

Chopin Nocturnes

ANGELA HEWITT

hyperion



THE life and music of Frédéric Chopin have so often been romanticized beyond recognition that it is easy to forget he was a classicist at heart, who detested affectation, artifice and sentimentality. He worshipped Bach and Mozart above all other composers (it is said that before his own performances he warmed up with Bach's *Well-Tempered Clavier*, and that was the only score he took with him on his ill-fated journey to Majorca in 1838), yet had little use for the music of his contemporaries (Berlioz, Liszt, Schumann). From Bach he got his love of counterpoint, which he considered the foundation of a good musical education – more important initially than harmony. With Mozart he shared a mastery of delicacy, fluency, refinement and simplicity. It is interesting to realize that when Chopin was born in 1810 Beethoven would live for another seventeen years. Indeed, in certain slow movements of Beethoven (one thinks particularly of those in his First Piano Concerto and the Sonata Op 10 No 1 – strangely enough, both in A flat major) it is easy to sense that Chopin is not far off.

By the time Chopin reached his late teens, he was already the complete artist and a composer with a style so unique that – despite antecedents we might appreciate with historical hindsight – it seemed to come from nowhere. His teachers had been wise in recognizing his gifts and allowing him to discover things on his own. The toast of the aristocracy by the age of eight, he was often asked to perform at the Belvedere in Warsaw, the home of Grand Duke Constantin Pavlovitch, the brother of Tsar Alexander. After one such public appearance, when his mother asked what the public had enjoyed most, he replied 'My new English collar'. Chopin learned early on how to move in exalted circles and indeed later in life he spent more money on clothes, white gloves and

carriages than he did on books and music.

Chopin was probably one of the best things that ever happened to Poland, and yet he left there when he was twenty, never to return. Instead he settled in Paris, where he earned a substantial income teaching, for the most part, wives and daughters of princes and counts, but giving only the occasional public performance. (In his entire career, he gave no more than thirty formal concerts; all of his other appearances were in musical salons.) The songs and dances of the Polish countryside remained a strong influence on his work; but it was the *bel canto* school of Italian opera that gave him that extra inspiration. In his own teaching, he was always urging his pupils to learn how to sing (and not just with the fingers). La Pasta and the tenor Rubini were two of the famous singers of his day, and his own playing was often likened to their artistry.

We know from the wonderful book *Chopin vu par Ses Elèves* by Jean-Jacques Eigeldinger that Chopin was meticulous with his pupils over the inflection of each phrase, encouraging them to think of a long musical line, and not to cut everything up. He likened bad phrasing to someone reciting a speech that had been memorized with difficulty in an unknown language, stopping in the middle of words. If he really wanted to insult someone (and he could), he would say that he or she 'didn't know how to play two notes legato'. Choppy playing he likened to 'shooting pigeons'. Choosing the right fingering was essential, and he used as much finger substitution as an organist (putting one finger down on a key, only to change silently to another). This no doubt came from his love of Bach, as does his use of baroque fingering (crossing the fourth finger over the fifth instead of using the thumb). He was also a stickler

for playing in time, despite the *tempo rubato* for which he was famous. The left hand was, according to Chopin, the conductor, the right hand having more freedom. Or as Liszt put it poetically to one of his pupils: 'Do you see those trees? The wind plays in the leaves, life unfolds and develops beneath them, but the tree remains the same – that is the Chopin *rubato*!' If a student was taking too long over a *ritardando*, Chopin would sarcastically say, 'Please, do sit down!' His own physical weakness (he died of tuberculosis at the age of thirty-nine) meant that his reserves of power were limited, but he was not against others using theirs, as long as they didn't bang. On the other hand, he was known for his soft playing in all its gradations; never insipid, this was his trademark and what set him apart from the other pianists of his day. Thalberg, another whizz at the keyboard but very different from Chopin, once exclaimed after hearing the latter, 'I need some noise because I've heard nothing but *pianissimo* all evening', and shouted all the way home.

One aspect of Chopin interpretation that I feel has been slightly neglected is the question of tempo, most evident in the Nocturnes which of course are all thought to be slow or very slow. This often bothered me as I felt that a dragging tempo did nothing to help sustain and phrase the melodic line (as is the case with Mozart). One day I decided to enforce the metronome markings left by Chopin for the Opp 9, 15 and 27 sets, and found – much to my delight – that they confirmed my suspicion. They are not meant to be all that slow. This changes the character of many of them, and for me adds far more life, poetry and passion. I have only used them, however, as a confirmation of what I already felt, and not as a point of departure. On the other hand, it then seems even

more important than ever to play as quietly as possible when called for. The Nocturnes are Chopin at his most intimate. They are secret confessions of the soul.

Before Chopin, the Irish composer and pianist John Field had begun to publish Nocturnes for the piano in 1812, in a way translating vocal serenades into keyboard compositions. They were characterized by a singing melody in the right hand over a widely spaced accompaniment in the left. Looking at them, it is easy to see that he didn't have Chopin's gift for melodic invention or harmonic variety. When playing Field's Nocturnes, Chopin evidently added little flourishes for extra effect. When Liszt did the same with Chopin's, the latter was not amused. Chopin told him to play it as written or not to play it at all. Liszt retorted, 'Play it yourself!' So he did. Liszt gave in, saying 'Music like yours should not be meddled with.'

Between 1830 and 1846 Chopin wrote eighteen Nocturnes that were published more or less in the order in which they were written. By spanning almost his entire creative life, they give us a marvellous opportunity to see not only how his early works were already totally inspired and original, but also how his style and emotional maturity developed through the years.

I have begun this recording with two separate works that were published posthumously. The **Nocturne in C sharp minor** (CD ①, track ①) was published in 1875 and was not given the title 'Nocturne' by Chopin. He wrote it for his sister Ludwika while in Vienna in 1830, telling her to learn it before she practised his Second Concerto (perhaps a mischievous comment?). It does indeed include several references to that work as well as an echo of his song *Zyczenie* ('The Wish'). The section beginning at bar 21 was originally written in two

different metres simultaneously, no doubt confusing most people, and he later simplified it. This piece has become very popular with students and amateurs, who struggle to put thirty-five notes in the right hand against four in the left in the final scales – a good starting point for what is to come in the rest of the Nocturnes.

The **Nocturne in C minor** ① [2], published in 1938, is not very inspired. Indeed, we wonder if it is by Chopin at all. It could be his own rendering (or rather correction) of a piece written by his future fiancée, Maria Wodzinska, who had studied with John Field. We know that she sent him one of her compositions, but that is all. The autograph manuscript is definitely in Chopin's handwriting, but the musical content seems lacking. It is, nevertheless, a useful study in having a free-flowing, ornamented melody over a strict bass.

Now we get down to business with the three **Nocturnes Op 9**, written between 1830 and 1832. They were dedicated to the pianist Camille Pleyel, the son of the piano manufacturer Ignace Pleyel, who made Chopin's favourite pianos. The three Nocturnes are strikingly different in character. The first, in B flat minor ① [3], is sombre and plaintive, though he ends the piece in major mode. The middle section is the most original: a melody presented in octaves with startling and rapid changes of harmony. It builds up to a pedal point (shadows of Bach) where for sixteen bars the harmony stays in D flat major, then chromatically returns to the tonic key. Sonority is of crucial importance here.

The second Nocturne in E flat major ① [4] is the most famous of all eighteen, and one of Chopin's 'Greatest Hits'. It is easy to see why: the charming melody, the relatively facile accompaniment (though its proper execution is far from easy!), the repetitive nature

of the piece – all things which make it within the reach of the amateur player. Being a bit too often reminded of its resemblance to two of Field's Nocturnes in the same key, Chopin added a number of ornamental variants in copies he made for his students, a few of which I have incorporated in this recording. The melody is a perfect example of how he strove to imitate the *bel canto* singers. He evidently had his students work on the accompaniment using two hands to start off with, so that they would be totally familiar with the harmonies and also distinguish the bass line from the inner chords. I would go as far as to say that the separate study of the left hand in Chopin is as important as in the music of Bach. It holds the piece together, and without being solid the necessary freedom of rhythm and expression cannot be obtained.

The third in the set, in B major ① [5], is already much more adventurous and mature. It is marked *allegretto* and *scherzando*, two indications which need to be heeded to the letter. Chopin is also incredibly precise with his phrasing and articulation marks, giving us all the indications we need to shape the melody properly. It can drive us to distraction memorizing all the slight variants each time the theme is presented, especially when we think that Chopin himself probably never played it the same way twice. The middle section, a dramatic *agitato*, turns to the minor key, with a swirling, ominous accompaniment, and syncopated chords in the right hand. A sudden and brief transition brings us back to the major, and a particularly beautiful coda.

When Chopin's English publisher, Wessel, first brought these pieces out in 1833 he gave them the title 'Murmures de la Seine'. Chopin was furious, calling him an imbecile. Wessel's title was no doubt a ploy to get the

public to accept music of great sophistication that they might otherwise not have been tempted to buy. Chopin was not the first and by no means the last composer to be subjected to such treatment.

The three **Nocturnes Op 15**, published in 1833, were dedicated to Ferdinand Hiller, the German pianist, composer and conductor who was one of Chopin's closest friends during the seven years he lived in Paris. He tells us in his writings how Chopin hardly ever revealed himself in his dealings with people, but that when at the piano, nobody yielded himself so completely as did he, and that his concentration was total. The first one in F major ① [6] is in A–B–A form, beginning with a disarmingly simple melody over a sustained bass containing triplets to fill out the harmonies. It is a beautiful study in line. The serenity is then interrupted by the middle section which not only throws us into the minor key, but also into high drama and is marked *con fuoco* (with fire). The second Nocturne of the group, in F sharp major ① [7], begins as a delicate arabesque with the right hand floating over a steady bass. The middle section in this case is marked *doppio movimento* (twice the speed), and uses a right-hand figuration similar to that of his F sharp minor Prelude. At the end, the music shimmers in a haze of F sharp major.

The third Nocturne of this group, in G minor ① [8], is not a typical Nocturne at all. In fact, it begins as a mazurka and ends as a chorale. There is no going back to the opening material once it is presented. This is one Nocturne where I think Chopin's metronome mark is particularly revealing: too slow a tempo makes it impossibly sluggish. It is still possible for it to sound languishing, as Chopin demands, and for the *rubato* to be used where needed. His harmonic language is rich

and expressive, taking us as far away as F sharp major before reaching a chromatic bridge into the *religioso* section. This is in D minor / F major and in strict four-part writing. A brief return to mazurka rhythm leads us to the close in G major. Chopin originally subtitled it 'After a performance of *Hamlet*', but then removed it, saying 'Let them guess themselves'. I doubt that anybody would have done so.

The next set, the two **Nocturnes Op 27**, was published in 1835 and shows an even greater command of his resources. Dedicated to the Countess d'Appony (in whose salon Chopin frequently performed), they are obviously conceived as a pair, the first being in C sharp minor and the second in the enharmonic major, D flat. In the first ① [9], the left-hand accompaniment spreads over a wide range, leaving the right hand to oscillate between major and minor (E natural / E sharp). The D natural that is accented in the melody enhances the sombre mood. A most beautiful counterpoint is introduced in bar 17 to fill out the texture. The middle section, which becomes increasingly faster and impassioned, stubbornly reiterates a dotted rhythmic motif over a triplet bass. When the music reaches the key of A flat major, it is triumphant, before it breaks out into a mazurka in D flat major, allowing the player to really let go. A short recitative in octaves in the bass leads us back to the haunting bleakness of the opening, which Chopin nevertheless resolves in the major key.

