



BACH / BUSONI *chaconne* RACHMANINOV *variations on a theme of corelli*
RAVEL *valse nobles et sentimentales* STRAVINSKY *3 mouvements de pétrouchka*
FREDDY KEMPF *piano*

RACHMANINOV, SERGEI (1873–1943)

VARIATIONS ON A THEME OF CORELLI, Op. 42 (Charles Foley, Inc) 18'27

1	Theme. <i>Andante</i>	0'53	13	Var. 12. <i>L'istesso tempo</i>	0'34
2	Var. 1. <i>Poco più mosso</i>	0'39	14	Var. 13. <i>Agitato</i>	0'39
3	Var. 2. <i>L'istesso tempo</i>	0'38	15	Intermezzo. <i>A tempo rubato</i>	1'11
4	Var. 3. <i>Tempo di Menuetto</i>	0'46	16	Var. 14. <i>Andante (come prima)</i>	0'54
5	Var. 4. <i>Andante</i>	0'55	17	Var. 15. <i>L'istesso tempo</i>	1'26
6	Var. 5. <i>Allegro (ma non tanto)</i>	0'20	18	Var. 16. <i>Allegro vivace</i>	0'27
7	Var. 6. <i>L'istesso tempo</i>	0'21	19	Var. 17. <i>Meno mosso</i>	1'02
8	Var. 7. <i>Vivace</i>	0'24	20	Var. 18. <i>Allegro con brio</i>	0'35
9	Var. 8. <i>Adagio misterioso</i>	1'30	21	Var. 19. <i>Più mosso. Agitato</i>	0'30
10	Var. 9. <i>Un poco più mosso</i>	1'12	22	Var. 20. <i>Più mosso</i>	0'56
11	Var. 10. <i>Allegro scherzando</i>	0'35	23	Coda. <i>Andante</i>	1'27
12	Var. 11. <i>Allegro vivace</i>	0'21			

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

arranged by BUSONI, FERRUCCIO (1866–1924)

24	CHACONNE from <i>Partita No. 2</i> for violin, BWV 1004 (Breitkopf & Härtel)	13'57
----	---	-------

RAVEL, MAURICE (1875–1937)

VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES (Durand)

14'51

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 25 | 1. <i>Modéré – très franc</i> | 1'20 |
| 26 | 2. <i>Assez lent</i> | 2'23 |
| 27 | 3. <i>Modéré</i> | 1'18 |
| 28 | 4. <i>Assez animé</i> | 1'09 |
| 29 | 5. <i>Presque lent</i> | 1'19 |
| 30 | 6. <i>Vif</i> | 0'40 |
| 31 | 7. <i>Moins vif</i> | 2'46 |
| 32 | 8. <i>Epilogue. Lent</i> | 3'50 |

STRAVINSKY, IGOR (1882–1971)

TROIS MOUVEMENTS DE PÉTROUCHKA (Boosey & Hawkes)

15'12

- | | | |
|----|--|------|
| 33 | 1. <i>Danse russe (Russian Dance)</i> | 2'29 |
| 34 | 2. <i>Chez Pétrouchka (At Petroushka's)</i> | 4'44 |
| 35 | 3. <i>La semaine grasse (The Shrove-Tide Fair)</i> | 7'55 |

TT: 63'45

FREDDY KEMPF *piano*

Ferruccio Busoni is a special case in the history of music: described by his first biographer, Hugo Leichtentritt, as ‘Italian by birth and instinct, German by education and choice’, he was also the last in the line of Romantic composer-transcribers. At a time when music lovers could access their favourite pieces neither through broadcasts nor via recordings, piano arrangements were an excellent way to become acquainted with major repertory works. Thanks to figures such as Franz Liszt, arrangements soon outgrew the role of ‘intermediary’ and became a genre of their own, even if very few pianists were the equal of the virtuosic demands of Liszt’s arrangements of Schubert or Beethoven. Busoni’s aim was very different from that of his illustrious predecessor: he wanted to shed new light on a familiar work without modifying it. A transcriber more than an arranger, Busoni could nonetheless rely on his idiomatic piano writing, which turned the transcription into a genuine piano work, to the extent that its original version was easily forgotten. In the case of the famous *Chaconne* from Bach’s *Partita No. 2 in D minor*, BWV 1004, probably composed around 1720, Busoni transforms an original work whose sparseness exploits the sonority of the violin into an imagined organ piece! Busoni wrote in November 1910: ‘from him [Bach] I learnt to recognize the truth that Good and Great Universal Music remains the same through whatever medium it is sounded.’

Made in Boston in 1892, when Busoni had settled on the east coast of America, this arrangement was not the first attempt to enhance this famous chaconne. The original violin part had been provided with piano accompaniments by both Schumann and Mendelssohn; it was arranged for orchestra by Joachim Raff and Leopold Stokowski, and transcribed for the left hand by Brahms. Busoni considered that an unaccompanied violin was insufficient to convey such an imposing original conception, and that the full grandeur of the work could be attained only in an arrangement that succeeded in doing justice to Bach’s idea. In particular, Busoni agreed with the hypothesis that this chaconne was a requiem for Bach’s first wife,

Maria Barbara, who died in July 1720. Busoni worked on his arrangement throughout his career; he dedicated the piece to the pianist and composer Eugène d'Albert, and published new editions of it in 1902, 1907 and 1916, each one becoming slightly less complex.

In his *Chaconne*, Bach did not lose sight of the features of the genre: it is a slow Hispanic dance in 3/4-time with a slight accent on the second beat, probably of South American origin. The theme, usually short, is presented in the bass and is present without significant alteration throughout the work, whilst the upper voices play variations on this bass. Lasting as long as the four preceding movements put together, the *Chaconne* forms the impressive finale of Bach's *Partita No. 2 in D minor*, and is considered a masterpiece – not just in Bach's own œuvre but indeed in the entire violin repertoire.

