



SACD-1390 SURROUND

# KEMPF CHOPIN

ÉTUDES  
Opp. 10 & 25



SUPER AUDIO CD  
DSD/REO/SURROUND

# CHOPIN, Fryderyk Franciszek (1810-1849)

## 12 Études, Op. 10 (Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne)

**30'28**

|    |                                                               |      |
|----|---------------------------------------------------------------|------|
| 1  | No. 1 in C major. <i>Allegro</i>                              | 1'53 |
| 2  | No. 2 in A minor. <i>Allegro</i>                              | 1'26 |
| 3  | No. 3 in E major. <i>Lento ma non troppo</i>                  | 4'17 |
| 4  | No. 4 in C sharp minor. <i>Presto</i>                         | 1'51 |
| 5  | No. 5 in G flat major ('Black Key'). <i>Vivace</i>            | 1'46 |
| 6  | No. 6 in E flat minor. <i>Andante</i>                         | 4'30 |
| 7  | No. 7 in C major. <i>Vivace</i>                               | 1'35 |
| 8  | No. 8 in F major. <i>Allegro</i>                              | 2'44 |
| 9  | No. 9 in F minor. <i>Allegro molto agitato</i>                | 2'15 |
| 10 | No. 10 in A flat major. <i>Vivace assai</i>                   | 2'03 |
| 11 | No. 11 in E flat major. <i>Allegretto</i>                     | 2'48 |
| 12 | No. 12 in C minor ('Revolutionary'). <i>Allegro con fuoco</i> | 2'38 |

## 12 Études, Op. 25 (Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne)

32'55

|    |                                                                   |      |
|----|-------------------------------------------------------------------|------|
| 13 | No. 1 in A flat major. <i>Allegro sostenuto</i>                   | 2'46 |
| 14 | No. 2 in F minor. <i>Presto</i>                                   | 1'29 |
| 15 | No. 3 in F major. <i>Allegro</i>                                  | 1'44 |
| 16 | No. 4 in A minor. <i>Agitato</i>                                  | 1'33 |
| 17 | No. 5 in E minor. <i>Vivace</i>                                   | 3'22 |
| 18 | No. 6 in G sharp minor. <i>Allegro</i>                            | 2'08 |
| 19 | No. 7 in C sharp minor. <i>Lento</i>                              | 6'23 |
| 20 | No. 8 in D flat major. <i>Vivace</i>                              | 1'20 |
| 21 | No. 9 in G flat major. <i>Allegro assai</i>                       | 0'58 |
| 22 | No. 10 in B minor. <i>Allegro con fuoco</i>                       | 4'20 |
| 23 | No. 11 in A minor. <i>Lento – Allegro con brio</i>                | 3'28 |
| 24 | No. 12 in C minor ('Winter Wind'). <i>Allegro molto con fuoco</i> | 2'35 |

---

## Freddy Kempf, piano

### INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

Piano technician: Stefan Olsson

The end of the étude in the accepted sense, without a doubt. And also a beginning. Admittedly Muzio Clementi (in *Gradus ad Parnassum*, 1817-26) had already suggested that études should ‘educate the intelligence and the spirit as well as the fingers’, and no serious composer – Johann Baptist Cramer, Stephen Heller, Ignaz Moscheles and many others – had been content with simple gymnastic exercises. But when ‘the boldest and proudest poetic spirit of his time’ (as Robert Schumann described Chopin) turned to the genre of the ‘étude’, which had only existed since 1801 and which, by its fecundity, paid heed to the wishes of the emerging bourgeoisie (one thinks, for example, of Carl Czerny’s *School of Virtuosity*), something decisively different was to be expected. And this proved to be the case. As was soon recognized, the *Twelve Études*, Op. 10, which Chopin composed in the period 1829-1832 – a not exclusively happy time of personal and artistic reorientation, during which Chopin travelled first to Vienna, then on to Paris – belonged neither in the technical torture chamber nor in the pianistic spinning-room but, with complete justification, in the concert hall or – as ‘Chopinetto’ (as Mendelssohn called him), who had grown weary of large audiences, tended to avoid these – in the salon. They are not the means to a higher end but – perhaps for the very first time in the history of the étude – an end in themselves. Oscar Bie’s remark about the genre in general also applies to these works: ‘There can be no “purer” piano music than the étude. In it, the very essence of the piano has become music.’

Schumann, who produced rather mechanical (if intentionally so) études during his career as a pianist, was among the first admirers of this epoch-making collection, and his wife Clara too soon became enthusiastic; as early as the mid-1830s, when she was still using the name Wieck, she adopted them into her concert repertoire. Even if conservative critics such as Ludwig Rellstab gloomily foretold that one could only show these ‘freaks’ to one’s friends ‘for genuine amusement’, and conceded only that ‘somebody with dislocated fingers might perhaps bring them back into line with these études’, this merely makes it all the more evident how much the unusual nature

of these pieces was recognized. And justifiably so: here Chopin left behind the technical aspects that had formerly been of central importance, and used them as a point of departure for a poetic, 'romantic' voyage of discovery, although admittedly its foundation remained the posing of technical, pianistic problems that were inherent to the genre.

