

Chopin Nocturnes

STEPHEN HOUGH

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
FRANÇAIS	 <i>page 12</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 17</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)



1	Nocturne in B flat minor Op 9 No 1	[5'37]
2	Nocturne in E flat major Op 9 No 2	[4'04]
3	Nocturne in B major Op 9 No 3	[5'47]
4	Nocturne in F major Op 15 No 1	[4'12]
5	Nocturne in F sharp major Op 15 No 2	[3'12]
6	Nocturne in G minor Op 15 No 3	[3'35]
7	Nocturne in C sharp minor Op 27 No 1	[4'51]
8	Nocturne in D flat major Op 27 No 2	[5'17]
9	Nocturne in B major Op 32 No 1	[4'33]
10	Nocturne in A flat major Op 32 No 2	[4'46]
11	Nocturne in G minor Op 37 No 1	[5'32]
12	Nocturne in G major Op 37 No 2	[5'39]
13	Nocturne in C minor Op 48 No 1	[5'50]
14	Nocturne in F sharp minor Op 48 No 2	[6'39]
15	Nocturne in F minor Op 55 No 1	[4'19]
16	Nocturne in E flat major Op 55 No 2	[4'28]
17	Nocturne in B major Op 62 No 1	[6'50]
18	Nocturne in E major Op 62 No 2	[5'38]

POSTHUMOUS or MISATTRIBUTED

19	Lento con gran espressione in C sharp minor 'Nocturne' KKIVa/16	[3'41]
20	Nocturne in E minor Op 72 No 1	[3'45]
21	Nocturne in C minor KKIVb/8 <i>possibly by Charlotte de Rothschild</i>	[2'45]
22	Larghetto in C sharp minor 'Nocturne oublié' KKAAnh.Ia/6 <i>composer unknown</i>	[5'30]
23	Nocturne in E flat major Op 9 No 2b <i>additional embellishments by Chopin</i>	[4'40]

STEPHEN HOUGH piano



CHOPIN WROTE NO OPERAS, even though that art form was his favourite and singers, not pianists, were his musical heroes. And despite his love for the human voice, he wrote barely any songs either—fewer than twenty, with only two published in his lifetime. These unambitious ditties, with their stiff, plain vocal lines accompanied by frequent um-cha-cha vamping, seem puzzling from this pianist-composer who idolized the human voice. Enter the nocturnes—a corpus of some of the finest operatic arias ever written. Here *bel canto* melodies abound, dramatic, tender and tragic, with virtuoso decoration reminiscent of a coloratura diva.

Singers need to breathe and so do pianists as they exhale the long lines of these nocturnes, more than half of which were given metronome markings by the composer. A metronome has two functions: to keep strict time as it ticks away in the practice studio, and to enable a composer to indicate more precisely than ‘andante’ or ‘allegro’ what tempo is desired. With Chopin both of these functions are relevant. He spoke of the left hand keeping time while the right hand was free (Mozart said something similar); and when Chopin marks $\text{♩} = 60$, as in the perplexing and enigmatic nocturne Op 15 No 3, he is indicating a pulse as well as a tempo: one heartbeat per bar. There is significance too that his indications are generally faster than later norms (the much-loved Op 27 No 2 is a startling example). Chopin’s original tempi and long phrase markings encourage melodies to float in one breath across the bar lines;

and his preferred Pleyel piano had a much faster decay of resonance than modern instruments, compelling the pianist to move on to the next note before the sound literally dies.

People who heard him play spoke of his mastery as an improviser and we can see this both in the way the right hand’s vocal lines unfold freely on top of the left hand’s accompaniment, and in his indecision about final versions of decorative detail. Each edition published in his lifetime, as well as his handwritten embellishments in pupils’ copies, shows Chopin’s improvisatory attitude towards ornamentation as something spontaneous and unfixed. In this recording I use a number of authentic variants, and the album ends with a second version of Op 9 No 2, incorporating some of those jottings from the scores of students.

In spite of their brevity, some of the nocturnes are masterpieces as great as anything written in the nineteenth century. The trajectory of Op 48 No 1, from its opening slow-stridden melancholy through the crescendo of the blazing central section to the hurried, anxious re-statement of the opening theme, is uniquely moving in a piece lasting less than six minutes; and Op 55 No 2’s miraculous interweaving (interchanging) of melody, harmony and counterpoint creates a seamless robe of ecstasy. But the final Op 62 set, above them all, seems a summation of Chopin’s whole creative life. Singing always, but speaking too. A testament to lyrical rapture, a tribute to the voice he loved above all: the piano.

Steven Hays





ACROSS GREAT BRITAIN AND EUROPE in the first half of the nineteenth century, the title ‘nocturne’ was most commonly attached to a kind of vocal piece, most often a duet, performed among family or friends to enliven an evening gathering (hence the name). When the title appeared on works for solo piano (John Field, an Irish composer resident in Russia, probably started this practice around 1811), little changed generically: piano nocturnes were no less ‘songs’ for lacking words. Every composer and performer of piano nocturnes in the first half of the nineteenth century grasped their rootedness in song: they all strove to make the piano ‘sing’, and (aided by developments in pedal technology and technique) to distinguish a lyrical ‘voice’ from a supporting accompaniment. However immeasurably Chopin broadened the expressive purview of the genre from its origins in pleasant sociability, he never lost sight of its essential vocal qualities.

Vocality stands to the fore in Chopin’s first two published sets of nocturnes, each containing three works. But these nocturnes also engaged keenly with Field’s pianistic vision of the genre, at times emulating it, but elsewhere staking out an alternative model—one that Robert Schumann in particular would link specifically to Chopin. These two models did not represent ‘either/or’ propositions: each opus also contains works whose experimental aspects complicate their classification.

Chopin included the Op 9 set among the first works he published upon his arrival in Paris. He composed the E flat major nocturne during his stay in Vienna (1830–31), and the other two nocturnes likely date from this same period, or from his first months in Paris. The profuse decorations near the beginning of the Nocturne in B flat minor harken back to the ornate style of the nocturnes of Field. But the contrast provided by its gentle and obsessive middle section pursues a different path for the genre than the one outlined by the Irish composer. On the other hand, the Nocturne in



E flat major models all that listeners loved about the Field tradition: a beautiful, singing melody set over a simple, unchanging chordal accompaniment. Each repetition of the main thematic phrase gains interest through the accumulation of ever more profuse ornaments, culminating in a dramatic cadenza just before the end of the work. Pianists in Chopin’s day would have understood these ornaments as evocations of improvisational practices in vocal nocturnes, and also as representations of how pianists could (and should) improvise in this genre. Not every pianist could improvise, though, and this is one reason why, in lessons devoted to this nocturne with his high-born pupils, Chopin wrote out ‘exclusive’ versions of the ornaments and the cadenza (Chopin sometimes copied the same ‘exclusive’ version in multiple students’ scores) that they could play ‘as if’ they were improvising them. (The second version of the nocturne included at the end of this recording offers a number of these ornaments that Chopin wrote in students’ copies of the printed score.) In the middle section of the Nocturne in B major, we hear a first, extended example of the kind of agitated, contrasting middle section that would in Schumann’s mind define the ‘Chopin nocturne’. But while the middle section looks to the future, the tempo and character markings at the beginning gaze at the past. Chopin would never again set the main tempo of a nocturne as fast as ‘allegretto’, and would later only occasionally and subtly instruct the pianist to perform ‘scherzando’ (‘playfully’), as he did at the start of Op 9 No 3. Lively ‘scherzando’ vocal and piano nocturnes were common before Chopin, however, very much in keeping with the sociable roots of the genre.

