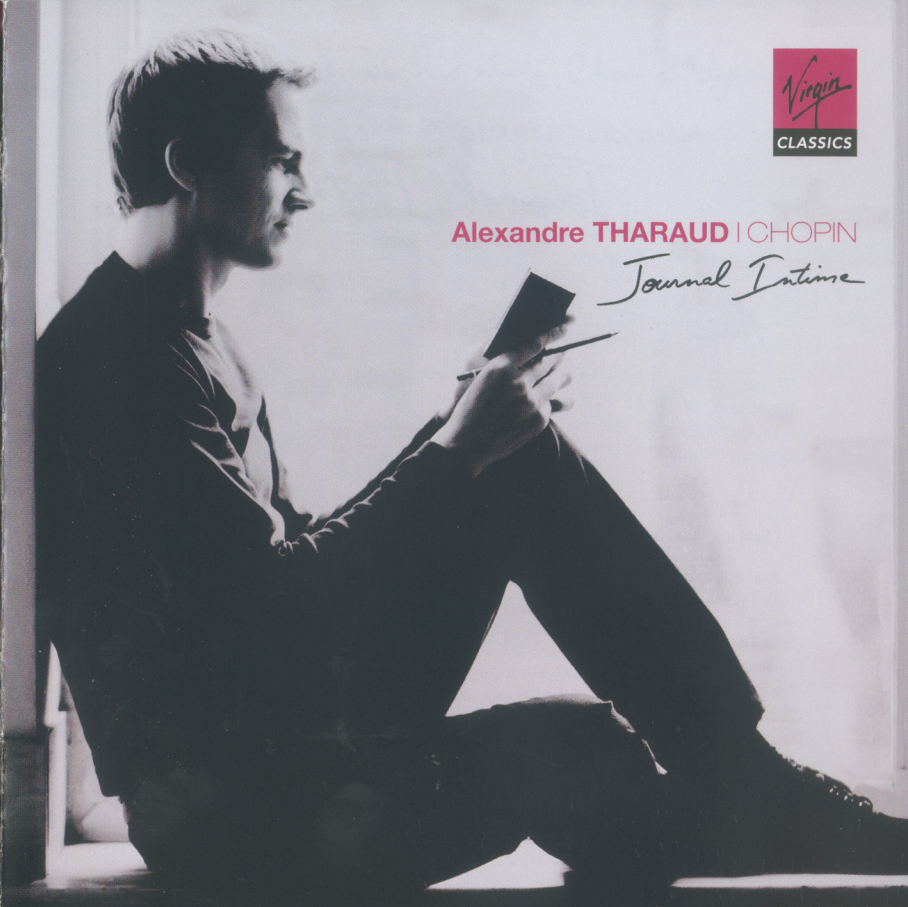




5099 655492 5



Alexandre THARAUD | CHOPIN

Journal Intime

Alexandre THARAUD | CHOPIN

Journal Intime

Pourquoi ce Journal Intime...

Chopin est plus que tout autre le compositeur qui a marqué et accompagné les étapes de ma vie. Plusieurs de ses œuvres me ramènent indéfectiblement à tel événement ou telle rencontre. J'ai voulu les réunir dans un seul et même programme tel un album de souvenirs personnels

Quel a été votre premier rapport à cette musique ?

A quatre ans je n'avais pas le droit de toucher au tourne-disque familial, mais je demandais à mes parents de passer les 33 tours de Samson François et Tamás Vásáry : mon premier Chopin était échevelé et fulgurant. Je m'imprégnais aussi du Chopin dur et matraqué de Mireille, la vieille pianiste qui accompagnait les cours de danse de ma mère auxquels j'assistais chaque semaine. J'adorais Mireille - elle me faisait découvrir bon nombre de compositeurs - mais il faut bien avouer qu'elle massacrait Chopin, au point d'ajouter un temps à ses Valses, qui devenaient alors des Valses à quatre temps. C'est sous ces drôles de doigts que je fus bercé par les *Ecossaises* et le *Nocturne opus 9 en mi bémol majeur*.

De quelle manière avez-vous abordé Chopin au clavier ?



Dès mes premières années de piano, Carmen Taccon-Devenat, génial professeur, comprit vite que pour me faire plaisir il me « fallait » Chopin. Elle me fit découvrir d'emblée la *Contredanse*, ce petit bijou si rarement enregistré, puis certaines Mazurkas, Valses et Etudes. Quelques années plus tard ce fût la *Fantaisie-Impromptu*, à la virtuosité accessible pour les mains d'un enfant, que je jouais à tout bout de champ, pour qui voulait m'entendre. A chacune de ces découvertes elle était à mes côtés, le coin de l'œil étincelant, la main sur mon bras pour que je ne m'emballe pas trop. Son Chopin devait parler. « Le timbre avant tout ! ». Nous ajoutions des mots, des syllabes sur chaque note. Ses conseils ne m'ont jamais quitté.

Et au conservatoire ?

Le piano a été le jardin secret de mon adolescence et c'est à travers Chopin que je me confiais à lui. La deuxième *Ballade* est définitivement rattachée à mon entrée au Conservatoire National. Le jour du concours, Carmen Taccon-Devenat et moi étions paniqués, mes mains tremblantes dans les siennes, attendant mon tour derrière la porte. Nous avions passé un mois chez elle, dans sa maison de campagne, pour travailler intensément et nous préparer à cet instant. Au Conservatoire, la *Fantaisie* était mon cheval de bataille. Je rêvais de la première *Ballade*, j'aurais tout fait pour la jouer, mais elle m'était systématiquement refusée. Les années passèrent et je finis par croire dur comme fer que nous n'étions pas faits l'un pour l'autre. Il me fallut vingt ans pour poser mes mains dessus. Avec gourmandise !

Qu'en est-il des autres pièces de cet album?

