

The image features a solid teal background. A white rectangular border is centered on the page. At each of the four corners, there are registration marks consisting of a small horizontal line and a small vertical line extending outwards from the corners of the teal area.

Chopin • Mazurkas

A black and white photograph of a man, Iddo Bar-Shai, smiling and leaning forward. He is wearing a dark suit jacket over a dark shirt. The background is dark and out of focus. The text 'Iddo Bar-Shai' is overlaid on the left side of the image.

Iddo Bar-Shai

# Frédéric Chopin (1810-1849)

---

- 1- Mazurka en la mineur opus 68 n°2 (1827) 2'29
- 2- Mazurka en fa mineur opus 7 n°3 (1830/31) 2'32

## Mazurkas opus 17

- 3- n°1 en si bémol majeur (1832/33) 2'04
- 4- n°2 en mi mineur (1832/33) 1'58
- 5- n°3 en la bémol majeur (1832/33) 4'36
- 6- n°4 en la mineur (1832/33) 4'27
- 7- Mazurka en si bémol majeur KK IV b n°1 (24 juin 1832) 1'02

## Mazurkas opus 24

- 8- n°1 en sol mineur (1834/35) 2'49
- 9- n°2 en do majeur (1834/35) 2'10
- 10- n°3 en la bémol majeur (1834/35) 2'03
- 11- n°4 en si bémol mineur (1834/35) 4'44
- 12- Mazurka en sol majeur opus 67 n°1 (1835) 1'14
- 13- Mazurka en do majeur opus 67 n°3 (1835) 1'44

## Mazurkas opus 30

- 14- n°1 en do mineur (1836/37) 1'40
- 15- n°2 en si mineur (1836/37) 1'06
- 16- n°3 en ré bémol majeur (1836/37) 2'30
- 17- n°4 en do dièse mineur (1836/37) 3'47

## Mazurkas opus 33

- 18- n°1 en sol dièse mineur (1837/38) 1'41
- 19- n°2 en ré majeur (1837/38) 2'11
- 20- n°3 en do majeur (1837/38) 1'26
- 21- n°4 en si mineur (1837/38) 5'22

- 22- Mazurka en mi mineur opus 41 n°1 (Novembre 1838) 2'21

- 23- Mazurka en do dièse mineur opus 41 n°4 (Juillet 1839) 2'48

- 24- Mazurka en la mineur KK II b n°5 "À Emile Gaillard" (1841) 2'54

- 25- Mazurka en do dièse mineur opus 50 n°3 (1841/42) 4'55

- 26- Mazurka en la mineur opus 67 n°4 (1846) 3'28

- 27- Mazurka en sol mineur opus 67 n°2 (1849) 2'04

- 28- Mazurka en fa mineur opus 63 n°2 (1846) 1'55

- 29- Mazurka en do dièse mineur opus 63 n°3 (1846) 2'25

- 30- Mazurka en fa mineur opus 68 n°4 (1849) 2'15

Durée totale : 78 minutes

### Les Mazurkas de Chopin

Hormis quelques mélodies, plusieurs œuvres concertantes, dont deux concertos pour piano, et une magnifique sonate pour violoncelle, Chopin s'est voué au seul piano dont il a fait son confident le plus intime. Son génie a revêtu les formes les plus diverses : toutes reflètent la personnalité complexe et animée d'une passion dévorante de ce musicien qui se livrait peu et déclarait : « Extérieurement je suis gai, mais intérieurement, je suis mordu. (...) Plaisir de vivre ; et tout de suite après, désir de la mort. » C'est peut-être ce qui faisait dire à Charles Baudelaire que la musique de Chopin est une « musique légère et passionnée qui ressemble à un brillant oiseau voltigeant sur les horreurs d'un gouffre ».

Toutes les étapes de la carrière de Chopin ont été jalonnées par la composition de mazurkas dont l'ensemble constitue un monument dans son œuvre. À travers ces danses originaires de Mazovie, comme lui-même né à Żelazowa Wola, Chopin libère toute son invention et participe intensément aux tourments endurés par son pays natal brisé par la répression brutale de l'insurrection de Varsovie ; car parmi ses pages, les mazurkas demeurent peut-être les morceaux qui sont le plus intimement reliés à la Pologne et à son histoire, où le patriotisme de Chopin s'exprime d'une manière si subtile et voilée, ce qui le rend encore plus subversif. Schumann comparait les mazurkas à « des canons cachées sur des fleurs », et il ajoutait que si les Russes savaient que leur ennemi les menaçait de ces chants si simples, ils interdiraient cette musique. Wilhelm von Lenz, élève de Chopin, voyait d'ailleurs en son maître « le seul et unique pianiste politique » de son époque. Ses polonaises ont un caractère vigoureux

et héroïque, les mazurkas nous sembleront plus nuancées et plus délicates. Elles tiennent de la mazur rythmique, du kujawiak mélancolique et syncopé, de l'oberek rapide avec ses tourbillons et ses sauts. Toutefois, la mazurka de Chopin, qui est la nostalgie en musique, n'a en aucune façon le caractère folklorique des œuvres d'un Bartók ou d'un Kodály, car, comme l'écrit Henri Blaze de Bury, « chez lui cette rudesse du sol natal avait été modifiée par des conditions toutes personnelles d'élégance et de distinction ». S'il y a des liens mélodiques et des similitudes rythmiques entre la mazurka de Chopin et la danse du même nom, on n'y découvrira pas de références littéraires, et il est inutile d'y adapter un sous-titre, ce que Chopin détestait, ou d'y rechercher des symboles musicaux. Chopin n'imité pas, il recrée une musique véritablement universelle. Pour citer Henri Heine, « la Pologne lui a donné son sens chevaleresque et sa douleur historique, la France sa grâce légère et son charme, l'Allemagne sa profondeur romantique ». Aucun compositeur après Chopin ne réussira vraiment une telle transcendance du folklore, un tel passage du populaire au savant, de « la taverne » au « salon » comme il se plaisait à le dire.