The first two numbers of Op 15 (1832–33), in F major and F sharp major, neatly encapsulate the essence of the ‘Chopin’ approach to the genre. In each work, lyrical outer sections straddle middle sections of starkly contrasting, étude-like character (stormy in the F major, mysterious in

the F sharp major). Although simple in concept, these three-part forms allowed Chopin to lend a more dramatic cast to the genre, and this is what set Chopin's efforts apart from those of his predecessors and most of his contemporaries. The final nocturne of the set, in G minor, shows a composer experimenting with the idea of ternary form. The opening section sounds more like a mazurka than a nocturne, and the contrasting section evokes a religious chorale. In a radical departure from norms, the opening section does not return: instead, the chorale shifts quietly back into the home key for a peaceful (yet somehow disquieting) ending. Through this unusual form and the references to ostensibly 'foreign' genres, Chopin may have wished to show his sympathies with his fellow Polish nationalist émigrés, who sensed divine ordination (the chorale) in their nationalist cause (the mazurka).

Chopin included just two works in his next set of nocturnes, Op 27 (1836), a practice he would continue thereafter. With this pair, Chopin plumbed ever more complex expressive realms in both the ternary (the 'Chopin') and the Fieldian models of the genre. The Nocturne in C sharp minor begins with a theme so motionless as to be scarcely identifiable as a 'melody'. From this near 'zero-degree' opening, though, the nocturne gradually and powerfully explores a rich vein of emotions: after the turmoil of the middle section, the foreshortened reprise (a favourite Chopin habit) and short coda produce a sense of catharsis that could not have been anticipated from the expressively flat opening. The Nocturne in D flat major shows a similar sense of transformational growth while following the tenets of the Fieldian style, the tension deriving from the gradual amassing of increasingly complex and dramatic ornaments, and the release coming through a cadenza and extended coda.

Both nocturnes from Op 32 (1837) explore new means of expression within the genre. From the calm and forthright



PENCIL DRAWING OF CHOPIN BY GEORGE SAND (1841)

opening of the Nocturne in B major, listeners would anticipate continued gentle lyricism. But something is amiss: cadences speed up, then break off over prolonged rests, and the beautiful opening theme, repeated once initially, never returns after the ensuing contrasting themes. After a recurrence of one of the fitful cadential patterns, the payoff: a dramatic instrumental recitative that suggests some kind of dark narrative. Recitative of course evokes vocal music—though not unknown in vocal nocturnes, here opera is what Chopin wants us to imagine. No longer a modest 'song without words', the nocturne in Chopin's hands becomes freighted with more complex forms of vocality. The experimental gesture in the Nocturne in A flat major is simpler: the work begins and ends with a nearly



identical two-bar cadential progression. This ‘frame’ (as on a painting) can be deemed to separate the ‘fictional’ (here ‘musical’) world of the body of the piece from the ‘real’ world that precedes and follows it, thus transforming an otherwise guileless nocturne into an experiment in modes of listening.

Chopin observed to a colleague that the two nocturnes of Op 37 (1840) form a pair, and they do work nicely played in direct succession. Each work echoes earlier nocturnes: the chorale in the middle section of the G minor nocturne certainly recalls his first nocturne in that key, and the sparkling thirds of the main theme of the G major nocturne conjure the ‘scherzando nocturne’ tradition.

In the Op 48 nocturnes (1842) Chopin likewise reflected on his past practices in the genre while also striving to transform them. The Nocturne in C minor opens with a solemn march that gives way to a chorus-like middle section, here more operatic than sacred (as in the two nocturnes in G minor). After this, though, the nocturne plies entirely new territory: virtuosic double octaves lead into a reprise of the march theme, now in an agitated version and at double the tempo of the opening. In the middle section of the Nocturne in F sharp minor, Chopin returned one more time to instrumental recitative. The truncated reprise of the main theme and the ensuing lengthy coda can remind us of similar gestures in the Nocturne in C sharp minor, Op 27 No 1, though in the F sharp minor nocturne the coda is more turbulent. Turbulent, that is, until its last few bars, when the mode turns to major, and the mood more light-hearted—perhaps one last echo of the ‘scherzando nocturne’ tradition.

By now we sense something fundamental about Chopin’s creative process, namely that the decision to write a new work meant wrestling with ideas from earlier pieces in that genre. This making of the new out of the old stands very

much to the fore in the Op 55 nocturnes (1844, though Chopin’s earliest thoughts on the F minor nocturne date back to 1842). The Nocturne in F minor revisits gestures heard in the nocturnes of Op 48: a march-like principal theme and a contrasting section built from instrumental recitative. The idea of the ensuing radically shortened reprise is familiar too from several earlier nocturnes. But none of these earlier works end the way this one does, with a coda that accelerates towards its conclusion through a series of ornaments that spill out like a spool of thread. In the Nocturne in E flat major, the choice of key signals a return to the Fieldian style of Op 9 No 2. But in this new work, he significantly transforms the Fieldian model, not only through the intricate counterpoint, but also through the climactic return of the main theme reached halfway through the work, and the extended coda that deepens the expressive range. A choice of key that in 1830 prompted a gesture of emulation towards the popular nocturnes of his Irish forebear now yielded an example of a genre made utterly Chopin’s own.

Each of the nocturnes of Op 62 (1846) articulates a miniature drama. Chopin’s polyphonic notation of the principal theme of the B major nocturne foreshadows its complexity: multiple contrapuntal voices strive for our attention and occasionally burst out in isolated, extravagant ornaments. An uneasy sense of repose in the middle section gives way to a truncated reprise of the main theme, elaborately decorated in trills and flourishes, and concluding with a cadenza: less a reprise than a *coup de théâtre*. The dignified theme of the Nocturne in E major likewise returns in abbreviated form and is followed by a cadenza, but here the dramatic core of the work lies in the agitated middle section, where careful listening will reveal the canonic imitation that Chopin weaved in among the turbulence. From the memory of voices singing in pairs in his earliest nocturnes to instrumental voices chasing each other in



strict canon in his last published nocturne, Chopin's transformation of the genre was profound.

A wedding gift composed for Chopin's sister Ludwika in 1830, the 'Lento con gran espressione' in C sharp minor wraps its sober nocturne-like principal theme around a livelier middle section that is a self-pastiche, with themes borrowed from two of Ludwika's favourite compositions by her brother, the Piano Concerto No 2 in F minor and the song 'Życzenie'.

The Nocturne in E minor, published posthumously as Op 72 No 1, is likely Chopin's earliest, composed in Warsaw in 1827. The conceptual closeness of the vocal model is especially clear in those passages where Chopin set the melody in parallel thirds, a favourite technique in vocal nocturnes.