Ces pièces font pour moi référence à certains moments de ma vie, plus intimes, à des personnes que j'ai aimées ou à des amis disparus. Lors de l'enterrement d'un proche, j'entendis à l'orgue une marche funèbre bouleversante, j'appris bien plus tard, et avec étonnement, qu'il s'agissait du *Largo en ut mineur*, pièce quasiment ignorée, dont la version originale est écrite au piano. Les *Mazurkas opus 17 n°4*, *opus 7 n°2* et *opus 63 n°3*, et le *Nocturne en ut dièse opus posthume*, me ramènent à Varsovie, Montréal, Munich et Senigallia...

Comment s'est passé votre enregistrement?

Avec Cécile Lenoir, nous avons choisi un piano Steinway au timbre clair et une prise de son chaude, large, donnant à entendre la salle pour nous rapprocher au maximum d'une ambiance de concert. Nous avons opté pour une réverbération généreuse et naturelle. Au cours de l'enregistrement, les souvenirs personnels auxquels se rattachent chacune de ces pièces ont pris place, se mélangeant les uns aux autres et m'inspirant totalement. Ils sont devenu en quelque sorte les véritables interprètes de ce « Journal Intime » ...

Merci aux pianos de S. Charrier,
J.L. Drujeon, F. de La Roque et MSNDP.

A Mireille

Alexandre THARAUD



Why this private diary ...

My life has been mapped out by Chopin; more than any other composer, he has accompanied me at every stage. Some of his works take me back ineluctably to a particular event or meeting, and I wanted to put them all together in a single programme, like an album of personal memories.

What was your first encounter with this music?

When I was four I was not allowed to touch the family record-player, but I would ask my parents to put on the LPs of Samson François and Tamás Vásáry – so my first Chopin had dash and dazzle. I also took in the coarse, hammered-out Chopin of Mireille, the old lady pianist who played for my mother's dancing-classes, to which I went every week. I adored Mireille - she introduced me to a fair number of composers - but I really have to say she massacred Chopin, to the extent of adding a beat to his waltzes, making them waltzes in 4/4 time. I was lulled to sleep by the *Écossaises* and the *Op. 9 Nocturne* played by her quirky fingers.



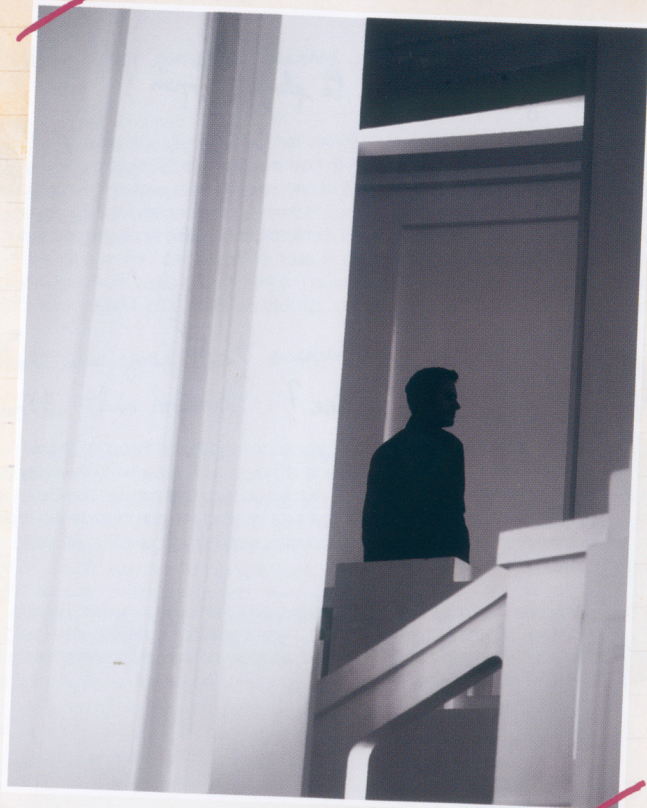
How did you first come to play Chopin?

Right from my first years on the piano, Carmen Taccon-Devenat, a teacher of genius, readily understood that I "needed" Chopin to give me pleasure. Straight away she introduced me to that little gem the *Contredanse*, which has so seldom been recorded, then to some mazurkas, waltzes and études. Some years later came the *Fantaisie-Improptu*, a showy piece but not beyond a child's hands, which I played all the time, to whoever would listen. She was by my side at each of these discoveries, a twinkle in the corner of her eye, her hand on my arm to stop me from racing away. For her, Chopin had to speak: "Tone above all!" We put words or syllables to each note. I have never forgotten what she taught me.

And the conservatoire?

The piano was the secret garden of my adolescence, and it was through Chopin that I gave myself up to it. The second *Ballade* is indissolubly linked with my entry into the Conservatoire National. On the day of the audition, Carmen Taccon-Devenat and I were in panic, my hands trembling in hers as I waited my turn outside the room. We had spent a month at her house in the country, working intensively to prepare ourselves for this moment.

At the Conservatoire the *Fantaisie* was my party-piece. I dreamt of the first *Ballade*, and I would have given anything to play it, but it was consistently denied me. The years passed and I ended up being convinced we were not made for one another. It took me twenty years to get my hands on it. And then I pounced!



What about the other pieces in this album?

These pieces remind me of certain rather private moments in my life, of people I have loved or friends I have lost. Once, at the funeral of a close friend, I heard a terrific funeral march on the organ; much later, I was amazed to learn that it was from the *Largo in C minor*, a practically unknown piece, written originally for piano.

The *Mazurkas, Op. 17 N°4, Op. 7 N°2* and *Op. 63 N°3*, and the *Nocturne in C sharp minor, Op. posth.*, take me back to Warsaw, Montreal, Munich and Senigallia...

How did the recording go?

Cécile Lenoir and I chose a Steinway piano with a clear tone, and a warm, ample recording which gave a sense of the hall, to approximate as closely as possible to a concert ambience. We opted for a generous, natural reverberation.

In the course of recording, the personal memories to which each of these pieces is linked came to the forefront, blending together and completely suffusing me. In a way, they became the real performers of this "Private Diary"...

