

25.04. 2017 20:00
Grand Auditorium

Mardi / Dienstag / Tuesday

Récital de piano

David Fray piano

Backstage

19:15 Salle de Musique de Chambre

Claire Paolacci: «Le piano romantique» (F)

Frédéric Chopin (1810–1849)

Nocturne en mi bémol majeur (Es-Dur) op. 9 N° 2 (1830–1832)

Andante

Nocturne en ut mineur (c-moll) op. 48 N° 1 (1841)

Mazurka en ut dièse mineur (cis-moll) op. 63 N° 3 (1846)

Moderato con anima

Nocturne en fa dièse mineur (cis-moll) op. 48 N° 2 (1841)

Impromptu en sol bémol majeur (Ges-Dur) op. 51 (1842)

Valse en la bémol majeur (As-Dur) op. 69 N° 1 (1835)

Polonaise-Fantaisie en la bémol majeur (As-Dur) op. 61 (1846)

41'

—

Robert Schumann (1810–1856)

Novelette fis-moll (fa dièse mineur) op. 21 N° 8 (1838)

13'

Johannes Brahms (1833–1897)

Fantasien op. 116 (1892)

N° 1: Capriccio: Presto energico

N° 2: Intermezzo: Andante

N° 3: Capriccio: Allegro passionato

N° 4: Intermezzo: Adagio

N° 5: Intermezzo: Andante con grazia ed intimisso sentimento

N° 6: Intermezzo: Andantino teneramente

N° 7: Capriccio: Allegro agitato

25'

« Faire en sorte que chaque auditeur pense que le concert s'adresse à lui »

Conversation avec David Fray

Propos recueillis par Charlotte Brouard-Tartarin

C'est la première fois que vous venez à jouer Chopin en public. Pourquoi aborder ce compositeur maintenant ?

J'aurais en fait pu ne jamais l'aborder. Si vous m'aviez posé la question il y a une dizaine d'années, je vous aurais sans doute dit que c'était un compositeur que je ne jouerai jamais. Je l'ai bien sûr abordé lorsque j'étais étudiant, car on ne peut pas se passer de jouer ses *Études* par exemple. J'étais, et je suis toujours, très centré sur le répertoire allemand et autrichien. Chopin n'était pas ma priorité, et pour être honnête je ne pensais pas, au moment où je suis sorti du Conservatoire, avoir toutes les clés pour le comprendre. Par la suite, c'est la conjonction de plusieurs éléments qui m'a amené à Chopin, particulièrement le fait d'avoir beaucoup joué Bach. Cela ne semble pas évident au premier abord pour l'auditeur mais ces deux compositeurs sont très liés (Chopin était lui-même un grand admirateur de la musique de Bach). L'autre influence de Chopin était le bel canto italien, que j'ai appris à mieux connaître ces dernières années. Cet aboutissement, cette maturation sur ces deux points ont rendu possible le fait que je joue Chopin, dont j'apprécie aussi l'évident lyrisme, la vocalité. Après avoir exploré un certain lyrisme chez Bach, le lyrisme de Schubert, j'ai souhaité m'intéresser au lyrisme tout à fait particulier de Chopin.

Vous parlez beaucoup de l'aspect « éphémère » de Chopin. Que voulez-vous dire en utilisant ce terme ?

J'emploie ce terme concernant spécifiquement les *Mazurkas*. Ce sont en quelque sorte de brèves réminiscences d'un pays perdu, des pièces folkloriques qui ont été retravaillées, stylisées. J'y trouve donc quelque chose d'éphémère, d'intangible, une fragilité qui vient du fait qu'elles disparaissent presque aussitôt après être apparues : elles sont comme des mélodies oubliées que vous vous fredonnez à vous-même. André Tubœuf parle à leur propos de « chansons bouche fermées ». Quand vous les voyez sur le papier, elles semblent n'être pas grand-chose mais le souvenir qu'elles laissent est très tenace. Ce qui s'en dégage est éphémère mais leur charme étrange est très persistant.

On cite souvent Chopin comme exemple de compositeur romantique. Qu'est-ce que le romantisme pour vous ?

Je connais peu de compositeurs « totalement romantiques ». La plupart, comme c'est le cas pour Chopin ou pour Schumann, ont souvent écrit des œuvres de facture classique. Chopin était, comme je l'ai déjà mentionné, un admirateur de la musique de Bach mais aussi de celle de Mozart. Ce qui est romantique, c'est le sentiment évoqué. Les moyens ne le sont pas toujours. Le romantisme chez Chopin, c'est bien sûr l'effusion, la poésie, le contraste, l'excès parfois, ces deux derniers étant contrebalancés par un équilibre « apollinien ». Ce qui est important pour moi chez les compositeurs romantiques, c'est de « faire poindre l'ordre là où il y a du désordre ». Il faut à la fois l'expression échevelée et le contrôle dans la restitution de la forme.