Sergei Rachmaninov is regarded as another of the typical nineteenth-century pianist-composers, although he was in fact a contemporary of Maurice Ravel and Arnold Schoenberg, and only a few years older than Igor Stravinsky, Béla Bartók and Anton Webern. His musical style is firmly anchored in nineteenth-century Romanticism; anachronistic though it may be, it remains individual and immediately recognizable. Moreover, his music – while certainly very demanding from a technical point of view – never demands empty virtuosity, but exploits the piano's full range of colour and expression.

The *Variations on a Theme of Corelli* were composed in France in 1931, and are Rachmaninov's last important work for solo piano (and the only one written after 1917). The title merits attention: the theme used here is not actually by Corelli, but is rather the famous *Follia*, a Spanish dance used by several composers as a basis for variations. The best-known of these are by Marin Marais and, indeed, Arcangelo Corelli.

The piece is dedicated to the Viennese violinist Fritz Kreisler, who is said to

have introduced the composer to its theme, and was premièred by the composer himself in Montreal, Canada, in October 1931. It appears that Rachmaninov played it on numerous occasions during this concert tour, but rarely in its entirety. He told his friend Nikolai Medtner that he had allowed himself to be guided by the audience's coughing when deciding how many variations to play and that, when the coughing grew louder, he would move on to the following one. 'Whenever there was no coughing I would play the proper order. In one concert, I don't remember where – some small town, the coughing was so violent that I only played ten variations (out of twenty)... However, I hope that *you* will play all of them and won't cough.' We should not let ourselves be fooled by Rachmaninov's usual self-deprecating wit, we can acknowledge that this composition is beyond doubt one of his finest works for solo piano.

In Rachmaninov's preferred key of D minor, it does not modulate (to the remote key of D flat major) until Variation 14. According to the score, Variations 11, 12 and 19 may be omitted – but the work does not fully come into its own unless all of the variations are performed (with or without coughing). It is possible to regard the work as a being in quasi-sonata form with sections that correspond to a first movement, scherzo, slow movement and finale including cadenza and coda. Its reception – no doubt partly as a result of the composer's own reservations – was lukewarm, which may explain why Rachmaninov wrote nothing more for solo piano. Nonetheless, he returned to the theme and variation form less than three years later in one of his masterpieces, the *Rhapsody on a Theme of Paganini* for piano and orchestra. The writing is typical of the works he wrote during the last part of his career: clearer textures, harmonic writing that has greater recourse to chromaticism, and a certain rhythmic rhythmic trenchancy.

The *Valses nobles et sentimentales* by **Maurice Ravel** were also received less than favourably at their first performance. The circumstances surrounding this première

are rather peculiar. The Société Musicale Indépendante in Paris had the idea of presenting a concert at the Salle Gaveau at which new works would be premiered. To avoid influencing the audience's reaction, however, the names of the composers would not be disclosed. When Ravel's new piece was played, protesting voices were immediately raised. Apparently Ravel decided to let the game run its course and remained unflustered, even when the group of friends accompanying him and who was unaware of his authorship, booed the piece, owing to the many harsh dissonances which they regarded as a provocation! The names of Kodály and Satie were put forward, but few recognized Ravel. The new work, played for the first time 'amid protestations and boos' (according to his *Esquisse biographique*), struggled to find supporters. On a Spanish tour some years later, Arthur Rubinstein also encountered a conservative audience who made it quite plain to him what they thought of Ravel's audacity. To give that audience a chance to become better acquainted with the work (or just to teach them a lesson), the pianist haughtily repeated the entire work as an encore!

What was regarded as so reprehensible in this 'delightful and constantly renewed pleasure of a useless pastime', to cite the score's epigraph from the poet Henri de Régnier? Today it is difficult to tell, because the work is undeniably one of Ravel's finest as well as being one of his most characteristic. As the composer himself remarked: 'The title effectively indicates my intention of writing a series of waltzes in the manner of Schubert. The virtuosity that underlies *Gaspard de la nuit* [his previous piano composition] here yields to writing that is rather more purified, in which the harmony is hardened and the musical contours are emphasized.' The work is a sort of tribute to Schubert, who in 1823 had written two collections of waltzes, the *Valses nobles* and *Valses sentimentales*. Ravel's piece comprises seven waltzes, ending with a recapitulatory epilogue, but its style is far removed from that of the Viennese composer. Here Ravel shows the range of his musical palette, which he spices up with piquant dissonances that caused Debussy

to remark that they came ‘from the most refined ear that has ever existed’. In a constant 3/4 rhythm, Ravel explores atmospheres which – unusually for him – he indicates in the score: ‘avec une expression intense’ (‘with intense expression’), ‘dans un sentiment intime’ (‘with inner feeling’), ‘mystérieux’ (‘mysteriously’), ‘languissant’ (‘languidly’), ‘très expressif’ (‘very expressive’), and so on. With its *crescendo* and its explosion of energy the seventh waltz, which Ravel considered the most characteristic – (and which also has the most ‘Viennese’ theme – seems to anticipate the orchestral work *La Valse* that he would write in 1919.

Ravel also made an orchestral version of these waltzes, for a ballet named *Adélaïde ou le Langage des fleurs* that was first performed in 1912. As is usual with Ravel, the piano and orchestral versions co-exist, without either of them overshadowing the other.