Its companion piece, the Nocturne Op 27 No 2 ① [10] is a favourite of performers. If the C sharp minor Nocturne has a feeling of loneliness, then it is complemented by the duet of voices singing lovingly here. The soaring melody is presented three times in different dynamics: first *piano* and *dolce*, then

pianissimo, and finally *fortissimo*. The key is rich, and so is the ornamentation; and yet it must all sing with great naturalness and ease. The final cadence, after an ascending scale in sixths in the right hand (seven notes against six in the bass), is wonderfully accepting and at peace.

All of the remaining sets of Nocturnes were published in pairs, with the **Nocturnes Op 32** appearing in 1837. The unusual thing about the first one in B major ① [11] is that the ending, with its sinister, threatening drumbeats and rather angry recitative, comes in complete contrast to the serene beginning. But it also transforms what could be a rather uneventful work into something much more meaningful. The second, in A flat major ① [12], was much later incorporated in an orchestral version into Fokine's ballet *Les Sylphides*; I admit that this was how I first became acquainted with it so, like it or not, it is forever associated in my mind with the dance. The middle section in particular lends itself to this feeling with its lightly tripping triplets that become increasingly intense and wild, so much so as to bring back the opening theme *fortissimo* and *appassionato*. But Chopin gradually calms down, and closes the Nocturne with the same two-bar cadence and reverential gesture with which it opened.

The **Nocturnes Op 37** were completed in 1839 by which time Chopin's affair with the writer George Sand was already a year old. They had met in 1836 when Sand (or rather Aurore Dupin as was her real name) was married but separated from Baron Dudevant. Her love affairs were the talk of Paris, as was her manly appearance and habit of smoking cigars. Chopin was at first repelled by her, and was still thinking that

his engagement to Maria Wodzinska might result in marriage (which it didn't; her family were too concerned about his weak constitution and the suspicious people he frequented in the Parisian salons). When they became reacquainted in 1838, however, the spark was immediate and overwhelming for them both (an immensely long letter from Sand to Chopin's close friend Grzymala written in June 1838 makes for compelling reading). They spent the next nine years together, although it seems their physical relations didn't last much more than a year. 'Little Chip-Chip', as she called him, produced some of his greatest compositions during their liaison, despite his worsening health. The first Nocturne of Op 37, in G minor ① [13], is very vocal, with the lament sung by the soprano in long phrases, and the ornaments becoming increasingly elaborate. Then comes a chorale in E flat major played in the lower half of the keyboard which gives it a dark colour. The lament returns, but, as he has done previously, Chopin chooses to give us a 'tierce de Picardie' ending in the major key. This leads us wonderfully into the companion Nocturne in G major ① [14]. A barcarolle, and a sunny one at that, it is also an étude in double notes. The major problem facing the interpreter is to find a tempo at which the beginning is playable, and the lyrical section with which it alternates doesn't drag too much, even though it is marked *sostenuto*. Chopin builds up the tension at the end, pausing on a diminished seventh chord, but then releases it in the most natural of ways. This set was entitled *Les Soupirs* by Chopin's publisher in England. How he must have loved being asked to play his 'Second Sigh' by English ladies!

The last six Nocturnes are, for me, the greatest of

them all, and they show how Chopin had turned the Nocturne into something more than just a charming piano piece. The **Nocturnes Op 48** appeared in 1841 and were probably written in the summer months that Chopin spent in George Sand's chateau in Nohant. The opening of the C minor Nocturne ① [1] immediately announces something out of the ordinary, with its pendulum-like bass and its melody which, punctuated by rests, is strongly rhetorical. Chopin was, according to his students, impossible to please when playing the opening phrase. Already in the first four bars he wanted to hear a question and an answer. The following section in C major, marked *poco più lento* and *sotto voce*, holds back the drama and keeps us in suspense. Gradually things build up with the help of octaves interjected like the rumbling of thunder in the background. When it all comes to a head, the main theme is presented again, but this time with great agitation and over a chordal, triplet accompaniment. Its passionate outburst is maintained almost to the very end, with only the last two bars fading away, but not dispelling the sense of tragedy.

The F sharp minor Nocturne ② [2] that follows is melancholic but not totally without hope. The flowing outer sections are contrasted by a recitative-like section in which the composer wanted the first two chords to sound like an order from a tyrant, and the answer begging for mercy. The most expressive part of this piece is the final page where the same descending chromatic line appears twice, harmonized differently. The set is dedicated to Mlle Laure Duperré, a student of Chopin.

The next pairing, the **Nocturnes Op 55** of 1842–1844, again contain one very good piece with one true masterpiece. The first in F minor ② [3] begins simply with a swinging bass, but in a quicker tempo than

the C minor Nocturne. Things get almost military-sounding in the middle, but not for long; the song-like opening returns, dissolving quickly into triplets that take us to the top of the keyboard, before harp-like chords bring the piece to a close. Then we have the E flat major Nocturne ② [4], announced by a solo high B flat in the right hand. The rhapsodic yearning expressed in this work, and the mastery of counterpoint and rhythm that produces it result in a wondrous piece. How far we have come from those early Nocturnes! The long lines, the uninterrupted flow of ideas, the dialogue between the upper voices that is passionate and spontaneous, the fluidity of the left hand while outlining such rich harmonies, and the poetry of it all give us Chopin at his best. The Op 55 Nocturnes were dedicated to Jane Stirling, his Scottish student and admirer.

The **Nocturnes Op 62** were composed three years before Chopin's death, and at the time when his relationship with George Sand was falling apart. All of Parisian society was agast at the publication of Sand's novel *Lucrezia Floriani*, which, although she vehemently denied it, obviously described the breakdown of their relationship. Considering that, it is amazing that these two Nocturnes are so serene. The first, in B major ② [5], is as contrapuntal as anything he ever wrote, with the left hand playing a much bigger role than simply accompanying. The phrases seem unending, one overlapping into the next. The middle section is totally operatic, with the melody boldly sustained over syncopated chords. When we return to the opening material, the melody is richly ornamented with trills and flourishes. As with Bach, the ornamentation is not just superimposed, but rather part of the melodic line itself. A short bridge section after an

expressive pause wanders gradually back to the tonic. The coda is dream-like and solitary.

The E major Nocturne ② [6] sounds rich and expressive with its melody sung by a mezzo-soprano rather than a higher voice. In the turbulent middle section the left hand plays a melodic role as well, with the harmonic ‘stuffing’ lying in the inner voices. The return of the calmer section brings with it a good deal of resignation – perhaps what Chopin was feeling at the time.

I have ended my survey of the Nocturnes with the **Nocturne in E minor, Op 72 No 1** ② [7]. It was published six years after Chopin’s death and it is still not clear when it was written. Some experts believe it to be among the earliest of his compositions, perhaps dating from 1827. Others believe it to date from the last years of his life (substantiated by Liszt’s claim that the last of his Nocturnes was still in manuscript at the time of his death). The autograph has been lost. The form could certainly be that of an early work, but somehow the melodic material, rather than merely being slightly melancholic, seems to utter a haunting farewell.

* * *

The four Impromptus date from 1835 to 1842. The title suggests improvisation; they might very well have been conceived as such initially, but we know that Chopin went through agonies when it came to writing a musical idea down. He would often spend six weeks on a page, only to return to what he had written in the first place. You wouldn’t know it listening to these pieces. They are full of vitality and freshness, and carry us along with great fluidity. Alfred Cortot, the great Chopin interpreter, wrote concerning the Impromptus: ‘The music should

in some way seem to be born beneath the pianist’s fingers.’

The **Impromptu in A flat major, Op 29** (1837) ② [8], marked *allegro assai, quasi presto*, begins with bubbly triplets that, though brilliant, must sing and have direction. The lyrical middle section in F minor has a broad melody which becomes increasingly ornamented. The end is a stroke of genius: a cadential sequence of chords is interrupted by the returning triplets, and then becomes more and more fragmented until it finally comes to rest.

The **Impromptu in F sharp major, Op 36** ② [9] was composed in Nohant during the summer of 1839. It is the most challenging of the four to interpret, both musically and technically. The left hand begins with a walking accompaniment – the melody in the right hand only appearing in the seventh bar. When it does, it seems calm and secure (with a slight tinge of regret passing into A sharp minor). Along with a chordal section, it certainly doesn’t prepare us for what is to come. A dramatic change to D major brings a military-like theme which becomes quite heroic. Then two bars of swift modulation bring us to the unlikely key of F major where the initial theme makes a reappearance, but this time accompanied by triplets. Half way through that, Chopin makes a step up to the tonic key and remains there until the end. But the surprises don’t stop: a sudden flurry of demisemiquavers in the right hand (marked *leggiero*) is unexpected, leaving the left hand to sing in counterpoint. The chordal passage from the opening brings this imaginative piece to a close.

Chopin’s favourite of these four pieces was the **Impromptu in G flat major, Op 51** (1842) ② [10]. It begins rather like the first of the set with triplets in both

hands, but is harmonically more adventurous. The ascending scale which appears initially in bar 9 makes our spirits soar. The middle section, however, is what makes this piece very special. The left hand must sing like a cello and capture something of the darkness of the key (E flat minor) while the right hand accentuates the restlessness beneath the surface.

The **Fantaisie-Improptu in C sharp minor, Op 66** ② ①① was published posthumously in 1855 by Chopin's lifelong friend and fellow musician, Julian Fontana. It is not known why Chopin didn't publish it himself, but has been suggested that he was a bit too conscious of its resemblance to Moscheles's Improptu Op 89. It certainly has become one of his most popular compositions. The outer sections are a *moto perpetuo*

marked *allegro agitato*. Even in the midst of all those notes, however, there is a melody that sings out clearly. The middle section does indeed have one of those tunes that somebody always puts words to (in this case, 'I'm always chasing rainbows'), but it is also beautiful in its simplicity. In fact, that is what Chopin sought in the end:

'Simplicity is everything. After having exhausted all the difficulties, after having played immense quantities of notes and more notes, then simplicity emerges with all its charm, like art's final seal. Whoever wants to obtain this immediately will never achieve it: you can't begin with the end. One has to have studied a lot, even tremendously, to reach this goal; it is no easy matter.'

ANGELA HEWITT © 2004

*I would like to dedicate this recording to my first piano teacher,
my mother Marion Hewitt, in gratitude for all the hours she devoted
to my musical education, and for giving me such a wonderful beginning*

Angela Hewitt

Recorded in the Reitstadel, Neumarkt in der Oberpfalz, Germany, on 16–20 November 2003

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Front Design TERRY SHANNON

Front Picture Research RICHARD HOWARD

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMIV

Front illustration: *Reclining Nude* by Jean-Jacques Henner (1829–1905)

National Gallery of Art, Washington / Timken Collection

Angela Hewitt



© Karen Robinson

Angela Hewitt is a phenomenal artist who has established herself at the highest level not least through her award-winning recordings. Her ten-year project to record all the major keyboard works of Bach has been described as ‘one of the record glories of our age’ (*The*

Sunday Times) and has won her a huge following. She has a vast repertoire ranging from Couperin to the contemporary, and her discography also includes CDs of Granados, Messiaen and Ravel. Angela Hewitt has performed throughout North America, Europe, Japan, China, Australia, New Zealand, Mexico and the former Soviet Union, and her lecture recitals on Bach and frequent masterclasses are widely appreciated by students and teachers alike.