Thanks to... the friendly pianos of S. Charrier, J.L. Drujeon, F. de La Roque and MSNDP.

To Mireille

Alexandre THARAUD

Warum dieses Tagebuch...

Chopin ist der Komponist, der mich mehr als jeder andere geprägt und die Stationen meines Lebens begleitet hat. Mehrere seiner Werke führen mich unweigerlich zu diesem oder jenen Ereignis, dieser oder jener Begegnung zurück. Ich wollte sie in einem Programm zusammenfassen, das gewissermaßen ein Album meiner persönlichen Erinnerungen ist.

Wie erhielten Sie Zugang zur Musik?

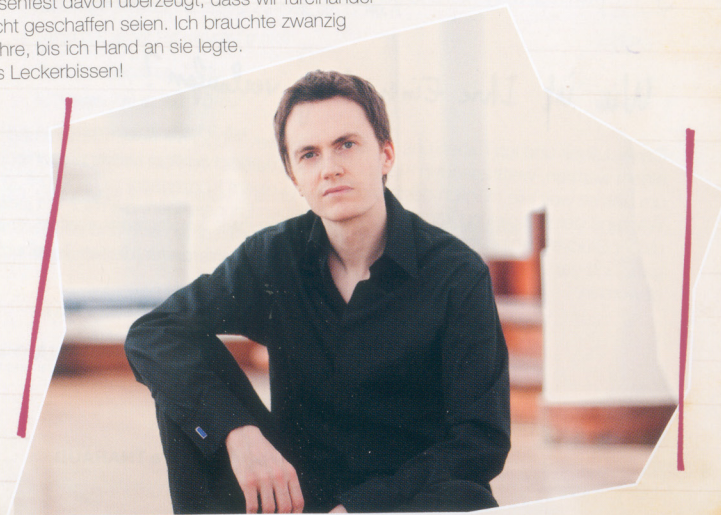
Als ich vier war, durfte ich den familieneigenen Plattenspieler nicht antasten, aber ich bat meine Eltern, die 33er-Platten von Samson François und Tamás Vásáry hören zu dürfen: Mein erster Chopin war wirr und wild. Ich ließ mich auch von Mireille mit ihrem harten und gehämmerten Chopin beeindrucken. Das war die alte Pianistin, die ich jede Woche erlebte, wenn sie die Tanzkurse meiner Mutter begleitete. Ich liebte Mireille abgöttisch - sie ließ mich eine Menge Komponisten entdecken. Aber ich muss auch zugeben, dass sie Chopin massakrierte, und das ging so weit, dass sie den Takt seiner Valses veränderte, die bei ihr zu Walzern im Vierertakt wurden. Unter ihren drolligen Fingern ließ ich mich von den *Ecossaises* und dem *Nocturne* op. 9 in Es-dur einlullen.

Wie sind Sie dazu gekommen, Chopin zu spielen?

Schon in meinen ersten Jahren am Klavier begriff Carmen Taccon-Devenat, eine geniale Lehrerin, sehr rasch, dass ich Chopin 'brauchte', um an der Sache Freude zu haben. Sie ließ mich gleich die *Contredanse* entdecken, dieses kleine, so selten eingespielte Juwel, dann bestimmte Mazurkas, Valses und Etudes. Einige Jahre später war es dann die *Fantaisie-Improptu*, mit einer Virtuosität, die für Kinderhände erreichbar ist, die ich bei jeder sich bietenden Gelegenheit jedem vorspielte, der sie hören wollte. Bei all diesen Entdeckungen war sie an meiner Seite, ein Blitz in den Augen, ihre Hand auf meinem Arm, damit ich mich nicht zu sehr mitreißen ließ. Ihr Chopin musste sprechen. 'Vor allem das Timbre!' Wir fügten jeder Note Wörter, Silben hinzu. Ihre Ratschläge haben mich immer begleitet.

Und im Konservatorium?

Das Klavier war der geheime Garten meiner Jugend, und auf dem Weg über Chopin vertraute ich mich ihm an. Die zweite *Ballade* hat auf jeden Fall mit meiner Aufnahme ins Conservatoire National zu tun. Als der Wettbewerb stattfand, waren Carmen Taccon-Devenat und ich in Panik, sie hielt meine zitternden Hände, während wir draußen vor der Tür warteten, bis ich an der Reihe war. Ich hatte einen Monat bei ihr verbracht, in ihrem Landhaus, wo wir intensiv gearbeitet und uns auf diesen Augenblick vorbereitet hatten. Auf dem Konservatorium war die *Fantaisie* mein Lieblingsstück. Ich träumte von der ersten *Ballade*, ich hätte alles darum gegeben, sie spielen zu dürfen, aber es wurde mir hartnäckig verweigert. Die Jahre vergingen, und ich war schließlich felsenfest davon überzeugt, dass wir füreinander nicht geschaffen seien. Ich brauchte zwanzig Jahre, bis ich Hand an sie legte. Als Leckerbissen!



Wie steht es mit den anderen Stücken in diesem Album?

Diese Stücke stellen für mich den Bezug her zu bestimmten, ganz persönlichen Momenten in meinem Leben, zu Menschen, die ich geliebt habe, oder Freunden, die nicht mehr da sind. Bei der Beerdigung eines Angehörigen hörte ich die Orgel einen erschütternden Trauermarsch spielen, ich erfuhr später, und zu meinem Erstaunen, dass es das *Largo in c-moll* war, ein nahezu unbekanntes Stück, dessen Originalversion für Klavier geschrieben ist. Die *Mazurkas op. 17 Nr. 4, op. 7 Nr. 2* und *op. 63 Nr. 3* und das *Nocturne in Cis-dur op. posth.* führen mich zurück nach Warschau, Montreal, München und Senigallia...

Wie ist Ihre Einspielung verlaufen?