Nous avons aussi l'image d'un compositeur jouant dans les salons, dans un cadre intimiste donc, et pour un public réduit. Vous jouez pourtant ses œuvres dans de grandes salles, comme le Grand Auditorium de la Philharmonie Luxembourg. Est-il important pour vous de maintenir cette proximité avec le public ?

C'est même essentiel ! Dans mon jeu en général, je privilégie le mouvement de l'extérieur vers le centre de la scène. Le plus difficile et le plus magique dans un concert est de donner l'impression au public qu'il est autour du piano et qu'il s'approche de l'instrument. Un compositeur comme Chopin le requiert peut-être plus encore que d'autres, même si j'ai aussi ce sentiment lorsque je joue Schubert par exemple. Il faut que la projection soit suffisante, pour que les subtilités soient perceptibles, mais il ne faut pas rendre cette musique trop « extérieure », extériorisée. La musique de Chopin est une musique profonde, intérieure ; ses œuvres, en tout cas celles que j'ai choisies, ne doivent pas devenir des pièces brillantes, ce serait pour moi un malentendu. Il faut aussi essayer de faire en sorte que le public vienne à vous, j'aime que l'écoute ne soit pas passive et que les spectateurs fassent un pas vers moi. Il n'y a pas de musique facile, tout se mérite.

Le défi est de faire évoluer correctement la musique dans l'espace qui vous est donné, sans la trahir en la faisant devenir ce qu'elle n'est pas. Cela dépend de beaucoup d'éléments, notamment l'instrument que vous avez à votre disposition.

Je serais fier de réussir à faire en sorte que chaque auditeur pense que le concert s'adresse à lui en particulier.

Qui sont selon vous les interprètes historiques, au disque ou au concert, de Chopin ?

J'ai tout de même essayé d'arriver face aux œuvres de Chopin de manière relativement vierge, pour trouver ma propre voie. Pour moi, les grands interprètes sont des pianistes du passé. Il y avait chez Alfred Cortot par exemple une liberté respectueuse de la partition qu'on a du mal à retrouver aujourd'hui, un rubato imprévisible et souple. Je reviens à cette idée que Chopin doit garder un peu de son mystère. Soit vous le jouez de manière trop

équilibrée, ce qui est aussi un risque, soit vous le déséquilibrez trop en lui donnant trop de rubato. Pour moi la grandeur d'une œuvre d'art ou de l'interprétation d'une œuvre d'art est une affaire de proportions dans les équilibres.

Wilhelm Kempff, un pianiste que j'admire, jouait Chopin (qui n'était pas le centre de son répertoire) de très belle manière à mon avis, car il y recherchait le classicisme.

Chopin est finalement une histoire d'équilibre et de goût, mais je ne suis pas certain que cela s'explique ou se travaille... J'ai tout de même l'impression que les pianistes issus de la tradition du 19^e siècle « parlaient » Chopin de manière très naturelle, et cela me touche.

Pourquoi lui associer, dans un même récital, Schumann et Brahms ?

Avec ce panel, on a trois grands compositeurs pour le piano de la période romantique. Lors de la première partie, dédiée à Chopin, je souhaite créer une intimité. La seconde partie sera plus ouvertement orchestrale, l'ambitus dynamique entre les nuances les plus douces et les nuances les plus fortes y sera plus large ; dans le meilleur des cas, il faudrait que le public ait l'impression que je joue sur un instrument différent. Le programme est composé comme une sorte de crescendo, même si la notion d'intimité se retrouve dans les *Intermezzi* lents de Brahms, mais plutôt l'intimité d'un homme mûr qui se parle à lui-même. On peut même se demander si ces pièces étaient destinées à être interprétées en public : il faut donc les jouer avec pudeur, pour que la salle de concert ne dénature pas leur caractère.

Jouer Chopin requiert-il une technique particulière ?

À mon avis oui. D'ailleurs, pendant longtemps, les interprètes de Chopin étaient spécialisés dans ce compositeur. Il a fallu attendre les années 1960, voire 1970, pour qu'il soit mêlé au reste du répertoire. Il y avait parfois un aspect « exclusif », renforcé notamment par le Concours Chopin de Varsovie.