Born into a musical family (her father was the Cathedral organist in Ottawa, Canada), Angela Hewitt gave her first recital at Toronto’s Royal Conservatory of Music at the age of nine. She received her Bachelor of Music from the University of Ottawa, where she studied with Jean-Paul Sévilla, at the age of eighteen. Her career was launched by winning the International Bach Competition in Toronto in 1985, but before that she had been a top prizewinner in the Bach competitions of Leipzig and Washington, Italy’s Viotti Competition, the Schumann Competition in Zwickau, the Casadesus Competition in Cleveland and the Dino Ciani Competition at La Scala, Milan.

Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listener’s Award (Royal Philharmonic Society Awards) in 2003. She is an Officer of the Order of Canada. She has homes in London, Ottawa, and Umbria, Italy.

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge. The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

Intégrale des Nocturnes et des Improptus de Chopin

LA VIE ET LA MUSIQUE de Frédéric Chopin ont été si souvent romancées, à en devenir méconnaissables, qu'on en oublie volontiers combien ce compositeur était classique dans l'âme, combien il détestait l'affectation, l'artifice et la sensiblerie. Vénérant plus que tout Bach et Mozart (avant un concert, il se chauffait, dit-on, avec le *Clavier bien tempéré* de Bach, la seule partition qu'il prit avec lui lors de son funeste voyage à Majorque, en 1838), il se souciait peu de la musique de ses contemporains (Berlioz, Liszt, Schumann). De Bach, il tenait son amour du contrepoint, qu'il considérait comme le fondement de toute bonne éducation musicale – plus important, au départ, que l'harmonie. Avec Mozart, il partageait une certaine maîtrise de la délicatesse, de la fluidité, du raffinement et de la simplicité. N'oublions pas que lorsque Chopin naquit en 1810, Beethoven avait encore dix-sept ans à vivre. Et de fait, certains mouvements lents beethoveniens (ceux, notamment, du Premier Concerto pour piano et de la Sonate, op.10 n°1 – tous deux, assez étrangement, en la bémol majeur) donnent à sentir que Chopin n'est pas bien loin.

À la fin de son adolescence, Chopin était déjà un artiste accompli doublé d'un compositeur au style si unique – nonobstant certains antécédents que nous pourrions peut-être appréhender avec le recul historique – qu'il semblait surgir de nulle part. Ses maîtres furent assez sages pour reconnaître ses dons et lui permettre de découvrir les choses par lui-même. Coqueluche de l'aristocratie à l'âge de huit ans, il fut souvent invité à jouer au Belvédère, à Varsovie, chez le grand-duc Constantin Pavlovitch, frère du tsar Alexandre. À sa mère qui lui demandait, après l'une de

ces prestations, ce que le public avait préféré, il répondit « mon nouveau faux-col anglais ». Très tôt, il apprit comment évoluer dans les milieux haut-placés et, plus tard, il dépensera davantage en vêtements, en gants blancs et en voitures qu'en livres et en musique.

Chopin fut probablement l'une des principaux événements qui soit jamais arrivé en Pologne, pays qu'il quitta pourtant à l'âge de vingt ans, pour ne jamais y retourner. Installé à Paris, il gagna confortablement sa vie en donnant des cours, surtout à des épouses et à des filles de princes et de comtes, et ne joua que rarement en public. (Dans toute sa carrière, il ne donna pas plus de trente concerts officiels, réservant ses autres apparitions aux salons de musique.) Les chants et les danses de la campagne polonaise continuèrent d'influencer son œuvre, mais ce fut à l'école du *bel canto* de l'opéra italien qu'il puisa ce supplément d'inspiration. Dans ses cours, il exhortait toujours ses élèves à apprendre comment chanter (et pas seulement avec les doigts), et son jeu fut souvent comparé à l'art de La Pasta et du ténor Rubini, deux des plus fameux interprètes lyriques de l'époque.

Nous savons grâce au merveilleux *Chopin vu par Ses Élèves* de Jean-Jacques Eigeldinger que Chopin, méticuleux quant à l'inflexion de chaque phrase, incitait ses élèves à penser à une longue ligne musicale, à ne pas tout hacher. Pour lui, le mauvais phrasé s'apparentait à une personne qui, récitant un discours mémorisé avec difficulté dans un langage inconnue, s'arrête au beau milieu des mots. S'il voulait vraiment insulter quelqu'un (et il en était capable), il disait qu'il ou elle « ne savait pas jouer deux notes legato ». Il assimilait le jeu haché à un « tir aux pigeons ». Choisir le bon doigté

était fondamental et il recourait à autant de substitutions de doigts qu'un organiste (abaissant une touche d'un doigt juste pour que la substitution se fasse en silence), ce qui lui venait sûrement de son amour de Bach, de même que son usage du doigté baroque (il faisait ainsi passer l'annulaire par-dessus l'auriculaire, au lieu d'utiliser le pouce). Il était aussi à cheval sur le jeu en mesure, et ce malgré le *tempo rubato* qui faisait sa réputation. La main gauche était, à ces yeux, le chef d'orchestre, cependant que la droite avait plus de liberté. Ou, comme Liszt le dit un jour poétiquement à l'un de ses élèves : « Vous voyez ces arbres là-bas ? Le vent joue dans les feuilles, la vie s'éploie et s'épanouit sous elles, mais l'arbre reste le même – voilà le *rubato* de Chopin ! » Qu'un élève s'attardât trop sur un *ritardando*, et Chopin lançait un sarcastique « Je vous prie de vous asseoir ! » Sa propre faiblesse physique (il mourut, à trente-neuf ans, de tuberculose) pouvait expliquer une puissance limitée, mais il n'interdisait pas aux autres d'utiliser la leur, tant qu'ils n'exploiaient pas. Il n'en était pas moins connu pour son toucher délicat, dans toutes les échelles de nuances ; jamais insipide, telle était sa marque de fabrique, qui le distinguait des autres pianistes de son temps. Thalberg, lui aussi au du clavier, mais dans un tout autre genre, s'exclama un jour après avoir entendu Chopin : « J'ai besoin de bruit car, de toute la soirée, je n'ai entendu que du *pianissimo* » – et de crier jusqu'à chez lui.

Un aspect de l'interprétation chopinienne a été, ce me semble, quelque peu négligé : il s'agit de la question du tempo, flagrante entre toutes dans les Nocturnes, considérés naturellement comme lents voire très lents. Cela m'a souvent tracassée, car je sentais qu'un tempo traînant n'aidait en rien à tenir et à phraser la ligne

mélodique (ce qui est le cas chez Mozart). Un jour, je décidai d'appliquer les indications métronomiques laissées par Chopin pour les opp.9, 15 et 27 et – à mon grand plaisir – mes soupçons se confirmèrent. Toutes ne doivent pas être aussi lentes. Ce qui, bien souvent, change leur caractère et, à mon sens, apporte un surcroît de vie, de poésie et de passion. Je n'y ai, toutefois, recouru que pour confirmer mes pressentiments, sans jamais m'en servir comme point de départ. Et jouer aussi paisiblement que possible, quand la partition l'exige, semble dès lors encore plus important que jamais. Confessions secrètes de l'âme, les Nocturnes nous dévoilent Chopin sous son jour le plus intime.

En 1812, avant Chopin donc, le compositeur et pianiste irlandais John Field avait fait de publier des Nocturnes pour le piano, traduisant, d'une certaine manière, des sérénades vocales en compositions pour le clavier. Ces pièces se caractérisaient par une mélodie chantante à la main droite, posée sur un accompagnement bien espacé à la main gauche, mais, à les regarder, on se rend vite compte que Field n'avait pas le don de Chopin pour l'invention mélodique ou la variété harmonique. Lorsqu'il jouait les Nocturnes de Field, Chopin ajoutait, de toute évidence, des petites fioritures, pour renforcer l'effet. Mais lorsque Liszt fit de même avec les siens, il ne s'en amusa pas, le sommant de les jouer comme ils étaient écrits ou de ne pas les jouer du tout. À quoi Liszt rétorqua : « Jouez-les vous-même ! » Ce que Chopin fit. Et Liszt d'abandonner sur ces mots : « On ne devrait pas toucher à une musique comme la vôtre. »

Entre 1830 et 1846, Chopin écrivit dix-huit Nocturnes, qui furent publiés plus ou moins dans leur ordre de composition. S'étendant sur presque toute sa vie, ils nous offrent une merveilleuse occasion de

constater l'inspiration et l'originalité déjà absolues de ses œuvres de jeunesse, mais aussi l'évolution, au fil des ans, de son style et de sa maturité émotionnelle.

Pour débiter cet enregistrement, j'ai choisi deux œuvres distinctes, publiées posthument. Le **Nocturne en ut dièse mineur** (CD ①, piste ①), publié en 1875, ne fut pas intitulé « nocturne » par Chopin, qui le composa pour sa sœur Ludwika, alors à Vienne, en 1830, en lui conseillant de l'apprendre avant de s'exercer à son Concerto n°2 (peut-être une remarque espiègle?). Et de fait, il inclut plusieurs références à ce concerto, tout en faisant écho au lied *Zyczenie* (« Le souhait »). La section commencée à la mesure 21 fut originellement écrite dans deux mesures différents à la fois, ce qui ne manqua pas de dérouter la plupart des gens – par la suite, Chopin la simplifia pour le grand public. Ce morceau est devenu fort populaire auprès des étudiants et des amateurs, qui s'échinent à placer trente-cinq notes à la main droite, contre quatre à la gauche dans les dernières gammes – un bon début pour ce que réserve le reste des Nocturnes.

Le **Nocturne en ut mineur** ① ②, publié en 1938, est si peu inspiré qu'on se demande s'il est bien de Chopin. Ce pourrait être sa version (sa correction, plutôt) d'une pièce écrite par sa future fiancée, Maria Wodzinska, qui avait étudié avec John Field. Nous savons qu'elle lui envoya l'une de ses compositions, sans plus. Le manuscrit autographe est sans conteste de la main de Chopin, mais le contenu musical semble manquer d'originalité. Ce nocturne n'en constitue pas moins une étude utile car proposant une mélodie en mouvement libre, ornée, sur une basse stricte.

Attelons-nous maintenant aux trois **Nocturnes, op.9**, écrits entre 1830 et 1832. Dédiés au pianiste

Camille Pleyel, fils du facteur de pianos Ignace Pleyel (fabricant des instruments préférés de Chopin), ils sont d'un caractère étonnamment différent. Le premier, en si bémol mineur ① ③, est sombre et plaintif, quoique terminé en majeur. Sa section centrale, la plus originale, est une mélodie présentée en octaves avec de saisissants et rapides changements d'harmonie, qui se développe jusqu'à une pédale (l'ombre de Bach plane) où, pendant seize mesures, l'harmonie reste en ré bémol majeur, avant un retour chromatique à la tonique. La sonorité est, ici, cruciale.

Le deuxième nocturne, en mi bémol majeur ① ④, est le plus fameux des dix-huit et l'un des plus grands succès de Chopin. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi : sa mélodie charmante, son accompagnement relativement facile (même si son exécution proprement dite est tout sauf aisée !) et sa nature répétitive le mettent à la portée du pianiste amateur. Se voyant un peu trop souvent rappeler sa ressemblance avec deux des Nocturnes de Field écrits dans la même tonalité, Chopin lui adjoignit, dans des copies destinées à ses étudiants, un certain nombre de variantes ornementales – quelques-unes figurent dans cet enregistrement. La mélodie illustre à la perfection la manière dont Chopin s'efforça d'imiter les chanteurs de *bel canto*. Il faisait manifestement travailler l'accompagnement à ses élèves en utilisant les deux mains pour commencer, de façon à bien connaître les harmonies, mais aussi à distinguer la ligne de basse des accords intérieurs. J'oserais même dire que l'étude distincte de la main gauche est aussi importante chez Chopin que chez Bach : sans une solide main gauche pour maintenir la cohésion de la pièce, impossible d'atteindre à la nécessaire liberté de rythme et d'expression.