Cécile Lenoir und ich haben uns für einen Steinway-Flügel mit hellem Timbre und einem warmen, weittragenden Klang und einen natürlichen Raumeffekt entschieden, um uns so weit wie möglich der Atmosphäre in einem Konzertsaal zu nähern. Während der Einspielung kamen die persönlichen Erinnerungen, die mich mit jedem dieser Stücke verbinden, wieder zum Vorschein, vermischten sich und erfüllten mich ganz und gar. Sie sind in gewisser Weise die wahren Interpreten dieses 'Tagebuchs' geworden.

Dank... an die Klaviere von S. Charrier,
J.L. Drujeon, F. de La Roque und MSNDP.

Für Mireille

Alexandre THARAUD

CHOPIN | 1810-1849

- | | |
|---|-------|
| 1. Mazurka in C sharp minor op. 63 No. 3 / ut dièse mineur / cis-moll | 2.36 |
| 2. Ballade No. 1 in G minor / sol mineur / g-moll, op. 23 | 9.00 |
| 3. Mazurka in E minor op. 17 No. 2 / mi mineur / e-moll | 1.59 |
| 4. Mazurka in A minor / la mineur / a-moll, op. 68 No. 2 | 2.26 |
| 5. Fantaisie in F minor / fa mineur / f-moll, op. 49 | 12.47 |
| 6. Nocturne in C sharp minor / ut dièse mineur / cis-moll, op. posthume | 4.07 |
| 7. Mazurka in A minor / la mineur / a-moll, op. 7 No. 2 | 3.41 |
| 8. Ballade No. 2 in F major / fa majeur / F-dur, op. 38 | 7.31 |
| 9. Mazurka in A minor / la mineur / a-moll, op. 17 No. 4 | 4.29 |
| 10. Largo in C minor / ut mineur / c-moll | 2.01 |
| Trois Ecossaises op. 72 No. 3 | |
| 11. in D major / ré majeur / D-dur | 0.56 |
| 12. in G major / sol majeur / G-dur | 0.45 |
| 13. in D flat major / ré bémol majeur / Des-dur | 0.47 |
| 14. Contredanse in B flat major / si bémol majeur / B-dur | 2.02 |
| 15. Fantaisie-Impromptu in C sharp minor / ut dièse mineur / cis-moll, op. 66 | 5.03 |
| 16. Nocturne in E flat major / mi bémol majeur / Es-dur, op. 9 No. 2 | 4.35 |

64.07

Alexandre THARAUD | PIANO

Executive Producer **Alain Lanceron** - Producer & Balance Engineer **Cécile Lenoir**
Recording Espace de Projection à l'IRCAM, Paris, 6 - 10 May 2009 - Piano Steinway
Photos **Marco Borggreve** at **Bozar, Bruxelles** - Artwork **vu intégral** (Booklet background : fotolia : © Stefanie Leuker)
© 2009 The copyright in this sound recording is owned by EMI Records Ltd/Virgin Classics.
© 2009 EMI Records Ltd/Virgin Classics.

Frédéric CHOPIN *Journal Intime*

On connaît le jugement sévère que Robert Schumann, par ailleurs fervent défenseur de Chopin, émit sur la *Sonate en si mineur* - celle de la célèbre « Marche funèbre » : « Il l'intitule sonate : il faut y voir un caprice, voire de la présomption, car il a tout simplement réuni quatre de ses enfants les plus turbulents - peut-être pour les faire passer sous ce nom en des endroits auxquels ils n'auraient jamais eu accès. » Schumann soulignait ainsi un aspect essentiel de l'art de Chopin : autodidacte de la composition, le compositeur polonais ne plaçait pas les préoccupations formelles au premier plan du processus créateur. Il praisait plutôt les constructions par épisodes, les juxtapositions d'éléments contrastés, et son génie tient à une profusion de détails fugaces - mélismes, contre-chants, harmonies - qui offrent à l'interprète un plaisir immédiat.

Chopin était pourtant l'auteur le plus méticuleux qui soit : il pesait chaque indication et entendait que l'on s'y tienne ; et la note la plus infime devait être ciselée avec la même précision que chez Bach ou Couperin. S'il ne pliait pas sa musique à des formes magistrales, il accordait une importance capitale à la main gauche, c'est-à-dire au fondement harmonique et rythmique, colonne vertébrale sur laquelle la mélodie pouvait se déployer librement. « Regardez ces arbres, expliqua Liszt : le vent joue dans les feuilles, mais l'arbre ne bouge pas. Voilà le rubato chopinesque. »

Dans un parcours artistique qui l'ouvre aux expériences artistiques les plus diverses, Alexandre Tharaud revient toujours à Chopin. Il nous guide dans son œuvre comme au milieu de souvenirs et de personnages familiers, avec ce mélange de tendresse et de vénération que l'on voue à un maître aimé : il sait mieux que personne combien Chopin détestait la sécheresse d'âme, mais plus encore l'approximation et la mièvrerie. Sous ses doigts, dans des miniatures exquises telles les trois *Écossaises* (1826-1830) ou la *Contredanse* (1827) comme dans les sommets sublimes que forment les *Ballades* ou la *Fantaisie en fa mineur*, l'art de Chopin révèle son ardeur, sa poésie, mais aussi la minutie de son écriture et la fermeté de son pas. C'est à cette condition qu'il cesse d'être simplement « joli » pour devenir grand.

Chopin fut le premier à intituler des pièces instrumentales *Ballades*, dénomination réservée jusque-là à une forme de poésie épique issue du *Sturm und Drang* (le mouvement préromantique allemand). Ce choix intriguait les commentateurs, qui y traquèrent une inspiration littéraire cachée. À en croire Schumann, Chopin s'y serait inspiré des *Ballades lituaniennes* d'Adam Mickiewicz, le chantre du romantisme polonais, un ami exilé comme lui à Paris.

Commencée à Paris en 1831, achevée à Vienne quatre ans plus tard, la *Première Ballade* s'ouvre par une introduction mystérieuse, comme si le narrateur s'installait avant le récit. C'est la plus

déclamatoire des quatre, ce qui n'empêche nullement sa grandeur épique, presque sauvage. Selon Schumann, elle illustrerait la légende de Konrad Wallenrod, héros lituanien élevé parmi les Chevaliers teutoniques et qui, devenu leur grand-maître, les conduisit délibérément à un désastre militaire.

