POUR PIANO • 1

Le nom de Tibor Harsányi reste lié à cette École de Paris qui, sans avoir été jamais un groupe organisé de musiciens, constituait un ensemble de compositeurs originaires d'Europe Centrale et Orientale qui avaient choisi de s'installer dans la capitale française au début des années 20, et réunissait le Suisse Conrad Beck, le Tchèque Bohuslav Martinů, le Roumain Marcel Mihalovici, le Polonais Alexandre Tansman et le Russe Alexandre Tcherepnine.

Le Hongrois Harsányi naquit le 27 juin 1898 à Magyarkanizsa, un village proche de Szeged. Très tôt mis par sa famille au piano, il étudia pour sa formation technique avec Zoltán Kodály. Après avoir été mobilisé et avoir connu les tranchées à la fin de la guerre, il recommence à composer. L'Opéra National Hongrois inscrit à l'affiche son premier ballet *Le Dernier Songe* en création le 20 janvier 1920.

Il quitte Budapest en révolution pour Vienne soumise à une énorme inflation, tout comme l'Allemagne qu'il traverse. Il finit par s'établir deux ans en Hollande où « il vivait assez bien comme pianiste en acceptant n'importe quel engagement. » raconte-t-il, dans une émission radiophonique diffusée le 6 février 1945.

L'été 1923 de retour à Budapest, il s'interroge devant la crise économique qui sévit dans la capitale hongroise : « Où aller, dans quel pays, pour commencer une carrière musicale ? Où aller pour trouver l'atmosphère et l'ambiance nécessaires pour mon développement musical ? »

Une rencontre fortuite l'incite à se rendre en France. Il arrive le 1^{er} septembre à Paris « sans connaître un mot de français, et sans un sou ».

Il recherche rapidement un éditeur qui s'intéresse aux jeunes compositeurs et écrit à Raymond Deiss, à qui il joue ses pièces pour piano

Très vite, il connaît ses premiers succès, avec en particulier son excellent *Premier Quatuor à cordes* composé en janvier-juillet 1925 qui s'inscrit dans la voie hongroise ouverte par Kodály et les deux premiers quatuors de Bartók. L'œuvre sera immédiatement enregistrée chez Columbia, par le Quatuor Roth.

Sa production pour piano compte une vingtaine de recueils ou de suites, trois œuvres de conception plus abstraite, comme la *Rapsodie*, la *Novelette* ou la *Sonate* et certaines pièces courtes isolées de danse ou de circonstance. Chacune de ses œuvres est très précisément datée.

Les *Cinq Préludes brefs* (février 1928) ne comportent aucune indication métrique, malgré le changement incessant de la mesure. Le cycle s'ouvre et se conclut avec deux préludes lents. Le premier est expressif, à la manière d'un chant populaire mais harmonisé de façon moderne. Si Hársanyi admirait la rigueur du travail scientifique de Kodály et de Bartók dans l'exploration et la collecte des chants populaires hongrois, il n'a jamais cédé à l'emprunt de ces matériaux. Pour lui le plus important était de créer une atmosphère hongroise. Le dernier prélude retrouve, avec ses sombres harmonies, l'atmosphère de profondeur et de gravité du premier et ne dépasse jamais la région supérieure du registre médium. Ces deux préludes permettent de comprendre pourquoi Henry Barraud, dans une lettre du 3 novembre 1990, soulignait qu'Hársanyi travaillait « dans une tension d'écriture qui le rapprochait de l'École de Vienne ». Les trois préludes médians sont de tempo rapide. Le second est un jeu mettant en œuvre quelques « objets sonores » très repérables : motif initial déclaratif, accompagnement en septièmes détachées, brèves figures de trois notes conjointes, traits en accords parfaits ou en quarts, arpège descendant avant une section conclusive en diminuendo. Le troisième est d'une écriture néo-baroque imitative à la manière d'une invention à deux voix, quelque peu dissonante et avec des harmonies de cadences proches du jazz. En fait, Hársanyi s'inscrivait pleinement dans la tendance de son époque qui revivifiait l'écriture linéaire. Le quatrième, aux dynamiques plus contrastées, est de caractère burlesque, avec ses nombreux éléments sonores qui se succèdent et s'entrechoquent de manière cocasse et inattendue (comme cet *ostinato* de croches accompagnées par un *cluster* répété sur les touches blanches). Ce recueil témoigne de la liberté d'esprit du compositeur et des aspects multiples de son inspiration, hongroise, atonale, néo-baroque, burlesque, ou « jazzée ». Celui-ci déclarait en 1929 à José Bruyr : « *Toutes les combinaisons sonores sont désormais possibles. Il reste à en tirer parti. Nous sommes à l'heure où de l'immense chantier de matériaux accumulés, nous nous mettons à construire, pierre à pierre, le monument nouveau de la musique.* »