Le troisième nocturne, en si majeur ① [5], est déjà nettement plus osé et abouti. Il est marqué *allegretto* et *scherzando*, deux indications qu'il faut suivre à la lettre. Chopin s'avère, en outre, incroyablement précis dans ses indications de phrasé et d'articulation, nous fournissant tous les signes indispensables au bon façonnement de la mélodie. Mémoriser toutes les variations minimes survenant à chaque présentation du thème peut nous rendre fou, surtout si l'on songe que Chopin lui-même ne le joua probablement jamais deux fois de la même manière. La section centrale, un dramatique *agitato*, passe à la tonalité mineure, avec un accompagnement tourbillonnant, inquiétant, et des accords syncopés à la main droite. Une soudaine et brève transition nous ramène ensuite au majeur et à une coda de toute beauté.

Lorsque Wessel, l'éditeur anglais de Chopin, publia ces pièces pour la première fois, en 1833, ce fut sous le titre de « Murmures de la Seine ». Furieux, Chopin le traita d'imbécile. Mais il s'agissait sans doute d'une ruse pour faire accepter au public une musique extrêmement sophistiquée que, sinon, il n'aurait peut-être pas été tenté d'acheter. Chopin ne fut ni le premier, ni le dernier compositeur à subir pareil traitement.

Parus en 1833, les trois **Nocturnes, op.15** furent dédiés à Ferdinand Hiller, pianiste, compositeur, chef d'orchestre allemand et ami intime des sept années parisiennes de Chopin. Dans ses écrits, il nous rapporte que Chopin ne se dévoilait presque jamais dans ses relations avec les gens mais que, au piano, personne ne s'abandonnait aussi complètement que lui — sa concentration était totale. Le premier nocturne, en fa majeur ① [6], de forme ABA, s'ouvre sur une mélodie d'une simplicité désarmante posée sur une basse tenue,

dotée de triolets pour combler les harmonies. C'est une superbe étude de ligne. La sérénité est alors interrompue par la section centrale qui nous propulse dans la tonalité mineure, mais aussi dans un drame intense, et est marquée *con fuoco* (avec feu). Le deuxième nocturne, en fa dièse majeur ① [7], s'ouvre sur une délicate arabesque à la main droite, flottant au-dessus d'une basse constante. La section centrale, marquée ici *doppio movimento* (deux fois plus vite), présente une figuration à la main droite identique à celle du Prélude en fa dièse mineur. À la fin, la musique scintille dans une brume de fa dièse majeur.

Le troisième nocturne de cet opus, en sol mineur ① [8], n'a de nocturne que le nom, puisqu'il commence comme une mazurka et s'achève comme un choral. On ne revient pas au matériau d'ouverture une fois qu'il a été présenté. Voilà un nocturne où, à mon sens, l'indication métronomique de Chopin est particulièrement révélatrice : un tempo trop lent le rend insupportablement apathique. Il peut tout de même sonner languissant, comme l'exige Chopin, et le *rubato* demeure possible là où la partition le demande. Son langage harmonique riche et expressif nous entraîne jusqu'à fa dièse majeur avant d'atteindre un pont chromatique pour la section *religioso*, en ré mineur/fa majeur, dans une écriture stricte à quatre parties. Un bref retour au rythme de mazurka nous amène à la conclusion en sol majeur. Chopin, qui donna d'abord à cette pièce le sous-titre « Après une représentation de *Hamlet* », le supprima ensuite en disant : « Laissons-les deviner tout seuls ». Je doute que quiconque l'eût fait.

L'opus suivant, les deux **Nocturnes, op.27**, fut publié en 1835 et révèle une maîtrise des ressources

encore accrue. Dédiés à la comtesse d'Appony (dans le salon de laquelle Chopin jouait souvent), ces nocturnes sont manifestement conçus comme une paire, le premier étant en ut dièse mineur et le second en ré bémol, son majeur enharmonique. Dans le premier ① ⑨, l'accompagnement à la main gauche couvre un large ambitus, laissant la main droite osciller entre majeur et mineur (mi bécarré/mi dièse). Le ré bécarré, accentué dans la mélodie, rehausse l'atmosphère sombre. À la mesure 17, un contrepoint des plus splendides vient combler la texture. La section centrale, de plus en plus rapide et passionnée, s'obstine à répéter un motif rythmique pointé sur une basse en triolets. Triomphante lorsqu'elle atteint la tonalité de la bémol majeur, elle se déchaîne ensuite en une mazurka en ré bémol majeur, autorisant l'interprète à plus de liberté. Un court récitatif en octaves, à la basse, nous ramène à l'obsédante austérité de l'ouverture, que Chopin résout néanmoins en majeur.

Son pendant, le Nocturne, op.27 n°2 ① ⑩, est l'un des préférés des pianistes. Si le Nocturne en ut dièse mineur exhale un sentiment de solitude, il trouve ici un complément dans le duo de voix chantant tendrement. La mélodie, élancée, est présentée dans trois dynamiques différentes : *piano* et *dolce*, *pianissimo* et, enfin, *fortissimo*. La tonalité est riche, à l'instar, naturellement, de l'ornementation ; et l'ensemble doit cependant chanter avec force naturel et aisance. Passé une gamme descendante en sixtes à la main droite (sept notes contre six à la basse), la cadence finale est merveilleusement résignée, en paix.

Comme tous les nocturnes restants, les **Nocturnes, op.32** (1837) furent publiés par paire. Le premier, en si majeur ① ⑪, est insolite en ce que sa conclusion,

aux battements de tambour sinistres, menaçants, et au récitatif plutôt furieux, contraste totalement avec son ouverture sereine, transformant ce qui pourrait être une œuvre assez terne en quelque chose de bien plus profond. Une version orchestrale du second nocturne, en la bémol majeur ① ⑫, fut incorporée beaucoup plus tard au ballet de Fokine, *Les Sylphides* ; j'avoue l'avoir découvert sous cette forme et, que je le veuille ou non, mon esprit l'associera toujours à la danse. La section centrale se prête particulièrement à ce sentiment, avec ses triolètes sautillant d'un pas léger, qui se font de plus en plus intenses et débridés, au point de ramener le thème initial *fortissimo* et *appassionato*. Mais Chopin s'apaise peu à peu et conclut le Nocturne par la même cadence de deux mesures et le même geste révérenciel qu'en ouverture.

Les **Nocturnes, op.37** furent achevés en 1839, un an après le début de la liaison de Chopin avec George Sand (de son vrai nom Aurore Dupin), qu'il avait rencontrée une première fois en 1836, alors qu'elle était mariée au baron Dudevant – mais vivait séparée. Paris ne parlait à cette époque que de ses aventures amoureuses, de son allure masculine et de son habitude de fumer le cigare. Cette année-là, elle n'intéressa pas du tout un Chopin encore convaincu que ses fiançailles avec Maria Wodzinska pourraient déboucher sur un mariage (il n'en fut rien, la famille de la fiancée ayant jugé par trop inquiétantes la faible constitution de Chopin, mais aussi ses fréquentations douteuses dans les salons parisiens). Mais lorsqu'ils se revirent en 1838, le charme opéra immédiatement et irrésistiblement, de part et d'autre (une très longue lettre de Sand, adressée en juin 1838 à Grzymala, intime de Chopin, est d'une lecture envoûtante). Ils restèrent ensemble durant neuf

ans – même si leurs relations physiques ne semblent pas avoir excédé une année. Malgré la détérioration de sa santé, « Petit Chip-Chip », comme l'appelait Sand, produisit alors certaines de ses plus grandes compositions. Le premier nocturne de l'op.37, en sol mineur ① ⑬, très vocal, voit la lamentation chantée au soprano en de longues phrases, avec des ornements toujours plus élaborés. S'ensuit un choral en mi bémol majeur joué dans la moitié inférieure du clavier – d'où sa couleur ténébreuse. La lamentation revient mais, comme il l'a déjà fait auparavant, Chopin opte pour une « tierce de Picardie » s'achevant en majeur. Ce qui nous amène merveilleusement au Nocturne en sol majeur ① ⑭. Cette barcarolle, ensoleillée de surcroît, est également une étude de doubles notes. L'interprète est avant tout confronté à la nécessité de trouver un tempo permettant de jouer le début, tout en faisant que la section centrale avec lequel elle alterne ne traîne pas trop, bien qu'elle soit marquée *sostenuto*. Chopin développe la tension à la fin, marquant une pause sur un accord de septième diminuée, avant de le relâcher de la manière la plus naturelle qui soit. Son éditeur anglais ayant intitulé cet opus *Les Soupirs*, l'on imagine combien Chopin dut adorer entendre les dames anglaises lui demander de jouer son « Second soupir » !

Les six derniers Nocturnes sont, à mes yeux, les plus grandioses de tous, révélant combien Chopin avait fait du nocturne bien plus qu'une charmante pièce pour piano. Parus en 1841, les **Nocturnes, op.48** furent probablement écrits durant l'été que Chopin passa au château de George Sand, à Nohant. L'ouverture du Nocturne en ut mineur ② ① annonce d'emblée quelque chose de peu ordinaire, avec sa basse-balancier et sa mélodie qui, ponctuée de pauses, est fortement

rhétorique. À en croire ses élèves, Chopin était toujours insatisfait de l'interprétation de la phrase d'ouverture. Dès les quatre premières mesures, il voulait entendre une question et une réponse. Marquée *poco più lento* et *sotto voce*, la section suivante, en ut majeur, retient le drame et nous tient en haleine. Les choses se construisent peu à peu à l'aide d'octaves assénées en arrière-plan comme un grondement de tonnerre. Lorsque la situation devient critique, le thème principal est de nouveau présenté, mais cette fois avec une vive agitation et par-dessus un accompagnement monophonique, en triolets. Cet accès de passion est entretenu presque jusqu'à la toute fin, seules les deux dernières mesures s'affaiblissant, sans pour autant dissiper le sentiment de tragédie.

Le Nocturne suivant, en fa dièse mineur ② ②, est mélancolique, mais pas totalement désespéré. Aux fluides sections extrêmes s'oppose une section de type récitatif, dont les deux premiers accords doivent, nous dit Chopin, sonner comme l'ordre d'un tyran, cependant que la réponse implore la miséricorde. La partie la plus expressive de cette pièce est la page finale, où la même ligne chromatique descendante apparaît sous deux harmonisations différentes. Cet opus est dédié à Mlle Laure Duperré, élève de Chopin.

Le diptyque suivant, les **Nocturnes, op.55** (1842–1844), offre, lui aussi, une fort belle pièce et un véritable chef-d'œuvre. Le premier Nocturne, en fa mineur ② ③, s'ouvre simplement sur une basse rythmée, mais dans un tempo plus rapide que celui du Nocturne et ut mineur. Au milieu, les choses prennent une tournure quasi militaire, mais cela ne dure pas ; la mélodie revient, pour se dissoudre rapidement en triolets qui nous entraînent en haut du clavier, avant

que des accords de type harpe ne viennent clore la pièce. Tournons-nous à présent vers le Nocturne en mi bémol majeur ② [4], annoncé par un si bémol aigu solo, à la main droite. La langueur rhapsodique, mais aussi la maîtrise du contrepoint et du rythme dont elle découle, font de ce nocturne une pièce merveilleuse. Comme nous sommes loin des Nocturnes de jeunesse ! Les lignes longues, le flot d'idées ininterrompu, le dialogue entre les voix supérieures, passionné et spontané, la fluidité de la main gauche déroulant de riches harmonies, sans oublier la poésie de l'ensemble, nous montrent un Chopin sous son meilleur jour. Ces nocturnes furent dédiés à Jane Stirling, élève et admiratrice écossaise du compositeur.

