



CD-1210 DIGITAL

Franz Liszt **Freddy Kempf**
Études d'exécution transcendante

LISZT, Ferenc (Franz) (1811-1886)**12 Études d'exécution transcendante** (1851) *(Peters)***66'33**

①	I. Preludio. <i>Presto</i>	0'50
②	II. <i>Molto vivace</i> (in A minor)	2'02
③	III. Paysage. <i>Poco adagio</i>	5'00
④	IV. Mazeppa. <i>Allegro</i>	7'54
⑤	V. Feux follets. <i>Allegretto</i>	3'38
⑥	VI. Vision. <i>Lento</i>	5'45
⑦	VII. Eroica. <i>Allegro</i>	5'19
⑧	VIII. Wilde Jagd. <i>Presto furioso</i>	4'55
⑨	IX. Ricordanza. <i>Andantino</i>	11'32
⑩	X. <i>Allegro agitato molto</i> (in F minor)	4'11
⑪	XI. Harmonies du soir. <i>Andantino</i>	8'55
⑫	XII. Chasse-neige. <i>Andante con moto</i>	5'21

Freddy Kempf, piano**INSTRUMENTARIUM****Grand Piano: Yamaha****Piano technician: Jiro Tajika**

We are indebted to Yamaha for generously lending
and preparing the piano used in this recording.



Originally, in 1826, there were to have been 48, eleven years later 24, and finally, in 1851, he settled on 12: the studies that the fifteen-year-old **Franz Liszt** sent forth into the kindergarten of piano learning, in which his contemporaries were just learning to romp, have a turbulent history. Starting from the idea of an encyclopædic collection which, in the manner of Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier*, should span all the major and minor keys, Liszt's fragmentary cycle became a 'work in progress' and thus something of a seismograph of his compositional aesthetic – an aesthetic which, in the late 1840s, changed fundamentally when Liszt stopped fluttering round Europe as a 'virtuoso butterfly' (Hanslick's term) and became court conductor in Weimar. Thus the first extensive revision (1837) of these youthful studies – which are sometimes strongly oriented towards his teacher Czerny – show us Liszt the piano virtuoso, clearly under the influence of Paganini's demonic stage presence (as Robert Schumann remarked in 1839, 'They are genuinely stormy and horrific studies, études for ten or twelve people in this world at most...'). The second revision, dating from 1851, was by contrast the work of a more tranquil Liszt ('more playable' and 'more rounded as compositions', in the view of Ferruccio Busoni).

At any rate, studies were a special phenomenon in the first half of the nineteenth century: they sprang up like mushrooms, and were similarly varied in quality. 'It is our misfortune', wrote Schumann in 1839, 'that we do not know where our skill will take us, and we cannot abstain from the writing of études.' One might regard this to some extent as a retreat from the piano sonata, a territory seemingly occupied in exemplary fashion by Ludwig van Beethoven, but it also shows the essential fascination exerted upon Romanticism by that which was marginal and aesthetically neglected – as expressed by the artistic ennoblement of 'what used to be' in the cult of ruins, or of 'what is to come' in the nostalgia for childhood that had been established since Schumann's *Kinderszenen* at the very latest, and in the vicinity of which the 'étude' – formerly hardly more than an exercise for the recalcitrant fingers of a coming generation of pianists – could make its presence felt.

Despite significant contributions to the genre by Chopin (12 *Études*, Op. 10 and Op. 25) and Schumann, the genre still had to earn its place on the concert stage, as is shown by an incident at a concert in Milan in 1839, when Liszt's announcement that he was going to play a 'studio' was met with the heckling retort: 'I come to the theatre to be entertained, not to study!' Even after he had played the étude, this opinion was still dominant, as Liszt had to

concede: 'And in fact I did not succeed in winning over the public's taste to my baroque idea of playing an étude anywhere other than within my own four walls. The general view was that the purpose of the piece could only be to keep my wrists agile and my fingers supple.'

