

CHOPIN • SCHERZI & BALLADES



ABDEL RAHMAN EL BACHA

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

SCHERZI & BALLADES

1. Scherzo n°1 en <i>si</i> mineur, opus 20	11'22
2. Ballade n°1 en <i>sol</i> mineur, opus 23	9'16
3. Scherzo n°2 en <i>si</i> bémol mineur, opus 31	11'15
4. Ballade n°2 en <i>fa</i> majeur, opus 38	7'50
5. Scherzo n°3 en <i>do</i> dièse mineur, opus 39	8'05
6. Ballade n°3 en <i>la</i> bémol majeur, opus 47	8'29
7. Scherzo n°4 en <i>mi</i> majeur, opus 54	12'19
8. Ballade n°4 en <i>fa</i> mineur, opus 52	12'12

Enregistrement réalisé à la Ferme de Villefavard du 8 au 12 janvier 2020 / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Photos : Marco Borggreve / Piano : Bechstein D 282 / Accordeur : Denijs de Winter (Pianomobil) / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © MIRARE 2021, MIR514
www.mirare.fr

Parallèles dans leur chronologie, la série des quatre ballades et celle des quatre scherzos gagnent beaucoup à se côtoyer. Au-delà de leurs spécificités (le ton plus narratif des ballades, la virtuosité plus transcendante des scherzos), les jouer en miroir souligne leurs similitudes : refonte ambitieuse de formes existantes, richesse d'émotions, mais aussi pessimisme commun du *Premier Scherzo* et de la *Première Ballade* ou accomplissement de l'écriture dans le *Quatrième Scherzo* et la *Quatrième Ballade*.

Chopin fut le premier à intituler *Ballades* des pièces instrumentales, s'inspirant de ces poèmes épiques ou narratifs souvent teintés de fantastique tels que Herder, l'inspirateur du mouvement préromantique allemand du *Sturm und Drang*, avait pu en recueillir dans les traditions populaires de l'Europe entière. Goethe, parmi d'autres, y avait pris modèle dans *Le Roi des aulnes* ou *La Première Nuit de Walpurgis*, mis en musique respectivement par Schubert (un lied de 1815) et Mendelssohn (une cantate créée en 1833). En Pologne, le principal représentant de ce genre littéraire fut Adam Mickiewicz, le chantre du nationalisme polonais, exilé comme Chopin à Paris. En 1841, Schumann affirma que Chopin lui avait confié s'être inspiré de ses *Ballady* pour ses propres *Ballades*. Il ne parlait que des deux alors existantes, mais les commentateurs eurent tôt fait d'extrapoler sur l'ensemble des quatre. Certaines corrélations font consensus, même si elles restent des hypothèses. Quoi qu'il en soit, si Chopin ne reprend pas la lettre des poèmes de Mickiewicz, il en reprend l'esprit. Les quatre ballades débutent sur un ton mystérieux, comme si le narrateur installait le récit. Elles ont en commun un large usage des techniques de variation (la forme sonate n'est plus qu'une référence lointaine) et un rythme ternaire (6/4 pour la *Première*, 6/8 ensuite) dont le doux balancement peut rapidement s'embraser.

Commencée entre 1831 et 1833, publiée en 1836, la **Première Ballade**, en *sol* mineur, illustrerait le poème épique *Konrad Wallenrod* (1828). Élevé parmi les Chevaliers teutoniques ennemis jusqu'à prendre leur tête, ce héros lituanien les conduit ensuite délibérément à un désastre militaire, adoptant le précepte de Machiavel selon lequel, pour gouverner, il faut être à la fois renard et lion. Le thème principal, presque une valse, dévoile progressivement sa nature troublée, jusqu'à une course à l'abîme : la coda *presto con fuoco* qui, dans un rythme désormais binaire, se brise sur un fracas de gammes chromatiques.

Peut-être esquissée dès 1836, la **Deuxième Ballade**, en *fa* majeur, trouva sa forme définitive en janvier 1839, à la fin du calamiteux séjour de Chopin et George Sand à Majorque. Est-ce cette *Ballade* ou la précédente qui enthousiasma Schumann à l'automne 1836 ? Toujours est-il que Chopin la lui dédia à sa publication en 1840 – Schumann lui avait précédemment offert ses *Kreisleriana*. La source serait *Świtez* (1822), récit d'une ville préférant être engloutie sous un lac plutôt qu'asservie à l'envahisseur ruthène. Le

thème étale des premières mesures représenterait la cloche de la ville, avant sa disparition sous des flots furieux : un *presto con fuoco* qui éclate soudainement, dans le ton inattendu de *la* mineur.