Les **Nocturnes, op.62** furent composés trois ans avant la mort de Chopin, à une époque où sa relation avec George Sand battait de l'aile. Le Tout-Paris fut atterré par la publication du roman de Sand, *Lucrezia Floriani*, qui, bien qu'elle le niât farouchement, décrivait de toute évidence la dégradation de sa relation avec Chopin. Sachant cela, les deux Nocturnes paraissent étonnamment sereins. Le premier, en si majeur ② [5], est plus contrapuntique que jamais, la main gauche allant bien au-delà du simple accompagnement. Les phrases, semblant sans fin, se chevauchent les unes les autres. La section centrale, totalement opératique, voit la mélodie tenue fermement par-dessus des accords syncopés. Au retour du matériau d'ouverture, cette mélodie s'orne richement de trilles et de fioritures. Comme chez Bach, l'ornementation ne vient pas en simple surimposition mais fait partie intégrante de la ligne mélodique même. Passé une pause expressive, un bref pont nous ramène peu à peu, un musant, à la tonique. La coda est onirique et solitaire.

Le Nocturne en mi majeur ② [6] exhale richesse et expressivité avec sa mélodie chantée au mezzo-soprano plutôt qu'à une voix plus aiguë. Dans la turbulente section centrale, la main gauche joue également un rôle mélodique, le « rembourrage » harmonique reposant dans les voix intérieures. Le retour de la section apaisée apporte son lot de résignation – peut-être ce que Chopin ressentait alors.

Mon étude des Nocturnes s'achève sur le **Nocturne en mi mineur, op.72 n°1** ② [7]. Publié six ans après la mort de Chopin, on ignore encore quand, au juste, il fut écrit. Certains experts le classent parmi les toutes premières compositions, le faisant remonter à peut-être 1827, tandis que d'autres l'associent aux dernières années du compositeur (s'appuyant en cela sur Liszt, qui affirmait que le dernier des Nocturnes était encore à l'état de manuscrit au moment de la mort de Chopin). Bien que la forme de cette pièce pût être celle d'une œuvre de jeunesse, son matériau mélodique, lui, ne se contente pas d'être juste un peu mélancolique : il semble dire un adieu lancinant.

* * *

Comme le suggère leur titre, les Quatre Improptus (1835–1842) peuvent fort bien avoir été conçus à des fins d'improvisation, même si l'on sait les angoisses que traversait Chopin dès qu'il s'agissait de consigner une idée musicale. Il passait souvent six semaines sur une page, pour finalement revenir à ce qu'il avait écrit au départ. Ce que l'on ne soupçonnerait jamais en écoutant ces pièces qui, toutes de vitalité et de fraîcheur, nous emportent avec une grande fluidité. Grand interprète de Chopin, Alfred Cortot écrivit à propos des Improptus : « La musique devrait paraître en quelque sorte naître

sous les doigts de l'exécutant. »

L'Impromptu en la bémol majeur, op.29 (1837)

② [8], marqué *allegro assai, quasi presto*, s'ouvre sur de pétillants triollets qui, malgré leur éclat, doivent chanter et avoir une certaine direction. La section centrale lyrique, en fa mineur, nous offre une ample mélodie, de plus en plus ornée. Le tout s'achève sur un coup de génie : une séquence d'accords cadentielle est interrompue par le retour des triollets et ne cesse de se fragmenter jusqu'à finalement s'arrêter.

L'Impromptu en fa dièse majeur, op.36 ② [9]

fut composé à Nohant, durant l'été de 1839. Des quatre, il est celui qui lance à l'interprète le plus grand défi musical et technique. La main gauche s'ouvre sur un accompagnement monotone, la mélodie à la main droite n'apparaissant qu'à la septième mesure. Tout semble alors calme et tranquille (avec une légère nuance de regret passant en la dièse mineur). Aux côtés d'une section en accords, cette mélodie ne nous prépare en rien à ce qui va suivre : un dramatique changement en ré majeur entraîne dans son sillage un thème martial, qui devient franchement héroïque. Puis deux mesures d'une rapide modulation nous conduisent à la tonalité inattendue de fa majeur, où le thème initial fait une réapparition, assorti de triollets, cette fois. À mi-chemin, Chopin avance vers la tonique, où il reste jusqu'à la fin. Mais les coups de théâtre ne s'arrêtent pas là. Une soudaine rafale de triples croches à la main droite (marquées *leggiero*) nous prend presque par surprise, laissant la main gauche chanter en contrepoint. Le passage en accords du début vient clore cette pièce imaginative.

L'Impromptu en sol bémol majeur, op.51

(1842) ② [10], le préféré de Chopin, s'ouvre plutôt à la

manière du premier des quatre Impromptus, avec des triollets aux deux mains, mais est harmoniquement plus osé. La gamme ascendante qui apparaît initialement à la mesure 9 nous remonte le moral. Mais c'est la section centrale qui fait toute la spécificité de cette pièce : la main gauche doit y chanter comme un violoncelle et ravir un peu des ténèbres de la tonalité (mi bémol mineur), tandis que la droite accentue la nervosité sous-jacente.

La **Fantaisie-Impromptu en ut dièse mineur, op.66** ② [11] fut publiée posthument, en 1855, par le musicien Julian Fontana, ami de toujours de Chopin. Nous ignorons pourquoi Chopin ne la publia pas lui-même – d'aucuns suggèrent qu'il était peut-être trop conscient de la ressemblance de cette pièce avec l'Impromptu, op.89 de Moscheles. Elle n'en devint pas moins l'une de ses compositions les plus populaires. Les sections extrêmes sont un *moto perpetuo* marqué *allegro agitato* mais, même au cœur de toutes ces notes, une mélodie parvient à chanter clairement. La section centrale recèle, quant à elle, un de ces airs sur lesquels on finit toujours par mettre des paroles (en l'occurrence, « I'm always chasing rainbows »), mais qui est aussi magnifique de simplicité – cette simplicité que Chopin recherchait en définitive : « La dernière chose, c'est la simplicité. Après avoir épuisé toutes les difficultés, après avoir joué une immense quantité de notes et de notes, c'est la simplicité qui sort avec tout son charme, comme le dernier sceau de l'art. Quiconque veut arriver de suite à cela n'y parviendra jamais ; on ne peut commencer par la fin. Il faut avoir étudié beaucoup, même immensément, pour atteindre ce but ; ce n'est pas une chose facile. »

ANGELA HEWITT © 2004

Traduction HYPERION

Chopin: Die Nocturnes und Impromptus

DAS Leben und Werk Frédéric Chopins sind so oft romantisiert und verzerrt worden, dass man leicht vergisst, dass er eigentlich ein „Klassiker“ war, der Affektiertheit, Künstelei und Sentimentalität nicht leiden konnte. Er verehrte Bach und Mozart ganz besonders (angeblich spielte er sich vor seinen Konzerten mit Bachs *Wohltemperierten Klavier* ein und dies waren auch die einzigen Noten, die er auf seine verhängnisvolle Reise nach Mallorca im Jahre 1838 mitnahm), konnte jedoch wenig mit der Musik seiner Zeitgenossen (Berlioz, Liszt, Schumann) anfangen. Durch Bach lernte er den Kontrapunkt schätzen, den er als Grundlage einer guten musikalischen Ausbildung betrachtete – zunächst noch wichtiger als Harmonie. Ebenso wie Mozart beherrschte er die Kunst des anmutigen, fließenden, feinen und gleichzeitig schlichten Komponierens. Es ist interessant, sich zu vergegenwärtigen, dass als Chopin 1810 geboren wurde, Beethoven noch 17 Jahre lang leben sollte. Und tatsächlich scheint in gewissen langsamen Sätzen Beethovens (insbesondere die seines Ersten Klavierkonzerts und der Sonate op. 10 Nr. 1 – sensamerweise beide in As-Dur) Chopin nicht weit entfernt zu sein.

Noch bevor Chopin sein 20. Lebensjahr erreicht hatte, war er bereits ein vollkommener Künstler und besaß als Komponist einen so eigenen Stil, der – trotz einiger Vorbilder, die im Nachhinein zu erkennen sind – aus dem Nichts gekommen zu sein schien. Seine Lehrer hatten seine Begabung erkannt und waren so klug gewesen, ihn die Dinge auf eigene Faust entdecken zu lassen. Im Alter von acht Jahren war er der Star des

Adels und wurde oft dazu eingeladen, im Warschauer Belvedere, dem Heim des Großherzogs Konstantin Pawlowitsch, Bruder des Zaren Alexander, zu spielen. Nach einer solchen Aufführung gab er auf die Frage seiner Mutter, was denn dem Publikum am meisten gefallen habe, zurück: „Mein neuer englischer Kragen“. Chopin lernte früh, sich in gehobener Gesellschaft zu bewegen, was zur Folge hatte, dass er später mehr Geld für Kleider, weiße Handschuhe und Kutschen ausgab als für Bücher und Noten.

Chopin war wahrscheinlich mit das Beste, was Polen je geschehen konnte, doch verließ er es im Alter von zwanzig Jahren, um nie wieder dorthin zurückzukehren. Stattdessen ließ er sich in Paris nieder, wo er hauptsächlich mit dem Unterrichten von Ehefrauen und Töchtern von Prinzen und Fürsten und auch mit gelegentlichen öffentlichen Konzerten einen ansehnlichen Lebensunterhalt verdiente. (Während seiner gesamten Laufbahn gab er nicht mehr als dreißig formelle Konzerte; all seine anderen Aufführungen fanden in Musik-Salons statt.) Die Lieder und Tänze des ländlichen Polens waren stets ein wichtiger Einfluss auf seine Werke; doch lieferte die *Belcanto*-Schule der italienischen Oper besondere Inspiration. Er empfahl allen seinen Schülern dringend, das Singen zu erlernen (und das nicht nur mit den Fingern). La Pasta und der Tenor Rubini waren zwei berühmte Sänger seiner Zeit und sein Spiel wurde mit ihrer Kunst oft gleichgesetzt.

Dem wunderbaren Buch *Chopin vu par Ses Élèves* von Jean-Jacques Eigeldinger können wir entnehmen, dass Chopin bei seinen Schülern sehr genau auf den Ausdruck einer jeden Phrase achtete und sie dazu

anhielt, in großen musikalischen Bögen zu denken und nicht alles zu zerstückeln. Er verglich schlechtes Phrasieren mit jemandem, der eine unter großen Mühen auswendiggelernte Rede in einer fremden Sprache hält und mitten im Wort stockt. Wenn Chopin jemandem richtig beleidigen wollte (und dazu war er durchaus im Stande), dann sagte er, dass der- oder diejenige „nicht zwei Töne legato spielen“ könne. Abgehacktes Spiel setzte er gleich mit „Tauben schießen“. Die Wahl des richtigen Fingersatzes war unumgänglich und er bediente sich des Fingerlegato (wobei ein Finger eine Taste niederdrückt und dann von einem anderen Finger lautlos ausgewechselt wird) ebenso häufig, wie Organisten es tun. Diese Technik war zweifelsohne ein Resultat seiner Liebe zu den Werken Bachs, wie auch der barocke Fingersatz (wobei der vierte Finger über den fünften gesetzt wird, anstatt mit dem Daumen unterzusetzen), den er zuweilen einsetzte. Rhythmisches Spiel nahm er ebenfalls sehr genau, trotz des *Tempo rubato*, für das er berühmt war. Die linke Hand war nach Chopin der Dirigent und die rechte Hand hatte mehr Freiheit. Oder, wie Liszt es einst recht poetisch gegenüber einem Schüler ausdrückte: „Sehen Sie die Bäume dort? Der Wind spielt in den Blättern, das Leben entfaltet sich und entwickelt sich unter ihnen, doch der Baum verändert sich nicht – das ist das Chopinsche *Rubato*!“ Wenn ein Schüler für ein *Ritardando* zu lange brauchte, so bemerkte Chopin sarkastisch: „Bitte setzen Sie sich doch!“ Aufgrund seiner schwachen Konstitution (er starb an Tuberkulose im Alter von 39 Jahren) waren seine physischen Reserven begrenzt, doch hatte er nichts dagegen, wenn andere ihre Kraft ausnutzten, so lange sie nicht hämmerten. Andererseits war er für sein sanftes, doch

niemals geistloses Spiel in all seinen feinen Abstufungen berühmt; es war dies sein Markenzeichen und in dieser Fertigkeit erreichte ihn keiner der zeitgenössischen Pianisten. Thalberg, ein weiterer Tastenvirtuose, im Stil jedoch vollkommen anders als Chopin, rief einmal aus, nachdem er den Letzteren gehört hatte: „Ich brauche ein wenig Krach weil ich den ganzen Abend nichts als *Pianissimo* gehört habe“ und stieß auf dem Nachhauseweg lauter Schreie aus.

