

*includes* WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

GRAND  
PIANO

# HARSÁNYI

COMPLETE PIANO WORKS • 3

---

GIORGIO KOUKL

# TIBOR HARSÁNYI (1898–1954)

## COMPLETE PIANO WORKS • 3

GIORGIO KOUKL, *piano*

---

Catalogue Number: GP831

Recording Dates: 13 March (1–13) and 24 May (14–24) 2020

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

Publishers: Universal Edition (1–4), Raymond Deiss (5–12, 20, 21),

Éditions Maurice Senart (13–16), Éditions Max Eschig (17), Éditions Heugel & Cie (18–19, 22–24)

Artist Photograph: Zdeněk Žalský

Cover Art: Gro Thorsen:

[www.grothorsen.com](http://www.grothorsen.com)

Thanks to Mr Gérald Hugon for his research and invaluable assistance with  
Harsányi's complete piano works.

This recording is dedicated to Victoria & Marco Bonomo.

	<b>PIANO SONATA (1926) *</b>	<b>12:43</b>
<b>1</b>	I. Molto agitato	03:53
<b>2</b>	II. Lento	02:36
<b>3</b>	III. Allegretto scherzando	02:27
<b>4</b>	IV. Allegro giocoso	03:46
	<b>4 MORCEAUX (1924) *</b>	<b>16:21</b>
<b>5</b>	No. 1. Prélude	02:40
<b>6</b>	No. 2. Sérénade	07:30
<b>7</b>	No. 3. Air	02:39
<b>8</b>	No. 4. Danse	03:31
	<b>PETITE SUITE POUR ENFANTS (1923) *</b>	<b>11:20</b>
<b>9</b>	I. Prélude	02:01
<b>10</b>	II. Valsette	03:55
<b>11</b>	III. Minuetto	02:21
<b>12</b>	IV. Marche	03:02
	<b>PIANO SUITE (1930) *</b>	<b>07:57</b>
<b>13</b>	I. Prélude –	02:13
<b>14</b>	II. Romance –	02:20
<b>15</b>	III. Intermezzo –	01:55
<b>16</b>	IV. Nocturne	01:27

\*

**WORLD PREMIÈRE RECORDING**

<b>17</b>	<b>PARC D'ATTRACTIONS EXPO 1937 – LE TOURBILLON MÉCANIQUE (1937)</b>	<b>03:33</b>
	<b>2 BURLESQUES (1927) *</b>	<b>05:08</b>
<b>18</b>	No. 1. Con brio	02:34
<b>19</b>	No. 2. Animato	02:33
<b>20</b>	<b>NOVELLETTE (1925) *</b>	<b>06:34</b>
<b>21</b>	<b>RHAPSODIE (1924) *</b>	<b>05:51</b>
	<b>3 IMPROMPTUS (1952) *</b>	<b>10:01</b>
<b>22</b>	No. 1. Mouvement	03:18
<b>23</b>	No. 2. Flânerie	04:12
<b>24</b>	No. 3. Nocturne	02:31

\*

**WORLD PREMIÈRE RECORDING**

**TOTAL TIME: 79:56**

## TIBOR HARSÁNYI (1898–1954) COMPLETE PIANO WORKS • 3

Tibor Harsányi believed that modern music was the expression of 'our life – in other words, our joys, our troubles, our hopes, our artistic aspirations'. He gained his first foothold in the Paris music scene thanks to the support he was given by certain publishers, especially the first one with whom he had dealings, Raymond Deiss, later executed by the Germans for his wartime resistance activities. This recording features the piano works Harsányi composed in Paris, from his first attempts to the late *Trois Impromptus*.

As one might expect, therefore, his first three published piano scores reveal explorations of various different aesthetic approaches.

