



BIS

KEMPF BACH

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

	PARTITA NO. 4 IN D MAJOR, BWV 828 (1728)	32'10
1	I. Ouverture	5'49
2	II. Allemande	8'35
3	III. Courante	3'09
4	IV. Aria	2'20
5	V. Sarabande	7'18
6	VI. Menuet	1'29
7	VII. Gigue	3'12

	PARTITA NO. 6 IN E MINOR, BWV 830 (1731)	33'50
8	I. Toccata	7'10
9	II. Allemanda	4'44
10	III. Corrente	4'24
11	IV. Air	1'25
12	V. Sarabande	7'46
13	VI. Tempo di Gavotta	2'01
14	VII. Gigue	5'14

TT: 66'03

FREDDY KEMPF *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D. Piano Technician: Stefan Olsson

Whether in his works for solo instruments (for instance the *Suites for Solo Cello*), his orchestral pieces or even in his sacred vocal music (not only in the cantatas but also in the two *Passions* and the *B minor Mass*), **Johann Sebastian Bach** frequently had recourse to dance rhythms, especially the allemande (slow or moderate tempo, regular rhythmic flow), the courante (rather fast), the sarabande (slow and meditative) and the gigue (fast). The use of dances as the basis of a musical style – in some way linking the Cantor of St. Thomas with the Viennese waltz king, Johann Strauss, even if this is their only point of contact! – was the result of Bach's wish to avail himself of a familiar musical context. This could be combined with his rare contrapuntal skills and his own imagination in which musical symbolism – in particular in religious music – and numerology (studies have demonstrated to what extent Bach literally loaded the organization of his works with meanings) literally provide his works with different levels of interpretation.

Nonetheless, one should not take the dance titles too literally: Bach never intended these works for dancing, and no one – in Bach's time at least – used them as dance music. The German composer and musical theorist Johann Mattheson (1681-1764) wrote that 'an allemande to dance and one to play are as different as heaven and earth'. In the manner of a jazz musician who uses the harmonic framework as a starting point for the presentation, elaboration and development of his own musical world – one need only think of what John Coltrane achieved with a song as banal as *My Favorite Things* – Bach used dances that were known all over Europe – and were, admittedly, a little out of date – as a canvas for his musical imagination. Even today, however, the debate between interpreters, musicologists and music lovers rages as to whether or not the pieces that bear dance titles – or at least have the character of dances – should be

played in a tempo and spirit that resemble those of the original dances.

Even though the first edition that gathered them together numbered them as Op. 1, the six *Partitas* (BWV 825-830) by Johann Sebastian Bach are in fact the last suites that he composed for solo keyboard. Originally published separately at roughly yearly intervals between 1726 and 1731, the six *Partitas* were assembled in 1731 in a collection entitled *Clavir-Übung* (*Keyboard Studies*). After his *French Suites* and *English Suites*, Bach could well have called this collection ‘German Suites’, but it is believed that he preferred to follow the example of (and thus pay tribute to) his predecessor as *Kapellmeister* at the Thomaskirche in Leipzig, Johann Kuhnau (1660-1722), who had composed a *Clavir-Übung* of his own. The success enjoyed by the collection led Bach to add a second volume four years later, comprising the *Italian Concerto* (BWV 971) and the great *Ouvertüre (Partita) nach französischer Art* (BWV 831). In 1739 a third volume was published, consisting of organ music, and in 1742 came the fourth and last part of the *Clavir-Übung*, containing the *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*, better known as the *Goldberg Variations*. Although Bach’s first biographers were quick to point out the technical demands of these *Partitas*, their true challenge does not lie with the virtuosity but rather with the degree of musical insight that they require in order to win over the listener. Otherwise, like his other works for solo keyboard, this type of composition was above all intended to ‘refresh the spirits of music lovers’ (as it says on the title page), and was thus destined for private practice rather than public performance.

Bach here returns to the pattern of the *French* and *English Suites* composed some years earlier: after a large-scale opening movement that sets the tone of the work, there are the four traditional suite movements – i.e. allemande, cou-

rante, sarabande and gigue – between which he inserts movements that he calls ‘galanteries’. Sometimes these are other dances such as the passepied, minuet or another that he refers to as ‘Tempo di Gavotta’, whilst on other occasions they are pieces that do not use dance rhythms and which instead have titles such as ‘Aria’, ‘Burlesca’ or ‘Capriccio’. It should be noted that pieces with the same title are by no means interchangeable because Bach gives each of them a wholly different character. In this way he makes each of the forty movements in the collection into a discrete musical universe in which the composer develops every conceivable artistic possibility.

Dating from 1728, the *Partita No. 4 in D major* begins with an overture in the French style, in the manner of Lully’s operas. The movement is in two parts, and begins with a slow introduction with dotted rhythms, followed by a faster triple fugue. The next movement – one of the longest in all six partitas – returns to a more intimate tone, and is considered to be one of the most deeply felt pieces that Bach ever composed. Among the remaining movements we find an ‘aria’ which, despite its title, does not possess a specifically vocal character but is rather a joyful piece with resolutely pianistic, syncopated writing. Each of the two parts of the concluding gigue presents an original theme; these are then combined, and the piece ends almost unexpectedly.

The *Partita No. 6 in E minor* is the crowning glory of the first part of the *Clavierübung*. Nevertheless, although it was the last to be published (in 1731), an early version of this suite had already existed since 1725 in the *Clavierbüchlein for Anna Magdalena Bach*. Apart from its formal scheme (prelude, fugue and postlude), the opening toccata has little in common with the other keyboard works bearing this name that Bach composed between 1707 and 1712: whilst the prelude and postlude traditionally have the character of an improvisation, here

they form a whole with the central fugue. The allemande and, especially, the sarabande (which has very complex ornamentation and takes up the theme of the toccata) are certainly among the boldest and most dramatic pieces that Bach ever wrote. The final gigue has the character of a fugue; with its chromaticism, its dissonances and its unusual, very complicated rhythm, it represents another highlight of Bach's œuvre. It concludes the collection with brilliance and, paradoxically, also with austerity.

With the *Six Partitas* we find a summation of Johann Sebastian Bach's work in the genre of instrumental suite. His use of textures, his increasingly frequent recourse to harmony and to 'gallant' melodies rather than the imitative counterpoint that had formerly held sway, the great virtuosity required and, even more importantly, the profundity he achieves constitute not only the apex but also the conclusion of this tradition of transforming a suite of dances into great art.

© *Jean-Pascal Vachon 2005*

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 triumphant return visit to Moscow the year following the competition 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 Musikhalle in Hamburg, the Tonhalle in Zurich, and at festivals including the Cheltenham Festival and La Roque d’Anthéron Festival.

Freddy Kempf records exclusively for BIS Records, and is represented on recital discs of Beethoven, Chopin, Liszt, Rachmaninov, Prokofiev and Schumann. In 2001 he was voted Best Young British Classical Performer in the prestigious Classical Brit Awards.

Wie im Fall seiner instrumentalen Solokompositionen (man denke an die *Suiten für Violoncello solo*), der Orchesterwerke oder auch der vokalen Kirchenmusik (in den Kantaten wie in den beiden *Passionen* und der *h-moll-Messe*), hat **Johann Sebastian Bach** häufig auf Tanzrhythmen zurückgegriffen – vor allem auf die Allemande (langsam oder gemäßigt und von regelmäßiger Entwicklung), die Courante (recht lebhaft), die Sarabande (langsam und nachdenklich) und die Gigue (lebhaft). Die Verwendung von Tänzen als Grundlage einer Tonsprache – ein Umstand (wenngleich der einzige), der den Leipziger Thomaskantor mit dem Wiener Walzerkönig Johann Strauß verbindet – versteht sich aus Bachs Bemühen, einen bekannten musikalischen Kontext mit seiner hervorragenden kontrapunktischen Wissenschaft und seiner ganz individuellen Phantasie zu verbinden, wobei die musikalische Symbolik – insbesondere in der Kirchenmusik - und die Zahlensymbolik (Studien haben gezeigt, wie sehr Bach den Aufbau seiner Werke mit Bedeutungen geradezu überfrachtet hat) mehrere Interpretationsebenen zulassen.

Gleichwohl sind die Tanzbezeichnungen nicht wörtlich zu nehmen: Bach hat diese Werke nicht für Tänzer geschrieben, und niemand hat – zumindest zu Bachs Zeiten – zu dieser Musik getanzt. „Eine Allemande zum Tanzen und eine zum Spielen“, so schrieb der Komponist und Musikgelehrte Johann Mattheson (1681-1764), „sind wie Himmel und Erde verschieden.“ Ähnlich wie ein Jazzmusiker die Harmoniefolge eines bekannten „Standards“ verwendet, um seine eigenen musikalischen Ideen zu erarbeiten, vorzustellen und zu entwickeln – man denke daran, was ein John Coltrane aus einem so einfachen Lied wie *My Favorite Things* gemacht hat –, so hat Bach Tänze, die in ganz Europa bekannt (und wohl auch ein wenig aus der Mode gekommen) waren, als Projektionsfläche für seine musikalische Phantasie verwendet. Noch heute aber streiten Musiker,

Musikwissenschaftler und Musikliebhaber darüber, ob die Stücke, die Tanztitel tragen – oder wenigstens den Charakter eines Tanzes zeigen – im Tempo und Geist des originalen Tanzes gespielt werden müssen.

Bei den sechs *Partiten* BWV 825-830 von Johann Sebastian Bach handelt es sich – obschon ihre erste gemeinsame Ausgabe die Opuszahl 1 erhielt – vielmehr um die letzten Suiten Bachs für Cembalo solo. Zuerst einzeln zwischen 1726 und 1731 ungefähr im Jahresabstand veröffentlicht, wurden sie 1731 in einer Sammlung mit dem Titel *Clavir-Übung* zusammengefaßt. Nach seinen *Französischen* und den *Englischen Suiten* hätte er sie auch „Deutsche Suiten“ nennen können, doch man nimmt an, daß er seinem Vorgänger im Amt des Leipziger Thomaskantors Johann Kuhnau (1660-1722) Ehre erweisen wollte, der selber eine *Clavir-Übung* vorgelegt hatte. Nach dem Erfolg dieser Sammlung veröffentlichte Bach vier Jahre später eine zweite Folge, die das *Italienische Konzert* BWV 971 und die große *Französische Ouvertüre* BWV 831 enthielt. 1739 erschien eine dritte Folge mit Orgelwerken, 1742 folgte der vierte und letzte Teil seiner *Clavir-Übung*: eine *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*, besser bekannt unter dem Namen *Goldberg-Variationen*.

Auch wenn die ersten Bach-Biographen die hohen spieltechnischen Anforderungen der *Partiten* betonten, so ist ihre eigentliche Herausforderung weniger in der Virtuosität als vielmehr in der Musikalität zu suchen, die bei allen spieltechnischen Schwierigkeiten erforderlich ist, will man den Hörer verzaubern. Übrigens waren diese Kompositionen wie auch die anderen Solowerke für Tasteninstrumente „denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt“ (wie es im Titel weiter heißt) und für das private Spiel – nicht etwa für den öffentlichen Vortrag – bestimmt.

Bach greift hier auf das Formschema der einige Jahre zuvor komponierten *Französischen* und *Englischen Suiten* zurück: Auf einen großdimensionierten Eingangssatz, der die Stimmung des Werks definiert, folgen die vier traditionellen Sätze der Suite: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue; dazwischen sind Sätze eingeschaltet, die Bach „Galanterien“ nennt: mal andere Tänze wie Passepied, Menuett oder „Tempo di Gavotta“, mal Stücke, die keine Tanzrhythmen verwenden und etwa „Aria“, „Burlesca“ oder „Capriccio“ heißen. Gleichnamige Sätze sind freilich keineswegs austauschbar, denn Bach hat ihnen jeweils einen vollkommen anderen Charakter verliehen, so daß jeder der vierzig Sätze dieser Sammlung ein eigenes Universum bildet, in dem der Komponist alle künstlerischen Möglichkeiten entfaltet hat.

Die **vierte Partita D-Dur** aus dem Jahr 1728 wird von einer französischen Ouvertüre wie aus einer Oper von Lully eröffnet. Der zweiteilige Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung in punktiertem Rhythmus, auf die eine Tripelfuge in sehr schnellem Tempo folgt. Der folgende Satz – einer der längsten der gesamten Sammlung – kehrt zu einer intimeren Atmosphäre zurück; er gilt als einer der tiefgründigsten Sätze in Bachs gesamtem Schaffen. Unter den weiteren Sätzen fällt eine „Aria“ auf, die trotz ihres Titels keinen spezifisch vokalen Charakter annimmt, sondern vielmehr ein fröhlich synkopierte Stück ausgesprochen pianistischen Zuschnitts ist. Die abschließende Gigue stellt in jedem ihrer beiden Teile ein neues Thema vor und endet nach deren Kombination fast unerwartet.

Die **sechste Partita e-moll** ist die Krönung des ersten Teils der *Clavierübung*. Obwohl sie erst 1731, als letzte, veröffentlicht wurde, findet sich eine einfache Fassung dieser Suite aus dem Jahr 1725 im *Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach*. Die Eingangs-Toccata hat – von ihrer formalen Anlage (Prä-

ludium, Fuge und Postludium) abgesehen – wenig mit den anderen Klavierwerken dieses Titels gemein, die Bach zwischen 1707 und 1712 komponiert hat: Während das Präludium und das Postludium üblicherweise improvisatorischen Charakter haben, bilden sie hier eine Einheit mit der Fuge, die sie umschließen. Die Allemande und insbesondere die reich verzierte Sarabande, die auf das Toccatenthema zurückgreift, gehören zu den kühnsten und dramatischsten Stücken, die Bach komponiert hat. Die fugengleiche Schluß-Gigue mit ihrer Chromatik, den Dissonanzen und ihrer so ungewöhnlich komplexen Rhythmik bildet einen weiteren Höhepunkt in Bachs Schaffen und beschließt diese Sammlung auf brillante, wiewohl seltsam ernste Weise.

Diese sechs *Partiten* stellen den Gipfel des Bachschen Suitenschaffens dar: der dichte Tonsatz, die zusehends häufigere Verwendung galanter Melodien und die Bevorzugung der Harmonik im Unterschied zum imitativen Kontrapunkt, der bis dahin die Oberhand hatte, die geforderte Virtuosität und, wichtiger noch, die hier erreichte Tiefe der Empfindung bilden zugleich den Höhepunkt und den Abschluß einer Tradition der Verwandlung von Tanzfolgen in große Kunst.

© *Jean-Pascal Vachon 2005*

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. Als er 1998 „nur“ mit dem dritten Preis beim Internationalen Tschaikowsky-Klavierwettbewerb in Moskau ausgezeichnet wurde, rief dies 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 Rundfunkmitschnitten. Als er im darauffolgenden Jahr 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, u.a. auf einer Japan-Tournee (Recitals und Auftritte mit Orchester, die in einer Liveübertragung des Konzerts 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, der Tonhalle in Zürich sowie bei diversen Festivals, darunter das Cheltenham Festival und das La Roque d'Anthéron Festival.

Freddy Kempf spielt exklusiv für BIS Records ein, wie z.B. Solomusik von Beethoven, Chopin, Liszt, Rachmaninow, Prokofiev und Schumann. Im Jahr 2001 wurde er zum Best Young British Classical Performer beim angesehenen Classical Brit Awards gewählt.

Que ce soit dans ses œuvres pour instruments seuls (pensons aux *Suites pour violoncelle seul*), pour orchestre ou même dans sa musique vocale religieuse (tant dans les cantates que dans les deux *Passions* et dans la *Messe en si mineur*), **Johann Sebastian Bach** a fréquemment recours aux rythmes de danse, principalement à l'allemande (lente ou modérée et au déroulement régulier), à la courante (assez vive), à la sarabande (lente et méditative) et à la gigue (vive). L'emploi de danses comme fondation d'un langage musical – unissant, en quelque sorte, le cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig au maître viennois de la valse, Johann Strauss, mais c'est bien là leur seul point commun ! – est le résultat du souci de Bach d'utiliser un contexte musical connu combiné à sa science rare du contrepoint et à sa fantaisie personnelle où le symbolisme musical – notamment dans la musique religieuse – et la numérogie (des travaux démontrent à quel point Bach a littéralement surchargé de significations l'organisation de ses œuvres) procurent aux œuvres plusieurs niveaux d'interprétation.

Cependant, il ne faut pas prendre ces titres de danses au pied de la lettre : Bach n'a jamais destiné ces œuvres à des danseurs, et jamais personne – à l'époque de Bach du moins – n'a dansé sur cette musique. Le compositeur et théoricien Johann Mattheson (1681-1764) a écrit que « danser une allemande et jouer une allemande étaient aussi différents l'un de l'autre que les cieux de la terre. » À la manière d'un jazzman qui utilise le cadre harmonique d'une rengaine connue pour élaborer, exposer et développer son propre univers musical – pensons à ce qu'un John Coltrane réalisera à partir d'une chanson aussi banale que *My Favorite Things* –, Bach utilise des danses connues à travers toute l'Europe et, disons-le, quelque peu démodées, comme canevas pour son imagination musicale. Encore aujourd'hui cependant, le débat entre interprètes, musicologues et mélomanes fait rage afin de déterminer si oui ou non les pièces qui portent le

titre – ou du moins révèlent le caractère – de danses doivent être jouées dans un tempo et dans un esprit qui se rapprochent de ceux de la danse originale.

Les six *Partitas* (BWV 825-830) de Johann Sebastian Bach qui, bien que pour la première édition qui les réunissait portaient le numéro d'opus 1, sont en fait les dernières suites qu'il ait destinées au clavier seul. D'abord publiées une à la fois à plus ou moins une année d'intervalle de 1726 à 1731, les six *Partitas* ont été réunies en 1731 en un recueil intitulé *Clavir-Übung* [*Études pour le clavier*]. Après ses *Suites françaises* et les *Suites anglaises*, Bach aurait aussi bien pu appeler ce recueil d'œuvres « Suites allemandes » mais on suppose qu'il a préféré suivre le modèle de son prédécesseur au poste de maître de chapelle de l'église Saint-Thomas de Leipzig – voire lui rendre hommage –, Johann Kuhnau (1660-1722) qui avait lui-même écrit ses propres *Clavir-Übung*. Après le succès remporté par ce recueil, Bach ajoutera quatre ans plus tard, un second volume comprenant le *Concerto italien* (BWV 971) et la grande *Ouverture dans le style français* (BWV 831). En 1739, un troisième volume comprenant des œuvres pour orgue sera publié et la quatrième et dernière partie de ces « Exercices pour clavier » sera publiée en 1742 et contiendra l'*Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*, mieux connu sous le nom de *Variations Goldberg*. Bien que les premiers biographes de Bach aient insisté sur les exigences techniques de ces *Partitas*, leur véritable défi ne se situe pas au niveau de la virtuosité mais bien à celui de la musicalité à laquelle on doit parvenir, malgré les exigences techniques, pour charmer l'auditeur. Du reste, comme les autres œuvres pour instrument à clavier seul, ce type de composition était avant tout conçu pour « rafraîchir l'esprit des amateurs de musique » (comme il est inscrit sur la page titre du recueil) et se destinait à la pratique en solitaire et non pas à l'interprétation publique.

Bach reprend ici le schéma de ses *Suites françaises et anglaises* composées quelques années auparavant : après un mouvement initial de grande dimension qui instaure le climat de l'œuvre, suivent les quatre mouvements traditionnels de la suite, c'est-à-dire l'allemande, la courante, la sarabande et la gigue à travers lesquels il intercale des mouvements qu'il appelle « galanteries » : tantôt d'autres danses comme le passepied, le menuet ou une autre qu'il nomme « Tempo di Gavotta », tantôt des pièces qui n'empruntent pas à des rythmes de danse et qui sont notamment intitulées « Aria », « Burlesca » et « Capriccio ». Il est à noter que les pièces portant le même titre dans ce recueil ne sont en aucun cas interchangeable car Bach leur attribue à chacune un caractère complètement différent, faisant de chacun des quarante mouvements qui constituent ce recueil autant d'univers différents dans lesquels le compositeur développe toutes les possibilités artistiques.

Datant de 1728, la *Quatrième Partita en ré majeur* débute avec une ouverture à la française à la manière des opéras de Lully. Construit en deux parties, le mouvement commence avec une introduction lente exprimée par un rythme pointé à laquelle succède une triple fugue d'allure plus rapide. Le mouvement suivant – l'un des plus longs de tout le recueil des *Partitas* – revient à un climat plus intime et est considéré comme l'un des mouvements les plus profonds que Bach ait composés. Parmi les mouvements suivants, on note une « aria » qui malgré son nom n'affiche pas un caractère spécifiquement vocal mais est plutôt une pièce joyeuse à l'écriture syncopée résolument pianistique. La gigue conclusive présente dans chacune de ses deux parties un thème original et, après les avoir combinés l'un à l'autre, se termine de manière presque inopinée.

La *Sixième Partita en mi mineur* est le couronnement de la première partie de la *Clavierübung*. Cependant, bien qu'elle soit la dernière publiée (en 1731),

une version primitive de cette suite existait dès 1725 dans le petit livre d'Anna Magdalena Bach. La toccata initiale, si on excepte son plan formel (prélude, fugue et postlude), n'a que peu en commun avec les autres œuvres pour clavier portant le même nom que Bach composa entre 1707 et 1712 : alors que le prélude et le postlude ont traditionnellement un caractère improvisé, ici ils forment un tout avec la fugue centrale. L'allemande et surtout la sarabande à l'ornementation si complexe qui reprend le thème de la toccata sont certainement parmi les pièces les plus audacieuses et les plus dramatiques que Bach ait écrites. La gigue finale à l'allure de fugue avec son chromatisme et ses dissonances et au rythme inhabituel si complexe constitue un autre sommet de Bach et conclut avec brillance quoique paradoxalement avec austérité ce recueil.

Nous sommes en présence avec ces six *Partitas* de la somme de Johann Sebastian Bach sur la suite instrumentale : son travail sur les texture, son recours de plus en plus fréquent à la mélodie galante et à l'harmonie en opposition au contrepoint imitatif qui avait fait office de règle jusque là, la grande virtuosité exigée et, plus important encore, la profondeur à laquelle il parvient constituent à la fois l'apogée et la conclusion de cette tradition de transformation d'une suite de danses en grand art.

© *Jean-Pascal Vachon 2005*

Freddy Kempf est l'un des meilleurs pianistes de sa génération et l'un des plus en demande à travers le monde. Né à Londres en 1977, il se fait d'abord connaître dans son pays natal lorsqu'en 1992, il devient le plus jeune lauréat de l'histoire du concours « Jeune Musicien de l'Année » de la BBC. Son premier concert public avait cependant eu lieu dans une église de Folkestone en Angleterre alors qu'il n'avait que quatre ans. Il remporte le troisième prix du Con-

cours International de Piano Tchaïkovski en 1998, déclenchant les protestations du public ainsi qu'un tollé dans la presse russe qui le proclame « héros du concours ». Sa grande popularité auprès du public russe se reflète par des concerts à guichets fermés ainsi que de nombreuses télédiffusions de ceux-ci. Son retour triomphal l'année suivante à Moscou où il se produit en soliste suscitera le titre suivant dans le quotidien *International Herald Tribune* : « Un jeune pianiste conquiert Moscou ».

Il se produit avec des orchestres et des chefs réputés à travers le monde – dont une tournée d'un mois au Japon comprenant récitals et concerts orchestres et dont le clou a été un récital au Suntory Hall de Tokyo diffusé à la radio et à la télévision ainsi qu'une tournée de quinze concerts en compagnie de l'Orchestre symphonique de la radio de Moscou sous la direction de Vladimir Fedoseïev. On l'entend dans des salles aussi prestigieuses que le Wigmore Hall de Londres, le 92nd Street « Y » de New York, le Mozarteum de Salzbourg et dans le cadre de festivals, notamment ceux de Cheltenham et de La Roque d'Anthéron, ainsi qu'au Conservatoire de Milan, au Musikhalle de Hambourg et au Tonhalle de Zurich.

Freddy Kempf enregistre exclusivement chez BIS pour qui il réalise des récitals consacrés à Beethoven, Chopin, Liszt, Rachmaninov, Prokofiev et Schumann. En 2001, il est nommé « Best Young British Classical Performer » (Meilleur jeune interprète classique britannique) aux prestigieux Classical Brit Awards.

DDD

RECORDING DATA


Recorded in July 2002 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Recording producer and sound engineer: Jens Braun
Digital editing: Julian Schwenkner
Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex 8000 MOD recorder; Stax headphones
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2005
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover and booklet photographs of Freddy Kempf: © Monique Deul
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1330 © 2005 & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga



BEETHOVEN – SONATAS

Pathétique, Moonlight and Appassionata

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

New York Times

BIS-SACD-1460

CHOPIN – ÉTUDES Opp. 10 & 25

‘This release can justly take its place among the very finest recordings of Chopin’s Etudes.’

American Record Guide

BIS-SACD-1390

PROKOFIEV – SONATAS NOS. 1, 6 & 7

‘Kempff is joyfully exuberant, flashing through every savage challenge with the assurance and instinct of a born virtuoso. This is a superb disc.’

Gramophone

BIS-CD-1260

LISZT – ÉTUDES D’EXÉCUTION TRANSCENDANTE

‘Kempff captures the essence of Liszt in playing of wistful nostalgia, yearning passion, with arpeggios and cadenzas that shimmer and scintillate...’

International Piano Magazine

BIS-CD-1210

Please visit www.bis.se for a complete discography