Chopin composa la **Troisième Ballade**, en *la* bémol majeur, durant l'été 1841. Elle reposerait sur *Świtezianka* (1822). L'ondine du lac Świtez, fille du roi de la ville engloutie, convainc un jeune homme d'infidélité et l'entraîne dans les profondeurs aquatiques. Avec son rythme de barcarolle et ses syncopes, le second thème pourrait représenter le clapotis, d'autant que le motif qui l'introduit rappelle la cloche de la *Deuxième Ballade*. Un troisième thème s'immisce brièvement, mais c'est le second qui, sous des habits variés, porte la montée d'un grand tourbillon. Lorsque les premier et troisième thèmes reparassent, dans la coda, ce ne sont plus que des ombres fugitives.

La **Quatrième Ballade**, en *fa* mineur (1842-1843), illustrerait *Les Trois Fils de Budrys* (*Trzech Budrysów*, 1828) : le vieux Budrys envoie ses incapables de fils chercher des trésors inaccessibles ; chacun revient avec pour seul butin une femme. Cette ballade commence aussi étrangement que la *Première*. Mais l'écriture de Chopin a considérablement gagné en densité polyphonique, en mobilité harmonique. Les procédés de métamorphose thématique atteignent des sommets d'inventivité, embrassant une palette éblouissante de caractères.

Comme les *Ballades* (*ballata*, soit *chanson dansée*), les *Scherzos* de Chopin s'écartent aussi bien de leur étymologie italienne (*plaisanterie*) que de leur modèle musical, ces scherzos que Haydn et Beethoven placent dans leurs quatuors, sonates ou symphonies en lieu et place du menuet de Mozart et dont la structure est héritée des danses baroques : de courtes phrases répétées et le scherzo proprement dit repris *da capo* après un trio central généralement plus détendu. Ce schéma, encore présent dans le *Premier Scherzo*, se diluera de plus en plus au fil des suivants. Quant au caractère rustique du scherzo beethovénien, il disparaît de ces pièces particulièrement raffinées et d'une virtuosité diabolique. Le scherzo chopinien ressortit davantage – mais avec une puissance dramatique tout autre – aux scherzos féeriques que Berlioz place dans *Roméo et Juliette* (1839) ou Mendelssohn dans *Le Songe d'une nuit d'été* (1842).

Le **Premier Scherzo**, en *si* mineur, est une œuvre tourmentée. Schumann se demanda même, après sa publication en février 1835, « quels vêtements revêtirait le sérieux¹, si la "plaisanterie" portait déjà des voiles sombres ». Comme pour la *Première Ballade*, on ignore la date de sa composition. Il semble correspondre à l'humeur dépressive caractérisant Chopin dans l'hiver 1830/1831, lors du séjour à Vienne où le musicien comprit qu'un retour à Varsovie serait impossible. Dans le trio, l'énoncé presque hallucinatoire du Noël populaire polonais *Lulajże Jezuniu* (*Dors, petit Jésus*) confirmerait cette lecture. En revanche, l'ambition formelle et la virtuosité de la pièce plaident pour une naissance en 1833 ou 1834, lorsque la notoriété parisienne de Chopin était déjà à son zénith.

1 - Le français ne rend pas compte du jeu de mot sur le nom *Ernst*, qui est également le prénom correspondant à Ernest.

Composé vraisemblablement en 1836/1837, le **Deuxième Scherzo**, en *si* bémol mineur, fut publié fin 1837. Wilhelm von Lenz, un ancien élève de Chopin, rapporta en 1872 quel sens le compositeur donnait au motif en triolets *sotto voce* de la première mesure : « "Ce doit être une question", enseignait Chopin, et cela n'était jamais assez interrogatif à ses yeux, jamais assez *piano* [...]. J'ai vu Chopin s'attarder longuement sur cette mesure et ses répétitions, encore et encore. C'est la clé de l'ensemble, l'entendait-on dire. » Le trio donne une première réponse ambiguë, mais la coda, amenant une conclusion dans la tonalité inattendue de *ré* bémol majeur, se veut optimiste.

Vraisemblablement né durant le séjour à Majorque de l'hiver 1838/1839, le **Troisième Scherzo**, en *ut* dièse mineur, fut publié en 1840. Il s'ouvre lui aussi par un motif interrogatif, qui déchaîne une réponse en octaves sauvages. Le trio, un choral dont chaque phrase est commentée par des efflorescences de croches véloces, réapparaît avant la coda, où il se transforme en course folle.

Le **Quatrième Scherzo**, en *mi* majeur, naquit semble-t-il durant les étés 1842 et 1843 à Nohant, chez George Sand. Il est donc contemporain de la *Quatrième Ballade* et de la *Polonaise en la bémol majeur*, formant avec eux un éblouissant trio de chefs-d'œuvre au sommet de la période créatrice médiane de Chopin. Le discours morcelé par des silences cache une structure complexe et dense ; le trio central est un magnifique chant accompagné, solitaire puis à deux voix.

