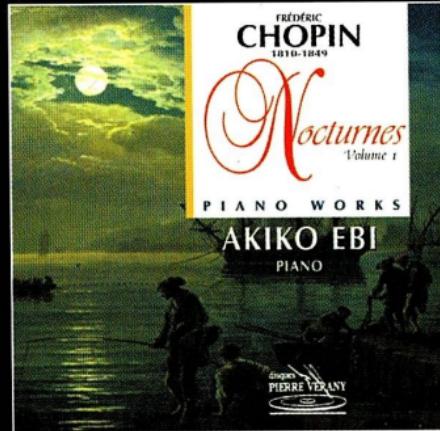


Rappel : Volume I



PV700017



Akiko Ebi

piano Steinway



Photo : Lynn Gachot

Remerciements à Jérôme Chabannes pour sa collaboration artistique lors de l'enregistrement.

Thanks to Jérôme Chabannes for his artistic collaboration on this recording.

FRÉDÉRIC CHOPIN 1810-1849

[1] Nocturne opus 37 N° 1 en sol mineur	5'40
[2] Nocturne opus 37 N° 2 en sol majeur	5'03
[3] Nocturne opus 48 N° 1 en do mineur	5'44
[4] Nocturne opus 48 N° 2 en fa ♫ mineur	6'32
[5] Nocturne opus 55 N° 1 en fa mineur	4'38
[6] Nocturne opus 55 N° 2 en mi ♭ majeur	4'49
[7] Nocturne opus 62 N° 1 en si majeur	6'31
[8] Nocturne opus 62 N° 2 en mi majeur	5'13
[9] Nocturne KKIV6 N° 8 en do mineur	2'31

Chopin a composé des nocturnes durant toute sa carrière. Le plus ancien, le *Nocturne en mi mineur op.72* remonte à l'année 1827. Chopin, âgé de dix-sept ans, terminait alors ses études au Conservatoire de Varsovie. Les derniers, les deux *Nocturnes de l'op.62* furent composés en 1846, trois ans avant sa mort. Quant au *Nocturne en ut # mineur*, sans numéro d'opus, il s'agit d'une page de jeunesse écrite en 1830 : c'est la sœur de Chopin qui donna à ce « *Lento con gran espressione* » le titre de Nocturne.

Le terme « nocturne » déjà utilisé au XVIII^e siècle, désignait à cette époque une pièce instrumentale ou vocale, proche du divertissement. Mozart et Haydn ont écrit des morceaux de ce genre. La paternité du nocturne pour piano revient, selon la tradition, au pianiste irlandais John Field (1782-1837), élève et ami de Clementi, instigateur d'un style pianistique original plein de finesse, de sensibilité et de charme mélancolique. On a souvent comparé Field et Chopin, mais si l'Irlandais maîtrisait un toucher expressif, délicat et léger, qu'il avait développé au contact des pianos construits à Londres par Clementi (qui l'employa un temps en qualité de démonstrateur), il ne possédait pas la virtuosité transcendante de Chopin. Célèbre à l'époque pour son art de jouer cantabile, c'est-à-dire dans un style proche de la cantilène italienne, Field écrivit son premier nocturne en 1812 et le dernier en 1835 : ce sont des pièces expressives, sortes de libres méditations tendres, rêveuses et élégantes, « comme il n'y en a pas deux en manière de goût et de délicatesse dans les nuances du toucher », disait Hans von Bülow. Chopin connaissait fort bien ces œuvres, les jouait en les ornemant et les faisait travailler à ses élèves.