La Semaine (juin 1924) comprend sept petites pièces pour tous les jours de la semaine. De forme ternaire, *pour Lundi* (do majeur) aux nombreux changements métriques, possède une énergie populaire qui combine ferme assise tonale, diatonisme et chromatisme et comporte une partie médiane contrastante plus légère. *pour Mardi* (sol majeur) présente une certaine parenté avec la pièce précédente, excepté une uniformisation métrique (3/8) et une idée en tierces expressives accompagnées par un balancement de quintes et de sixtes produisant de chaleureuses harmonies. *pour Mercredi* est un nocturne procurant une sensation d'espace et de mystère. Un continuum sonore de croches s'installe sur les touches blanches, sur lequel se déploie deux fois une phrase en valeurs longues principalement sur les touches noires, chacune ponctuée étrangement de deux larges accords parfaits, joués arpégés. Une brève transition, comme un reste de la mélodie, précède la modulation vers la partie finale, sur un nouveau dessin *ostinato* de croches. *pour Jeudi* avec son mouvement de fox-trot énergique et de tempo soutenu, constitue la première incursion du compositeur dans le domaine des danses modernes et du jazz. De forme Lied ABA *pour Vendredi* revient au style centre-européen avec une chanson populaire au contretemps en accords détachés (2/8) opposée à une seconde chanson (3/8) harmonisée par un balancement entre deux harmonies. *pour Samedi* commence avec énergie et un geste affirmatif. Tout le morceau est unifié par la présence continue d'une figure rythmique triolet-noire. De caractère narratif, *pour Dimanche* obéit à forme quadripartite quelque peu énumérative de type ABA'C. Sur des tierces continues dans le médium et son décor harmonique, naît une première mélodie. Plus tard, une nouvelle mélodie survient sur des basses harmoniques plus fermes et laisse place au retour de la première avec un nouvel accompagnement. La section finale superpose deux registres : dans le médium une nouvelle mélodie dans le lointain, colorée dans le registre aigu du tintement de deux accords.

Les *Pastorales* (avril 1934) constituent un très curieux recueil qui ne comporte pratiquement pas d'indications de dynamiques, mais seulement quelques suggestions « verbales » d'articulation (*poco marcato non legato*) ou de caractère (*dolce, espressivo, grazioso*). Le *Prélude* est de forme Lied ternaire, opposant à l'articulation détachée du début à une partie médiane plus liée, écrite à deux voix comme une invention de Bach. L'*Elégie* est fondée sur un motif obsessionnel de six accords, répété chaque mesure, réduit un instant par sept fois à la note supérieure de la mélodie. Il en résulte une lancinante déploration populaire à la hongroise, avec une dissonance sans cesse introduite, cachée dans le 4^e accord. La *Musette* possède un caractère ingénu, avec son *ostinato* détaché à cinq temps et sa ligne mélodique aux dessins capricieux. La *Danse* est gracieuse, et toute de légèreté.