Although we have three manuscripts in Chopin's hand of the Nocturne in C minor, the Swiss musicologist Jean-

Jacques Eigeldinger has recently established that both this nocturne and the Waltz in A minor, Op posth., were composed primarily by Chopin's pupil Charlotte de Rothschild in 1847. Chopin's manuscripts of these works offer rare insight into how he taught composition—and why he did so: a pupil's thorough formation at the keyboard required some grasp of musical composition. For at least some of his skilled amateur students, then, 'pianist' likely meant 'pianist-composer', just as it did for their illustrious teacher.

Little is known about the origins of the Larghetto in C sharp minor, known also as the 'Nocturne oublié'. Though it was published in Russia under Chopin's name, it is certainly not by him. A charming work in its own right, it shows what elements of Chopin's style a later generation of composers felt worthy of emulating.

JEFFREY KALLBERG © 2021

STEPHEN *Hough*

Stephen Hough is widely regarded as one of the most important and distinctive pianists of his generation. From highly acclaimed performances of central repertoire in recital, in recording, and with the world's greatest orchestras, to an interest in contemporary and neglected nineteenth-century works, he integrates the imagination and pianistic colour of the past with the scholarship and intellectual rigour of the present, illuminating the very essence of the music he plays. He was awarded a prestigious MacArthur Fellowship in 2001 in recognition of his achievements, and in the 2014 New Year's Honours list he was made a Commander of the Order of the British Empire.

Since winning first prize in the Naumburg International Piano Competition in 1983, he has appeared regularly with most of the major American and European orchestras under a range of leading conductors.

His extensive list of recordings has won four Grammy nominations and eight Gramophone Awards—including two 'Record of the Year' awards, for concertos by Scharwenka and Sauer (CDA66790), and for the complete works for piano and orchestra by Saint-Saëns (CDA67331/2), the latter voted in 2008 by readers of *The Times* as the finest classical recording of the last thirty years. Recordings of Mendelssohn, Mompou, Schubert, Brahms, Liszt, Chopin and Hummel have further reinforced his status as an artist of the utmost distinction and individuality. His live recordings of the complete Rachmaninov piano concertos with the Dallas Symphony Orchestra and Andrew Litton (CDA67501/2) have been widely acclaimed as one of the finest cycles of these popular works ever captured on disc.

Stephen is also an avid writer of music and prose. He wrote a blog for *The Telegraph* website for five years with over six hundred articles, and his first novel *The Final Retreat* was published in 2018 by Sylph Editions, followed by his book *Rough Ideas*, published in the UK in 2019 by



© Sim Canetty-Clarke

Faber, and in the USA in 2020 by Farrar, Straus & Giroux. As a composer he is published by Josef Weinberger Ltd and has been commissioned by Wigmore Hall, the Genesis Foundation, the Gilmore Foundation, the Musée du Louvre, the Takács Quartet, the Van Cliburn Foundation and members of the Berlin Philharmonic among others. He is visiting professor at the Royal Academy of Music, is on the faculty of The Juilliard School in New York, and is the International Chair of Piano at his alma mater, the Royal Northern College of Music.

For more information please see Stephen's website:

www.stephenhough.com

Also available from Stephen Hough

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

Four Ballades & Four Scherzos CDA67456

'This is astonishing piano playing and Chopin interpretation ... he combines a staggering technique with a genuinely engaging musical imagination' (*Gramophone*) 'In the use of words like sensational, extraordinary, phenomenal, etc., critics have to be sparing, at risk of their credibility. But these adjectives are all appropriate to this new Chopin recital by Stephen Hough, which vaults him to the top rung in this repertoire, right next to Rubinstein' (*American Record Guide*)

Late Masterpieces CDA67764

'The greater the music here, the more revelatory the playing, especially in a magnificent account of the Polonaise-fantasia ... a ticket to a pianistic paradise' (*The Mail on Sunday*) 'I was won over by the lovely tone and touch, the seductive warmth and clarity of the inner parts and the beautifully judged rubato ... it carries ringing conviction' (*The Sunday Times*)

The Complete Waltzes CDA67849

'Launching his latest album with the earliest of waltzes to which Chopin gave an opus number, Stephen Hough sets a sparkling tone for what follows on this altogether brilliant disc ... Hough is a pianist with all the elegance, wit and virtuosity required for these pieces, yet he also finds the deep vein of melancholy that runs through many of them' (*BBC Music Magazine*) 'Essential listening' (*The Observer*)





Recorded in the Queen Elizabeth Hall, Southbank Centre, London, on 18–23 July 2020

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer RACHEL SMITH

Piano YAMAHA CFX

Piano Technician PETER SALISBURY

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXI

Front illustration: *Moonlight* (1894) by Félix Edouard Vallotton (1865–1925)

Musée d'Orsay, Paris / Bridgeman Images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



CHOPIN n'a écrit aucun opéra, même si cette forme artistique était sa préférée et si les chanteurs, pas les pianistes, étaient ses héros musicaux. Et malgré son amour de la voix humaine, il n'a presque jamais écrit de mélodies non plus—moins de vingt, dont seulement deux furent publiées de son vivant. Ces chansonnettes sans prétention, avec leurs lignes vocales rigides et quelconques, accompagnées par de fréquentes figures umcha-cha, semblent curieuses pour un pianiste-compositeur qui adorait la voix humaine. Pénétrez dans l'univers des nocturnes—un corpus de certaines des plus belles arias d'opéra jamais écrites. Ici, les mélodies *bel canto* abondent, dramatiques, tendres et tragiques, avec une décoration virtuose qui fait penser à une diva colorature.

Les chanteurs ont besoin de respirer, tout comme les pianistes lorsqu'ils exhalent les longues lignes de ces nocturnes, dont plus de la moitié se sont vus attribuer des indications métronomiques par le compositeur. Un métronome a deux fonctions : garder strictement la mesure comme c'est le cas lorsqu'on travaille une œuvre, et permettre au compositeur d'indiquer le tempo désiré avec plus de précision que la mention « andante » ou « allegro ». Avec Chopin, ces deux fonctions sont appropriées. Il parlait de la main gauche comme devant garder la mesure tandis que la main droite était libre (Mozart avait dit quelque chose d'analogue) ; et lorsque Chopin marque $\text{♩} = 60$, comme dans l'embarrassant et énigmatique nocturne op.15 n° 3, il indique une pulsation ainsi qu'un tempo : un battement de cœur par mesure. Il est également significatif que ses indications soient généralement plus rapides que les normes postérieures (le fameux op.27 n° 2 en est un exemple saisissant). Les tempos originaux et les longues liaisons des phrases de Chopin incitent à laisser flotter les mélodies d'un seul souffle au-dessus des barres de mesure ;

et son piano Pleyel préféré avait une déperdition du son beaucoup plus rapide que les instruments modernes, ce qui obligeait le pianiste à passer à la note suivante avant que le son ne meurt littéralement.

