

FRÉDÉRIC | ALAIN
CHOPIN | PLANÈS
Complete Nocturnes
Piano Pleyel 1836

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

Complete Nocturnes

ALAIN PLANÈS, 1836 Pleyel piano

905332

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 1 | | Nocturne No. 1 in B-flat minor / <i>Si bémol mineur</i> / b-Moll Op. 9 No. 1
<i>Larghetto</i> | 5'48 |
| 2 | | Nocturne No. 2 in E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur Op. 9 No. 2
<i>Andante</i> | 4'32 |
| 3 | | Nocturne No. 3 in B major / <i>Si majeur</i> / H-Dur Op. 9 No. 3
<i>Allegretto</i> | 6'50 |
| 4 | | Nocturne No. 4 in F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur Op. 15 No. 1
<i>Andante cantabile</i> | 4'51 |
| 5 | | Nocturne No. 5 in F-sharp major / <i>Fa dièse majeur</i> / Fis-Dur Op. 15 No. 2
<i>Larghetto</i> | 3'49 |
| 6 | | Nocturne No. 6 in G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll Op. 15 No. 3
<i>Lento</i> | 4'09 |
| 7 | | Nocturne No. 15 in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll Op. 55 No. 1
<i>Andante</i> | 5'36 |
| 8 | | Nocturne No. 16 in E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur Op. 55 No. 2
<i>Lento sostenuto</i> | 5'25 |
| 9 | | Nocturne No. 7 in C-sharp minor / <i>Do dièse mineur</i> / cis-Moll Op. 27 No. 1
<i>Larghetto</i> | 5'20 |
| 10 | | Nocturne No. 8 in D-flat major / <i>Ré bémol majeur</i> / Des-Dur Op. 27 No. 2
<i>Lento sostenuto</i> | 6'14 |
| 11 | | Nocturne No. 9 in B major / <i>Si majeur</i> / H-Dur Op. 32 No. 1
<i>Andante sostenuto</i> | 5'02 |
| 12 | | Nocturne No. 10 in A-flat major / <i>La bémol majeur</i> / As-Dur Op. 32 No. 2
<i>Lento</i> | 5'43 |

905333

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 1 | | Nocturne No. 11 in G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll Op. 37 No. 1
<i>Andante sostenuto</i> | 6'30 |
| 2 | | Nocturne No. 12 in G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur Op. 37 No. 2
<i>Andantino</i> | 5'50 |
| 3 | | Nocturne No. 17 in B major / <i>Si majeur</i> / H-Dur Op. 62 No. 1
<i>Andante</i> | 7'08 |
| 4 | | Nocturne No. 18 in E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur Op. 62 No. 2
<i>Lento</i> | 6'11 |
| 5 | | Nocturne No. 13 in C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll Op. 48 No. 1
<i>Lento</i> | 6'07 |
| 6 | | Nocturne No. 14 in F-sharp minor / <i>Fa dièse mineur</i> / fis-Moll Op. 48 No. 2
<i>Andantino</i> | 7'12 |
| 7 | | Nocturne No. 21 in C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll Op. posth.
<i>Andante sostenuto</i> | 3'07 |
| 8 | | Nocturne No. 19 in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll Op. posth. 72 No. 1
<i>Andante</i> | 4'13 |
| 9 | | Nocturne No. 20 in C-sharp minor / <i>Do dièse mineur</i> / cis-Moll Op. posth.
<i>Lento con gran espressione</i> | 4'20 |

Le piano de concert Pleyel *Modèle puissant* de 1836 joué dans cet album est plus grand que le modèle classique (2,40 m). Conçu dans un meuble en palissandre de Rio (Pleyel utilisait aussi l'acajou, autre bois précieux), il possède 80 touches d'ivoire et d'ébène, des pieds "en torchon", une lyre à la grecque avec deux pédales en cuivre, la sourdine à gauche et la pédale résonnante à droite. Les fleurons de cuivre et les fermoirs, également à la grecque, sont dorés au mercure. Surnommé "Grand Patron", l'instrument a été conçu, selon son fabricant, d'après "un principe nouveau de sonorité contraire à toutes les idées reçues". En effet la table d'harmonie, au lieu d'être seulement en sapin, est collée à une autre table en acajou dans le sens transversal des fibres du bois. "Contre toute attente, le son fut doublé", permettant au nouveau modèle de rivaliser avec les pianos anglais. De fait, l'instrument, dans son état original, a déjà une puissance comparable à celle d'un piano moderne. Il possède trois registres différents, l'aigu plus léger et tendant vers la harpe, le médium au velouté charmeur et les basses puissantes, rondes et claires – l'ensemble des sonorités se mélangeant mieux que sur le clavier uniforme d'aujourd'hui. À ce titre, je recommande l'écoute du deuxième nocturne op. 55 qui rend pleinement justice à la qualité de l'instrument c'est une aria d'opéra avec soprano et ténor, dont les registres différenciés renforcent l'impression de dialogue. Je dédie cet enregistrement à Carlotta et Mauricio.

ALAIN PLANÈS



Chopin et la Nuit musicale

"Et nox facta est" (Hugo)

Le triomphe de la nuit

La publication des *Hymnes à la Nuit* de Novalis en 1800 donna le ton d'un siècle naissant qui allait entretenir une relation étroite avec la nuit. Saisi par la littérature, la poésie, la philosophie, la peinture et bien sûr la musique, le monde nocturne devait se révéler comme un inépuisable foyer d'inspiration et de symboles.