The *Petite Suite pour enfants* (October 1923) **9–12**, 'dedicated to my little girl Claire', was conceived as a gift for his daughter rather than as the kind of pedagogical collection he created a year later with the *12 Petites Pièces* (GP807). Here, in fact, the length of the pieces and the writing with its wide chords are physically designed for an older pianist. In the ternary-form *Prélude*, a simple principal motif in long note values emerges from a continuous movement of arpeggiated semiquavers, modulating each time except for a brief moment at the start of the central section. The *Valsette* is based on three thematic elements, with one in traditional style and another which is more agitated framing a moderate and expressive central idea in A major. The work is completed by an elegant, graceful *Minuetto* and a *Marche* with a central songlike trio in the middle register.

Dedicated to conductor-composer Francis Casadesus (1870–1954), who was taught by Franck and in 1921 founded the famous American Conservatory at Fontainebleau, the *Quatre Morceaux* (January–February 1924)

**5–8** reveal that even at this stage of his career Harsányi favoured juxtaposing movements of different character and genre in his piano works. The *Prélude* is full of uncertainty with its endlessly changing metre and bitonality between a monodic bass line and, in its gaps, a figure consisting of two broken triads in quavers. In the slower central section, a theme in octaves emerges and builds to a full and rapid climax. The *Sérénade* is a long and free fantasy redolent of Debussy with its dotted rhythm and the rich variety of its motifs and harmonic material. Constantly alternating seven- and five-beat bars, the *Air* deploys a tonal melody above an accompaniment that combines a harmonic bass with a chromatically blurred motif. The *Danse* begins with gently rocking seconds, out of which, above a rhythmic *ostinato*, melodic folk-inflected fragments grow. The dynamic intensifies and the music swells until it acquires a ferocious tone, before returning to the gentleness of the beginning, after alternating tremolos and octaves, then powerful chords.

In 1926, Harsányi orchestrated the last three of the *Morceaux – Sérénade, Air and Danse*. An advertisement for the Concerts Colonne gave him the idea of submitting the score to the orchestra administration. A few weeks later he received a letter from Gabriel Pierné telling him that the orchestra wanted to programme the new work and that he himself would conduct its premiere in March 1928.

In *Rhapsodie* (August–October 1924) **21**, the spirit of improvisation lies in the form and the diverse nature of the materials rather than in an abstract construction. Three main elements are used here: a fluid idea made up of quaver figures with a continually modulating inner melody, a second idea comprising more confrontational, declamatory chords, and a more tranquil phrase wrapped in an *ostinato* of two chromatic fourths and harmonised with wide triads.

Harsányi greatly admired the rigour of the ethnomusicological research carried out by his teacher Zoltán Kodály

and by Bartók, but felt that folk-inspired composition was a throwback to 19th-century nationalism. He instead stated that he considered his music to be part of the same aesthetic tradition as that of Brahms and Reger, far removed from the highly individualised adventures of Wagner, Schoenberg and Debussy.

Written between January and July 1925, Harsányi's *First String Quartet* marked the start of one of his most productive periods, the one during which his true originality as a composer established itself. *Novellette* (September 1925) **20** is cast in a six-section narrative form reminiscent, with its two Trios, of Schumann's *Novellette No. 8*, but with a less developed and calmer ending. The first section is the most complex and features some lovely pianistic writing, supple and with varied articulation, with warm bitonal superimpositions adding spice virtually throughout. Unexpectedly, Trio I creates a contrast with its tempo, five-beat metre, more conventional harmonies and light *staccato* articulation. The first section is then repeated verbatim. Trio II, in tripartite form, presents a resolute and *forte* theme, then a calm *legato* central section, which is followed by a gentler, curtailed return to the theme, before a slow, peaceful, expressive conclusion.

The *Piano Sonata* (February 1926) **1–4** is dedicated to fellow Paris School pianist and composer Alexander Tcherepnin (1899–1977). Harsányi's first attempt at writing a sonata was the *Sonatina* for violin and piano (1918–22, Naxos 8.573556). His *Piano Sonata* has the conventional four-movement form, but the initial *Molto agitato* can appear disconcerting at times with its abundance of ideas, sound combinations and diverse figurations. There does not seem to be any thematic work as such here, but a carefully articulated (*staccato*, *détaché*, *legato* or *marcato*) free form of playing, as if to diversify the sonorities. Two main ideas seem to dominate. The first, at the beginning, in detached notes, reappears twice. The second, very *legato*, combines an expressive motif of distinctive design, initiated by an incisive rhythm, with a light and decorative accompaniment, dominated by broken thirds.