Mise en chantier dès 1836, la *Deuxième Ballade* fut remaniée par Chopin pour trouver sa version définitive en janvier 1839, à la fin du séjour calamiteux que le compositeur fit à Majorque en compagnie de George Sand. Dédicée à Schumann, qui ne tarissait pas d'éloges à son égard, elle traduirait la légende de la Świtezianka, l'ondine du lac Świtez qui séduit un jeune homme et l'entraîne dans les profondeurs aquatiques. Le thème étale des premières mesures représenterait la cloche de la ville engloutie, sonnant sous les eaux encore calmes du lac. Il laisse place brutalement à un tumulte ravageur, dans lequel on peut reconnaître les flots déchainés.

Achevée le 20 octobre 1841, la *Fantaisie* s'inscrit dans la continuité des *Ballades* par son souffle épique et ses dimensions. Mais le ton y est plus héroïque, surtout dans la longue introduction, et le langage plus fragmenté - le thème principal engendre une cohorte de motifs secondaires contrastés. Tadeusz A. Zieliński, biographe de Chopin, rapproche ce thème de celui d'un célèbre chant révolutionnaire polonais, *La Lituanienne*.

Écrite en 1833 ou 1834, publiée après la mort de Chopin, la *Fantaisie-Improromptu* tient son titre de son impétuosité plus que de sa forme (un ABA plutôt classique). Les volets extérieurs (A) se déploient en vagues houleuses, où les doubles croches de la main droite (d'où émerge la mélodie) s'entrechoquent avec les triplets de croches de la main gauche (quatre notes d'un côté pour trois de l'autre) ; cette opposition entre divisions binaires et ternaires du temps continue dans la section centrale (croches contre triplets) mais génère à présent une douceur caressante.

Longtemps, le mystère a plané sur l'année de composition du *Largo*, né un 6 juillet à Paris. Relevant que les thèmes provenaient de célèbres chants patriotiques composés par Jan Kaszewski, Zieliński l'identifia avec la *Prière des Polonais* que mentionne un ami de Chopin dans une lettre du 22 octobre 1838, ce qui lui permet de pencher pour cette année-là. C'est le compositeur irlandais John Field (1782-1837) qui composa les premiers *Nocturnes* pour piano. Chopin fut séduit par cette forme nouvelle, qui offrait une grande liberté d'expression et délaissait la virtuosité pour une écriture sans ostentation : dans ses vingt et un *Nocturnes*, le chant accompagné prévaut toujours. Les deux nocturnes de ce programme, contemporains (1830-1831), figurent d'ailleurs parmi ses pièces les plus vocales - l'op. posthume tout en simplicité, l'op. 9 n° 2 avec volubilité, plus dans la manière de Field. Au premier, Chopin ne donna d'ailleurs pas lui-même le titre de *Nocturne*, se contentant de l'indication de tempo *Lento con gran espressione* ; cette page est l'une de ses plus mystérieuses, avec dans sa partie centrale un kaléidoscope d'autocitations (trois motifs tirés du *Concerto pour piano n° 2*, et l'un de la mélodie *Le Désir*).

Les *Mazurkas* forment l'un des ensembles les plus variés et les plus passionnants de l'œuvre de Chopin. Derrière cette dénomination se mêlent en réalité trois danses populaires qui rattachent le compositeur au plus profond de l'âme polonaise : le brillant *oberek*, l'ample *mazur* et le langoureux *kujawiak* ; c'est plutôt à ce dernier type qu'appartiennent les *Mazurkas* choisies par Alexandre Tharaud, dont plusieurs traduisent de profonds déchirements.

La *Mazurka op. 68 n° 2* tire son numéro d'opus élevé de sa publication posthume ; c'est en fait une œuvre de jeunesse, encore composée en Pologne (1827). Elle adopte la modalité typique des danses de Cujavie, avec un quatrième degré élevé d'un demi-ton par rapport à la gamme mineure. Cette note insolite à nos oreilles (en l'occurrence un *ré* dièse en *la* mineur, puis un *fa* dièse en *do* majeur) est soulignée par un accent et un trille. Le procédé est encore un peu naïf. Mais dans les *mazurkas* de maturité, et tout spécialement dans celles retenues ici, ce degré altéré générera des harmonies surprenantes, tandis que Chopin prendra des distances croissantes avec le modèle populaire.

Commencé à Varsovie en 1830, achevé à Vienne l'année suivante, le recueil de cinq *Mazurkas op. 7* marque l'exil brutal et imprévu de Chopin, surpris à l'étranger par l'annonce de la révolution polonaise. Dans la n° 2, le compositeur adopte une construction aux symétries rassurantes (sections répétées une à une, et première moitié répétée *da capo*) ; cela n'empêche pas l'ouverture de failles béantes, comme les dissonances de la deuxième section.

Les quatre *Mazurkas op. 17*, premières du genre nées à Paris (1833), traduisent la tristesse de l'éloignement. La n° 2, modeste en apparence, révèle son trouble dans sa partie centrale - ce genre de glissements harmoniques qui firent l'admiration de Debussy. La n° 4 va plus loin encore : son chromatisme, sa tonalité incertaine en font l'une des pièces les plus fantomatiques et dépressives de Chopin, et le rythme de la danse n'y est plus qu'un squelette décharné. Des chromatismes similaires hantent la *Mazurka op. 63 n° 3*, née avec ses deux sœurs lors du dernier été que Chopin passa à Nohant (1846) : la présence chez George Sand de leur dédicataire, Laura Czosnowska, une amie polonaise de Chopin, déclencha la querelle qui précipiterait la rupture.

Claire Delamarche

Frédéric CHOPIN *Journal Intime*

Robert Schumann was normally an ardent champion of Chopin's music, but his severe judgment on the *Sonata in B minor* - the one with the famous Funeral March - is well-known: "He calls it a sonata: in fact it's a liberty bordering on effrontery, since he has just simply lumped together four of his most unruly children - perhaps so as to gain access for them under this name to places they would otherwise never get into". In saying this, Schumann drew attention to an essential aspect of Chopin's art: self-taught in composition, the Polish musician did not put formal considerations very high on his list of creative priorities. Instead, he constructed his pieces episodically, juxtaposing contrasting elements, and his genius lies in the profusion of fleeting details - melismas, counter-melodies, harmonies - which give the performer immediate pleasure. Chopin was nevertheless the most meticulous composer imaginable: he took pains over each musical indication, and expected them all to be adhered to; and the very shortest note was meant to be chiselled with the same precision one would bring to Bach or Couperin. His music may not be tailored into formal mastery, but instead he gives prime importance to the left hand, that is, to the harmonic and rhythmic foundation, the spinal column around which melody may be freely deployed. "Look at those trees," said Liszt. "The wind is playing in their leaves, but the trees don't move. Thus it is with Chopin's *rubato*."

After being exposed to the most diverse artistic experiences during his career, Alexandre Tharaud always comes back to Chopin. When he plays Chopin it is as if he leads us among familiar memories and characters, with that mixture of tenderness and veneration that one brings to a beloved master: he knows better than anyone Chopin's detestation of a shrivelled soul, but even more of approximation and affection. Under his fingers, in such exquisite miniatures as the three *Écossaises* (1826-1830) or the *Contredanse* (1827) as well as in the sublime heights of the *Ballades* or the *Fantasy in F minor*, not only are the ardour and poetry of Chopin's art revealed, but also the minute details of his writing and the sureness of his tread. In these circumstances he ceases to be simply "pretty" and becomes great.

Chopin was the first to call instrumental pieces "Ballades", a title which until then had been reserved for a type of poetry, having its origins in the German pre-romantic *Sturm und Drang* movement. This choice of title intrigued commentators, who were determined to find in it some hidden literary inspiration. If we are to believe Schumann, Chopin was inspired by the Lithuanian Ballads of Adam Mickiewicz, the bard of Polish romanticism, a friend of his and also exiled in Paris. Begun in Paris in 1831 and completed in Vienna four years later, the *First Ballade* opens with a mysterious introduction, as if the narrator is preparing himself for the recitation. This is the most declamatory of the set of four, but this in no way detracts from its epic, almost savage grandeur. According to Schumann, it depicts the legend of Konrad Wallenrod, a Lithuanian hero who rose to be one of the Teutonic Knights and who, having become their grand master, deliberately led them into a military disaster. Having begun work on the *Second Ballade*

in 1836, Chopin later reworked it, and it reached its definitive version in January 1839, at the end of a disastrous stay in Majorca in the company of George Sand. Dedicated to Schumann, who was quick to heap praise upon it, it supposedly portrays the legend of the Świtezianka, the water-nymph of Lake Świtez who seduced a young man and dragged him down into the depths of the lake. The static opening bars may represent the bell of the submerged town, tolling beneath the as yet calm waters of the lake. This gives way in brutal fashion to a raging tumult in which we may recognize the surging of the waves.

Finished on 20 October 1841, the *Fantasy in F minor* may be thought of as another Ballade, given its epic scale and dimensions. But the tone here is more heroic, above all in the long introduction, and the language more fragmentary – the principal theme engenders a host of contrasting secondary motifs. Chopin's biographer Tadeusz A. Zieliński mentions the similarity of this theme with a famous Polish revolutionary song relating to Lithuania. Written in 1833 or 1834, and published after Chopin's death, the *Fantaisie-Improptu* takes its title from its impetuosity rather than from its form (more or less a classical ABA). The outer sections (A) surge along like billowing waves, the right hand's semiquavers (from which the melody emerges) colliding with triplet quavers in the left hand (four notes against three); this clash of binary and ternary divisions of the beat continues in the central section (with even quavers against triplets), though now it is a source of caressing sweetness. A mystery hovered for a long time over the composition of the *Largo*, which came into being on 6 July one year in Paris. Showing that its themes came from famous patriotic songs composed by Jan Kaszewski, Zieliński identified it with the Polish Prayer mentioned by a friend of Chopin's in a letter of 22 October 1838, which led him to favour that year for its composition.

It was the Irish composer John Field (1782-1837) who composed the first *Nocturnes* for piano. Chopin was enchanted by this new form, which offered greater freedom of expression and laid less stress on virtuosity in its unostentatious writing: in his twenty-one nocturnes there is always a prevalence of accompanied melody. The two nocturnes in this programme, both from 1830-1831, are moreover among his most "vocal" works – the posthumously published one has great simplicity, while Op.9 No.2 flows along more in the manner of Field. Chopin in fact did not call the former piece a nocturne, contenting himself with the indication *Lento con gran espressione*; it is one of his most mysterious inventions, with a kaleidoscope of self-quotations in its central section (three motifs from the second Piano Concerto and one from the song *The Wish*).

The *Mazurkas* form one of the most varied and impassioned sets of pieces in Chopin's output. The denomination actually covers three different folk dances which link the composer to the innermost Polish soul: the brilliant *obrek*, the ample *mazur* and the languorous *kujawiak*. The *Mazurkas* chosen