Claire Delamarche

ABDEL RAHMAN EL BACHA, piano

Né à Beyrouth dans une famille de musiciens, Abdel Rahman El Bacha commence à étudier le piano en 1967 avec Zvart Sarkissian, une élève de Marguerite Long et Jacques Février. À 10 ans, il donne son premier concert avec orchestre. En 1973, Claudio Arrau lui prédit une grande carrière et en 1974, la France, l'Union soviétique et l'Angleterre lui offrent une bourse d'études. Il choisit la France par affinité culturelle et entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dans la classe de Pierre Sancan, où il obtient quatre Premiers Prix (piano, musique de chambre, harmonie et contrepoint).

Depuis l'éclatante révélation de son talent au Concours Reine Élisabeth de Belgique à 19 ans qu'il remporte à l'unanimité, il se produit dans les plus prestigieuses salles d'Europe et du monde.

Du Mozarteum de Salzbourg au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, du Concertgebouw d'Amsterdam à la Herkulessaal de Munich, il joue en soliste avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, l'Orchestre de la NHK de Tokyo, l'Orchestre de la Suisse romande....

Sa discographie est importante : Abdel Rahman El Bacha reçoit en 1983, de la part de Mme Sergueï Prokofiev en personne, le Grand Prix de l'Académie Charles Cros pour les premières œuvres de Prokofiev parues chez Forlane. Pour ce même label, il grave des concertos de Bach, les concertos de Ravel, des œuvres de Schumann, Ravel, Schubert et Rachmaninov. De Chopin, il enregistre l'Intégrale de l'œuvre pour piano seul par ordre chronologique ainsi que les œuvres pour piano et orchestre avec l'Orchestre de Bretagne dirigé par Stefan Sanderling.

Parmi ses récents enregistrements, on peut compter l'intégrale de l'œuvre pour piano de Ravel, les 2 livres du *Clavier bien tempéré* de J.S. Bach, les *Impromptus* de Schubert, les *Goyescas* de Granados ; des albums parus chez Octavia Records. En 2011, Abdel Rahman El Bacha entame une collaboration avec le label Mirare en enregistrant des œuvres pour piano solo de Prokofiev suivies en 2013 de l'intégrale des 32 Sonates pour piano de Beethoven, puis en 2018 de l'enregistrement de ses propres compositions pour piano seul, des œuvres à présent éditées par les Éditions Delatour.

Abdel Rahman El Bacha possède depuis 1981 la double nationalité franco-libanaise. En 1998, le ministre de la Culture de la République française lui a décerné le titre de Chevalier des Arts et des Lettres ; en 2002, le président de la République libanaise lui a remis la Médaille de l'Ordre du mérite, la plus haute décoration de son pays natal. En février 2019, l'Université catholique de Louvain (UCLouvain) lui a décerné un doctorat honoris causa.

The series of the four ballades and four scherzos run parallel in chronological terms and gain much from being set side by side. Such juxtaposition in performance enables us to go beyond their specificities (the more narrative tone of the ballades, the more transcendental virtuosity of the scherzos) and underlines their similarities: the ambitious recasting of existing forms, the emotional richness, but also the pessimism common to the First Scherzo and the First Ballade, or the stylistic accomplishment in the Fourth Scherzo and the Fourth Ballade.

Chopin was the first to use the title 'ballade' for instrumental pieces, taking his inspiration from the epic or narrative poems known as ballads, often tinged with fantastical elements, that Herder, the inspiration for the German pre-Romantic *Sturm und Drang* movement, had collected from folk traditions throughout Europe. Goethe, for one, had modelled some of his poems on them, for example *Erkönig* and *Die erste Walpurgisnacht*, later set to music by Schubert (a lied of 1815) and Mendelssohn (a cantata premiered in 1833) respectively. In Poland, the principal exponent of the genre was Adam Mickiewicz, the eulogist of Polish nationalism, like Chopin an exile in Paris. In 1841 Schumann claimed

that Chopin had told him he had drawn the inspiration for his own ballades from Mickiewicz's ballads. He was speaking only of the two ballades then in existence, but subsequent commentators soon extrapolated his remark to apply to all four. Some correlations between poems and compositions are generally accepted, even if they remain hypotheses. In any case, if Chopin does not take over the letter of Mickiewicz's poems, he does take over their spirit. The four ballades open in a tone of mystery, as if the narrator were setting the scene for the tale. They have in common frequent recourse to variation techniques (sonata form is now no more than a distant point of reference) and the use of triple time (6/4 in no.1, 6/8 thereafter) whose gentle swaying rhythm can quickly flare up into passion.

Begun between 1831 and 1833 and published in 1836, the **First Ballade**, in G minor, is widely thought to illustrate the epic poem *Konrad Wallenrod* (1828). Raised among his people's enemies, the Teutonic Knights, until he eventually became head of the Order, the eponymous Lithuanian hero then deliberately led them to military disaster, adopting Machiavelli's precept that to rule, one must be both a fox and a lion. The main theme, almost a waltz, gradually reveals its troubled nature, finally becoming a race to the abyss with the coda, a *presto con fuoco* (now in duple time), which breaks up amid a clamour of chromatic scales.

Perhaps sketched as early as 1836, the **Second Ballade**, in F major, reached its final form in January 1839, at the end of Chopin and George Sand's calamitous stay in Majorca. Was it this ballade or its predecessor that so excited Schumann in the autumn of 1836? Whichever one it was, Chopin dedicated no.2 to him when it was published in 1840 – Schumann had previously inscribed *Kreisleriana* to his Polish colleague. The source is said to be *Świtez* (1822), the tale of a city that prefers to be swallowed up by a lake rather than be enslaved by the Ruthenian invader. Hence the calm theme of the first bars might represent the tolling of the city's bell before it disappears beneath the raging waters: a *presto con fuoco* that suddenly bursts out in the unexpected key of A minor.

Chopin composed the **Third Ballade**, in A flat major, in the summer of 1841. Here the literary source may be *Świtezianka* (1822). The undine of Lake Świtez, the daughter of the sunken city's king, persuades a young man to be unfaithful to his beloved and entices him down into the depths. With its barcarolle rhythm and its syncopations, the second theme could represent lapping water, especially as the motif that introduces it recalls the bell from the Second Ballade. A third theme intervenes briefly, but it is the second theme that, in various guises, stirs up a mighty whirlpool. When the first and third themes reappear in the coda, they are no more than fleeting shadows.

The **Fourth Ballade**, in F minor (1842-43), allegedly illustrates *Trzech Budrysów* (The three sons of Budrys, 1828): the old Budrys sends his feckless sons in search of inaccessible treasures; each of them returns with a wife as his only prize. This ballade begins as strangely as no.1. But Chopin's writing has gained considerably in polyphonic density and harmonic mobility. The processes of thematic metamorphosis attain new heights of inventiveness, encompassing a dazzling palette of characters.

Like his ballades (*ballata* = dance song), Chopin's scherzos deviate from both their Italian etymology (*scherzo* = joke) and from their musical model, namely the scherzos that Haydn and Beethoven included in their quartets, sonatas and symphonies in place of the Mozartian minuet. This structure was inherited from Baroque dance: short periods, each marked to be repeated, with the scherzo proper reprised after a generally more relaxed trio. Although that pattern is still present in the First Scherzo, it becomes increasingly diluted in those that follow. The rustic character of the Beethoven scherzo also vanishes from these pieces of great refinement and diabolical virtuosity. Chopin's scherzos are more reminiscent – but with a quite different dramatic power – of the 'fairy' scherzos Berlioz included in *Roméo et Juliette* (1839) and Mendelssohn in his incidental music to *A Midsummer Night's Dream* (1842).

The **First Scherzo**, in B minor, is a tormented work. Schumann even wondered, after it was published in February 1835, 'what garb the "earnest fellow" [*Ernst*] would wear, if the "jesting one" [*Scherz*] is already draped in [these] dark veils'. As with the Ballade no.1, the date of composition is unknown. It would appear to match Chopin's depressed mood during his stay in Vienna in the winter of 1830/31, when he realised that it would be impossible for him to return to Warsaw. In the trio, the almost hallucinatory statement of the Polish folk carol *Lulajże Jezuniu* (Sleep, little Jesus) might confirm this reading. On the other hand, the formal ambition and virtuosity of the piece argue for a genesis in 1833 or 1834, when Chopin's fame in Paris was already at its height.

Probably composed in 1836/1837, the Second Scherzo in B flat minor was published in late 1837. Wilhelm von Lenz, a former pupil of Chopin's, explained in 1872 the significance the composer conferred on the *sotto voce* triplet motif in the first bar: ' "It must be a question", Chopin taught, and it could never be enough of a question for him, never *piano* enough . . . I have seen Chopin linger at length, again and again, over this bar and its repetitions. It is the key to the whole, one would hear him say.' The trio gives an ambiguous initial answer to that question, but the coda, leading to a conclusion in the unexpected key of D flat major, is resolutely optimistic.

Presumably written during the Majorcan winter of 1838/39, the Third Scherzo, in C sharp minor, was published in 1840. It, too, opens with a questioning motif, which unleashes a response in wild octaves. The trio, a chorale in which each phrase is commented on by efflorescences of rapid quavers, reappears before the coda, where it turns into a mad dash.

The Fourth Scherzo, in E major, apparently dates from the summers of 1842 and 1843, spent on George Sand's estate at Nohant. It is thus contemporary with the Fourth Ballade and the Polonaise in A flat major, with which it forms a dazzling trio of masterpieces marking the peak of Chopin's middle period. The discourse, broken by rests, conceals a dense, complex structure; the central trio is a magnificent accompanied melody, initially for a single voice, then for two.

Claire Delamarche

Translation: Charles Johnston

ABDEL RAHMAN EL BACHA, piano

Born in Beirut into a family of musicians, Abdel Rahman El Bacha began studying the piano in 1967 with Zvart Sarkissian, a pupil of Marguerite Long and Jacques Février. He gave his first concert with orchestra at the age of ten. In 1973 Claudio Arrau predicted a great career for him, and in 1974 France, the Soviet Union and the United Kingdom all offered him a study scholarship. He chose France for reasons of cultural affinity and entered Pierre Sancan's class at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, from which he graduated with four *premiers prix* (piano, chamber music, harmony, counterpoint). Ever since the sensational revelation of his talent at the age of nineteen, when he won the Queen Elisabeth of Belgium Competition by unanimous decision of the judges, he has appeared at the most prestigious concert halls in Europe and elsewhere in the world.

From the Salzburg Mozarteum to the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, from the Amsterdam Concertgebouw to the Herkulesaal in Munich, he has played as a soloist with such orchestras as the Berliner Philharmoniker, the Royal Philharmonic, the Orchestre de Paris, the Orchestre National de France, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Belgian National Orchestra, the Gulbenkian Orchestra Lisbon, the NHK Orchestra Tokyo and the Orchestre de la Suisse Romande.

Abdel Rahman El Bacha has a large discography to his credit. In 1983 he received the Grand Prix de l'Académie Charles Cros from Mme Sergey Prokofiev in person for his recording of the early works of Prokofiev on Forlane. For the same label, he recorded concertos by Bach, the Ravel concertos, and solo works by Schumann, Ravel, Schubert and Rachmaninoff, in addition to the complete solo piano works of Chopin, arranged in chronological order, and the works for piano and orchestra with the Orchestre de Bretagne conducted by Stefan Sanderling.

His recent recordings include the complete piano works of Ravel, the two books of Bach's *Well-Tempered Clavier*, the Schubert Impromptus and the *Goyescas* of Granados; all these CDs were released on Octavia Records. In 2011 Abdel Rahman El Bacha began a collaboration with Mirare, launched by a programme of solo piano works by Prokofiev. This was followed in 2013 by a complete set of Beethoven's thirty-two Piano Sonatas, and in 2018 by a recording of his own compositions for solo piano (the scores of which are published by Éditions Delatour).

Abdel Rahman El Bacha has possessed double Franco-Lebanese nationality since 1981. In 1998 the French Minister of Culture conferred on him the honour of Chevalier des Arts et des Lettres, while in 2002 the President of the Lebanese Republic awarded him the Medal of the Order of Merit, the highest decoration of his homeland. In February 2019 he received an honorary doctorate from the Université Catholique de Louvain.

Eine vergleichende Gegenüberstellung erweist sich als durchaus vorteilhaft bei Frédéric Chopins annähernd zeitgleich erschienenen vier Balladen und vier Scherzi. Über ihre jeweiligen Besonderheiten hinaus (einerseits der erzählerische Tonfall der Balladen sowie andererseits die transzendente Virtuosität der Scherzi) unterstreicht die Interpretation so ihre Gemeinsamkeiten, nämlich die ehrgeizige Umgestaltung bestehender Formen, den Reichtum an Emotionen, aber auch den dem Scherzo Nr. 1 und der Ballade Nr.1 gemeinsamen Pessimismus sowie den vollendeten Tonsatz im Scherzo Nr. 4 sowie der Ballade Nr.4.