Si les mazurkas de Chopin conservent leur rythme national à trois temps avec accent sur les temps faibles, on y découvre les audaces harmoniques les plus nouvelles, des accords étranges aux accents modaux, des dissonances douces ou déchirantes, des enchaînements bizarres qui ont dû troubler le public contemporain : la Mazurka en la mineur op. 17 n° 4, par exemple, commence et s'achève d'une façon presque irréaliste dans une tonalité quasi indéterminée ; quant à la Mazurka en si

mineur op. 30 n° 2, elle débute en si mineur pour se conclure en fa dièse mineur. Dans ces courtes pièces simples en apparence, plus souvent écrites dans le mode mineur que dans le mode majeur, les rythmes fourmillent et naissent les uns des autres, entrecoupés de cris et d'éclats de nervosité. Pour reprendre une expression de Liszt, Chopin en « a ennobli la mélodie, agrandi les proportions et y a intercalé des clairs-obscur harmoniques, aussi nouveaux que les sujets auxquels il les adaptait ». Toutes sont construites sur le même moule, en trois parties avec reprise et contrastes entre ces parties, mais toutes semblent différentes. Alfred Cortot a réalisé une classification entre les mazurkas dansées, les mazurkas chantées, les mazurkas décidées, les mazurkas élégiaques, les mazurkas dansées et chantées, à ceci près que les mazurkas de Chopin ne sont pas des pièces pour la danse. Certaines se rapprochent de la valse, d'autres de la ballade ou du poème, d'autres encore du nocturne, certaines épanchent leurs phrases « au long col sinueux » décrites par Proust, d'autres au contraire imposent leur thème de danse paysanne pleine d'entrain et d'allégresse. On y côtoie des motifs caressants ou enjoués, des thèmes francs ou rustiques, où une sombre mélancolie et une mystérieuse poésie voisinent avec une joie tendre ou fantasque. À propos des Mazurkas op. 41, depuis la propriété de George Sand à Nohant où il passait l'été, Chopin écrivait à son ami Julian Fontana : « Tu sauras que j'ai en portefeuille quatre nouvelles mazurkas : une de Palma, en mi mineur, les trois autres d'ici. Elles me paraissent charmantes, ainsi qu'il est toujours des petits enfants pour leurs parents qui vieillissent. » La Mazurka op. 41 n°1 en mi mineur fut en effet composée en novembre 1838 au



cours du triste séjour de Chopin et George Sand à Majorque, les autres ayant été écrites au cours de l'été 1839 à Nohant. Évoquant la Mazurka en ré majeur op. 33 n° 2 qui déborde de vitalité, Chopin souhaitait que l'on établisse ce contraste entre « la taverne » et « le salon » déjà cité.

Dans les Mazurkas op. 63 n° 2 et 3, les dernières publiées de son vivant en 1847, Chopin est au comble de l'émotion, dans un moment très intense plein de douleur et de regret. Pour Alfred Cortot la Mazurka op. 63 n° 3 représente « la perle de tout la collection... nulle épithète pourtant n'en définirait mieux le caractère de discrète et totale perfection, non plus que la qualité aristocratique de son expression rêveuse. L'ombre du souvenir danse ici avec l'ombre du regret, au son d'une lointaine mélodie. Et le rythme heureux des enchaînements du passé, le voile d'une indécise mélancolie, devient symbole immatériel, émanation, fumée... »

Fidèle à ce compositeur qui, on le sait, adorait le chant et particulièrement le bel canto, la contralto Pauline Viardot, sœur de Maria Malibran, dont le rayonnement culturel fut considérable, a transcrit six mazurkas pour chant et piano, sur des paroles de Louis Pomey.

« Il y a des détails incroyables dans ses mazurkas, écrivait Berlioz commentant l'œuvre de Chopin; encore a-t-il trouvé le moyen de les rendre doublement intéressantes en les exécutant avec le dernier degré de douceur, au superlatif du piano, les marteaux effleurant les cordes, tellement qu'on est tenté de s'approcher de l'instrument et de prêter l'oreille comme on ferait à un concert de sylphes ou de follets. »

Fasciné par l'écriture si riche de cet ensemble, Iddo Bar-Shai a retenu trente mazurkas parmi la

soixantaine laissées par Chopin et les a enregistrées selon leur ordre presque chronologique. Ce choix lui a été dicté par sa volonté de présenter tous les types de mazurkas, car pour lui, chaque époque de la vie et de l'art de Chopin offre son propre éclairage et révèle une psychologie différente. Le style de Chopin évolue au fil de son développement chronologique : virtuosité et énergie émotionnelle se côtoient, les dimensions augmentent, les subtilités harmoniques s'affirment, le chromatisme s'intensifie, l'ornementation se mêle de plus en plus au discours mélodique, l'émotion prend des teintes de douleur et d'amertume. « Pour moi, précise Iddo Bar-Shai, les mazurkas symbolisent le journal musical de la vie de Chopin, car c'est la forme à laquelle il est revenu régulièrement et avec laquelle il a sans doute entretenu la relation la plus forte, depuis la Mazurka en la mineur op. 68 n°2 « d'une indéfinissable saveur de folklore bohémien » selon Alfred Cortot, écrite en Pologne en 1827 à une époque où Chopin commençait à être séduit par le folklore, jusqu'à la dernière, la Mazurka en fa mineur op. 68 n° 4, composée, d'après Julian Fontana, au seuil de la mort, alors qu'il était trop malade pour l'essayer au piano ». Pour Iddo Bar-Shai chaque mazurka exprime le plus profond de l'âme de Chopin de manière particulière, chacune représente comme une fenêtre sur le conflit intérieur du compositeur, difficile à atteindre. « J'y sens beaucoup de choses de la douleur de Chopin, ajoute-t-il, de sa nostalgie de la Pologne, des images de sa terre natale qu'il ne reverra pas et du regret de son bonheur perdu, si caractéristiques de sa musique. Dans ses mazurkas, Chopin s'est imprégné des deux parties de sa vie : la Pologne de ses vingt premières années et la

France où il s'est installé définitivement en 1830, patrie de ses dix-neuf dernières années. Pour moi, les mazurkas de Chopin sont écrites dans une forme qui, en effet, intègre le mieux ce qu'il y a de plus polonais chez lui avec ce côté aristocratique, fin et raffiné typiquement français, et ceci d'une manière qui révèle la profondeur et la sincérité de son art. En paraphrasant Wilhelm von Lenz, je dirais que les mazurkas représentent la Pologne telle que Chopin la rêvait dans les salons parisiens de Louis-Philippe. »