Harsányi pensait que la musique était le reflet de la sensibilité de la société de chaque époque. C'est pourquoi, à l'instar de Stravinsky, Milhaud, Schulhoff, Martinů ou Tansman, il attacha beaucoup d'importance aux nouvelles musiques populaires des années 20, en particulier au jazz et aux danses modernes. Dans le recueil *Baby-Dancing* (avril 1930), il rassembla des formes de danses originaires de plusieurs pays (USA, Argentine, Hongrie, Brésil) – fox-trot, boston, one-step, tango, csárdás ou samba – dans des miniatures n'excédant pas deux pages de partition. « *D'ailleurs, déclarait-il à Bruyr, je suis loin de les considérer, ces formes du fox-trot ou du tango, comme inférieures, comme indignes d'un musicien. Le menuet n'était-il pas une danse frivole quand Haydn l'incorpora à sa symphonie ? Je tâche même que mon tango ou que mon fox-trot, stylisé si vous voulez, reste une simple danse, et qui puisse être dansée.* ». Il pressentait que « *C'est en « jazzant » que la musique pourra se réintégrer dans la vie d'aujourd'hui.* »

Écrites après une tournée en Indonésie comme pianiste, les *Cinq Bagatelles* (décembre 1929), finement ciselées, témoignent d'une invention imaginative dépourvue de formules sonores attendues. Le *Tempo di marcia* est une pièce de forme ternaire d'une expressivité discrète, à la riche harmonie et d'une subtile écriture dans ses articulations et ses contrastes dynamiques comportant un milieu plus mélodique opposé aux volets externes, plus heurtés. L'*Andante* reste lyrique avec ses doubles notes chantantes alors que, dans la partie médiane, la musique acquiert de l'ampleur et un profil rythmique plus ferme. L'*Allegretto scherzando* instaure un continuum sonore fondé sur un motif en tierces ou notes légères, groupées par deux ou trois, superposées par tuilage dans différents registres jusqu'à s'étendre à une texture couvrant quatre portées, parfois transpercée d'accords ou d'octaves *forte*. Le *Lento*, une musique intérieure et linéaire à trois voix, est fondé sur un seul thème expressif très lié, quatre fois exposé. L'ultime pièce *Allegro* s'apparente à une gigue et met en œuvre, comme la troisième, de courtes figures sonores basées sur une articulation diversifiée soignée, des contrastes dynamiques précis et de larges harmonies consonants

Les *Cinq Études rythmiques* (novembre 1933) ne furent publiées en Angleterre que tardivement en 1952. Loin d'une œuvre pédagogique austère, il nous livre ici une de ses compositions les plus raffinées, recherchant avant tout la qualité artistique. Rien de démonstratif, mais il y a plutôt ici une expérience rythmique tactile dans l'interrelation et la différenciation entre les deux mains, que le compositeur souhaite faire ressentir au pianiste. L'*Allegro vivace* témoigne subtilement de cela autant par la diversité de l'articulation que dans leur

alternance souple et légère. Il se pourrait qu'Harsányi ait mis ici en valeur plus qu'un contrepoint classique, une sorte d'« entrepoint » (« intrapunctus ») cher à son collègue et ami Alexandre Tcherepnine. Le *Moderato cantabile, ma ben ritmato* (5/8) se distingue par ses matériaux contrastés récurrents, et sa partie médiane dominée par une ligne expressive en sixtes à la basse et son décor, en quintes staccato dans l'aigu. L'*Allegro giocoso* (9/8), léger et expressif, présente un caractère populaire, avec son motif à rebondissement terminal et ses rythmes à contretemps. Le *Quasi Andantino* (3/4) en *mi* mineur est un autre exemple de cet « entrepoint », avec sa mélodie quelque peu empreinte de tristesse hongroise et son accompagnement précis le plus souvent à contretemps. Un bref moment médian fait entendre dans le médium une mélodie en valeurs longues, entourée de batteries aux sonorités légères entre les deux registres extrêmes. L'*Allegro giusto* est la seule étude à la métrique changeante (3/4, 2/4, 3/8, 5/8). Il s'agit d'une des pièces les plus étranges du compositeur, radicale par le minimalisme des éléments sonores mis en oeuvre : deux accords à contretemps, une figure rythmique mordante (deux croches-une croche), une note isolée, une quinte *la-ré* dans le grave, un accord répété... Un bref moment plus doux en tierces puis sixtes qui alternent en « entrepoint » avec la quinte souvent réduite au seul *la*. La section suivante développe certains de ces éléments, avant que ne reviennent l'idée en tierces et une réexposition des matériaux du début.