Jouer Chopin requiert une grande souplesse et une variété de couleurs entre le pianissimo et le mezzo forte. C'est le travail qui

m'intéresse, avoir un « dégradé » le plus large possible, mais c'est aussi un défi physique tant le pianisme est complexe. De toute façon, je n'aime pas séparer le travail « physique » de la technique sonore, je pense que les deux sont absolument liés.

Vous avez, comme tous les pianistes, interprété des œuvres du compositeur durant vos études. Quels étaient les conseils que vous donnait alors Jacques Rouvier, votre professeur au CNSMD de Paris ?

Quand ses étudiants jouaient Chopin, Jacques Rouvier avait souvent cette phrase, qu'il prononçait d'un air un peu dépité « ici, c'est de l'ordre du parfum ». Parfois, au sujet d'un ritardando, il disait aussi « c'est de l'ordre d'un lèvement de sourcil ». Il soulignait par là toute la subtilité de cette musique, nous poussant à interpréter sans calcul. Le meilleur conseil qu'il ait pu nous donner était de nous inspirer des grands chanteurs du bel canto italien, de leur manière de jouer avec la pulsation, les couleurs, les ornements, le rubato. Il n'y a pas de meilleure école que d'écouter les interprètes les plus réputés de cette musique et d'essayer de leur trouver une postérité au piano.

Interview réalisée par téléphone le 30.03.2017



Pour nous, le mécénat c'est offrir notre soutien à ceux qui offrent la musique à tous.



La Fondation EME – Ecouter pour Mieux s'Entendre

donne accès à la musique aux personnes qui en sont généralement exclues.
En tant que membre fondateur, notre soutien ne se limite pas à un apport financier.

Nos réseaux et les compétences de nos équipes permettent à la Fondation
de développer et de pérenniser ses initiatives.

www.banquedeluxembourg.com

Tél.: 49 924 -1

B BANQUE DE
LUXEMBOURG

Melancholie, Assoziationen und lichte Klänge

Klaviermusik von Chopin, Schumann und Brahms

Christiane Schwerdtfeger

Beim Begriff Nocturne denkt wohl jeder Musikfreund zuerst an Chopin. Und auch mit anderen Formen ist der Name des gebürtigen Polen, der ab 1831 in Paris ansässig war, untrennbar verbunden: Mazurkas, Preludes, Polonaisen, Walzer. Das pianistische Œuvre des 19. Jahrhunderts wurde durch Chopin, der sich kompositorisch fast ausnahmslos dem Klavier zuwandte, enorm geprägt. Speziell für die Nocturnes gab es dabei ein unmittelbares Vorbild: Der Ire John Field (1782–1837) hatte zwischen 1814 und 1831 eine Reihe von langsamen Klavierstücken geschrieben, die sich durch kantable Melodik in der Oberstimme, teils figurativ aufgelockert über einer Begleitung in verschiedenartig gebrochenen Akkorden auszeichnen, und die er dann unter dem Titel «*Nocturne*» veröffentlichte.

Chopin schrieb 21 **Nocturnes**, die ab 1831 entstanden und ab 1833 in insgesamt zehn Zyklen veröffentlicht wurden (drei Stücke erschienen posthum, die letzten beiden besitzen keine Werknummer). Äußerlich orientiert an der dreiteiligen Liedform, sind die Stücke in ihrer vielgliedrigen Melodik stark inspiriert von der menschlichen Stimme und der italienischen Gesangkunst mit ihren feinen Verzierungen, die sich im Rahmen einer Stimmung mit einem Hauch von Schwermut ausbreiten. Das *Nocturne op. 9/2*, komponiert 1831, gehört mit seinem regelmäßigen rondoartigen Aufbau zu den populärsten Stücken Chopins. Zehn Jahre später folgten die beiden *Nocturnes des Opus 48*, die Chopin seiner Liebblingsschülerin Laura Duperée widmete. Das erste der beiden, ein dunkles Stück in c-moll wurde weltberühmt: Epischer, balladenhafter Einstieg, ein hymnischer Gesang im



Frédéric Chopin. Stich von Gottfried Engelmann nach einer Zeichnung von Pierre-Roch Vignerot 1833

Dur-Mittelteil, feingliedrige Auflösungen der Melodie und einander reibende Metren ergeben ein faszinierendes Tongemälde.