Iddo Bar-Shai se souvient comment son maître, la grande pianiste israélienne Pnina Salzman, décédée en 2006, commentait joliment à la radio l'œuvre de Chopin afin de la faire comprendre à des auditeurs avides de l'appréhender sans pour autant être connaisseurs. Soulignant que la musique de Chopin ressemble à quelque chose qu'on ne peut presque pas toucher, elle prenait comme référence la nature, comme une métaphore. Lorsque Beethoven peint la nature, disait-elle, il est dans la nature et s'y promène, dans une forêt ou au bord d'une cascade ; mais lorsque Chopin écrit sur la nature : il est dans une maison et il voit un jardin de roses à travers la fenêtre. C'est cela l'écriture de Chopin, ce que George Sand a résumé ainsi : « Son esprit était plein de mystérieuses imitations de la nature, traduites par des équivalents sublimes de la pensée musicale et non par une répétition servile de sons extérieurs. »

Adélaïde de Place

### Iddo Bar-Shai

Né en 1977, le pianiste israélien Iddo Bar-Shai a suivi les cours de Pnina Salzman à partir de 1995 à l'Académie de Musique Rubin à l'Université de

Tel-Aviv. Il a également reçu les conseils d'Alexis Weissenberg.

Remarqué dès son jeune âge, il bénéficie à l'âge de 11 ans du soutien de la bourse de la Fondation Culturelle Amérique-Israël. Depuis, sa carrière a pris une envergure internationale. Il se produit sur des scènes importantes telles que le Wigmore Hall à Londres, l'auditorium Mann à Tel Aviv, la Salle Cortot à Paris, la salle de concert Zhongshan à Pékin ainsi que sur bien d'autres scènes dans plusieurs pays européens, en Israël, aux Etats-Unis, au Brésil, au Japon et en Chine.

C'est à l'âge de 12 ans qu'il effectue ses premiers pas de soliste avec orchestre. Depuis, il a joué sous la baguette d'Aldo Ceccato, Horia Andreescu, Avner Biron et autres, avec des orchestres réputés en Europe et en Israël, notamment l'Orchestre Philharmonique d'Israël, l'Orchestre Symphonique de Jérusalem-IBA.

Ouvert à toutes les formations offertes par son instrument, Iddo Bar-Shai joue régulièrement avec différents ensembles de musique de chambre parmi lesquels le quatuor Ysaye, le quatuor Aviv et le quatuor Ebène.

Iddo Bar-Shai a participé au festival et à l'académie de Verbier, ainsi qu'au programme du Steans Institute au festival de Ravinia (USA). En 2004, il a donné son premier récital au prestigieux festival international de piano de La Roque d'Anthéron et, depuis, y a été invité chaque année. Il est régulièrement invité au festival "La Folle Journée" à Nantes, Lisbonne, Tokyo et Rio de Janeiro ainsi qu'au festival de La Grange de Meslay.

Il a également participé à d'autres festivals tels que les Séries de Musique du Festival de Sion et le Festival de Musique de Radio-France à Montpellier.



La saison 2008-2009 marquera ses débuts, entre autres, au Théâtre des Champs-Élysées, avec l'Ensemble Orchestral de Paris ainsi qu'au « Tokyo Opera City Hall ».

Iddo Bar-Shai a reçu les premiers prix de nombreux concours tels que le concours « Jeune Artiste » de la Radio Israélienne en 1997, le concours Chopin de Tel-Aviv en 1998, le Concours Aviv en 1999 (le principal concours israélien pour jeunes musiciens) et le concours « Peter Jay Sharp – prix Vendôme » en 2000.

Ses concerts ont été enregistrés et diffusés sur les ondes des radios françaises, israéliennes, suisses, allemandes, néerlandaises, irlandaises et américaines.

Il a également participé à l'enregistrement du DVD « Les Pianos de Demain » (Naïve/Idéale Audience) avec la coopération des chaînes de télévision ARTE et France 3.

Pour ce qui est du disque, il a participé à l'album consacré aux « Lauréats du Concours Aviv 99 », enregistré et produit par le Centre Musical de Jérusalem et paru en 2000.

En 2006, il enregistre ses interprétations des sonates pour piano de Haydn. Ce CD paru sous le label « Mirare », lui a valu les éloges de la presse, notamment 5 "diapasons" dans le Magazine « Diapason », et a été qualifié « un des meilleurs enregistrements jamais consacrés à l'œuvre pour piano de Haydn » par le Monde de la Musique et, par le magazine "Piano International", comme « un disque extraordinaire, l'acquisition de ce CD est obligatoire pour tous les amoureux du répertoire classique ». Ce CD a également été sélectionné et primé par de nombreux magazines et stations de radio.

### The Mazurkas of Chopin

Aside from some songs, several concertante works including two piano concertos, and a magnificent Cello Sonata, Chopin devoted his attention to the piano alone, which he made his most intimate confidant. His genius assumed the most varied forms; all of them reflect the complex, overwhelmingly passionate personality of this musician who gave little away about himself, but declared: 'Outwardly I am cheerful, but inwardly, I am stricken.... Pleasure in living; and immediately afterwards, desire for death.' Perhaps this is what made Charles Baudelaire say that the music of Chopin is 'nimble and impassioned music that resembles a dazzling bird fluttering above the horrors of an abyss'.

Every stage of Chopin's career was marked by the composition of mazurkas, which taken together constitute a monument in his oeuvre. In these dances whose origins lie in Mazovia, like his own (he was born in Zelazowa Wola), Chopin wholly liberated his powers of invention and participated with intensity in the torments endured by his native land, crushed by the brutal repression of the Warsaw Uprising; for, of all his works, the mazurkas are perhaps the pieces most closely bound up with Poland and its history, in which Chopin's patriotism is expressed in a subtle, veiled fashion which makes it all the more subversive. Schumann compared the mazurkas to 'cannon hidden among flowers', adding that if the Russians knew their enemy was threatening them with these simple songs, they would prohibit his music. Indeed, Chopin's pupil Wilhelm von Lenz saw in his teacher 'the one and only political pianist' of his era. His polonaises have a vigorous, heroic character, while the mazurkas seem to us

more nuanced and delicate. They contain elements of the rhythmic *mazur*, the melancholy, syncopated *kujawiak*, and the swirling, leaping rapid *oberek*. However, the mazurka of Chopin, which is nostalgia made music, in no way possesses the folkloric character of the works of composers like Bartók or Kodály, for, as Henri Blaze de Bury wrote, 'in him, the roughness of his native soil had been modified by wholly personal conditions of elegance and refinement'. If there are melodic links and rhythmic similarities between the mazurka of Chopin and the dance of the same name, no literary references are to be found there, and it is futile to give them nicknames, which Chopin hated, or look for musical symbols in them. Chopin does not imitate, he recreates a music that is truly universal. To quote Heinrich Heine, 'Poland gave him its sense of chivalry and its historic grief, France its light grace and its charm, Germany its Romantic profundity'. No composer after Chopin would truly achieve such transcendence of folklore, such a transition from the popular to the learned, from the 'tavern' to the 'salon', as he liked to say.