Ein Aspekt der Chopin-Interpretation, von dem ich glaube, dass er bisher vernachlässigt worden ist, ist die Frage des Tempos. Dies ist bei den Nocturnes am auffälligsten, die alle entweder langsam oder sehr langsam aufgefasst werden. Das hat mich oft gestört, weil ich fand, dass mit einem schleppenden Tempo die Melodie weder besser ausgehalten noch phrasiert werden könne (ebenso wie bei Mozart). Eines Tages entschloss ich mich dazu, die Metronom-Vorgaben, die Chopin in den Zyklen op. 9, 15 und 27 angab, genau zu beachten und merkte – zu meiner großen Freude – dass mein Verdacht zurecht gewesen war. Diese Stücke sind nicht besonders langsam angelegt. Ein etwas schnelleres Tempo verändert oftmals den Charakter und sie wirken lebendiger, lyrischer und leidenschaftlicher. Ich habe mich jedoch lediglich an diese Vorgaben gehalten, weil sie das bestätigten, was ich bereits fühlte, und nicht weil sie als solche einen neuen Ausgangspunkt bildeten. Andererseits erscheint es dabei wichtiger denn je, so leise wie möglich zu spielen, wo es verlangt wird. Die Nocturnes sind die intimsten Werke Chopins. Sie sind geheime Seelenschilderungen.

Vor Chopin hatte der irische Komponist und Pianist John Field bereits im Jahre 1812 damit begonnen, Nocturnes für das Klavier herauszugeben, wobei er

Serenaden für Singstimme sozusagen für das Klavier übersetzte. Diese Werke zeichneten sich durch eine gesangliche Melodie in der rechten Hand mit einer weit gefächerten Begleitung der linken Hand aus. Bei näherer Betrachtung wird es schnell offenbar, dass Field nicht Chopins Gabe für melodische Invention oder harmonische Abwechslung besaß. Wenn er Fields Nocturnes spielte, fügte Chopin offenbar Verzerrungen hinzu, um einen interessanteren Effekt zu erzielen. Als Liszt jedoch die Nocturnes von Chopin ebenso behandelte, war der Letztere recht verärgert. Chopin forderte, seine Werke entweder so zu spielen, wie sie notiert waren, oder überhaupt nicht. Darauf gab Liszt zurück: „Spielen Sie sie selbst!“ Und so geschah es. Liszt gab nach und sagte: „Mit Musik wie der Ihrigen darf nicht herumgebastelt werden.“

Zwischen 1830 und 1846 schrieb Chopin 18 Nocturnes, die alle mehr oder weniger in der Reihenfolge herausgegeben wurden, in der sie auch entstanden waren. Sie umspannen fast sein gesamtes kreatives Leben und gewähren einen besonderen Einblick in sein Schaffen: einerseits wird deutlich, dass schon die frühen Werke sehr inspiriert und originell waren, andererseits kann zeichnet sich die stilistische Entwicklung und zunehmende emotionale Reife deutlich ab.

Die vorliegende Aufnahme habe ich mit zwei Einzelwerken begonnen, die posthum veröffentlicht wurden. Das **Nocturne in cis-Moll** (CD ①, Track ①) wurde 1875 publiziert und war von Chopin nicht „Nocturne“ genannt worden. Er komponierte es für seine Schwester Ludwika während seines Aufenthalts in Wien 1830 und wies sie an, es zu lernen, bevor sie sein Zweites Klavierkonzert übe (möglicherweise ein spitzbübischer Kommentar?). Er spielt tatsächlich

mehrmals an das Konzert an und zitiert auch sein Lied *Zyczenie* („Der Wunsch“). Die Passage, die in Takt 21 beginnt, stand ursprünglich in zwei verschiedenen Metren gleichzeitig, was die meisten zweifellos verwirrt haben muss, so dass er den Teil später für den allgemeinen Konsum vereinfachte. Dieses Stück ist heutzutage unter Schülern und Amateuren sehr beliebt, die sich jedoch schwer tun, bei den Tonleitern am Schluss 35 Noten in der rechten gegen 4 Noten in der linken Hand zu setzen – ein guter Ausgangspunkt für die restlichen Nocturnes.

Das **Nocturne in c-Moll** ① ②, publiziert im Jahre 1938, ist nicht besonders inspiriert. Man fragt sich sogar, ob es wirklich von Chopin ist. Es könnte seine Übertragung (oder Korrektur) eines Stückes seiner zukünftigen Verlobten, Maria Wodzinska, sein, die bei John Field studiert hatte. Wir wissen jedoch lediglich, dass sie ihm eine ihrer Kompositionen geschickt hatte. Das Manuskript weist zwar zweifellos Chopins Handschrift auf, jedoch fehlt der musikalische Inhalt. Es ist jedoch trotzdem ein nützliches Übungsstück mit einer frei fließenden, verzierten Melodie über einem strengen Bass.

Mit den drei **Nocturnes op. 9**, entstanden zwischen 1830 und 1832, kann es nun richtig losgehen. Sie wurden dem Pianisten Camille Pleyel gewidmet, dem Sohn des Klavierbauers Ignace Pleyel, der Chopins Lieblingsklaviere herstellte. Diese drei Nocturnes unterscheiden sich im Charakter sehr. Das erste, in b-Moll, ① ③, ist düster und klagend angelegt, obwohl es in Dur endet. Der Mittelteil ist besonders originell: es handelt sich hier um eine Melodie, die in Oktaven dargestellt wird und in der schnelle Harmoniewechsel vorkommen. Das Ganze steigert sich zu einem Orgelpunkt (der Einfluss Bachs), wo die Harmonie 16 Takte

lang in Des-Dur verweilt und dann chromatisch zur Tonika zurückkehrt. Klangfülle ist hier von besonderer Wichtigkeit.

Das zweite Nocturne in Es-Dur, ① [4], ist das berühmteste der 18 Nocturnes und einer der größten „Hits“ Chopins. Dies ist leicht nachzuvollziehen: die liebliche Melodie, die relativ einfache Begleitung (deren korrekte Ausführung jedoch alles andere als leicht ist!) und die repetitive Natur des Stückes sind alles Eigenschaften, die es dem Laien erlauben, das Stück zu bewältigen. Nachdem er etwas zu oft auf die Ähnlichkeit des Stückes zu zwei Nocturnes von Field in derselben Tonart aufmerksam gemacht worden war, fügte Chopin diverse Verzierungsvarianten in die Ausgaben seiner Schüler ein, von denen ich einige für diese Aufnahme verwendet habe. Die Melodie ist ein Musterbeispiel für Chopins Bemühungen, die *Belcanto*-Sänger nachzuahmen. Ganz offensichtlich ließ er seine Schüler die Begleitung zunächst mit beiden Händen üben, so dass sie sich mit den Harmonien absolut vertraut machten und außerdem die Bassstimme von den inneren Akkorden unterscheiden könnten. Ich würde sogar so weit gehen und behaupten, dass das Studium der linken Hand allein bei Chopin ebenso wichtig ist wie bei Bach. Sie hält das Stück zusammen, und wenn sie nicht stabil ist, kann die unerlässliche Freiheit des Rhythmus' und des Ausdrucks nicht erzielt werden.

Das dritte Nocturne op. 9 steht in H-Dur ① [5] und ist bereits sehr viel gewagter und reifer. Es ist mit *Allegretto* und *scherzando* überschrieben, zwei Anweisungen, an die man sich unbedingt halten muss. Chopin ist auch in seinen Phrasierungs- und Artikulationsanweisungen sehr präzise, so dass absolut klar ist, wie er die Melodie geformt wissen möchte. Es

kann einen bisweilen zur Verzweiflung treiben, wenn man alle noch so kleinen Abweichungen des Themas auswendiglernt, besonders wenn man sich vorstellt, dass Chopin selbst das Stück wahrscheinlich immer anders gespielt hat. Der Mittelteil, ein dramatisches *Agitato*, bewegt sich nach Moll, wobei synkopierte Akkorde in der Rechten von einer wirbelnden, ominösen Linken begleitet werden. Eine plötzliche und kurze Überleitung führt uns nach Dur zurück und es erklingt eine besonders gelungene Coda.

Als Chopins englischer Verleger Wessel diese Stücke 1833 erstmals herausbrachte, gab er ihnen den Titel „Murmures de la Seine“. Chopin war aufgebracht und beschimpfte ihn als Idioten. Es war sicherlich ein Trick, Musik von einem so hohen Stellenwert, die sich sonst wahrscheinlich nicht so einfach verkauft hätte, dem Publikum schmackhaft zu machen. Chopin war weder der erste noch der letzte Komponist, der sich eine solche Behandlung gefallen lassen musste.

Die drei **Nocturnes op. 15**, die 1833 herauskamen, wurden dem deutschen Pianisten, Komponisten und Dirigenten Ferdinand Hiller gewidmet, der einer der engsten Freunde Chopins während seines siebenjährigen Parisaufenthalts war. Von ihm wissen wir, dass sich Chopin im alltäglichen Leben recht bedeckt hielt, sobald er jedoch am Klavier saß, er sich wie kein anderer enthüllte und absolut konzentriert war. Das erste Nocturne in F-Dur ① [6] steht in A–B–A Form und beginnt mit einer unwiderstehlich schlichten Melodie über einem ausgehaltenem Bass mit Triolen, die die harmonische Lücke füllen. Es ist dies eine wunderbare Etüde der Melodieführung. Die Gelassenheit wird dann von dem Mittelteil unterbrochen, der uns nicht nur ziemlich plötzlich nach Moll befördert sondern auch

hochdramatisch und mit *con fuoco* (mit Feuer) überschrieben ist. Das zweite Nocturne in diesem Zyklus steht in Fis-Dur ① ⑦ und beginnt als liebliche Arabeske, wobei die rechte Hand über einem regelmäßigen Bass umherschweift. Hier ist der Mittelteil mit *Doppio movimento* (doppeltes Tempo) markiert und die Figurationen der rechten Hand erinnern an diejenigen des fis-Moll Préludes. Gegen Ende schimmert die Musik in einem Fis-Dur-Nebelschleier.