Besonders persönlich zeigt sich Chopin zumeist in einer anderen Werkgruppe, den **Mazurkas**. In diesen kleinen Stücken, von denen er über viele Jahre hinweg insgesamt 57 Kompositionen geschaffen hat, nimmt er Bezug auf die Musik seines Herkunftslandes. Die Stücke im Dreivierteltakt mit typisch walzerartiger Begleitfigur sind meist sparsam ausgestattet und betont schlicht komponiert, dennoch gibt es bei Chopin eine enorme Bandbreite an Varianten. Robert Schumann notierte bereits 1838 über die Werkgruppe: *«Die Mazurek hat Chopin gleichfalls zur kleinen Kunstform emporgehoben; so viele er geschrieben, so gleichen sich nur wenige. Irgend einen poetischen Zog, etwas neues in der Form oder im Ausdruck hat fast jede.»* Bei N° 3 aus *Opus 63*, entstanden 1846, ist es eine sehnsüchtige Melodie, die am Ende in einer knappen Coda imitierend geführt wird.

Vier Jahre zuvor komponierte Chopin das *Impromptu op. 51* in der ungewöhnlichen Tonart Ges-Dur. Das fließend bewegte Stück erinnert in manchen Passagen an eine Barkarole; das Trio in der Paralleltonart es-moll entfaltet eine breite Kantilene in tiefer Lage. Melancholisch-versonnen präsentiert sich der erste der beiden Walzer aus dem posthum veröffentlichten *Opus 69*: Entstanden am 24. September 1835 zum Abschied von der Jugendliebe Maria Wodzinska, singt sich eine elegische Melodie in den Walzerrhythmus hinein und wird hernach in verschiedene Richtungen ausgesponnen.

Ein Werk späten Stils ist schließlich Chopins letzte Klavierkomposition, die 1846 entstandene *Polonaise-Fantaisie op. 61*. Mit völlig individueller Form – einer Mischung aus Fantasie und Polonaise, wie im Titel angegeben, aber auch Ballade und Nocturne –, mit moderner Harmonik, Wendungsreichtum und kreativen Figurationen hat Chopin hier ein hochpoetisches Stück geschrieben, das schwebend erzählt, dem Ausdruck Vorrang vor allem anderen gibt. Rhapsodisch, wie eine freie Improvisation beginnt das Stück und nimmt seine Hörer durch seine offene Harmonik gefangen. Schrittweise schält sich dann der Duktus einer Polonaise heraus und bietet das erste Thema; danach folgen freie Verwandlungen in vielen Tonarten, bevor das Stück in einen Lento-Abschnitt mündet und hier innehält. Von da aus nimmt es seinen Beginn zu einer groß angelegten Steigerung, die jedoch ganz am Ende wieder in eine sanfte Geste zurückgeführt wird.

*

Im Jahr 1838 schuf Robert Schumann eine Reihe großartiger Werke für Klavier. Bereits im Frühjahr stellte er mehrere Stücke fertig, von denen acht im Jahr darauf als **Novelletten op. 21** veröffentlicht wurden. Die Sammlung sollte ursprünglich «mit einem Anhang von Kindergeschichten» versehen werden – doch dieser Anhang erschien letztlich als selbständiges Werk unter dem Titel *Kinderszenen op. 15*. Veröffentlichten wollte Schumann die Novelletten zunächst auch mit dem Widmungshinweis «Friedrich Chopin

in Freundschaft zugeeignet». Er hätte damit auf seine hohe Wertschätzung für den Kollegen hingewiesen, den er erstmals 1835 und im Jahr darauf letztmalig in Leipzig persönlich traf und dessen Werke er in der *Neuen Zeitschrift für Musik* stets mit schwärmerischer Zustimmung besprach. Am Ende wurden die *Novelletten* jedoch nicht Chopin, sondern dem mit Schumann befreundeten Komponisten und Pianisten Adolph Henselt gewidmet.

Schumann schrieb die *Novelletten* im Spätwinter 1838, während sich seine Braut Clara Wieck gerade bei einem äußerst erfolgreichen Konzertaufenthalt in Wien befand. Am 6. Februar 1838 berichtete der Komponist an seine zukünftige Frau: «*Da habe ich denn auch entsetzlich viel componirt in den letzten drei Wochen – Spaßhaftes, Egmontgeschichten, Familienscenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst Liebenswürdiges – und das Ganze Noveletten [!] genannt, weil Du Clara heißest und Wiecketten nicht gut genug klingt.*»

Der Werktitel *Novelletten op. 21* spielt damit ganz offenkundig auf einen Namen an. Gemeint ist die englische Sängerin Clara Novello, die während der Spielzeit 1837/38 in Leipzig gastierte und von der Schumann außerordentlich beeindruckt war. Dass die beiden Künstlerinnen Novello und Wieck denselben Vornamen trugen, konnte Schumann für sein neues Werk als Assoziation nutzen; daneben dachte er sich die *Novelletten* (kleine Novellen) aber offenbar auch als «Geschichten»: So verwies er für einige Nummern auf literarische Vorlagen (Motti von Shakespeare und Goethe liegen den Stücken zum Teil zugrunde) und komponierte punktuell auch Paraphrasen, die zutiefst persönliche Bezüge erkennen lassen. In N° 8, dem breit angelegten Finale der Sammlung, zitiert Schumann – deutlich hervorgehoben durch die Kennzeichnung «*Stimme aus der Ferne*» – aus den *Soirees musicales op. 6* von Clara Wieck.