Petrushka by **Igor Stravinsky** also exists in two clearly distinct versions: apart from the well-known ballet score for orchestra, premièred in 1911, there is a version for solo piano made by the composer in 1921 and entitled *Trois mouvements de Pétrouchka*. This version uses the *Russian Dance* (the third section of the original ballet’s first tableau), *Petrushka’s Room* (the entire second tableau) and a large part of the fourth tableau, *The Shrovetide Fair*. The use of pianistic colour is, in a way, a return to the original plan: in 1910, while preparing to compose *The Rite of Spring*, Stravinsky had the idea of writing a sort of ‘Konzertstück’ for piano and orchestra, as a form of relaxation after his intensive work on *The Firebird*. ‘In composing the music, I had in my mind a distinct picture of a puppet, suddenly endowed with life, exasperating the patience of the orchestra with diabolical cascades of arpeggios. The orchestra in turn retaliates with menacing trumpet blasts... One day I leapt for joy. I had indeed found my title – *Petrushka*, the immortal and unhappy hero of every fair in all countries’ (from *An Autobiography*). From the concertante piano piece originally envisaged, Stravinsky finally arrived at the ballet

premièred by the Ballets Russes et Vaslav Nijinsky. The projected part for solo piano was ultimately incorporated into the episode in the *Russian Dance* where we hear the piano, sometimes on its own and sometimes integrated within the orchestra.

The piano solo arrangement was made in 1921 at the request of Arthur Rubinstein, who paid the composer 5,000 francs for his efforts. Here Stravinsky eloquently demonstrates his concept of the piano as a percussion instrument. The great pianist Alfred Cortot has related that in performances of the *Trois mouvements de Pétrouchka* Stravinsky wished not for smooth transitions but for violent changes of lighting ‘going from 200 to 2,000 volts in an instant’. The composer also wanted to give piano virtuosos a piece of a certain magnitude that would allow them to expand their repertoire of modern music and show off the brilliance of their technique.

In his autobiography, Rubinstein wrote: ‘His transcription was brilliant. You could hear the whole orchestra. But it was very difficult to perform. When I made some remarks about a few passages which might retard the dynamic progress of the piece, he said, “Play it any way you like. I give you carte blanche.” I took advantage of his permission, but never made a record of it because I knew my Igor. In a bad mood he might announce: “Rubinstein betrays my work when he performs it.”’ It is worth noting that Stravinsky, though a competent pianist, never dared to perform his piano version of *Pétrouchka*, which was beyond his technical capabilities.

© Jean-Pascal Vachon 2010

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 possibly the award of a 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, the City of Birmingham Symphony Orchestra under Sakari Oramo, La Scala Philharmonic Orchestra under Riccardo Chailly, the St Petersburg Philharmonic Orchestra under Yuri Temirkanov, the Russian State Symphony Orchestra under Vassily Sinaisky, the San Francisco Symphony Orchestra under Yan Pascal Tortelier, the Philadelphia Orchestra under Wolfgang Sawallisch and the NHK Symphony Orchestra under Yuri Simonov.

Freddy Kempf records exclusively for BIS Records, his most recent release being Prokofiev’s *Piano Concertos Nos 2 & 3* with the Bergen Philharmonic Orchestra and Andrew Litton [BIS-SACD-1820]. This disc was nominated for a *Gramophone* Award in 2010. In 2001 Freddy Kempf was voted Best Young British Classical Performer in the prestigious Classical Brit Awards.

Ferruccio Busoni ist ein Sonderfall der Musikgeschichte: „Italiener durch Geburt und Instinkt, Deutscher durch Bildung und Wahl“ (so Hugo Leichtentritt, sein erster Biograph), ist er ebenso der letzte in der Reihe romantischer Komponisten und Arrangeure. In einer Zeit, da weder Rundfunkausstrahlungen noch CD-Aufnahmen dem Musikliebhaber leicht Zugang zu seiner Lieblingsmusik verschafften, stellten Klavierbearbeitungen eine treffliche Weise dar, sich mit den großen Werken des Repertoires vertraut zu machen. Mit Franz Liszt ließen die Bearbeitungen rasch die Rolle eines „Zwitters“ hinter sich und etablierten sich als Gattung *sui generis*, obschon nur wenige Pianisten den virtuosen Anforderungen seiner Schubert- und Beethoven-Transkriptionen gewachsen waren. Busoni verfolgte mit seinen Bearbeitungen freilich ein ganz anderes Ziel als sein berühmter Vorgänger, ging es ihm doch eher darum, neues Licht auf bereits bekannte Werke zu werfen. Busoni, eher texttreuer denn freier Bearbeiter, bediente sich allerdings einer idiomatischen, pianistischen Schreibweise, die aus dem bearbeiteten Werk ein authentisches Klavierstück machte – so sehr, dass darüber das Original in den Hintergrund trat. Im Fall von Bachs berühmter, wohl 1720 komponierter *Chaconne* aus der *Partita Nr. 2 d-moll* BWV 1004 gelangt Busoni von einer Originalfassung, die in ihrer Blöße das Klangpotential der Violine ausschöpft, zu einem Stück für imaginäre Orgel! „Von ihm [Bach] erfuhr ich die Wahrheit zu erkennen“, schrieb Busoni im November 1910, „dass gute und großartige Universalmusik durch jedes Medium, das sie ertönen lässt, gleich bleibt.“

1892 in Boston entstanden, als Busoni sich an der Ostküste der USA niedergelassen hatte, ist diese Bearbeitung allerdings nicht die erste, die versucht, die Farben der berühmten *Chaconne* hervorzuheben: Die originale Violinstimme wurde sowohl von Schumann wie von Mendelssohn mit einer Klavierbegleitung versehen; von Joachim Raff wie von Leopold Stokowski wurde sie orchestriert, und von Brahms stammt eine Klavierfassung für linke Hand allein. Busoni seinerseits glaubte, dass die Solovioline nicht ausreiche, die gewaltige Originalkonzept-

tion umzusetzen und dass die wahre Größe des Werks ihre Weihe nirgendwo anders finden könne als in einer Bearbeitung, der es gelänge, die Gedanken des Thomaskantors in das rechte Licht zu rücken. Außerdem unterstützte er die Hypothese, derzufolge es sich bei dieser *Chaconne* um ein Requiem für Bachs erste Frau, Maria Barbara, handele, die im Juli 1720 gestorben war. Busoni arbeitete sein ganzes Leben an dieser Bearbeitung, die er dem Pianisten und Komponisten Eugen d'Albert widmete und die er 1902, 1907 und 1916 in jeweils etwas vereinfachten Neuausgaben veröffentlichte.

