

# Frédéric Chopin

(1810–1849)

## 4 Ballades · 4 Scherzi

- [01] Scherzo No. 1 in B minor op. 20 . . . . . 10:16
- [02] Ballade No. 1 in G minor op. 23 . . . . . 09:04
- [03] Scherzo No. 2 in B-flat minor op. 31 . . . . . 10:09
- [04] Ballade No. 2 in F major op. 38 . . . . . 07:18
- [05] Scherzo No. 3 in C-sharp minor op. 39 . . . . . 07:08
- [06] Ballade No. 3 in A-flat major op. 47 . . . . . 07:26
- [07] Ballade No. 4 in F minor op. 52 . . . . . 11:09
- [08] Scherzo No. 4 in E major op. 54 . . . . . 10:24

**total 73:22**

**Bernd Glemser**  
piano

BERND GLEMSER

Eine erfreuliche, aber dennoch kuriose Geschichte trug sich 1989 zu: Es erfolgte nämlich die Berufung des jungen Pianisten zum damals jüngsten Professor Deutschlands. Bernd Glemser, der noch selbst Student beim russischen Pädagogen Vitalji Margulis war, musste daher als Student der Musikhochschule in Freiburg exmatrikuliert werden, erhielt jedoch den tröstlichen Bescheid, seine noch ausstehenden Examina innerhalb von zwei Jahren ablegen zu dürfen...

Eine der wenigen Gelegenheiten international zu konzertieren – vor allem mit Orchester – findet ein Klavierstudent fast ausschließlich bei Wettbewerben. So fuhr der junge Pianist bis 1987 durch die ganze Welt und brach unbewusst einen Rekord, der seit 1890 einsam zu Buche steht: Er gewann 17 Wettbewerbe und Spezialpreise in Folge! „*So konnte ich mir von den Preisgeldern doch meinen ersten Flügel kaufen...*“

Mit einer außergewöhnlichen Bandbreite des Repertoires, das vom Barock bis zur Moderne reicht, zählt Bernd Glemser heute zur internationalen Pianistenelite.

Die leidenschaftliche Virtuosität seines Spiels – gepaart mit geistvoller Eleganz – fas-



ziniert das Publikum inzwischen von Chile bis China, wo er 1996 als erster Künstler aus dem Westen live im Fernsehen spielte („natürlich“ das 1. *Klavierkonzert* von Tschaikowsky).

Die bisher erschienenen 31 CD-Aufnahmen erhielten fast ausnahmslos Auszeichnungen durch die Fachpresse.

Jährlich 15–20 weltweite Radioübertragungen und Fernsehaufnahmen von Konzerten mit großen Dirigenten, wie z.B. Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Franz Welser-Möst, Myung-Whun Chung oder Wolfgang Sawallisch bestätigen Glemser's Ausnahmestellung.

Eine große Affinität empfindet der Pianist zum Werk von Sergej Rachmaninow. So scheint es fast folgerichtig, dass Bernd Glemser von Wolfgang Sawallisch nach Philadelphia eingeladen wurde, um Rachmaninow's 3. *Klavierkonzert* zu spielen. Das Orchester, das schon dem Komponisten zu dessen eigenen Schallplatten-Aufnahmen zur Seite stand, feierte seinen 100. Geburtstag.

Hollywood, mit der gleichen „Vorliebe“, hat im Film „Spiderman 3“ Rachmaninow's 2. *Konzert* in Ausschnitten von Bernd Glemser spielen lassen.

Ein weiter Weg für einen Jungen von der Schwäbischen Alb, der zur Winterzeit oft mit den Skiern zum Klavierüben fuhr...

Zusätzlich zu seinen vielen Auszeichnungen erhielt Bernd Glemser 1992 den *Andor Foldes-Preis* und 1993 in Zürich den *Europäischen Pianisten-Preis*. Im November 2006 ist ihm der Kunstpreis der Stadt Würzburg überreicht worden.

2003 erfolgte – durch den (damaligen) Bundespräsidenten Rau – die Verleihung des *Bundesverdienstkreuzes*.