Les gens qui l'avaient entendu jouer parlaient de sa maîtrise d'improvisateur et on peut s'en rendre compte à la manière dont les lignes vocales de la main droite se déploient librement sur l'accompagnement de la main gauche, tout comme par son indécision à propos des versions définitives des détails décoratifs. Chaque édition publiée de son vivant, ainsi que ses ornements manuscrits sur les copies de ses élèves, révèlent chez Chopin une attitude marquée par l'improvisation en matière d'ornementation, comme quelque chose de spontané et qui n'a rien d'immuable. Dans cet enregistrement, j'utilise plusieurs variantes authentiques, et l'album s'achève sur une seconde version de l'op.9 n° 2, incluant certaines notes inscrites sur les partitions de ses élèves.

Malgré leur brièveté, certains nocturnes sont des chefs-d'œuvre à la hauteur de tout ce qui a été écrit au XIX^e siècle. La trajectoire de l'op.48 n° 1, depuis la mélancolie de la lente foulée initiale jusqu'à la réexposition anxieuse et précipitée du thème initial en passant par le crescendo de l'éclatante section centrale, est particulièrement émouvante dans une pièce qui dure moins de six minutes ; et le prodigieux enchevêtrement (échange) de mélodie, d'harmonie et de contrepoint de l'op.55 n° 2 crée une robe d'extase sans couture. Mais, plus que tous les autres nocturnes, l'op.62 final semble être un résumé de toute la vie créative de Chopin. Toujours chantant, mais aussi toujours parlant. Un témoignage d'enchantement lyrique, un hommage à la voix qu'il aimait plus que tout : le piano.

STEPHEN HOUGH © 2021
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

CHOPIN *Nocturnes*

AU COURS de la première moitié du XIX^e siècle, en Grande-Bretagne et en Europe, le titre « nocturne » était généralement attribué à une sorte de pièce vocale, le plus souvent un duo, exécutée en famille ou entre amis pour animer une soirée (d'où le nom). Lorsque ce titre apparut sur des œuvres pour piano seul (John Field, un compositeur irlandais résidant en Russie, fut sans doute le premier à adopter cette pratique vers 1811), il y eut peu de changements sur le plan générique : les nocturnes pour piano n'en étaient pas moins des « mélodies » même s'ils étaient dépourvus de paroles. Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, tous les compositeurs et interprètes prirent leur enracinement dans la mélodie : ils s'efforcèrent tous de faire « chanter » le piano et (grâce aux découvertes dans le domaine de la technologie et de la technique des pédales) de distinguer une « voix » lyrique de son accompagnement. Chopin eut beau développer de manière incommensurable la portée expressive du genre depuis l'agréable sociabilité de ses origines, il ne perdit jamais de vue ses qualités vocales essentielles.

La vocalité s'impose d'emblée dans les deux premiers recueils de nocturnes de Chopin qui ont été publiés ; ils contiennent chacun trois œuvres. Mais ces nocturnes s'inscrivent aussi profondément dans la vision pianistique que Field avait de ce genre, l'imitant parfois, s'appropriant ailleurs un modèle différent—que Robert Schumann, en particulier, allait associer spécifiquement à Chopin. Ces deux modèles ne représentaient pas « l'une ou l'autre » des propositions : chaque opus contient aussi des œuvres dont les aspects expérimentaux compliquent leur classification.

Chopin fit figurer le recueil op.9 parmi les premières œuvres qu'il publia à son arrivée à Paris. Il composa le Nocturne en mi bémol majeur au cours de son séjour à Vienne (1830–31), et les deux autres nocturnes datent aussi de cette période ou de ses premiers mois passés à

Paris. Les décorations abondantes au début du Nocturne en si bémol mineur rappellent le style orné des nocturnes de Field. Mais le contraste provoqué par sa section centrale douce et obsédante constitue une autre approche pour ce genre que celle exposée dans les grandes lignes par le compositeur irlandais. D'autre part, le Nocturne en mi bémol majeur donne un aperçu de tout ce que les auditeurs aimaient dans la tradition de Field : une mélodie magnifique et chantante sur un accompagnement en accords simple et immuable. Chaque répétition de la principale phrase thématique gagne en intérêt par l'accumulation d'ornements de plus en plus abondants, culminant dans une cadence spectaculaire juste avant la fin de l'œuvre. À l'époque de Chopin, ces ornements évoquaient probablement pour les pianistes des pratiques d'improvisation dans les nocturnes vocaux, et aussi des représentations de la manière dont ils pouvaient (et devaient) improviser dans ce genre. Mais tous les pianistes ne savaient pas improviser et c'est l'une des raisons pour lesquelles, dans les leçons consacrées à ce nocturne qu'il donnait à ses élèves de la haute société, Chopin écrivit des versions « exclusives » des ornements et de la cadence (Chopin copiait parfois la même version « exclusive » sur les partitions de plusieurs élèves) qu'ils pouvaient jouer « comme si » ils étaient en train de les improviser. (La seconde version du nocturne qui figure à la fin de cet enregistrement comporte plusieurs de ces ornements que Chopin nota sur les exemplaires de la partition imprimée de ses élèves.) Dans la section centrale du Nocturne en si majeur, on trouve un premier exemple développé du genre de section centrale agitée et contrastée qui allait, pour Schumann, définir le « nocturne de Chopin ». Mais si la section centrale est tournée vers l'avenir, les indications de tempo et de caractère du début regardent vers le passé. Chopin n'allait plus jamais choisir un tempo principal de



nocturne aussi rapide qu'« *allegretto* » et, par la suite, il n'allait qu'occasionnellement et subtilement demander au pianiste de jouer « *scherzando* » (« joyeusement »), comme il le fit au début de l'op.9 n° 3. Toutefois les nocturnes animés « *scherzando* » pour voix et pour piano étaient courants avant Chopin, tout à fait dans l'esprit des racines sociables du genre.

Les deux premiers numéros de l'op.15 (1832–33), en fa majeur et fa dièse majeur, incarnent parfaitement l'essence de l'approche du genre par Chopin. Dans chaque œuvre, les sections externes lyriques encadrent les sections centrales dont le caractère nettement contrasté fait penser à une étude (orageux dans le Nocturne en fa majeur, mystérieux dans celui en fa dièse majeur). Même si le concept est simple, ces formes en trois parties permirent à Chopin de prêter une tournure plus dramatique au genre, ce qui différencie l'approche de Chopin de celle de ses prédécesseurs et de la plupart de ses contemporains. Dans le dernier nocturne de ce recueil, en sol mineur, le compositeur expérimente l'idée de forme ternaire. La section initiale ressemble davantage à une mazurka qu'à un nocturne et la section contrastante évoque un choral religieux. Et, en rupture radicale par rapport aux normes, il n'y a pas de retour à la section initiale : en lieu et place, le choral rejoint calmement la tonalité d'origine pour une conclusion paisible (mais pourtant troublante). Par le biais de cette forme inhabituelle et par les références à des genres apparemment « étrangers », Chopin a peut-être voulu montrer sa compassion pour ses frères polonais nationalistes émigrés, qui percevaient quelque chose de divin (le choral) dans leur cause nationaliste (la mazurka).

Chopin n'inclut que deux œuvres dans son recueil de nocturnes suivant, l'op.27 (1836), une pratique qu'il allait perpétuer par la suite. Avec cette paire, Chopin sonde des royaumes expressifs toujours plus complexes selon les modèles ternaires (« chopiniens ») du genre comme

selon les modèles de Field. Le Nocturne en ut dièse mineur commence par un thème tellement immobile qu'il est à peine identifiable comme une « mélodie ». Toutefois, à partir de ce début proche du « degré zéro », ce nocturne explore peu à peu et profondément une veine riche d'émotions : après le désarroi de la section centrale, la reprise abrégée (une habitude chère à Chopin) et la courte coda donnent une impression de catharsis impossible à anticiper après la platitude expressive du début. Le Nocturne en ré bémol majeur montre un sens analogue de l'essor transformateur tout en suivant les principes du style à la Field, la tension découlant de l'accumulation progressive d'ornements de plus en plus complexes et spectaculaires, et la délivrance arrivant par le biais d'une cadence et d'une longue coda.

Les deux nocturnes de l'op.32 (1837) explorent de nouveaux moyens d'expression au sein du genre. Avec le début calme et sans détours du Nocturne en si majeur, les auditeurs s'attendraient à un lyrisme doux et constant. Mais il y a quelque chose qui ne va pas : les cadences s'accélèrent, puis s'interrompent sur des silences prolongés, et le magnifique thème initial, répété une fois au départ, ne revient jamais après les thèmes contrastés qui suivent. Après une réapparition de l'un des schémas cadentiels sporadiques, c'est la récompense : un récitatif instrumental dramatique qui fait penser à une sorte de sombre narration. Le récitatif évoque bien sûr la musique vocale—même si le procédé n'est pas inconnu dans les nocturnes vocaux, ici c'est l'opéra que Chopin veut que nous imaginions. Il ne s'agit plus d'un modeste « chant sans paroles » : entre les mains de Chopin, le nocturne évoque des formes plus complexes de vocalité. Dans le Nocturne en la bémol majeur, le geste expérimental est plus simple : l'œuvre commence et se termine par une progression cadentielle presque identique de deux mesures. On peut juger que ce « cadre » (comme sur un tableau) sépare le monde

« imaginaire » du corps de la pièce du monde « réel » qui la précède et qui la suit, transformant ainsi un nocturne, par ailleurs candide, en expérience d'écoute.

Chopin fit remarquer à un collègue que les deux nocturnes de l'op.37 (1840) formaient une paire, et ils fonctionnent bien lorsqu'ils sont joués directement l'un après l'autre. Chaque œuvre rappelle des nocturnes antérieurs : le choral de la section centrale du Nocturne en sol mineur évoque certainement son premier nocturne dans cette tonalité, et les tierces étincelantes du thème principal du Nocturne en sol majeur évoquent la tradition du « nocturne scherzando ».

De même, dans les nocturnes op.48 (1842), Chopin revient sur ses pratiques passées dans le genre, tout en s'efforçant de les transformer. Le Nocturne en ut mineur commence par une marche solennelle qui fait place à une section centrale dans le style d'un chœur, plus lyrique ici que sacré (comme dans les deux nocturnes en sol mineur). Mais, ensuite, ce nocturne sillonne de tout nouveaux territoires : des octaves doubles pleines de virtuosité mènent à une reprise du thème de la marche, maintenant dans une version agitée et dans un tempo deux fois plus rapide que le tempo d'origine. Dans la section centrale du Nocturne en fa dièse mineur, Chopin revient une fois encore au récitatif instrumental. La reprise tronquée du thème principal et la longue coda qui suit nous rappellent des gestes analogues dans le Nocturne en ut dièse mineur, op.27 n° 1, même si la coda est plus turbulente dans le Nocturne en fa dièse mineur. Turbulente, c'est-à-dire, jusqu'à ses dernières mesures, où le mode passe en majeur et l'atmosphère devient plus enjouée— peut-être un dernier écho de la tradition du « nocturne scherzando ».

Nous percevons maintenant quelque chose de fondamental dans le processus créateur de Chopin, à savoir que la décision d'écrire une nouvelle œuvre impliquait d'être

aux prises avec des idées issues de pièces antérieures du même genre. Le désir de faire du nouveau avec du vieux est bien présent dans les nocturnes op.55 (1844, même si les premières idées de Chopin sur le Nocturne en fa mineur datent de 1842). Le Nocturne en fa mineur revisite des gestes entendus dans les nocturnes de l'op.48 : un thème principal en forme de marche et une section contrastée construite sur un récitatif instrumental. On retrouve aussi dans plusieurs nocturnes antérieurs l'idée de la reprise qui suit radicalement raccourcie. Mais aucune de ces œuvres précédentes ne se termine comme celle-ci, avec une coda qui accélère vers sa conclusion par le biais d'une série d'ornements qui se répandent comme une bobine de fil. Dans le Nocturne en mi bémol majeur, le choix de la tonalité marque un retour au style de Field présent dans l'op.9 n° 2. Mais, dans cette nouvelle œuvre, il transforme sensiblement le modèle de Field, non seulement par le contrepoint complexe, mais encore par le retour décisif du thème principal au milieu de l'œuvre, et par la longue coda qui augmente la portée expressive. Un choix de tonalité qui, en 1830, avait suscité un geste d'émulation à l'égard des nocturnes populaires de son aïeul irlandais et qui donnait maintenant un exemple d'un genre devenu totalement celui de Chopin.

Chaque nocturne de l'op.62 (1846) articule un drame miniature. La notation polyphonique du thème principal du Nocturne en si majeur de Chopin annonce sa complexité : de multiples voix contrapuntiques recherchent notre attention et s'exclament de temps à autre dans des ornements isolés et extravagants. Une impression inconfortable de tranquillité dans la section centrale fait place à une reprise tronquée du thème principal, décoré de manière recherchée en trilles et ornementation pour s'achever sur une cadence : il s'agit moins d'une reprise que d'un coup de théâtre. Le thème empreint de dignité du Nocturne en mi majeur revient de même sous une forme



abrégée et est suivi d'une cadence, mais ici le noyau dramatique de l'œuvre se trouve dans la section centrale agitée, où une écoute attentive révélera l'imitation en canon que Chopin tisse au sein de la turbulence. Du souvenir des voix chantant par deux dans ses premiers nocturnes aux voix instrumentales qui se pourchassent en canon strict dans son dernier nocturne publié, la transformation du genre par Chopin est profonde.

Cadeau de mariage composé en 1830 pour la sœur de Chopin, Ludwika, le « Lento con gran espressione » en ut dièse mineur enroule son thème principal sobre dans le style d'un nocturne autour d'une section centrale plus animée qui est un autopastiche, avec des thèmes empruntés à deux des compositions que Ludwika préférait dans l'œuvre de son frère, le Concerto pour piano n° 2 en fa mineur et la mélodie « Życzenie ».

Le Nocturne en mi mineur, publié à titre posthume sous l'op.72 n° 1, est probablement le plus ancien de Chopin, composé à Varsovie en 1827. La proximité conceptuelle du modèle vocal est particulièrement claire dans ces passages où Chopin compose la mélodie en tierces parallèles, technique favorite dans les nocturnes vocaux.

Si nous avons trois manuscrits de la main de Chopin pour le Nocturne en ut mineur, le musicologue suisse Jean-Jacques Eigeldinger a récemment établi que ce nocturne comme la Valse en la mineur, op. posthume, furent composés essentiellement par l'élève de Chopin Charlotte de Rothschild en 1847. Les manuscrits de Chopin pour ces œuvres nous donnent un rare aperçu de la façon dont il enseignait la composition—et de la raison pour laquelle il procédait ainsi : la formation pianistique approfondie d'un élève impliquait une certaine maîtrise de la composition musicale. Pour au moins quelques-uns de ses élèves amateurs de talent, à l'époque « pianiste » signifiait probablement « pianiste-compositeur », comme pour leur illustre professeur.

On ne sait pas grand chose des origines du Larghetto en ut dièse mineur, également appelé le « Nocturne oublié ». S'il fut publié en Russie sous le nom de Chopin, il n'est certainement pas de lui. Œuvre charmante en soi, elle montre quels éléments du style de Chopin une génération ultérieure de compositeurs trouva dignes d'être imités.

JEFFREY KALLBERG © 2021
Traduction MARIE-STELLA PARIS

CHOPIN KOMPONIERTE keine Opern, obwohl diese Kunstform ihm am liebsten war und er Sänger, und nicht Pianisten, musikalisch am meisten verehrte. Und trotz seiner Liebe für die menschliche Stimme schrieb er auch kaum Lieder—weniger als zwanzig, von denen nur zwei zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. Dabei handelt es sich um anspruchslose kleine Liedchen mit steifen, schlichten Vokallinien, häufig mit einer Um-Ta-Ta-Begleitung, was im Falle eines Pianisten und Komponisten, der die menschliche Stimme vergötterte, rätselhaft erscheint. Wenn man jedoch seine Nocturnes betrachtet, so offenbaren sich einige der schönsten Opernarien, die je geschrieben wurden. Hier gibt es *Belcanto*-Melodien im Überfluss, dramatisch, zart und tragisch, mit virtuosen Verzierungen, die an eine Koloratur-Diva erinnern.

Eine gute Atemtechnik ist für Sänger wichtig, und für Pianisten ebenso, besonders wenn sie die langen Linien dieser Nocturnes ausatmen, von denen über die Hälfte vom Komponisten mit Metronomangaben versehen wurden. Ein Metronom hat zwei Funktionen: im Übezimmer zuverlässig den Takt zu schlagen sowie dem Komponisten die Möglichkeit zu geben, präzisere Tempoangaben als etwa „Andante“ oder „Allegro“ zu machen. Bei Chopin sind beide Funktionen relevant. Er sprach davon, dass die linke Hand dafür zuständig sei, den Takt zu halten, während die rechte Hand frei sei (Mozart sagte etwas Ähnliches); und wenn Chopin $\text{♩} = 60$ markiert, wie in dem verwirrenden und rätselhaften Nocturne op. 15 Nr. 3, gibt er sowohl einen Puls als auch ein Tempo an: einen Herzschlag pro Takt. Es ist auch von Bedeutung, dass seine Angaben im Allgemeinen schneller sind als spätere Normen (das beliebte op. 27 Nr. 2 ist ein verblüffendes Beispiel hierfür). Die originalen Tempi und langen Phrasenbezeichnungen Chopins ermutigen die Melodien dazu, in einem Atemzug über die Taktstriche zu schweben; zudem verklangen bei seinem bevorzugten

Pleyel-Flügel die Töne viel schneller als bei modernen Instrumenten der Fall ist, was den Pianisten dazu zwingt, zum nächsten Ton überzugehen, bevor der Klang buchstäblich stirbt.

Diejenigen, die ihn spielen hörten, kommentierten sein meisterliches Improvisieren—heute können wir dies sowohl in der Art und Weise nachvollziehen, wie die Vokallinien der rechten Hand sich frei über der Begleitung der linken Hand entfalten, als auch in seiner Unentschlossenheit ob der endgültigen Verzierungen. Alle zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Ausgaben sowie seine handschriftlich eingetragenen Verzierungen in den Noten seiner Schüler zeigen, dass Chopin sich dagegen sträubte, Ornamente zu fixieren und dass er sie stattdessen offensichtlich spontan aus dem Stehgreif entwarf. Ich habe hier mehrere authentische Varianten eingespielt, und das Album endet mit einer zweiten Version von op. 9 Nr. 2, in der einige jener Notizen aus den Schülernoten wiedergegeben werden.

Trotz ihrer Kürze können sich mehrere dieser Nocturnes mit den großartigen Meisterwerken des 19. Jahrhunderts messen. Der Verlauf von op. 48 Nr. 1 von der langsam voranschreitenden Melancholie des Anfangs über das Crescendo des gleißenden Mittelteils bis zur eiligen, ängstlichen Wiederholung des Anfangsthemas, ist besonders bewegend in einem Stück, das eine Dauer von weniger als sechs Minuten hat. Op. 55 Nr. 2 gelingt mit seiner wunderbaren Verflechtung von Melodie, Harmonie und Kontrapunkt ein nahtloses Gewand der Ekstase zu weben. Die letzte Werkgruppe, op. 62, jedoch scheint eine Zusammenfassung von Chopins ganzem kreativen Leben zu sein. Stets singend, aber auch sprechend. Ein Zeugnis lyrischer Entrücktheit, eine Hommage an die Stimme, die er über alles liebte: das Klavier.

STEPHEN HOUGH © 2021
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

CHOPIN *Nocturnes*

IN Großbritannien und auf dem europäischen Kontinent wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Titel „Nocturne“ zumeist einer Art Gesangsstück gegeben, wobei es sich oft um ein Duett handelte, das im Familien- oder Freundeskreis zur Belebung einer abendlichen Zusammenkunft aufgeführt wurde (daher der Name). Als Werke für Klavier solo mit diesem Titel versehen wurden (John Field, ein irischer Komponist, der in Russland lebte, begann wahrscheinlich um 1811 mit dieser Praxis), änderte sich an dem Genre wenig: Klavier-Nocturnes waren nicht weniger „Lieder“, nur weil ihnen die Worte fehlten. Alle Komponisten und Interpreten von Klavier-Nocturnes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren sich ihrer Verwurzelung im Lied bewusst: sie bemühten sich alle darum, das Klavier zum „Singen“ zu bringen und (unterstützt durch Entwicklungen in der Pedaltechnik) eine lyrische „Stimme“ von einer unterstützenden Begleitung zu unterscheiden. So unermesslich Chopin den Ausdrucksbereich des Genres von seinen Ursprüngen in angenehmer Geselligkeit auch erweiterte, so verlor er doch nie seine wesentlichen vokalen Qualitäten aus den Augen.

Die Vokalität steht in Chopins ersten beiden veröffentlichten Nocturne-Gruppen, die jeweils drei Werke enthalten, im Vordergrund. Doch diese Nocturnes setzen sich auch intensiv mit Fields pianistischer Vision des Genres auseinander, indem sie es zuweilen nachahmen, aber an anderer Stelle ein alternatives Modell abstecken—eines, das insbesondere Robert Schumann mit Chopin in Verbindung bringen würde. Diese beiden Modelle stellten keine Entweder-Oder-Optionen dar: beide Werkgruppen enthalten auch Stücke, deren experimentelle Aspekte ihre Einordnung erschweren.

Die Nocturnes op. 9 zählten zu den ersten Werken, die Chopin nach seiner Ankunft in Paris veröffentlichte. Das Es-Dur-Nocturne komponierte er während seines

Aufenthalts in Wien (1830–31), und die beiden anderen Nocturnes stammen wahrscheinlich aus der gleichen Zeit oder aus seinen ersten Monaten in Paris. Die üppigen Verzierungen zu Beginn des Nocturnes b-Moll erinnern an den kunstvollen Stil der Field'schen Nocturnes. Doch der Kontrast, der durch den sanften und zwanghaft anmutenden Mittelteil entsteht, führt das Genre auf einen anderen Weg als den, welcher der irische Komponist vorgegeben hatte. Andererseits bildet das Nocturne Es-Dur all das nach, was die Zuhörer an der Field-Tradition liebten: eine schöne, singende Melodie über einer einfachen, unveränderlichen Akkordbegleitung. Der Spannungsaufbau erfolgt durch Wiederholungen des Hauptthemas, die zunehmend üppige Verzierungen mit sich bringen; das Ganze gipfelt in einer dramatischen Kadenz kurz vor Ende des Werks. Pianisten zu Chopins Zeiten werden diese Verzierungen als Anspielungen auf Improvisationspraktiken in vokalen Nocturnes verstanden haben, und auch als Darstellungen, wie in diesem Genre auf dem Klavier improvisiert werden konnte (und sollte). Allerdings waren nicht alle Pianisten imstande zu improvisieren, weshalb Chopin in den Klavierstunden mit seinen hochwohlgeborenen Schülern „exklusive“ Versionen der Verzierungen und der Kadenz aufschrieb (Chopin trug manchmal dieselbe „exklusive“ Version in die Noten mehrerer Schüler ein), die sie dann spielen konnten, „als ob“ sie sie improvisierten. (Die zweite Version des Nocturnes, die am Ende dieser Aufnahme zu hören ist, enthält eine Reihe dieser Ornamente, die Chopin in die gedruckten Noten seiner Schüler schrieb.) Im Mittelteil des Nocturnes H-Dur hören wir erstmals einen längeren bewegten und kontrastreichen Mittelteil, der Schumann zufolge das „Chopin'sche Nocturne“ definieren würde. Doch während der Mittelteil in die Zukunft blickt, sind die Satz- und Tempobezeichnungen zu Beginn der Vergangenheit



zugewandt. Chopin sollte nie wieder das Haupttempo eines Nocturnes so schnell wie „Allegretto“ setzen und später nur gelegentlich und subtil den Pianisten anweisen, „Scherzando“ zu spielen, wie er es zu Beginn von op. 9 Nr. 3 tat. Lebhaftes Scherzando-Nocturnes, sowohl vokaler als auch pianistischer Art, waren jedoch schon vor Chopin üblich, ganz im Sinne des geselligen Ursprungs des Genres.

Die ersten beiden Nummern aus Opus 15 (1832–33), in F-Dur und Fis-Dur, fassen den Kern der Chopin'schen Herangehensweise an das Genre treffend zusammen. In beiden Werken stehen lyrische Außenteile ganz unterschiedlichen, etüdenartigen inneren Abschnitten (stürmisch in F-Dur, geheimnisvoll in Fis-Dur) gegenüber. Zwar war das Konzept einfach, doch ermöglichte diese dreiteilige Anlage eine dramatischere Form, und genau dadurch unterscheiden sich die Nocturnes von Chopin von denjenigen seiner Vorgänger sowie vieler seiner Zeitgenossen. Das letzte Nocturne dieser Werkgruppe steht in g-Moll und offenbart einen Komponisten, der mit dem Konzept der dreiteiligen Form experimentiert. Der Anfangsteil klingt eher wie eine Mazurka als ein Nocturne, und der kontrastierende Teil erinnert an einen religiösen Choral. In einer radikalen Abweichung von der Norm wird der Anfangsteil nicht wiederholt. Stattdessen wechselt der Choral leise zurück in die Grundtonart und das Stück erreicht ein friedliches (und doch irgendwie beunruhigendes) Ende. Mit dieser ungewöhnlichen Form und den Verweisen auf scheinbar „fremde“ Gattungen wollte Chopin vielleicht seine Sympathien für seine polnischen Landsleute zeigen, die in ihrer nationalistischen Causa (die Mazurka) eine göttliche Weisung (den Choral) spürten.

Chopins folgendes Opus mit Nocturnes (op. 27 von 1836) umfasst nur zwei Werke—ebenso verhält es sich auch bei den darauffolgenden Werkgruppen. Mit diesen beiden Stücken lotete Chopin immer komplexere Ausdrucksbereiche aus, sowohl in der dreiteiligen (der

„Chopin'schen“) als auch in den Field'schen Form des Genres. Das Nocturne cis-Moll beginnt mit einem Thema, das so unbeweglich ist, dass es kaum als „Melodie“ zu erkennen ist. Ausgehend von diesem Beginn, sozusagen beim Nullpunkt, durchläuft das Nocturne jedoch allmählich ein ganzes Spektrum starker Emotionen. Nach dem Aufruhr des Mittelteils erzeugen die verkürzte Reprise (eine von Chopin gern verwendete Technik) und die kurze Coda ein Gefühl der Katharsis, das von der ausdrucksarmen Eröffnung nicht zu erwarten war. Das Nocturne Des-Dur zeichnet sich durch ein ähnliches expressives Wachstum aus, wobei es gleichzeitig dem Field'schen Stil folgt und sich die Spannung aus der allmählichen Anhäufung zunehmend komplexer und dramatischer Ornamente ergibt und die Erlösung durch eine Kadenz und eine ausgedehnte Coda erfolgt.

In den beiden Nocturnes op. 32 (1837) findet eine Erkundung neuer Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb der Gattung statt. Nach dem ruhigen und schnörkellosen Beginn des Nocturnes H-Dur würde man als Hörer eine Fortsetzung der sanften Lyrik erwarten. Doch stimmt hier etwas nicht: die Kadenzen werden schneller und brechen dann über längeren Pausen ab, und das schöne Anfangsthema, das zunächst einmal wiederholt wird, ist nach den folgenden kontrastierenden Themen nicht mehr zu hören. Nachdem eine unruhige Kadenzfigur erneut erklingen ist, folgt die Belohnung: ein dramatisches instrumentales Rezitativ, das eine Art dunkle Erzählung andeutet. Ein Rezitativ verweist natürlich auf Vokalmusik—obwohl dies in vokalen Nocturnes nicht ungewöhnlich ist, hat Chopin hier die Oper im Sinn. Bei diesem Stück handelt es sich nicht mehr um ein bescheidenes „Lied ohne Worte“, sondern hier erweitert Chopin das Nocturne mit komplexen vokalen Formen. Der experimentelle Gestus im Nocturne As-Dur ist weniger komplex. Dieses Werk beginnt und endet mit einer fast identischen zweitaktigen

Kadenzfortschreitung. Dieser „Rahmen“ kann als Trennung der „fiktiven“ (hier: „musikalischen“) Sphäre des Hauptteils des Stücks von der „realen“ Welt, die ihm vorausgeht und folgt, angesehen werden, wodurch sich ein ansonsten argloses Nocturne in ein Experiment der Hörweisen verwandelt.