Published in 1833 by Maurice Schlesinger in Paris, this collection is dedicated 'to his friend Franz Liszt' who, with his naturally extrovert character, already belonged among the élite of Paris pianists. In 1829 Liszt himself had produced a formidable set of études and, in 1837, dedicated its second version to Chopin (the third and final version of this famous 'work in progress', the *Études d'exécution transcendante*, have also been recorded by Freddy Kempf for BIS). Liszt held Chopin in high regard; he played his études in concert and even, in 1851/52, became his first biographer. At the beginning of the cycle, with a great rush of arpeggiated chords and a powerfully delineated bass melody, Chopin pays obvious tribute to another pedagogical collection: Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier*, the first C major *Prelude* of which evidently served as a godparent to Chopin's piece. The heaven-storming waves of the first étude form a marked contrast to the tight, chromatic garlands of the second piece (in A minor), which demand the frequent crossing of the fingers of the right hand. With its lyrical outer sections and dramatically agitated middle section, the third étude (in E major) goes beyond the essentially monothematic structure of the genre; the *legato* melodies of the outer sections place special demands upon the pianist's communicative abilities. Any excess of *rêverie* (although we should also note the *ma non troppo* that qualifies the *Lento* marking) is abruptly cut off by the fourth étude (in C sharp minor), a daredevil *tour de force* and a school of aggressive velocity for both hands. More mercurial – but with no less bravura – is the so-called 'Black Key' étude (No. 5, in G flat major), which owes its nickname to the fact that the right hand plays exclusively on the black keys of the keyboard (with a single, rather trivial exception). Chopin evidently did not regard this piece as one of the

most significant in the set and was even annoyed to discover that Clara Schumann had played only this étude at one of her concerts. With the sixth étude (in E flat minor) we come to a mysterious still life, full of an underlying, smouldering passion: this piece, the harmonies of which are especially bold, is marked *con molto espressione*. The seventh étude (in C major), which resembles a toccata, tests the alternation of fingers on rapidly repeated notes, whilst the nimble eighth étude (in F major) is particularly concerned with the agility of the right hand. A subcutaneous current seems to drive the ninth étude (in F minor) forwards, above even accompanimental figures in the left hand. Hans von Bülow regarded the tenth étude (in A flat major) as one of the greatest pianistic challenges; in the complex interaction of the two hands, it demands both supreme overall mastery and also the most careful accuracy in detail. In the eleventh étude, too, severe demands are placed on both hands, this time in wide-ranging arpeggios from which the gracious melody drips off as though in passing (although from a technical point of view it is uncommonly difficult). The grandiose twelfth étude alludes to the expressive world of études Nos. 3, 6 and 9 – a tripartite expression of emotion that reaches its heroic climax here, in the famous ‘Revolutionary’ étude. The nationalistically inclined Chopin mixes defiantly rebellious thematic fragments into the rushing, urgent backdrop, thereby – according to legend – emphasizing the struggle for freedom of his Polish countrymen. And is it not indeed the case that the four-note motifs in double octaves seem to be calling out: ‘Re-vo-lu-tion’?

Chopin soon came up with the plan of publishing a second set of twelve études; the pieces issued in 1837 as Op. 25 date from the years 1832-1836. Chopin dedicated the set to Countess Marie d’Agoult, who at that time was the companion of Franz Liszt (among the fruits of their association was their daughter Cosima, born in 1837, the future wife of Hans von Bülow and Richard Wagner) and one of the leading lights of the Paris salons. This second collection also begins by focusing our interest upon arpeggios. But, as though wishing to apply the principle of contrast – which

had characterized the sequence of the first set of études – to the second of the cycles (although admittedly they were not conceived as such), the jubilant escalation of the former opening is replaced by something that is wholly introspective; the effervescence voluntarily places itself within narrow confines. And where previously the melody pounded in the depths, now it hovers in the soprano, harmonically wonderfully interpreted; not until the surprising bass tremolo at the end does this ‘poem’ (as Robert Schumann called it) seem to recall its distant relative from Op. 10. Lively triplets and delicate polyrhythms make the second étude (in F minor) into a multifaceted, shining jewel – in the words of Robert Schumann: ‘so charming, dreamy and light, rather like the singing of a sleeping child’. This weightlessness gives way to the third étude (in F major) which proceeds almost seamlessly from the repeated note C of the second piece and features insistent quavers. In the fourth étude (in A minor) the odd-sounding syncopated accentuation in the right hand is, so to speak, newly formulated. Above an arpeggiated accompaniment, the fifth étude (in E minor) takes up the up-beat figure from the third étude and combines it with a sumptuous middle section in E major to make a tripartite piece. The sixth and eighth études (in G sharp minor and D flat major) devote enthusiastic attention to the intervals of a third and a sixth; the seventh étude (in C sharp minor), by contrast, makes it plain why Clara Schumann described Chopin as a ‘fanciful moonlight person’ – although in doing so she was alluding to only one aspect of his artistic personality, albeit a dominant one in terms of his public reception. After a recitative-like introduction, one of Chopin’s most ethereal and magical pieces (not just in this collection) grows from canonic melodies and an ever-present chordal accompaniment. The ninth étude (in G flat major), in 2/4-time and with merry, *staccato* accompaniment, is a cranky, playful *perpetuum mobile*. Weighty double octaves in the left and right hands – they virtually seem to be Liszt’s hands! – characterize the tenth étude (in B minor), but in the lighter middle section also reveal a decidedly lyrical side. Starting with an unaccompanied march theme, the eleventh étude (in A minor) develops into a drama which is

comparable in its multi-faceted nature with the ‘Revolutionary’ étude from the first set – it is no surprise that people tried to master its apparent eloquence by giving it the nickname ‘Winter Wind’. The second set does not conclude with this ballad-like drama, however, but with a piece that – with its parallel arpeggios over a *cantus firmus* – is more closely related to ‘conventional’ études. In this we can see Chopin’s lack of interest in an excessively exact cyclical structure (a point of view to which the rather illogical disposition of keys lends further weight), but it might also bring to mind the end of the ‘Revolutionary’ étude, and thus of the first set, which likewise reached its climax in parallel part-writing (*fortissimo ed appassionato*).