Although Chopin's mazurkas retain their national triple time with the accent on the weak beats, they feature the most novel and audacious harmonic twists, strange chords with a modal flavour, gentle or searing dissonances and bizarre progressions which must have disturbed the contemporary public: the Mazurka in A minor op.17 no.4, for example, begins and ends in almost unreal fashion in a virtually indeterminate tonality; the Mazurka in B minor op.30 no.2, for its part, begins in that key but concludes in F sharp minor. In these short, apparently simple pieces, written more often in the minor mode than in the major, teeming rhythms



generate others in their turn, interspersed with cries and excitable outbursts. To adopt a remark of Liszt's, Chopin 'ennobled [the mazurka's] melody, enlarged its proportions and interpolated within it touches of harmonic chiaroscuro, as new as the subjects to which he adapted it'. All the pieces are cast in the same mould, in three parts with a contrasting central section and reprise of the first, yet each one seems different. Alfred Cortot sorted them into categories: danced mazurkas, sung mazurkas, resolute mazurkas, elegiac mazurkas, danced and sung mazurkas – though it must be borne in mind that Chopin's mazurkas are not pieces for dancing. Some are close to the waltz, others to the ballade or the poem, still others to the nocturne; some pour forth their phrases 'with long sinuous necks', as Proust put it, while others on the contrary assert their peasant dance theme, full of drive and exhilaration. One finds in them motifs caressing or cheerful, themes clear-cut or rustic, in which sombre melancholy and mysterious poetry sit cheek by jowl with tender or whimsical joy. From George Sand's estate at Nohant where he was spending the summer, Chopin wrote to his friend Julian Fontana of the Mazurkas op.41: 'You should know that I have four new mazurkas in my portfolio: one from Palma, in E minor, the other three written here. They seem charming to me, as little children always are for their ageing parents.' The Mazurka op.41 no.1 in E minor was indeed composed in November 1838 during Chopin's ill-fated sojourn in Majorca with George Sand, while the others were written at Nohant during the summer of 1839. On the subject of the Mazurka in D major op.33 no.2, a piece brimming with vitality, Chopin expressed the wish that the aforementioned contrast between 'the



tavern' and 'the salon' should be clearly affirmed. In the Mazurkas op.63 nos.2 and 3, the last published in his lifetime, in 1847, Chopin reaches the summit of emotion, in a moment of great intensity, full of sorrow and regrets. For Alfred Cortot, the Mazurka op.63 no.3 represents 'the pearl of the whole collection... no epithet can better encapsulate its character of discreet and total perfection and the aristocratic quality of its dreamy expression. The shadow of memory dances here with the shadow of regret, to the sound of a distant melody. And the happy rhythm of past sequences, which veiled an indecisive melancholy, becomes immaterial symbol, emanation, vapour...'. Faithful to this composer who, as is well-known, loved singing and particularly bel canto, the contralto Pauline Viardot, Maria Malibran's sister, whose cultural influence was considerable, transcribed six of the mazurkas for voice and piano, to words by Louis Pomey. 'There are incredible details in his Mazurkas', wrote Berlioz in a commentary on Chopin's oeuvre; 'moreover, he has found a means of making them doubly interesting by performing them with the ultimate degree of softness, the utmost *piano*, the hammers merely stroking the strings, so that one is tempted to approach the instrument and lend an ear as one would to a concert of sylphs or will-o'-the-wisps.' Fascinated by the exceptional richness of style of this corpus, Iddo Bar-Shai has selected thirty mazurkas from the around sixty Chopin left us, and recorded them in almost chronological order. This choice was dictated by his wish to present every type of mazurka, since for him each period of the life and career of Chopin offers its own perspective

and reveals a different psychology. Chopin's style evolves in step with his chronological development: virtuosity and emotional energy rub shoulders, the dimensions expand, the harmonic subtleties become more assertive, the chromaticism is intensified, the ornamentation is more and more interwoven with the melodic discourse, the emotional mood is tinged with sorrow and bitterness. 'For me', says Iddo Bar-Shai, 'the mazurkas symbolise the musical journal of Chopin's life, for this is the form to which he regularly returned and with which he probably maintained the strongest relationship, from the Mazurka in A minor op.68 no.2 "with its indefinable flavour of Bohemian folklore" (as Alfred Cortot put it), written in Poland in 1827 at a time when Chopin was beginning to be attracted by folk music, right up to the final Mazurka in F minor op.68 no.4, composed, according to Julian Fontana, on the very threshold of death, when he was too ill to try it out at the piano.' In Iddo Bar-Shai's view, each mazurka expresses the deepest aspects of Chopin's soul in a specific way, each is like a window onto the composer's inner conflict, which is difficult to grasp. 'I can sense in there a great deal about Chopin's grief,' he adds, 'his nostalgia for Poland, images of his native country which he was never to see again, and regrets for his lost happiness – all elements which are so characteristic of his music. The mazurkas are impregnated with both parts of Chopin's life: Poland where he spent his first twenty years, and France where he settled permanently in 1830, his homeland for his last nineteen years. For me, Chopin's mazurkas are written in the form which best integrates the Polish traits in him with his aristocratic side, elegant, refined, typically French, and in a manner that reveals the depth

and sincerity of his art. To paraphrase Wilhelm von Lenz, I would say that the mazurkas represent Poland as Chopin dreamt of it in the Parisian salons of Louis-Philippe.'