Règne des ombres et du mystère, du secret et de l'intimité, des rêves et des cauchemars, apaisée ou agitée, métaphore de la mort, la nuit fut pour les romantiques le lieu et le temps privilégié de la *Phantasie* et du monde de l'envers, un monde qui permettrait à la fois de plonger au cœur de l'individu et des secrets du vaste univers – résumant les deux aspirations extrêmes du romantisme, l'intérieur et l'extérieur.

La nuit est aussi un décor privilégié du romantisme – au sens de *romanesque* – dont les paysages de Caspar David Friedrich, parmi tant d'autres, offrent un exemple. C'est celui que choisit Liszt pour décrire la première soirée chez Chopin, Chaussée d'Antin, vers 1832 : une atmosphère de pénombre, où la seule lumière est celle de quelques bougies disposées autour du piano. Le tableau représente un intérieur intime, presque secret, entre ombre et lumière, mais subitement envahi par des amis et des curieux venant troubler la tranquillité du musicien qui se méfierait du grand jour :

"Son appartement, envahi par surprise, n'était éclairé que de quelques bougies, réunies autour d'un de ces pianos de Pleyel qu'il affectionnait particulièrement à cause de leur sonorité argentine un peu voilée, et de leur facile toucher, qui lui permettait d'en tirer des sons qu'on eût cru appartenir à un de ces harmonicas dont la romanesque Allemagne conservait le monopole, et que ses anciens maîtres construisaient si ingénieusement, en mariant le cristal et l'eau.

Des coins laissés dans l'obscurité semblaient ôter toute borne à cette chambre, et l'adosser aux ténèbres de l'espace. Dans quelque clair-obscur, on entrevoyait un meuble revêtu de sa housse blanchâtre, forme indistincte, se dressant comme un spectre venu pour écouter les accents qui l'avaient appelé. La lumière concentrée autour du piano tombait sur le parquet, glissant dessus comme une onde épandue, et rejoignant les clartés incohérentes du foyer, où surgissaient de temps à autre des flammes orangées, courtes et épaisses comme des gnomes curieux, attirés par des mots de leur langue."

La nuit de Chopin, dans le souvenir plus poétique que fidèle de Liszt, est celle d'un clair-obscur mystérieux et spectral qui lui donne l'occasion de créer une rêverie nocturne. Modèle de l'imaginaire qui accompagne depuis les célèbres *Nocturnes*.

Mais au-delà de ces pièces qui sont sans doute sa plus célèbre image sonore, la nuit est le théâtre de bien d'autres œuvres musicales du siècle : celle, oppressante et fantasmagorique, du *Roi des aulnes* de Goethe-Schubert, celle, fantastique, du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, celle, passionnée, de *Tristan und Isolde* de Wagner, mais aussi celles des *Nachtstücke* de Schumann, des ballades du *Wanderer* de la *Nachtmusik* de Mahler, la *Nuit transfigurée* de Schönberg, ou encore les *Nocturnes* de Debussy qui referment le siècle en 1899. À la fin du siècle, justement, Nietzsche fait dire à Zarathoustra, adorateur du Soleil et de la lumière, un *Chant de la Nuit* qui exalte le "contre-monde" mystérieux et infini de la nuit :

"Il fait nuit : hélas ! Pourquoi me faut-il être lumière ! Et soif de ténèbres ! Et solitude !

Il fait nuit : voici que mon désir jaillit comme une source, – mon désir veut élever la voix.

Il fait nuit : voici que s'élève plus haut la voix des fontaines jaillissantes. Et mon âme, elle aussi, est une fontaine jaillissante.

Il fait nuit : voici que s'éveillent tous les chants des amoureux. Et mon âme, elle aussi, est un chant d'amoureux."

Il est vrai que pour Nietzsche, la musique étant essentiellement dionysiaque, elle est intimement liée à la nuit.

La musique n'a pourtant pas attendu Chopin et encore moins le XIX^e siècle pour se lier à la nuit. Le répertoire liturgique comporte beaucoup de musiques nocturnes, par exemple le *Nunc dimittis* (Cantique de Siméon) chanté chaque jour à Complies après le coucher du soleil, et les "nocturnes" de l'office des Ténèbres. Du côté profane, les Sérénades et le genre de la "Cassation" étaient, au XVIII^e siècle, des musiques du soir – ainsi que la célèbre "Petite musique de nuit" de Mozart. L'adjectif "nocturne" se substantive au début du XIX^e siècle pour devenir un nom puis un genre musical en lui-même, passant du plein air (la Sérénade) au salon romantique, dont il est un genre emblématique. Selon Joël-Marie Fauquet, le Nocturne pour piano est en effet le "genre qui marque idéalement le passage de l'extraversion à l'introversion en matière d'expression musicale". D'exécution peu virtuose, peu démonstratif et de dimensions moyennes, le Nocturne apparaît comme le miroir musical de l'intime de l'artiste romantique.

