



**FREDDY
KEMPF**

BALAKIREV ISLAMEY

RAVEL GASPARD DE LA NUIT

MUSSORGSKY PICTURES FROM AN EXHIBITION



SUPER AUDIO CD

MUSSORGSKY, MODEST (1839–81)

PICTURES FROM AN EXHIBITION (1874) 32'54

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Promenade | 1'12 |
| | <i>Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto</i> | |
| 2 | 1. Gnomus. <i>Sempre vivo</i> | 2'28 |
| 3 | (Promenade). <i>Moderato comodo assai e con delicatezza</i> | 0'41 |
| 4 | 2. Il vecchio castello. <i>Andantino molto cantabile e con dolore</i> | 4'18 |
| 5 | (Promenade). <i>Moderato non tanto, pesamente</i> | 0'23 |
| 6 | 3. Tuileries (Disputes d'enfants après jeux) | 1'01 |
| | <i>Allegretto non troppo, capriccioso</i> | |
| 7 | 4. Bydło. <i>Sempre moderato, pesante</i> | 2'43 |
| 8 | (Promenade). <i>Tranquillo</i> | 0'41 |
| 9 | 5. Ballet of the Unhatched Chicks. <i>Scherzino vivo, leggiero</i> | 1'16 |
| 10 | 6. Samuel Goldenberg und Schmuyle. <i>Andante. Grave – energico</i> | 2'03 |
| 11 | Promenade. <i>Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto</i> | 1'13 |
| 12 | 7. Limoges. Le marché (La grande nouvelle) | 1'15 |
| | <i>Allegretto vivo, sempre scherzando</i> | |
| 13 | 8. Catacombae (Sepulcrum romanum). <i>Largo</i> | 2'43 |
| 14 | Con mortuis in lingua mortua. <i>Andante non troppo, con lamento</i> | 1'57 |
| 15 | 9. The Hut on Hen's Legs (Baba-Yaga). <i>Allegro con brio, feroce</i> | 3'00 |
| 16 | 10. The Bogatyr Gate (in the Capital, in Kiev) | 5'39 |
| | <i>Allegro alla breve – Maestoso – Con grandezza</i> | |

RAVEL, MAURICE (1875–1937)

GASPARD DE LA NUIT (1909)

22'43

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 17 | 1. Ondine. <i>Lent</i> | 6'26 |
| 18 | 2. Le Gibet. <i>Très lent</i> | 6'28 |
| 19 | 3. Scarbo. <i>Modéré</i> | 9'28 |

BALAKIREV, MILY (1837–1910)

- | | | |
|----|---|------|
| 20 | ISLAMEY – Oriental Fantasy (1869, rev. 1902)
<i>Presto con fuoco</i> | 8'32 |
|----|---|------|

TT: 65'16

FREDDY KEMPF *piano*

INSTRUMENTARIUM
Grand Piano: Steinway D

Although Ludwig van Beethoven was the first to anticipate the ‘orchestral’ potential of the piano, it was Franz Liszt who was to take a giant leap in terms of pianistic technique. Aided and abetted by the instrument’s rapid development, Liszt managed to multiply its expressive possibilities – as regards both the effects that could be obtained and also the means of obtaining them. Claude Rostand said that Liszt ‘does not concern himself with technique for its own sake, but for the sake of music’. One might even speak of an ‘orchestral’ conception of the piano, as the possibilities it offers in terms of colour and timbre seem infinite. Although they come from different eras, the three works on this recording bear witness to Franz Liszt’s contribution to and influence upon piano writing. Interestingly enough, all three were the objects of orchestral arrangements, despite the fact that the original versions in themselves are particularly successful examples of the ‘orchestral’ conception discussed above.

Pictures from an Exhibition by **Modest Mussorgsky** ranks as one of the most famous works by this Russian composer. Interestingly, the piece is better known today in the orchestration by Maurice Ravel (by no means the only person to have orchestrated the piece) than in its original version for piano solo. This cycle, which is very demanding for the performer, was composed in three weeks (June and July 1874) in a sort of creative frenzy following the death of Mussorgsky’s friend, the painter and architect Viktor Hartmann. He wrote to a friend: ‘Hartmann is churning in my mind, as formerly *Boris* [*Godunov*] was churning in it – sounds and ideas keep humming through the air; I devour them hungrily and I hardly have time to scribble them all down on paper...’

It is pointless to search for a direct correspondence between the pictures and their ‘translation’ into music by Mussorgsky: the composer sought to portray Hartmann’s world intuitively. From a formal perspective, the cycle resembles

those by Robert Schumann. Mussorgsky stated that he had tried to represent his own appearance in the theme of the *Promenade* (the work's opening theme); its melody, borrowed from a Russian folk-song (*nel modo russo*), symbolizes the composer's origins, serves as a link between the various pictures and recurs in different forms throughout the work, sometimes jovial in mood, sometimes tranquil, sometimes nostalgic, before taking its place alongside other elements in the final picture, *The Bogatyr Gate (in the Capital, in Kiev)*, in a representation of the friendship between the composer and the painter.