Iddo Bar-Shai remembers how his mentor, the great Israeli pianist Pnina Salzman who died in 2006, used to give attractive radio commentaries on the works of Chopin which made them accessible to listeners keen to understand them but without being musical connoisseurs. Emphasising the fact that Chopin's ideals in music resemble something that it is almost impossible to touch, she took nature as her reference, as a metaphor. When Beethoven paints nature, she would say, he is genuinely in the countryside, strolling in a forest or beside a waterfall; but when Chopin writes of nature, he is indoors, looking out through the window at a rose garden. That is Chopin's style, which George Sand summed up as follows: 'His mind was full of mysterious imitations of nature, conveyed through sublime equivalents of musical thought and not through a servile repetition of external sounds.'

Adélaïde de Place

### Iddo Bar-Shai

The Israeli pianist Iddo Bar-Shai was born in 1977 in Nazareth Illit. He studied with Bracha Ornan-Margalit in Haifa and with Prof. Pnina Salzman in the piano department at the Rubín Music Academy in Tel-Aviv University, also receiving guidance from Maestro Alexis Weissenberg.

At early stages he attracted attention for his playing and already at the age of 11 he was a recipient of the America - Israel Cultural Foundation scholarships. Since then his career has taken on an international dimension: he has performed on important stages

such as the Wigmore Hall (London), the Mann Auditorium (Tel Aviv), Salle Cortot (Paris), The Beijing Zhongshan Concert Hall and others in various countries among which are many European countries, Israel, The USA, Japan, The People's Republic of China and Brazil.

He first performed as a soloist with an orchestra at the age of twelve, and has subsequently played under the batons of Aldo Ceccato, Horia Andreescu, Avner Biron among others with prominent orchestras in Europe and Israel such as the Israel Philharmonic Orchestra, the Jerusalem Symphony -IBA and others.

Iddo Bar-Shai is keen to enjoy all the varied possibilities offered by his instrument, and regularly performs chamber music with such ensembles as the Ysaje Quartet, the Aviv Quartet and the Ebène Quartet.

He has been a participant of the Verbier Festival & Academy and in the "Steans Institute" program at the Ravinia Festival. In 2004 he gave his début recital in the prestigious International Piano Festival of La Roque d'Anthéron in France and since then he has been performing there every year. He has been also regularly performing in the "La Folle Journée" festival taking place in Nantes, Lisbon, Tokyo and Rio de Janeiro and the La Grange de Meslay festival (France). Other festivals he took part in are: Music series of the Music Festival de Sion and the Radio-France music festival in Montpellier to name a few. The 2008-2009 season will mark also his debut concerts at the Theatre des Champs Elysees with the Ensemble Orchestral de Paris and at the « Tokyo Opera City hall » amongst others.

Iddo Bar-Shai is a first prize winner of various competitions among which: the Israeli Radio



Broadcasting "Young Artist" piano competition in 1997, the Tel - Aviv Chopin competition in 1998, the "Aviv Competitions": Israel's most acclaimed national competition for young musicians in 1999 and "The Peter Jay Sharp Competition – The Vendome Prize" in 2000.

His performances have been recorded and broadcast by French, Israeli, Swiss, German, Dutch, Irish and American radio channels and recently a live recital performance of his was recorded and broadcast by « Mezzo » Television channel. He has also taken part in the recording of a DVD "Les Pianos de Demain" (Naïve/Idéale Audience) with cooperation of Arte and France-3 television channels. On CD he participated in the album devoted to the winners of the 1999 Aviv Competition, recorded and produced by the Jerusalem Music Center. In 2006 was released a CD with his playing of Haydn piano works under the "Mirare" label which gained much praise in the press (receiving "5 diapasons" from the "Diapason" magazine, described as "one of the best ever, dedicated to the piano works of Haydn" by "Le Monde de La Musique" and as an "outstanding release – an obligatory purchase for all lovers of the Classical repertoire" by "International Piano" magazine) and has been selected and awarded by various magazines and radio channels.

### Die Mazurkas von Chopin

Außer einigen Liedern, mehreren Konzerten (zwei für Klavier und ein wunderbares Cellokonzert) hatte Chopin seine Kompositionen dem Klavier anvertraut. Sein Genie kommt in den vielfältigsten Formen zum Ausdruck, doch widerspiegeln sie alle die komplexe Persönlichkeit dieses von einer brennenden Leidenschaft getriebenen Musikers, der über sich selber sagte: „Äußerlich erscheine ich fröhlich, doch innerlich bin ich gespalten. (...) Unbändige Lebensfreude und plötzliche Todessehnsucht.“ Baudelaire beschrieb Chopins Musik: „Leicht und leidenschaftlich gleicht sie einem schillernden Vogel, der über einem grässlichen Abgrund flattert“.

Jede Lebensphase Chopins ist von der Komposition der Mazurkas begleitet, die alle zusammen einen großen Teil seines Gesamtwerkes ausmachen. In diesen aus Chopins Geburtsregion Mazowsze stammenden Tänzen gibt Chopin seinem Einfallsreichtum freien Lauf und nimmt gleichzeitig Anteil an der tragischen Geschichte seiner Heimat, die unter den Folgen des brutal niedergeschlagenen Warschauer Aufstands litt. Von allen Kompositionen sind die Mazurkas am engsten mit Polen und seiner Geschichte verbunden und Chopins Patriotismus kommt darin verhalten zwar, doch dadurch umso subversiver zum Ausdruck. Schumann verglich die Mazurkas mit „unter Blumen verborgenen Kanonen“ und fügte hinzu, dass wenn die Russen wüssten, wie ihr Feind sie mit diesen einfachen Melodien bedrohte, diese Musik auf der Stelle verboten würde. Wilhelm von Lenz, ein Schüler Chopins, sah in seinem Lehrer den „einzigen wahrhaft politischen Pianisten“ seiner Zeit. Seine Polonaisen sind kräftig

und heroisch, die Mazurkas scheinen nuancierter und zarter: sie haben vom *Mazur* den Rhythmus, vom *Kujawiak* die Melancholie und die Synkopen und vom raschen *Oberek* die wilden Sprünge und Wirbel. Und doch haben Chopins sehnsüchtige Mazurkas nichts vom volkstümlichen Charakter der Werke Bartóks oder Kodálys, denn wie Henri Blaze de Bury schreibt, „hatte sich bei Chopin diese gewisse Rohheit des heimatlichen Bodens durch eine ganz persönliche Eleganz und Distinguiertheit verwandelt“. Wenn es auch melodische oder rhythmische Ähnlichkeiten zwischen Chopins Mazurka und dem gleichnamigen Tanz gibt, so finden wir mit Sicherheit keine literarischen Hinweise und Chopin hasste es geradezu, wenn man einen Titel oder irgendwelche musikalische Symbole in seiner Musik suchte. Chopin ahmte nicht nach, er kreierte eine wahrhaft universelle Musik. Um Heinrich Heine zu zitieren, „Polen gab ihm seinen Sinn für Ritterlichkeit und historischen Schmerz, Frankreich seinen Charme und leichte Eleganz und Deutschland seine romantische Tiefe“. Keinem Komponisten sollte nach ihm dieselbe Verwandlung des Volkstümlichen ins Klassische gelingen, von der „Schenke“ in den „Salon“, wie man zu sagen pflegte.