Cependant, le Nocturne a d'abord été, chez Boieldieu, Dalvimare, Blangini ou d'autres, une pièce chantée à deux voix, proche de la romance. Ce genre passa de mode parallèlement à la naissance du Nocturne pianistique dont John Field (1782-1837) est considéré comme le créateur. Selon Marmontel, figure centrale de l'enseignement du piano au Conservatoire au XIX^e siècle, il s'agissait de "petites pièces caractéristiques : sortes de rêveries, de méditations, où la pensée d'un sentiment tendre, parfois un peu maniéré, est le plus souvent accompagnée d'une basse ondulée en arpèges ou en accords brisés, bercement harmonieux qui soutient la phrase mélodique et l'âme par l'imprévu de ses modulations, mais ne dialogue que très rarement avec elle". La définition *poétique* de ces "rêveries", mais aussi celle *technique* de la formule d'accompagnement de la mélodie, correspondent à la plupart des *Nocturnes* de Chopin.

Le chant de la Nuit

Chopin composa 21 Nocturnes entre 1827 et 1846 ; 18 furent publiés de son vivant (op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55 et 62) et trois, à titre posthume, en 1855 et 1870 (ceux en *mi* mineur, *do* mineur et le "Lento con gran espressione" en *do#* mineur généralement considéré comme Nocturne). L'opus 9 a été publié sous le titre, non souhaité par Chopin, de "Murmures de la Seine". Hostile à l'idée de musique à programme, il laissa cependant parfois quelques commentaires sur son inspiration. Ainsi il avait d'abord écrit en tête du troisième *Nocturne* de l'opus 15, "Après une représentation d'Hamlet", mais se ravisa et précisa : "Laissez-les deviner par eux-mêmes". Quant au deuxième de l'opus 48, il expliqua à un de ses élèves : "Un tyran ordonne (telle est la signification des deux premiers accords), et l'autre demande grâce". Avec leurs humeurs différentes, successions de sentiments contrastés, certains *Nocturnes*, à l'instar des deux précédents ou encore l'opus 27 n°1, illustrent une autre caractéristique : les changements d'humeurs, ce qui pourrait permettre de les entendre comme des "Humoresques" à la Schumann.

Les *Nocturnes* sont sans conteste les œuvres de Chopin dans lesquelles l'influence de la voix chantée, du *bel canto* italien qu'il admirait tant, est la plus prégnante. La liberté du chant à la main droite, déployé au-dessus d'un accompagnement d'harmonies sous forme d'arpèges ondoysants ou d'accords, les caractérise pour la plupart. Ils sont la première incarnation du "piano-chant", du legato et du lyrisme vocal transposés au clavier. Selon son élève Mikuli, "Chopin jouait avec une nette prédilection [...] les *Nocturnes* de Field dans lesquels il improvisait des fioritures du plus grand charme". Il faisait de même avec ses propres œuvres. On sait en effet, grâce à divers témoignages, qu'il ne jouait quasiment jamais ses œuvres *exactement* comme elles étaient imprimées sur la partition. Il y avait le fameux *rubato*. Mais il y avait aussi une multitude de variations rythmiques, d'ajouts d'ornements, de fioritures et de cadences qui étaient toujours, selon Lenz, "un miracle de bon goût". Les travaux de Jean-Jacques Eigeldinger (*Chopin vu par ses élèves*) rapportent quelques-uns de ces traits et ornements ajoutés par le compositeur et qui traduisent l'influence de la musique vocale qu'il a tant aimée. Pour Chopin – comme pour bien d'autres compositeurs – la fixation d'un *Urtext* ("texte primitif") n'a pas de sens face à la réalité et la variété de l'interprétation, jamais fixée. On sait par ses élèves et par de nombreuses inscriptions manuscrites dans des partitions, qu'il ajoutait beaucoup d'ornements dans le *Nocturne* en *mib* op. 9 n°2. En revanche, les trésors d'ornementations du *Nocturne* en *fa#* majeur op. 15 n°2 et de celui en *réb* op. 27 n°2 sont tous très précisément indiqués.

Jouer du piano au XIX^e siècle était en effet un art de la diction, de la rhétorique, associé à celui de l'improvisation et de l'ornementation : une création toujours en marche, une liberté dont Alain Planès se saisit. Mikuli rapporte que son maître "faisait chanter sous ses doigts la phrase musicale, et cela avec une telle clarté que chaque note devenait une syllabe, chaque mesure un mot, chaque phrase une pensée. C'était une déclamation sans emphase, simple et sublime à la fois". Le compositeur aurait quant à lui confié à un de ses élèves que le troisième doigt (de la main droite) était un "très bon chanteur". Et sur un exemplaire de l'emblématique *Nocturne* op. 48 n°1, c'est bien à ce doigt seul qu'il confie l'énoncé des premières notes – déchirantes – du chant, auxquelles il attachait un grand soin dans l'énoncé rhétorique, faisant reprendre ses élèves à de nombreuses reprises pour obtenir la bonne diction et le bon son. La sonorité et la dynamique qui résultent du port de main avec ce doigté en disent long sur la façon dont Chopin faisait "chanter" le piano comme une "déclamation" portant dans sa simplicité la puissance lyrique de sa poésie, de sa rêverie et de ses fantômes dans le clair-obscur de la nuit.