After the introductory *Promenade*, *Gnomus* depicts a gnome, his grotesque movements represented by wide leaps and by rapid changes of dynamic and accentuation. Next comes *Il vecchio castello [The Old Castle]*, where a troubadour lets us hear his melancholy melody, sung in front of a castle. A tonic pedal point gives this picture a timeless atmosphere. In *Tuileries* we hear the bickering of children and their governesses (*Allegretto non troppo, capriccioso*). *Bydło* (which means 'livestock' in Polish) is characterized by an *ostinato* rhythm (*sempre pesante*) depicting a heavy cart, drawn by cattle, passing slowly before us. The enigmatic title *Ballet of the Unhatched Chicks* alludes to the costume sketches that Hartmann made for Julius Gerber's ballet *Trilby* with choreography by Marius Petipa. *Samuel Goldenberg and Schmuyle* depicts two Jews, one rich and the other poor. The former, a wealthy man, is characterized by an authentic melody, answered by the lament of the latter. *Limoges. Le marché* depicts the gossiping of peasants at the marketplace in Limoges, discussions about a lost cow and other idle chatter. This picture leads directly into *Catacombae. Sepulcrum Romanum*, where Hartmann himself is portrayed visiting the catacombs in Paris. The music evokes this morbid atmosphere 'in the language of the dead' [*in lingua mortua*]. *The Hut on Hen's Legs*, another enigmatic title, refers to a clock sketched by Hartmann in the form of Baba Yaga's hut standing on hen's

legs (Baba Yaga is a witch in Russian fairy tales). Finally *The Bogatyr Gate (in the Capital, in Kiev)*, inspired by a sketch for a gate that was never built, concludes the work in heroic manner, including not only the theme from the *Promenade* but also an Orthodox chorale and a carillon reminiscent of the coronation scene in the opera *Boris Godunov*.

Some of the pictures by Hartmann that inspired Mussorgsky have now disappeared; those that have survived are at the Tretyakov Gallery in Moscow. Numerous arrangements have been made of *Pictures from an Exhibition*: apart from several for large orchestra, there are versions for solo guitar, organ, Chinese instruments, brass band, synthesizer and even for a rock group, performed by Emerson, Lake & Palmer in the 1970s.

Gaspard de la nuit is not only the greatest piano work by **Maurice Ravel** but also one of the masterpieces of the twentieth-century piano repertoire. Subtitled ‘Three Poems for Piano after Aloysius Bertrand’, the work was inspired by three of the 65 prose poems (‘in the manner of Rembrandt and Callot’) by this Hoffmannesque writer in the 1830s. It is worth noting that Baudelaire later paid tribute to the author of *Gaspard de la nuit*, the inventor of the prose poem, in the preface to his own *Petits poèmes en prose*. The Gaspard of the title is the narrator of the work, the author of fanciful tales which he is presenting here – in other words, Bertrand’s *alter ego*.

The first movement, *Ondine*, describes the futile love of a water nymph for the poet who loves someone else. ‘Listen! Listen! It is I, it is Ondine, who brushes with drops of water the resonating panes of your window lit by gloomy moonbeams.’

The pianist Alfred Cortot, in *La musique française pour piano*, emphasized that Ravel chose ‘to illustrate the setting rather than the plot’ and that it is ‘mir-

aculous that he was able, after the precedents of *Jeux d'eau* and *Une barque sur l'océan*, to reinvent the pianistic effects meant to evoke the spellbinding illusions that water is capable of, and its shifting mysteries'. Here, the melodic decorations in the one hand and the chordal *tremoli* in the other overlap to create a synthesis in which melody and harmony are intimately interwoven.

The second movement, *Le Gibet*, transports us to a wholly different scenario: a hanged man and his gallows. It is built around a single note, an *ostinato* on B flat, the significant of which is shown by the last sentence of the prose text: 'It is a bell tolling at the walls of a city beyond the horizon and the carcass of a hanged man coloured red by the setting sun.' Cortot said that he did not believe there existed in the entire literature for piano 'another instance of tragedy pushed to such extremes, nor one that left behind it such a singular feeling of mal-aise'. The movement, which is played entirely with the use of the soft pedal, gives an impression of motionlessness, as indicated in the score: 'somewhat from the outside, but without expression' and with a dynamic range that extends between *ppp* and *mf*. The principal difficulty of this movement is that it requires an extremely sensitive keyboard technique.

With *Scarbo*, Ravel wanted to write a work that would be even more difficult than Balakirev's *Islamey* and that would be a caricature of pianistic Romanticism. Prefaced by a quotation from E.T.A. Hoffmann, 'He looked under the bed, in the fireplace, in the chest: Nobody. He could not understand where he had entered nor where he had escaped', this devilishly virtuosic movement evokes the malevolent figure of Scarbo, an evil spirit of the night. With regard to the technical difficulties of this movement, the philosopher Vladimir Jankélévitch has written that the performer must be equipped with 'a piano touch of a particularly high-strung kind' as well as 'fingers of steel, instant reflexes, extremely developed sensory nerve endings, movements quick as the lightning

and an ability to remain poised in the face of every challenge. The keyboard should be approached with violence and persuasiveness at the same time; among these figurations, be they tottering or incisive, any lapse would be mortal.'

Première in January 1909 at the Salle Érard in Paris by Ricardo Viñes (who had originally drawn the composer's attention to Bertrand's cycle), each movement is dedicated to a different person. The first and third movements respectively are dedicated to pianists, Harold Bauer and Rudolf Ganz, who helped to make Ravel's music better known in the USA, whilst the second movement is dedicated to Jean Marnold, critic of the *Mercur de France*, one of the first to recognize the composer's stature. In 1990 the composer Marius Constant prepared a version for orchestra.