Le *Blues* est une version pianistique publiée en 1931 de la *Vocalise-Étude* composée en octobre 1929.

Composé en janvier 1927, le recueil *Six Pièces courtes* (janvier 1927) est dédié à la pianiste hongroise Ilona Kabos (1893-1973). Avec sa métrique constante à 3/2, le *Tempo di marcia* initial reste d'une conception plus traditionnelle, comparée à la *Première Bagatelle* écrite deux ans plus tard avec la même indication de tempo. L'*Andante* est une berceuse à trois temps aux modulations instables. L'*Allegro*, avec l'alternance presque constante de mesures 3/8 & 2/8, préfigure certains rythmes bulgares à 5 temps de Bartók présents dans les *Mikrokosmos* et comprend deux éléments contrastés l'un *f* au rythme pointé, l'autre *p* plus souple et gracieux, harmonisé avec des accords de septième. Dans le *Lento*, une élégie sombre et funèbre, la mélodie passe successivement dans le médium, l'aigu puis le grave, sur rythme obstiné de blanches en accords. Dans l'ironique cinquième pièce (*Allegro ma non troppo*), les changements de mesures sont fréquents. Un court motif en tierces persistant, après avoir alterné avec des octaves isolées *forte*, finit par s'effacer. Le *Presto* final aux figures tournoyantes et volubiles et aux sonorités cristallines témoigne d'un langage tonal parfaitement libre.

GIORGIO KOUKL

Giorgio Koukl is a pianist/harpsichordist and composer. He was born in Prague in 1953, and studied there at the State Music School and Conservatory. He continued his studies at both the Conservatories of Zürich and Milan, where he took part in the masterclasses of Nikita Magaloff, Jacques Février, and Stanislaus Neuhaus, and with Rudolf Firkušný, friend and advocate of Czech composer Bohuslav Martinů. It was through Firkušný that Koukl first encountered Martinů's music, prompting him to search out his compatriot's solo piano works. Since then he has developed these into an important part of his concert repertoire and is now considered one of the world's leading interpreters of Martinů's piano music, having recorded that composer's complete solo piano music, together with five discs of Martinů's vocal music and two discs of his piano concertos. As a logical continuation of this work, Koukl has recorded the complete solo piano works of Paul Le Flem, Alexander Tcherepnin, Arthur Lourié, Vítězslava Kaprálová, Witold Lutosławski, and more recently, Alexandre Tansman and Tibor Harsányi.

www.koukl.com



GIORGIO KOUKL
© Zdeněk Žalský



TIBOR HARSÁNYI
© Petőfi Irodalmi Múzeum Budapest, Hungary

TIBOR HARSÁNYI (1898–1954)

COMPLETE PIANO WORKS • 1

Tibor Harsányi is always associated with 'L'École de Paris', a loosely knit collection of expatriate composers living in the city, among them Martinů, Tansman and Tcherepnin. He embraced music from a wide variety of sources, notably from North and South America, and this enriched his own music's rhythmic vitality and sense of colour.

In his piano music, Harsányi drew on diverse source material, a free-spirited absorption of Hungarian traditions, neo-Baroque, the comic and jazz, as can be heard in the *5 Préludes brefs*. *Baby-Dancing* draws on the foxtrot, Boston, czárdás and samba, while *La Semaine*, seven pieces, one for each day of the week, contains nocturnes of stillness, off-beat folk songs and a wealth of colour and verve.

1–5	5 PRÉLUDES BREFS (1928)	09:44
6–12	LA SEMAINE (1924)	11:07
13–16	PASTORALES (1934)	06:25
17–23	BABY-DANCING (1934)	10:55
24–28	5 BAGATELLES (1930)	10:04
29–33	5 ÉTUDES RYTHMIQUES (c. 1933)	09:46
34	VOCALISE-ÉTUDE 'BLUES' (version for piano) (1929)	02:42
35–40	6 PIÈCES COURTES (1927)	09:00

WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL PLAYING TIME: 70:13



GIORGIO KOUKL



© & © 2019 HNH International Ltd. Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this recording is prohibited. Booklet notes in English and French. Distributed by Naxos.

GP806