Outre l'influence plus ou moins affirmée de Field, se révèle dans les nocturnes de Chopin l'influence du bel canto italien qu'il aimait tant. A son arrivée à Paris en 1831, il découvrit, disait-il, « le premier opéra du monde ». « Toute la musique est là », ajoutait la même année un chroniqueur du Journal des Débats. Chopin n'aborda pourtant jamais l'opéra à une époque où ce genre assurait presque toujours la consécration à un musicien. Son amitié avec Bellini, mort à Puteaux en 1835, n'est pas tout à fait étrangère à cette inclination pour le bel canto, mais on oublie souvent que les rapports entre la Pologne et la musique italienne remontent assez loin dans le temps. Au XVIII^e siècle, la musique italienne rythmait les journées des souverains polonais et au temps de la jeunesse de Chopin on jouait à Varsovie, Paisiello, Rossini, Cimarosa, Cherubini et d'autres. Il paraît évident toutefois, selon Jean-Alexandre Ménétrier, qu'on rencontre des traits belliniens à chaque page des Nocturnes « qui s'élancent souplement, d'un bond de quarte ou de sixte, semblant prendre leur vol et se poser sur l'accompagnement feutré, élastique et berceur des triollets », car la riche cantilène des nocturnes de Chopin est née du piano mais tout autant du chant. Chopin disait précisément : « Le poignet : la respiration dans la voix », et l'une de ses élèves, Emilie von Gretscht, rapporte ce

souvenir : « Chopin m'a joué quatre nocturnes que je ne connaissais pas encore, quel enchantement ! C'était incroyablement beau. Son jeu est entièrement calqué sur le style vocal de Rubiné, de la Malibran, de la Grisi, etc., il le dit lui-même. Mais c'est avec une « voix » proprement pianistique qu'il cherche à rendre la manière particulière à chacun de ces artistes... » A ses élèves, Chopin conseillait : « Il vous faut chanter si vous voulez jouer du piano ». A la même époque, Hans von Bülow ne disait pas autre chose : « Qui ne sait pas chanter, ne devrait pas jouer du piano. » L'idée n'était pas tout à fait nouvelle, car Karl Philipp Emanuel Bach demandait déjà à ses élèves d'imiter l'art du chant, plus tard en France, entre 1804 et 1820, Jean-Louis Adam et Hélène de Montgeroult dans leur méthode de piano respective, conseillaient aux pianistes de reproduire au clavier « autant que possible les diverses inflexions de la voix, tandis que dans son Art du chant appliquée au piano publié à Paris dans les années 1850, le pianiste Sigismond Thalberg, qui étudia le chant sous la direction d'un maître italien, entendait réhabiliter au piano la tradition du bel canto qui, en cette deuxième partie du XIX^e siècle, semblait un peu oubliée. Cet aspect de l'art vocal qu'est le bel canto, avec ses vocalises, ses trilles, ses ornements, ses grupetti, ses appoggiatures, a été pour Chopin un modèle de déclamation pianistique, modèle qu'il a su utiliser en imprimant à ses œuvres une marque toute personnelle. » C'est à lui, a écrit Liszt, que nous devons [...] ces sinuosités chromatiques et enharmoniques, dont ses pages offrent de si frappants exemples ; ces petits groupes de notes surajoutées, tombant comme les gouttelettes d'une rosée diaprée, par-dessus la figure mélodique. Il donna à ce genre de parure, dont on n'avait encore pris modèle que dans les floritures de l'ancienne grande école de chant italien, l'imprévu et la variété que ne comportait pas la voix humaine, servilement copiée jusque-là par le piano, dans ses embellissements devenus stéréotypés et monotones. »

C'est également au chant italien que Chopin a emprunté le rubato qu'il utilisait lui-même avec naturel et légèreté. Mais il y a aussi dans le « rubato chopinesque », pour reprendre une expression de Liszt, quelque chose de polonais, et Paderewski qui, en 1937, entreprit une édition intégrale de l'œuvre de Chopin, a écrit que « le rubato, c'est le cœur même de la Pologne qui bat ». Le rubato de Chopin n'échappa pas aux critiques du temps, et on pouvait lire dans le Journal de Rouen du 13 mars 1838 : « C'est à lui qu'on peut justement appliquer la formule qu'il « chante » sur son piano. Monsieur Chopin ne frappe pas les touches de son clavier, il les flatte, il les caresse pour ainsi dire, et en fait sortir des sons qui vibrent longtemps et produisent les effets les plus suaves, les plus magiques. »