The 'oriental fantasy' *Islamey* by **Mily Balakirev** was composed in 1869 and revised in 1902; it was première in St Petersburg by its dedicatee, Nikolai Rubinstein (founder of the Moscow Conservatory). Long regarded as the most difficult work in the entire piano repertory – at least, until Ravel produced his *Scarbo* – *Islamey* is the best-known of all Balakirev's piano works.

Inspired by Franz Liszt (who, incidentally, thought highly of the work), *Islamey* – despite its difficulties – is very 'pianistic' and 'natural' with its scales and its passages in octaves and double notes. Several orchestral arrangements have been made: by Alfredo Casella in 1907 and by Sergei Lyapunov in 1912, the latter for a ballet with choreography by Fokin.

The work is tripartite in form and is based on two themes. The first, called 'Islamey', is a Kabard melody from north Caucasia, noted down by the composer on a visit to that region in 1863, whilst the second is a Tatar melody from the Crimea that Balakirev heard from an actor while visiting Tchaikovsky. The work's legendary technical difficulty is so great that a number of *ossias* (simpler

alternatives) are provided in the score. Nevertheless, far from being merely a piece of presumptuous virtuosity, *Islamey* has had a great impact. It also testifies to the characteristic tendency of Russian music to draw upon popular Slavic sources rather than from the French or German traditions. As Mikhail Glinka, father of modern Russian music, declared: 'It is the people who create music; and we, the artists, merely arrange it.'

© *Jean-Pascal Vachon* 2008

Freddy Kempf has become one of the most important young artists of today performing to sell-out audiences all over the world. He has built a unique reputation both as an explosive and physical performer and also as a serious, sensitive and profoundly musical artist.

He was born in London and came to national prominence in 1992 when he became the youngest winner in the history of the BBC Young Musician of the Year Competition. It was perhaps his award of third prize in the 1998 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow that contributed most to the establishment of his international career. His *not* winning the first prize provoked protests from the audience and an outcry in the Russian press, which proclaimed him 'the hero of the competition', and his unprecedented popularity with Russian audiences has been reflected in sold-out concerts and numerous television broadcasts.

Freddy Kempf has worked with the world's leading orchestras and acclaimed conductors such as the Philharmonia Orchestra under Sir Andrew Davis and Kurt Sanderling, the Royal Philharmonic Orchestra under Daniele Gatti and Matthias Bamert, City of Birmingham Symphony Orchestra under Sakari Oramo, La Scala Philharmonic Orchestra under Riccardo Chailly, St Petersburg

Philharmonic Orchestra under Yuri Termirkanov, Russian State Symphony Orchestra under Vassily Sinaisky, San Francisco Symphony Orchestra under Yan Pascal Tortelier, Philadelphia Orchestra under Wolfgang Sawallisch and NHK Symphony Orchestra under Yuri Simonov.

He records exclusively for BIS, for whom he has released recital discs of Beethoven, Chopin, Liszt, Prokofiev, Rachmaninov, Schumann and Bach. In 2001 Freddy Kempf was voted Best Young British Classical Performer in the prestigious Classical Brit Awards.

O bwohl Beethoven als erster das „orchestrale“ Potential des Klaviers erkundet hat, sollte doch erst Franz Liszt einen Riesenschritt für die pianistische Technik bedeuten. Im Verbund mit den rasanten Fortschritten des Instrumentenbaus gelang es Liszt, die Ausdrucksmöglichkeiten, die Effekte und die Mittel zu ihrer Erzielung zu vervielfachen. Claude Rostand hat gesagt, Liszts Technik sei „nicht Technik um der Technik willen, sondern Technik um der Musik willen.“ Man könnte sogar von einer „orchestralen“ Konzeption des Klaviers sprechen, so grenzenlos erscheinen die farblichen und klanglichen Möglichkeiten.

Die drei hier eingespielten Werke zeugen, auch wenn sie verschiedenen Epochen entstammen, von Franz Liszts Bedeutung für den Klavierstil, obschon sie merkwürdigerweise allesamt später für Orchester bearbeitet wurden – trotz ihrer besonders gelungenen, ursprünglich „orchestralen“ Anlage.

Die ***Bilder einer Ausstellung*** von **Modest Mussorgsky** zählen zu den erfolgreichsten Werken ihres russischen Komponisten. Eigenartigerweise scheint das Werk heute in der Orchestrierung von Maurice Ravel (beileibe nicht der einzige, der diesen Zyklus orchestriert hat) bekannter zu sein als in der Originalfassung für Klavier allein. Der ungemein schwierig auszuführende Zyklus wurde innerhalb von drei Wochen (Juni/Juli 1874) komponiert – in einer Art von Schaffensrausch, der auf den Tod eines Freundes, des Malers und Architekten Viktor Hartmann, folgte: „Hartmann“, schrieb Mussorgsky an einen Freund. „gärt in meinem Geist, wie ehemals Boris [*Godunow*] dort gegärt hat – Klänge und Gedanken schwirren nur so durch die Luft; heißhungrig verschlinge ich sie und habe kaum die Zeit, alle aufs Papier zu bringen ...“

Es ist müßig, nach direkten Korrespondenzen zwischen den Bildern und ihrer musikalischen Übertragung durch Mussorgsky zu suchen: Dem Komponis-

ten ging es darum, den Hartmannschen Kosmos intuitiv darzustellen. In formaler Hinsicht erinnert der Zyklus an Werke Robert Schumanns. Mit dem gleich zu Beginn erklingenden Thema der *Promenade* hat Mussorgsky eigenem Bekunden zufolge versucht, auf musikalische Weise seine eigene Physiognomie darzustellen, wobei die einem russischen Volkslied entlehnte Melodie (*nel modo russo*) die Herkunft des Komponisten symbolisiert. Die *Promenade* dient als roter Faden zwischen den verschiedenen Bildern und kehrt im Verlauf des Werks in unterschiedlicher Gestalt wieder, mal gutgelaunt, mal bedächtig, mal nostalgisch, bis sich im letzten Bild, *Das große Tor von Kiew*, alles verbindet und so die Freundschaft des Komponisten und des Malers bezeugt.