The year: 1989. The story: one of the most curious in Germany's academic history. Young pianist Bernd Glemser was appointed as the country's youngest professor. Still a student of Russian pianist and teacher Vitaly Margulis at the time, he had to officially leave college to take the post, but was however given the comforting notice that he would be allowed to complete his examinations during the following two years...

One of the few opportunities that piano students have to perform internationally – above all with orchestras – is during the course of competitions. For this reason, the young pianist travelled the entire world until 1987 and unknowingly broke a record that has been on the books since 1890: he won 17 competitions and special prizes in row. “The prize money

allowed me to buy my first grand piano...”

Since then, the passionate virtuosity of his playing – coupled with elegance, flair and poetic sensibility has been fascinating audiences from Chile to China, where in 1996 he was the first Western musician to perform nation-wide live on television (naturally Tchaikovsky's *Piano Concerto No.1*).

Throughout a vast and varied repertoire, the artist delights his listeners with his unerring stylistic assurance.

His exceptionally broad repertoire, ranging from baroque to modern, makes Bernd Glemser one of today's elite pianists.

31 highly-acclaimed CDs, television recordings, worldwide 15–20 radio broadcasts a year of concerts with big-name conductors such as Blomstedt, Chailly, Welser-Möst and Wolfgang Sawallisch – all confirm Glemser's exceptional status among the international elite of pianists.

Almost all previously released 31 CD recordings have received awards from trade journals.

The pianist has particular affinity for the works of Sergej Rachmaninow. This makes Glemser the obvious choice for Wolfgang Sawallisch to have invited to perform the composers *Piano Concerto No.3* with the Philadelphia

Orchestra. The ensemble, which recorded with Rachmaninow during the composer's lifetime, celebrated its 100<sup>th</sup> birthday with this work.

Hollywood, always being aware of Rachmaninow's romantic and seductive music to be found in his piano concertos had Bernd Glemser playing in the 2007 movie “Spiderman 3”.

A long journey for a boy from the hills of Southern Germany, who often had to ski to his piano lessons ...

In addition to his many awards, Bernd Glemser received the *Andor Foldes Prize* in 1992 and the *European Pianist's Prize* in 1993 in Zürich.

In 2003, he was awarded the Federal Cross of merit by then German President Rau.

## DER DICHTER SPRICHT *Chopins Balladen und Scherzi*

„Er ist nicht bloß Virtuose, er ist auch Poet“, schrieb Heinrich Heine, und Robert Schumann sah in Chopin gar den „*kühnsten und stolzesten Dichtergeist der Zeit*“. Der Komponist als Dichter: Hinter dieser Idee steckt mehr als nur eine geistreiche Metapher. Dass die Sprache der Musik sich unmittelbarer und wahrhafter mitteilt als Worte, ist eine uralte Idee. Trotzdem galt die Musik bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts als der Dichtung unterlegen. Zu unbestimmt seien die Gefühle, die sie darstelle; deshalb müsse ihr das Wort zu Hilfe kommen. Erst mit der Romantik sollte sich das ändern: Plötzlich schwärmte die literarische Avantgarde für die Instrumentalmusik. Ausgerechnet Literaten waren es, die der Musik nun sogar einen höheren Rang zuwiesen als ihrer eigenen Kunstform. Und wenn Schumann seinen Kollegen als „Dichtergeist“ über alle zeitgenössischen Schriftsteller stellt, dann drückt sich darin nicht nur tiefe Bewunderung aus, sondern auch ein historisch neues Selbstbewusstsein der Komponisten.

Mit 16 Jahren hatte Chopin erstmals begeistert die „Balladen und Romanzen“ von Adam

Mickiewicz gelesen, dem Begründer der polnischen Romantik. Im Vorwort proklamierte der Dichter, dass vorgefertigte Regeln für diese neuartige Poesie nicht gelten könnten, da ihre Vorbilder aus dem Volkslied kämen. Der junge Chopin, selbst stark interessiert an den traditionellen Liedern und Tänzen seiner Heimat, dürfte das mit großem Interesse gelesen haben. Konsequentermaßen umgesetzt hat er diese neue poetische Freiheit in seiner Musik erst sehr viel später – am eindrucksvollsten in seinen Balladen.