Die *Chaconne* von Bach ist sich ihrer ursprünglichen Charakteristika sehr wohl bewusst: Es handelt sich um einen langsamen Tanz spanischer Herkunft im 3/4-Takt mit leichtem Akzent auf der zweiten Zählzeit, der wohl auf südamerikanische Ursprünge verweist. Das üblicherweise kurze Thema wird im Bass vorgestellt und dann ohne wesentliche Änderungen im gesamten Verlauf des Stücks wiederholt, während die Oberstimmen sich mit seiner Variation beschäftigen. Die *Chaconne* ist das beeindruckende Finale der zweiten *Partita* (sie dauert so lange wie die vier vorangegangenen Sätze zusammen), und sie gilt als ein Meisterwerk nicht nur in Bachs Schaffen, sondern der Violinliteratur überhaupt.

Auch **Sergej Rachmaninow** ist einer der für das 19. Jahrhundert typischen Komponisten/Pianisten, wenngleich er ein Zeitgenosse von Maurice Ravel und Arnold Schönberg war – und nur wenige Jahre älter als Igor Strawinsky, Béla Bartók und Anton Webern. Seine Tonsprache ist fest verankert in der Romantik des 19. Jahrhunderts; trotz ihrer Unzeitgemäßheit ist sie zutiefst persönlich und absolut wiedererkennbar. Mehr noch: Seine spieltechnisch höchst anspruchsvolle Musik verlangt nie hohle Virtuosität, sondern die gesamte Palette an Klangfarben und Ausdrucksmöglichkeiten, die das Klavier erlaubt.

Die *Variationen über ein Thema von Corelli* wurden 1931 in Frankreich komponiert; sie sind das letzte bedeutende Soloklavierwerk Rachmaninows (und das

einzigste nach 1917 entstandene). Zuerst zum Titelproblem: Das Thema stammt nicht von Corelli. Es handelt sich vielmehr um die berühmte *Folia*, einen spanischen Tanz, der von zahlreichen Komponisten für Variationenfolgen benutzt wurde – die bekanntesten darunter sind Marin Marais und eben Arcangelo Corelli.

Das Werk ist dem Wiener Geiger Fritz Kreisler gewidmet, der den Komponisten auf das Thema aufmerksam gemacht hatte; im Oktober 1931 wurde es in Montréal durch den Komponisten uraufgeführt. Anscheinend hat Rachmaninow das Werk während seiner ganzen Tournee gespielt, wenngleich selten in seiner Gesamtheit. Seinem Freund Nikolai Medtner vertraute er an, dass er die Anzahl der Variationen nach dem Husten des Publikums bemesse. „Sobald das Husteln zunimmt, lasse ich die folgende Variation aus. Wird nicht gehüstelt, spiele ich sie in ihrer originalen Folge. Ich kann mich nicht mehr daran erinnern, wo – es war ein beliebiges Städtchen – das Husteln so stark war, dass ich nicht mehr als zehn Variationen (von insgesamt zwanzig) spielte. (...) Davon abgesehen hoffe ich, dass Sie sie ganz spielen werden und nicht selber husten müssen.“ Wer sich nicht von Rachmaninows charakteristischen Minderwertigkeitsgefühlen beeinflussen lässt, wird die *Variationen* zweifelsohne für eines der besten Soloklavierwerke des Komponisten halten.

Die *Variationen* stehen in Rachmaninows Lieblingstonart d-moll und erreichen erst in der 14. Variation die entfernte Tonart Des-Dur. Laut Partitur können die Variationen elf, zwölf und neunzehn ausgelassen werden können, doch entfaltet das Werk seinen eigentlichen Sinn erst, wenn alle Variationen gespielt werden (mit oder ohne Husteln). Man könnte den Variationen eine Sonatenform unterlegen – mit erstem Satz, Scherzo, langsamem Satz und Finale samt Kadenz und Coda. Die Reaktionen des Publikums waren – fraglos zum Teil den Selbstzweifeln des Komponisten geschuldet – zurückhaltend, was erklären könnte, warum Rachmaninow nie mehr für Klavier solo komponierte. Dennoch kehrte er kaum drei Jahre später in einem seiner Hauptwerke zur Variationenform zurück – der *Rhapsodie über ein*

Thema von Paganini. Der Stil ist typisch für die Werke seiner Spätzeit: äußerst klare Texturen, chromatische Harmonik und eine gewisse Schärfe der Rhythmik.

Auch die *Valses nobles et sentimentales* von **Maurice Ravel** wurden bei ihrer Uraufführung ablehnend aufgenommen. Die Umstände dieser Uraufführung sind ziemlich eigenartig: Die Société Musicale Indépendante in Paris hatte die Idee zu einem Konzert in der Salle Gaveau, bei dem neue Werke ohne Nennung ihrer jeweiligen Komponisten uraufgeführt werden sollten, so dass das Publikum nicht beeinflusst würde.