Rather than being a genuine lyrical slow movement, the *Lento* provides a contrast to the previous movement by playing the role of a sombre intermezzo, for which it uses limited materials. The steady accompaniment in broad, weighty harmonies, surrounding a meandering, tortuous line in the middle register, supports a melody of impalpable design. This idea alternates three times with lighter episodes which are dominated by offbeat impulses and a striking motif in double notes.

The very condensed *Allegretto scherzando* serves as a light and humorous scherzo with three ideas – one begins with a triplet figure, the second is a simple folk-like motif, while the third is linear, gentle and *legato*. It contains a central development section and a coda.

The *Allegro giocoso* finale is a kind of rondo-sonata in which the opening theme acts as refrain, returning on two occasions. Joyous and dance-like in character, played in detached style and quite powerfully, it begins with a biting *appoggiatura* figure and harmonies in sevenths to which a smooth two-quaver questioning figure responds, like a mischievous wink. The second theme, gentler and more flowing, gradually allows a secondary figure of three rising notes to establish itself. After the first return of the opening theme the central section begins – it consists of three sections separated by rests prolonged by fermatas. The start of the second theme is just sketched out, then followed by a section that alternates disjointed elements of both themes; next comes another sketch of the first theme, this time followed by twelve 'winks'; finally, we hear a three-voice contrapuntal episode based on the first theme, before the recapitulation and a peaceful coda of ten 'winks'.

That same year of 1926 also saw the composition of the *Sonata for Violin and Piano* in April–May (Naxos 8.573556), the *Piano Trio* in July and the *Duo for Violin and Cello* in November.



The *Deux Burlesques* **18–19** were written in February and August 1927 respectively: from March to July that year Harsányi poured all his creative energy into the masterly *Nonet*. Like the *Six Pièces courtes* (GP806) of January 1927, the *Burlesques* were dedicated to the pianist Ilona Kabos (1893–1973). The burlesque had made its reappearance in 20th-century music via Stravinsky's *Petrouchka* of 1911 and Bartók's *Burlesques* for piano of 1912. Compositionally dense, the first of Harsányi's pieces presents a wide variety of easily identifiable concise figures. It opens in F sharp major but the writing soon becomes bitonal, black keys against white keys, glissandos included, and primarily for alternate hands. Adding a brief moment of surprise, the music flirts with jazz in a *Tempo di Blues*. The concluding recapitulation begins with powerful G major triads. The second *Burlesque* is more linear in conception with more extended contrapuntal sound combinations. A *marcato* articulation prevails here.

The four movements of the *Piano Suite* (February 1930) **13–16** are played without a break (*attacca*), the composer's aim being to create an uninterrupted flow of contrasting atmospheres. The similarity of character of each piece is very different from the expressive contrasts of the *Deux Burlesques*, and the fast–slow–fast–slow sequence of movements is relatively unusual. The rapid *Prélude*, with its syncopated jazz inflections, is enlivened by dissonant touches very distinct from the gentler harmonies that follow, which feature songlike thirds. The *Romance* is a moment of inward-looking lyricism whose writing is reminiscent of that of Brahms. The *Intermezzo* is a fast-moving continuum of sound, with harmonic and dynamic fluctuations, its pianism characterised by lightness and the use of alternate hands. More than a tableau depicting the sounds and ambiances of the night, the chromatically written *Nocturne* is resigned and intimate in nature.

During the 1930s, the composer was closely involved in the programming and organisation of the Triton concert society. The high point of the decade for the city of Paris was the Exposition Universelle of 1937. As part of

the wider events of the Expo, Harsányi's chamber opera *Les Invités*, written in 1927–28, the period in which Hindemith and Milhaud were producing their *opéras-minute* ('miniature operas'), enjoyed its first performance that July at the Comédie des Champs-Élysées. In his review, Messiaen noted that the score contained 'very fine atonal and polytonal passages which remind us that this is a work of the 20th century'. Also, to mark the occasion, the Max Eschig publishing house issued *Expo 1937*, a set of piano works by Milhaud, Honegger, Mompou, Ernesto Halffter, Rieti and five Paris School composers – Martinů (*Le Train hanté*, Naxos 8.572025), Tcherepnin (*Autour des montagnes russes*, GP658), Tansman (*Le Géant*), Mihalovici (*Un Danseur roumain*) and Harsányi, whose *Le Tourbillon mécanique* (September 1937) **17** is a toccata-style piece dedicated to Marguerite Long.

Harsányi achieved wider international fame in his later years. In 1950 his radio opera *Illusions*, based on a story by E.T.A. Hoffmann, won the Prix Italia, while his *Concertstück* for piano and orchestra (1930) was performed at Donaueschingen on 7 October 1951 with Carl Seeman as soloist and Hans Rosbaud on the conductor's podium.

Dedicated to his pianist friend Ina Marika, the *Trois Impromptus* **22–24** were composed at different times in Harsányi's life. The middle piece, *Flânerie* (April 1948), is a carefree snapshot, witty and subtle, its writing agile and elegant, using a variety of articulation styles to achieve a sophisticated sonority. Nos. 1 and 3 date from April and May 1952 respectively. In *Mouvement*, two elements emerge above an uninterrupted background of repeated sounds like harmonic pedal notes: a main disjunct motif in fourths and an expressive subsidiary motif in long syncopated notes. Rather than providing a conclusion, the final impromptu, *Nocturne*, is a strange piece which appears to question the future.

In 1951, at the request of Charles Munch who, in 1938, had conducted the premiere of the orchestral suite drawn from his ballet *Les Pantins*, Harsányi composed the *Symphony in C*, which proved to be his last large-scale orchestral work. It was premiered on 26 June 1952 at the 26th ISCM Festival in Salzburg. The conductor on that occasion, when the programme also included works by Bernd Alois Zimmermann and Pierre Boulez, should have been Roger Desormière, but three months earlier, while in Rome, he had suffered a stroke which put an end to his career. The *Symphony's* US premiere took place on 9 January 1953, performed by the Boston Symphony Orchestra under Ernest Ansermet.

Strangely, in the advertisement for the Salzburg programme, while the other composers are listed with a mention of their nationality, Harsányi is designated as 'independent'. This despite the fact that he was entirely assimilated into his adoptive country and had even fought in the French army as a foreign volunteer. By 1952 he had still not been awarded naturalisation by France's Ministry of Justice. Claude Delvincourt, then director of the Paris Conservatoire, intervened and asked to see Harsányi's file. This turned out to be a single handwritten sheet on which some functionary had scribbled the following idiotic note: 'Pursuing a socially useless profession.' The Ministry rectified this blunder as quickly as possible. The composer's naturalisation papers finally reached his home on the morning of 20 September 1954. He had died the previous day.

Alexandre Tansman, Harsányi's neighbour in Paris, wrote in his memoirs, *Regards en arrière*, 'I had no idea he was living in such poverty. He was such an enormously talented musician and did not achieve anywhere near the fame he deserved. That lack of recognition did make him prone to bitterness, but beneath an ironic, scathing façade, he had a heart of gold...'

**Gérald Hugon**

## TIBOR HARSÁNYI (1898–1954) INTÉGRALE DES ŒUVRES POUR PIANO • 3

Tibor Harsányi estimait que la musique moderne était l'expression de « notre vie, c'est-à-dire nos joies, nos angoisses, nos espoirs, nos aspirations artistiques ». Son intégration à la vie musicale parisienne commença grâce aux éditeurs notamment le premier, Raymond Deiss qui, comme résistant, connut une fin tragique durant la Seconde Guerre mondiale. Le programme du présent enregistrement parcourt sa production pianistique composée à Paris, de ses premiers essais aux ultimes *Trois Impromptus*.

Les trois premières partitions pour piano publiées alors, sont encore des explorations de voies esthétiques particulières.

La *Petite Suite pour enfants* (octobre 1923) **9–12**, « dédiée à ma petite fille Claire », est pensée comme un cadeau familial fait à l'enfant, plutôt qu'un recueil pédagogique pour les enfants, comme en donna l'année suivante Harsányi avec ses *12 Petites Pièces* (GP807). En effet ici, la longueur des pièces et l'écriture pianistique avec ses larges accords sont physiquement destinées à un pianiste plus âgé. Le *Prélude* est de forme ternaire. D'un mouvement continu de doubles croches arpégées, modulant chaque temps excepté un bref instant au début de la partie centrale, émerge le motif principal ingénu en valeurs longues. La *Valsette* est fondée sur trois éléments thématiques, l'un de style traditionnel, le second plus agité et une idée médiane, en *la* majeur, modérée et expressive. Suivent un élégant et gracieux *Menuetto* et une *Marche*, avec un trio médian chantant dans le médium.

Dédiés à Francis Casadesus (1870–1954) chef d'orchestre et compositeur, qui fut élève de Franck et fondateur en 1921 du fameux Conservatoire américain de Fontainebleau, les *Quatre Morceaux* (janvier–février 1924) **5–8** annoncent déjà la prédilection constante d'Harsányi pour le recueil pianistique réunissant des pièces de caractères et de genres différents. Le *Prélude* est plein d'incertitude avec sa métrique sans cesse changeante et sa bitonalité entre une ligne monodique à la basse, et dans ses interstices, une figure de deux croches d'accords parfaits disloqués. Dans la partie médiane plus lente émerge un thème en octaves qui atteint un climax rapide et très chargé. La *Sérénade* est une longue et libre fantaisie de caractère presque debussyste avec son rythme

pointé, et la riche diversité de ses figures et de ses matériaux harmoniques. Alternant constamment des mesures à sept et cinq temps, l'*Air* déploie une mélodie tonale sur un accompagnement mêlant successivement basse harmonique et motif brouillé de chromatisme. *Danse* commence par un discret balancement de secondes d'où, sur un ostinato rythmique, émergent des fragments mélodiques aux inflexions populaires. La dynamique s'intensifie et la musique s'enfle jusqu'à prendre un ton féroce, avant de retourner à la délicatesse du début, après une alternance de trémolos et d'octaves puis de puissants accords.

En 1926, Harsányi orchestra les trois derniers morceaux *Sérénade*, *Air* et *Danse*. Une publicité pour les Concerts Colonne lui donna l'idée de déposer cette partition au secrétariat de l'orchestre. Quelques semaines plus tard il reçut une lettre de Gabriel Pierné lui annonçant la programmation de ce triptyque dont en mars 1928, il dirigera la création.

Dans la *Rhapsodie* (août–octobre 1924) <sup>21</sup>, l'esprit de l'improvisation préside dans la forme et l'hétérogénéité des matériaux plutôt que la construction abstraite. Trois éléments sont principalement utilisés : une idée fluide en figures croches avec un chant intérieur continuellement en modulation, une seconde en accords plus conflictuels et déclamatifs et une phrase plus tranquille enveloppée d'un ostinato de deux quarts chromatiques et harmonisée de larges accords parfaits.

Harsányi admirait beaucoup la rigueur du travail ethnomusicologique de son maître Zoltán Kodály et de Bartók. Mais il estimait que la création inspirée par le folklore était un vestige du nationalisme du siècle passé. Il déclara plutôt considérer sa musique dans la descendance d'une esthétique qui avait abouti à Brahms et Reger et qui se tenait à l'écart des aventures très individualisées de Wagner, Schoenberg et Debussy.

Avec la composition son *Premier Quatuor à cordes* écrit de janvier à juillet 1925, Harsányi ouvre l'une des plus fécondes périodes de sa production durant laquelle s'affirme l'originalité de sa personnalité. La *Novellette* (septembre 1925) <sup>20</sup> est d'une forme narrative en six volets qui n'est pas sans rappeler avec ses deux trios, la *Huitième Novellette* de Schumann, mais avec une fin moins développée et plus détendue. Le premier volet est le plus complexe et d'une belle écriture pianistique, souple et à l'articulation variée, pimentée presque continuellement de chaleureuses superpositions bitonales. De manière inattendue, le Trio I fait contraste par

son tempo, sa carrure métrique à cinq temps, ses harmonies plus classiques et sa constante articulation en staccato léger. Le premier volet est répété littéralement. Enfin, de forme tripartite, le Trio II présente un thème résolu et *forte* puis une partie médiane douce et liée, suivie d'un retour plus doux du thème écourté, avant la conclusion lente, calme et expressive.

La *Sonate* (février 1926) **1–4** est dédiée à son collègue pianiste et compositeur Alexandre Tcherepnine (1899–1977) de l'École de Paris. Avec la *Sonatine* pour violon et piano (1918-22) assez développée pour violon et piano (Naxos 8.573556), Harsányi avait approché le genre de la sonate pour la première fois. La *Sonate* pour piano obéit à la forme traditionnelle en quatre mouvements. Mais le *Molto agitato* initial peut parfois sembler déconcertant avec ce foisonnement d'idées, de combinaisons sonores et de figurations diverses. Il ne semble pas ici y avoir de travail thématique en soi, mais un libre jeu sonore soigneusement articulé (staccato, détaché, legato ou marcato), comme pour diversifier la sonorité. Deux principales propositions semblent dominer. La première, au début, en jeu détaché reparaît deux fois. La seconde très liée, combine un motif expressif au dessin marqué, lancé par un rythme incisif, avec un accompagnement léger et décoratif, dominé par des tierces brisées.

Le *Lento*, plus qu'un véritable mouvement lent lyrique, joue, par contraste avec le mouvement précédent, le rôle d'un sombre intermezzo avec un nombre restreint d'éléments. L'accompagnement régulier en larges harmonies pleines de gravité, enveloppant dans le registre médium une ligne sinueuse et tourmentée, soutient un chant au dessin incertain. Par trois fois, cette proposition alterne avec des épisodes plus aérés dans lesquels dominant des impulsions à contretemps et un motif accablant en doubles notes.

L'*Allegretto scherzando*, très condensé, fait office d'un scherzo léger et humoristique à trois idées, l'une amorcée par une figure en triolet, l'autre simple motif de caractère populaire, la dernière linéaire douce et liée. Il comprend une partie médiane développante et une coda.

Le final *Allegro giocoso* est une sorte de rondo-sonate avec en refrain le thème initial qui revient deux fois. De caractère joyeux et dansant, joué détaché et moyennement fort, il débute avec une figure mordante d'appoggiature et des harmonies de septième auxquelles répond une interrogation coulée de deux croches,

comme un clin d'œil malicieux. Le second thème plus doux et fluide laisse s'imposer progressivement une autre figure secondaire de trois notes ascendantes. Après le premier retour du thème initial, commence la partie médiane en trois volets séparés par des silences renforcés de points d'orgue. Immédiatement d'abord, le début du second thème à peine esquissé, suivi d'une période alternant des éléments disloqués des deux thèmes ; ensuite, une autre esquisse du premier thème suivi cette fois de douze « clins d'œil » ; enfin, un épisode contrapuntique à trois voix sur le premier thème avant la réexposition et une coda apaisée sur dix « clins d'œil ».

En cette même année 1926, suivront en avril-mai la composition de la *Sonate* pour violon et piano (Naxos 8.573556), puis celles du *Trio* avec piano en juillet et *Duo* pour violon et violoncelle en novembre.

Les *Deux Burlesques* **18–19** sont écrites respectivement en février et août 1927. Entre ces deux pièces, Harsányi réserve son énergie créatrice de mars à juillet à la composition de son magistral *Nonette*. Comme les *Six Pièces courtes* (GP806) datées de janvier 1927, ces *Deux Burlesques* sont dédiées à la pianiste Ilona Kabos (1893–1973). Le burlesque était réapparu dans la musique du XXe siècle chez Stravinsky dès 1911 (*Petrouchka*) ou Bartók (*Burlesques* pour piano, 1912). D'une remarquable densité compositionnelle, la première présente une grande diversité de figures courtes aisément identifiables. Lancée en *fa #* majeur, très vite la bitonalité s'impose, touches noires contre touches blanches, y compris avec les glissandi, le plus souvent en mains alternées. Surprise d'un instant, la musique affleure le jazz avec un *Tempo di Blues*. La récapitulation conclusive commence avec de forts accords parfaits de *sol* majeur. La seconde pièce est d'une conception plus linéaire avec des combinaisons sonores contrapuntiques aux éléments plus longs. L'articulation *marcato* du jeu pianistique reste prépondérante.

Dans la *Suite* (février 1930) **13–16** les quatre morceaux sont joués enchaînés (*attacca*), volonté du compositeur de créer une continuité d'atmosphères contrastées. L'homogénéité du caractère de chaque pièce diffère fortement avec la discontinuité expressive des *Burlesques*. La succession de deux pièces rapides et deux pièces lentes en alternance est relativement rare. Le *Prélude* rapide, aux inflexions de jazz syncopé, est pimenté de dissonances qui se distinguent des harmonies suivantes plus douces, aux tierces chantantes. La *Romance* est un moment de lyrisme intérieur à l'écriture quelque peu brahmsienne. L'*Intermezzo* est un continuum sonore très rapide, en fluctuations harmoniques et dynamiques, au jeu pianistique tout en légèreté de mains alternées. Plus qu'un tableau sonore des atmosphères et des sons de la nuit, le *Notturmo* est avec ses chromatismes, d'une expression intime résignée.

Durant les années trente, le compositeur est très impliqué dans la programmation et l'animation de la société des concerts *Le Triton*. Le moment parisien culminant de cette décennie est 1937, l'Exposition universelle. Dans le cadre de l'Exposition, son bref opéra *Les Invités* écrit en 1927–1928 dans la proximité des « opéras-minute » d'Hindemith et de Milhaud, fut créé en juillet à la Comédie des Champs-Élysées. Dans un compte-rendu, Messiaen releva que cette partition « contient de très beaux passages atonaux et polytonaux qui nous rappellent que ceci est du XXe siècle ». À cette occasion, les Éditions Max Eschig publient aussi « Expo 1937 », un album pour piano réunissant les noms de Milhaud, Honegger, Mompou, Ernesto Hallfer, Rieti à cinq compositeurs de l'École de Paris Martinů (*Le Train hanté*, Naxos 8.572025), Alexandre Tcherepnine (*Autour des montagnes russes*) (GP658), Tansman (*Le Géant*), Mihalovici (*Un Danseur roumain*) et *Le Tourbillon mécanique* (septembre 1937) **17** d'Harsányi, dans le style d'une toccata, dédié à Marguerite Long.

Les dernières années voient une reconnaissance plus internationale. En 1950, son opéra radiophonique *Illusions* d'après un conte d'E.T.A. Hoffmann obtient le Prix Italia. Le *Concertstück* pour piano et orchestre (1930) est créé à Donaueschingen 7 octobre 1951 par Carl Seeman, piano, sous la direction d'Hans Rosbaud.

Les *Trois Impromptus* **22–24** dédiés à son amie la pianiste Ina Marika, furent composés à des périodes différentes. Le second *Flânerie* (avril 1948) est un instant d'insouciance, spirituel et plein de délicatesse, d'une souple et élégante écriture pianistique, à l'articulation variée, ciblant le raffinement de la sonorité. Les deux autres impromptus datent respectivement d'avril (n°1) et mai (n°3) 1952. Dans *Mouvement*, sur un fond continu de sons répétés comme pédales harmoniques, émergent deux éléments : un motif principal disjoint en quarts et un motif subsidiaire expressif en valeurs longues syncopées. Plus qu'une conclusion, l'ultime *Nocturne* est une pièce étrange, comme un questionnement sur l'avenir.

En 1951, à la demande de Charles Munch qui avait créé à Paris en 1938 la suite du ballet *Les Pantins*, Harsányi composa la *Symphonie en ut*, sa dernière œuvre d'envergure pour orchestre. Elle fut jouée pour la première fois à Salzbourg le 26 juin 1952 au 26<sup>e</sup> Festival de la S.I.M.C. En raison de l'attaque cérébrale survenue à Rome en mars, qui devait mettre fin à sa carrière, le chef prévu pour ce concert, Roger Désormière, avait dû renoncer à ce programme qui comprenait aussi des œuvres de Bernd Alois Zimmermann et de Pierre Boulez. Par ailleurs, la première Américaine eut lieu le 9 janvier 1953 avec le Boston Symphony Orchestra dirigé par Ernest Ansermet.



De façon étrange, à la place de la nationalité qui figurait pour chacun des autres compositeurs sur l'annonce du programme de Salzbourg, on lisait la mention « indépendant » à côté du nom d'Harsányi. Et pourtant Harsányi était totalement assimilé à la France et avait même fait la guerre sous l'uniforme français, comme engagé volontaire étranger. En 1952, il n'était pas encore parvenu à obtenir du Ministère de la Justice sa naturalisation. Claude Delvincourt, alors directeur du Conservatoire de Paris intervint dans le dossier conservé, en l'occurrence une simple feuille manuscrite sur laquelle avait été portée par un fonctionnaire une stupide mention « Exerce une profession socialement inutile ». Le Ministère rectifia aussi vite que possible cette bévue. L'annonce de sa naturalisation parvint à son domicile le matin du 20 septembre 1954. Il était mort dans la journée précédente.

Dans ses mémoires *Regards en arrière*, Alexandre Tansman, son voisin parisien, témoigne : « Jamais je n'aurais cru qu'il vivait dans une pareille pauvreté. Musicien de très grand talent, il était loin d'occuper la place qu'il méritait. Cela créa en lui une certaine amertume mais, sous son aspect ironique et mordant, il gardait un cœur d'or... »

**Gérald Hugon**

## 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 Stanislas 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, Tibor Harsányi and Vittorio Rieti.

[www.koukl.com](http://www.koukl.com)



GIORGIO KOUKL  
© Zdeněk Žalský



TIBOR HARSÁNYI  
© Petőfi Irodalmi Múzeum Budapest, Hungary

# TIBOR HARSÁNYI (1898–1954)

## COMPLETE PIANO WORKS • 3

Tibor Harsányi, a student of Zoltán Kodály at the Budapest Conservatory, lived in France from 1923 where he became one of the leading expatriate composers to form the group known as L'École de Paris. As the *4 Morceaux* show, his piano music is notable for its variety of character and genre. The *Piano Sonata* reveals his enthusiasm for dance rhythms and for joyful lyricism as well as quietly sombre elements, while the *Burlesques* flirt with jazz. The *Piano Suite* conjures up a vivid series of atmospheres in a work that is songlike, dissonant and ambient.

<b>1–4</b>	PIANO SONATA (1926) *	12:43
<b>5–8</b>	4 MORCEAUX (1924) *	16:21
<b>9–12</b>	PETITE SUITE POUR ENFANTS (1923) *	11:20
<b>13–16</b>	PIANO SUITE (1930) *	07:57
<b>17</b>	PARC D'ATTRACTIONS EXPO 1937 – LE TOURBILLON MÉCANIQUE (1937)	03:33
<b>18–19</b>	2 BURLESQUES (1927) *	05:08
<b>20</b>	NOVELLETTE (1925) *	06:34
<b>21</b>	RHAPSODIE (1924) *	05:51
<b>22–24</b>	3 IMPROMPTUS (1952) *	10:01

\* WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL PLAYING TIME: 79:56



GIORGIO KOUKL



© & © 2020 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.

GP831