Die Begeisterung für das Volkslied kam aus der Literatur. Johann Gottfried Herder, der wichtigste Propagandist dieser mächtigen Idee, sprach von „Volks poesie“. Ihr Inbegriff war für Herder und seine Mitstreiter die Ballade. Dabei ging es um viel mehr als bloß um eine literarische Gattung: Gemeint war eine im Leben verwurzelte Kunst, die Lyrik und Dramatik, Tanz und Gesang, Improvisation und Überlieferung, Musik und Poesie in sich vereinte. Alle diese Elemente verbindet auch Chopin in seinen Balladen, freilich in verwandelter Form und auf einer hochartifizialen Ebene.

Viel wurde darüber gestritten, ob man ihnen poetische Programme unterlegen dürfe. Schumann wollte etwa in der dritten Ballade ein

Undinen-Märchen von Adam Mickiewicz wiederfinden. Chopin selbst protestierte stets gegen solche Festlegungen. Und doch sind Schumanns Gedankenspiele nicht müßig. Denn offenbar war es Chopins Ziel, mit rein musikalischen Mitteln eine Dramaturgie zu gestalten, die analog zur Dichtung verschiedene Handlungsstränge in eine übergeordnete Entwicklung einbindet. Dabei bringt er die improvisatorische Freiheit im Vortrag mit der inneren Logik einer spannenden Erzählung zu einer faszinierenden Balance.

Die *Ballade Nr. 1 in g-Moll* (1831) beginnt mit einer langsamen Einleitung. Es ist, als müsse sich der Erzähler erst besinnen, ehe ihm die Erinnerungen wieder zuströmen. Nach dem majestätischen Beginn findet die Musik schnell in eine gleichmäßige 6/4-Bewegung: Es ist gleichsam der Tonfall des „Es war einmal“. Die kontrastierenden Themen geraten anschließend in die unterschiedlichsten dramatischen Konfrontationen. Die Analogie zu literarischen Figuren, die sich wechselnden Schicksalen stellen müssen, liegt nahe.

Die *Ballade Nr. 2 in F-Dur*, entstanden im Winter 1838/39 auf Mallorca, berichtet offenbar ebenso wie die erste von tragischen Ereignissen. Allerdings münden sie hier in einen ruhigen Epi-

log: Der Dichter spricht. Die gelöste Stimmung der *Ballade Nr. 3 in As-Dur* (1841) unterscheidet sich deutlich vom düster-phantastischen Tonfall der ersten beiden. Aus der versonnenen Einleitung entwickelt ein kontinuierlicher Erzählfluss, der ohne dramatische Krisen zu einem schwungvollen Abschluss kommt. Die *Ballade Nr. 4* (1842) steht am Beginn von Chopins Spätwerk. Es ist ein nachdenkliches Stück; der Gegenstand der Erzählung scheint sich von der äußeren Handlung in einen inneren, psychologischen Entwicklungsprozess zu verlagern.

Herders Idee der Volkspoesie hatte nicht nur literarische und musikalische, sondern auch politische Folgen. Vor allem Völker, deren Sprache und Kultur unterdrückt waren, entdeckten darin eine mächtige Waffe im Kampf um Unabhängigkeit. Chopins Heimat war seit der dritten polnischen Teilung 1795 als Staat von der Landkarte verschwunden. Zwar hat Chopin am Aufstand gegen die russische Fremdherrschaft nicht teilgenommen, und sicher war er für kriegerische Heldentaten nicht geschaffen. Aber wenn Schumann schreibt, Chopins Werke seien „*unter Blumen eingesenkte Kanonen*“, der Zar müsse diese Musik eigentlich verbieten lassen, dann ist das weit mehr als bloß ein geistreiches Aperçu.