NICOLAS DUFETEL

The 1836 Pleyel concert grand (labelled ‘*Modèle puissant*’) that was used for this recording is larger in size than a standard model (2.40 m). Housed in a Brazilian rosewood case (Pleyel also used mahogany, another rare wood), it has an eighty-note keyboard with ivory and ebony key tops; carved feet ‘en torchon’; and a Greek-pattern pedal lyre with two brass pedals, the soft one on the left and the sustaining one on the right. Mercury-gilded brass fleurons and lock fittings are also adorned with Greek fret. Nicknamed the ‘Grand Patron’, the instrument was described by its manufacturer as being constructed according to ‘a new principle of sound production unlike any conventional notions’. Indeed, instead of a standalone soundboard, the one in pine is here glued to a second one, in mahogany, so that their wood grains run perpendicular to each other. ‘Unexpectedly, the effect was a twofold increase in volume,’ allowing the new model to rival the English-made pianos of the time. In fact, the instrument, in its original state, already produced a volume comparable to that of a modern piano. It has three distinct registers: a treble that is light and harp-like, a velvety middle register, and a bottom register with round and clear bass notes – sonorities which combine together better than on the more evenly voiced pianos of today. By way of illustration, I would suggest listening to the second nocturne from Opus 55 (CD 905332, 8), which amply highlights the fine qualities of the instrument: this piece is not unlike an operatic aria for soprano and tenor, each of the voices embodied by a different register, thus reinforcing the impression of a dialogue.

It is my wish to dedicate this recording to Carlotta and Mauricio.

ALAIN PLANÈS



Chopin and the Music of Night-time

‘*Et nox facta est*’ (Victor Hugo)

The triumph of the night

The publication of Novalis’s *Hymns to the Night* in 1800 set the tone for the coming century, a period that would maintain a close relationship with the night. Seized upon by literature, poetry, philosophy, painting, and – of course – music, the nocturnal world proved to be an inexhaustible and symbol-rich source of inspiration.

Domain of shadows and mystery, of secrecy and privacy, dreams and nightmares, becalmed or restless, metaphor of death: for the Romantics, night-time was a much favoured space of fantasy and an alternative world, a realm that would at once allow entry into the heart of the individual and into the deepest secrets of the vast universe – summing up the two opposing aspirations of Romanticism: internal and external existence.

Night-time is also a favourite Romantic backdrop – evoking illusions and simulacra – of which the landscapes of Caspar David Friedrich are one example among many. Night-time is the setting Liszt chose to describe his first evening at Chopin’s apartment in the Chaussée d’Antin, around 1832: a twilight atmosphere, in which the only light came from a few candles arranged around the keyboard. The scene is an intimate interior, practically a hiding place, sunk in semi-darkness, but one suddenly invaded by friends and curiosity seekers who come to disturb the tranquillity of a musician distrustful of the bright day:

‘His apartment, invaded by surprise, was only lighted by some wax candles, grouped round one of Pleyel’s pianos, which he particularly liked for their slightly veiled, yet silvery sonorousness, and their easy touch, permitting him to elicit tones which one might think proceeded from one of those harmonicas on which romantic Germany has preserved the monopoly, and which were so ingeniously constructed by its ancient masters, by the union of crystal and water.

As the corners of the room were left in obscurity, all idea of limit was lost, so that there seemed no boundary save the darkness of space. Some tall piece of furniture, with its white cover, would reveal itself in the dim light: an indistinct form, rising itself like a spectre to listen to the sounds which had evoked it. The light, concentrated round the piano and falling on the floor, glided on like a spreading wave until it mingled with the broken flashes from the fire, from which orange-coloured plumes rose and fell, like fitful gnomes, attracted there by mystic incantations in their own tongue.’ (*Life of Chopin*, translated by Martha Walker Cook)

Chopin’s night, in Liszt’s rather more poetic than factual retelling, is that of a mysterious and spectral chiaroscuro which gives him the occasion to create a nocturnal reverie: a template for the imagery that has become associated with this composer, owing to the celebrated series of Nocturnes.

But beyond those works, that are arguably his most famous image in sound, night-time is the scene of the 19th century’s many other musical works: it is oppressive and phantasmagorical in Goethe’s and Schubert’s *Erk König*, fantastical in Mendelssohn’s *A Midsummer Night’s Dream*, passionate in Wagner’s *Tristan und Isolde*, not forgetting Schumann’s *Nachtstücke*, the nocturnal wanderings in Mahler’s *Nachtmusik*, Schoenberg’s *Transfigured Night*, or Debussy’s three *Nocturnes* which rounded out the century in 1899. Just as it drew to a close, Nietzsche gave Zarathustra, worshipper of the Sun and Light, a *Night-Song* to extoll the mysterious and infinite ‘counter world’ of the night:

‘Tis night: alas, that I have to be light! And thirst for the nightly! And loneliness!

‘Tis night: now doth my longing break forth in me as a fountain, – for speech do I long.

‘Tis night: now do all gushing fountains speak louder. And my soul also is a gushing fountain.

‘Tis night: now do all songs of loving ones awake. And my soul also is song of a loving one.’

In truth, for Nietzsche, who considered music to be essentially Dionysian, it is intimately linked to the night.