Kaum war das neue Werk von Ravel verklungen, setzten die Proteste ein. Fest entschlossen, das Spiel zu Ende zu spielen, verharrte Ravel ungerührt, obwohl selbst seine Freunde, die mit ihm gekommen waren und ihn nicht als den Komponisten erkannt hatten, das Stück wegen zahlreicher greller, als Provokation erachteter Dissonanzen ausbuhten! Man brachte die Namen von Kodály und Satie ins Spiel; nur wenige erkannten Ravel. Das neue Werk, das beim „ersten Mal inmitten von Protesten und Buhrufen“ vorgetragen wurde (Ravel, *Autobiographische Skizze*), fand kaum Verteidiger. Einige Jahre später übrigens erlebte auch Arthur Rubinstein auf einer Spanien-Tournee ein konservatives Publikum, das ihm deutlich zu verstehen gab, was es von den Ravelschen Kühnheiten hielt. Um dem Publikum eine Chance zu geben, sich mit dem Werk vertraut zu machen (oder aber, um ihm eine Lektion zu erteilen ...), spielte der stolze Pianist anstelle einer Zugabe das gesamte Werk nochmal!

Was könnte an dieser „köstlichen und ständig erneuerten Freude an einer unnützen Beschäftigung“ (so das Partiturvorgwort) verwerflich sein? Das lässt sich heute schwer sagen, denn das Werk ist sicherlich bester Ravel und zudem höchst typisch für seinen Stil. „Der Titel *Valses nobles et sentimentales*“, erklärte der Komponist, „weist deutlich auf meine Absicht hin, eine Walzerkette nach der Art Schuberts zu schreiben. Auf die Virtuosität von *Gaspard de la nuit* folgte eine

deutliche aufgehelltere Schreibweise, in der die Harmonie verhärtet und das Relief der Musik betont wird.“ Als eine Art Hommage an Schubert, der 1823 zwei Walzersammlungen (*Valses nobles* bzw. *Valses sentimentales*) komponiert hatte, umfasst das Werk sieben Walzer und einen rekapitulierenden Epilog, deren Tonsprache indes recht weit von der Schuberts entfernt ist. Ravel zeigt hier das Spektrum seiner Klangpalette, die er mit pikanten Dissonanzen würzt, von denen Debussy sagte, sie stammten „vom raffiniertesten Ohr, das je existiert hat“. In konstantem 3/4-Takt ist es Ravel um Stimmungen zu tun, die er – was selten bei ihm geschieht – in der Partitur andeutet: „mit intensivem Ausdruck“, „mit innigem Gefühl“, „geheimnisvoll“, „sehnüchtig“, „sehr ausdrucksvoll“ ... Der siebte Walzer, den Ravel für den charakteristischsten hielt (und dessen Thema zudem das „wienersichste“ ist), scheint mit seinem Crescendo samt Explosion auf die *Valse* für Orchester vorauszuweisen, die er 1919 komponierte.

Für ein 1912 uraufgeführtes Ballett mit dem Titel *Adélaïde ou le Langage des fleurs* (*Adelaide oder die Sprache der Blumen*) fertigte Ravel eine Fassung für Orchester an. Wie bei Ravel üblich, existieren die Klavier- und die Orchester-version nebeneinander, ohne dass die eine die andere verdrängt.

Auch **Igor Strawinskys** *Petruschka* liegt in zwei Versionen vor, die sich deutlich voneinander unterscheiden: Neben der bekannten, 1911 uraufgeführten Orchesterfassung gibt es eine Version für Klavier solo, die der Komponist 1921 angefertigt und unter dem Titel *Trois mouvements de Pétrouchka* veröffentlicht hat. Diese Version verwendet die *Danse russe* (dritte Episode des ersten Bildes), *Bei Petruschka* (gesamtes zweites Bild) und einen Großteil des vierten Bildes, *Die Butterwoche*. Die Verwendung der Klangfarben des Klaviers ist in gewisser Weise eine Rückkehr zu den Quellen, hatte der Komponist doch bereits 1910, als er sich auf die Komposition des *Sacre du printemps* vorbereitete, die Idee zu „einer Art ‚Konzertstück‘ [im Original deutsch]“ für Klavier und Orchester, um sich nach der intensiven

Arbeit an seinem *Feuervogel* ein wenig abzulenken. „Bei der Komposition hatte ich die hartnäckige Vorstellung einer plötzlich zum Leben erwachten Gliederpuppe, die durch das teuflische Arpeggio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, dass dieses sie daraufhin mit Fanfaren bedroht. [...] Eines Tages sprang ich vor Freude auf: Petruschka! Der ewige und unglückliche Held aller Jahrmärkte in allen Ländern. Das war's – ich hatte meinen Titel gefunden“ (Strawinsky, *Erinnerungen*). Aus dem ursprünglich geplanten konzertanten Werk für Klavier wurde schließlich ein Ballett, das von den Ballets Russes und Waslaw Nijinsky uraufgeführt wurde. Das konzertante Klavierwerk ging schließlich in die *Danse russe*-Episode ein, in der das Klavier mal allein, mal gemeinsam mit dem Orchester erklingt.

Die Bearbeitung für Klavier solo entstand 1921 im Auftrag Arthur Rubinsteins, der den Komponisten dafür mit 5.000 Francs entlohnte. Strawinsky demonstriert hier eloquent seine Vorstellung vom Klavier als eines Perkussionsinstruments. Der große Pianist Alfred Cortot berichtet, dass Strawinsky für den Vortrag seiner *Trois mouvements de Pétrouchka* an den Überleitungen heftige Lichtwechsel wünschte, die „urplötzlich von zweihundert auf zweitausend Volt“ sprängen. Ferner wollte er, eigenen Worten zufolge, „auf diese Weise den Klaviervirtuosen ein Stück von einem gewissen Format geben, das es ihnen erlaubt, ihr modernes Repertoire zu ergänzen und ihre Spieltechnik funkeln zu lassen“.