Chopins Mazurkas bewahren zwar den typisch polnischen dreier Rhythmus mit Betonung auf den unbetonten Taktteilen, doch enthalten sie gewagte harmonische Neuerungen, seltsame Akkorde mit modalen Akzenten, sanfte oder beiende Dissonanzen und ungewöhnliche Akkordfolgen, die das damalige Publikum geradezu schockieren mussten; die *Mazurka in a-Moll* op. 17 Nr.4, zum Beispiel, beginnt und endet beinahe unwirklich in einer geradezu unbestimmbaren Tonart; die



*Mazurka in h-Moll* op. 30 Nr.2 beginnt in h-Moll und endet in fis-Moll. In diesen kurzen und scheinbar einfachen Stücken – übrigens mehrheitlich in Moll – wimmelt es nur so von unterschiedlichen Rhythmen, die einer aus dem anderen hervorgehen und immer wieder von nervösen Ausbrüchen unterbrochen werden. Um einen Ausspruch Liszts zu zitieren, „hat Chopin die Melodie geadelt, die Proportionen erweitert und harmonische hell-dunkel Effekte eingeschoben, die ebenso neuartig sind wie ihre Themen“. Alle Mazurkas sind nach dem gleichen Schema entstanden, sie bestehen aus drei kontrastierten Teilen mit Wiederholung und sind doch alle verschieden. Alfred Cortot erstellte eine Klassifizierung und unterschied zwischen den getanzten Mazurkas, den gesungenen, den elegischen, den getanzten und gesungenen und kam zum Schluss, dass Chopins Mazurkas nicht zum Tanzen sind. Einige lassen sich mit einem Walzer vergleichen, andere mit Balladen oder Poèmes, wieder andere mit Nocturnes, manche entfalten ihre Phrasen wie einen „langen gewundenen Hals“, wie Proust schrieb, während andere Mazurkas ihr Thema direkt einem schwungvollen fröhlichen Bauerntanz entliehen haben. Zärtliche Themen wechseln sich ab mit verspielten Melodien, volkstümliche Themen, die mit einer düsteren Melancholie und geheimnisvollen Poesie angehaucht sind, erklingen neben wunderbar zarten Motiven. Zu den *Mazurkas* op. 41 schrieb Chopin vom Landsitz George Sands in Nohant seinem Freund Julian Fontana: „Du weißt wohl, dass ich vier neue Mazurkas bereit habe: eine aus Palma, in e-Moll, die anderen habe ich hier geschrieben. Sie scheinen mir zauberhaft, so wie kleine Kinder ihren alternden Eltern immer

zauberhaft erscheinen. “Die *Mazurka* op. 41 Nr.1 in e-Moll entstand im November 1838 während des traurigen Aufenthaltes Chopins und George Sands in Mallorca, die anderen im Sommer 1839 in Nohant. In Bezug auf die vor Vitalität sprühende *Mazurka in D-Dur* op. 33 Nr.2 legte Chopin Wert auf den bereits erwähnten Gegensatz zwischen „Schenke“ und „Salon“.

In den *Mazurkas* op. 63 Nr.2 und 3 – die letzten, die 1847 zu seinen Lebzeiten erschienen – erkennen wir Chopin in einem Zustand tiefsten Schmerz und Reue. Für Alfred Cortot ist die *Mazurka* op. 63 Nr.3 die „Perle der gesamten Sammlung... kein Titel würde jedoch weder die diskrete und absolute Perfektion, noch die aristokratische Qualität und träumerische Ausdruckskraft beschreiben können. Der Schatten der Erinnerung tanzt hier mit dem Schatten der Reue zu einer entfernten Melodie. Und der glückliche Rhythmus der Vergangenheit, der Schleier einer unentschlossenen Melancholie wird zu einem immateriellen Symbol, einer Erscheinung, einem Rauchschleier...“

Ganz im Sinne von Chopin, der den Gesang und insbesondere den Belcanto liebte, transkribierte die Altistin Pauline Viardot, die Schwester der Belcanto-Diva Maria Malibran, sechs *Mazurkas* für Stimme und Klavier zu Gedichten von Louis Pomey.

„Seine *Mazurkas* enthalten unglaubliche Details“, schrieb Berlioz, „und Chopin macht sie doppelt interessant, indem er sie in einer pianistischen Höchstleistung vorträgt: die Hammer berühren die Saiten kaum, man möchte sich dem Instrument nähern und spitzt die Ohren, wie wenn man einem Feen- oder Elfenkonzert lauschte.“