Nach der einleitenden *Promenade* zeigt *Gnomus* einen Gnom mit grotesken Bewegungen, die von Intervallsprüngen und raschen Wechseln in Dynamik und Betonung dargestellt werden. Es folgt *Il vecchio castello* [*Das alte Schloß*], wo ein Troubadour seine melancholische Weise vor einem Schloß anstimmt. Ein Tonika-Pedal verleiht diesem Bild ein Gefühl von Zeitlosigkeit. In den *Tuileries* [*Tuilerien*] hören wir *allegretto non troppo, capriccioso* den Streit von Kindern mit ihren Gouvernanten. *Bydło* (*Der Ochsenkarren*) wird von einem ostinaten Rhythmus geprägt, der einen schweren, von Ochsen gezogenen Karren (*sempre pesante*) heraufbeschwört und langsam vor uns vorüberziehen läßt. Der rätselhafte Titel *Ballett der unausgeschlüpften Küken* spielt auf Hartmanns Kostümentwürfe für das Ballet *Trilby* von Julius Gerber in einer Choreographie von Marius Petipa an. *Samuel Goldenberg und Schmuyle* stellt zwei Juden dar – der eine reich, der andere arm. Ersterer, eingebildet, wird durch eine authentische Melodie charakterisiert, auf welche die Klage des Letzteren antwortet. *Limoges. Le marché* [*Der Marktplatz von Limoges*] schildert das Stimmengewirr der Bauersleute, den Streit um eine alte Kuh und andere Nichtigkeiten. Dieses Bild mündet ohne Überleitung in *Catacombæ. Sepulcrum Romanum* [*Die Kata-*

komben. Römische Gruft], auf dem Hartmann sich selbst bei der Besichtigung der Pariser Katakomben dargestellt hat. Die Musik erzeugt die morbide Stimmung „in der Sprache der Toten“ [*in lingua mortua*]. *Die Hütte auf Hühnerfüßen*, erneut ein seltsamer Titel, verweist auf eine von Hartmann entworfene Uhr, deren Form an die auf Hühnerkrallen stehende Hütte der Baba-Jaga angelehnt war, einer Hexe aus der Welt der russischen Märchen. *Das große Tor von Kiew* wurde inspiriert von einer Skizze für ein Tor, das nie gebaut wurde, und schließt das Werk in heroischer Manier indem es das *Promenaden*-Thema mit einem Gesang der orthodoxen Kirche und einem Glockengeläut verbindet, das an die Krönungsszene der Oper *Boris Godunow* denken läßt.

Einige von Hartmanns Bildern, die Mussorgsky angeregt haben, sind heute verschollen; die überlieferten werden in der Moskauer Tretjakow-Galerie aufbewahrt. Die *Bilder einer Ausstellung* wurden vielfach bearbeitet: Neben mehreren Bearbeitungen für großes Orchester gibt es Fassungen für Gitarre solo, für Orgel, chinesisches Instrumentarium, Blaskapelle, Synthesizer und sogar für Rockgruppe (Emerson, Lake & Palmer, 1971).

Gaspard de la nuit ist unstreitig nicht nur das bedeutendste Klavierwerk **Maurice Ravels**, sondern zugleich eines der Meisterwerke der Klavierliteratur des 20. Jahrhunderts. Wie der Untertitel „3 Gedichte für Klavier nach Aloysius Bertrand“ andeutet, geht die Anregung auf drei von 65 Prosagedichten („in Rembrandts und Callots Manier“) zurück, die dieser hoffmanneske Schriftsteller in den 1830er Jahren geschrieben hatte. Erwähnt sei, daß Baudelaire dem Autor des *Gaspard de la nuit* und Erfinder des Prosagedichts im Vorwort seiner *Petits poèmes en prose* Tribut zollte. Besagter Gaspard ist der Erzähler und Autor der phantastischen Texte. Mithin das alter ego von Bertrand.

Der erste Satz, *Ondine* (*Undine*), schildert die unglückliche Liebe einer Meer-

jungfrau zu dem Dichter, der eine andere liebt. „Horch! horch! Ich bin's, Undine, die mit diesen Wassertropfen die klingenden Rauten deines von den tristen Strahlen des Mondes erleuchteten Fensters streift.“

Der Pianist Alfred Cortot hat in seinem Buch *La musique française pour piano* hervorgehoben, daß Ravel „weniger den Anlaß als vielmehr die Szenerie“ habe umsetzen wollen und daß es „eine Art Wunder war, daß er – nach Vorgängern wie *Jeux d'eau* und *Une barque sur l'océan* – die pianistischen Effekte, die die fesselnden Bilder des Wassers und seiner geheimnisvollen Strömungen heraufbeschwören sollten, neu zu gestalten vermochte.“ Hier überlagern sich die melodischen Ornamente der einen Hand und die Akkordtremoli der anderen, um eine Mischung zu erzeugen, bei der Melodik und Harmonik aufs Innigste verwoben sind.