In seiner Autobiographie schrieb Rubinstein: „Seine Bearbeitung war blendend. Man meint, das gesamte Orchester zu hören. Aber wie schwer ist es, das zu spielen! Als ich ihm gegenüber einige Anmerkungen zu einigen Passagen machte, die die Gefahr bargen, den dramatischen Gesamtverlauf zu stauen, sagte er zu mir: ‚Spiel‘ es so, wie du meinst. Ich gebe dir Carte blanche.‘ Ich habe seine Erlaubnis genutzt, aber das Stück nie auf Schallplatte eingespielt. Ich kenne meinen Igor. In launischer Stimmung konnte er sagen: ‚Rubinstein verrät mein Werk, wenn er es spielt‘. Bleibt noch zu erwähnen, dass Strawinsky zwar ein fähiger Pianist war,

sich aber nie selber an die Aufführung dieser Klavierfassung gewagt hat – wohl weil sie die technischen Möglichkeiten ihres Urhebers überstieg.

© *Jean-Pascal Vachon 2010*

Freddy Kempf ist einer der wichtigsten jungen Künstler der Gegenwart, der in der ganzen Welt vor ausverkauften Häusern spielt. Mit seinen explosiven, körperlichen Aufführungen wie auch 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 Temirkanov, 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.

Freddy Kempf nimmt exklusiv für BIS Records auf. Seine jüngste Veröffentlichung – Prokofjews *Klavierkonzerte Nr. 2 und 3* mit dem Bergen Philharmonic Orchestra und Andrew Litton [BIS-SACD-1820] – wurde 2010 für einen *Gramophone* Award nominiert. 2001 wurde Freddy Kempf bei den renommierten Classical Brit Awards zum Best Young British Classical Performer gewählt.

Ferruccio Busoni est un cas à part dans l'histoire de la musique : « Italien de naissance et d'instinct, allemand d'éducation et de choix » pour reprendre les mots de son premier biographe, Hugo Leichtentritt, il est également le dernier de cette lignée des compositeurs-transcripteurs romantiques. Rappelons qu'à une époque où ni retransmission ni enregistrement ne permettaient au mélomane d'avoir accès à sa musique favorite, les arrangements pour piano constituaient une excellente manière de se familiariser avec les œuvres du grand répertoire. Avec un Franz Liszt, l'arrangement dépassa rapidement le rôle d'« intermédiaire » pour devenir un genre en soi alors que bien peu de pianistes pouvaient se mesurer aux exigences virtuoses de ses arrangements d'œuvres de Schubert ou de Beethoven. Busoni, avec ses propres transcriptions, poursuivait cependant un tout autre but que son illustre prédécesseur : projeter plutôt une nouvelle lumière sur une œuvre déjà connue sans la modifier. Busoni, transcrip-teur plutôt qu'arrangeur, recourait cependant à une écriture pianistique idiomatique qui faisait de l'œuvre transcrite une authentique pièce pour piano au point qu'on en oubliait sa version originale. Dans le cas de la célèbre *Chaconne* tirée de la *seconde Partita en ré mineur* BWV 1004 de Bach et composée vraisemblablement en 1720, Busoni arrive, à partir de la version originale dont la nudité exploitait la sonorité du violon, à une pièce pour orgue imaginaire ! « C'est de [Bach] que j'ai appris à reconnaître la vérité : la grande et belle musique universelle demeure la même quel que soit l'instrument sur lequel elle est jouée » écrivit-il en novembre 1910.

Réalisé en 1892 à Boston alors que Busoni s'était installé sur la côte est américaine, cet arrangement n'est cependant pas le premier qui tentait de rehausser les couleurs de cette célèbre chaconne : la partie de violon originale se vit dotée d'un accompagnement pour piano par Schumann ainsi que par Mendelssohn, elle fut arrangée pour orchestre par Joachim Raff ainsi que par Leopold Stokowski et transcrite pour la main gauche par Brahms. De son côté, Busoni considérait que le seul violon était inadéquat à transmettre la conception grandiose originale et que la

vraie grandeur de l'œuvre ne pouvait trouver sa consécration que dans un tel arrangement qui parviendrait à mettre en valeur la pensée du cantor de Leipzig. Surtout, il supportait une hypothèse voulant que cette chaconne soit un requiem pour la première femme de Bach, Maria Barbara, décédée en juillet 1720. Busoni travaillera toute sa vie sur son arrangement, dédié au pianiste et compositeur Eugène d'Albert, et en publiera de nouvelles éditions en 1902, 1907 et 1916, gagnant un peu plus à chaque fois en simplicité.

La *Chaconne* de Bach n'a pas oublié ses caractéristiques originales : il s'agit d'une danse lente d'origine espagnole sur un rythme de 3/4 avec un léger accent sur le deuxième temps qui cependant, provient probablement d'Amérique du Sud. Le thème, habituellement court, est exposé à la basse et est repris, sans changement important, pendant toute l'œuvre alors que les voix supérieures se livrent à des variations sur cette basse. Constituant l'imposant finale de la *seconde Partita* (elle dure autant que les quatre mouvements précédents ensemble), la *Chaconne en ré mineur* est considérée comme un chef d'œuvre non seulement de toute l'œuvre de Bach mais également de l'ensemble de la littérature pour violon.

Sergei Rachmaninov est un autre de ces compositeurs-pianistes typiques du dix-neuvième siècle bien qu'il soit un contemporain de Maurice Ravel et d'Arnold Schoenberg et l'aîné de quelques années d'Igor Stravinsky, de Béla Bartók et d'Anton Webern. Son langage musical est résolument ancré dans le romantisme du dix-neuvième siècle. Mais bien qu'anachronique, le langage de Rachmaninov est personnel et reconnaissable entre tous. De plus, sa musique, certes techniquement exigeante, ne réclame jamais une virtuosité creuse mais sollicite plutôt la gamme complète de couleurs et d'expressions que permet le piano.