Das dritte Nocturne op. 15 ① ⑧ steht in g-Moll und ist überhaupt kein typisches Nocturne. Tatsächlich fängt es wie eine Mazurka an und endet als Choral. Nachdem das Anfangsmaterial vorgestellt wurde, wird darauf nicht mehr Bezug genommen. Meiner Ansicht nach ist in diesem Nocturne Chopins Metronomangabe besonders aufschlussreich: ein zu langsames Tempo macht es viel zu schwerfällig. Es kann immer noch schmachkend klingen, wie Chopin verlangt, und das *Rubato* kann eingesetzt werden, wo nötig. Seine harmonische Sprache ist hier besonders reichhaltig und ausdrucksvoll und führt uns bis nach Fis-Dur, bevor wir zu einer chromatischen Brücke kommen, die in den „religioso“-Teil hinüberleitet. Dieser steht in d-Moll beziehungsweise F-Dur und ist streng vierstimmig gehalten. Eine kurze Rückkehr zu dem Mazurkarhythmus führt uns ins nahe G-Dur. Chopin versah es ursprünglich mit dem Untertitel „Nach einer Aufführung des *Hamlet*“, überlegte es sich dann aber anders und entfernte den Untertitel mit der Begründung: „Sollen sie es selbst erraten“. Ich wage zu bezweifeln, dass das irgendjemand getan haben wird.

Der nächste Zyklus, die beiden **Nocturnes** op. 27, wurde 1835 veröffentlicht und offenbart eine noch größere Beherrschung seiner musikalischen

Ressourcen. Die beiden Werke wurden der Gräfin d'Appony (in deren Salon Chopin oft Konzerte gab) gewidmet und sind offensichtlich als ein Paar angelegt, wobei das erste in cis-Moll und das zweite in der entsprechenden enharmonischen Durtonart, Des-Dur, steht. Im ersten ① ⑨ dehnt sich die Begleitung der linken Hand weit aus und die rechte Hand schwingt zwischen Dur und Moll (E / Eis) hin und her. Das D, das in der Melodie betont wird, verstärkt die düstere Stimmung. Ein besonders schöner Kontrapunkt wird in Takt 17 eingeführt, um die Struktur auszufüllen. Der Mittelteil, der zunehmend schneller und leidenschaftlicher wird, wiederholt stur ein punktiertes rhythmisches Motiv über einem Triolenbass. Wenn die Musik in As-Dur ankommt, schlägt die Stimmung in Triumph um, bevor sich das Ganze zu einer Mazurka in Des-Dur umwandelt, in der der Pianist richtig loslegen kann. Ein kurzes Rezitativ in Oktaven im Bass führt uns zu der schwermütigen Trostlosigkeit des Anfangs zurück, die Chopin trotzdem nach Dur auflöst.

Das Partnerstück, das Nocturne op. 27 Nr. 2 ① ⑩ ist unter Pianisten besonders beliebt. Wenn das cis-Moll Nocturne ein Gefühl der Einsamkeit besitzt, dann wird es hier mit einem Duett von lieblich singenden Stimmen ergänzt. Die emporsteigende Melodie wird dreimal, jeweils mit unterschiedlicher Dynamik, präsentiert: zuerst *piano* und *dolce*, dann *pianissimo* und zuletzt *fortissimo*. Die Tonart ist gehaltvoll und die Ornamentierung mannigfaltig, und trotzdem muss alles mit großer Natürlichkeit und Leichtigkeit singen. Die Schlusskadenz erklingt nach einer aufsteigenden Tonleiter in Sexten in der rechten Hand (sieben Noten gegen sechs im Bass) und ist wunderbar versöhnlich und friedfertig.

Alle übrigen Nocturne-Zyklen wurden als Paare herausgegeben und die **Nocturnes op. 32** erschienen im Jahre 1837. Das Ungewöhnliche an dem ersten in H-Dur ① [11] ist dass der Schluss mit seinem unheimlichen, drohenden Trommelschlägen und recht zornigen Rezitativ im völligen Gegensatz zu dem heiteren Anfang steht. Dabei wird jedoch auch ein zunächst fast belangloses Werk in etwas viel Aussagekräftigeres verwandelt. Das zweite Nocturne in As-Dur ① [12] wurde in einem Arrangement für Orchester sehr viel später in Fokines Ballett *Les Sylphides* eingefügt; ich muss gestehen, dass ich das Stück in dieser Form zum ersten Mal zu hören bekam und dass es sich mir auf diese Weise, ob ich wollte oder nicht, unauslöschlich in Verbindung mit dem Tanz eingeprägt hat. Der Mittelteil mit seinen trippelnden Triolen passt besonders gut in ein solches Bild. Diese Triolen werden dann jedoch so intensiv und wild, dass das Angststhema *appassionato* und im *fortissimo* zurückkehrt. Doch Chopin beruhigt sich allmählich und beendet das Nocturne mit derselben zweitäktigen Kadenz und ehrerbietigen Geste, mit der es begann.

Die **Nocturnes op. 37** wurden 1839 fertiggestellt; zu diesem Zeitpunkt war Chopins Beziehung mit der Schriftstellerin George Sand bereits ein Jahr alt. Sie hatten sich 1836 kennengelernt, als Sand (beziehungsweise Aurore Dupin, wie ihr richtiger Name lautete) mit dem Baron Dudevant noch verheiratet war, doch sich schon von ihm getrennt hatte. Ihre Liebesaffären waren das Stadtgespräch von Paris, wie auch ihre männliche Erscheinung und ihre Angewohnheit, Zigarren zu rauchen. Auf Chopin wirkte sie zunächst abstoßend und er dachte noch immer, dass seine Verlobung mit Maria Wodzinska schließlich zur

Ehe führen könnte (was jedoch nicht geschah; ihre Familie war zu sehr besorgt über seine schwache Konstitution sowie über die verdächtigen Menschen, die er in den Pariser Salons traf). Als sie sich jedoch 1838 wiedertrafen, funkte es sofort und sehr heftig zwischen den beiden (ein sehr langer Brief von Sand an Chopins engen Freund Grzymala, den sie im Juni 1838 schrieb, ist in diesem Zusammenhang ungeheuer spannend zu lesen). Sie verbrachten die nächsten neun Jahre miteinander, obwohl ihre physische Beziehung wohl nicht länger als ein Jahr dauerte. Der „kleine Chip-Chip“, wie sie ihn nannte, komponierte einige seiner größten Werke während der Liaison, trotz seines sich verschlechternden Gesundheitszustands. Das erste Nocturne op. 37 in g-Moll ① [13] ist ausgesprochen gesanglich angelegt: die Sopranstimme singt ein Klagelied in langen Phrasen und die Verzierungen werden immer komplizierter. Darauf folgt ein Choral in Es-Dur, der in der unteren Hälfte der Tastatur gespielt wird und daher eine recht dunkle Farbe hat. Der Klagegesang kehrt wieder, doch wie es auch schon zuvor geschehen ist, bedient sich Chopin hier einer pikardischen Terz, was das Stück in Dur enden lässt. Dies leitet hinüber zu dem Pendant in G-Dur ① [14]. Es ist dies gleichzeitig eine freundliche Barcarolle als auch eine Etüde in Doppelnoten. Das Hauptproblem für den Interpreten besteht hier darin, ein Tempo zu finden, in dem einerseits der Anfang spielbar ist und in dem andererseits der lyrische Teil, mit dem er alterniert, nicht zu sehr schleppt, obwohl er mit *sostenuto* markiert ist. Gegen Ende erhöht Chopin die Spannung erheblich, hält auf einem verminderten Septakkord inne und löst ihn dann aber auf ganz natürlich Art und Weise auf. Diese beiden Nocturnes wurden von Chopins englischem

Verleger *Les Soupirs* genannt. Wie sehr muss er es geliebt haben, von den englischen Damen aufgefordert zu werden, seinen „Zweiten Seufzer“ zu spielen!

Die letzten sechs Nocturnes sind für mich die besten von allen, und hier wird auch deutlich, dass Chopin das Nocturne in etwas Größeres als nur ein nettes Klavierstück verwandelt hatte. Die **Nocturnes op. 48** erschienen 1841 und entstanden wahrscheinlich in den Sommermonaten, die Chopin in George Sands Villa in Nohant verbrachte. Der Anfang des c-Moll Nocturnes ② ① kündigt sofort etwas Ungewöhnliches an; die Bassstimme erscheint wie ein Pendel, wobei die von Pausen durchsetzte Melodie sehr rhetorisch ist. Chopins Schülern zufolge war es unmöglich, die Anfangsfigur für ihn befriedigend zu spielen. Schon in den ersten vier Taktten wollte er eine Frage und eine Antwort hören. Die folgende Passage in C-Dur, mit *Poco più lento* und *sotto voce* überschrieben, ist eher undramatisch und baut so die Spannung auf. Nach und nach steigert sich das Ganze mit der Hilfe von Oktaven, die eingeworfen werden wie Donnergeröll in der Ferne. Wenn sich die Dinge zuspitzen, wird das Hauptthema nochmals präsentiert, diesmal jedoch unter großer Aufregung und über einer akkordischen Triolenbegleitung. Dieser leidenschaftliche Ausbruch wird fast bis zum Ende aufrechterhalten; nur die letzten beiden Takte lassen etwas nach, ohne jedoch dabei das tragische Moment zu schmälern.

Das darauffolgende Nocturne in fis-Moll ② ② ist melancholisch, aber nicht ganz ohne Hoffnung. Die fließenden Außenteile sind einer rezipitativen Passage gegenübergestellt, in der der Komponist die ersten beiden Akkorde wie den Befehl eines Tyrannen plante, auf die dann eine um Gnade flehende Antwort folgen sollte. Der expressivste Teil dieses Stückes ist die letzte

Seite, wo dieselbe absteigende chromatische Linie zweimal erscheint, doch unterschiedlich harmonisiert ist. Diese beiden Nocturnes sind Mlle Laure Duperré, eine Schülerin Chopins, gewidmet.

Bei dem nächsten Paar, den **Nocturnes op. 55**, die 1842–1844 entstanden, handelt es sich wiederum um ein sehr gutes Stück und ein wahres Meisterwerk. Das erste in f-Moll ② ③ beginnt einfach mit einem swingenden Bass, jedoch in einem schnelleren Tempo als das c-Moll Nocturne. Im Mittelteil wird das Ganze fast militärisch, jedoch nicht für lange; der liedhafte Anfang kehrt zurück, löst sich umgehend in Triolen auf und bewegt sich bis in die höchsten Höhen des Klaviers, bevor harfenähnliche Akkorde das Stück beenden. Darauf folgt das Es-Dur Nocturne ② ④ das von einem einzelnen, hohen B in der rechten Hand angekündigt wird. Die rhapsodische Sehnsucht dieses Stücks und der meisterhafte Umgang mit Kontrapunkt und Rhythmus machen es zu einem wahren Wunderwerk. Wie weit sind wir hier von den frühen Nocturnes entfernt! Die langen Phrasen, der ununterbrochenen Ideenstrom, der spontane und leidenschaftliche Dialog zwischen den Oberstimmen, das Fließen in der linken Hand, die gleichzeitig so reichhaltige Harmonien umschreibt und die Poesie des Werks machen deutlich, dass Chopin sich hier auf den Zenith seines Schaffens befindet. Die Nocturnes op. 55 wurden seiner schottischen Schülerin und Verehrerin Jane Stirling gewidmet.