Der zweite Satz, *Le Gibet (Der Galgen)*, versetzt uns in eine vollkommen andere Szenerie – die eines Erhängten und seines Galgens. Aus dem Ton B wird ein Ostinato entwickelt, dessen Bedeutung uns die Schlußzeile des Prosatextes erläutert: „Es ist die Glocke, die an den Mauern einer fernen Stadt läutet, während der Körper eines Gehängten von der untergehenden Sonne gerötet wird.“ Cortot glaubte weder, „daß sich in der gesamten Klavierliteratur andere Beispiele einer ähnlich hochgradigen Tragik finden, noch daß sie ein so einzigartiges Gefühl der Beklommenheit hinterlassen.“ Der Satz, der zur Gänze mit dem Dämpferpedal gespielt werden muß, vermittelt uns einen Eindruck von jener bewegungslosen Starre, die die Partitur andeutet: „ein wenig hervortretend, aber ausdruckslos“ und weist eine reiche Palette von Nuancen auf, die zwischen dem *ppp* und dem *mf* oszillieren. Die Hauptschwierigkeit des Satzes besteht in der äußerst mannigfaltigen Anschlagstechnik, die er verlangt.

Mit *Scarbo* wollte Ravel ein Werk schaffen, das *Islamej* an Schwierigkeit noch übertreffen und den romantischen Klavierstil karikieren sollte. Vorange-

stellt ist ein Zitat von E.T.A. Hoffmann: „Er schaute unters Bett, in den Kamin, in den Schrank: niemand. Er konnte nicht verstehen, wodurch er eingetreten war, wodurch er entkommen war“; mit dämonischer Virtuosität beschwört dieser Satz die unheilvolle Figur des Scarbo herauf, eines bösen Nachtdämons. Über die spieltechnischen Schwierigkeiten dieses Satzes schrieb der Philosoph Vladimir Jankélévitch, der Pianist bedürfe eines „besonders nervösen Anschlags – als hätte man Finger aus Stahl, unmittelbare Reflexe, extrem zarte Nervenenden, blitzschnelle Bewegungen und kaltes Blut noch unter höchstem Druck. Die Tastatur spricht auf einmal durch Gewalt und Überredung an; unter diesen strauchelnden, beißenden Figuren wäre jeder Fehltritt tödlich.“

Gaspard de la nuit wurde im Januar 1909 in der Salle Érard von Ricardo Viñes (der seinerzeit die Aufmerksamkeit des Komponisten auf Bertrands Zyklus gelenkt hatte) uraufgeführt. Jeder Satz hat einen anderen Widmungsträger: Der erste und der dritte Satz sind den Pianisten Harold Bauer bzw. Rudolf Ganz gewidmet, die sich um die Verbreitung von Ravels Werken in den USA verdient machten, während der zweite Jean Marnold gewidmet ist, dem Kritiker des *Mercur de France*, der als einer der ersten den Rang des Komponisten erkannt hatte. Eine Fassung für Orchester legte der Komponist Marius Constant 1990 vor.

Die „orientalische Fantasie“ *Islamej* von **Mili Balakirew** wurde 1869 komponiert (Revision: 1902) und von ihrem Widmungsträger Nikolai Rubinstein (dem Gründer des Moskauer Konservatoriums) uraufgeführt. Lange Zeit (wenigstens bis zu Ravels *Scarbo*!) galt *Islamej* als das schwierigste Werk der gesamten Klavierliteratur, zugleich handelt es sich um das bekannteste Klavierwerk seines Komponisten. Das von Franz Liszt inspirierte (und von diesem übrigens geschätzte) Werk ist trotz seiner Schwierigkeiten sehr „pianistisch“ und „natür-

lich“ mit seinen Oktavpassagen, Skalen und Doppelnoten. Gleichwohl sind auch Fassungen für Orchester entstanden: 1907 durch Alfredo Casella und 1912 durch Sergei Ljapunow (für ein Ballett nach einer Choreographie von Fokine).

Das Werk ist dreiteilig und basiert auf zwei Themen: Das erste, „Islamej“ genannt, ist eine kabardinische Melodie aus dem Norden des Kaukasus, die der Komponist während einer Reise in diese Region im Jahr 1863 notierte; die zweite ist eine Tartaren-Melodie von der Krim, die Balakirew aus dem Mund eines Schauspielers während eines Besuchs bei Tschaikowsky hörte. Die legendären Schwierigkeiten des Werks sind solcherart, daß die Partitur zahlreiche *ossias* (leichtere Alternativen) enthält. Doch weit entfernt davon, lediglich ein eitles Virtuosenstück zu sein, hinterließ *Islamej* großen Eindruck und bekundet jenen Charakterzug der russischen Musik des 19. Jahrhunderts, der darin bestand, eher aus slawischen Volksquellen denn aus der französisch-deutschen Tradition zu schöpfen, so daß Mikhail Glinka, der Vater der modernen russischen Musik, rühmen konnte: „Es ist das Volk, das die Musik schafft. Wir Musiker arrangieren sie nur.“