However, even before Chopin, and much further back than the 19th century, musical connections to night-time were not long in coming. Liturgical repertoire includes many nocturnal settings, for example the *Nunc dimittis* (The Song of Simeon), sung nightly at Compline after sunset, and the *nocturns* of the Tenebrae service. On the secular side, the Serenades and Cassations were thought of as evening entertainment in the 18th century – as well as Mozart’s celebrated ‘Little Night Music’. The adjective ‘nocturnal’ in the early 19th century became first a title (‘nocturne’) and then its own musical genre, transitioning from the outdoors (serenade) into the Romantic salon, of which it is an emblematic art form. According to Joel-Marie Fauquet, the Nocturne for piano is indeed the ‘genre that ideally marks the transition from extraversion to introversion in terms of musical expression.’ Not intended to be virtuosic or showy in performance, and of modest proportions, the nocturne serves as the musical mirror of the Romantic artist’s inner life.

Yet, the nocturne initially, for Boieldieu, Dalvimare, Blangini and others, was a vocal setting for two voices, closely related to the *romanza*. This variety went out fashion in parallel with the birth of the solo-piano nocturne, which John Field (1782-1837) is considered to have pioneered. According to Marmontel, the foremost piano instructor at the Paris Conservatoire in the 19th century, these were ‘short character pieces: a kind of reverie, meditation, in which the evocation of tender feelings, at times somewhat mannered, unfolds most often to the accompaniment of undulating arpeggios or broken chords in the lower register, a harmonious rocking motion that sustains the melodic phrase and animates it with unexpected modulations, but very rarely enters into a dialogue with it.’ The poetic definition of these ‘daydreams’, but also the technical description of the accompaniment for the melody, both correspond to most of Chopin’s Nocturnes.

★

The Song of the Night

Chopin composed a total of 21 Nocturnes between 1827 and 1846; 18 were published during his lifetime (Opp. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55 and 62) and three, posthumously, in 1855 and 1870 (those in E minor, C minor, and the ‘Lento con gran espressione’ in C-sharp minor, generally also regarded as a nocturne). Opus 9 was published under the title of ‘Murmures de la Seine’, never sanctioned by Chopin. Hostile to the idea of programme music, he did nonetheless sometimes leave comments about his inspiration. Thus, he had first written at the top of Opus 15, no. 3, ‘After a performance of Hamlet’, but changed his mind and noted: ‘Let them guess for themselves.’ As for Opus 48, no. 2, he explained to one of his pupils: ‘One tyrant commands (the meaning behind the first two chords), and the other asks for mercy.’ With their distinctive moods, succession of contrasting feelings, some nocturnes, as the two just named, or as Opus 27, no. 1, illustrate another characteristic: abrupt changes of atmosphere, which allow them to be experienced somewhat like Schumann’s *Humoreske*.

The Nocturnes undeniably are the Chopin works in which the influence of the singing voice, the Italian *bel canto* that he so admired, is the most pervasive. The freedom of the cantabile melody in the right hand, deployed over a harmonic accompaniment in the form of undulating arpeggios or chords in the left, characterizes a large share of them. They are the first incarnation of a ‘singing piano,’ of legato-playing and vocal lyricism transposed to the keyboard. According to his pupil Mikuli, ‘Chopin would clearly relish (...) performing the Field Nocturnes, which he would ornament with improvised *fioriture* of the greatest charm.’ He did likewise with his own works. We know from various eyewitness accounts that he almost never played his pieces exactly as they were printed on the page. There was his famous rubato. But there were also a multitude of rhythmic variations, the addition of ornaments, *fioriture* and cadenzas that were always, according to Lenz, ‘a miracle of good taste’. The work of Jean-Jacques Eigeldinger (*Chopin vu par ses élèves*) describes some of these features and ornaments added by the composer and how they reflect the influence of the vocal music he so admired. For Chopin – as for many other composers – the fixation on an Urtext (‘primary text’) makes no sense in the face of reality and the variety of interpretations, which is never fixed. We know from his pupils, and from numerous handwritten inscriptions in the scores, that he added many ornaments in the Nocturne in E-flat major, op. 9, no. 2. On the other hand, the marvellous ornaments of the Nocturne in F-sharp major op. 15, no. 2, and the one in D-flat major, op. 27, no. 2, are all very precisely written out.

The art of piano playing in the 19th century was in effect an art of musical diction, of rhetoric, combined with that of improvisation and ornamentation: a conception that was always in flux, and a freedom that Alain Planès has seized upon. Mikuli reports that his teacher ‘made the musical phrase sing under his fingers, and did this with such clarity that each note became a syllable, each bar a word, each sentence a thought. It was a declamation free from emphasis, simple and sublime at the same time.’ The composer in turn reportedly told one of his students that the third finger (of the right hand) was a ‘very good singer’. And on one copy of the iconic Nocturne op. 48, no. 1, it is to this finger alone that he entrusts the statement of the heartrending opening notes of the melody, to which he attached great significance in terms of its rhetorical import, causing his students to repeat the passage many times in order to find the right diction and the right tone. The sonority and dynamics that result from the hand position using this fingering speak volumes about the way Chopin intended the piano to ‘sing’ to achieve a ‘recitation’ which in its simplicity would deliver the emotional power of his poetry, his dreams, and his phantoms amid the chiaroscuro of the night.