Die **Nocturnes op. 62** entstanden drei Jahre vor Chopins Tod, zu einer Zeit da seine Beziehung mit George Sand auseinanderbrach. Die Pariser Gesellschaft zeigte sich empört über die Veröffentlichung von Sands Roman *Lucrezia Floriani*, in dem, obwohl sie es vehement abstritt, das Scheitern ihres Verhältnisses

offensichtlich geschildert wurde. Vor diesem Hintergrund erscheint es bemerkenswert, dass die beiden Nocturnes so heiter sind. Das erste ② ⑤ steht in H-Dur und ist mit das Kontrapunktischste, was er je komponierte, wobei die linke Hand eine viel wichtigere Rolle hat, als lediglich eine begleitende. Die Phrasen scheinen unendlich und überschneiden sich gegenseitig. Der Mittelteil ist sehr opernhaft angelegt und die Melodie wird unverzagt über synkopierten Akkorden ausgehalten. Bei der Rückkehr zum Anfangsmaterial erscheint die Musik reich verziert mit Trillern und anderen Ornamenten. Ebenso wie bei Bach sind die Verzierungen hier nicht lediglich oben drauf gesteckt, sondern Teil der melodischen Linie selbst. Eine kurze Überleitung nach einer expressiven Pause führt allmählich zurück zur Tonika. Die Coda erscheint traumartig und einsam.

Die Melodie des E-Dur Nocturnes ② ⑥ wird anstelle einer hohen Stimme von einer Mezzosopranstimme gesungen, was dem Stück eine besonders gehaltvolle und expressive Note verleiht. In dem turbulenten Mittelteil spielt die linke Hand ebenfalls eine melodische Rolle, so dass sich die harmonische „Füllung“ in den Mittelstimmen befindet. Die Rückkehr des ruhigeren Teils bringt ein gewisses Maß an Resignation mit sich – möglicherweise spiegelt das Chopins Gemütszustand zu jenem Zeitpunkt wider.

Ich habe meinen Überblick über die Nocturnes mit dem **Nocturne in e-Moll op. 72 Nr. 1** ② ⑦ beendet. Es wurde sechs Jahre nach Chopins Tod veröffentlicht und es ist immer noch nicht klar, wann es entstanden ist. Einige Experten vertreten die Ansicht, dass es zu den frühesten Kompositionen gehören und um 1827 entstanden sein könnte. Andere wiederum siedeln es in den letzten Jahren seines Lebens an (was von der

Behauptung Liszts bestätigt wird, dass die letzten Nocturnes Chopins zu seinem Tod noch nicht veröffentlicht gewesen seien sondern lediglich als Manuskripte existierten). Das autographe Manuskript ist verschollen. Der Form nach könnte es gewiss ein Frühwerk sein, doch das melodische Material ist nicht nur etwas melancholisch sondern scheint auch ein ergreifendes Lebewohl zu äußern.

* * *

Die Vier Impromptus entstanden zwischen 1835 und 1842. Der Titel deutet Improvisation an; zwar mögen sie ursprünglich als solche geplant worden sein, doch ist es bekannt, dass Chopin wahre Qualen durchlebte, wenn er eine musikalische Idee schriftlich festhalten sollte. Oft braucht er sechs Wochen für eine Seite, um letztendlich zu dem zurückzukehren, was er ursprünglich niedergeschrieben hatte. Beim Hören ist davon jedoch nichts zu merken. Die Stücke sind voller Vitalität und Frische und nehmen den Hörer in ihr Fließen geradezu auf. Alfred Cortot, der große Chopin-Interpret, schrieb über die Impromptus: „Die Musik sollte in gewisser Weise als eine Schöpfung der Hände des Ausführenden erscheinen.“

Das **Impromptu in As-Dur op. 29** (1837) ② ⑧ ist mit *Allegro assai, quasi Presto* überschrieben und beginnt mit lebhaften Triolen, die zwar brillant sind, jedoch singen und eine gewisse Richtung haben müssen. Der lyrische Mittelteil in f-Moll hat eine breite Melodie, die immer mehr verziert wird. Der Schluss ist ein Geniestreich: eine kadenzartige Folge von Akkorden wird von den wiederkehrenden Triolen unterbrochen, so dass sie in zunehmend fragmentartiger Form erscheint und schließlich zur Ruhe kommt.

Das **Impromptu in Fis-Dur op. 36** ② [9] entstand in Nohant während des Sommers 1839. Für den Interpreten ist dies sowohl musikalisch als auch technisch das anspruchsvollste der vier Werke. Die linke Hand beginnt mit einer schreitenden Begleitung; die Melodie liegt in der rechten Hand und setzt erst im siebten Takt ein. Dies geschieht mit Ruhe und Sicherheit (wobei sich ein leichtes Bedauern in ais-Moll bemerkbar macht). Dies und eine Akkord-Passage bereiten den Hörer jedoch nicht auf das Folgende vor. Ein dramatischer Wechsel nach D-Dur führt ein militärisches Thema ein, das sich recht heroisch entwickelt. Dann führen zwei Takte rascher Modulation zum unerwarteten F-Dur, in dem das Anfangsthema nochmals auftritt, diesmal jedoch von Triolen begleitet. Mitten in dieser Passage geht Chopin einen Schritt nach oben zur Tonika und verweilt dort bis zum Ende. Die Überraschungen hören dort jedoch nicht auf. Ein plötzlicher Wirbel von Zweiunddreißigsteln (*leggiere* markiert) in der rechten Hand haben eine fast überwältigende Wirkung, während die linke Hand dazu im den Kontrapunkt singt. Die Akkord-Passage vom Anfang beendet dieses phantasievolle Stück.

Von diesen vier Werken bevorzugte Chopin das **Impromptu in Ges-Dur op. 51** (1842) ② [10]. Ebenso wie das erste Stück in dem Zyklus beginnt es mit Triolen in beiden Händen, ist harmonisch gesehen jedoch anspruchsvoller. Die aufsteigende Tonleiter, die zunächst in Takt 9 erscheint, wirkt belebend. Doch ist der Mittelteil besonders eindrucksvoll. Die linke Hand

muss singen wie ein Cello und das Dunkle der Tonart (es-Moll) einfangen, während die rechte Hand die unterschwellige Ruhelosigkeit betont.

Das **Fantaisie-Impromptu in cis-Moll op. 66** ② [11] wurde 1855 posthum von Chopins altem Freund und Musikerkollegen Julian Fontana herausgegeben. Man weiß nicht, warum Chopin es nicht selbst veröffentlichte, doch es ist bekannt, dass ihm die Ähnlichkeit mit Moscheles' Impromptu op. 89 ein wenig zu bewusst war. Heutzutage ist es freilich eine seiner beliebtesten Kompositionen. Die Außenteile sind ein *Moto perpetuo*, überschrieben mit *Allegro agitato*. Selbst inmitten all dieser Töne ist jedoch eine singende Melodie deutlich erkennbar. Im Mittelteil erklingt eine jener Melodien, die stets von jemandem mit einem Text versehen werden (in diesem Falle ist es „I'm always chasing rainbows“), doch ist sie in ihrer Schlichtheit ebenso schön. Und es ist eben das, was Chopin letztendlich erreichen wollte:

„Schlichtheit ist alles. Nachdem man alle Möglichkeiten durchgespielt hat, eine riesige Zahl von Tönen und noch mehr Tönen gespielt hat, dann erscheint die Schlichtheit mit ihrem ganzen Charme, wie der letzte Siegel der Kunst. Wer sie sofort beherrschen will, wird es niemals schaffen; man kann nicht mit dem Schluss beginnen. Man muss sehr viel, gar enorm, studiert haben, um bei diesem Ziel ankommen zu können; es ist keine leichte Angelegenheit.“

ANGELA HEWITT © 2004
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Frédéric Chopin

COMPACT DISC 1 [68'40"]

- | | | |
|------|---|--------|
| [1] | Nocturne in C sharp minor Op posth. | [3'53] |
| [2] | Nocturne in C minor Op posth. | [2'46] |
| [3] | Nocturne in B flat minor Op 9 No 1 | [5'59] |
| [4] | Nocturne in E flat major Op 9 No 2 | [4'34] |
| [5] | Nocturne in B major Op 9 No 3 | [6'20] |
| [6] | Nocturne in F major Op 15 No 1 | [4'47] |
| [7] | Nocturne in F sharp major Op 15 No 2 | [3'32] |
| [8] | Nocturne in G minor Op 15 No 3 | [3'34] |
| [9] | Nocturne in C sharp minor Op 27 No 1 | [5'41] |
| [10] | Nocturne in D flat major Op 27 No 2 | [6'05] |
| [11] | Nocturne in B major Op 32 No 1 | [4'48] |
| [12] | Nocturne in A flat major Op 32 No 2 | [5'21] |
| [13] | Nocturne in G minor Op 37 No 1 | [6'18] |
| [14] | Nocturne in G major Op 37 No 2 | [4'57] |

COMPACT DISC 2 [64'13"]

- | | | |
|------|---|--------|
| [1] | Nocturne in C minor Op 48 No 1 | [7'16] |
| [2] | Nocturne in F sharp minor Op 48 No 2 | [6'56] |
| [3] | Nocturne in F minor Op 55 No 1 | [4'38] |
| [4] | Nocturne in E flat major Op 55 No 2 | [4'57] |
| [5] | Nocturne in B major Op 62 No 1 | [7'29] |
| [6] | Nocturne in E major Op 62 No 2 | [6'09] |
| [7] | Nocturne in E minor Op 72 No 1 | [4'54] |
| [8] | Impromptu No 1 in A flat major Op 29 | [4'19] |
| [9] | Impromptu No 2 in F sharp major Op 36 | [6'20] |
| [10] | Impromptu No 3 in G flat major Op 51 | [5'48] |
| [11] | Fantaisie-Impromptu in C sharp minor Op 66 | [5'22] |

ANGELA HEWITT piano

Frédéric Chopin

(1810–1849)

COMPACT DISC 1

68'40

- 1 Nocturne in C sharp minor Op posth. [3'53]
- 2 Nocturne in C minor Op posth. [2'46]
- 3 Nocturne in B flat minor Op 9 No 1 [5'59]
- 4 Nocturne in E flat major Op 9 No 2 [4'34]
- 5 Nocturne in B major Op 9 No 3 [6'20]
- 6 Nocturne in F major Op 15 No 1 [4'47]
- 7 Nocturne in F sharp major Op 15 No 2 [3'32]
- 8 Nocturne in G minor Op 15 No 3 [3'34]
- 9 Nocturne in C sharp minor Op 27 No 1 [5'41]
- 10 Nocturne in D flat major Op 27 No 2 [6'05]
- 11 Nocturne in B major Op 32 No 1 [4'48]
- 12 Nocturne in A flat major Op 32 No 2 [5'21]
- 13 Nocturne in G minor Op 37 No 1 [6'18]
- 14 Nocturne in G major Op 37 No 2 [4'57]

COMPACT DISC 2

64'13

- 1 Nocturne in C minor Op 48 No 1 [7'16]
- 2 Nocturne in F sharp minor Op 48 No 2 [6'56]
- 3 Nocturne in F minor Op 55 No 1 [4'38]
- 4 Nocturne in E flat major Op 55 No 2 [4'57]
- 5 Nocturne in B major Op 62 No 1 [7'29]
- 6 Nocturne in E major Op 62 No 2 [6'09]
- 7 Nocturne in E minor Op 72 No 1 [4'54]
- 8 Impromptu No 1 in A flat major Op 29 [4'19]
- 9 Impromptu No 2 in F sharp major Op 36 [6'20]
- 10 Impromptu No 3 in G flat major Op 51 [5'48]
- 11 Fantaisie-Impromptu in C sharp minor Op 66 [5'22]

ANGELA HEWITT piano

LC7533



Also available as
multichannel hybrid
SACD

MADE IN ENGLAND
www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



2 COMPACT DISCS



© Karen Robinson