© *Jean-Pascal Vachon 2008*

Freddy Kempf ist einer der wichtigsten jungen Künstler der Gegenwart, der in der ganzen Welt vor ausverkauften Häusern spielt. Mit seinen explosiven, physischen Aufführungen wie mit seinen ernsthaften, sensiblen und zutiefst musikalischen Interpretationen hat er sich einen einzigartigen Namen gemacht. Freddy Kempf wurde in London geboren und erlangte 1992 in ganz England Beachtung, als er jüngster Sieger in der Geschichte der BBC Young Musician of the Year Competition wurde. Seine internationale Karriere verdankt vielleicht den größten Anschlag dem Gewinn des Dritten Preises beim Internationalen Tschaikowsky-

Klavierwettbewerb. Daß er damals nicht den Ersten Preis erhielt, sorgte für Publikumsproteste und einen Aufschrei in der russischen Presse, die ihn zum „Helden des Wettbewerbs“ erklärte; seine beispiellose Popularität bei russischen Hörern spiegelt sich in ausverkauften Konzerten und zahlreichen TV-Übertragungen wider.

Freddy Kempf hat mit den führenden Orchestern der Welt gearbeitet, u.a. dem Philharmonia Orchestra unter Sir Andrew Davis und Kurt Sanderling, dem Royal Philharmonic Orchestra unter Daniele Gatti und Matthias Bamert, dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter Sakari Oramo, La Scala Philharmonic Orchestra unter Riccardo Chailly, den St. Petersburger Philharmonikern unter Yuri Termirkanov, dem Russischen Staatsorchester unter Vassily Sinaisky, dem San Francisco Symphony Orchestra unter Yan Pascal Tortelier, dem Philadelphia Orchestra unter Wolfgang Sawallisch und dem NHK Symphony Orchestra unter Yuri Simonov.

Er nimmt exklusiv für BIS auf, wo er Rezital-CDs mit Werken von Beethoven, Chopin, Liszt, Prokofjew, Rachmaninow, Schumann und Bach veröffentlicht hat. 2001 wurde Freddy Kempf bei den renommierten Classical Brit Awards zum Best Young British Classical Performer gewählt.

Bien que Ludwig van Beethoven fut le premier à pressentir les possibilités «orchestrales» du piano, c'est Franz Liszt qui fera faire un bond de géant à la technique pianistique. Associé à une évolution rapide de l'instrument, Liszt parvint à en multiplier les possibilités expressives, les effets ainsi que les moyens pour y parvenir. Claude Rostand disait que Liszt «ne fait pas de la technique pour la technique, mais de la technique pour la musique.» On peut même parler de conception «orchestrale» du piano tant les possibilités au niveau des couleurs et des timbres semblent infinies.

Les trois œuvres contenues sur cet enregistrement, bien que d'époques différentes, témoignent de l'apport et de l'influence de Franz Liszt sur l'écriture pour piano bien que, curieusement, celles-ci feront toutes l'objet d'arrangements pour orchestre malgré leur conception «orchestrale» originelle particulièrement réussie.

Les *Tableaux d'une exposition* de **Modest Moussorgski** sont parmi les œuvres les plus célèbres du compositeur russe. Curieusement, l'œuvre semble aujourd'hui davantage connue dans son orchestration de Maurice Ravel (qui n'est cependant pas le seul à avoir orchestré le cycle) que dans sa version originale pour piano seul. D'une grande difficulté d'exécution, ce cycle fut composé en trois semaines (juin et juillet 1874) dans une sorte d'extase créatrice suite à la disparition récente d'un ami, le peintre et architecte Viktor Hartmann : «Hartmann bouillonne dans mon esprit, comme auparavant *Boris* [*Godounov*] y a bouillonné – sons et idées ne font que bourdonner dans les airs ; je les dévore avec fringale et j'ai à peine le temps de tout griffonner sur le papier... » écrivit-il à un ami.

Il est inutile de chercher une correspondance directe entre les tableaux et leur traduction musicale réalisée par Moussorgski : le compositeur cherche ici à re-

présenter intuitivement l'univers de Hartmann. Au point de vue formel, le cycle rappelle ceux de Robert Schumann. Le thème de la *Promenade* (le thème qui ouvre l'œuvre), dont Moussorgski disait qu'il avait essayé d'y reproduire, musicalement, sa propre physionomie et dont la mélodie, empruntée à un chant populaire russe (« nel modo russo ») symbolise l'origine du compositeur, sert de fil conducteur entre les différents tableaux et reviendra tout au long de l'œuvre sous différentes formes, tantôt d'humeur bonhomme, tantôt tranquille, tantôt nostalgique avant de se combiner au tableau final, *La grande porte de Kiev* et ainsi représenter l'amitié qui unissait le compositeur au peintre.

Après la *Promenade* introductive, *Gnomus* représente un gnome aux mouvements grotesques représentés par des sauts intervalliques ainsi que des changements rapides de dynamiques et d'accents. Suit *Il vecchio castello* [*Le vieux château*] où un troubadour nous fait entendre sa mélodie mélancolique chantée devant un château. Une pédale de la tonique confère à ce tableau une atmosphère d'intemporalité. Les *Tuileries* nous font entendre des chamailleries d'enfants et de leurs gouvernantes évoquées *allegretto non troppo, capriccioso*. *Bydło* (dont le terme signifie « bétail » en polonais) est caractérisé par un rythme en *ostinato* évoquant un lourd chariot (*sempre pesante*) tiré par des bœufs passant lentement devant nous. Le titre énigmatique de *Ballet des poussins dans leurs coques* est une allusion aux esquisses des costumes réalisés par Hartmann pour le ballet *Trilby* de Julius Gerber sur une chorégraphie de Marius Petitpas. *Samuel Goldenberg und Schmuyle* évoque deux Juifs, l'un riche, l'autre pauvre. Le premier, suffisant, se voit caractérisé par une mélodie authentique à laquelle répond la plainte du second. *Limoges. Le marché* évoque les commérages des paysans, les discussions autour d'une vache perdue et autres balivernes. Ce tableau débouche sans transition dans *Catacombae. Sepulcrum Romanum* où Hartmann s'est lui-même représenté en train de visiter les catacombes à Paris.