Die acht *Novelletten* sind gleichviel mehr als illustrative oder biografische Klangbilder. Wie in beinahe allen Klavierkompositionen der 1830er Jahre suchte Schumann auch hier nach neuen Formen, neuen Sprachmitteln, neuem Umgang mit musikalischen Topoi.



Robert Schumann, 1834

Verschiedene Vortragsanweisungen belegen die außermusikalisch-assoziativen Spielräume der Stücke; und unkonventionelle Tonartenfolgen, unvermutete Wendungen, aber auch satzübergreifende thematische Bezüge heben die Stücke weit ab von allem, was zu ihrer Entstehungszeit zum gefestigten musikalischen Kanon zählte.

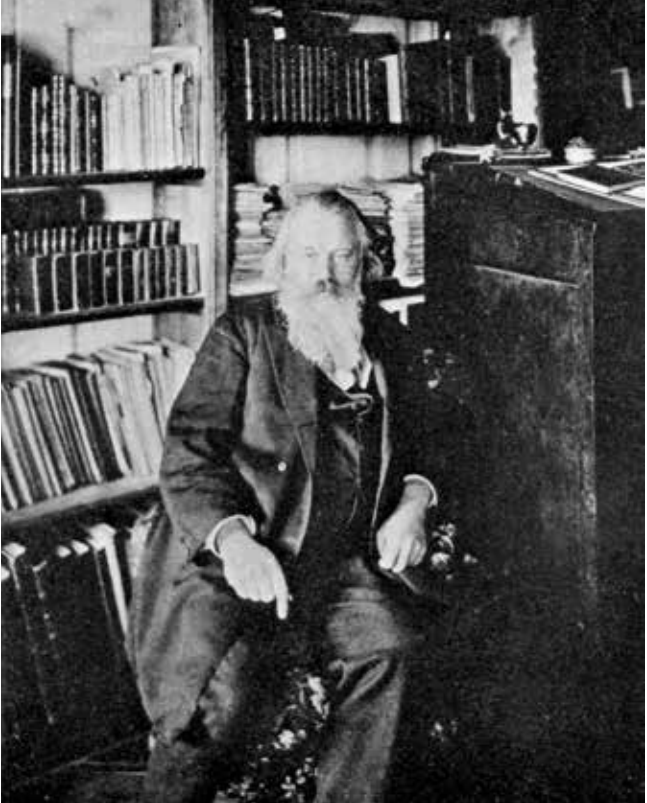
*

Dunkle Leidenschaft und bittere Töne, versonnene Monologe und lyrische Reflexionen bestimmen die sieben **Fantasien op. 116** von Johannes Brahms, die der Komponist 1891 in zeitlich rascher Folge schrieb. Nach zwölf Jahren, in denen sich Brahms vor allem mit Chormusik und Liedern, aber auch Kammermusik beschäftigt hatte, sind die Fantasien nach den *Rhapsodien op. 79* (entstanden 1880) die ersten neuen Stücke für sein Lieblingsinstrument; gemeinsam mit den *Drei Intermezzi op. 117* (1892) sowie

den insgesamt zehn *Klavierstücken op. 118* und *119* aus dem Jahr 1893 bilden die Fantasien eine späte Werkgruppe, die das Klavier-schaffen Brahms' beschließen sollte. Vieles in den Stücken weist auf veränderte Perspektiven des Komponisten auf das Instrument hin – vielleicht auch beeinflusst durch das im Jahr 1890 gefasste Vorhaben, von nun an eigentlich überhaupt nicht mehr schreiben zu wollen.