Chopin bemerkte gegenüber einem Kollegen, dass die beiden Nocturnes op. 37 (1840) ein Paar bildeten—sie lassen sich in der Tat gut direkt nacheinander spielen. Beide Werke erinnern jeweils an frühere Nocturnes: der Choral im Mittelteil des g-Moll-Nocturnes verweist ohne Zweifel auf sein erstes Nocturne in dieser Tonart, und die perlenden Terzen des Hauptthemas des G-Dur-Nocturnes beziehen sich auf die Tradition des „Scherzando-Nocturnes“.

In den Nocturnes op. 48 (1842) reflektierte Chopin ebenfalls über seine früheren Methoden in diesem Genre, während er sich gleichzeitig darum bemühte, sie weiterzuentwickeln. Das Nocturne c-Moll beginnt mit einem feierlichen Marsch, der in einen chorartigen Mittelteil übergeht, welcher in diesem Fall eher opernhaft als geistlich anmutet (wie in den beiden Nocturnes g-Moll). Danach beschreitet das Nocturne jedoch völlig neues Terrain: virtuose Doppeloktaven führen zu einer Reprise des Marschthemas, nun in einer bewegten Version und im doppelten Tempo des Anfangs. Im Mittelteil des Nocturnes fis-Moll wendet Chopin sich ein weiteres Mal dem instrumentalen Rezitativ zu. Die verkürzte Reprise des Hauptthemas und die anschließende lange Coda mögen an ähnliche Gesten im Nocturne cis-Moll, op. 27 Nr. 1, erinnern, obwohl die Coda im fis-Moll-Nocturne turbulenter ist. Das heißt, turbulent bis zu den letzten Takten, wo die Tonart nach Dur wechselt und die Stimmung unbeschwerter wird—vielleicht ein letztes Echo der Tradition des „Scherzando-Nocturnes“.

Inzwischen ist ein grundlegendes Merkmal von Chopins Kompositionsprozess deutlich geworden, nämlich dass die

Entscheidung, ein neues Werk zu schreiben, bedeutete, mit Ideen aus früheren Stücken des jeweiligen Genres zu ringen. Dieses Erschaffen von Neuem aus Altem steht in den Nocturnes op. 55 (aus dem Jahre 1844, obwohl Chopin sich erstmals 1842 Gedanken zu dem f-Moll-Nocturne machte) sehr stark im Vordergrund. Das Nocturne f-Moll greift Gesten wieder auf, die in den Nocturnes op. 48 zu hören waren: ein marschartiges Hauptthema und ein kontrastierender Abschnitt, der aus einem instrumentalen Rezitativ aufgebaut ist. Auch die Idee der folgenden, radikal verkürzten Reprise ist aus mehreren früheren Nocturnes bekannt. Aber keines dieser früheren Werke endet so wie dieses, nämlich mit einer Coda, die durch eine Reihe von Verzierungen, welche wie eine Fadenspule auslaufen, auf ihren Abschluss hin beschleunigt. Im Nocturne Es-Dur signalisiert die Wahl der Tonart eine Rückkehr zum Field'schen Stil von op. 9 Nr. 2. Aber in diesem neuen Werk transformiert er das Field'sche Modell erheblich, nicht nur durch den komplizierten Kontrapunkt, sondern auch durch die höhepunktartige Wiederholung des Hauptthemas in der Mitte des Werkes, sowie die ausgedehnte Coda, die die Ausdruckspalette vertieft. Die Wahl der Tonart, die 1830 zur Nachahmung der populären Nocturnes seines irischen Vorfahren führte, brachte nun ein Stück eines Genres hervor, welches Chopin sich völlig zu eigen gemacht hatte.

Die beiden Nocturnes op. 62 (1846) stellen jeweils ein Drama en miniature dar. Chopins polyphone Notation des Hauptthemas des H-Dur-Nocturnes lässt dessen Komplexität erahnen: mehrere kontrapunktische Stimmen treten hervor und lassen gelegentlich isolierte und extravagante Ornamente erklingen. Eine unbehagliche Ruhe im Mittelteil weicht einer verkürzten Reprise des Hauptthemas, das kunstvoll mit Trillern und Schnörkeln verziert ist und mit einer Kadenz endet—nicht so sehr eine Reprise als ein *Coup de théâtre*. Das würdevolle Thema der Nocturnes E-Dur kehrt ebenfalls in verkürzter Form zurück, worauf





eine Kadenz folgt. Doch findet sich der dramatische Kern dieses Werks im bewegten Mittelteil, wo aufmerksame Hörer die kanonische Imitation bemerken werden, die Chopin mitten in den Wirbel eingeflochten hat. Von den singenden Stimmpaaren in seinen frühesten Nocturnes bis hin zu Instrumentalstimmen, die sich in seinem letzten veröffentlichten Nocturne gegenseitig im strengen Kanon jagen, war Chopins Transformation des Genres tiefgreifend.

„Lento con gran espressione“ in cis-Moll war ein Hochzeitsgeschenk, das Chopin 1830 für seine Schwester Ludwika komponierte. Hier umhüllt das nüchterne nocturneartige Hauptthema einen lebhafteren Mittelteil, der ein Pasticcio eigener Themen ist. Diese Themen stammen aus dem Klavierkonzert Nr. 2 in f-Moll und dem Lied „Życzenie“—zwei von Ludowikas Lieblingswerken der Kompositionen ihres Bruders.

Das Nocturne e-Moll, posthum veröffentlicht als op. 72 Nr. 1, ist wahrscheinlich Chopins frühestes Werk, das 1827 in Warschau entstand. Die Anlage ist dem vokalen Modell sehr nahe, was besonders in denjenigen Passagen deutlich wird, wo Chopin die Melodie in Terzparallelen setzt—eine beliebte Technik in vokalen Nocturnes.



Obwohl es drei Manuskripte des Nocturnes c-Moll in Chopins Handschrift gibt, hat der Schweizer Musikwissenschaftler Jean-Jacques Eigeldinger kürzlich festgestellt, dass sowohl dieses Nocturne als auch der Walzer a-Moll, op. posth., hauptsächlich von Chopins Schülerin Charlotte de Rothschild im Jahr 1847 komponiert wurden. Chopins Manuskripte dieser Werke bieten einen seltenen Einblick, wie er Komposition lehrte, und warum er dies tat: die gründliche Ausbildung eines Klavierschülers erforderte ein gewisses Verständnis für Komposition. Zumindest für einige seiner begabten Laienschüler bedeutete „Pianist“ also wahrscheinlich „Pianist und Komponist“, genau wie für ihren berühmten Lehrer.

Über die Ursprünge des Larghetto cis-Moll, auch bekannt als „Nocturne oublié“, weiß man kaum etwas. Obwohl es in Russland unter Chopins Namen veröffentlicht wurde, stammt es sicher nicht von ihm selbst. Es handelt sich um ein reizvolles Werk, das zeigt, welche Elemente von Chopins Stil von einer späteren Komponistengeneration für nachahmenswert gehalten wurden.

JEFFREY KALLBERG © 2021
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