La musique évoque cette atmosphère morbide «dans le langage des morts» [*in lingua mortua*]. *La cabane sur des pattes de poule*, autre titre énigmatique, renvoie à une horloge esquissée par Hartmann qui reprend la forme de la cabane de Baba-Yaga, la sorcière des contes russes, montée sur des pattes de poule. Enfin, *La grande porte de Kiev*, inspirée par une esquisse pour une porte qui ne fut jamais construite, conclut de manière héroïque l'œuvre en se combinant, outre le thème de la *Promenade*, un choral orthodoxe et un carillonnement qui rappelle la scène du couronnement de l'opéra *Boris Godounov*.

Certains des tableaux de Hartmann qui ont inspiré Moussorgski sont aujourd'hui disparus. Ceux qui nous sont parvenus cependant se trouvent aujourd'hui à la Galerie Tretyakov à Moscou. Plusieurs arrangements du *Tableaux d'une exposition* ont été réalisés : outre plusieurs pour grand orchestre, on retrouve des versions pour guitare seule, orgue, ensemble d'instruments chinois, fanfare, synthétiseur et même pour formation rock réalisée par le groupe Emerson, Lake & Palmer dans les années 1970.

Gaspard de la nuit est sans conteste non seulement la plus grande œuvre pour piano de **Maurice Ravel** mais également l'un des chefs d'œuvre de la littérature pianistique du 20^e siècle. Sous-titrée «3 Poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand», l'œuvre fut inspirée par trois des soixante-cinq poèmes en prose («à la manière de Rembrandt et de Callot») écrits par cet écrivain hoffmanesque durant les années 1830. Mentionnons que Baudelaire rendra hommage à l'auteur de *Gaspard de la nuit*, l'inventeur du poème en prose, dans la préface de ses *Petits poèmes en prose*. Le Gaspard dont il est question est le narrateur, auteur de textes fantastiques qu'il a écrits et qu'il présente ici. L'*alter ego*, donc, de Bertrand.

Le premier mouvement, *Ondine*, évoque l'amour en vain d'une nymphe des eaux pour le poète qui en aime une autre. «Écoute ! Écoute ! C'est moi, c'est

Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de lune.»

Le pianiste Alfred Cortot, dans son ouvrage *La musique française pour piano* souligne que Ravel choisit « moins l'illustration du motif que celle du décor » et que c'est « une sorte de miracle que d'avoir su renouveler, après les précédents des *Jeux d'eau* et d'*Une barque sur l'océan* les effets pianistiques destinés à évoquer les captivants mirages de l'eau et ses mouvants mystères. » Ici, les ornements mélodiques d'une main et les *tremoli* d'accords de l'autre s'entrecroisent pour créer un complexe où mélodie et harmonie sont intimement entrecroisées.

Le second mouvement, *Le Gibet*, nous entraîne dans un tout autre décor : celui d'un pendu et de son gibet. Bâti autour d'une seule note, un *ostinato* sur le si bémol dont la signification nous est donnée par la dernière phrase du texte en prose : « C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant. » Cortot disait qu'il ne croyait pas « qu'il existe dans l'entière littérature du piano d'autres exemples d'un tragique aussi poussé, ni laissant derrière lui une aussi singulière sensation de malaise. » Le mouvement qui doit être entièrement joué avec la pédale de sourdine donne une impression d'immobilisme glacé ainsi que l'indique la partition : « un peu en dehors mais sans expression » et avec sa palette de nuances qui oscille entre le *ppp* et le *mf*. La difficulté majeure de ce mouvement vient de l'exigence d'une technique de toucher extrêmement nuancée.

Avec *Scarbo*, Ravel souhaitait écrire une œuvre plus difficile encore qu'*Islamey* et qui soit une caricature du romantisme pianistique. Préfacé par une citation d'E. T. A. Hoffmann, « Il regarda sous le lit, dans le cheminée, dans le bahut ; – personne. Il ne peut comprendre par où il s'était introduit, par où il s'était évadé », ce mouvement à la virtuosité démoniaque évoque la figure maléfique de Scarbo, un esprit mauvais de la nuit. À propos des difficultés tech-

niques de ce mouvement, le philosophe Vladimir Jankélévitch écrivait qu'il est exigé du pianiste «une attaque du clavier particulièrement nerveuse ; qu'on ait des doigts d'acier, des réflexes immédiats, des terminaisons sensorielles extrêmement déliées, le geste prompt comme l'éclair et un sang-froid à toute épreuve. Le clavier s'aborde à la fois par la violence et par la persuasion ; entre ces figures trébuchantes, incisives, tout faux-pas serait mortel.»