Die Weihnachtstage des Jahres 1830 verbringt Chopin erstmals fern der Heimat in Wien. Während der revolutionäre Aufstand in Polen auf einen blutigen Höhepunkt zusteuert, lässt er eine andere Armee antreten: „*wenn ich könnte, würde ich alle Töne in Bewegung setzen, die mir vom blinden, wütenden, entfesselten Gefühl eingegeben werden*“. In diesen Tagen beginnt er die Arbeit am *Scherzo Nr. 1 in b-Moll*. Kompromisslos bricht der Zwanzigjährige mit allen Konventionen des gefälligen *Style brillant*, in dem er bis dahin geschrieben hat. Die Virtuosität dient jetzt nur noch dem Ausdruck, und der ist geprägt von Schmerz, Zorn und Düsternis. In bizarren Zickzacklinien jagen sich die Achtelfiguren, zerklüftet von unregelmäßigen Pausen. Über weite Strecken wird die wörtliche Bedeutung des Namens Scherzo geradezu auf den Kopf gestellt. Den maximalen Kontrast bringt der gesangliche Mittelteil, in dem ein bekanntes polnisches Weihnachtslied zitiert wird. Doch von Humor und launigen Einfällen, wie sie der Titel verspricht, ist auch hier keine Spur.

Das *Scherzo Nr. 2 in b-Moll* beginnt mit einer fragenden Achteltriole im *pianissimo*. Chopin erklärte, sie müsse an ein Totenhaus erinnern. Darauf antwortet ein dissonanter for-

tissimo-Akkord. Auf diesen rätselhaften Beginn folgt eine Fülle kontrastierender Gedanken mit plötzlichen Wechseln zwischen düsterer Dramatik und euphorischen Energieschüben. Sie machen das zweite Scherzo zu einem von Chopins originellsten und farbigsten Werken.

Das *Scherzo Nr. 3* wurde ebenso wie die zweite Ballade auf Mallorca komponiert (1839). Die schroffe Unisono-Einleitung reiht in kurzer Folge alle zwölf Halbtöne auf. Tonal sind diese ersten fünf Takte schwer zu deuten – ein frappierender Einfall, der Chopins radikale Modernität ins Licht rückt. Die weitere Entwicklung wird getragen vom Gegensatz zwischen einem bewegten Oktaven-Thema und einem hymnischen Choral.

Das *Scherzo Nr. 4 in E-Dur* (1842) ist das einzige Werk der Gruppe, das fast durchgängig von helleren Stimmungen geprägt ist. Die vielen Wiederholungen und die drastischen Kontraste der früheren Scherzi sind einer subtilen Verwandlungskunst gewichen. Der „kühnste und stolze Dichtergeist der Zeit“ hat zu vergeistigter Heiterkeit und einer fast lässigen Eleganz gefunden.

Bernhard Neuhoff

## THE POET SPEAKS

### *Chopin's Ballades and Scherzi*

“*He is not just a virtuoso, he is also a poet*” Heinrich Heine wrote about Chopin, whom Robert Schumann also regarded as the “*boldest and proudest poetic spirit of the age*”. The composer as poet: there is more than just an ingenious metaphor lying behind this concept. The idea that music communicates more directly and truthfully than words is as old as the hills. Despite this, until the beginning of the 19th century, music was regarded as being inferior to poetry. The feelings which music portrays were regarded as being too vague, and so words were needed to add clarity. This only changed during the Romantic period, when suddenly the literary avant-garde became wild about instrumental music. It was the literati, of all people, who now awarded music a higher rank than their own art form. And if Schumann ranks his colleague higher than all other contemporary writers with the accolade “*poetic spirit*”, then this reflects not only deep admiration, but also a historic new self-confidence on the part of the composer.

At the age of 16, Chopin first read the poems “*Ballads and Romances*” by Adam Mickiewicz,

founder of the Polish Romantic Movement, and was greatly inspired by them. In the preface, the poet claimed that pre-established rules did not apply to this new form of poetry, because its role models came from folk songs. This must have strongly appealed to Chopin, as the young composer was also deeply interested in the traditional songs and dances of his homeland. However, he did not consistently make use of this new poetic freedom in his music until much later – most impressively in his *Ballades*.

The Romantic Period’s enthusiasm for folk-songs originated in literature. Johann Gottfried Herder, the most important propagandist of this powerful concept, talked about “*folk poetry*”, which was epitomised, as far as Herder and his comrades-in-arms were concerned, by the ballad. The term referred to far more than just a literary genre: but represented an art form deeply rooted in life, bringing together lyricism and drama, dance and song, improvisation and communication, music and poetry. Chopin combines all these elements in his *Ballades*, albeit in a different structure and on a highly artificial level.

