

KORNAUTH & FUCHS  
WORKS FOR VIOLA AND PIANO

LITTON DUO

KATHARINA KANG LITTON  
ANDREW LITTON

## KORNAUTH, Egon (1891–1959)

### Viola Sonata in C sharp minor, Op. 3 (1912) *(Doblinger)* 26'42

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Fest und bestimmt</i>            | 8'43 |
| 2 | II. <i>Langsam, sehr ausdrucksvoll</i> | 8'52 |
| 3 | III. <i>Wild und stürmisch</i>         | 9'00 |

## FUCHS, Robert (1847–1927)

### Sechs Phantasiestücke, Op. 117 (1927) 24'31

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 4 | I. <i>Ländler Tempo</i>                      | 4'10 |
| 5 | II. <i>Ruhig und ausdrucksvoll</i>           | 4'22 |
| 6 | III. <i>Leicht bewegt</i>                    | 3'51 |
| 7 | IV. <i>Andante sostenuto con espressione</i> | 4'05 |
| 8 | V. <i>Mäßig bewegt</i>                       | 3'16 |
| 9 | VI. <i>Allegretto con delicatezza</i>        | 4'35 |

### Viola Sonata in D minor, Op. 89 (1909) 21'13

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 10 | I. <i>Allegro moderato, ma passionato</i> | 8'43 |
| 11 | II. <i>Andante grazioso</i>               | 6'38 |
| 12 | III. <i>Allegro vivace</i>                | 5'45 |

TRADITIONAL, arr. Stephen Hough

13 Arirang (Korean folk song) *(Josef Weinberger Ltd)*

2'21

TT: 75'45

Litton Duo

Katharina Kang Litton *viola*

Andrew Litton *piano*

Instrumentarium:

Viola: Robert Clemens, Saint Louis 2014

Piano: Bechstein D Concert Grand

It wasn't until well into the twentieth century that the violin's triumph as virtuoso concert soloist began to be challenged by other members of the orchestral string family. Star cellists may be familiar enough to concert-goers today but, at least until the outbreak of World War One, attempting to pursue a career as a solo cellist, without the security of an orchestral or teaching post or membership of a string quartet to fall back on, would have been financially suicidal. As for the viola, it was hardly considered as a soloist at all. Even in orchestral works important viola solos were rare, and even in string quartets there was prevailing prejudice that 'viola players' were really failed violinists. But there were increasingly large numbers of amateurs keen for solo music to play. Most of the time they had to make do with arrangements, or with such precious rarities as Schumann's *Märchenbilder* ('Fairy Tale Pictures') for viola and piano. But a big boost for repertoire-hungry viola players came in 1895, when Brahms published his two clarinet sonatas in parallel versions for violin or viola and piano – both of them involving a certain amount of recomposition to suit their intended instruments. The violin versions have never caught on (there's quite enough good Brahms for violin and piano already), but the viola adaptations quickly grew in popularity: not only are they beautifully suited to the instrument, but also they change both the tonal and the emotional character of the music.

All three works on this disc were clearly composed in the shadow of those two breakthrough Brahms 'viola sonatas'. In fact **Egon Kornauth** went so far as to follow Brahms in publishing his **Sonata in C sharp minor** with an alternative version for clarinet. It is, however, a viola sonata first and foremost, showing the understanding of the instrument you might expect from an accomplished string quartet musician. (In his youth Kornauth, a fine cellist, would have been used to sitting next to viola players and sharing their triumphs and tribulations.) Brahms, with his conservative 'classical-romantic' aesthetic and his determination, throughout his career,

to learn from the past, was an ideal leading light for Kornauth, who showed no interest in innovation for innovation's sake, and who in later life was modest enough to admit that he had always been temperamentally inclined to 'epigonism'. Fortunately Kornauth had a teacher, Robert Fuchs no less, who recognised that the best course was to encourage his pupil to deepen his understanding of the great German masters, particularly Brahms and Bach. In an age that is still inclined to confuse originality with novelty, it is easy to take a superficial look at a work like the Viola Sonata (1912) and dismiss it as backward-looking, especially when one compares it with the alarmingly radical experiments of some of Kornauth's more extreme Viennese contemporaries. But it is a beautifully achieved work: formally both strong and flexible, with a subtle, deeply-felt emotional colouring of its own and, not least, with some very appealing and memorable leading ideas. It's also ideally conceived as chamber music, with intimate, mostly lyrical instrumental dialogue, rather than dramatic contention, at the heart of the music's sensibility. Kornauth clearly knew his own mind, and when another teacher, Franz Schreker, tried to push him in more theatrical directions, the two men ended up by falling out.