Créé en janvier 1909 à la Salle Érard par Ricardo Viñes (qui avait initialement attiré l'attention du compositeur sur le cycle de Bertrand) chaque mouvement est dédié à une personne différente : le premier et le troisième sont dédiés respectivement à deux pianistes, Harold Bauer et Rudolf Ganz qui contribuèrent à faire connaître l'œuvre de Ravel aux États-Unis alors que le second est dédié à Jean Marnold, critique au *Mercur de France* et l'un des tout premiers à reconnaître le compositeur. Une version pour orchestre a été réalisée en 1990 par le compositeur Marius Constant.

Islamey de **Mily Balakirev**, «fantaisie orientale» fut composée en 1869 (révisée en 1902) et créée à Saint-Petersbourg par le dédicataire de l'œuvre, Nikolai Rubinsteïn (frère du célèbre Anton Rubinsteïn, cofondateur du Conservatoire de Saint-Petersbourg). Longtemps considérée comme l'œuvre la plus difficile de toute la littérature pour piano (du moins, jusqu'à *Scarbo* de Ravel !), *Islamey* est la plus connue de toute la production pour piano du compositeur.

Inspirée par Franz Liszt qui, du reste, appréciait l'œuvre, *Islamey* est malgré ses difficultés, très «pianistique» et «naturelle» avec ses passages en octave, ses gammes et ses doubles-notes. Mentionnons que des versions pour orchestre d'*Islamey* ont été réalisées : par Alfredo Casella en 1907 ainsi que par Sergueï Liapounov en 1912 pour un ballet sur une chorégraphie de Fokine.

L'œuvre est de forme tripartite et repose sur deux thèmes : le premier, appelé

«Islamey», est une mélodie kabardienne du nord du Caucase notée par le compositeur au cours d'un voyage dans cette région en 1863 et le second est une mélodie tartare de Crimée que Balakirev entendit de la bouche d'un acteur lors d'une visite chez Tchaïkovski. La difficulté légendaire de l'œuvre est telle que de nombreux *ossias* (alternatives plus faciles) sont prévus dans la partition. Mais, loin de n'être qu'une pièce à la virtuosité vaine, *Islamey* laissa une forte impression et témoigne de cette caractéristique de la musique russe du 19^e siècle qui consiste à puiser aux sources populaires slaves plutôt que dans la tradition franco-allemande tel que le prônait Mikhaïl Glinka, père de la musique russe moderne : «celui qui crée la musique, c'est le peuple ; et nous, les artistes, nous ne faisons que l'arranger.»

© *Jean-Pascal Vachon 2008*

Freddy Kempf est aujourd'hui l'un des jeunes artistes les plus importants à se produire devant des salles comblées partout à travers le monde. Il s'est gagné une réputation unique d'interprète à la fois explosif et physique ainsi que sérieux, sensible et doté d'une profonde musicalité. Né à Londres, il devient célèbre en 1992 alors qu'il est le plus jeune gagnant de l'histoire du Concours de la BBC du jeune musicien de l'année. C'est probablement son troisième prix au Concours international de piano Tchaïkovski à Moscou en 1998 qui contribuera le plus au lancement de sa carrière internationale. Le fait qu'il n'y ait pas remporté le premier prix a provoqué les protestations du public et un tollé dans la presse russe qui le sacra «héros du concours». Sa popularité sans précédent auprès du public russe s'est depuis vérifiée par des concerts à guichets fermés et de nombreuses prestations à la télévision.

Freddy Kempf se produit en compagnie des meilleurs orchestres du monde

et de chefs réputés comme le Philharmonia Orchestra sous la direction d'Andrew Davis et de Kurt Sanderling, le Royal Philharmonic Orchestra et Daniele Gatti ainsi que Matthias Bamert, le City of Birmingham Symphony Orchestra et Sakari Oramo, l'Orchestre philharmonique de la Scala et Riccardo Chailly, l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg et Youri Termirkanov, l'Orchestre symphonique de l'état russe et Vassily Sinaïsky, l'Orchestre symphonique de San Francisco et Yan Pascal Tortelier, l'Orchestre de Philadelphie et Wolfgang Sawallisch ainsi que l'Orchestre symphonique NHK et Youri Simonov.

En 2008, Freddy Kempf avait un contrat d'exclusivité avec BIS pour qui il a réalisé des enregistrements consacrés à Beethoven, Chopin, Liszt, Prokofiev, Rachmaninov, Schumann et Bach. En 2001 Freddy Kempf a été élu Meilleur jeune interprète classique britannique lors des prestigieux Classical Brit Awards.

ALSO AVAILABLE:



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata No. 8 in C minor, Op. 13, *Pathétique*
Sonata No. 14 in C sharp minor, Op. 27 No. 2, *Moonlight*
Sonata No. 23 in F minor, Op. 57, *Appassionata*

FREDDY KEMPF *piano*

BIS-SACD-1460

„Kempff, ein Virtuose und Techniker, zeigt in seiner Interpretation neue Impulse und löst sich von vielen vorangegangenen Versionen der Klavier-Elite.“ *klassik.com*

‘This CD certainly demonstrates Kempff’s stamina and sensitivity, making these timeless works sparkle with energy and spontaneity.’ *Pianist Magazine*

‘[Kempff] takes a fluid approach to tempo, dynamics and articulation, and uses those qualities to transform these works into edge-of-the-seat dramas.’ *New York Times*

The music on this Hybrid SACD 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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

Recorded in April 2006 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Recording producer and sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Elisabeth Kemper, Bastian Schick

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Protools Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2008

Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)

Front cover photograph: © Ute Hieke

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1580 © & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.

www.bis.se

BIS-SACD-1580