NICOLAS DUFETEL
Translation: Michael Sklansky

Der Pleyel-Konzertflügel *Modèle puissant* von 1836, mit dem diese Aufnahme gemacht wurde, ist länger als das herkömmliche Modell (2,40 m). Der Korpus besteht aus Rio-Palisander (Pleyel benutzte auch Mahagoni, ein anderes Edelholz), es gibt 80 Tasten aus Elfenbein und Ebenholz, gewundene Beine, eine griechische Lyra mit zwei Pedalen aus Kupfer, links das Leisepedal („una corda“), rechts das Halte- oder Fortepedal. Die kupfernen Verzierungen und die Verschlüsse (ebenfalls griechischer Anmutung) sind feuervergoldet. Das Instrument trägt den Beinamen „Grand Patron“ und wurde laut Hersteller nach „einem neuen Klangprinzip, das allen hergebrachten Vorstellungen entgegengesetzt ist“, gebaut. In der Tat besteht der Resonanzboden nicht nur aus Fichte, sondern ist auf eine weitere Holzschicht aus Mahagoni geklebt, und zwar in Querrichtung zu den Holzfasern. „Wider Erwarten hat sich der Klang verdoppelt“, was bedeutete, dass man mit diesem neuen Modell mit englischen Flügeln konkurrieren konnte. Tatsächlich hat das Instrument in seinem ursprünglichen Zustand bereits ein Klangvolumen, das mit dem von modernen Flügeln vergleichbar ist. Es verfügt über drei verschiedene Tonlagen: Die hohe ist eher leicht und tendiert zum Harfenklang, die mittlere bezaubert durch samtene Töne, und die Bässe sind kraftvoll, rund und klar – all diese Klänge vermischen sich besser, als dies auf den heutigen Instrumenten mit uniformen Lagen der Fall ist. In dieser Hinsicht empfehle ich, insbesondere das zweite Nocturne op. 55 anzuhören, das die Besonderheit des Instrumentes bestens zum Ausdruck bringt: Es ist wie eine Opernarie mit Sopran und Tenor, deren verschiedene Stimmlagen den Eindruck eines Dialogs noch verstärken. Ich widme diese Einspielung Carlotta und Mauricio.

ALAIN PLANÈS



Chopin und die Musik der Nacht

„Et nox facta est“ (Victor Hugo)

Der Triumph der Nacht

Die Veröffentlichung der *Hymnen an die Nacht* von Novalis im Jahr 1800 setzte den Ton eines neuen Jahrhunderts, das eine enge Verbindung zur Nacht haben sollte. Die nächtliche Welt nahm Einzug in die Literatur, die Lyrik, die Philosophie, die Malerei und selbstverständlich die Musik und erwies sich als unerschöpfliche, symbolreiche Quelle der Inspiration.

Reich der Schatten und Rätsel, der Geheimnisse und der Vertraulichkeit, guter und schlechter Träume, friedlich oder unruhig, Metapher des Todes: Für die Romantiker eignete sich die Nacht vorzüglich als Ort und Zeitraum der Fantasie und einer Gegenwelt, wo es möglich war, in das Herz des Individuums und in die tiefsten Geheimnisse des weiten Universums einzutauchen – in die Innen- und die Außenwelt, die beiden Pole der romantischen Sehnsucht.

Die Nacht ist auch eine bevorzugte Kulisse der Romantik – im Sinn einer romanhaften Scheinwelt: Caspar David Friedrichs Landschaften sind dafür ein Beispiel von vielen. Und sie dient Liszt als Hintergrund, wenn er den ersten Abend bei Chopin, ungefähr 1832, in der Chaussée d'Antin beschreibt: eine dämmerige Atmosphäre, das einzige Licht ist das der Kerzen, die rund um den Flügel aufgestellt sind. Es ist das Bild eines intimen, fast geheimen Innenraums, im Halbdunkel liegend und plötzlich von Freunden und Neugierigen bevölkert, welche die Ruhe des Musikers stören, der dem hellen Tageslicht misstraut:

„Seine Wohnung, überraschend gestürzt, wurde nur durch einige Kerzen erleuchtet, die um einen dieser Pleyel-Flügel herum aufgestellt waren, die er besonders mochte wegen ihres silbernen, ein wenig verschwommenen Klangs und ihres leichten Anschlags, die es ihm ermöglichten, Töne zu erzeugen, von denen man hätte glauben mögen, sie stammten von diesen Harmonikas, auf welche das romantische Deutschland ein Monopol hat und das seine alten Meister so raffiniert konstruierten, indem sie Kristallglas und Wasser verbanden.“

Die der Dunkelheit überlassenen Winkel schienen die Grenzen dieses Raums aufzuheben und ihn in die Finsternis des Kosmos zu verlängern. Im Halbdunkel war ein mit einer weißlichen Husse überzogenes Möbel von undeutlicher Form zu erahnen, einem aufragenden Gespenst gleich, das gekommen war, um die Worte zu hören, die es gerufen hatten. Das sich um den Flügel herum verdichtende Licht fiel auf das Parkett und glitt als eine sich ausbreitende Welle darüber hinweg, um auf die verzerrten, hellen Scheine des Kamins zu treffen, wo von Zeit zu Zeit orangefarbene Flammen aufloderten, kurz und dick wie neugierige Gnome, angezogen von Worten ihrer Sprache.“

Die Nacht von Chopin ist – in Liszts eher poetischer als faktischer Erinnerung – ein geheimnisvolles, gespenstisches Halbdunkel, das ihm Anlass gibt, eine nächtliche Träumerei zu schaffen: Vorlage für die Vorstellungswelt, die seither die berühmten *Nocturnes* prägt.

Doch neben diesen Stücken, die zweifellos das bekannteste Klangbild der Nacht darstellen, gibt es in jenem Jahrhundert etliche weitere musikalische Werke, denen sie als Szenerie dient: beklemmende, traumähnliche wie der *Erlkönig* von Goethe/Schubert; fantastische wie Mendelssohns *Sommernachts Traum*; von Leidenschaft erfüllte wie Wagners *Tristan und Isolde*; aber auch Schumanns *Nachtstücke*, Mahlers *Nachtmusik* mit dem „nachtwandelnden Musiker“, Schönbergs *Verklärte Nacht* und Debussys *Nocturnes*, die 1899 das Jahrhundert beschließen. Und just am Ende dieses Jahrhunderts lässt Nietzsche Zarathustra, den Verehrer der Sonne und des Lichts, ein *Nachtlied* aufsagen, das die geheimnisvolle, unendliche „Gegenwelt“ der Nacht verherrlicht:

*„Nacht ist es: ach dass ich Licht sein muss! Und Durst nach Nüchternem! Und Einsamkeit!
Nacht ist es: nun bricht wie ein Born aus mir mein Verlangen, – nach Rede verlangt mich.
Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.
Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.“*

Für Nietzsche ist die Musik im Wesentlichen dionysisch und deshalb auch eng mit der Nacht verbunden.

Es gibt freilich bereits vor Chopin und vor dem 19. Jahrhundert Musik, die einen Bezug zur Nacht hat. Das liturgische Repertoire enthält viele Nachtstücke, z.B. das *Nunc dimittis* (der Lobgesang des Simeon), das täglich nach Sonnenuntergang in der Komplet gesungen wird, oder die Nachtgesänge des Officium Tenebrarum. Im weltlichen Bereich sind die Serenade und die Gattung der „Kassation“ zu nennen, die Abendmusiken des 18. Jahrhunderts – wie Mozarts berühmte *Kleine Nachtmusik*. Das französische Adjektiv „nocturne“ wurde Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem Substantiv und schließlich zur Bezeichnung einer musikalischen Gattung: Aus der im Freien gespielten Serenade wurde ein typisches Genre des romantischen Salons. Laut Joël-Marie Fauquet ist das Nocturne für Klavier in der Tat „die Gattung, die im Bereich des musikalischen Ausdrucksstils den perfekten Übergang von der Extravertiertheit zu der Introvertiertheit darstellt“. Das Nocturne ist nicht sehr virtuos, ohne Überschwang und von mittlerer Ausdehnung, und es erscheint wie der musikalische Spiegel der privaten Seite des romantischen Künstlers.

Das Nocturne war anfangs – bei Boieldieu, Dalvimare, Blangini und anderen – ein zweistimmiges, der Romanze verwandtes Gesangsstück. Diese Gattung kam aus der Mode mit den ersten pianistischen Nocturnes von John Field (1782-1837), der als deren Erfinder gilt. Nach Marmontel, einer bedeutenden Persönlichkeit des Klavierunterrichts am Pariser Conservatoire im 19. Jahrhundert, handelt es sich um „kleine Charakterstücke: eine Art Träumerei oder Kontemplation, wo die Äußerung eines zärtlichen, zuweilen ein wenig gekünstelten Gefühls meist von einem Bass mit wogenden Arpeggien oder gebrochenen Akkorden begleitet wird, einem wohlklingenden Schaukeln, das die melodische Phrase unterstützt und durch überraschende Modulationen belebt, jedoch nur sehr selten mit ihr in Dialog tritt“. Die Definitionen „poetisch“ und „technisch“ bezüglich dieser „Träumereien“ bzw. der Formel, welche die Melodie begleitet, können auf die meisten *Nocturnes* von Chopin übertragen werden.

Der Gesang der Nacht

Zwischen 1827 und 1846 komponierte Chopin 21 *Nocturnes*; davon wurden 18 zu seinen Lebzeiten publiziert (op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55 und 62) und drei posthum, zwischen 1855 und 1870 (die in e-Moll, c-Moll und das „Lento con gran espressione“ in cis-Moll, das gewöhnlich auch als Nocturne betrachtet wird). Das Opus 9 wurde mit dem Titel „Geplätscher der Seine“ veröffentlicht, was nicht Chopins Wunsch entsprach. Wenn er auch der Idee der Programmmusik ablehnend gegenüberstand, so machte er manchmal doch einige Angaben zu seinen Vorstellungen. So hatte er das *dritte Nocturne* des Opus 15 ursprünglich mit der Überschrift „Nach einer Aufführung von *Hamlet*“ versehen, änderte aber dann seine Meinung und stellte klar: „Lasst sie es selbst herausfinden.“ Was die Nr. 2 des Opus 48 betrifft, so erklärte Chopin einem seiner Schüler: „Ein Tyrann befiehlt (das ist die Bedeutung der zwei ersten Akkorde), und der andere bittet um Gnade.“ Mit ihren unterschiedlichen atmosphärischen Zuständen und sich wechselnden, gegensätzlichen Gefühlslagen zeichnen sich gewisse *Nocturnes* – wie die beiden genannten oder auch die Nr. 1 des Opus 27 – durch eine weitere Eigenart aus: die Stimmungsschwankungen. Insofern könnte man sie hören wie „Humoresken“ in Schumanns Art.