From the first it's striking how well Kornauth balances the viola and the piano. The piano can easily overwhelm the viola, especially when the latter plays in its husky lower register – enhanced here by the fact that the rather unusual home key, C sharp minor, makes little use of the instrument's brighter open strings. Like Brahms in his sonatas, Kornauth creates some lovely, rich piano textures, though without too much of the kind of massive octave doubling or multi-voiced left-hand writing one often finds in Brahms's solo pieces or the bigger chamber works; Kornauth is particularly careful to create space around the viola, preventing the piano from competing with it in the same register. In the sternly rhythmic opening theme, for instance, the viola is allowed to sound its theme clearly, the piano only punctuating with its full two-hand chords once the viola has hit each one of its

notes. After the delicate and pensive second movement (more a slow, wistful dance than a traditional ‘slow movement’), the ‘wild and stormy’ finale may seem at first to be about to pose the same kind of balance problems as the notorious demonic fugal movement that closes Brahms’s First Cello Sonata; but again Kornauth calculates his effects finely, especially at the end, where the piano’s two massive final chords sound out above the viola, so that the latter’s sustained bass note is clearly audible – the viola remains a strong presence right through to the bravura ending. No wonder the Viola Sonata made such a strong impression at its first performance in 1912, winning its composer an Austrian State Prize the following year.

As well as being a valued pedagogic mentor for Egon Kornauth, **Robert Fuchs** also taught Gustav Mahler, Hugo Wolf, Franz Schmidt, Franz Schreker, Jean Sibelius, Alexander Zemlinsky and Erich Wolfgang Korngold during his long and very distinguished career at the Vienna Conservatory. Modest to a fault about his own compositions, he nevertheless attracted some influential supporters, including the conductors Arthur Nikisch, Felix Weingartner and Hans Richter, and Johannes Brahms himself, who said of Fuchs, ‘[He] is such a splendid musician; everything is so fine and so skilful, so charmingly invented, that one is always pleased.’ If that sounds like damnation with faint praise, it should be remembered that Brahms was one of the tarest of all critics when it came to judging his fellow composers, and he rarely went to any trouble to disguise his true feelings. If Fuchs composed under Brahms’s shadow, it was a shade he both enjoyed and took possession of musically: the **Viola Sonata in D minor** is even more forthrightly Brahmsian than Kornauth’s. And if the title of the six *Fantasiestücke* suggests the influence of Schumann, the debt is broadly one of poetically re-envisioned folksiness. Schumann’s impish, at times demonic sense of humour, his disconcerting but thrilling lateral thinking when it comes to form, was clearly not for Fuchs.

When it comes to charm, melodic generosity, delicacy, Fuchs has plenty of his

own to offer. Although Brahms admired Fuchs's First Symphony, which won its composer the Beethoven Prize of the Gesellschaft der Musikfreunde in 1886, it was for his chamber music and his gentler orchestral serenades that Fuchs came to be valued most – in fact his nickname in later life was 'Serenaden-Fuchs'. He may mark the first movement of his Viola Sonata (1909) *passionato*, but it is a contained passion, intensity never being allowed to compromise elegance or formal balance. The central movement is a kind of slow minuet, touchingly launched with a gentle 'invitation to the dance' exchange between viola and piano. There's more bravura in the energetic major-key finale, but Fuchs makes sure the viola gets its share of the spotlight. It's hard to believe listening to this music that it was first heard in the same year and the same city as Schoenberg's existentially challenging Second String Quartet, whose première was greeted with hissing, catcalls and threats of physical violence. But now, with the old modernist-conservative polarity itself beginning to look rather antiquated, perhaps we are better able to appreciate Fuchs's Viola Sonata for what it has to offer on its own terms – and that (and not just for viola-players) is plenty.

© *Stephen Johnson 2021*

Equally at home on both the violin and viola, **Katharina Kang Litton** has been principal viola of New York City Ballet since 2018. As a violinist, she has performed as soloist with leading in orchestras in Moscow, St Petersburg, Frankfurt, Amsterdam, Bergen, Baltimore, Berlin, Cologne, Hamburg, New York and Rio de Janeiro. She has worked with such conductors as Dmitri Kitayenko, Kirill Petrenko, Christoph Altstaedt, Arnold Katz, Alondra de la Parra and Neeme Järvi. As a recitalist and chamber musician, she has collaborated with such artists as Pinchas Zukerman, Midori Goto, Hagai Shaham, Viviane Hagner, Elmar Oliviera, Pavel Gililov, Shmuel Ashkenasi, Timothy Eddy, Frans Helmerson, Philip Setzer and the Schumann Quartet.

Katharina Kang Litton grew up in Germany where she studied at the Robert Schumann Musikhochschule Düsseldorf with Rosa Fain from the age of 9. She received her Bachelor's and Master's degrees at the Manhattan School of Music as a student of Pinchas Zukerman and Patinka Kopec, and gained her artist diploma at the Cleveland Institute of Music as a student of Jaime Laredo. She enjoys performing at international summer music festivals and has taken part in world premières of music by Nico Muhly, Dennis Bell and Ambrose Akinmusire.

Born in New York City, **Andrew Litton** earned both Bachelor's and Master's degrees from the Juilliard School in piano and conducting. He is music director of the New York City Ballet, principal guest conductor of the Singapore Symphony Orchestra and holds laureate positions with the Bournemouth Symphony Orchestra and the Bergen Philharmonic Orchestra. Other honours include the Norwegian Royal Order of Merit, Yale's Sanford Medal, the Elgar Society Medal and an honorary doctorate from the University of Bournemouth. Litton regularly guest conducts leading orchestras around the globe. An avid opera conductor, he has led major companies such as the Metropolitan Opera, Royal Opera House, Covent Garden and Deutsche Oper Berlin. He also often conducts semi-staged opera programmes with symphony orchestras.

An extensive and wide-ranging discography numbers more than 135 recordings, which have garnered America's Grammy Award, France's Diapason d'Or and other honours. Andrew Litton often performs as a piano soloist, conducting from the keyboard. In 2014 he released his first solo piano album, 'A Tribute to Oscar Peterson', testimony to his passion for jazz. The present disc is his 24th release on the BIS label.

<https://andrewlitton.com>



## Ein Pandemie-Projekt

Unmöglich hätten Katharina und ich vorhersehen können, dass unser Konzert am 5. März 2020 in Singapur (sie gastierte als Konzertmeisterin beim Singapore Symphony Orchestra, ich dirigierte) unser letztes in diesem Jahr sein würde. Nach unserer Rückkehr nach New York begann die Realität der Pandemie, und alle unsere bevorstehenden Konzerte wurden abgesagt. Einige Wochen später schlug Katharina eines Tages vor, wir sollten Violinsonaten üben und durchspielen. Dies war ein willkommener Zeitvertreib und ein dringend benötigtes Ventil für unser musikalisches Ausdrucksbedürfnis; bald begannen wir mit Repertoire für Bratsche und Klavier. Nach den einschlägigen Werken von Brahms und Schumann schlug mein alter Freund, der Cellist Mats Lidström, vor, unseren Horizont zu erweitern und uns mit Robert Fuchs und Egon Kornauth zu beschäftigen. Wir begannen, die fast vergessenen Stücke durchzusehen, die wir hier eingespielt haben, waren sofort ergriffen von ihrer Schönheit und ihrem unverdienten Schattendasein und wagten bald darauf eine Reise nach London. Nachdem wir die obligatorische 14-tägige Quarantäne hinter uns gebracht hatten, kamen wir in der Henry Wood Hall an, um dieses Album aufzunehmen, und damit war das Litton Duo geboren. (Dies sollte sich als die erste von zwei Geburten herausstellen, die wir im Jahr 2020 erlebten: Zwei Monate später wurde unsere Tochter Anastasia geboren). Das letzte Stück auf diesem Album ist ein Hochzeitsgeschenk unseres Freundes Stephen Hough – ein wunderbares Arrangement von *Arirang*, dem traditionellen koreanischen Volkslied.

*Andrew Litton*

Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde die Vormachtstellung der Violine als virtuose Konzertsolistin von anderen Mitgliedern der orchestralen Streicherfamilie in Frage gestellt. Star-Cellistinnen und -Cellisten mögen heutigen Konzertbesuchern eine Selbstverständlichkeit sein, doch zumindest bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs wäre der Versuch, eine Karriere als Solocellist zu verfolgen, ohne die Sicherheit eines Orchester- oder Lehrpostens oder die Zugehörigkeit zu einem Streichquartett, auf die man sich stützen konnte, finanziell selbstmörderisch gewesen. Was die Bratsche betrifft, so wurde sie als Solistin kaum in Betracht gezogen. Auch in Orchesterwerken waren bedeutende Bratschensoli selten, und selbst in Streichquartetten herrschte das Vorurteil, dass Bratschisten in Wirklichkeit gescheiterte Violinisten seien. Doch es gab eine wachsende Zahl von Amateurmusikern, die nach Sololiteratur Ausschau hielten. Meistens mussten sie sich mit Bearbeitungen begnügen oder mit so kostbaren Raritäten wie Schumanns *Märchenbildern* für Bratsche und Klavier. Ein großer Durchbruch für repertoirehungrige Bratschisten aber ereignete sich 1895, als Brahms seine beiden Klarinettensonaten in alternativen Fassungen für Violine oder Bratsche und Klavier vorlegte – beide mit beträchtlichen Überarbeitungen, um sie den jeweiligen Instrumenten anzupassen. Während sich die Violinfassungen nie durchgesetzt haben (es gibt schon genug guten Brahms für Violine und Klavier), erfreuten sich die Bratschenbearbeitungen rasch großer Beliebtheit: Sie sind nicht nur maßgeschneidert, sondern verändern auch den klanglichen und emotionalen Charakter der Musik.

Alle drei Werke dieses Albums sind offenkundig im Schatten dieser beiden bahnbrechenden „Bratschensonaten“ von Brahms entstanden. **Egon Kornauth** folgte Brahms sogar darin, seine **Sonate cis-moll** in einer alternativen Fassung für Klarinette zu veröffentlichen. In erster Linie handelt es sich jedoch um eine Bratschensonate, die von jenem tiefen Verständnis für das Instrument zeugt, das man von einem versierten Streichquartettisten erwarten darf. (In seiner Jugend war Kornauth

als trefflicher Cellist daran gewöhnt, neben Bratschisten zu sitzen und an ihren Triumphen und Beschwernissen teilzuhaben.) Brahms mit seiner konservativen „klassisch-romantischen“ Ästhetik und seiner unbeirraren Entschlossenheit, von der Vergangenheit zu lernen, war ein ideales Vorbild für Kornauth, der kein Interesse an Neuerungen um der Neuerungen willen zeigte und im späteren Leben bescheiden genug war zuzugeben, dass sein Temperament ihn zum „Epigontum“ bestimmt hatte. Glücklicherweise hatte Kornauth einen Lehrer – keinen geringeren als Robert Fuchs –, der erkannte, dass es das Beste war, seinen Schüler zu ermutigen, das Verständnis für die großen deutschen Meister, insbesondere Brahms und Bach, zu vertiefen. In einem Zeitalter, das immer noch dazu neigt, Originalität mit Neuheit zu verwechseln, ist es leicht, ein Werk wie die Bratschensonate (1912) leichtfertig als rückwärtsgewandt abzutun, besonders wenn man es mit den verschüchternd radikalen Experimenten einiger von Kornauths extremeren Wiener Zeitgenossen vergleicht. Aber es ist ein rundum gelungenes Werk: formal so kraftvoll wie gewandt, mit einer subtilen, tief empfundenen emotionalen Färbung und nicht zuletzt mit einigen reizvollen, einprägsamen Hauptgedanken. Auch ist es ideal konzipierte Kammermusik in deren Zentrum intime, meist lyrische Dialoge stehen, keine dramatischen Dispute. Kornauth wusste offenbar genau, was er wollte; als ein anderer Lehrer, Franz Schreker, ihn in theatralischere Richtungen zu drängen suchte, kam es zum Zerwürfnis zwischen den beiden.

Von Anfang an fällt auf, wie geschickt Kornauth Bratsche und Klavier ausbalanciert. Das Klavier kann die Bratsche leicht übertönen, vor allem, wenn letztere in ihrem heiseren tiefen Register spielt; hinzu kommt hier, dass die eher ungewöhnliche Grundtonart cis-moll die helleren, leeren Saiten des Instruments kaum nutzt. Wie Brahms in seinen Sonaten schreibt auch Kornauth einen herrlichen, vollen Klaviersatz, ohne freilich die wichtigen Oktaven oder die Vielstimmigkeit der linken Hand, die man in Brahms' Solostücken oder den größeren Kammermusik-

werken oft findet, allzusehr zu bemühen; insbesondere ist er darauf bedacht, die Bratsche mit einem Raum zu umgeben, der verhindert, dass das Klavier ihr das Register streitig macht. Im streng rhythmischen Eingangsthema etwa kann die Bratsche ihr Thema in aller Deutlichkeit vorstellen – das Klavier setzt seine Akzente mit vollen, beidhändigen Akkorden erst dann, wenn die Bratsche jeden ihrer Töne gespielt hat. Nach dem zarten, nachdenklichen zweiten Satz (mehr langsam-wehmütiger Tanz als herkömmlicher „langsamer Satz“) scheint das Finale („Wild und stürmisch“) zunächst die gleichen Fragen der Balance aufzuwerfen wie das berüchtigte dämonische Fugenfinale aus Brahms' Erster Cellosonate; doch auch hier kalkuliert Kornauth seine Effekte sensibel, besonders am Ende, wo die beiden massiven Schlussakkorde des Klaviers über der Bratsche erklingen, so dass deren liegender Basston deutlich zu vernehmen ist – die Bratsche bleibt bis zum bravourösen Schluss höchst präsent. Kein Wunder, dass die Bratschensonate bei ihrer Uraufführung 1912 einen so starken Eindruck hinterließ, dass sie ihrem Komponisten im Folgejahr den Österreichischen Staatspreis einbrachte.

**Robert Fuchs** wurde nicht nur von Egon Kornauth als pädagogischer Mentor geschätzt, sondern unterrichtete im Laufe seiner langen und prägenden Tätigkeit am Wiener Konservatorium auch Gustav Mahler, Hugo Wolf, Franz Schmidt, Franz Schreker, Jean Sibelius, Alexander Zemlinsky und Erich Wolfgang Korngold. Von größter Bescheidenheit in Bezug auf seine eigenen Kompositionen, wurde ihm doch einflussreiche Unterstützung zuteil, u.a. von den Dirigenten Arthur Nikisch, Felix Weingartner und Hans Richter sowie von Johannes Brahms selbst, der über Fuchs sagte: „[Er] ist ein famoser Musiker, alles ist so fein und so gewandt, so reizvoll erfunden! Man hat immer seine Freude daran!“ Wer das für ein eher halbherziges Lob hält, sollte bedenken, dass Brahms einer der schärfsten Kritiker war, wenn es darum ging, Komponistenkollegen zu beurteilen, und selten machte er sich die Mühe, seine wahren Gefühle zu verbergen. Wenn Fuchs im Schatten von

Brahms komponierte, so war dies ein Schatten, den er sowohl genoss als auch musikalisch in Beschlag nahm: Seine **Bratschensonate d-moll** steht Brahms sogar noch näher als die von Kornauth. Und wenn die sechs **Fantasiestücke** mit ihrem Titel den Einfluss Schumanns andeuten, so bezieht sich das im weitesten Sinne auf eine poetisch gedeutete Volkstümlichkeit. Schumanns schelmischer, mitunter dämonischer Humor, seine irritierende, aber unwiderstehliche Eigenwilligkeit in formalen Dingen war Fuchssens Sache nicht.

Geht es um Charme, Melodienreichtum und Delikatesse, dann hat Fuchs viel Eigenes zu bieten. Brahms bewunderte Fuchs' Erste Symphonie, für die der Komponist 1886 den Beethoven-Preis der Gesellschaft der Musikfreunde erhielt, doch schätzte man ihn vor allem für seine Kammermusik und seine liebenswürdigen Orchesterserenaden – nicht von ungefähr nannte man ihn später den „Serenaden-Fuchs“. Wenn er den ersten Satz seiner Bratschensonate (1909) mit *passionato* überschreibt, dann meint dies eine kontrollierte Leidenschaft, deren Intensität niemals die Eleganz oder das formale Gleichgewicht beeinträchtigen darf. Der Mittelsatz ist eine Art langsames Menuett, berührend eingeleitet mit einer sanften „Aufforderung zum Tanz“ zwischen Bratsche und Klavier. Das energische Dur-Finale fährt mehr Bravour auf, wobei Fuchs sicherstellt, dass die Bratsche nicht aus dem Blickfeld gerät. Wer diese Musik hört, mag kaum glauben, dass sie im selben Jahr und in derselben Stadt uraufgeführt wurde wie Schönbergs existenziell bewegendes Zweites Streichquartett, dessen Premiere mit Zischlauten, Buhrufen und der Androhung körperlicher Gewalt quitiert wurde. Heute aber, wo die althergebrachte Polarität modern/konservativ ihrerseits ziemlich antiquiert erscheint, können wir Fuchs' Bratschensonate vielleicht besser für das schätzen, was sie unter ihren eigenen Voraussetzungen zu bieten hat – und das ist (nicht nur für Bratschisten) reichlich.

© *Stephen Johnson 2021*

**Katharina Kang Litton**, auf der Violine ebenso heimisch wie auf der Bratsche, ist seit 2018 Solo-Bratschistin des New York City Ballet. Als dirigierende Violinistin ist sie mit führenden Orchestern in Moskau, St. Petersburg, Frankfurt, Amsterdam, Bergen, Baltimore, Berlin, Köln, Hamburg, New York und Rio de Janeiro aufgetreten. Sie hat mit Dirigenten wie Dmitri Kitajenko, Kirill Petrenko, Christoph Altstaedt, Arnold Katz, Alondra de la Parra und Neeme Järvi zusammengearbeitet. Als Rezitalistin und Kammermusikerin spielt sie mit Künstlern wie Pinchas Zukerman, Midori Goto, Hagai Shaham, Viviane Hagner, Elmar Oliviera, Pavel Gililov, Shmuel Ashkenasi, Timothy Eddy, Frans Helmerson, Philip Setzer und dem Schumann Quartett.

Katharina Kang Litton wuchs in Deutschland auf, wo sie seit ihrem 9. Lebensjahr an der Robert-Schumann-Musikhochschule Düsseldorf bei Rosa Fain studierte. Ihre Bachelor- und Master-Abschlüsse erhielt sie an der Manhattan School of Music als Schülerin von Pinchas Zukerman und Patinka Kopec, ihr Künstlerdiplom erwarb sie am Cleveland Institute of Music als Schülerin von Jaime Laredo. Sie gastiert mit großem Vergnügen bei internationalen Sommerfestivals und hat an Uraufführungen von Musik von Nico Muhly, Dennis Bell und Ambrose Akinmusire mitgewirkt.

**Andrew Litton**, in New York City geboren, absolvierte Bachelor- und Masterstudiengänge in Klavier und Dirigieren an der Juilliard School. Er ist Musikalischer Leiter des New York City Ballet, Erster Gastdirigent des Singapore Symphony Orchestra und Ehrendirigent des Bournemouth Symphony Orchestra und des Bergen Philharmonic Orchestra. Er wurde mit dem Königlich Norwegischen Verdienstorden, der Sanford-Medaille der Yale School of Music, der Medaille der Elgar Society und der Ehrendoktorwürde der University of Bournemouth ausgezeichnet. Litton gastiert regelmäßig bei führenden Orchestern in der ganzen Welt. Als be-

geisterter Operndirigent hat er große Ensembles wie die Metropolitan Opera, das Royal Opera House, Covent Garden und die Deutsche Oper Berlin geleitet; darüber hinaus dirigiert er oft halbszenische Opernaufführungen mit Symphonieorchestern.

Seine umfangreiche und breit gefächerte Diskographie umfasst mehr als 135 Einspielungen, die mit dem Grammy Award (USA), dem Diapason d'Or (Frankreich) und anderen Auszeichnungen bedacht wurden. Andrew Litton tritt häufig als dirigierender Klaviersolist auf. Im Jahr 2014 veröffentlichte er sein erstes Klavier-Soloalbum („A Tribute to Oscar Peterson“), das von seiner Jazz-Leidenschaft zeugt. Die vorliegende Einspielung ist sein vierundzwanzigstes Album für BIS.

*<https://andrewlitton.com>*

## Un projet pandémique

Katharina et moi n'aurions jamais pu prévoir que notre dernier concert en 2020 aurait lieu le 5 mars à Singapour (elle était violon solo invitée de l'Orchestre symphonique de Singapour et j'étais au pupitre). À notre retour à New York, la réalité de la pandémie s'est imposée et tous nos concerts prévus ont été annulés. Quelques semaines plus tard, Katharina a suggéré que nous étudions et jouions des sonates pour violon. Cela nous a heureusement tenu occupés pendant un certain temps en plus de nous procurer un exutoire bien nécessaire à notre expression musicale et nous avons rapidement abordé le répertoire pour alto et piano. Après les incontournables Brahms et Schumann, mon vieil ami, le violoncelliste Mats Lidström, nous a suggéré d'élargir nos horizons et de regarder du côté de Robert Fuchs et d'Egon Kornauth. Nous avons commencé à lire les pièces quasiment tombées dans l'oubli qui apparaissent sur cet enregistrement et avons été immédiatement frappés par leur beauté et le fait qu'elles étaient injustement négligées. Peu de temps après, nous nous sommes risqués à un voyage à Londres. Après avoir subi la quarantaine obligatoire de 14 jours, nous nous sommes rendus au Henry Wood Hall pour l'enregistrement de cet album et c'est ainsi que le Litton Duo est né. Cela s'est avéré la première des deux naissances que nous avons connues en 2020 : notre fille Anastasia est née deux mois plus tard. Le dernier morceau de ce récital est un cadeau de mariage de notre ami Stephen Hough. Il s'agit d'un ravissant arrangement d'*Arirang*, une chanson folklorique traditionnelle coréenne.

*Andrew Litton*



Ce n'est que bien après le début du vingtième siècle que le triomphe du violon en tant que soliste virtuose au concert a commencé à être remis en question par les autres membres de la famille des cordes. Les violoncellistes vedettes sont assurément connus des mélomanes d'aujourd'hui mais, pratiquement jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, tenter de poursuivre une carrière de violoncelliste solo, sans la sécurité d'un poste au sein d'un orchestre, d'un quatuor à cordes ou d'une institution d'enseignement aurait été un suicide financier. Quant à l'alto, il n'était pas vraiment considéré comme un instrument soliste. Même dans les œuvres pour orchestre, les solos d'alto importants sont rares pendant que dans les quatuors à cordes, le préjugé selon lequel les altistes sont en réalité des violonistes ratés a longtemps prévalu. Mais il se trouvait de plus en plus d'amateurs désireux de jouer de la musique solo. Ils devaient la plupart du temps se contenter d'arrangements ou de précieuses raretés comme les *Märchenbilder* (« Histoires de contes de fées ») de Schumann pour alto et piano. Mais une grande avancée pour les altistes avides de répertoire a eu lieu en 1895 alors que Brahms a publié ses deux sonates pour clarinette dans des versions pour violon et alto. Ces versions alternatives ont nécessité un certain degré de « recomposition » afin de les adapter aux instruments auxquels elles se destinaient. Les versions pour violon n'ont jamais été adoptées (du reste, Brahms a produit suffisamment d'œuvres substantielles pour violon et piano), mais les arrangements pour alto ont rapidement gagné en popularité. Elles conviennent non seulement magnifiquement à cet instrument, mais elles modifient également tant la couleur instrumentale que le caractère émotionnel de la musique.

Les trois œuvres que l'on retrouve ici ont clairement été composées dans l'ombre de ces deux « sonates pour alto » de Brahms. En fait, **Egon Kornauth** est allé jusqu'à suivre Brahms en publiant sa **Sonate en ut dièse mineur** avec une version alternative pour clarinette. Il s'agit toutefois d'une véritable sonate pour alto qui

témoigne d'une compréhension de l'instrument à laquelle on peut s'attendre d'un musicien de quatuor à cordes accompli. Dans sa jeunesse, Kornauth, un excellent violoncelliste, eut maintes fois l'occasion de s'asseoir à côté d'altistes et de partager leurs triomphes et leurs tribulations. Brahms, avec son esthétique « classique-romantique » conservatrice et sa détermination, tout au long de sa carrière, à tirer des leçons du passé, constituait un phare idéal pour Kornauth qui ne manifestait aucun intérêt pour « l'innovation pour l'innovation » et qui, plus tard, fut modeste au point de reconnaître qu'il avait toujours eu un tempérament de « suiveur ». Kornauth eut heureusement un professeur, Robert Fuchs, qui reconnut que la meilleure solution était d'encourager son élève à approfondir sa compréhension des grands maîtres allemands, notamment Brahms et Bach. À une époque où l'on a encore tendance à confondre originalité et nouveauté, il est facile de jeter un regard superficiel sur une œuvre comme la Sonate pour alto de 1912 et de la considérer comme rétrograde, surtout en comparaison des expériences étonnamment extrêmes de certains des contemporains viennois les plus radicaux de Kornauth. Mais il s'agit d'une œuvre admirablement conçue : formellement, elle est à la fois forte et souple, possède une teinte émotionnelle subtile et profonde qui lui est propre et, surtout, renferme des idées importantes très attrayantes et marquantes. Elle est aussi idéalement conçue en tant que musique de chambre au dialogue instrumental intime, le plus souvent lyrique, plutôt que comme un conflit dramatique, au cœur de la sensibilité de la musique. Kornauth se connaissait manifestement bien et lorsqu'un autre de ses professeurs, Franz Schreker, essaya de l'engager dans des directions plus théâtrales, les deux finirent par se brouiller.

On est frappé dès le début par la façon dont Kornauth équilibre l'alto et le piano. Ce dernier peut facilement submerger l'alto, surtout lorsque celui-ci joue dans son registre grave et rauque d'autant qu'ici, la tonalité d'ut dièse mineur, plutôt inhabituelle, recourt peu aux cordes à vide plus brillantes de l'instrument. À l'instar de

Brahms dans ses sonates, Kornauth crée de belles et riches textures de piano sans trop recourir aux massifs redoublements à l’octave ou à l’écriture complexe à la main gauche telle qu’on la retrouve souvent dans les pièces pour piano seul de Brahms ou dans ses grandes œuvres de chambre. Kornauth prend particulièrement soin de réserver un espace autour de l’alto, empêchant le piano de lui faire concurrence dans le même registre. Dans le thème d’ouverture au rythme sévère par exemple, l’alto parvient à faire entendre son thème de manière claire, le piano ne ponctuant avec ses accords joués à deux mains qu’une fois que l’alto a atteint chacune de ses notes. Après le deuxième mouvement délicat et pensif (qui ressemble davantage à une danse lente et nostalgique qu’au mouvement lent traditionnel), le finale « sauvage et orageux » peut sembler, au premier abord, sur le point de poser le même genre de problèmes d’équilibre que le célèbre mouvement fugué démoniaque qui clôt la première sonate pour violoncelle de Brahms. Mais là encore, Kornauth ménage soigneusement ses effets, en particulier vers la fin où les deux accords conclusifs massifs du piano résonnent au-dessus de l’alto, de sorte que la note de basse soutenue de ce dernier est clairement perceptible, maintenant une présence forte jusqu’à la fin virtuose. Il n’est pas étonnant que la Sonate pour alto ait fait une si forte impression à sa création en 1912 et qu’elle ait valu à son compositeur un prix d’État autrichien l’année suivante.

En plus d’avoir été un mentor pédagogique apprécié d’Egon Kornauth, **Robert Fuchs** a également enseigné à Gustav Mahler, Hugo Wolf, Franz Schmidt, Franz Schreker, Jean Sibelius, Alexander von Zemlinsky et Erich Wolfgang Korngold au cours de sa longue et exceptionnelle carrière au Conservatoire de Vienne. Excessivement modeste en ce qui concerne ses propres compositions, il s’est néanmoins gagné quelques partisans influents dont les chefs d’orchestre Arthur Nikisch, Felix Weingartner et Hans Richter ainsi que Johannes Brahms lui-même qui a dit de Fuchs : « C’est un splendide musicien. Tout y est si fin et si adroit et conçu avec

tellement de charme qu'on est toujours satisfait. » Si cela semble bien tiède, il faut se rappeler que Brahms pouvait se révéler un critique acerbe lorsqu'il s'agissait de porter un jugement sur ses collègues compositeurs et qu'il se donnait rarement la peine de dissimuler ses véritables impressions. Si Fuchs a composé dans l'ombre de Brahms, c'est une ombre qu'il a appréciée et qu'il s'est appropriée au point de vue musical : la **Sonate pour alto en ré mineur** est encore plus franchement brahmsienne que celle de Kornauth. Et si le titre des *Sechs Fantasiestücke* suggère l'influence de Schumann, la dette est largement celle d'un folklore poétiquement revisité. Le sens de l'humour espiègle, parfois démoniaque, de Schumann et sa pensée latérale déconcertante mais passionnante lorsqu'il s'agissait de forme, n'étaient clairement pas pour Fuchs.