With Chopin, however, the omnipresent problem of legitimization that affects the étude – the accusation that it is more mechanics than music – does not arise. In this regard, his contributions to the genre are all ‘revolutionary études’, and thereby harbingers of the romantic and expressionist piano miniatures by musicians ranging from Robert Schumann, by way of Anton Webern, to the composers of today. And in 1915, when the most important twentieth-century collection of études appeared, its composer – Claude Debussy – chose to dedicate it to Chopin.

© *Horst A. Scholz* 2003

**Freddy Kempf** is one of the world’s finest and most sought-after young pianists. He was born in London in 1977 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. His first public appearance, however, was at the age of four and a half in a church in Folkestone, England. His award of third prize in the 1998 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow provoked protests from the audience and an outcry in the Russian press, which proclaimed him ‘the hero of the competition’; his unprecedented popularity with Russian audiences has been reflected in several sold-out concerts and numerous television broadcasts of his performances. His tri-



umphant return visit to the Great Hall of the Moscow Conservatory the following year for solo and concerto appearances prompted the headline: ‘Young pianist conquers Moscow’ in the *International Herald Tribune*.

He has appeared with major orchestras and conductors all over the world – including a month-long tour of Japan (which included solo and orchestral concerts culminating in a recital at Tokyo’s Suntory Hall that was broadcast on radio and television) and a fifteen-concert tour with the Moscow Radio Symphony Orchestra under Vladimir Fedoseyev – and played at such venues as London’s Wigmore Hall, New York’s 92nd Street ‘Y’, the Salzburg Mozarteum, the Milan Conservatory, the Musikhalle in Hamburg, the Tonhalle in Zurich, and at festivals including the Cheltenham Festival and La Roque d’Anthéron Festival. Freddy Kempf is also passionately committed to chamber music and devotes time each season to performing with the Kempf Trio.

Of a recent Wigmore Hall recital, the *Daily Telegraph* wrote: ‘Kempf has the maturity and musicality with which to harness his gifts to artistic ends. He has the fearless exuberance of youth. He is prepared to take risks, a readiness that brings spontaneous combustion to his playing; but he has sensitivity, too.’ He records exclusively for BIS Records, for whom he has recorded recital discs of Ludwig van Beethoven, Fryderyk Chopin, Ferenc Liszt, Sergei Rachmaninov, Sergei Prokofiev and Robert Schumann. In 2001 he was voted Best Young British Classical Performer in the prestigious Classical Brit Awards.

---

Das Ende der Etüde im alten Sinne, zweifellos. Und zugleich ein Anfang. Zwar hatte schon Muzio Clementi (*Gradus ad Parnassum*, 1817-26) gefordert, Etüden sollten „Verstand und Gemüt zugleich mit den Fingern bilden“, und kein ernstzunehmender Komponist – Johann Baptist Cramer, Stephen Heller, Ignaz Moscheles und viele andere – hatte es bei bloß gymnastischen Übungen bewenden lassen. Doch als „der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit“ (Robert Schumann über Chopin) sich der erst seit 1801 nachweisbaren Gattung „Etüde“ zuwandte, die in zeitweise massenhafter Produktion dem aufstrebenden Bürgertum auf die Finger schaute (man denke etwa an Carl Czernys *Schule der Geläufigkeit*), stand etwas entschieden anderes zu erwarten. Und so kam es denn auch. Wie man schon bald erkannte, gehörten die zwölf *Études* op. 10, die Chopin in den Jahren 1829 bis 1832 komponierte – einer nicht immer glücklichen Zeit persönlicher wie künstlerischer Neuorientierung, die ihn über Wien schließlich nach Paris führte –, weder in die technische Folterkammer noch in die pianistische Spinnstube, sondern mit Fug und Recht in den Konzertsaal oder, weil der des großen Publikums überdrüssige „Chopinetto“ (Mendelssohn) selbigen gerne mied, in den Salon. Nicht Mittel zu einem höheren Zweck sind sie, sondern – vielleicht zum allerersten Mal in der Geschichte der Etüde – selber dieser Zweck. Für sie gilt, was Oscar Bie für die Gattung im allgemeinen geltend machte: „Echtere‘ Klaviermusik als eine Etüde kann es nicht geben. Das Wesen des Klaviers ist in ihr zur Musik geworden.“

Schumann, den allzu mechanische (wenngleich selbst auferlegte) Etüden um seine Pianistenlaufbahn gebracht hatten, gehörte zu den ersten Bewunderern dieser epochalen Sammlung, von der auch seine Gattin Clara früh schon in den höchsten Tönen schwärmte – nahm sie sie doch bereits Mitte der 1830er Jahre (damals noch unter dem Namen „Wieck“) in ihr Konzertrepertoire auf. Wenn auch konservative Kritiker wie Ludwig Rellstab unkten, man könne diese „Mißgeburten“ seinen Freunden nur „zur wahren Belustigung“ zeigen, und einzig konzedierte, „daß, wer verrenkte Finger hat, sie an diesen Etüden vielleicht wieder ins Gerade bringt“, so macht das

nur umso deutlicher, wie sehr das Außergewöhnliche dieser Stücke erkannt wurde. Mit gutem Recht – denn Chopin ließ hier die einstmals so zentralen technischen Aspekte hinter sich, machte sie zum Ausgangspunkt einer poetischen, „romantischen“ Erkundungsreise, deren Bodenhaftung freilich durch die stets latente klavierpädagogische Problemstellung gewährleistet blieb.