Les deux *Nocturnes de l'op. 37* furent publiés en 1840 à Leipzig, à Paris, et à Londres où malgré les indications de Chopin, l'éditeur anglais leur donna le nom de Soupirs. Schumann admirait

suffisamment ces œuvres pour écrire : « Les nocturnes se distinguent essentiellement des premiers par une parure plus simple, une grâce plus discrète. On sait sous quel aspect jadis Chopin se présentait : comme tout parsemé de fanfreluches, de pendeloques et de perles [...] Il aime encore la parure, mais la parure plus réfléchie, sous laquelle la noblesse de la poésie n'en éclate que plus aimablement. » *Le Nocturne en sol mineur* mêle l'intense mélancolie de ses parties extrêmes à l'effusion religieuse qui s'épanouit dans l'épisode central avec une simplicité recueillie. Moins mélancolique, le magnifique *Nocturne en sol majeur*, écrit durant l'été 1839 à Nohant, chez George Sand, s'épanche sur un rythme de barcarolle avec une nonchalance rêveuse. Au centre, un chant pur et calme s'élève sur une harmonie constamment en mouvement.

C'est à Laure Duperré, fille de l'amiral Duperré et l'une de ses élèves préférées, que Chopin dédia en 1841 les deux *Nocturnes de l'op. 48*. Le *Nocturne n°1 en ut mineur* est l'un des plus dramatiques : ses épisodes distincts se prêtent à l'expression d'une sorte de douleur infinie, marquée en même temps par une agitation intérieure presque désespérée, qu'apaise la longue plainte finale. A la douleur du *Nocturne en ut mineur* succède la mélancolie du *Nocturne en fa dièse mineur* : la modulation imprévue qui introduit le *Molto più lento*, que Chopin conseillait de jouer comme un récitatif, accentue le caractère émotionnel du morceau.

Jane Stirling, élève et amie intime de Chopin, fut la dédicataire des deux *Nocturnes op. 55* composés en 1843. Le *Nocturne en fa mineur* oppose la simplicité d'un air qui semble issu du folklore et une virtuosité brillante, alors le *Nocturne en mi bémol majeur*, dominé par une idée et une figure d'accompagnement, se voit teinté d'un lyrisme tendre et délicat.

Les deux *Nocturnes de l'op. 66* datent de 1846, période confuse de la rupture de Chopin et George Sand. Les effets variés du *Nocturne en si majeur* ne contrarient nullement l'écriture contrapuntique très élaborée voulue par le compositeur. Quant au *Nocturne en mi majeur*, malgré son style soutenu et vigoureux, il laisse paraître un sentiment de nostalgie marqué par une touche de chromatisme presque douloureuse. Les *Nocturnes de l'op. 66* sont à peu près contemporains du *Nocturne en ut mineur op. posth.*, vraisemblablement écrit en 1847 ou 1848. Quelques commentateurs de l'œuvre de Chopin situent cependant dans les années 1830 la composition de cette œuvre essentiellement mélodique d'où est exclue toute polyphonie.

« Ici encore, il faut une exécution fine, délicate, d'une exquise sensibilité. Ces mélodies fiévreuses, cette harmonie inquiète, réclament une touche sympathique, une âme au bout des doigts », écrivait en 1847 un chroniqueur de la *Gazette musicale*, commentant les *Nocturnes op. 66*.

Adélaïde de Place

 Chopin's nocturnes spanned the whole of his career. The earliest, the Nocturne in E minor Opus 72, was composed in 1827 when Chopin, aged seventeen, was still a student at the Warsaw Conservatory, and the last two, Opus 62, were written in 1846, three years before the composer's death. As for the Nocturne in C sharp minor (no opus number), originally entitled 'Lento con gran espressione', it is an early work (1830), and it was Chopin's sister who gave it the title *Nocturne*.