Mit dem *Streichquintett G-Dur op. 111*, einem überschwänglichen und klangsinnlichen Stück, das im Frühjahr/Sommer 1890 entstand, glaubte Brahms das Finale seines kompositorischen Schaffens gefunden zu haben. Zurückblickend auf mehr als ein Dutzend Orchesterstücke, einen guten Komplex erlesene Kammermusik, zahlreiche Klavierstücke sowie einen großen Fundus an Vokalmusik, die von Chorwerken mit Orchester bis hin zu einer Reihe solistisch besetzter Lieder reicht, wollte Brahms daran gehen, sein Werk zu sichten und zu ordnen. Ein Besuch in Meiningen 1891 änderte die Situation jedoch grundlegend: Der Hofklarinetrist Richard Mühlfeld, den Brahms mit Carl Maria von Webers *Klarinettenkonzert* und mit Mozarts *Klarinettenquintett* hören konnte, begeisterte den Komponisten so stark, dass er nach seiner Rückkehr nach Wien erste Ideen für neue Stücke in sich trug. Im Sommer 1891 entstand das *Trio a-moll für Klarinette, Violoncello und Klavier op. 114*, wenig später das *Quintett b-moll für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 115*. 1894 folgten noch die beiden *Klarinettensonaten op. 120*. Vor diesem jüngsten Erfahrungskontext wandte sich Brahms im Jahr 1892 mit den *Fantasien op. 116* wieder dem Klavier zu: Nochmals intensiver als in den Werken der späten 1880er Jahre fand Brahms hier zu einer ganz eigenen Ökonomie mit äußerst konzentriertem Material wie auch zeitweise zu spröderem Tonfall – eine Qualität im Brahms'schen Schaffen, die vor allem Arnold Schönberg bald bewundern sollte.

Sieben Stücke fügte Brahms in den ursprünglich zwei Heften zusammen: Die Nummern 1–3 sowie 4–7 sind eine alternierende Folge von Capriccios und Intermezzos, deren neutrale Titel eigentlich auch die gesamte Sammlung benennen sollten. Doch unzufrieden mit allen möglichen Varianten, entschied sich der



Johannes Brahms, 1892

Komponist letztlich für die Überschrift *Fantasien* – ohne dabei zu verraten, was es damit im Detail auf sich haben könnte. Schon in *Opus 76* (8 *Klavierstücke*, entstanden 1878) hatte Brahms sich auf die vagen Formen von *Capriccio* und *Intermezzo* zurückgezogen, die auf diese Weise viel Freiraum lassen für jeweils ganz individuelle Ausfertigungen. Auch in *Opus 116* mag dieses Bestreben eine Rolle gespielt haben.

Den vielseitigen Reigen eröffnet ein *Capriccio* in dramatisch-düsterem d-moll, das den Hörer mit gewaltigen und energiegeladenen Klängen ins Geschehen führt. Unaufhaltsam drängt die Bewegung im 3/8-Takt voran; abstürzende Linien – wechselnd in

beiden Händen – bestimmen den Satz fast durchgehend, Ruhepausen gibt es nur gelegentlich. Stark kontrastierend steht dazu die *N° 2*, ein inniges Stück in wiegender 3/4-Bewegung, das mit seiner Grundtonart a-moll und den hohen Lagen in der rechten Hand ein frei schwebendes, melancholisches Klangnetz auswirft, dessen Quint- und Oktavbrechungen vielfach an Glockenschläge erinnern. *N° 3* in g-moll ist zentralsymmetrisch gebaut: Zwei stürmische Außenteile umschließen einen Binnenabschnitt, der wiederum dreiteilig angelegt ist und dessen Zentrum die eindringliche Akkordsprache seiner beiden Nachbartheile nochmals intensiviert. Lichte Klänge schaffen sich hier Bahn, werden indessen aber auch bald wieder eingedunkelt und in die Melancholie des gesamten Satzes zurückgeführt. Freundlich-versonnen, bisweilen auch wehmütig präsentiert sich nach diesem Sturm in moll die *N° 4*, ein *Intermezzo* in E-Dur, dessen bestimmende Motive sich erst nach und nach klar herauschälen. In spröden Akkorden mit chromatischen Schärfungen, durchbrochen von Pausen, kommt das *Intermezzo N° 5* in e-moll daher. Das vorsichtige Tasten in zurückhaltender Dynamik gibt dem Stück etwas Geheimnisvolles; und im Tonfall wie auch in der Anlage des Satzes steckt hier vielleicht auch eine Reminiszenz an die frühen Klavierwerke und Lieder Robert Schumanns. Feierliches Schreiten wiederum führt in das *Intermezzo N° 6*, das wie schon die *N° 4* erneut in der Grundtonart E-Dur steht. Sind die Außenabschnitte hier choralartig ausgesetzt, folgt im Mittelteil bald eine klagende Melodie, die sich inmitten von perlenden Triolen aussingt. Den Abschluss der Sammlung bildet ebenso wie den Auftakt ein *Capriccio in d-moll* – erneut ein drängendes Stück, das in immer neuer Erregung intensiv vorwärts führt und nach einem toccatenartigen Zwischenstück zurück zum Thema und einer kleinen Coda führt. Der kraftvolle Schluss steht in der Variante D-Dur.