1833 bei Maurice Schlesinger in Paris veröffentlicht, ist diese Sammlung „seinem Freund Franz Liszt“ gewidmet, der mit seinem erheblich extrovertierteren Naturell bereits der Pariser Pianistenelite angehörte. Liszt hatte 1829 selber Etüden formidablen Formats vorgelegt und widmete 1837 deren Zweitfassung Chopin (die abschließende Drittfassung dieses berühmten *work in progress* namens *Études d'exécution transcendante* hat Freddy Kempf ebenfalls bei BIS eingespielt). Liszt schätzte Chopin sehr, spielte dessen Etüden in seinen Konzerten und wurde 1851/52 gar sein erster Biograph. Mit weit ausgreifendem C-Dur-Arpeggienrausch und einer kraftvoll markierten Baßmelodie erweist Chopin indes zu Beginn seines Zyklus' einer anderen Lehrsammlung deutliche Reverenz: dem *Wohltemperierten Clavier* Johann Sebastian Bachs, dessen erstes C-Dur-Präludium hier Pate gestanden hat. Die himmelstürmenden Wogen der Eingangsetüde schlagen kontrastierend um in die engen chromatischen Girlanden der zweiten Etüde (a-moll), die häufiges Über- und Untersetzen der Finger der rechten Hand erfordern. Die dritte Etüde (E-Dur) sprengt mit lyrischem Außen- und dramatisch bewegtem Mittelteil die prinzipiell monothematische Anlage ihrer Gattung; zumal in der Legato-Melodik des Außenteils ist das gestalterische Vermögen des Pianisten gefragt. Allzugroßer Verträumtheit (dergegenüber auch das *ma non troppo* zu betonen wäre, um das die Vortragsanweisung *Lento* erweitert ist) macht die vierte Etüde (cis-moll) ein furioses Ende – halbsbrecherische Tour de force und Schule der zornigen Geläufigkeit für beide Hände. Quecksilbriger, aber nicht minder bravourös gibt sich die sogenannten „Schwarze-Tasten-Etüde“ Nr. 5 (Ges-Dur), die ihren Beinamen dem Umstand verdankt, daß die rechte Hand – von einer einzigen, eher nebensächlichen Ausnahme abgesehen – keine weiße Taste an-

schlägt (Chopin hat das Stück offenbar nicht zu den wertvollsten gezählt und war nachgerade verärgert, als er erfuhr, daß Clara Schumann bei einem ihrer Konzerte nur diese Etüde gespielt hatte). Mit der sechsten Etüde (es-moll) folgt ein geheimnisvolles Stilleben voll untergründig schwelender Leidenschaft – *con molto espressione*, sieht denn auch die Vortragsanweisung dieses insbesondere harmonisch kühnen Stückes vor. Die siebte Etüde probt den Fingerwechsel bei schnellen Tonwiederholungen und gerät unterdessen zur Toccata, während die behende achte Etüde (F-Dur) der Geläufigkeit vor allem der rechten Hand gilt. Ein subkutaner Sog scheint die neunte Etüde (f-moll) über der gleichmäßigen Begleitfiguration der linken Hand voranzutreiben. Hans von Bülow betrachtete die zehnte Etüde (As-Dur) als eine der größten pianistischen Herausforderungen; im komplexen metrischen In-, Mit- und Gegeneinander der beiden Hände verlangt sie ebenso sehr souveräne Gesamtdisposition wie sorgsamste Akkuratesse im Detail. Auch in der elften Etüde sind beide Hände gefragt, diesmal in weitgriffigen Arpeggien, von denen gleichsam beiläufig (fingersatztechnisch dagegen ungemein diffizil) die graziöse Melodie abperlt. Die grandiose zwölfte Etüde dagegen knüpft an die expressive Ausdruckswelt der Etüden Nr. 3, 6 und 9 an – ein Dreischritt des Affekts, der hier, in der berühmten „Revolutionsetüde“, zu seinem heroischen Höhepunkt kommt. Dem treibenden, drängenden Untergrund meißen sich trotzig aufbegehrende Themensplitter ein, mit denen der nationalistisch gesonnene Chopin, so will es die Legende, den Freiheitskampf seiner polnischen Landsleute skandiert habe. Und ist es nicht in der Tat so, als ob die in doppelter Oktave geschmetterten Vierton-Motive riefen: „Re-vo-lu-tion“?