It thus comes as no surprise that Liszt wished to 'punish' such preconceived ideas with a set of pieces that is among the most hair-raising products of its era, one that turned the étude into a sparkling *pièce de caractère* and did full justice to his nickname, 'the Paganini of the piano'. In 1837 the *Étude en douze exercices* became the *Grandes Études*; certain of the changes were so far-reaching that even Schumann mistakenly assumed that some of the pieces had been replaced by new ones. Fourteen years later, when Liszt's career as a concert pianist was over, he took some of the highlights of this second version and published the result, completed in 1851, under the title *Études d'exécution transcendante*. Even though these studies, which are dedicated almost in defiance to Czerny, still emphatically span the upper echelons of piano playing, they have been tamed, purified, thinned down, perhaps indeed occasionally 'transcendental' – rather like the *Paganini Études* of 1840 that were similarly toned down in 1851.

These études now became explicit *pièces de caractère*, and ten of them bear titles – a clear indication that Liszt's compositional workshop was then resounding with the programmatic ideas that made their mark upon the conception of his symphonic poems. One of these symphonic poems, *Mazeppa*, has its roots in one of the études that had already appeared separately with this title in 1847. It is a brilliant piece, inspired by a poem by Victor Hugo (which depicts the death ride of Mazeppa, chained to a horse, and his eventual rescue); its striking technique and harmonic intricacy set new standards. Of a similarly wide-ranging character are the bravura pieces *Wilde Jagd* (*Wild Hunt*) and the untitled *Étude in F minor* (No. 10), of which even Busoni – of Liszt's successors, probably the closest to being his equal – said that it presented 'almost insurmountable difficulties'.

'In a second it alternates between tenderness, boldness, gossamer texture, wildness: the instrument glows and sparkles in the hands of the master' – thus did Schumann describe Liszt's playing, and such variety of emotions and characters also infuses this cycle of twelve pieces, the tonal arrangement of which follows the circle of fifths (C major; A minor; F major; D minor; B flat major; G minor; E flat major; C minor; A flat major; F minor; D flat

major; B flat minor). Alongside the grandiose showpieces we find more restrained studies that, in terms of harmony, anticipate Wagner and Impressionism: examples are the magical *Feux follets* (*Will o' the Wisp*), the idyllic *Paysage* (*Landscape*) or the atmospheric study in D flat major, *Harmonies du soir* (*Evening Harmonies*). Of these studies, the genre piece *Ricordanza* is most closely related to its youthful pendant from 1826, and seems to pay tribute to the lavishly perfumed and slightly old-fashioned world of the salon. Pieces such as *Vision* (in which Liszt is said to have been thinking of the funeral of Napoleon I) and *Eroica* are robbed of any exaggerated self-confidence by their proximity to an enigmatic work like the concluding *Chasse neige* (*Snow Flurries*): its melody has difficulty in asserting itself among the flurries of flakes (agitated *tremolo* and sweeping scales in the accompaniment) and is eventually – at least in the 1851 version – almost entirely obscured. At the end of the cycle, the soft, inexorable power of the snow is a metaphor for transience (James Joyce was later to use a similar metaphor in *The Dead*), and thus the Romantic ‘what used to be’ attains the apparently ideal world of ‘what is to come’ – not, indeed, the kind of thought that should particularly occupy a fifteen-year-old. Unless he wishes one day to become a priest.

© Horst A. Scholz 2001

Now established as one of the most sought after young pianists in the world, **Freddy Kempf** was born in London in 1977. He began playing the piano at the age of four and first came to national prominence aged eight when he performed Mozart's piano concerto KV 414 with the Royal Philharmonic Orchestra at London's Royal Festival Hall, whilst international attention followed soon afterwards with appearances in the same concerto in Germany. In 1987 he won the first National Mozart Competition in England and in 1992 the biennial BBC Young Musician of the Year Competition. His award of third prize in the 1998 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow provoked an outcry in the Russian press, which described him as ‘the hero of the competition’, and his unprecedented popularity with Russian audiences has been reflected in several television broadcasts and sold-out performances.

Freddy Kempf has given concerts throughout Europe, the United States and Japan and has appeared on television across Europe, in Russia and in Japan. Recent solo recitals have included dates at London's Wigmore Hall, New York's 92nd Street ‘Y’, the Salzburg Mozar-

teum, the Cheltenham Festival, the Roque d'Athéron Festival and the opening concert in the 'Young Masters' series at Hamburg's Musikhalle. A month-long tour of Japan, including solo and orchestral concerts, culminated in a recital at Tokyo's Suntory Hall that was broadcast on radio and television. Concerto engagements have included appearances with many of the leading national and international orchestras in collaboration with such conductors as Vladimir Ashkenazy, Kurt Sanderling, Libor Pešek and Fedor Gluschenko. He has recently made his débuts in Singapore and Israel, and toured with the Moscow Radio Symphony Orchestra under Vladimir Fedoseyev, performing in fifteen different venues including London's Royal Festival Hall. In May 2001 he was voted Best Young Classical Performer in the Classical Brit Awards.

Freddy Kempf is passionately committed to chamber music and devotes much time to performing with his Kempf Trio. He records exclusively for BIS and his CDs of music by Robert Schumann (BIS-CD-960), Sergei Rachmaninov (BIS-CD-1042), Ludwig van Beethoven (BIS-CD-1120) and Fryderyk Chopin (BIS-CD-1160) have received tremendous acclaim all over the world.

Ursprünglich, im Jahr 1826, sollten es 48 werden, elf Jahre später 24, schließlich, 1851, blieb es bei 12 – die Etüden, die der fünfzehnjährige **Franz Liszt** in jene klavierpädagogische Kinderstube schickte, in der seine Altersgenossen sich gerade erst tummelten, haben eine bewegte Geschichte. Ausgehend von der Idee einer enzyklopädischen Etüdensammlung, die in Anlehnung etwa an Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Clavier* alle Dur- und Molltonarten durchmessen sollte, wurde der fragmentarische Zyklus zu einem „work in progress“ im Schaffen Liszts und damit zu einer Art Seismograph seiner Kompositionsästhetik, die sich Ende der Vierziger Jahre grundsätzlich wandelte, als Liszt aufhörte, als „Virtuosen-Schmetterling“ durch ganz Europa zu flattern (Hanslick) und Hofkapellmeister in Weimar wurde. So stammt die erste, umfangliche Revision (1837) der mitunter arg am Lehrer Czerny orientierten Jugendetüden von dem Klaviervirtuosen Liszt, der deutlich unter dem Eindruck der dämonischen Bühnenwirkung Paganinis stand („Es sind wahre Sturm- und Grausetüden, Etüden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt...“, so Robert Schumann 1839), während für die zweite, 1851 entstanden, der abgeklärte Komponist Liszt verantwortlich zeichnet („„spielbarer“ und kompositorisch abgerundeter“, befand Ferruccio Busoni).

Ohnehin hatte es mit den Etüden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine besondere Bewandnis: sie schossen aus dem Boden wie Pilze, und ihre Genießbarkeit war ähnlich vielfältig. „Unser Unglück ist“, schrieb Schumann 1839, „wir wissen mit unserer Fertigkeit nicht wohin und können’s nicht lassen, das Etüdenschreiben.“ Man mag darin auch so etwas wie den Rückzug aus dem von Ludwig van Beethoven scheinbar paradigmatisch besetzten Gebiet der Klaviersonate sehen, vor allem aber die Faszination, die das Randständige, ästhetisch Vernachlässigte auf die Romantik grundsätzlich ausübte – wie sie sich in der künstlerischen Nobilitierung des „Nicht Mehr“ im Ruinenkult oder aber des „Noch Nicht“ in der Kindheitsnostalgie niederschlug, die spätestens seit Schumanns *Kinderszenen* etabliert war und in deren Umfeld man auch die „Etüde“ – *bis dato* kaum mehr als eine spröde Fingerübung für den pianistischen Nachwuchs – ansiedeln könnte.

Daß diese Gattung sich trotz der bedeutenden Beiträge von Chopin (12 *Etudes* op. 10 und op. 25) und Schumann ihren Platz auf der Konzertbühne freilich noch erobern mußte, davon zeugt ein Zwischenfall bei einem Mailänder Konzert im Jahr 1839, als Liszts Ankündigung, eine „studio“ zu spielen, mit dem Zwischenruf quittiert wurde: „Ich komme ins

Theater, um mich zu unterhalten, aber nicht um zu studieren!“ Auch nach dem Vortrag der Etüde war diese Meinung noch mehrheitsfähig, wie Liszt erkennen mußte: „Und in der Tat, es gelang mir nicht, den Geschmack des Publikums für meine barocke Idee zu gewinnen, woanders als in meinen vier Wänden eine Etüde zu spielen, deren Zweck nach seiner Meinung kein anderer sein konnte, als mir die Gelenke beweglich und die Finger geschmeidig zu halten.“

Kein Wunder also, daß Liszt Lust verspürte, solche Erwartungshaltungen mit einer Bearbeitung zu „bestrafen“, die zu den halsbrecherischsten ihrer Zeit gehörte, aus der Etüde ein fulminantes Charakterstück und seinem Beinamen „Paganini des Klaviers“ alle Ehre machte: aus der *Etude en douze exercices* wurden 1837 die *Grandes Études*, die teilweise derart verändert waren, daß selbst Schumann versehentlich annahm, einige Stücke seien durch neue ersetzt worden. 14 Jahre später, als Liszt sich als Konzertpianist zur Ruhe gesetzt hatte, nahm er dieser zweiten Fassung einige ihrer Spitzen und veröffentlichte das 1851 vollendete Ergebnis unter dem Titel *Études d'exécution transcendante*. Wenngleich diese Etüden, die Czerny fast zum Trotz gewidmet sind, also immer noch betontermäßen die Hochebene des Klavierspiels durchmessen, so sind sie doch – ähnlich wie die 1851 entschärften *Paganini-Etüden* aus dem Jahr 1840 – gebändigt, geläutert, gelichtet, ja, zuweilen vielleicht wirklich „transzendent“.

Charakterstücke sind es nun explizit, zehn tragen Titel – ein deutlicher Indikator dafür, daß Liszts kompositorische Werkstatt damals von den programmusikalischen Ideen widerhallte, die die Konzeption seiner Symphonischen Dichtungen prägten. Eine dieser Symphonischen Dichtungen, *Mazeppa*, geht denn auch auf eine Etüde zurück, die 1847 bereits separat unter diesem Titel erschienen war. Es ist eine fulminante, von einem Gedicht Victor Hugos (darin der Todesritt des auf ein Pferd gefesselten Mazeppa und seine letztliche Rettung geschildert wird) inspirierte Musik, deren spieltechnisch frappierende und harmonisch intrikate Umsetzung neue Maßstäbe setzte: Bravourstücke ähnlich ausgreifenden Charakters sind *Wilde Jagd* oder die unbetitelte f-moll-Etüde Nr. 10, von der selbst Busoni – der wohl ebenbürtigste Nachfolger Liszts – sagte, sie biete „kaum zu überwindende Schwierigkeiten“.

„In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister“ – so beschrieb Schumann das Spiel Liszts, und solche Viel-

seitigkeit der Affekte und Charaktere kennzeichnet auch diesen Zyklus von zwölf Stücken, deren tonale Anordnung dem Quintenzirkel folgt (C-a-F-d-B-g-Es-c-As-f-Des-b). Neben den grandiosen „Showpieces“ nämlich stehen eher verhaltene, harmonisch auf Wagner und den Impressionismus vorausweisende Studien wie die zauberhaften *Feux follets (Irrlichter)*, das idyllische *Paysage (Landschaft)* oder die stimmungsvolle Des-Dur-Etüde *Harmonies du soir (Abendklänge)*. Das Genrebild *Ricordanza* bezieht sich noch am deutlichsten auf sein jugendliches Pendant aus dem Jahr 1826 und wirkt nunmehr wie eine Hommage an die üppig parfümierte und ein wenig verstaubte Welt der Salons. Dem gewichtigen Pathos von Stücken wie *Vision* (bei dem Liszt an die Bestattung Napoleons I. gedacht haben soll) und *Eroica* raubt ein enigmatisches Werk wie das abschließende *Chasse neige (Schneegestöber)* allzu eilfertige Selbstgewißheit: Seine Melodie hat Mühe, sich im Gestöber der Flocken (erregtes Tremolo und schweifende Skalen in der Begleitung) zu behaupten und wird schließlich, zumal in der 1851er-Fassung, fast zur Gänze verhüllt. Am Ende des Zyklus steht mit der sanften, unerbittlichen Gewalt des Schnees also eine Metapher der Vergänglichkeit (ähnlich wie sie James Joyce später in *The Dead* verwenden wird), und so ereilt das romantische „Nicht Mehr“ nun doch die scheinbar heile Welt des „Noch Nicht“ – wahrlich kein Gedanke, mit dem sich schon ein Fünfzehnjähriger sonderlich herumschlagen sollte. Es sei denn, er will dereinst Priester werden.

© Horst A. Scholz 2001

Freddy Kempf, geboren in London 1977, zählt inzwischen zu den gefragtesten jungen Pianisten der Welt. Im Alter von vier Jahren begann er mit dem Klavierspiel und erreichte erstmals nationale Berühmtheit, als er mit acht Jahren Mozarts Klavierkonzert KV 414 zusammen mit dem Royal Philharmonic Orchestra in der Londoner Royal Festival Hall aufführte. Kurz darauf erregte er durch seinen Auftritt mit dem gleichen Konzert in Deutschland internationale Aufmerksamkeit. 1987 gewann er den ersten National Mozart Competition in England und 1992 den alle zwei Jahre stattfindenden BBC Young Musician of the Year-Wettbewerb. Sein dritter Preis beim internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb 1998 ließ die russische Presse jubeln und ihn als „den Held des Wettbewerbs“ feiern, während sich seine einmalige Popularität beim russischen Publikum in verschiedenen Fernsehübertragungen und ausverkauften Konzerten widerspiegelt.

Freddy Kempf gibt Konzerte in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Japan und nahm an Fernsehproduktionen in Europa, Rußland und Japan teil. Seine jüngsten Soloauftritte waren z.B. in der Wigmore Hall in London, New Yorks 92nd Street „Y“, dem Salzburger Mozarteum, beim Cheltenham Festival, beim Roque d'Athéron Festival und beim Eröffnungskonzert der „Junge Meister“-Serie in der Hamburger Musikhalle. Der Höhepunkt einer monatelangen Japantournee mit Solo- und Orchesterkonzerten war eine Fernseh- und Rundfunkaufnahme eines Konzertes in der Suntory Hall in Tokyo. Seine Konzertengagements umfassen Auftritte mit führenden nationalen und internationalen Orchestern unter Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Kurt Sanderling, Libor Pešek und Fedor Gluschenko. Kürzlich debütierte er in Singapur und Israel und spielte zusammen mit dem Symphonieorchester Moskau unter Leitung von Vladimir Fedoseyev in fünfzehn Konzerten an verschiedenen Orten, darunter der Londoner Royal Festival Hall. Im Mai 2001 wurde er zum „Besten jungen Klassik-Interpreten“ bei den Classical Brit Awards gewählt.

Durch seine Liebe zur Kammermusik widmet Freddy Kempf den Auftritten mit seinem Kempf-Trio viel Zeit. Er nimmt exklusiv für BIS auf, wobei seine CDs mit Musik von Schumann (BIS-CD-961), Rachmaninoff (BIS-CD-1042), Ludwig van Beethoven (BIS-CD-1120) und Fryderyk Chopin (BIS-CD-1160) international mit großer Begeisterung aufgenommen wurden.

A l'origine, en 1826, il devait y en avoir 48, onze ans plus tard, 24 et finalement, en 1851, il se décida pour 12: les études qu'un **Franz Liszt** de 15 ans produisit au *kindergarten* de l'apprentissage du piano, où ses contemporains n'apprenaient qu'à s'ébattre, ont une histoire turbulente. Commenant à partir d'une idée de collection encyclopédique qui, à la manière du *Clavecin bien tempéré* de Johann Sebastian Bach, devait couvrir toutes les tonalités majeures et mineures, le cycle fragmentaire de Liszt devint une "œuvre en progrès", ainsi donc quelque chose d'un séismographe de son esthétique en composition – une esthétique qui, à la fin des années 1840, changea fondamentalement quand Liszt cessa de voler dans l'Europe comme un "papillon virtuose" (expression de Hanslick) et devint chef de l'orchestre de la cour à Weimar. Ainsi, la première grande révision (1837) de ces études de jeunesse – qui sont parfois fortement orientées vers son professeur Czerny – nous montre Liszt le virtuose du piano nettement sous l'influence de la présence de scène démoniaque de Paganini (comme le remarqua Robert Schumann en 1839: "Ce sont des études vraiment orageuses et horribles, études pour dix ou douze personnes au plus dans ce monde..."). La seconde révision, qui date de 1851, fut par contraste l'œuvre d'un Liszt plus serein ("compositions plus jouables" et "plus harmonieuses", selon Ferruccio Busoni).

Quoi qu'il en soit, les études étaient un phénomène spécial dans la première moitié du 19^e siècle: elles surgissaient comme des champignons et variaient autant qu'eux en qualité. "Notre malheur", écrivit Schumann en 1839, "est de ne pas savoir où notre adresse nous mènera et nous ne pouvons pas nous abstenir de l'écriture des études." On pourrait voir cela jusqu'à un certain point comme une retraite de la sonate pour piano, un territoire apparemment occupé de manière exemplaire par Ludwig van Beethoven mais cela montre aussi la fascination essentielle exercée sur le romantisme par le marginal et l'esthétiquement négligé – comme exprimé par l'ennoblissement artistique de "ce qui avait l'habitude d'être" dans le culte des ruines, ou de "ce qui doit arriver" dans la nostalgie de l'enfance qui a été établie depuis au plus tard les *Kinderszenen* de Schumann, et, à proximité de laquelle "l'étude" – autrefois à peine plus qu'un exercice pour les doigts récalcitrants d'une génération future de pianistes – pouvait faire sentir sa présence.

Malgré d'importantes contributions de la part de Chopin (12 *Études* op. 10 et op. 25) et de Schumann, le genre avait encore à gagner sa place sur la scène de concert comme le

montre un incident lors d'un concert à Milan en 1839 quand, à l'annonce de Liszt qu'il allait jouer "uno studio", un chahuteur riposta: "Je viens au théâtre pour me divertir, pas pour étudier!" Même après que Liszt eût joué l'étude, cette opinion prévalait encore car Liszt dut concéder: "Et en fait je n'ai pas réussi à gagner le goût du public pour mon idée baroque de jouer une étude ailleurs qu'entre mes quatre murs. L'opinion générale était que le but de la pièce ne pouvait seulement être que de garder mes poignets agiles et mes doigts souples."

Il n'est donc pas surprenant que Liszt souhaitait "punir" de telles idées préconçues avec un arrangement qui se trouve parmi les produits de son ère les plus susceptibles de faire dresser les cheveux sur la tête, un arrangement qui tourna l'étude en une pièce de caractère pétillante et rendait toute justice à son surnom, "le Paganini du piano". En 1837, l'*Étude en douze exercices* devint les *Grandes Études*; certains des changements étaient d'une portée si considérable que même Schumann présuma par erreur que certaines des pièces avaient été remplacées par des nouvelles. Quatorze ans plus tard, quand la carrière de Liszt comme pianiste de concert fut terminée, il prit certains des sommets de cette seconde version et publia le résultat, terminé en 1851, sous le titre d'*Études d'exécution transcendante*. Même si ces études, dédiées presque par défi à Czerny, couvrent encore absolument les échelons supérieurs du jeu au piano, elles ont été apprivoisées, purifiées, amincies, peut-être sont-elles vraiment à l'occasion "transcendantes" – assez comme les *Études* de 1840 de Paganini qui furent semblablement adoucies en 1851.

Ces études devinrent alors d'explicites pièces de caractère et dix d'entre elles portent un titre – une indication claire que l'atelier de composition de Liszt résonnait alors des idées à programme qui laissèrent leur marque sur la conception de ses poèmes symphoniques. L'un de ces poèmes symphoniques, *Mazeppa*, tire ses racines de l'une des études qui était déjà sortie séparément avec son titre en 1847. C'est une pièce brillante, inspirée par un poème de Victor Hugo (qui décrit la cavalcade mortelle de Mazeppa, enchaîné à un cheval, et son éventuel sauvetage); sa technique frappante et sa complexité harmonique posèrent de nouvelles normes. Dans un même caractère à grande portée se trouvent les pièces de bravoure *Wilde Jagd (Chasse sauvage)* et l'*Étude en fa mineur* (no 10) sans titre dont même Busoni – probablement le successeur le plus digne de Liszt – dit qu'elle présentait "des difficultés presque insurmontables".

“En une seconde il passe de la tendresse à l’audace, de la texture fine comme de la gaze à la sauvagerie: l’instrument est chauffé à blanc et jette des étincelles aux mains du maître” – c’est ainsi que Schumann décrit le jeu de Liszt et une telle variété d’émotions et de caractères inspire aussi ce cycle de douze pièces dont l’arrangement tonal suit le cercle de quintes (do majeur; la mineur; fa majeur; ré mineur; si bémol majeur; sol mineur; mi bémol majeur; do mineur; la bémol majeur; fa mineur; ré bémol majeur; si bémol mineur). A côté des clous grandioses, on trouve des études plus sobres qui, en termes d’harmonie, devancent Wagner et l’impressionnisme: par exemple le magique *Feux follets*, l’idyllique *Paysage* ou l’atmosphérique étude en ré bémol majeur, *Harmonies du soir*. La pièce de genre *Ricordanza* est la plus intimement reliée aux études de son pendant de jeunesse de 1826 et semble rendre hommage au monde du salon lourd de parfums et légèrement démodé. Des pièces telles *Vision* (de laquelle on dit que Liszt avait pensé aux funérailles de Napoléon I) et *Eroica* se font voler tout excès de confiance en soi par une œuvre énigmatique comme la concluante *Chasse neige*: sa mélodie a de la difficulté à se défendre parmi les rafales de flocons (accompagnement de trémolo agité et de grandes gammes) et finit par être – du moins dans la version de 1851 – presque entièrement obscurcie. A la fin du cycle, le doux pouvoir inexorable de la neige est une métaphore pour le caractère éphémère (James Joyce devait plus tard utiliser une métaphore semblable dans *The Dead*) et ainsi le “ce qui avait l’habitude d’être” romantique atteint le monde en apparence idéal de “ce qui doit arriver” – pas évidemment le genre de pensée qui devait préoccuper particulièrement un jeune de 15 ans. A moins qu’il ne souhaite un jour accéder à la prêtrise.

© Horst A. Scholz 2001

Maintenant établi comme l’un des jeunes pianistes les plus recherchés du monde, **Freddy Kempf** est né à Londres en 1977. Il commença à jouer du piano à l’âge de quatre ans et il fut remarqué en Angleterre à l’âge de huit ans quand il interpréta le concerto pour piano K.V. 414 de Mozart avec l’Orchestre Philharmonique Royal au Royal Festival Hall de Londres; sa réputation s’étendit bientôt hors de son pays natal quand il interpréta peu après le même concerto en Allemagne. En 1987, il gagna le premier Concours National Mozart en Angleterre et, en 1992, le concours biennal BBC Young Musician of the Year. Son troisième

prix au Concours International de piano Tchaïkovski à Moscou en 1998 provoqua un tollé dans la presse russe qui le décrivit comme “le héros du concours” et sa popularité sans précédent auprès du public russe a été reflétée dans plusieurs diffusions télévisées et concerts à guichets fermés.

Freddy Kempf a donné des concerts partout en Europe, aux Etats-Unis et au Japon en plus de ses diffusions télévisées en Europe. Il a récemment donné des récitals au Wigmore Hall de Londres, 92nd Street “Y” de New York, Mozarteum de Salzbourg, festival de Cheltenham, festival Roque d’Athéron et au concert d’ouverture des séries “Young Masters” au Musikhalle de Hambourg. Une tournée d’un mois au Japon, incluant des récitals et des concerts avec orchestre, fut couronnée d’un récital au Suntory Hall de Tokyo diffusé à la radio et à la télévision. Il a joué des concertos avec d’importants orchestres nationaux et internationaux en collaboration avec les chefs d’orchestre Vladimir Ashkenazy, Kurt Sanderling, Libor Pešek et Fedor Gluschenko entre autres. Il a récemment fait ses débuts à Singapour et en Israël; il a fait une tournée avec l’Orchestre Symphonique de la Radio de Moscou dirigé par Vladimir Fedoseyev, jouant à quinze endroits différents dont le Royal Festival Hall de Londres. En mai 2001, il fut nommé “Meilleur jeune interprète classique” des “Classical Brit Awards”.

Freddy Kempf est un passionné de la musique de chambre et il consacre beaucoup de temps à son Trio Kempf. Il enregistre exclusivement sur BIS et ses disques compacts de musique de Robert Schumann (BIS-CD-960), de Serghei Rachmaninov (BIS-CD-1042), de Ludwig van Beethoven (BIS-CD-1120) et de Frédéric Chopin (BIS-CD-1160) ont reçu des éloges sensationnels partout au monde.

Recording data: January 2001 (Nos. 1-4, 7-9) and August 2001 (Nos. 5-6, 10-12) at Nybrokajen 11
(the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Jünger Audio AD converter;
Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Jens Braun

Digital editing: Christian Starke

Cover text: © Horst A. Scholz 2001

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover photograph of Freddy Kempf: © Kahren Kartashan

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, 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, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

Also available:

