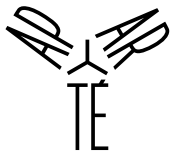


A black and white portrait of Bruno Rigutto, an older man with curly hair, wearing a dark suit and tie. He is looking slightly to the right of the camera with a serious expression. The background is a plain, light-colored wall.

CHOPIN
NOCTURNES
BRUNO RIGUTTO



Enregistré par Little Tribeca à la Salle Colonne (Paris) du 25 au 28 février 2019

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Franck Jaffrès

Piano Steinway D 274 n° 598523

Préparation et accord : Bastien Herbin (Quintessence)

English translations by Peter Bannister

Photos © Joël Saget - AFP

Design © 440.media

AP220 Little Tribeca © 2019 Little Tribeca © 2019 [LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com



Frédéric Chopin (1810-1849)

21 Nocturnes

BRUNO RIGUTTO piano

- | | |
|--|-------|
| 1. Nocturne en mi mineur, op. 72 (posthume) | 03'43 |
| 2. Nocturne en do dièse mineur, op. posthume | 03'52 |
| 3. Nocturne en si bémol mineur, op. 9 n° 1 | 05'56 |
| 4. Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 n° 2 | 04'01 |
| 5. Nocturne en si majeur, op. 9 n° 3 | 06'11 |
| 6. Nocturne en fa majeur, op. 15 n° 1 | 04'01 |
| 7. Nocturne en fa dièse majeur, op. 15 n° 2 | 03'19 |
| 8. Nocturne en sol mineur, op. 15 n° 3 | 04'53 |
| 9. Nocturne en do dièse mineur, op. 27 n° 1 | 05'06 |
| 10. Nocturne en ré bémol majeur, op. 27 n° 2 | 05'48 |
| 11. Nocturne en si majeur, op. 32 n° 1 | 04'28 |
| 12. Nocturne en la bémol majeur, op. 32 n° 2 | 04'36 |
| 13. Nocturne en do mineur, op. posthume | 03'04 |
| 14. Nocturne en sol mineur, op. 37 n° 1 | 05'53 |
| 15. Nocturne en sol majeur, op. 37 n° 2 | 04'51 |
| 16. Nocturne en do mineur, op. 48 n° 1 | 06'13 |
| 17. Nocturne en fa dièse mineur, op. 48 n° 2 | 07'23 |
| 18. Nocturne en fa mineur, op. 55 n° 1 | 04'49 |
| 19. Nocturne en mi bémol majeur, op. 55 n° 2 | 04'22 |
| 20. Nocturne en si majeur, op. 62 n° 1 | 06'27 |
| 21. Nocturne en mi majeur, op. 62 n° 2 | 05'26 |

Magie noire

Avec Mozart, Chopin est peut-être l'un des compositeurs les plus difficiles à interpréter. Sa musique exige une pureté d'âme, indispensable pour retrouver en soi la variété infinie des sentiments que font entendre ses œuvres, notamment ses *Nocturnes*. Il faut entrer en soi-même pour trouver des nuances, des atmosphères complexes, le tout en restant rigoureux.

Tout comme la constante recherche intérieure de l'interprète s'efforce d'épouser les mouvements de cette musique, les *Nocturnes* reflètent la vie de Chopin. Véritables jalons de son parcours, ces pièces sont les témoins privilégiés de la difficulté à vivre du compositeur et forment les séquences du film de sa vie. Il y a en quelque sorte une sympathie, au sens physique du terme, entre l'interprète et le compositeur. Par conséquent, si vous jouez une œuvre puis la laissez « reposer » pendant quelques semaines, quelques mois, tout sera à reprendre. Il n'y a pas d'ossature aussi structurée que dans certaines sonates de Beethoven ou Brahms qui, de ce point de vue, sont plus rassurants. Remettant le travail sur le

métier, l'interprète se remet en question, repense son touché, son approche du clavier.

Chopin est un compositeur avec lequel le musicien entretient un rapport passionnel. C'est pourquoi je préfère le jouer sur un piano ni trop dur ni trop sonore. Et je commence par apprivoiser l'instrument. C'est comme un animal, il a ses qualités, ses propriétés, son caractère. Il y a une âme dans un piano. Quand je me retrouve assis au piano, je lui dis : « Nous allons faire le concert ensemble. Tu as des choses à dire et j'ai des choses à dire donc nous devons nous entendre. » Cette prise de contact est passionnante et je tiens à cette étape. Quand c'est possible, j'arrive même plusieurs heures avant le concert pour faire connaissance avec l'instrument qui, lui, comprend tout de suite ma vibration. Parfois je me retrouve face à ce que j'appelle un piano blessé qui a des défauts, des cicatrices. Ces pianos sont souvent plus intéressants que des *top models*. En somme, jouer sur un piano s'apparente à une rencontre humaine géniale !

La musique de Chopin requiert sincérité et spontanéité : j'évite de ramener le discours à moi en n'imaginant telle nuance pour fabriquer telle atmosphère. Je me faufile dans la musique et la laisse parler en moi, à travers moi. Il y a de la magie noire dans cette musique. On mélange des poudres dont les doses sont mystérieuses et d'un seul coup, après l'ajout d'un ingrédient, la vérité éclate ! *A fortiori* sur scène où, en plus de l'acoustique de la salle, l'apport du public a aussi une incidence. Sa présence est palpable, elle est magnétique, alors on joue avec plus d'amour, plus de générosité, plus de tendresse. Autrement dit, le concert est le résultat d'une alchimie.

Je fonctionne à l'inspiration, mais une inspiration construite car je ne crois pas à l'inspiration improvisée. Je suis aussi quelqu'un d'instinctif. Ainsi, sur trois prises, on entendra des choses différentes : l'une d'elles correspond à ce que je ressens. Je suis un ennemi du montage. Dans mes enregistrements j'ai souvent gardé les premières prises car en recommençant on court le risque de se caricaturer. Avec ce nouveau disque, j'ai voulu laisser une empreinte de moi-même en cherchant à me trouver plus.

J'ai souhaité refaire ces *Nocturnes* bien que je les aie déjà enregistrés il y a longtemps. En effet, l'interprète est souvent semblable au comédien qui reprend un rôle incarné des années auparavant.

Une fois n'est pas coutume, le présent coffret suit l'ordre chronologique de composition des *Nocturnes*, reconstitué par Jean-Yves Clément. Certains opus sont dits posthumes mais ils ont été composés très tôt. C'est donc le film sonore de la vie de Chopin que l'on suit au fil de l'écoute.

Bruno Rigutto

Black magic

Together with Mozart, Chopin is perhaps one of the most difficult composers. His music demands a purity of soul that is essential for finding within oneself the infinite variety of feelings that his works make heard, particularly his *Nocturnes*. You have to enter into yourself in order to find nuances of soul, complex atmospheres, all while remaining rigorous.

Just as the performer's constant inner search strives to embrace the movements of this music, so the *Nocturnes* reflect Chopin's life. True milestones along his journey, these pieces are key witnesses to the composer's difficulties in living, and they make up scenes from the film of his life. There is some sort of empathy — in the physical sense of the term — between the performer and the composer. Therefore, if you play a work and then let it “rest” for a few weeks, a few months, you have to start everything again. There is no skeleton as highly structured as in some sonatas of Beethoven or Brahms which are more reassuring from this point of view. Going

back to work on it, the performer questions himself, rethinks his touch, his approach to the keyboard.

Chopin is a composer with whom the musician maintains a passionate relationship. That's why the music cannot be played on a piano that is too hard, too loud. And you have to start by taming the instrument. It is like an animal: it has its qualities, its properties, its character. There is a soul in a piano. When I find myself sitting at the piano, I say to it: “We're going to do the concert together, we need to understand each other. You have things to say. I have things to say. So we have to go towards one another.” It's exciting, and I always do this. When it's possible, I even arrive several hours before the concert to get to know the instrument. It understands my vibration. Sometimes I find myself faced with what I call a wounded piano, that is to say one that has defects, scars. These pianos are often more exciting than *supermodels*. Playing on a piano is like a fabulous human meeting!

Chopin's music requires you to be sincere and not to reduce everything to your own self, imagining that you are going to do some beautiful shading or concoct an atmosphere. No – you need to slip inside the character and let it speak by itself, on its own. There is a kind of black magic in this music. You mix mysterious doses of powders together and all of a sudden, having added such and such an ingredient, you discover its truth! *A fortiori* on stage where, in addition to the acoustics of the hall, the public's contribution is also a factor. You can feel their presence – it's magnetic, and so you play with more love, more generosity, more tenderness. All this adds to the alchemy.

I wanted to do these *Nocturnes* again because I already recorded them a long time ago. There are several versions of Beethoven's Sonatas by Brendel, for example. It's like an actor playing a Shakespearian character years after having already played the role. That's the strength of his relationship with the character in question. My approach is similar: I am an instinctive person, I function by inspiration – by which I mean a constructed inspiration: I do not believe in improvised inspiration. In three takes we will hear different things: one corresponds to what I feel. I am an enemy of editing.

In my recordings I have often kept first takes because by starting again you run the risk of caricaturing yourself. And then by making this new recording I wanted to leave an impression of myself by looking to find myself to a greater extent.

The present boxed set follows the chronological order of composition of the *Nocturnes* as reconstructed by Jean-Yves Clément. Some opus numbers are called "posthumous" but were composed very early. So this is the soundtrack to Chopin's life that we are following as we listen.

Bruno Rigutto

Opus 48 n° 1, do mineur

Nuit du ciel

Âme en marche

Reposée en soi

Alors que bruissent les siècles

Déployée en mille vertiges

Mouvante comme le pouls du monde

Surgit la paix noire

Nuits du ciel

Comme les *Polonaises*, les *Mazurkas* ou les *Valses*, les *Nocturnes* traversent l'œuvre et la vie de Frédéric Chopin, de 1827 à 1846. C'est presque avec les deux derniers d'entre eux que Chopin quittera le piano *seul*, puis Nohant, son ultime terre de création. Plus jamais après son instrument ne chantera à telle hauteur.

Bien sûr, les *Mazurkas* sont à situer, selon cette *traversée*, à un niveau plus signifiant. Si l'on compte la presque soixantaine de *Mazurkas* que nous laisse Chopin — un peu plus que la totalité des trois autres genres — et la vingtaine d'autres qui se dissimulent dans tel concerto, polonaise, rondo — ou encore nocturne ! —, c'est environ quatre-vingts fois que retentit la mazurka dans l'ensemble du corpus du compositeur polonais. C'est dire leur résonance profondément affective. Ici, c'est du sol originel qu'il est question avant tout et de sa sublimation progressive au cours du temps, jusqu'à l'effacement terminal.

Rien de tout cela avec les *Nocturnes*, pas seulement parce que Chopin y rompt avec le genre favori de la danse ; après tout, celle-ci n'est que prétexte, tant pour les *Polonaises* (qui

exploseront au sens propre après le départ de Varsovie) que les *Mazurkas* (qui n'auront rien à faire de l'authenticité de leur folklore) ; il n'est que les *Valses* qui assumeront leur forme de manière intangible jusqu'au bout — en étant toutefois parfaitement indansables. C'est plutôt que le Nocturne, lui, s'affranchit radicalement de la direction musicale de ces trois genres, passant de la pure horizontalité à la plus franche des verticalités — de la terre à l'air...

Car la spécificité et le point commun à tous les *Nocturnes*, c'est bien l'*élévation*. Si l'on y chante plus qu'ailleurs et à gorge déployée, c'est qu'on s'y élève. C'est le cas dès le Nocturne en *do dièse mineur* (opus posthume), daté sans doute de 1829/1830, cantilène extatique et sorte de *Casta Diva* — que Chopin d'ailleurs transcrira — pour piano ! Il ne porte pas en fait le nom de nocturne, mais l'indication *Lento con gran espressione*, et est composé selon le musicien comme un « exercice » préalable à l'écriture de son second concerto. C'est l'époque où il vit un amour qui marquera son œuvre,

celui pour le *bel canto*, incarné platoniquement par la jeune soprano qu'il rencontre à Varsovie, Constance Gladkowska. Ce chant italien adulé, qu'il entendra chez Bellini, Rossini ou Donizetti, maîtres du genre, innovera son œuvre jusqu'au bout, sorte d'idéal méditerranéen transposé au piano, pour finir ses jours sous sa forme la plus pure, avec le *Largo* de sa *Sonate pour violoncelle et piano op. 65*, dernière page de Chopin. « L'œuvre est faite mais chantons une dernière fois », semble dire cette pièce désolée...

Ultime confession qui atteste de l'aspect essentiel de ces pages, déjà exprimé dans les deux admirables mouvements lents des deux concertos pour piano écrits à Varsovie et explicitement dédiés à Constance, telle une déclaration : leur dimension *spirituelle*, chants de l'âme qui s'apparentent au premier chef-d'œuvre du genre, le sublime *Adagio* logé au cœur du 5^{ème} *Concerto* de Beethoven, daté de 1808, que Chopin ne pouvait pas ne pas connaître... « Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue », dit Phèdre —, c'est bien ce que traduit le chant du piano pour Chopin, quels qu'en soient le prétexte ou la nature, la nuit, l'amour ou les deux — idéal romantique ! Chopin, comme Mozart, ne chante que pour chanter. Et jamais il ne le fait aussi bien que dans ses *Nocturnes*.

Ces *Nocturnes* sont des rêves qui s'élèvent

dans la nuit, des chants que l'on chante pour soi, autant dire des « prières » pour Chopin l'athée qui écrit là sa musique la plus spirituelle, on l'a dit, mais sans doute la plus sensuelle aussi. Ces pièces définissent au mieux la nouvelle intimité que Chopin donne au piano, qui traverse l'histoire de la musique, de Liszt (ses *Liebesträume* sont des *Nocturnes*) à Fauré, en passant par Scriabine, Debussy et Rachmaninov. Tous seront ses vassaux, comme lui aura été le vassal de Mozart, à qui il dédiera sa première grande réussite, les *Variations sur La ci darem la mano op. 2*, où le piano s'abandonne de façon si neuve — ce qui n'échappera pas à Schumann, l'homme de toutes les nuits en musique, qui fera de ces *Variations* une critique exaltée... la nuit est aussi transposition de l'inconscient, chacun le sait...

Les *Nocturnes* sont au nombre de vingt-et-un, si l'on y intègre celui en *do* mineur, op. posthume daté apparemment de 1837, courte romance à l'ambition modeste, que l'on attribue aujourd'hui plutôt à l'élève de Chopin, la baronne Nathaniel de Rothschild — élève très douée pour le moins ! (Mais il est vrai que si la mélodie est de style chopinien, l'accompagnement banal ne l'est pas...)

Comme pour les *Mazurkas*, Chopin rassemble ses *Nocturnes* en recueils, à partir des années

1830, à Paris, quand il commence à se soucier de sa carrière. Ils seront dix-huit ainsi, ramassés précisément en huit cahiers, de l'opus 9 à l'opus 62. Les aura précédés l'étonnant *Nocturne en mineur op. 72*, publié après la mort de Chopin, daté sans doute de ses 17 ou 18 printemps, aux accents étonnamment prophétiques. Sans doute le premier d'entre tous, et un somptueux prélude à l'ensemble, avec son élan irrépessible et ses sortes d'appels au voyage (*Aspiratamente*, indique Chopin...) – *Barcarolle* avant l'heure...

Mais sa forme définitive, Chopin la trouve dès l'opus 9, triptyque déjà parfait qui contient en deuxième place l'un de ses plus fameux « tubes », sorte de tendre berceuse chaloupée. Si le premier *Nocturne* fixe une fois pour toutes le modèle rêveur et alanguï, tel qu'il vient, dit-on, du pianiste-compositeur John Field (mais il est ailleurs déjà, et presque debussyste même dans sa douce volupté et ses vapeurs), le troisième du cahier en est bien loin, avec ses immenses arabesques et surtout son milieu dramatique qui en appellera bien d'autres ; un caractère absent des aimables cantilènes de Field dédiées à l'état d'âme salonard davantage qu'à la profondeur des sentiments. Si Chopin part aussi du salon, c'est pour atteindre l'univers du cœur. Avec lui s'ouvrent de nouveaux abîmes, dont le désespoir et la terreur font entièrement partie.

La forme du nocturne est déjà installée et s'affirme encore davantage avec l'opus 15, paru dans les mêmes années. Encore un triptyque, qui débute par un parfait accomplissement, le *Nocturne en fa majeur*, page aussi clivée que le sera la 2^{ème} *Ballade*, avec son orage terrible éclatant au centre de l'œuvre, contrastant avec la ligne vocale si pure du thème – le modèle ici n'est certes plus Field, mais Mozart encore, et les mouvements lents de ses concertos. Le sublime *Nocturne op. 15 n° 2* semble s'adresser à la divinité dorée de la nuit elle-même et atteint une béatitude que retrouvera, encore amplifiée, le *Nocturne op. 27 n° 2*. L'énigmatique *op. 15 n° 3*, avec son étonnant rythme de mazurka, débouche sur un choral, genre qui reviendra à trois reprises dans les *Nocturnes* (les deux de l'*op. 37* et l'*op. 48 n° 1*). Il se manifeste également dans les trois premiers *Scherzos*, quelques *Études* et *Préludes*, la *Fantaisie*, la *Polonaise-Fantaisie*, les 2^{ème} et 3^{ème} *Sonates*... Par-delà l'admiration sans borne pour Bach, le choral traduit chez Chopin une propension à la méditation – forme que peut prendre l'hymne même, tel qu'il s'épanouira dans la *Barcarolle op. 60*, sorte d'apogée du nocturne dans sa version diurne, et son ultime métamorphose...

Avec l'opus 27, de 1836, Chopin atteint au premier apogée du genre (le second sera

constitué par les deux *Nocturnes op. 62*), comme s'il mettait un terme à un premier livre de ses *Nocturnes* ; après il en restera dix (uniquement des paires), composés sur dix années, dont sept à Nohant, lors de sa dernière période créatrice, la plus vaste et la plus haute à la fois. À l'instar de l'opus 62, l'opus 27 est un chef-d'œuvre. Et plus que lui encore, un vrai couple, soudé par l'enchantement de l'*enharmonie* chez Chopin, cette façon unique de changer la couleur (la tonalité) à partir de la même note (ici, *do* dièse) qui en devient une autre (*ré* bémol) mais de même son — « ni tout à fait la même ni tout à fait une *autre* »... Tour de magie musical dont se souviendront Debussy, Scriabine et beaucoup d'autres. Les dernières mesures du premier nocturne se métamorphosent (de *do* dièse mineur à *do* dièse majeur), se fondent littéralement dans le second (*ré* bémol majeur), le drame se muant d'un coup en lumière, fécondant alors le ravissement qui va naître. Si l'*op. 27 n° 1* est un condensé de dramatisme, un opéra entier — avec clair de lune, orage, meurtre et rédemption, tout un récit —, l'*op. 27 n° 2*, son parfait symétrique, est un moment de grâce dans l'histoire du piano, la musique faite nuit et contemplation mêlées, l'union des chants mozartien et italien à son zénith. Moment de plénitude absolue, l'acmé du *bel canto* rapporté

au piano. Cette apothéose se clôt par un duo d'une tendresse ineffable — la future *Berceuse*, dans la même tonalité, créée à Nohant en 1846, s'y devine déjà...

Si les deux *Nocturnes* « parisiens » de l'opus 32 doivent s'entendre comme un retour à une forme plus simple, celle, très usitée alors, de la romance — jusqu'à l'usage très étonnant, quoiqu'un rien artificiel, dans l'*op. 32 n° 1*, d'un pur récitatif opératique qui conclue le nocturne sur quelque glas inquiet —, un autre monde s'ouvre avec les deux pièces de l'opus 37, paire d'opposés s'il en est. Le premier broie son noir de façon résolument obsessionnelle, comme un fardeau que l'on traînerait lourdement avec soi. Un choral proche de celui de l'*op. 9 n° 3* fait office d'intermède, véritable psaume avant le retour de la morne mélodie... Loin de ce climat affligé, l'*op. 37 n° 2* incarne le reflet du nouvel art de Chopin, frais débarqué de Majorque en juin 1839. Nohant apparaît à l'aube de l'été comme un nouveau monde après un voyage calamiteux de huit mois. Sorti de ces affres qui auront marqué quelques pages essentielles, dont un tiers des *Préludes op. 28* ou le très fantasque 3^{ème} *Scherzo op. 39* (pour ne rien dire de la *Sonate « funèbre » op. 35* qui éclora bientôt), ce Nocturne est le plus solaire de tous. Il déploie son balancement

radieux de barcarolle sous de sensuelles doubles notes avant d'être interrompu à plusieurs reprises par un hymne somptueux s'étirant dans l'air du soir, avec une sérénité inouïe et un raffinement harmonique sans égal.

Si l'on peut passer assez vite sur le *Nocturne op. 48 n° 2*, à la cantilène éthérée certes magnifique, mais dont le milieu un peu pesamment héroïque n'exprime sans doute pas la même qualité, il en est tout autrement du précédent, l'un des grands chefs-d'œuvre de Chopin. Dépassant de très loin le genre, voisin de l'esprit épique des *Ballades*, il expose un thème poignant au caractère oraculaire, véritable déploration funèbre ; un choral semble un temps consoler ces tourments avant que ne revienne le thème, varié de façon extraordinairement étoffée, aussi tumultueusement slave que le seront certaines pages de Scriabine ou de Rachmaninov.

Le *Nocturne op. 55 n° 1*, marche nostalgique modeste, au passage central un peu convenu, précède une merveille ; l'*op. 55 n° 2*, chant à la mélodie infinie lancé comme un cri dans l'espace, bientôt dédoublé, d'une finesse contrapunctique et d'une élégance sans pareilles. Le piano y est ivre de joie, de lumière et d'amour jaillissant, quasi schumannien, rappelant ce qu'est avant tout la nuit pour les romantiques, l'heure de la confiance et de l'aveu – de l'appel.

Rien de cela dans les deux *Nocturnes op. 62* qui closent la série, et avec eux l'art du piano de Frédéric Chopin. Les suivront quelques belles valse et mazurkas, mais qui n'ont pas l'importance et le caractère de chant du cygne de ces admirables partitions. Le premier Nocturne semble sortir de la *Berceuse op. 57*, composée un an auparavant (qui est elle-même une sorte de nocturne), avec son style erratique (et hypnotique !), ses arabesques byzantines et ses trilles. Page de méditation pure, sans vrai remous dramatique, qui tend la main au second Nocturne, chant d'une noblesse sans égale, comme replié vers l'intérieur, où toute douleur semble désormais sublimée au profit d'un poignant renoncement. Cet ultime Nocturne est tel l'*adieu* de Chopin à la musique, ses ultimes mesures, si bouleversantes, expriment ce qu'est au fond toute musique – un arrachement au silence pour se retourner vers lui.

Jean-Yves Clément,
écrivain, éditeur, organisateur de festivals

2

NOCTURNES

POUR LE

PIANO

dédiés à

Mademoiselle J. W. Stirling

PAR

F. CHOPIN

— AV —

Op. 55.

Prix 7^f. 50

*A PARIS, chez M^r SCHLESINGER, Rue Richelieu 97.
Londres, Wesel et Stuttgart. Prop^r des Editeurs. Leipzig, Breukhoff et Bartel.*

First system of musical notation. Treble clef contains notes with a dynamic marking of *f* and a *dim.* marking. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a *Ped.* marking and asterisks.

Second system of musical notation. Treble clef contains notes with dynamics *f*, *rallentando*, *stretto.*, and *ritenuto.* Bass clef contains a rhythmic accompaniment with *Ped.* markings and asterisks.

Tempo 1^o

Third system of musical notation. Treble clef contains notes with a dynamic marking of *p*. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with *Ped.* markings and asterisks.

Fourth system of musical notation. Treble clef contains notes with a dynamic marking of *p* and performance instructions *molto legato e stretto.* Bass clef contains a rhythmic accompaniment with *Ped.* markings and asterisks.

Fifth system of musical notation. Treble clef contains notes with a dynamic marking of *p*. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with *Ped.* markings and asterisks.

Opus 48 No.1 in C minor

Night of heaven

Soul walking

Resting within itself

While the centuries rustle

Unfolding in thousand-fold vertigo

Moving like the pulse of the world

Dark peace arises

Heavenly nights

Like the *Polonaises*, *Mazurkas* or *Waltzes*, the *Nocturnes* span Frédéric Chopin's work and life from 1827 to 1846. It is with the last two that Chopin leaves first the piano then Nohant, his final creative soil, *alone*. Never again will his instrument sing so loftily.

Within this *journey* the *Mazurkas* naturally need to be placed on a more significant level. If we count the almost sixty *Mazurkas* left to us by Chopin – a little more than the three other genres put together – and the twenty or so others that are hidden in this or that concerto, polonaise, rondo or even nocturne, *Mazurkas* sound around eighty times in the whole corpus of the Polish composer. This shows their deep emotional resonance. Here it is a matter of the original soil and its gradual sublimation over time, until its final erasure.

With the *Nocturnes* there is none of all this, and not only because Chopin here breaks with his favoured dance-genre; after all, the latter is only a pretext, both for the *Polonaises* (which literally *explode* after his departure from Warsaw) and the *Mazurkas* (which have

nothing to do with their folkloric authenticity); it is only the *Waltzes* which intangibly hold to their form right to the end – while nonetheless being absolutely impossible to dance to. It is rather that the Nocturne radically frees itself from the musical direction of these three genres, going from pure horizontality to the most open verticality – from earth to air . . .

For it is *elevation* that is specific and common to all the *Nocturnes*. If there is more full-throated song here than elsewhere, it is due to elevation. This is the case starting with the Nocturne in C sharp minor (Op. posth.), probably dating from 1829/1830, an ecstatic cantilena and sort of *Casta Diva* – that Chopin would moreover transcribe – for piano! It does not actually bear the name “nocturne” but the indication *Lento con gran espressione*, and according to the composer was composed as an “exercise” prior to the writing of his second concerto. This was the time when he was living a love affair that would mark his work, that of *bel canto*, embodied platonically by the young

soprano Constance Gladkowska, whom he met in Warsaw. This beloved Italian singing that he heard in Bellini, Rossini or Donizetti, masters of the genre, would invigorate his work to the end, a kind of Mediterranean ideal transposed to the piano, ending its days in its purest form with the *Largo* from his Sonata for cello and piano Op. 65, Chopin's final pages. "The work is done but let us sing one last time," this desolate piece seems to say . . .

A final confession testifying to the crucial point of these pages, already expressed in the two admirable slow movements of the two piano concertos written in Warsaw and explicitly dedicated to Constance like a declaration: their *spiritual* dimension, songs of the soul related to the first masterpiece of the genre, the sublime *Adagio* lodged within the heart of Beethoven's *5th Concerto* dating from 1808, of which Chopin cannot have been unaware . . . "My soul grew all distraught," says Phaedra: this is what the piano's song conveys for Chopin, whatever the pretext or nature for it – night, love or both – the romantic ideal! Chopin, like Mozart, only sings in order to sing. And he never does it as well as in his *Nocturnes*.

These *Nocturnes* are dreams arising in the night, songs that one sings to oneself,

"prayers" – as it were – for Chopin the atheist, who here writes his most spiritual music, as has been said, but probably his most sensual as well. These pieces best define the new intimacy that Chopin lends the piano, traversing the history of music from Liszt (his *Liebestraum* is a nocturne) to Fauré via Scriabin, Debussy and Rachmaninov. They will all be his vassals, just as he had been the vassal of Mozart, to whom he dedicated his first great success, the *Variations on La ci darem la mano* Op.2, where the piano abandons itself in such a new way – something that would not escape the notice of Schumann, the man of all musical nights (who would write an exalted critique of these *Variations*) . . . the night is also the transposition of the unconscious, as we all know . . .

The *Nocturnes* are twenty-one in number, if we include the one in C minor Op. posth. dated 1837, a short romance of modest ambitions, which now tends to be attributed rather to Chopin's student Baroness Nathaniel de Rothschild – a very talented student, to say the least! (It is true that if the melody is Chopinesque in style, the banal accompaniment is not . . .)

As with the *Mazurkas*, Chopin groups his *Nocturnes* in collections, starting from the

1830s in Paris, when he began to concern himself with his career. Eighteen will be grouped this way – in eight sets, to be precise, going from Opus 9 to Opus 62. They are preceded by the astonishing *Nocturne in E minor Op.72*, published after Chopin's death, probably dated from when he was 17 or 18, with its astonishingly prophetic elements. Undoubtedly the first of all of them, and a sumptuous prelude to the series, with its irrepressible impetus and its calls to journey forth (marked *aspiratamente* by Chopin . . .) – a *barcarolle* ahead of its time . . .

Chopin however finds the definitive form with Opus 9, an already perfect triptych that in second position contains one of his most famous “hits”, a kind of tenderly rocking lullaby. If the first *Nocturne* definitively establishes the dreamy and languid model coming, so it is said, from the pianist-composer John Field (but it is already somewhere else, and almost even Debussy in its sweet voluptuousness and vapours) the third of the set is far from it, with its immense arabesques and above all its dramatic middle section giving rise to many others – a mood absent from Field's pleasant cantilenas devoted to the salonesque state of mind rather than to depth of feeling. If Chopin also starts out from the salon, he does so in

order to reach the world of the heart. With him new abysses open up of which despair and terror will be an integral part.

The nocturne's form is already set and will be reconfirmed with Opus 15, published during the same period: another triptych, beginning with a perfect accomplishment, the *Nocturne* in F major, divided as the 2nd *Ballade* will be, with its terrible storm breaking out in the middle of the work, contrasting with the pure vocal line of the theme. The model here is definitely no longer Field, but Mozart once again, and the slow movements of his concertos. The sublime *Nocturne* Op.15 No.2 seems to address the golden divinity of the night itself and attains to a bliss that the *Nocturne* Op.27 No.2 will repeat and even amplify. The enigmatic Op.15 No.3, with its astonishing mazurka rhythm, leads to a chorale, a genre that will return three times in the *Nocturnes* (the two of Op.37 and in Op.48 No.1). It also appears in the first three *Scherzos*, some *Etudes* and *Preludes*, the *Fantasy*, the *Polonaise-Fantasy*, the 2nd and 3rd *Sonatas* . . . As well as his unlimited admiration for Bach, the choral shows Chopin's propensity for meditation – that can even take on the form of a *hymn*, such as will flower in the *Barcarolle* Op. 60, a kind of apotheosis of

the nocturne in its diurnal version, and its final metamorphosis . . .