Interprète

Biographie

David Fray piano

Décrit par la presse comme «*un poète*» et «*probablement le plus inspiré, certainement le plus original des interprètes de Bach de sa génération*», David Fray continue à ravir le public de par le monde en tant que récitaliste, soliste et chambriste. Il a collaboré avec des orchestres majeurs, dirigés par des chefs renommés tels Marin Alsop, Pierre Boulez, Semyon Bychkov, Christoph Eschenbach, Asher Fisch, Daniele Gatti, Paavo Järvi, Kurt Masur, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Yannick Nézet-Séguin et Jaap van Zweden. Parmi les orchestres européens, il a notamment joué aux côtés du Royal Concertgebouw Amsterdam, du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, du Budapest Festival Orchestra, du Philharmonia Orchestra, de l'Academy of St Martin in the Fields, du London Philharmonic, de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, du Deutsche Sinfonie Orchester, du Salzburg Mozarteum, de l'Orchestra del Teatro alla Scala, de l'Orchestre de Paris, de l'Orchestre National de France et de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris. Il a fait ses débuts aux États-Unis en 2009 avec le Cleveland Orchestra puis s'est produit avec le Boston Symphony, le San Francisco Symphony, le New York Philharmonic, le Chicago Symphony et le Los Angeles Philharmonic. En récital, il a joué au Carnegie Hall, au Mostly Mozart Festival ainsi qu'au New York et au Chicago Symphony Hall. David Fray a débuté la saison 2016/17 par une tournée en Chine en compagnie de la Dresdner Philharmonie et Michael Sanderling, suivie par des concerts avec le Hong Kong Philharmonic, le Philharmonia Orchestra, le Baltimore Symphony Orchestra, une tournée européenne avec l'Orchestre de Chambre

de Paris, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI; il retrouve également entre autres le Cleveland Orchestra. En récital, il est apparu sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées, de la Wiener Konzerthaus, à Stuttgart et à Lyon. La saison dernière, il a de nouveau joué avec le Philharmonia Orchestra, placé sous la direction d'Esa-Pekka Salonen, lors des BBC Proms et avec le Dallas Symphony Orchestra et Jaap van Zweden, a donné des récitals au Park Avenue Armory de New York et au Chicago Symphony Hall, a fait ses débuts avec le Saint Paul Chamber Orchestra qu'il a dirigé du piano et s'est produit avec l'Orchestre National de France et Riccardo Muti.

La parution au début de l'année 2017 du disque de David Fray consacré à Chopin précède ses premières performances publiques comprenant des œuvres du compositeur. Son précédent enregistrement, «Fantaisie», avec des pièces tardives de Schubert, a été nommé Gramophone Editor's Choice et a été salué comme «l'une des plus séduisantes expériences d'écoute actuelles» et décrit comme «exceptionnellement réfléchi et touchant». Il enregistre exclusivement pour Erato/Warner Classics et son premier album, consacré à Bach et Boulez, a été désigné «meilleur album de l'année» par le *London Times* et *Le Soir*. Le suivant, des concertos pour clavier de Bach avec la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, a été récompensé par la Deutsche Phono-Akademie. Un disque comprenant des *Moments Musicaux* et des *Impromptus* de Schubert avait précédemment suivi son enregistrement de concertos de Mozart avec le Philharmonia Orchestra et Jaap van Zweden et celui des *Partitas N° 2 et N° 6* de Bach, associés à la *Toccata en ut mineur*. En 2008, la chaîne de télévision Arte a présenté un documentaire sur David Fray, réalisé par Bruno Monsaingeon. Le film *Sing, Swing & Think* est par la suite paru en DVD. Le pianiste a reçu de nombreuses récompenses, parmi lesquelles un Echo Klassik en tant qu'«instrumentiste de l'année» et un Young Talent Award décerné par le Ruhr Piano Festival. En 2008, il est nommé «Newcomer of the Year» par le BBC Music Magazine. En 2004, il avait reçu lors de la Montreal International Music Competition le Second Grand Prize et le Prize for the best interpretation of a Canadian work.



David Fray

photo: Paolo Roversi, Virgin Classics

David Fray a commencé le piano à l'âge de quatre ans. Il a poursuivi ses études au CNSMD de Paris, dans la classe de Jacques Rouvier, qui apparaît à ses côtés sur son second album Schubert.

David Fray Klavier

Von der Presse als *«Poet»* beschrieben und als *«wahrscheinlich geistvollster, auf jeden Fall aber originellster Bach-Interpret seiner Generation»*, begeistert David Fray die Musikwelt mit Recitals, als Solist und als Kammermusiker. Er arbeitete mit den großen Orchestern unter so namhaften Dirigenten wie Marin Alsop, Pierre Boulez, Semyon Bychkov, Christoph Eschenbach, Asher Fisch, Daniele Gatti, Paavo Järvi, Kurt Masur, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Yannick Nézet-Séguin und Jaap van Zweden. Unter den europäischen Orchestern, mit denen er konzertierte sind namentlich Royal Concertgebouw Amsterdam, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Budapest Festival Orchestra, Philharmonia Orchestra, Academy of St Martin in the Fields, London Philharmonic, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Deutsches Sinfonie Orchester, Mozarteum Orchester Salzburg, Orchestra del Teatro alla Scala, Orchestre de Paris, Orchestre National de France und Orchestre de l'Opéra national de Paris. 2009 gab er sein USA-Debüt mit dem Cleveland Orchestra, spielte dann mit Boston Symphony, San Francisco Symphony, New York Philharmonic, Chicago Symphony und Los Angeles Philharmonic. Recitals gab er in der Carnegie Hall, beim Mostly Mozart Festival ebenso wie in New York und in der Chicago Symphony Hall. Im Rahmen einer Tournee mit der Dresdner Philharmonie und Michael Sanderling gab er in dieser Saison sein China-Debüt, gefolgt von Konzerten mit dem Hong Kong Philharmonic, Philharmonia Orchestra, Baltimore Symphony Orchestra, einer Europa-Tournee, in deren Rahmen er mit Orchestre de Chambre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI konzertierte; darüber hinaus kehrt er zum Cleveland Orchestra zurück. Daneben war er in Recitals im Théâtre des Champs-Élysées, Wiener Konzerthaus, in Stuttgart und Lyon zu erleben.

In der vergangenen Spielzeit spielte er wieder mit dem Philharmonia Orchestra unter Leitung von Esa-Pekka Salonen, im Rahmen der BBC Proms und mit dem Dallas Symphony Orchestra und Jaap van Zweden, gab Recitals im Park Avenue Armory New York und in der Chicago Symphony Hall, debütierte mit dem Saint Paul Chamber Orchestra, das er vom Klavier aus leitete, und konzertierte mit dem Orchestre National de France unter Riccardo Muti. Den Konzerten mit Werken von Chopin war eine Anfang 2017 erschienene und dem Komponisten gewidmete CD-Einspielung vorausgegangen. Die vorhergehende Aufnahme «Fantasie» mit Spätwerken von Schubert wurde zur Gramophone Editor's Choice nominiert und als «eines der aktuell verführerischsten Hörerlebnisse» begrüßt und als «besonders reflektiert und berührend» beschrieben. Er nimmt exklusiv für Erato/Warner Classics auf, und sein erstes, Bach und Boulez gewidmetes Album wurde von *London Times* und *Le Soir* zum besten Album des Jahres gekürt. Das folgende, mit Bachs Klavierkonzerten und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen wurde von der Deutschen Phono-Akademie geehrt. Eine CD mit den *Moments Musicaux* und *Impromptus* von Schubert war unmittelbar vor der Einspielung der Mozart-Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra und Jaap van Zweden und jener der *Partiten N° 2* und *N° 6* von Bach und der *c-moll-Toccata* erschienen. 2008 präsentierte der Sender Arte eine Dokumentation von Bruno Monsiegeon über David Fray. Der Film *Sing, Swing & Think* ist inzwischen auf DVD erschienen. Der Pianist wurde mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt, darunter ein Echo Klassik als Instrumentalist des Jahres und ein Young Talent Award des Klavierfestivals Ruhr. 2008 kürte ihn das *BBC Music Magazine* zum «Newcomer of the Year». 2004 erhielt er beim Montreal International Music Competition den zweiten Preis und den Preis für die beste Interpretation eines kanadischen Werkes. David Fray begann das Klavierspiel im Alter von vier Jahren. Sein Klavierstudium absolvierte er am CNSMD Paris in der Klasse von Jacques Rouvier, mit dem gemeinsam er auf seinem zweiten Schubert-Album zu erleben ist.