Aus einer Faszination für den Reichtum dieser

Kompositionen wählte Iddo Bar-Shai dreißig der sechzig Mazurkas und spielt sie in fast chronologischer Reihenfolge. Es geht ihm darum, alle Arten von Mazurkas zu präsentieren, denn für Iddo Bar-Shai erscheint jeder Lebensabschnitt Chopins in einem anderen Licht und enthüllt einen Aspekt seiner Persönlichkeit. Chopins Stil folgte einer ständigen Entwicklung: Virtuosität und emotionale Energie stehen nebeneinander, die Dimensionen werden größer, die harmonischen Subtilitäten selbstsicherer, die Chromatik deutlicher, die Verzierungen verschmelzen immer stärker mit dem Melodieverlauf, die Emotionen sind von Schmerz und Bitterkeit gefärbt. „Für mich sind die Mazurkas ein musikalisches Tagebuch von Chopins Leben“, erklärt Iddo Bar-Shai, „denn er kam Zeit seines Lebens immer wieder zu dieser Form zurück: von der *Mazurka in a-Moll* op. 68 Nr.2, „mit ihrer unbestimmbaren zigeunerischen Folklore“, (Alfred Cortot), die Chopin 1827 in Polen komponierte als er die volkstümliche Musik für sich entdeckte, bis zur letzten *Mazurka in f-Moll* op. 68 Nr.4, die, wie Julian Fontana berichtet, an der Schwelle zum Tod entstand, als Chopin schon zu krank war, um sie selber noch am Klavier auszuprobieren“. Für Iddo Bar-Shai ist jede Mazurka ein Abdruck aus den Tiefen von Chopins Seele, jede erlaubt einen Blick auf den unsichtbaren inneren Kampf des Komponisten. „Ich erkenne darin viel von Chopins Schmerz“, fügt er hinzu, „seine Sehnsucht nach Polen, Bilder seiner Heimat, die er nie wieder sehen würde, und eine Bitterkeit über sein verlorenes Glück prägten seine Musik“. Chopin inspirierte sich für seine Mazurkas aus zwei Phasen seines Lebens: dem Polen seiner ersten zwanzig Lebensjahre und Frankreich, wo er sich 1830 definitiv niederließ und

seine neunzehn letzten Jahre verbrachte. Für mich sind Chopins Mazurkas in einer Art komponiert, die seine polnische Seite mit der typisch französischen aristokratischen Raffinesse verbindet, und dies auf eine Art, die die Tiefe und Aufrichtigkeit seiner Kunst aufzeigt. Im Sinne von Wilhelm von Lenz würde ich sagen, dass die Mazurkas das Polen darstellen, das sich Chopin in den Pariser Salons von Louis-Philippe erträumte.“

Iddo Bar-Shai erinnert sich daran, wie seine Lehrerin, die 2006 verstorbene große israelische Pianistin Pinna Salzman, am Radio Chopins Werk den interessierten Hörern näher brachte. Sie betonte, dass Chopins Musik etwas gleicht, das man eigentlich nicht berühren kann, und verwendete die Natur als Metapher. Wenn Beethoven die Natur malt, sagte sie, spaziert er in der Natur, im Wald, an einem Wasserfall vorbei; doch wenn Chopin über die Natur komponiert, schaut er von seiner Stube aus dem Fenster auf einen Rosengarten. Das ist Chopins Musik, wie sie George Sand zusammenfasste: „Sein Geist war erfüllt mit geheimnisvollen Imitationen der Natur, die durch erhabene Gleichnisse des musikalischen Gedanken ausgedrückt wurden und nicht durch eine sklavische Imitation von äußeren Tönen.“

Adélaïde de Place

### Iddo Bar-Shai

Der israelische Pianist Iddo Bar-Shai wurde 1977 geboren und studierte ab 1995 an der Musikakademie Rubin der Universität Tel Aviv bei Pinna Salzman. Er besuchte zudem Meisterkurse von Alexis Weissenberg.

Schon bald wurde man auf das junge Talent aufmerksam und mit 11 Jahren erhielt er ein

Stipendium der Amerikanisch-Israelischen Kulturstiftung. Und damit begann eine internationale Karriere. Er spielte in berühmten Konzertsälen, wie die Wigmore Hall in London, Mann Auditorium in Tel Aviv, Salle Cortot in Paris, Konzerthalle Zhongshan in Peking sowie auf zahlreichen weiteren Konzertbühnen in Europa, Israel, USA, Brasilien, Japan und China.

Im Alter von 12 Jahren spielte er zum ersten Mal als Solist mit Orchester. Seither spielte er unter der Leitung von Aldo Ceccato, Horia Andreescu, Avner Biron und anderen berühmten Dirigenten, mit renommierten Orchestern in Europa und Israel, darunter das Philharmonische Orchester Israel, das Sinfonieorchester Jerusalem-IBA.

Iddo Bar-Shai spielt auch regelmäßig mit Kammermusikensembles, darunter das Ysaÿe Quartett, das Aviv Quartett und das Ebène Quartett.

Iddo Bar-Shai wirkte am Festival & Académie de Verbier mit und im Programm des Steans Institute am Ravinia Festival (USA). 2004 gab er sein erstes Rezital am renommierten internationalen Klavierfestival La Roque d'Anthéron und wird seither jedes Jahr wieder eingeladen. Er nahm ebenfalls regelmäßig am Festival "La Folle Journée" in Nantes teil, sowie an Festivals in Lissabon, Tokyo und Rio de Janeiro und am Festival La Grange de Meslay.

Er wirkte auch an anderen Festivals mit, wie die Séries de Musique des Festivals von Sion und das Musikfestival von Radio-France in Montpellier. In der Saison 2008-2009 wird er unter anderem am Théâtre des Champs-Élysées mit dem Ensemble Orchestral de Paris debütieren sowie in der „Tokyo Opera City Hall“.



Iddo Bar-Shai erhielt verschieden Erste Preise an zahlreichen Wettbewerben, darunter 1997 am Wettbewerb „Junge Künstler“ des israelischen Rundfunks, 1998 am Chopin Wettbewerb Tel-Aviv, 1999 am Aviv Wettbewerb (der bedeutendste israelische Wettbewerb für junge Künstler) sowie im Jahr 2000 den „Peter Jay Sharp – prix Vendôme“.

Seine Konzerte wurden aufgenommen und auf französischen, israelischen, schweizerischen, deutschen, niederländischen, irländischen und amerikanischen Rundfunksendern ausgestrahlt.

Er wirkte zudem in der Aufnahme des DVD „Die Klaviere von Morgen“ (Naïve/Idéale Audience) in Zusammenarbeit mit den Fernsehsendern ARTE und France 3 mit.

Er wirkte in einer Aufnahme der „Gewinner des Aviv Wettbewerbs 99“ mit, aufgenommen und produziert vom Musikzentrum Jerusalem und 2000 erschienen.