Chopin war der erste, der Instrumentalstücke als „Balladen“ bezeichnete und sich dabei von jenen episch-lyrischen, oft dem Fantastischen verhafteten Dichtungen inspirieren ließ, wie sie etwa Johann Gottfried Herder, gedanklicher Wegbereiter des vorromantischen Sturm und Dranges in Deutschland, in der Folklore der europäischen Völker gesammelt hatte. Auch Goethe etwa hatte sich diese Volksballaden zum Vorbild genommen, zum Beispiel in dem dann von Schubert 1815 vertonten *Erlkönig* sowie mit *Die erste Walpurgisnacht*; diese Ballade wurde von Mendelssohn als Kantate in Musik gesetzt und 1833 uraufgeführt. In Polen war der Hauptvertreter des Genres Adam Mickiewicz, der Nationaldichter Polens, der wie Chopin nach Paris ins Exil ging. 1841 berichtete Schumann, Chopin habe ihm anvertraut, dass er „zu seinen eigenen Balladen durch einige Gedichte von Adam Mickiewicz angeregt worden sei“. Zu diesem Zeitpunkt existierten zwar nur zwei dieser Vertonungen, aber spätere Kommentare bezogen diese Aussage gern auf alle vier. Manche Zusammenhänge finden allgemeine Zustimmung, auch wenn sie Hypothesen bleiben. Auf jeden Fall übernahm Chopin, wenn nicht den Buchstaben, so doch den Geist von Mickiewiczs Dichtungen. Die vier Balladen tragen viele Gemeinsamkeiten, so etwa einen rätselhaften Anfang, als ob der Erzähler den Schauplatz der Erzählung einrichtete; eine großzügige Verwendung von Variationstechniken (die Sonatenform stellt nur noch einen entfernten Bezug dar); einen Dreier-Rhythmus (6/4-Takt bei der ersten Ballade sowie 6/8-Takt anschließend), dessen sanftes Wiegen sich rasch entflammen kann.

Die zwischen 1831 und 1833 begonnene und 1836 veröffentlichte **Ballade Nr. 1** in g-Moll könnte gewissermaßen eine musikalische Umsetzung des Versepos *Konrad Wallenrod* (1828) darstellen. Dieser von den feindlichen Deutschordensrittern aufgezogene litauische Held, der später Hochmeister des Ordens wurde, führte die Ritter dann absichtlich ins Verderben, wobei er sich Machiavellis Grundsatz zu eigen machte, dass man zum Herrschen sowohl Fuchs als auch Löwe sein müsse. Das Hauptthema, fast ein Walzer, enthüllt nach und nach seine unruhige Natur, bis zu einem Wettlauf hin zum Abgrund: die Coda presto con fuoco, nunmehr in einem geraden Takt, die in einem großen Tumult chromatischer Skalen regelrecht „zerschellt“.

Vielleicht schon 1836 skizziert, fand die **Ballade Nr. 2** in F-Dur ihre endgültige Form im Januar 1839, am Ende von Chopins und George Sands verhängnisvollem Aufenthalt auf Mallorca. War es diese Ballade oder die vorangehende, die Schumann im Herbst 1836 begeisterte? Jedenfalls widmete Chopin ihm das Werk, als es 1840 veröffentlicht wurde – Schumann hatte ihm zuvor seine *Kreisleriana* op. 16 zugeeignet. Angeblich wurde Chopin durch die Ballade *Świtezia* (1822) zu seiner Komposition angeregt, mit der Geschichte einer Stadt, die lieber in einem See untergehen wollte, als sich den ruthenischen Eroberern zu unterwerfen. Das stete Thema der ersten Takte könnte die Glocke der Stadt symbolisieren, bevor diese von den tosenden Fluten verschlungen wird, mit einem *Presto con fuoco*, das plötzlich in der überraschenden Tonart a-Moll zum Ausbruch kommt.

Chopin komponierte die **Ballade Nr. 3** in As-Dur im Sommer 1841. Es wird angenommen, dass sie auf *Świtezianka* (1822) zurückgeht. Die Wassernymphe aus dem Świtez-See, Tochter des Königs der versunkenen Stadt, überführte einen jungen Mann der Untreue und verschleppte ihn in die Untiefen des Sees. Mit seinem Barkarolen-Rhythmus und den Synkopen könnte das zweite Thema das Plätschern des Wassers illustrieren, zumal das einleitende Motiv an die Glocke der Ballade Nr. 2 erinnert. Ein drittes Thema mischt sich kurz ein, aber das zweite Thema trägt in unterschiedlicher Gestaltung die Aufwärtsbewegung eines mächtigen Wirbelsturms. Als das erste und dritte Thema in der Coda wieder auftauchen, sind sie nur noch flüchtige Schatten ihrer selbst.

Die **Ballade Nr. 4** in f-Moll (1842-1843) soll auf *Trzech Budrysów* (Die drei Söhne des Budrys, 1828) zurückgehen: Der alte Budrys schickt seine unfähigen Söhne auf die Suche nach unerreichbaren Schätzen aus; jeder kehrt mit einer Frau als einziger „Beute“ zurück. Diese Ballade beginnt genauso seltsam wie die erste. Aber Chopins Tonsatz hat erheblich an polyphoner Dichte sowie an harmonischer Beweglichkeit gewonnen. Die Gestaltung der thematischen Metamorphosen führt zu neuen Höhen des Erfindungsreichtums, wobei sie eine hinreißend schöne Palette von Charakteren miteinbezieht.

Wie die *Balladen* (nach *it. ballata*, 'Tanzlied') weichen auch Chopins *Scherzi* sowohl von ihrer ursprünglichen italienischen Bedeutung ('Spaß, Scherz'), als auch von ihrem musikalischen Vorbild ab, nämlich den *Scherzi*, die Haydn und Beethoven in ihren Streichquartetten, Sonaten oder Sinfonien anstelle von Mozarts Menuett eingesetzt haben, dessen Struktur von den barocken Tänzen übernommen wurde, mit kurzen Phrasen und dem eigentlichen Scherzo als *Dacapo*, nach einem gemeinhin eher entspannteren Trio im Mittelteil. Dieses Schema, das im Scherzo Nr. 1 noch vorhanden ist, wird sich in den folgenden immer mehr „auflösen“. Was den rustikalen Charakter des Beethoven'schen Scherzos betrifft, so schwindet er aus diesen Stücken von großer Raffinesse und dämonischer Virtuosität. Chopins *Scherzi* erinnern eher – aber mit einer ganz anderen dramatischen Kraft – an die märchenhaften *Scherzi* in Berlioz' *Roméo et Juliette* (1839) oder Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum* (1842).

Das **Scherzo Nr. 1** in h-Moll ist ein unruhig-ernst anmutendes Werk. Robert Schumann fragte sich daher in einer kurzen Rezension des h-moll-Scherzos nach der Veröffentlichung im Februar 1835, „wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der ‚Scherz‘ in dunklen Schleiern geht“. Wie bei der ersten Ballade ist das Datum seiner Entstehung unbekannt. Dieses scheint mit Chopins depressiver Stimmung im Winter 1830/1831 zusammenzufallen, während seines Aufenthalts in Wien, als ihm klar wurde, dass eine Rückkehr nach Warschau ausgeschlossen war. Im Trio könnte die fast halluzinatorische Wirkung des populären polnischen Weihnachtsliedes *Lulajże Jezuniu* (Schlaf, kleiner Jesus) diese Lesart bestätigen. Andererseits sprechen der formale Ehrgeiz und die Virtuosität des Stücks für eine Entstehung in den Jahren 1833 oder 1834, als Chopins Ruhm in Paris bereits den Zenit erreicht hatte.

Wahrscheinlich 1836/1837 komponiert, wurde das **Scherzo Nr. 2** in b-Moll Ende 1837 veröffentlicht. Wilhelm von Lenz, ein ehemaliger Schüler Chopins, berichtete 1872, wie der Komponist die eröffnende Triolenfigur *sotto voce* verstanden wissen wollte: „Eine Frage muss es sein“, lehrte Chopin, und es war ihm nie genug Frage, nie piano genug. [...] Ich habe Chopin lange und immer wieder an diesem Tact und seinen Wiederholungen verweilen sehen. Es ist das der Schlüssel zum Ganzen, hörte man ihn sagen.“ Das Trio gibt eine ambivalente erste Antwort, aber die Coda, die zu einem Schluss in der unerwarteten Tonart Des-Dur führt, versprüht Optimismus.

Das vermutlich während eines Mallorca-Aufenthalts im Winter 1838/1839 entstandene **Scherzo Nr. 3** in cis-Moll wurde 1840 veröffentlicht. Auch es beginnt mit einem Fragemotiv, welches eine Antwort in wilden Oktaven entfesselt. Das Trio, ein Choral, in dem jede Phrase durch Effloreszenzen von schnellen Achtelnoten kommentiert wird, taucht vor der Coda wieder auf, wo es sich in einen „Wahnsinnsrausch“ verwandelt.

Das **Scherzo Nr. 4** in E-Dur entstand offenbar in den Sommern 1842 und 1843 bei George Sand in Nohant. Es ist somit zeitgleich mit der Ballade Nr. 4 in f-Moll op. 52 und der Polonaise in As-Dur op. 53 und bildet mit ihnen ein schillerndes Trio von Meisterwerken auf dem Höhepunkt von Chopins mittlerer Schaffensperiode. Die durch Pausen fragmentierte Klangrede verbirgt eine komplexe und dichte Struktur; das zentrale Trio ist ein großartiger, zunächst solistisch und dann zweistimmig gehaltener Gesang mit Begleitung.