Die *Nocturnes* sind unbestritten die Stücke, auf die der italienische Belcanto, den Chopin so bewunderte, und die Singstimme überhaupt den stärksten Einfluss ausübten. Die Zwanglosigkeit des Gesangs in der rechten Hand, der sich über einer Begleitung von Harmonien in Form von wogenden Arpeggien oder Akkorden entfaltet, ist für die meisten charakteristisch. Sie sind die erste Verkörperung des „Gesangs auf dem Klavier“, des Legato und des auf das Instrument übertragenen vokalen Gefühlsausdrucks. Laut seinem Schüler Mikuli spielte Chopin „mit klarer Vorliebe [...] die *Nocturnes* von Field, wobei er sie improvisierend mit höchst reizvollen Verzierungen versah“. Das machte er auch mit seinen eigenen Stücken. In der Tat ist verschiedentlich bezeugt, dass er seine Werke fast nie genau so spielte, wie sie gedruckt waren. Es gab das berühmte Rubato. Aber es gab auch eine Vielzahl rhythmischer Abwandlungen, zusätzlicher Verzierungen, Schnörkel und Kadenzen, die laut Lenz stets „ein Wunder an gutem Geschmack“ waren. In den Arbeiten von Jean-Jacques Eigeldinger (*Chopin vu par ses élèves*) sind einige dieser vom Komponisten hinzugefügten Passagen und Ausgestaltungen wiedergegeben, die Ausdruck des Einflusses der Vokalmusik sind, die er so liebte. Für Chopin – wie für viele andere Komponisten – hatte die Festlegung auf einen Urtext keinen Sinn angesichts der Realität und der Vielfältigkeit der Interpretation, die nie starr war. Man weiß durch seine Schüler und zahlreiche handschriftliche Eintragungen in den Noten, dass Chopin im *Nocturne* in Es-Dur op. 9, Nr. 2 viele Verzierungen hinzufügte. Dagegen ist der Schatz an Ornamentik im *Nocturne* in Fis-Dur op. 15, Nr. 2 und dem in Des-Dur op. 27, Nr. 2 genau definiert.

Die Kunst des Klavierspiels bestand im 19. Jahrhundert eigentlich in der Vortragsweise und der Rhetorik, sie war auch eine Kunst der Improvisation und der Verzierung: Es ging um eine Schöpfung, die immer in Gang war, und um eine Freiheit, auf die sich Alain Planès einlässt. Mikuli berichtet, dass sein Lehrer „unter seinen Fingern die musikalische Phrase zum Singen brachte, und dies mit einer solchen Klarheit, dass jede Note zu einer Silbe wurde, jeder Takt zu einem Wort und jede Phrase zu einem Gedanken. Es war ein Vortrag ohne Pathos, einfach und erhaben zugleich“. Der Komponist seinerseits habe einem seiner Schüler bedeutet, dass der dritte Finger (der rechten Hand) ein „sehr guter Sänger“ sei. Und auf einem Exemplar des repräsentativen *Nocturne* op. 48, Nr. 1 legte Chopin fest, dass eben dieser Finger allein die ersten – ergreifenden – Töne des Gesangs zu spielen habe, auf deren rhetorischen Ausdruck er größte Sorgfalt verwandte, so dass er sie auch von seinen Schülern mehrmals wiederholen ließ, bis eine gute Diktion und ein guter Klang erreicht waren. Das Timbre und die Dynamik, die sich aus der Handhaltung mit diesem Fingersatz ergeben, sagen viel über die Art aus, mit der Chopin das Klavier zum Singen brachte: wie eine „Deklamation“, die in ihrer Einfachheit die emotionale Kraft ihrer Poesie birgt, ihrer Träumerei und ihrer Geister im Halbdunkel der Nacht.

NICOLAS DUFETEL
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

ALAIN PLANÈS | SELECTED DISCOGRAPHY
All titles available in digital format (download and streaming)

FRÉDÉRIC CHOPIN



Chopin chez Pleyel
 A journey into Chopin's world
 CD HMC 902052

Preludes
 Mazurkas op.41,
 Nocturne, Barcarolle...
 CD HMG 501721

BÉLA BARTÓK
Piano works
 Dance Suite Sz 77, Fifteen Hungarian
 Peasant Songs Sz 71, Four Old Songs,
 Piano Sonata
 Sz 80, Six Romanian Folk Dances Sz 56,
 Fourteen Bagatelles op.6 Sz 38
 CD HMC 902163



EMMANUEL CHABRIER
Piano works
 Dix pièces pittoresques,
 Cinq pièces posthumes...
 with MAURICE RAVEL
 À la manière de Chabrier
 CD HMA 1951465



CLAUDE DEBUSSY
**Children's Corner,
 Suite bergamasque,
 Images**
 CD HMC 901893

The Complete piano works
 5 CD HMX 2958209.13



Découvrez la nouvelle **ⓑ**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production Alain Planès © 2021

Enregistrement : novembre 2019, Finca La Gramanosa, Avinyonet del Penedès (Espagne)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Prise de son et direction artistique : Alban Moraud

Montage : Aude Besnard

Mastering : Alexandra Evrard

Illustration couverture : Alphonse Osbert, *Le mystère de la nuit*, 1897.

Paris, private collection. akg-images / Erich Lessing

Photos piano : © Alain Planès

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi