



FRANZ LISZT (1811-1886) JULIUS REUBKE (1834-1858)

JOSQUIN OTAL

piano

DURÉE TOTALE – 59'53"

FRANZ LISZT

SONATE POUR PIANO EN SI MINEUR, S.178

- | | | |
|---|--------------------------------------|--------|
| 1 | <i>Lento assai, allegro energico</i> | 12'24" |
| 2 | <i>Andante sostenuto</i> | 6'58" |
| 3 | <i>Allegro energico</i> | 10'36" |

JULIUS REUBKE

SONATE POUR PIANO EN SI BÉMOL MINEUR

- | | | |
|---|--------------------------|--------|
| 4 | <i>Allegro</i> | 13'50" |
| 5 | <i>Andante sostenuto</i> | 7'22" |
| 6 | <i>Allegro assai</i> | 8'40" |

FESTIVAL

PRINTEMPS
DES ARTS
LE MONTE CARLO

SOUS LA PRÉSIDENCE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels. Donner une image durable demeure une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site. Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984.

Retrouvez l'intégralité de notre collection sur printempsdesarts.mc.

Marc Monnet

LISZT ET REUBKE,

OU LES NOUVELLES VOIES

DE LA SONATE

Beethoven, pas de géant et colonne de feu

« Pour nous, musiciens, l'œuvre de Beethoven est semblable à la colonne de nuée et de feu qui conduisit les Israélites à travers le désert [...]. Son obscurité et sa lumière nous tracent également la voie que nous devons suivre » : c'est ainsi que Liszt explique en 1852 à Wilhelm von Lenz son admiration pour le compositeur qui, plus que tout autre, a influencé sa carrière et le développement de sa musique.

L'héritage de Beethoven est l'une des grandes questions de l'histoire de la musique au XIX^e siècle : comment continuer à composer des genres — notamment des sonates, des quatuors à cordes et des symphonies — avec des techniques qu'il avait non seulement portées à leur absolu, mais qu'il avait aussi complètement renouvelées ? Il s'agissait, pour les compositeurs de la première moitié du siècle, de trouver leur propre voie entre ce modèle tutélaire et la modernité qu'ils souhaitaient incarner, tout en *inventant* une nouveauté qui se démarquerait des traditions qu'avait déjà bouleversées ce « géant ». C'est ce terme (*Riesen*, en allemand) employé par Brahms, un autre compositeur pour qui Beethoven fut

un modèle, lorsqu'il confie au chef d'orchestre Hermann Levi son intimidation : « Tu n'as pas idée de ce que c'est, pour nous, d'entendre toujours marcher un géant derrière soi ». Et Hans von Bülow de considérer la *Première Symphonie en ut mineur* de Brahms comme la *Dixième* de Beethoven...

Dans le domaine du piano, les trente-deux Sonates de Beethoven constituent un corpus de référence pour les compositeurs de la génération 1810 ; ils l'admirent, en sont impressionnés, même si parfois, certains ne comprennent pas les plus tardives. Mais le genre de la Sonate a-t-il encore quelque chose à dire, et la modernité de ces compositeurs doit-elle se développer dans d'autres formes ? Face à cet héritage puissant, Chopin, Schumann, Mendelssohn et Liszt n'ont pas confié à la seule Sonate, genre noble et vénérable, leur *Phantasie* créatrice : ils ont développé d'autres genres, par exemple des miniatures, des formes inspirées de la musique populaire et de la poésie, etc. De Chopin, d'aucuns critiquèrent la « petitesse », comme s'il y avait, en musique, une hiérarchie officielle des genres comme il en existe une en peinture : ainsi pour le *Contemporary Review* en 1866 : « Chopin était grand dans les petites choses, mais petit dans les grandes ». Liszt, quant à lui, développe des poèmes pour

piano liés à des programmes extra-musicaux, et ne pratiqua pas vraiment la miniature en musique : on l'associe à une certaine idée de la « grandeur », celle de la grande manière et de la monumentalité. Abstraction faite des quelques sonates perdues composées dans sa jeunesse et de sa Fantaisie « presque Sonate » *Après une lecture du Dante*—une « Fantasia quasi Sonata » en réponse à la « Sonata quasi Fantasia » de Beethoven— son catalogue ne comporte qu'une seule Sonate. Plus précisément, comme l'indique le titre du manuscrit autographe, conservé à la Morgan Library de New York après avoir été en possession d'Alfred Cortot, une *Grande Sonate en si mineur pour le pianoforte*.

La Grande Sonate de Franz Liszt

La Grande Sonate de Liszt a été achevée le 2 février 1853 (date inscrite sur le manuscrit), publiée en 1854 à Leipzig, et créée le 22 janvier 1857 à Berlin par Hans von Bülow sur le premier piano fabriqué par Carl Bechstein. Trois ans plus tard, Bülow se souvient de cet instrument en écrivant à son maître qu'il part pour Leipzig « avec un Bechstein ultra-sublime qui tressaille de plaisir en rendant votre divine Sonate. Ce morceau a été le premier qui a été joué par moi le premier sur le premier piano que Bechstein a fait ». On a longtemps pensé que la *Grande Sonate* de Liszt avait été composée rapidement, qu'elle avait jailli immédiatement, telle Minerve tout armée du chef de Jupiter. Résultat fulgurant de son expérience et de sa maturité, elle serait née une fois terminées les tournées de virtuose saltimbanque et commencée la carrière de maître de chapelle « sérieux » à Weimar, où Liszt s'installe en 1848. À l'inverse de la plupart des œuvres de ce dernier, qui étaient le fruit d'une longue gestation et l'aboutissement de plusieurs versions, on n'en connaît en effet qu'une seule version et aucune révision. Aucun témoignage ne raconte véritablement sa genèse, Liszt n'en parle pas dans sa correspondance et ne lui attribue aucun programme extra-musical.

Seules trois sources manuscrites sont connues à ce jour : une brève esquisse des premières mesures (conservée à Weimar), un fragment du thème *Andante sostenuto* (perdu) et le manuscrit autographe complet de New York. Grâce au dévoilement des collettes de ce dernier, on peut cependant en savoir davantage depuis 2011 sur les ratures, repentirs et hésitations de Liszt—et pas seulement sur la fin grandiloquente qu’il avait initialement envisagée avant de lui préférer une conclusion douce, mystérieuse et éthérée. Mais surtout, on sait maintenant que Liszt avait déjà joué dès 1850 dans son cercle à Weimar le thème principal, celui de l’*Allegro energico* (mes. 8 et suivantes), car il forme le sujet de la Fugue de concert sur un thème de Liszt de Friedrich Kùhmstedt. La *Sonate* de Liszt est donc plus ancienne qu’on ne le croyait jusqu’à présent, et Liszt l’a donc jouée en privé, dans une forme intermédiaire et sans l’avoir encore écrite, dès son installation à Weimar. Il en avait même sûrement élaboré mentalement le matériau durant ses années de virtuose itinérant. Dans sa *Grande Sonate*, qui est une sorte de symphonie pour piano composée d’un seul bloc, Liszt explore les nouveautés propres à son langage et à son style (effets pianistiques, virtuosité, harmonies).

C’est aussi un laboratoire de la forme, fusion savante de trois mouvements encadrés par une introduction et une coda (à la fois *durchkomponiert* et tripartite, unis par le principe de transformation motivique dont Beethoven avait montré la voie, et dont Reubke se souviendra). Dédiée à Schumann qui avait lui-même offert sa *Fantaisie* op. 17 à Liszt, la *Grande Sonate* est donc à la fois dans la lignée de Beethoven et un aboutissement en termes d’esthétique, de composition et de technique pianistique. On a cherché à découvrir le « programme » qu’elle pourrait cacher et sa signification extra-musicale. Certains y ont vu le mythe de Faust, d’autres le combat entre Dieu et Lucifer tel que décrit dans le *Paradise Lost* de Milton. Mis à part une allusion à l’Ouverture *Coriolan* de Beethoven, destinée à guider l’imagination de son élève August Stradal, Liszt n’a volontairement laissé aucune clé, ce qui la rend encore plus universelle puisqu’elle se prête à tous les possibles poétiques. Son titre même, *Grande Sonate*, en référence à la « grande » tradition, semble à lui seul couper court à toute tentation programmatique. A ses élèves, Liszt se contenta de donner quelques indications générales sur l’interprétation d’un point de vue technique, sur les *tempi* (jamais trop rapides), les *gruppetti* à ne pas jouer trop vite, les deux premières octaves qu’il voulait entendre « sonner comme un coup de timbale étouffé » pour donner au son « une couleur sombre », ou

encore sur l'*Andante religioso* qui doit être considéré comme un *Andante religioso* à jouer avec un changement de sonorité important.

Dans la lignée de Liszt et Beethoven : la Sonate de Julius Reubke

Fils d'un facteur d'orgues réputé, Julius Reubke, pianiste et organiste, étudie au Conservatoire de Berlin avec Theodor Kullak (piano) et Adolf Bernhard Marx (composition). Après l'avoir entendu, Hans von Bülow le recommande à Liszt en décembre 1853 comme « le meilleur élève du Conservatoire, qui a du talent pour la composition et pour l'exécution ». A Weimar, Reubke trouve rapidement sa place parmi les disciples favoris de Liszt, vivant et étudiant dans le milieu effervescent de l'Altenburg. En janvier 1857, Liszt écrit à Bülow que le garçon, âgé d'un peu plus de vingt ans, « est en train de faire une Sonate qui vous plaira, et qui pourra également servir de provocation aux auditeurs bénévoles qui seront en train de frapper et siffler (*pochen und zischen*) ». Ces derniers mots soulignent la nouveauté de l'œuvre, sa filiation avec le style de Liszt et de ses émules de la *Neudeutsche Schule* (Nouvelle école allemande) régulièrement attaqués par les conservateurs. Après avoir découvert la Sonate

de Reubke, Bülow confie à Bronsart (un autre élève de Liszt), qu'elle « honore les idéaux de Weimar » : c'est dire qu'elle se rattache à la tradition moderne de Weimar et en particulier de Liszt, à qui elle est naturellement dédiée.

La Sonate de Reubke voit donc le jour sous le regard bienveillant de Liszt. Sa forme monolithique réunissant trois sections, son *Andante sostenuto* central méditatif et presque religieux, ses effets pianistiques, sa virtuosité, sa dimension tellurique et monumentale, les modulations, le procédé de transformation thématique, certains motifs, la nature chorale d'un thème et une citation presque à la lettre, rappellent fortement la Sonate de Liszt. Cependant, il ne serait pas juste de faire de la Sonate de Reubke une servile imitation, tant les thèmes et même les harmonies démontrent que le jeune compositeur avait su tirer profit de l'enseignement de Liszt afin de développer les germes d'un style propre, trouvant sa nouvelle voie à la suite d'un maître qui cherchait davantage à libérer l'identité artistique de ses disciples qu'à les formater. Et comme si Reubke avait aussi voulu rendre hommage à celui qui avait guidé Liszt, trois notes répétées dans le grave à la fin de la première section (*Allegro maestoso*), juste avant l'*Andante sostenuto* qui rappelle tant celui de Liszt, sont un

écho aux fameuses notes du destin de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. Le destin de Reubke, mort de la tuberculose à l'âge de vingt-quatre ans en juin 1858, est inséparable aujourd'hui de sa place dans l'histoire de la musique. Sa Sonate fut souvent jouée dans le cercle intime de Liszt, mais elle dut attendre 1864 pour être jouée en public pour la première fois, par Otto Reubke, le frère du compositeur, qui en a également réalisé la première édition en 1871. Richard Pohl, un habitué de l'Altenburg, se souvient des annonces de la destinée tragique du jeune Reubke : « Alors qu'il nous jouait sa Sonate, assis dans sa position courbée au piano caractéristique, plongé dans sa création, Reubke oublia tout autour de lui ; et quand on vit sa pâle figure, la brillance surnaturelle de ses yeux, son souffle lourd, on savait qu'il était pris d'une fatigue extrême après ces heures de travail, et on se doutait qu'il ne serait pas longtemps avec nous ».

Trois mois avant sa mort, Liszt lui-même avait confié son inquiétude à la princesse Wittgenstein (« Ce brave et charmant jeune homme n'en a pas pour longtemps à vivre, je le crains ») ; il exprima également toute son admiration au père de son élève en promettant sa fidélité : « Personne ne peut ressentir plus profondément combien la perte de votre Julius

est grande pour l'art, que celui qui a suivi avec admiration son noble, constant et talentueux travail de ces dernières années, et qui restera toujours fidèle à la mémoire de son amitié ». Et le souvenir de Reubke fut bien présent jusqu'aux derniers jours de Liszt. En 1885, lorsque le pianiste américain William Dayas lui rendit visite à la Hofgärtenerei et lui joua la Sonate de Reubke, il observa la similarité artistique entre le défunt disciple et le vieux maître, qui fut plongé dans une profonde émotion.

JOSQUIN OTAL

Josquin Otal est né en 1992. Après ses études au Conservatoire de Lyon dans la classe d'Hervé Billaut, Josquin Otal suivra les cours de Bruno Rigutto à Marseille puis à la Schola Cantorum. En 2015, il obtient son master au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) dans la classe de Denis Pascal. Ces grands professeurs seront des rencontres déterminantes pour son parcours. Après la fin de ses études au CNSMDP, Josquin poursuit son perfectionnement en 3^{ème} cycle (Diplôme d'artiste interprète) au cours duquel il se concentre sur la musique espagnole, notamment la musique de Granados, et son cycle « Goyescas ».

Josquin Otal est lauréat du concours international de Rhodes et de Washington. En 2014, il reçoit le troisième prix au concours Piano Campus et le Grand Prix Alain Marinaro. En 2015, il est nommé « Révélation classique de l'Adami ».

Au cours de différentes master-classes, il rencontre des personnalités musicales variées, telles que Jean-Claude Pennetier, Arie Vardi, Akiko Ebi, Laurent Cabasso ou encore Jacques Rouvier.

Il s'est déjà produit dans de nombreux festivals et salles en France et à l'étranger : Festival Chopin à Paris, Festival de Prades, Théâtre des Bouffes du Nord, Opéra Garnier, Auditorium

Rainier III de Monaco, Festival de Nohant, Philharmonie de Paris, Chorégies d'Orange, Théâtre du Châtelet, Théâtre d'Angoulême, Flagey à Bruxelles, The Red Theater d'Abu Dhabi. Passionné de musique de chambre, il a joué aux côtés de nombreux artistes parmi lesquels Nobuko Imai, Aurélien Pascal, Jean-Claude Vanden Eynden, Franck Braley, Elia Cohen Weissert.

Il joue aussi en soliste avec orchestre sous la baguette de Philippe Aiche, Franck Braley, Victorien Vanoosten, Marius Stieghorst, Nir Kabaretti...

Il a été invité sur les plateaux de France Musique et de Radio Classique (émissions de Gaëlle Le Gallic, Laure Mézan).

Son talent est soutenu notamment par la fondation Blüthner, l'Adami, la Fondation d'entreprise Banque Populaire et la Fondation Safran.

Depuis 2016, Josquin est artiste en résidence à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth sous l'enseignement de Louis Lortie et d'Avedis Kouyoumdjian.

Il enregistre en avril 2017 chez le label Alpha la grande sonate d'Anton Reicha dans le cadre d'un coffret partagé avec les artistes en résidence de la Chapelle Reine Elisabeth. Son interprétation a été saluée par les critiques.

PRINCIPAUTÉ
DE MONACO

 Rothschild
Martin Mauret

LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco
Salle Yakov Kreizberg du 7 au 9 mai 2018
Prise de son, direction artistique : François Eckert
Montage, mixage, mastering : François Eckert
Traduction : Paul Snelgrove
Photos : Olivier Roller
Graphisme : atelier-champion.com

FESTIVAL

PRINTemps
DES ARTS
DE MONTE-CARLO

UNDER THE PRESIDENCY
OF H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER

WHY PUT TOGETHER A CD COLLECTION?

Festivals are ephemeral by their very nature, and recording them is an incredible memory of some truly exceptional musical moments. Creating something designed to last is an idea made all the more appealing in an age when labels are disappearing as sales plummet and music formats change – which is why we've made the Printemps des Arts de Monte-Carlo collection available for download on our website, printempsdesarts.mc, and across all digital platforms, in addition to broadcasting it in the traditional manner. Budding talent and established musicians alike perform music from days gone by as well as new and original pieces. An attempt to keep memory alive that has been a priority since the festival's beginnings in 1984.

Marc Monnet

19

LISZT AND REUBKE —

NEW DIRECTIONS

FOR THE SONATA

Beethoven, giant strides and a pillar of fire

“For us musicians, Beethoven’s work is like the pillar of cloud and fire that guided the Israelites through the desert [...]. His darkness and his light trace for us the path we have to follow.” This is how Liszt, in 1852, explained to Wilhelm von Lenz his admiration for the composer who, more than any other, had influenced his career and the development of his music.

Beethoven’s legacy is one of the great questions of the history of music in the 19th century. Composers wondered how they could continue to write—notably sonatas, string quartets and symphonies—with techniques that he had not just taken to their limits but that he had also completely transformed. Composers of the first half of the century had to find their own way between this mighty model and the modernity they sought to embody, while *inventing* a newness that would stand out from the traditions this “giant” had already turned upside down. Brahms, for whom Beethoven was also a model, used this very term (*Riesen* in German) when confiding to conductor Hermann Levi his feeling of intimidation: “You have no idea how someone like me feels, always hearing such a giant marching behind.” And Hans von

Bülow considered Brahms's Symphony no. 1 in C minor to be Beethoven's 10th...

In terms of the piano, Beethoven's 32 sonatas constituted a benchmark for Chopin, Liszt, Mendelssohn and Schumann (all born around the 1810 mark). They admired them and found them impressive, although not all of them always understood the very late sonatas. Did the Sonata genre still have mileage in it? Should these composers develop their modernity via other forms? Confronted with Beethoven's daunting legacy, these four composers went beyond the noble and venerable form of the Sonata to express their creative *Phantasie*. They developed other genres, such as miniatures, forms inspired by folk music and poetry, etc. Some criticized Chopin's "smallness", as if in music there were an official hierarchy of genres, similar to that in painting. "Chopin was great in small things but small in great ones" opined The Contemporary Review, in 1866. As for Liszt, he developed poems for piano linked to extra-musical programs and was not really a musical miniaturist. We associate him with a sort of "grandeur"—that of the grand manner and monumentality. Apart from some lost sonatas written in his youth and his "almost Sonata" Fantasy, *Après une lecture du Dante*—a "Fantasia quasi Sonata", in reply to Beethoven's "Sonata quasi Fantasia"—his catalogue contains only

one sonata. This is, of course, the B minor Sonata, or *Grande Sonate en si mineur pour le pianoforte*, as inscribed on the title page of the autograph manuscript (once owned by Alfred Cortot and now in New York's Morgan Library).

Franz Liszt's *Grande Sonate*

Liszt's *Grande Sonate* was finished on February 2, 1853 (the date on the manuscript), published in 1854, in Leipzig, and first performed on January 22, 1857, in Berlin, by Hans von Bülow—on the first piano ever made by Carl Bechstein. Three years later, von Bülow recalled this instrument, in writing to his master that he was leaving for Leipzig "with an ultra-sublime Bechstein that trembles with pleasure when rendering your divine Sonata. This piece was the first I played, and premiered, on Bechstein's first piano".

It was long thought that Liszt's great Sonata had been written rapidly and that it had suddenly burst forth, like Minerva springing fully armed from the head of Jupiter. A dazzling expression of Liszt's experience and maturity, the Sonata was written at the end of the composer's period

as a touring virtuoso and the beginning of his career as a "serious" *Kapellmeister*, in Weimar, where he settled in 1848. Unlike most of his works, which were the fruit of long gestation and the outcome of several versions, we are aware of only one version and know of no revisions. There is no real contemporary testimony as to its genesis and Liszt neither refers to it in correspondence nor attributes to it any extra-musical program.

Only three manuscript sources are currently known: a brief sketch of the opening bars (held in Weimar), a fragment of the *Andante sostenuto* theme (lost) and the complete autograph manuscript, in New York. Since 2011, thanks to the detaching of the "collettes" (paper overlays pasted onto the manuscript), we nonetheless know more about Liszt's crossings-out, mind changes and hesitations – and not just about the grandiloquent ending he originally envisaged, before opting for a gentle, mysterious and ethereal conclusion. Above all, we now know that as early as 1850 Liszt had played the main theme—that of the *Allegro energico* (bars 8 and following)—to his inner circle in Weimar, because it forms the subject of Friedrich Kühmstedt's *Concert Fugue on a theme of Liszt*. The B minor Sonata is therefore older than we used to think and Liszt had played it, in provisional form and without having written it, as

soon as he moved to Weimar. Indeed, he must surely have developed the material in his mind during his travelling-virtuoso years.

In his *Grande Sonate*—which is a sort of symphony for piano, written in a single musical span—Liszt explores all the innovative features of his language and style (pianistic effects, virtuosity, harmonies). The piece is also a laboratory of form, the skilled fusion of three movements framed by an introduction and a coda (both *durchkomponiert* and tripartite, united by the principal of thematic transformation pioneered by Beethoven—and which Reubke would also use).

Dedicated to Schumann, who had himself offered his op. 17 Fantasy to Liszt, the *Grande Sonate* thus both follows in the footsteps of Beethoven and represents a culmination, in aesthetic, compositional and pianistic terms. People have tried to discover a hidden "program" and an extra-musical meaning. Some have seen in it the Faust myth, others the combat between God and Lucifer described in Milton's "Paradise Lost". Apart from an allusion to Beethoven's *Coriolan* overture, intended to guide the imagination of his pupil August Stradal,

Liszt deliberately left no clues - which makes it all the more universal, in that it lends itself to all poetic possibilities. The very title *Grande Sonate*, links it to the “grand” tradition and seems to cut short any programmatic temptation. To his pupils, Liszt gave only general interpretative indications, of a technical nature, concerning tempi (never too rapid), not playing the *grupetti* too fast, playing the first two octaves so they “sound like a muffled timpani stroke” and give the sound a “dark color”—or playing the *Andante religioso* with a significant change of sonority.

In the footsteps of Liszt and Beethoven—Julius Reubke’s Sonata

Son of a renowned organ builder, Julius Reubke, pianist and organist, studied piano and composition at the Berlin Conservatory, with Theodor Kullak and Adolf Bernhard Marx respectively. After hearing him, Hans von Bülow recommended him to Liszt, in December 1853, as “the best student at the Conservatory, talented both in composing and playing”. In Weimar, Reubke quickly found his place among Liszt’s disciples, living and studying in the effervescent atmosphere of the Villa Altenburg. In January 1857, Liszt wrote to von Bülow that the boy, just over 20 years old, “is writing a sonata that will please you and which could

also serve to provoke those charitable audiences so ready to pound and hiss (*pochen und zischen*)”. These last words underline the work’s originality and its connection to the style of Liszt and his imitators of the Neudeutsche Schule (the New German School), regularly attacked by musical conservatives. After hearing Reubke’s Sonata, von Bülow confided to Bronsart (another Liszt pupil) that it “honors the Weimar ideals”—meaning that it belonged to the modern tradition of Weimar and in particular of Liszt, to whom it is naturally dedicated. Reubke’s Sonata thus saw the light of day under Liszt’s benevolent gaze. Its monolithic form (uniting three sections), its meditative and almost religious central *Andante sostenuto*, its pianistic effects, its virtuosity, its powerful and monumental quality, its modulations, its thematic transformation process, certain themes, the choral nature of one theme and one almost exact quotation call Liszt’s Sonata clearly to mind. It would be unjust, however, to see Reubke’s Sonata as mere slavish imitation. Its themes and even its harmonies show the degree to which the young composer had profited from Liszt’s teaching to develop the seeds of a personal style, finding his new path in the wake of a master who sought to liberate the artistic identity of his disciples rather than to brainwash them. And, as though Reubke also wished to pay homage to he who had guided Liszt, three repeated bass notes at the end of

the first section (*Allegro maestoso*), just before the *Andante sostenuto* that is so reminiscent Liszt's, echo the famous "fate" motif of Beethoven's 5th Symphony.

Reubke's fate—to die of tuberculosis at the age of 24, in June 1858—is inseparable today from his place in the history of music. His Sonata was often played in Liszt's intimate circle but it had to wait until 1864 to be played in public for the first time, by Otto Reubke, the composer's brother—who also edited it for publication, in 1871. Richard Pohl, a member of the Villa Altenburg circle, recalled early signs of the destiny of the young Reubke: "When playing us his Sonata, sitting in his characteristic hunched position at the piano, immersed in his interpretation, Reubke was oblivious to all around him. Witnessing his pale features, the supernatural shine in his eyes and his heavy breathing, you knew he was exhausted from many hours of work and suspected he wasn't long for this world." Three months before Reubke's death, Liszt himself had spoken of his concern to Princess Wittgenstein: "This excellent, charming young man may not have long to live, I fear." He also expressed his admiration to his pupil's father, promising his fidelity: "No one can feel more deeply how great the loss of your Julius is for art than he who followed admiringly his noble, constant and talented

work over these last years and who will always be faithful to the memory of his friendship." Indeed, the memory of Reubke stayed with Liszt until the end. In 1885, when American pianist William Dayas paid Liszt a visit at the Hofgärtenerei and played him Reubke's Sonata, he noticed the artistic similarity between the deceased disciple and the old master, who became deeply emotional.

JOSQUIN OTAL

Josquin Otal was born in 1992. After studies at the Conservatoire in Lyon (France), in the class of Hervé Billaut, he attended the courses of Bruno Rigutto in Marseilles then at the Schola Cantorum (Paris). In 2015, he completed his master's degree at the CNSMDP (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris), in the class of Denis Pascal. These great teachers were determining influences in his development. Having concluded his studies at the CNSMDP, he went on to acquire his post-graduate performing-artist diploma (*Diplôme d'artiste interprète*), concentrating on Spanish music—notably Granados and his Goyescas cycle.

Josquin Otal is a prizewinner of both the Rhodes and Washington international piano competitions. In 2014, he won 3rd prize at the Piano Campus competition and the Grand Prix Alain Marinaro. In 2015, he was nominated "Révélation Classique de l'Adami".

Through participation in masterclasses, he has worked with several major musicians, such as Jean-Claude Pennetier, Arie Vardi, Akiko Ebi, Laurent Cabasso and Jacques Rouvier.

He has performed in numerous festivals and concert halls, in France and elsewhere, including the Paris Chopin Festival, the Prades Festival, the Théâtre des Bouffes du Nord (Paris), Opéra Garnier (Paris), the Auditorium Rainier III (Monaco), the Nohant Festival, the Philharmonie

de Paris, the Chorégies d'Orange festival, the Théâtre du Chatelet (Paris), the Théâtre d'Angoulême, Flagey (Brussels) and the Red Theater (Abu Dhabi).

Passionate about chamber music, Josquin Otal has played alongside numerous important artists, including Nobuko Imai, Aurélien Pascal, Jean-Claude Vanden Eynden, Franck Braley and Elia Cohen Weissert. He has also performed as soloist with orchestra, under conductors such as Philippe Aiche, Franck Braley, Victorien Vanoosten, Marius Stieghorst, Nir Kabaretti, etc.

He has been a guest of the French radio stations France Musique and Radio Classique, in the programs of Gaëlle Le Gallic and Laure Mézan.

Josquin Otal benefits from the support of, notably, the Blüthner Reinhold Foundation, Adami, the Fondation d'entreprise Banque Populaire and the Fondation Safran pour la Musique.

Since 2016, he has been artist in residence at the Chapelle Musicale Reine Elisabeth, under the guidance of Louis Lortie and Avedis Kouyoumdjian.

In April 2017, he recorded the Grande Sonate by Anton Reicha for a box set shared with other artists in residence at the Chapelle Reine Elisabeth, published by the Alpha label. His interpretation was acclaimed by the critics.

PRINCIPAUTÉ
de MONACO

Rothschild
Martin Mauret

THE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

RECEIVES THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT.

Recorded at the Auditorium Rainier III of Monaco
Yakov Kreizberg Concert hall, from 7 to 9 May 2018
Recording engineer and producer: François Eckert
Editing, mixing and mastering: François Eckert
Translation: Paul Snelgrove
Photos: Olivier Roller
Graphic design: atelier-champion.com