Bald schon faßte Chopin den Plan, eine zweite Sammlung von zwölf Etüden zu veröffentlichen; die 1837 als Opus 25 veröffentlichten Stücke stammen aus den Jahren 1832 bis 1836. Chopin widmete das Werk der Comtesse Marie d'Agoult, damalige Lebensgefährtin von Franz Liszt (aus der Verbindung ging u.a. die 1837 geborene Cosima hervor, nachmalige Gattin Hans von Bülows und Richard Wagners) und eine der führenden Adressen in der Welt der Pariser Salons. Auch diese zweite Sammlung

rückt zuallererst Arpeggien ins Zentrum des Interesses. Aber als ob sie das Kontrastprinzip, das die Abfolge der ersten Etüdensammlung prägte, nun auf die (freilich nicht primär als solche konzipierten) Zyklen selber anwenden wollte, ist hier das jubelnd Ausufernde des dortigen Beginns gänzlich nach innen gewendet, die überschäumende Gischtschicht des freien Willens in enge Grenzen. Und wo einst die Melodie in der Tiefe pochte, schwebt sie jetzt, harmonisch wundervoll ausgedeutet, im Sopran; erst im überraschenden Baß-Tremolo am Schluß scheint sich dieses „Gedicht“ (R. Schumann) an den fernen Verwandten aus op. 10 zu erinnern. Quirliche Triolen und delikate Polyrythmik machen die zweite Etüde (f-moll) zu einem facettenreich schillernden Kleinod – „so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlaf“ (R. Schumann). Dieser Schwerelosigkeit bereitet die dritte Etüde (F-Dur), die aus dem wiederholten Ton C der zweiten nahezu nahtlos hervorgeht, mit ihren beharrlich nachschlagenden Achteln ein Ende; in der vierten Etüde (a-moll) wird die verquer-synkopische Akzentuierung für die rechte Hand gleichsam neu formuliert. Über arpeggierter Begleitung greift die fünfte Etüde (e-moll) die Auftaktfigur der dritten Etüde auf und weitet sich mit einem schwelgerischen E-Dur-Mittelteil zur Dreiteiligkeit. Den Intervallen Terz und Sext widmen die sechste und die achte Etüde (gis-moll und Des-Dur) spielfreudigste Aufmerksamkeit; die siebte Etüde (cis-moll) hingegen macht deutlich, warum Clara Schumann Chopin einen „schwärmerischen Mondschein-Menschen“ genannt hatte (womit sie freilich nur einen, wenngleich den rezeptionsgeschichtlich dominanten Aspekt seiner Künstlerpersönlichkeit ansprach): nach rezitativischer Einleitung entsteht aus kanonischer Melodieführung und konstanter Begleitakkordik eines der ätherischsten, zauberhaftesten Stücke nicht nur dieser Sammlung. Im 2/4-Takt und mit munterer Stakkatobegleitung ist die neunte Etüde (Ges-Dur) ein kauzig verspieltes Perpetuum mobile. Wuchtige Doppeloktaven in der linken und der rechten Hand – es scheinen nachgerade die Hände Liszts zu sein! – prägen die zehnte Etüde (h-moll), enthüllen in einem lichterem Mittelteil indes auch eine ausgesprochen lyrische Seite. Ausgehend von einem unbe-

gleitet vorgetragenen Marschthema, entwickelt sich die elfte Etüde (a-moll) zu einem ähnlich vielschichtigen Drama wie die „Revolutionsetüde“ der ersten Sammlung – kein Wunder, daß man ihrer scheinbaren Beredtheit mit einem Beinamen Herr werden wollte: „Winterwind“. Doch der zweite Zyklus schließt nicht mit diesem balladesken Drama, sondern mit einem Stück, das mit Parallelarpeggien über einem Cantus firmus enger an die „konventionelle“ Etüde anknüpft. Man mag darin Chopins Desinteresse an einer allzu peniblen zyklischen Anlage sehen (was durch die eher inkonsequente Tonartendisposition gestützt würde), könnte aber auch an den Schluß der „Revolutionsetüde“ – und damit der ersten Sammlung insgesamt – denken, die ebenfalls in paralleler Stimmführung zum Höhepunkt (*fortissimo ed appassionato*) fand.

Das allfällige Legitimationsproblem der Etüde jedenfalls, mehr Mechanik als Musik zu sein, ist mit Chopin gebannt. In diesem Sinne sind seine Exempel allesamt „Revolutionsetüden“ – und damit Wegbereiter der romantischen und expressionistischen Klavierminiaturen von Robert Schumann über Anton von Webern bis in die Gegenwart. Und als 1915 die bedeutendste Etüdensammlung des 20. Jahrhunderts entstand, widmete ihr Schöpfer, Claude Debussy, sie keinem anderen als Chopin.

© **Horst A. Scholz 2003**

**Freddy Kempf** zählt zu den erfolgreichsten und meistgefragten jungen Pianisten der Welt. 1977 in London geboren, gelang er 1992 als der jüngste Preisträger in der Geschichte des BBC Young Musician of the Year-Wettbewerbs zu nationalem Ruhm. Seinen ersten öffentlichen Auftritt hatte er bereits im Alter von viereinhalb Jahren in einer Kirche in Folkestone, England. Seine Auszeichnung mit dem dritten Preis beim Internationalen Tschaikowsky-Klavierwettbewerb 1998 in Moskau rief großen Protest beim Publikum und einen Aufschrei in der Presse hervor, wo er als „der Held des Wettbewerbs“ gefeiert wurde. Seine ungeheure Popularität beim russischen Publikum äußerte sich in ausverkauften Konzerten und zahlreichen Fernseh- und Rund-

funkmitschnitten. Als er im darauffolgenden Jahr mit Konzerten im großen Saal des Moskauer Konservatoriums seine triumphale Rückkehr in die russische Hauptstadt feierte, lautete die Schlagzeile des *International Herald Tribune*: „Young Pianist conquers Moscow“ („Junger Pianist erobert Moskau“).