Les *Variations sur un thème de Corelli* ont été composées en France en 1931 et constituent la dernière œuvre importante de Rachmaninov pour piano seul (et la seule composée après 1917). Régions le cas du titre : le thème dont il est question

ici n'est pas de Corelli. Il s'agit plutôt de la célèbre *Folia*, une danse espagnole, utilisée par plusieurs compositeurs pour des séries de variations dont les plus connus sont Marin Marais et, justement, Arcangelo Corelli.

L'œuvre, dédiée au violoniste viennois Fritz Kreisler qui aurait présenté le thème au compositeur, a été créée à Montréal au Canada en octobre 1931 par le compositeur. Il semble que Rachmaninov ait joué cette œuvre un peu partout lors de sa tournée mais rarement dans son intégralité. Il révéla à son ami Nikolai Medtner qu'il se laissait guider par la toux du public pour déterminer le nombre de variations qu'il jouait. « Dès que les toussotements augmentaient, je sautais la variation suivante. S'il n'y avait pas de toussotements, alors je les jouais dans leur ordre véritable. Je ne me souviens plus où – une quelconque petite ville – les toussotements étaient tellement violents que je ne jouai que dix variations en tout (sur les vingt). (...) Ceci dit, j'espère que *vous* les jouerez toutes et que vous ne tousserez pas. » Qu'on ne se laisse pas influencer par l'humour auto-dépréciateur habituel de Rachmaninov, il s'agit ici sans conteste de l'une des meilleures œuvres pour piano seul du compositeur.

Dans la tonalité de prédilection de Rachmaninov, ré mineur, elle ne module dans la tonalité lointaine de ré bémol majeur qu'à la variation quatorze. Soulignons enfin que, selon la partition, les variations onze, douze et dix-neuf peuvent être omises mais l'œuvre ne prend tout son sens que lorsque toutes les variations sont jouées (avec ou sans toussotements). On a pu voir dans ces variations une forme sonate avec son premier mouvement, son scherzo, son mouvement lent et son finale incluant cadence et coda. L'accueil, sans doute dû en partie aux doutes mêmes du compositeur, fut tiède et peut expliquer le fait que Rachmaninov n'écrira plus pour le piano seul. Cependant, il reviendra moins de trois ans plus tard à la forme thème et variations avec l'un de ses chefs d'œuvre, la *Rhapsodie sur un thème de Paganini*. L'écriture est typique des œuvres produites durant la dernière période de sa carrière : des textures plus claires, une harmonie faisant davantage appel au chromatisme et un certain tranchant rythmique.

Les *Valses nobles et sentimentales* de **Maurice Ravel** ont également été accueillies froidement lors de leur création. Les circonstances de la création de cette œuvre sont plutôt curieuses. La Société musicale indépendante basée à Paris eut l'idée d'un concert à la Salle Gaveau au cours duquel des œuvres nouvelles seraient créées sans que l'on ne donne le nom du compositeur afin de ne pas influencer le public. Lorsque la nouvelle pièce de Ravel fut jouée, les protestations fusèrent aussitôt. On raconte que Ravel, bien décidé à jouer le jeu jusqu'au bout, resta imperturbable bien que le groupe d'amis qui l'accompagnait et qui n'avait pas reconnu l'auteur, hua la pièce en raison des nombreuses dissonances crues que l'on prit pour une provocation ! Les noms de Kodály et de Satie furent proposés et bien peu reconnurent Ravel. La nouvelle œuvre, jouée « pour la première fois au milieu des protestations et des huées » (*Esquisse biographique*), ne rencontra guère de défenseurs. Quelques années plus tard d'ailleurs, ce fut au tour d'Arthur Rubinstein de faire en Espagne les frais d'un public conservateur qui lui fit clairement savoir ce qu'il pensait des audaces ravéliennes. Afin de donner une chance au public de se familiariser avec l'œuvre (ou de lui donner une leçon...), le fier pianiste rejoua l'œuvre au complet en guise de bis !

Que vit-on de répréhensible dans ce « plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile » pour reprendre l'exergue de la partition ? Difficile à dire aujourd'hui car l'œuvre est certes du meilleur Ravel en plus d'être l'une des plus caractéristiques de son style. Pour reprendre les mots du compositeur « Le titre indique assez mon intention de composer une chaîne de valses à la Schubert. À la virtuosité qui faisait le fond de *Gaspard de la nuit* [l'œuvre pour piano précédente] succède une écriture nettement plus clarifiée, qui durcit l'harmonie et accuse les reliefs de la musique. » Sorte d'hommage à Schubert qui écrivit en 1823 deux recueils de valses, les *Valses nobles* et les *Valses sentimentales*, l'œuvre compte sept valses que conclut un épilogue récapitulatif mais son langage est bien éloigné du compositeur viennois. Ravel montre ici l'étendue de sa palette qu'il pimente de

dissonances piquantes qui firent dire à Debussy qu'elles provenaient « de l'oreille la plus raffinée qui eût jamais existé. ». Sur un rythme constant de 3/4, Ravel fait appel à des climats qu'il indique de manière inhabituelle pour lui dans la partition : « avec une expression intense », « dans un sentiment intime », « mystérieux », « languissant », « très expressif »... Notons que la septième valse, que Ravel considérait comme la plus caractéristique (et dont le thème est également le plus « viennois »), semble avec son *crescendo* et son explosion anticiper sa *Valse* pour orchestre qu'il composera en 1919.

Ravel réalisera une version pour orchestre pour un ballet intitulé *Adélaïde ou le Langage des fleurs* créé en 1912. Comme d'habitude chez Ravel, les versions pour piano et pour orchestre coexistent sans qu'aucune version ne fasse oublier l'autre.

Pétrouchka d'**Igor Stravinsky** existe également en deux versions bien distinctes l'une de l'autre : outre le ballet bien connu pour orchestre créé en 1911, il existe une version pour piano seul réalisée par le compositeur en 1921 intitulée *Trois mouvements de Pétrouchka*. Cette version reprend les épisodes de la *Danse russe* (qui constituait le troisième épisode du premier tableau du ballet original), *Chez Pétrouchka* (qui reprend l'intégralité du second tableau) et une grande partie du quatrième tableau, *La semaine grasse*. Ce recours aux couleurs du piano est en quelque sorte un retour aux sources puisque le compositeur avait eu l'idée en 1910, alors qu'il se préparait à entreprendre la composition de son *Sacre du printemps*, d'« une sorte de *Konzertstück* » pour piano et orchestre en guise de divertissement après son travail intense sur *L'oiseau de feu*. « En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques exaspère la patience de l'orchestre, lequel à son tour lui répond par des fanfares menaçantes. (...) Un jour, je sursautai de joie. Pétrouchka ! L'éternel et malheureux héros de toutes les foires de tous les pays. C'était bien ça, j'avais trouvé mon titre. » (*Chroniques de ma vie*). De la pièce

concertante pour piano initialement prévue, Stravinsky arriva finalement au ballet créé par les Ballets Russes et Vaslav Nijinski. Quant à la partie de piano envisagée, celle-ci sera finalement intégrée à l'épisode de la *Danse russe* où l'on entend le piano tantôt seul, tantôt incorporé à l'orchestre.

L'arrangement pour piano seul a été réalisé en 1921 à la demande d'Arthur Rubinstein qui paya le compositeur cinq mille francs pour son travail. Stravinsky fait ici une démonstration éloquent de sa conception du piano en tant qu'instrument de percussion. Le grand pianiste Alfred Cortot raconte que Stravinsky pour l'interprétation de ces *Trois mouvements de Pétrouchka* souhaitait, au lieu de transitions, des changements d'éclairage violents « passant subitement de deux cents à deux mille volts ». Le compositeur souhaitait également, pour reprendre ses propres mots « donner ainsi aux virtuoses du clavier une pièce d'une certaine envergure qui leur permettrait de compléter leur répertoire moderne et de faire briller leur technique ».

Dans son autobiographie, Rubinstein écrit : « Sa transcription était éblouissante. Il vous faisait entendre tout l'orchestre. Mais c'était très difficile à exécuter ! Quand je lui fis quelques remarques touchant quelques passages qui risquaient de retarder la progression dramatique de l'ensemble il me dit « Joue-le comme tu l'entends. Je te donne carte blanche. » Je profitai de la permission, mais je n'ai jamais fait de disque de *Pétrouchka*. Je connais mon Igor. Dans un mouvement d'humeur il était bien capable de dire : « Rubinstein trahit mon œuvre quand il la joue ». » Mentionnons que Stravinsky, pourtant un pianiste compétent, ne s'est jamais risqué à l'exécution de sa version pour piano de *Pétrouchka* qui se situait bien au-delà de sa technique.

© Jean-Pascal Vachon 2010

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 l'Orchestre Philharmonia sous la direction d'Andrew Davis et de Kurt Sanderling, l'Orchestre Philharmonique Royal et Daniele Gatti ainsi que Matthias Bamert, l'Orchestre Symphonique de Birmingham et Sakari Oramo, l'Orchestre Philharmonique de la Scala et Riccardo Chailly, l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg et Youri Temirkanov, 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.

Freddy Kempf enregistre exclusivement chez BIS. Son dernier enregistrement comprend les *second* et *troisième Concertos* de Prokofiev avec l'Orchestre philharmonique de Bergen sous la direction d'Andrew Litton [BIS-SACD-1820] et a été en nomination pour un *Gramophone Award* en 2010. En 2001 Freddy Kempf a été élu Meilleur jeune interprète classique britannique lors des prestigieux Classical Brit Awards.

FREDDY KEMPF PLAYS *PICTURES FROM AN EXHIBITION*



Mussorgsky: *Pictures from an Exhibition* Ravel: *Gaspard de la Nuit* · Balakirev: *Islamey – Oriental Fantasy* BIS-SACD-1580

Editor's Choice *Gramophone* · Disco Excepcional *Scherzo* · Selection *International Piano*
'a formidable programme formidably played... This is "live" virtuosity with a vengeance, with absolutely no hint of a safety net... among the finest of Freddy Kempf's offerings to date.' *Gramophone*

« Un *Gaspard* digne des meilleures références historiques, qui mêle perfection technique, poésie et sens de la musicalité. » *ClassiqueInfo-disque.com*

'one of the finest performances of this music [*Pictures*] in many years...
an impressive portrait of one of our finest young pianists.' *Fanfare*

'Kempff gallops a formidable finale in Balakirev's *Islamey*.' *The Times*, UK

ALSO AVAILABLE:

SERGEI PROKOFIEV: *PIANO CONCERTOS NOS 2 & 3* · *PIANO SONATA No. 2*
BIS-SACD-1820

FREDDY KEMPF *piano* · BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA / ANDREW LITTON

Editor's Choice and a 2010 Gramophone Award Nomination *Gramophone*
'10/10' *classictoday.com* and *classictodayfrance.com* · Double 5 star review *BBC Music Magazine*

INSTRUMENTARIUM: Grand Piano: Steinway

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

Recording: July 2010 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden (*Sonata*)
Producer and sound engineer: Jens Braun
Piano technician: Carl Wahren
Equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Protocols Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Michaela Wiesbeck
Mixing: Jens Braun
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2010
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover photograph of Freddy Kempf: © Neda Navae
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1810 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.

www.bis.se

BIS-SACD-1810