Claire Delamarche

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

ABDEL RAHMAN EL BACHA, Klavier

Der einer Musikerfamilie entstammende Pianist Abdel Rahman El Bacha wurde in Beirut geboren und begann 1967 mit dem Klavierunterricht bei Zvart Sarkissian, einer Schülerin von Marguerite Long und Jacques Février. Mit zehn Jahren gab er sein erstes Konzert mit Orchesterbegleitung. 1973 sagte ihm Claudio Arrau eine große Pianistenkarriere voraus; 1974 erhielt er Stipendienangebote aus Frankreich, der Sowjetunion sowie England. Aufgrund der kulturellen Affinität entschied er sich für Frankreich und trat dann in die Klasse von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire national supérieur de musique ein. Abdel Rahman El Bacha schloss dieses Studium mit vier ersten Preisen in den Fächern Klavier, Kammermusik, Harmonielehre und Kontrapunkt ab. Sein außerordentliches Talent offenbarte sich im Alter von neunzehn Jahren beim Brüsseler Concours Reine Élisabeth, bei dem dem jungen Pianisten nach einstimmigem Votum der erste Preis zuerkannt wurde. Seitdem führten ihn Konzertauftritte in die prestigeträchtigsten Konzertsäle Europas sowie der restlichen Welt. Abdel Rahman El Bacha spielte bisher u. a. im Salzburger Mozarteum, am Pariser Théâtre des Champs-Élysées, im Amsterdamer Concertgebouw oder im Herkulesaal München, mit namhaften Orchestern wie etwa den Berliner Philharmonikern, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Orchestre National de France, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem belgischen Nationalorchester, dem Gulbenkian Orchestra Lissabon, der NHK Tokio oder dem Orchestre de la Suisse romande u. a. Seine Diskographie umfasst zahlreiche Einspielungen. 1983 erhielt Abdel Rahman El Bacha aus den Händen von Sergej Prokofjews Witwe den Grand Prix der Académie Charles Cros für die Einspielung von Prokofjews Frühwerken beim Label Forlane. Für dasselbe Label nahm er die Klavierkonzerte von Bach, Ravel sowie Solowerke von Schumann, Ravel, Schubert und Rachmaninow auf. Es folgten Alben mit Chopins sämtlichen Werken für Klavier solo (Einspielung in der Reihenfolge ihrer Entstehung) sowie auch seinen Werken für Klavier und Orchester, mit dem Orchestre de Bretagne unter der Leitung von Stefan Sanderling. Zu Abdel Rahman El Bachas jüngsten CD-Einspielungen gehören das Gesamtwerk für Klavier von Ravel, das *Wohltemperierte Klavier* (Teile I und II) von J. S. Bach sowie Schuberts *Impromptus* und Granados' Klavierzyklus *Goyescas*, alle bei Octavia Records (Japan).

2011 begann die Zusammenarbeit des Pianisten mit dem Label Mirare mit einer Einspielung von Soloklavierwerken von Prokofjew; diesen folgte 2013 die Einspielung aller zweiunddreißig Beethoven-Klaviersonaten sowie 2018 ein Album mit seinen eigenen Soloklavier-Kompositionen, die jeweiligen Notenausgaben sind bei dem Verlag Éditions Delatour erschienen.

Abdel Rahman El Bacha besitzt seit 1981 sowohl die französische als auch die libanesische Staatsbürgerschaft. 1998 wurde er vom französischen Kulturminister mit dem Ehrentitel eines Chevalier des Arts et des Lettres ausgezeichnet; 2002 verlieh ihm der Präsident der Libanesischen Republik die Medaille des libanesischen Verdienstordens, die höchste Auszeichnung seines Heimatlandes. Im Februar 2019 verlieh die Katholische Universität Löwen (Belgien) Abdel Rahman El Bacha die Ehrendoktorwürde.

Ferme de Villefavard en Limousin : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle.

La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange à blé ; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Évian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.

La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture/DRAC Nouvelle-Aquitaine, la Région Nouvelle-Aquitaine, le Département de la Haute-Vienne et la Communauté de Communes du Haut Limousin en Marche.

Ferme de Villefavard in France's Limousin region is a superb recording venue endowed with outstanding acoustics. It is located in the magnificent Limousin countryside, far from the hustle and bustle of the city. This unique, serene environment offers musicians the peace of mind necessary for their artistic and recording projects in the best environment imaginable, which provides an ideal setting for deep concentration, total immersion in work and creative activity.

The building, a converted granary originally built at beginning of the last century, was renovated by the architect Gilles Ebersolt, and owes its exceptional acoustics to Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most noteworthy projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac in Évian and the new Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture/DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Nouvelle-Aquitaine, the Department of Haute-Vienne and the Community of Communes of Haut Limousin en Marche.