Freddy Kempf spielt mit bedeutenden Orchestern und Dirigenten dieser Welt, darunter auf Tournee in Japan (mit Solokonzerten und Auftritten mit Orchester, welche mit einer Liveübertragung des Konzertes in der Tokio Suntory Hall ihren Höhepunkt hatten), einer Konzerttournee mit dem Rundfunksymphonieorchester Moskau unter Vladimir Fedoseyev und in Sälen wie z.B. der Wigmore Hall in London, New York's 92nd Street „Y“, dem Salzburger Mozarteum, der Musikhalle in Hamburg, dem Konservatorium Mailand, der Tonhalle in Zürich sowie bei diversen Festivals, darunter das Cheltenham Festival und das La Roque d'Anthéron Festival. Viel Zeit und Aufmerksamkeit widmet er auch der Kammermusik und Auftritten mit dem Kempf Trio.

Nach einem Auftritt in der Londoner Wigmore Hall schrieb der *Daily Telegraph*: „Freddy Kempf hat die Musikalität und Reife, seine Talente künstlerisch anzuwenden. Er besitzt die furchtlose Überschwänglichkeit der Jugend. Er ist bereit, Risiken einzugehen, eine Fähigkeit, welche seinem Spiel glühende Spontaneität und gleichzeitig viel Gefühl verleiht.“ Kempf spielt exklusiv für BIS Records ein, darunter Solomusik von Ludwig van Beethoven, Fryderyk Chopin, Franz Liszt, Sergei Rachmaninow, Sergei Prokofiev und Robert Schumann. Im Jahr 2001 wurde er zum Best Young British Classical Performer beim prestigevollen Classical Brit Awards gewählt.

**S**ans aucun doute la fin du concept d'« étude » tel qu'on l'entendait jusqu'alors. Et, en même temps, un début. Certes, Muzio Clementi (compositeur du *Gradus ad Parnassum*, 1817-26) avait déjà prescrit que les études devaient « éduquer l'intelligence et l'âme en même temps que les doigts » et aucun compositeur qui se respecte – comme Johann Baptist Cramer, Stephen Heller, Ignaz Moscheles et plusieurs autres – ne s'était borné à de simples exercices de gymnastique. Cependant, avec le « plus audacieux et fier poète de l'heure » (Robert Schumann à propos de Chopin) qui se consacrait aux études, un genre qui existe depuis 1801 et qui, dans leur multiplication, veillaient aux doigts de la bourgeoisie rapidement émergente (on n'a qu'à penser à *L'école de la virtuosité* de Carl Czerny), on pouvait s'attendre à quelque chose de décisif. Ce qui se produisit. Comme on l'a bien vite réalisé, les douze *Études* opus 10 que Chopin a composées entre 1829 et 1832 (une période pas toujours heureuse durant laquelle il a procédé à une ré-orientation tant personnelle que professionnelle et qui l'a mené à Vienne puis à Paris) n'appartiennent pas plus au catalogue des supplices techniques qu'à la veillée autour du piano, mais plutôt, à juste titre, à la salle de concert ou plutôt au salon, puisque « Chopinetto » (comme l'appelait Mendelssohn), dégouté, fuyait volontiers le public. Ces études ne constituent pas un intermédiaire vers quelque chose de plus élevé mais – et peut-être pour la toute première fois de l'histoire du genre – la chose élevée même. Elles correspondent à ce qu'Oscar Bie écrivait à propos de ce genre musical : « Il n'y a de musique pour piano « plus pure » que l'étude. La raison d'être du piano devient musique avec ce genre. »

Schumann, qui a produit des études par trop mécaniques (bien que volontairement conçues comme telles) pour sa carrière de pianiste, appartient au groupe des premiers admirateurs de ce cycle qui fit époque. Son épouse (qui portait encore le nom de Wieck) s'enthousiasma rapidement pour ces études et les inclut à son répertoire dès le milieu des années 1830. Des critiques conservateurs, comme Ludwig Rellstab, jouaient les oiseaux de mauvais augure en affirmant que l'on ne pouvait montrer ces « difformités » à ses amis qu'en tant que « véritables amusements » et ne concédait



que « celui qui a les doigts démis pourra les redresser en jouant ces études », rendant plus clair à quel point le côté inhabituel de ces pièces allait être reconnu. À juste titre puisque Chopin laisse de côté la question jusqu'à présent si importante de la technique qui devient ici le point de départ d'une mission de reconnaissance poétique et « romantique » dont la base est garantie par la continuelle exposition d'un problème lié à la pédagogie du piano.