2006 spielte er Klavier sonaten von Haydn ein. Diese CD erschien beim Label „Mirare“ und wurde in der Presse hoch gerühmt, sie erhielt 5 diapasons in der Musikzeitschrift „Diapason“ und wurde von der Zeitschrift Monde de la Musique als „eine der besten Einspielungen von Haydns Klavierwerke“ bezeichnet, die Zeitschrift « Piano International » beschrieb sie als „außergewöhnliche Aufnahme, deren Kauf für alle Liebhaber der Klassik ein absolutes Muss ist“. Diese CD wurde von zahlreichen weiteren Fachzeitschriften und Radiosendern ausgewählt und prämiert.

### Fontevraud ou 900 ans d'Histoire

Considérée comme l'une des plus grandes cités monastiques d'Europe, nécropole royale des Plantagenêt, dont les gisants polychromes sont abrités dans sa grande abbatale, l'Abbaye de Fontevraud frappe autant par sa taille que par son originalité.

Fondée en 1101 par un ermite breton, Robert d'Arbrissel, Fontevraud fut, de tout temps, un ordre double, masculin et féminin. Dirigé par trente-six abbesses, qui ne dépendaient que du Pape et du Roi, Fontevraud fut ainsi, sept siècles durant, un témoin privilégié de l'Histoire de France. Elle était, à la veille de la Révolution, l'Abbaye la plus puissante de France.

Napoléon en fit une prison, la sauvant ainsi de la destruction.

Centre culturel de rencontre, l'Abbaye de Fontevraud, haut lieu de concerts, de colloques et d'expositions, accueille également des artistes en résidence, et notamment des musiciens venant, pour des enregistrements, tirer profit des qualités acoustiques exceptionnelles du Réfectoire et du Haut-dortoir.

L'Abbaye de Fontevraud constitue un cas exemplaire de coopération étroite et réussie entre l'État et une grande collectivité territoriale : la Région des Pays de la Loire.

Fontevraud vient d'être classée au Patrimoine Mondial de l'U.N.E.S.C.O. dans le cadre de l'inscription de la Loire au Patrimoine de l'Humanité.

[www.abbaye-fontevraud.com](http://www.abbaye-fontevraud.com)

### Fontevraud, 900 years of History

Considered to be one of the largest remaining monastic cities in Europe, royal necropolis of the Plantagenet family, whose polychrome recumbant statues rest in the Abbey's Church, the Abbey of Fontevraud is striking in both size and originality.

Founded in 1101 by a Breton hermit, Robert d'Arbrissel, Fontevraud was a double order abbey with both nuns and monks. Ruled over by 36 abbesses who were answerable only to the Pope and the King, Fontevraud was, for seven

centuries, a privileged witness to France's History. It was the most wealthy and powerful Abbey in France up until the eve of the national Revolution, whereafter it was transformed it into a prison by Napoléon, saving it from destruction.

Cultural encounter centre, the Abbey of Fontevraud, important location for concerts, seminars and exhibitions, also receives artists in residence, especially musicians who wish to record and to benefit from the exceptional acoustic qualities of the Refectory and High-Dormitory.

The Abbey of Fontevraud constitutes an example of close and successful cooperation between the state and a large territorial community, namely the Région des Pays de la Loire.

Fontevraud was listed as World Heritage in 2001 by U.N.E.S.C.O. along with the inscription of the Loire Valley.

[www.abbaye-fontevraud.com](http://www.abbaye-fontevraud.com)



### Fontevraud – 900 Jahre Geschichte

Die Abtei von Fontevraud, eine der größten mönchischen Einheiten Europas und letzte Ruhestätte der Plantagenêt-Könige, deren polychrome Grabfiguren sich in der Abteikirche befinden, erstaunt durch ihre Größe und ihre Originalität.

Fontevraud wurde 1101 von einem bretonischen Eremiten, Robert d'Arbrissel, gegründet und war immer ein für Männer und Frauen bestimmter Doppelorden. Die Abtei wurde im Laufe der Zeit von 36 Äbtissinnen geleitet, die nur vom Papst und vom König abhingen, und war dadurch sieben Jahrhunderte lang ein besonderer Zeuge der Geschichte Frankreichs. Sie war am Vorabend der Revolution die mächtigste Abtei Frankreichs.

Napoleon verwandelte sie in ein Gefängnis und rettete sie so vor der Zerstörung.

Die Abtei von Fontevraud beherbergt heute ein Kulturzentrum und ist eine Hochburg für Konzerte, Kolloquien und Ausstellungen. Sie empfängt ebenfalls Künstler in Residenz, insbesondere Musiker, die sich für ihre Tonaufnahmen die außerordentliche Akustik des Refektoriums und des Oberen Schlafsaales zunutze machen.

Die Abtei von Fontevraud ist ein Beispiel der engen und gelungenen Zusammenarbeit zwischen dem Staat und der Gebietsverwaltung der Loireländer.

Fontevraud wurde von der U.N.E.S.C.O. im Rahmen der Loireländer zum Weltkulturerbe erklärt.

[www.abbaye-fontevraud.com](http://www.abbaye-fontevraud.com)



**"Si je dis à l'instant qui passe : Attarde-toi, tu es si beau !"**

*J.W. von Goethe ("Faust")*

Dédié à mon maître Pnina Salzman (1922-2006) : une immense artiste, une âme soeur et une grande source d'inspiration qui m'a donné de si nombreux moments de beauté.

**"If to the passing moment I shall ever say: Ah, linger on, thou art so beautiful!"**

*J.W. von Goethe ("Faust")*

Dedicated to Pnina Salzman (1922-2006): an immense artist, a soul mate and a great source of inspiration who gave me so many beautiful moments.

**"Werd ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! Du bist so schön!"**

*J.W. von Goethe ("Faust")*

Meiner Lehrerin Pnina Salzman (1922-2006) gewidmet: eine großartige Künstlerin, eine Schwesterseele und Inspirationsquelle, die mir so zahlreiche Momente der Schönheit schenkte.



ABBAYE DE FONTEVRAUD

Traduction anglaise : Charles Johnston

Traduction allemande : Corinne Fonseca

Enregistrement réalisé à l'Abbaye Royale de Fontevraud en septembre 2008 / Prise de son : Michel Pierre / Direction artistique & Montage : Etienne Collard Piano & accord : Denijs De Winter / Conception et suivi artistique : René Martin et François-René Martin / Design : Jean-Michel Bouchet & Marie Piriou – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Jean-Marc Gourdon / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2008 MIRARE, MIR 075

[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)