With the Op.27 *Nocturnes* of 1836, Chopin reaches the first summit of the genre (the second will be formed by the two *Nocturnes* Op.62), as if he were putting the finish to a first book of his *Nocturnes*; ten will follow (exclusively in pairs), composed over ten years, including seven at Nohant, during his last creative period, both the longest and the most elevated. Like Opus 62, Opus 27 is a masterpiece, and more of a real pairing than the latter, soldered together by the magic of *enharmonics* in Chopin, that unique way of changing colour (key) starting from the same note (here, C sharp) that becomes another (D flat), but a sound that is “neither completely the same nor completely other” . . . A musical magic trick that will be recalled by Debussy, Scriabin and many others. The last bars of the first nocturne metamorphose (from C sharp minor to C sharp major) and literally melt into the second (D flat major), the drama suddenly being transformed into light, thereby impregnating the nascent ecstasy. If Op.27 No.1 is dramaticism condensed, an entire opera – with moonlight, storm, murder and redemption, a whole *story* – Op.27 No.2, in perfect symmetry, is a moment of grace

in the history of the piano, music become night mingled with contemplation, the union of Mozartian and Italian song at its zenith. A moment of absolute plenitude, the acme of *bel canto* transferred to the piano. This apotheosis ends with a duet of ineffable tenderness – one can already sense the future *Berceuse*, in the same key, created in Nohant in 1846 . . .

If the two “Parisian” *Nocturnes* of Opus 32 should be heard as a return to a simpler form, that of the romance, highly popular at the time – stretching in Opus 32 No.1 to the highly surprising (even if a little artificial) use of a pure operatic recitative that concludes the nocturne with a sort of anguished death-knell – another world opens up with the two pieces of Opus 37, a pair of opposites if ever there was one. The first one broods in resolutely obsessive fashion, like a burden being dragged heavily along . . . A chorale similar to that of Op.9 No.3 serves as an interlude, a veritable psalm before the return of the bleak melody . . . Far from this tortured atmosphere, Op.37 No.2 embodies the reflection of the new art of a Chopin freshly landed from Mallorca in June 1839. At the start of summer Nohant seems like a new world after a disastrous eight-month journey. Emerging

from these torments that mark some important pieces including a third of the Op.28 *Preludes* or the fantastical 3rd *Scherzo* (to say nothing of the “funeral” *Sonata* soon to be hatched), this nocturne is the sunniest of them all. It unfolds its radiantly swinging barcarolle under sensual double notes before being interrupted several times by a sumptuous hymn that stretches itself out in the evening air, with an unparalleled serenity and unequalled harmonic refinement.

If we can pass over the Nocturne Op.48 No.2 fairly quickly, the ethereal cantilena of which is admittedly magnificent, but whose somewhat heavily heroic middle section perhaps does not display the same level of quality, things are quite different with its predecessor, one of Chopin’s great masterpieces. Surpassing the genre by a long way, close to the epic spirit of the *Ballades*, it sets out a poignant, oracle-like theme, a true funeral lament; a chorale seems to console these torments for a time before the theme returns, varied in extraordinarily rich fashion, just as tumultuously Slavic as will be certain pages of Scriabin or Rachmaninov.

The Nocturne Op.55 No.1, a modest nostalgic walk with a somewhat conventional central passage, precedes a marvel – Op.55 No.2, a song with an infinite melody launched into space like a cry, soon to be doubled with

unparalleled contrapuntal finesse and elegance. Here the piano is drunk with joy, welling up with light and love, almost Schumannesque, reminding us of that which night is above all else for romantics: the time of confession and admission – of the call.

There is none of this in the two *Nocturnes* Op.62 which close the set, and with them the art of the piano of Frédéric Chopin. They will be followed by some beautiful waltzes and *Mazurkas*, but which do have not the importance and swansong-like character of these admirable scores. The first Nocturne seems to emerge from the Op.57 *Berceuse*, composed one year earlier (itself a sort of nocturne), with its erratic (and hypnotic!) style, its Byzantine arabesques and trills. A page of pure meditation, without real dramatic turmoil, which hands over to the second Nocturne, a song of an unparalleled nobility, as if folded in on itself, where all pain now seems sublimated in favour of a poignant renunciation. This last Nocturne is Chopin’s *farewell* of sorts to music; its final bars, so overwhelming, express what all music basically is – pulling away from silence in order to return to it.

Jean-Yves Clément,
writer, publisher, festival organizer

apartemusic.com