Publié en 1833 à Paris chez Maurice Schlesinger, ce cycle est dédié « à son ami Franz Liszt » qui appartenait déjà à l'élite pianistique parisienne grâce à sa grande extraversion naturelle. Liszt avait en 1829 proposé ses propres études au format géant et dédia leur seconde version réalisée en 1837 à Chopin (la troisième – et dernière – version de ce célèbre work-in-progress intitulé *Études d'exécution transcendante* a également été enregistrée par Freddy Kempf pour BIS). Liszt, qui estimait grandement Chopin, joua ses études dans ses propres concerts et fut, en 1851 et 1852, son premier biographe. Avec de grands arpègements d'accords passant en trombe et une mélodie fortement énoncée à la basse, Chopin fait dès le début de son cycle une révérence claire à un autre cycle pédagogique : le *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach dont le prélude en do majeur initial joue ici le rôle de parrain. Les guirlandes de passages chromatiques serrés de la seconde étude (en la mineur) qui traite du chevauchement des doigts de la main droite établissent un contraste frappant avec les vagues montant jusqu'au ciel de la première étude. La troisième étude (mi majeur) rompt avec le monothématisme typique des pièces de ce type avec ses parties extrêmes lyriques et sa partie centrale animée. Dans la première et la dernière partie où la mélodie est jouée *legato*, la faculté créatrice de l'interprète est particulièrement sollicitée. Cette trop grande rêverie (qu'il faudrait aussi opposer par le *ma non troppo* qui explicite le *lento*) est conclue par la quatrième étude (do dièse mineur), un tour de force à se briser le cou et une « école de la vélocité » colérique pour les deux mains. Comme le vif argent et non moins brillante, la cinquième étude (sol dièse majeur) dite « pour les touches noires » doit son surnom au fait qu'à l'exception

d'une seule fois, plutôt négligeable d'ailleurs, la main droite ne touche à aucune touche blanche (Chopin ne comptait pas cette pièce parmi ses meilleures et se fâcha même carrément lorsqu'il apprit que Clara Schumann n'avait interprété que celle-ci lors d'un concert). Suit la sixième étude (mi bémol majeur), une nature morte avec une passion sous-jacente qui enfle, *con molto espressione* comme le prévoit l'indication de cette pièce particulièrement hardie harmoniquement. La septième étude traite des changements de doigts sur des notes rapidement répétées et ressemble à une toccata alors que la huitième étude, preste, (fa majeur) traite avant tout de la virtuosité de la main droite. Un influx sous-cutané semble mener la neuvième étude (fa mineur) à travers la configuration symétrique de l'accompagnement à la main gauche. Hans von Bülow considérerait la dixième étude (la bémol majeur) comme l'un des plus grands défis pianistiques : cette étude exige à la fois une disposition générale souveraine ainsi que le plus grand souci du détail dans une métrique complexe où les mains s'insèrent, l'une dans l'autre, vont ensemble et s'opposent. Dans la onzième étude, les deux mains sont encore mises au défi, cette fois-ci dans de grands arpègements d'accords à travers lesquels coule une gracieuse mélodie (la technique de doigté est ici extrêmement difficile). La grandiose douzième étude en revanche unit l'univers expressif des troisième, sixième et neuvième études, une évocation en trois parties de la passion qui nous parvient ici à son apogée dans la célèbre *Étude révolutionnaire*. La force motrice qui bouscule tout, cisèle de manière entêtée des sections de thèmes rebelles, avec lesquels Chopin, enclin au nationalisme, scande, comme le dit la légende, le combat pour la liberté de ses compatriotes polonais. Ne dirait-on pas que les octaves redoublés chantent à pleine voix les motifs de quarts en disant « ré-vo-lu-tion » ?

Chopin conçut peu après le projet de réaliser une seconde série de douze études. Elles seront publiées en 1837 avec le numéro d'opus vingt-cinq et comprennent des pièces composées entre 1832 et 1836. Chopin dédia ce second cycle à la comtesse Marie d'Agoult, alors la compagne de Franz Liszt (de cette liaison naîtra, entre autres, Cosima en 1837, la future épouse de Hans von Bülow et de Richard Wagner) et

détentrices de l'une des adresses les plus importantes dans l'univers des salons parisiens. La seconde série d'études accorde également une place centrale aux arpèges. Mais comme si l'on voulait appliquer le principe du contraste qui avait marqué de son sceau le premier recueil au second cycle (bien qu'originellement pas conçu comme tel), l'exagération jubilatoire de la pièce initiale du premier recueil se retourne ici complètement vers l'intérieur comme si l'écume débordante se restreignait, de son plein gré, à des balises serrées. Et alors que la mélodie palpitait dans le registre grave, elle est maintenant comme suspendue, merveilleusement interprétée harmoniquement, dans le registre de soprano. Ce n'est que dans le surprenant trémolo de basse à la fin de la pièce que ce « poème » (dixit Robert Schumann) affirme une lointaine parenté avec l'opus 10. De turbulents triolets et une polyrythmie délicate font de la seconde étude (en fa mineur) un joyau miroitant de mille facettes – « si ravissante, rêveuse et douce, comme le chant d'un enfant endormi » (Robert Schumann). Cette légèreté prépare la troisième étude (en fa majeur) qui passe pratiquement sans transition du do répété de la seconde étude au contretemps obstiné de croches. Dans la quatrième étude (la mineur), l'accentuation syncopée à la main droite est formulée d'une nouvelle façon. Sur un accompagnement en arpèges, la cinquième étude (mi mineur) reprend le motif de l'anacrouse de la troisième étude et l'étend avec une voluptueuse partie centrale en mi majeur en une forme tripartite. Les sixième et huitième études (en sol dièse mineur et ré bémol majeur respectivement) ont recours à l'intervalle de tierce et de sixte avec une attention enjouée. La septième étude (do dièse mineur) en revanche, démontre clairement pourquoi Clara Schumann avait qualifié Chopin de « pierrot lunaire rêveur » (ce qui, à vrai dire, n'aborde qu'un seul aspect de sa personnalité artistique bien qu'il s'agisse du caractère dominant qui ressort de l'histoire de sa réception auprès du public) : après une introduction ressemblant à un récitatif, une des pièces les plus éthérées et les plus magiques de Chopin, et non seulement de ce recueil, résulte du développement mélodique en canon et de l'accompagnement constant en accords. La neuvième étude (en sol bémol majeur) est

un perpétuum mobile bizarrement enjoué dans une mesure à deux noires avec un accompagnement *staccato* espiègle. Des octaves redoublés vigoureux aux deux mains – on croirait entendre les mains de Franz Liszt! – marquent de leur sceau la dixième étude (en si mineur). La partie centrale, légère, révèle également un côté lyrique prononcé. À partir d'un rythme de marche non accompagné, la onzième étude (en la mineur) se développe en un drame complexe semblable à l'*Étude révolutionnaire* du premier recueil. Il ne faut pas se surprendre que l'on ait voulu affubler du surnom de « vent d'hiver » son apparente éloquence. Cependant, le deuxième recueil ne se termine pas sur un drame sous forme de ballade, mais plutôt par une pièce qui, avec des arpegges en parallèle sur un cantus firmus se rapproche d'une étude plus « conventionnelle ». On peut ainsi voir le désintérêt de Chopin pour une conception cyclique soigneusement construite (ce qui est soutenu par la succession des tonalités plutôt sans conséquence). On pourrait cependant penser à la fin de l'*Étude révolutionnaire* – et par conséquent à la fin du premier recueil – qui trouve son sommet dans un développement mélodique parallèle (*fortissimo ed appassionato*).

Le problème même de la légitimité de l'étude (davantage mécanique que musicale) est avec Chopin banni. En ce sens, ses études sont toutes « révolutionnaires » et annoncent les miniatures romantiques et expressionnistes de Robert Schumann à Anton Webern et jusqu'à aujourd'hui. Et lorsqu'en 1915, le plus important recueil d'études du XX<sup>ème</sup> siècle a vu le jour, son compositeur, Claude Debussy, l'a dédié à nul autre que Chopin.

© *Horst A. Scholz* 2003

**Freddy Kempf** est l'un des jeunes pianistes les meilleurs et les plus recherchés du monde. Né à Londres en 1977, il émergea dans son pays quand il devint, en 1992, le plus jeune gagnant jamais vu du concours « Jeune Musicien de l'Année » de la BBC. Sa première apparition en public avait cependant eu lieu dans une église de Folke-

stone en Angleterre quand il n'avait que quatre ans. Il gagna le troisième prix du Concours International de Piano Tchaïkovski en 1998, ce qui déclencha les protestations du public et un tollé dans la presse russe qui le déclara « le héros du concours » ; sa popularité sans précédent auprès du public russe s'est reflétée par des concerts à guichets fermés et de nombreuses télédiffusions de ses programmes. Sa visite triomphale de retour l'année suivante à la grande salle du conservatoire de Moscou où il s'est produit en soliste donna lieu au titre suivant dans l'*International Herald Tribune* : « Jeune pianiste conquiert Moscou ».

Il s'est produit avec d'importants orchestres et chefs partout au monde – dont une tournée d'un mois au Japon (comprenant des récitals et concerts avec orchestres et dont le clou était un récital au Suntory Hall de Tokyo diffusé à la radio et à la télévision) et une tournée de 15 concerts avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Moscou dirigé par Vladimir Fedoseïev ; on l'a entendu dans des salles aussi prestigieuses que le Wigmore Hall de Londres, 92nd Street « Y » de New York, le Mozarteum de Salzbourg et lors de festivals dont ceux de Cheltenham et de La Roque d'Anthéron, au conservatoire de Milan, au Musikhalle de Hambourg et au Tonhalle de Zurich. Freddy Kempf s'intéresse aussi passionnément à la musique de chambre et se garde du temps à chaque saison pour jouer avec le Trio Kempf.

Après un récital au Wigmore Hall, le *Daily Telegraph* écrivit récemment : « Kempf possède la maturité et la musicalité avec lesquelles exploiter son talent à des fins artistiques. Il a l'exubérance intrépide de la jeunesse. Il est prêt à prendre des risques, un empressement qui enflamme spontanément son jeu ; et sa sensibilité est vibrante aussi. » Il enregistre exclusivement sur étiquette BIS pour laquelle il a fait des disques de récitals de Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Sergheï Rachmininov, Sergheï Prokofiev et Robert Schumann. En 2001, il fut choisi Best Young British Classical Performer aux prestigieux Classical Brit Awards.

Also available



**Fryderyk Chopin**

Ballade in G minor, Op. 23; Ballade in F major, Op. 38;  
Ballade in A flat major, Op. 47; Ballade in F minor, Op. 52;  
Grande Polonaise précédée d'un Andante spianato, Op. 22;  
Polonaise-fantaisie, Op. 61; Fantaisie-impromptu, Op. 66

**Freddy Kempf**

BIS-CD-1160

Recording data: August 2003 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden  
Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun  
Neumann microphones; Studer 961 mixer; DIGI 002 hard disc recording, Pyramix DSD Workstation,  
B&W Nautilus 802 loudspeakers

**Producer: Jens Braun**

Digital editing: Jens Braun

Cover text: © Horst A. Scholz 2003

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

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, 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](mailto:info@bis.se) • Website: [www.bis.se](http://www.bis.se)**

**© 2003 & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.**

**Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.**