Pour ce qui est du charme, de la profusion et de la délicatesse, Fuchs a en revanche beaucoup à offrir. Bien que Brahms ait admiré la première symphonie de Fuchs, qui valut à son auteur le prix Beethoven de la Gesellschaft der Musikfreunde en 1886, c'est pour sa musique de chambre et ses sérénades orchestrales plus délicates que Fuchs a été le plus apprécié. Du reste, il reçut plus tard le surnom de « Serenaden-Fuchs ». S'il qualifie le premier mouvement de sa Sonate pour alto (1909) de *passionato*, il s'agit néanmoins d'une passion contenue, l'intensité ne devant jamais compromettre l'élégance ou l'équilibre formel. Le mouvement central est une sorte de menuet lent, lancé de manière touchante par une douce « invitation à la danse » entre l'alto et le piano. L'énergique finale dans une tonalité majeure a davantage de panache, mais Fuchs veille à ce que l'alto reçoive sa part de lumière. Il est difficile de croire, en écoutant cette musique, qu'elle a été créée la même année et dans la même ville que le second quatuor à cordes d'Arnold Schoenberg qui représentait un défi autrement existentiel et qui a été accueilli par des sifflements, des huées et des menaces corporelles. Mais aujourd'hui, alors que l'ancienne polarité moderniste-conservatrice semble tomber en désuétude, nous

sommes peut-être mieux à même d’apprécier la Sonate pour alto de Fuchs pour ce qu’elle a à offrir en elle-même. Ce qui est déjà beaucoup... et pas que pour les altistes.

© *Stephen Johnson 2021*

Aussi à l’aise au violon qu’à l’alto, **Katharina Kang Litton** est alto solo du New York City Ballet depuis 2018. Au violon, elle a joué en tant que soliste avec des orchestres de premier plan à Moscou, Saint-Pétersbourg, Francfort, Amsterdam, Bergen, Baltimore, Berlin, Cologne, Hambourg, New York et Rio de Janeiro et a travaillé avec des chefs d’orchestre tels que Dmitri Kitayenko, Kirill Petrenko, Christoph Altstaedt, Arnold Katz, Alondra de la Parra et Neeme Järvi. En tant que récitaliste et chambriste, elle a collaboré avec des artistes tels que Pinchas Zukerman, Midori Goto, Hagai Shaham, Viviane Hagner, Elmar Oliviera, Pavel Gililov, Shmuel Ashkenasi, Timothy Eddy, Frans Helmerson, Philip Setzer et le Quatuor Schumann.

Katharina Kang Litton a grandi en Allemagne où elle a étudié à la Robert Schumann Musikhochschule à Düsseldorf avec Rosa Fain dès l’âge de 9 ans. Elle a obtenu sa licence et sa maîtrise à la Manhattan School of Music en tant qu’élève de Pinchas Zukerman et de Patinka Kopec, et est diplômée du Cleveland Institute of Music où elle a travaillé auprès de Jaime Laredo. Elle aime se produire dans le cadre de festivals d’été internationaux et a participé aux créations d’œuvres de Nico Muhly, Dennis Bell et Ambrose Akinmusire.

Né à New York, **Andrew Litton** est titulaire d’un B.A. et d’un master en piano et direction d’orchestre de la Juilliard School. En 2021, il était directeur musical du New York City Ballet, premier chef invité de l’Orchestre symphonique de Singa-

pour et chef lauréat de l'Orchestre symphonique de Bournemouth et de l'Orchestre philharmonique de Bergen. Parmi ses autres distinctions, citons l'Ordre royal du mérite du roi Harald V de Norvège, la médaille Sanford de Yale, la médaille de la Société Elgar et un doctorat honorifique de l'Université de Bournemouth. Litton est régulièrement invité à diriger des orchestres de premier plan à travers le monde. Chef d'orchestre d'opéra passionné, il a dirigé dans les plus grandes maisons comme le Metropolitan Opera à New York, le Covent Garden de Londres et le Deutsche Oper à Berlin. Il dirige aussi régulièrement des programmes d'opéra semi-scéniques avec des orchestres symphoniques.

Sa discographie vaste et variée comptait en 2021 plus de cent-trente-cinq enregistrements qui lui ont valu un Grammy Award, le Diapason d'Or du magazine musical français *Diapason* et d'autres distinctions. Litton se produit souvent en tant que pianiste soliste et dirige de son piano. Premier album seul au piano, « A Tribute to Oscar Peterson » témoigne de sa passion pour le jazz et est paru en 2014. Ce présent enregistrement est son vingt-quatrième chez BIS.

<https://andrewlitton.com>

*The Litton Duo would like to thank the following for their generous support of this recording:*

Sanghoon Ahn

Jeff Eldredge

Su-Kyoung An

Lynn Parr Mock

Maria-Cristina Anzola and John G. Heimann

William Wolfram and Susan Jacquemot

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.

#### **Recording Data**

Recording: 23rd–25th October 2020 at the Henry Wood Hall, London, England  
Producer: Andrew Keener  
Sound engineer: Dave Rowell  
Assistant engineer Katie Earl  
Piano technician: Marcin Brzozka

Equipment: Brüel & Kjær and Neumann and Sennheiser microphones; Merging Technologies Horus pre-amplifier and high-resolution A/D converter; Pyramix digital audio workstation; B&W and Dynaudio loudspeakers  
Original format: 24-bit/192 kHz

Post-production: Editing: Matthew Bennett  
Mixing: Dave Rowell

Executive producers: Robert Suff (BIS); Jay Marshall

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Stephen Johnson 2021  
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Cover photography: © Dave Rowell  
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-2574 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2574

Robert Fuchs, 1926



Egon Kornauth, before 1930