by Alexandre Tharaud belong more to this last type, some of them portraying profound heartbreak. The *Mazurka Op.68 No.2* gets its high opus number from the fact that it was published posthumously; it is in fact a youthful work, composed back in Poland (1827). It uses the modality typical of dances from Cujavia, with the fourth degree raised by a semitone as compared with the minor scale. This to our ears unaccustomed note (here a D sharp in A minor, then an F sharp in C) is emphasised by an accent and a trill. The procedure is here rather naïve, but in the mazurkas of his maturity, and most especially in the ones included here, this raised degree of the scale gives rise to some surprising harmonies, while Chopin moves further and further away from the folk model. Begun in Warsaw in 1830 and completed in Vienna the following year, the set of five *Mazurkas, Op.7* marks Chopin's brutal, unexpected exile, trapped abroad by news of the Polish revolution. In No.2 the composer adopts a reassuringly symmetrical construction (with each section repeated, and the first section reprised *da capo*); this does not preclude the appearance of some glaring anomalies, like the dissonances in the second section. The four Mazurkas, Op.17, the first ones penned in Paris (1833), exude the sadness of homesickness. The apparently modest No.2 discloses its troubled side in its central section – the slithering harmonies here were admired by Debussy. No.4 goes even further: its chromaticism and uncertain tonality make it one of Chopin's most ghostly, depressive pieces, and the dance rhythm is reduced to a fleshless skeleton. Similar chromaticisms haunt the *Mazurka, Op.63 No.3*, created with its two sister-pieces during Chopin's last summer at Nohant (1846): the presence at George Sand's house of their dedicatee, Laura Czosnowska, a Polish friend of Chopin's, unleashed the quarrel which led them to split up.

Claire Delamarche

Translation: Hugh Graham

Frédéric CHOPIN *Journal Intime*

Das gestrenge Urteil, mit dem Robert Schumann, der ansonsten ein glühender Verteidiger Chopins war, die *Sonate in h-moll* - mit dem berühmten 'Trauermarsch' - bedachte, ist bekannt: *'Daß er es [dieses Stück] Sonate nannte, möchte man eher eine Kaprice heißen, wenn nicht einen Übermut, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedungen wären.'* Schumann betonte hier einen wesentlichen Aspekt der Kunst Chopins: Als Autodidakt räumte der aus Polen stammende Komponist der Sorge um die Form nicht den ersten Stellenwert in seinem Schaffen ein. Sehr viel mehr schätzte er bei der Anlage eines Musikstück eine Abfolge von Episoden, ein Nebeneinander kontrastierender Elemente, und sein Genie gründet in der verschwenderischen Fülle flüchtiger Details - Melismen, übereinander gelagerter Melodielinien, Harmonien -, die dem Interpreten ein unmittelbares Vergnügen bereiten.

Gleichwohl ging Chopin bei seiner Arbeit sehr gewissenhaft vor: Jede Anweisung hatte er sich reiflich überlegt, und er legte Wert darauf, dass man sie befolgte; und die winzigste Note musste mit der gleichen Präzision ziseliert werden wie bei Bach oder Couperin. Wenn er seiner Musik nicht Formen der Meister aufzwängte, so gab er doch der linken Hand ein wesentliches Gewicht, dem harmonischen und rhythmischen Fundament, dem Rückgrat der Melodie, der Basis, auf der sie sich frei entfalten konnte: *'Sehen Sie diese Bäume', erklärte Liszt, 'der Wind spielt in den Blättern, doch der Baum bewegt sich nicht. Das ist das Chopin'sche Rubato.'*

Auf seinem künstlerischen Weg, der ihm die unterschiedlichsten musikalischen Erfahrungen erschließt, kommt Alexandre Tharaud immer wieder auf Chopin zurück. Er führt uns mit seinem Werk in ein Reich der Erinnerungen und vertrauter Personen, mit jener Mischung aus Zärtlichkeit und Verehrung, die man einem geliebten Meister entgegenbringt. Er weiß mehr als jeder andere, wie sehr Chopin eine stumpfe Seele verabscheute, aber noch mehr Anbiederung und Fadheit.

In den erlesenen Miniaturen, wie es die drei *Écossaises* (1826-1830) oder *Contredanse* (1827) sind, ebenso in den Balladen oder der *Fantasia* in f-moll, den Höhepunkten seines Schaffens, offenbart sich unter Tharauds Fingern das Feuer, die Poesie der Kunst Chopins, aber auch die Sorgfalt seines Komponierens und sein entschlossenes Vorgehen. Unter diesen Voraussetzungen hört er auf, einfach nur 'hübsch' zu sein, und beginnt groß zu werden. Chopin war der erste Komponist, der Instrumentalstücken den Titel Balladen gab, eine Bezeichnung, die bislang einer Form epischer Dichtung des *Sturm und Drang* vorbehalten war. Diese Titelwahl ließ einige Kommentatoren aufhorchen, und sie vermuteten als Inspiration geheime literarische Quellen. Laut Schumann habe er seine Anregung aus den *Litauischen Balladen* Adam Mickiewiczs bezogen, des Sängers der polnischen Romantik, mit dem er befreundet war und der wie er in Paris im Exil lebte.

Die *Ballade Nr. 1*, 1831 in Paris begonnen und vier Jahre später in Wien vollendet, wird auf rätselhafte Weise eingeleitet und erweckt den Eindruck, der Erzähler rüste sich für seinen Vortrag. Sie ist die deklamatorischste der vier, was jedoch ihrer epischen, fast unbändigen Größe in keiner Weise hinderlich ist. Laut Schumann schildere sie die Legende um Konrad von Wallenrode, den litauischen Helden, der unter den Rittern des Deutschen Ordens aufwuchs, ihr Hochmeister wurde und sie absichtlich in eine militärische Niederlage führte.

Die *Ballade Nr. 2*, die Chopin schon 1836 begonnen hatte, wurde später überarbeitet und erhielt ihre endgültige Form im Januar 1839, am Ende der unheilvollen Monate, die der Komponist in Begleitung George Sands auf Mallorca verbrachte. Das Schumann gewidmete Stück, der des Lobes nicht müde wurde, schildere, so heißt es, die Legende der *Świtezianka*, der Nixe des Sees *Świtez*, die einen Jüngling verführt und in die Fluten reißt. Das reglos liegende Thema der ersten Takte repräsentiere die Glocke der versunkenen Stadt, die unter den noch ruhigen Wassern des Sees erklinge. Es weicht einem heftigen Tumult, in dem die verheerende Kraft der entfesselten Fluten zu erkennen ist.