Many people have argued about whether Chopin’s music can be described as possessing

programmatic narrative elements. For example, Schumann claimed to see a watery nymph fairytale by Adam Mickiewicz in *Ballade No. 3*. Chopin himself always protested against making such fixed definitions, but Schumann's intellectual imaginings are not without some validity. It was clearly Chopin's aim to create a dramatic narrative using purely musical means, a narrative which integrates different storylines into an overall progression parallel to the poetry. He achieves this by creating a fascinatingly balanced dialogue between improvisational freedom and the inner logic of an exciting narration.

The *Ballade No. 1 in G minor* (1831) begins with a slow introduction. It is as if the narrator first has to recollect before the memories flood back to him. After this majestic beginning, the music soon settles into a steady 6/4 rhythm: this can be seen as representing the inflection of "once upon a time". The contrasting themes are then processed to create a great variety of dramatic confrontations. The analogy to literary figures, who deliver themselves up to alternating fates, is obvious.

*Ballade No. 2 in F major*, composed during the Winter of 1838/39 on Majorca, clearly describes tragic experiences, in a similar way to

the *First Ballade*. But here they lead towards a peaceful epilogue: the poet speaks. The relaxed mood of *Ballade No. 3 in A-flat major* (1841) is substantially different from the sombre fantasy-filled atmosphere of the first two Ballades. Its pensive introduction develops into a continuous narrative flow and progresses, without dramatic incident, to a spirited finale. *Ballade No. 4* (1842) represents the beginning of Chopin's late style. It is a pensive piece; the subject of the narrative seems to shift from external action to an inner, psychological development process.

Herder's concept of folk poetry had not only literary and musical consequences, but also political ones. Nations whose language and culture were suppressed found it to be a powerful weapon in the fight for independence. As a consequence of the Third Partition of Poland in 1795, Chopin's homeland had vanished from the map as an independent state. Chopin did not take part in the uprising against Russian rule, and he was certainly not cut out for war-like heroic deeds, but when Schumann wrote that Chopin's works were "*cannons sunk beneath flowers*", the Czar really ought to have banned this music, because this was far more than just an ingenious aperçu.

Christmas of 1830 was the first that Chopin spent far from home, in Vienna. While the revolutionary uprising headed towards a blood-stained climax, Chopin mustered another army: "*if I could, I would set in motion all the sounds which could release me from my blind, angry, unleashed feelings*". During this time he began work on *Scherzo No. 1 in B minor*. The twenty-year-old composer uncompromisingly breaks with all conventions of the pleasant *style brillant* in which he had up composed until now. His virtuosity now only serves expression, and is characterized by pain, rage and gloom. The eighth note figures chase each other in bizarre zigzag lines, broken by intermittent pauses. In extended passages, the literal meaning of the word "Scherzo" is turned on its head. The middle part, in which a well-known Polish Christmas song is quoted, brings a high degree of contrast, but there is no sign of the humor and witty ideas promised by the work's title.

*Scherzo No. 2 in B minor* begins with an inquiring eighth note triplet in pianissimo. Chopin explained that it was intended to be reminiscent of a mortuary. A dissonant fortissimo chord answers the theme. This enigmatic opening is followed by a plethora of contrasting

ideas with sudden changes between sombre drama and euphoric bursts of energy. They combine to make the *Scherzo No. 2* one of Chopin's most original and colorful compositions.

*Scherzo No. 3* was also composed on Majorca (1839), as was the *Second Ballade*. Its brusque unison prelude introduces all twelve half-tones in brief succession. Tonally, these first five bars are hard to place – a striking idea which brings Chopin's modernity into perspective. The piece's further development is characterized by the contrast between a lively theme in octaves and a hymn-like choral.

The *Scherzo No. 4 in E major* (1842) is the only work in the group to be characterized by a continuously bright mood. Its many repetitions and the extreme contrasts of the earlier Scherzi give way to a more subtle metamorphosis. The "boldest and proudest poetic spirit of the age" had discovered spiritual cheerfulness and an almost casual elegance.

Bernhard Neuhoff

Translation: tolingo translations