Die am 20. Oktober 1841 vollendete *Fantasia* schließt an den epischen Atem und die Dimensionen der Balladen an. Doch sie ist heroischer im Ton, vor allem in der langen Introduktion, ihre Sprache wirkt eher bruchstückhaft - das Hauptthema bringt eine Unzahl von Seitenmotiven hervor. Tadeusz A. Zieliński, Chopins polnischer Biograph, erkannte in diesem Thema die Nähe zu einem berühmten litauischen Revolutionslied.

Das zwischen 1833 und 1834 geschriebene und erst nach Chopins Tod veröffentlichte *Fantasia-Impromptu* verdankt diesen Titel eher seinem Ungestüm als der (klassischen A-B-A-Form). Die äußeren Teile (A) breiten sich in stürmischen Wogen aus, wo sich die Sechzehntel der rechten Hand (aus denen die Melodie hervorgeht) an den Achteltriolen der linken Hand stoßen (vier Noten auf der einen und drei auf der anderen Seite); dieser Gegensatz zwischen der Aufteilung des Zeitmaßes in zwei und drei Einheiten setzt sich im Mittelteil fort (Achtel gegen Triolen), bewirkt nun jedoch eine zärtliche Sanftheit.

Lange lag ein Geheimnis über der Komposition des *Largos*, das an einem 6. Juli in Paris entstand. Zieliński, der herausgefunden hatte, dass die Themen aus bekannten, von Jan Kaszewski komponierten patriotischen Liedern stammten, identifizierte es schließlich mit dem Gebet der Polen, das ein Freund Chopins in einem Brief vom 22. Oktober 1838 erwähnt, was ihm erlaubte, dieses Jahr als Entstehungsjahr in Erwägung zu ziehen.

Die ersten *Nocturnes* für Klavier hatte der irische Komponist John Field (1782-1837) komponiert. Chopin war begeistert von dieser neuen Form, die eine große Freiheit im Ausdruck bot und im Vergleich zur Virtuosität einen eher zurückhaltenden Stil pflegte. In seinen eigenen einundzwanzig *Nocturnes* überwiegt nun der begleitete Gesang. Die beiden Nocturnes in diesem Programm, zur gleichen Zeit entstanden (1830/31), gehören zu seinen sanglichsten Stücken - das op. posthum ist ganz schlicht gehalten, op. 9 Nr. 2 gibt sich redseliger, eher in der Manier John Fields. Das erste erhielt seinen Titel Nocturne übrigens

nicht von Chopin selbst, der sich auf die Tempobezeichnung *Lento con gran espressione* beschränkt hatte; es gibt mit seinem Kaleidoskop an Selbstziten (drei Motive aus dem Klavierkonzert Nr. 2, ein anderes aus dem Lied *yczenie* [Mädchens Wunsch]) die meisten Rätsel auf.

Die *Mazurkas* fügen sich in Chopins Schaffen zu einer seiner vielgestaltigsten und leidenschaftlichsten Werksammlungen. Hinter dieser Bezeichnung vermischen sich in Wahrheit drei Volkstänze, die den Komponisten in die tiefste Tiefe der polnischen Seele dringen lassen: der sehr schnelle oberek, der formenreiche mazur und der emotionale kujawiak; vor allem zu letzterem Typ zählen die *Mazurkas*, die Alexandre Tharaud für sein Programm ausgewählt hat und von denen einige einen tiefen seelischen Schmerz zum Ausdruck bringen.

Die *Mazurka op. 68/2* verdankt ihre hohe Opuszahl der posthumen Veröffentlichung; sie ist in Wahrheit ein Jugendwerk, das er noch in Polen komponiert hatte (1827). Es übernimmt die für die Tänze aus der polnischen Region Kujawy typische Modalität, bei der die vierte Stufe der Moltonleiter um einen Halbton erhöht ist. Diese für unsere Ohren ungewohnte Note (in diesem Fall ein *dis* in *a*-moll, dann ein *fis* in *C*-dur) wird durch einen Akzent oder Triller betont. Die Verfahrensweise ist hier noch recht naiv. Doch in den *Mazurkas* der Reife, vor allem in den hier eingespielten, bringt diese veränderte Tonstufe überraschende Harmonien hervor, während sich Chopin allmählich immer weiter von seinem Vorbild aus der Volksmusik entfernt.

Die Sammlung mit den fünf *Mazurkas op. 7*, die 1830 in Warschau begonnen und ein Jahr später in Wien vollendet wurde, ist bezeichnend für das harte und unvorhergesehene Exil Chopins, der im Ausland von der Nachricht über die polnische Revolution überrascht wurde. In Nr. 2 übernimmt der Komponist eine Form von beruhigender Symmetrie (nacheinander wiederholte Abschnitte, die erste Hälfte *da capo*); das schützt die Ouvertüre nicht vor jähen Verwerfungen, die von den Dissonanzen des zweiten Abschnitts geschaffen werden.

Die vier *Mazurkas op. 17*, die ersten dieser Gattung, die in Paris entstanden (1833), lassen die Traurigkeit erkennen, die Chopin in der Ferne empfand. Die *Mazurka* Nr. 2, scheinbar schlicht gehalten, offenbart ihre Erregung im Mittelteil - mit harmonischer Rückungen, die Debussy so sehr bewunderte. Nr. 4 geht noch ein Stück weiter: Ihre Chromatik, ihre unbestimmte Tonart machen sie zu einem der gespenstischsten und depressivsten Stücke des Komponisten, und der Rhythmus des Tanzes ist hier nur noch ein dürres Skelett. Eine ähnliche Chromatik durchzieht die *Mazurka op. 63 Nr. 3*, die Chopin zusammen mit ihren beiden Schwesterwerken während des letzten Sommers komponierte, den er in Nohant (1846) verbrachte. - Dort führte die Anwesenheit von Laura Czosnowska, einer polnischen Freundin Chopins, der er diese Stücke widmete, zu einer Auseinandersetzung mit George Sand, die den Abbruch ihrer Beziehung beschleunigte.

Claire Delamarche

Übersetzung: Gudrun Meier