The French word 'nocturne', referring to an instrumental or vocal piece similar to a *divertimento*, was already in use in the eighteenth century. Both Mozart and Haydn wrote such pieces. Tradition has it, however, that the father of the piano nocturne was the Irish pianist and composer John Field (1782–1837). The latter, a pupil and friend of Clementi, was the inventor of a piano style that differed radically from the prevailing virtuosic mode: a style marked by finesse, artistic sensitivity and a melancholy charm. Field and Chopin have often been compared, but although the Irishman was noted for the expressiveness, lightness and delicacy of touch he had gained from working on the pianos built by Clementi in London (for a time he worked as a salesman-demonstrator in Clementi's piano warehouse there), he did not have Chopin's transcendent virtuosity. Famed in his day for his cantabile playing (i.e. in a lyrical, singing style), Field composed his first nocturne in 1812 and his last in 1835. These pieces are free, expressive and meditative, tender, dreamy and elegant, and, as Hans von Bülow remarked, 'incomparable in their taste and in the delicacy of the colours obtained by his touch on the keys'. Chopin was very familiar with these works; he himself would play them with ornamentation, and he got his pupils to work on them.

Apart from the more or less obvious influence of Field, Chopin's nocturnes also show the influence of Italian bel canto, of which he was particularly fond. On his arrival in Paris in 1831, he found there 'the finest opera in the world'. But at a time when opera was almost certain to bring its author acclaim, Chopin never tried his hand at the genre. His friendship with Bellini, who died at Puteaux in 1835, no doubt had something to do with his love for bel canto, but we must not forget that Poland and Italy enjoyed long-standing musical relations. Italian music played an important part in the daily lives of the Polish royal family in the eighteenth century, and the music of Paisiello, Rossini, Cimarosa, Cherubini and others was performed in Warsaw in Chopin's youth. As Jean-Alexandre Ménétrier has pointed out, Bellini's influence can be detected throughout Chopin's nocturnes, which 'rise smoothly with a skip of a fourth or a sixth, and appear to take wing, before alighting on the soft, buoyant, lifting triplet accompaniment'. For the rich cantilena of Chopin's nocturnes stems not only from the piano, but also from the influence of vocal writing. Chopin himself compared the function of the pianist's wrist to that of a singer's breathing – 'Le poignet: la respira-

tion dans la voix – and one of his pupils, Emilie von Gretsch, recalled: ‘Chopin played to me four nocturnes I had never heard before: what enchantment! It was incredibly beautiful. His playing is entirely modelled on the vocal style of Rubini, Malibran, Grisi and others; he says so himself. But he uses a specifically pianistic “voice” to attempt to convey the particular style of each of those artists...’ Chopin told his pupils: ‘You must sing, if you want to play the piano’. And at the same time, Hans von Bülow echoed the same idea: ‘People who cannot sing should not play the piano’. This idea was not particularly new. In the eighteenth century, Carl Philipp Emanuel Bach had already advised his pupils to imitate the art of singing. Later, between 1804 and 1820, the French Jean-Louis Adam and Hélène de Montgeroult produced piano methods in which they advised pianists ‘to strive to reproduce the various inflections of the human voice’. By the second half of the nineteenth century, the *bel canto* tradition in piano playing was apparently on the wane. The pianist Sigismond Thalberg (who had himself studied singing with an Italian maestro) made an effort to rehabilitate the tradition in his *L’art du chant appliquée au piano*, published in Paris in the 1850s. Chopin took *bel canto*, with its vocalises, trills, ornaments, gruppetti, appoggiaturas, as a model for pianistic declamation – a model he used in a very individual way. ‘We are indebted to him,’ wrote Liszt, ‘for the striking examples of chromatic and enharmonic sinuosities that are to be found in his works; these small groups of superadded notes, falling like droplets of multi-coloured dew, over the melodic figure. He gave this type of finery – which had only so far been taken as a model in the *fioritura* of the great old Italian school of singing – the unexpectedness and variety that were not to be found in the human voice, which the piano had until then copied so slavishly that its embellishments had become stereotyped and boring.’

It was also from Italian opera singing that Chopin borrowed the rubato he used so naturally, so lightly. But in the ‘rubato chopinesque’, as Liszt called it, there is also something very Polish, and Paderewski, who prepared a new edition of Chopin’s works in 1937, wrote that ‘rubato represents the throb of the Polish heart itself’. Chopin’s rubato was also noticed by critics of the time. An article in the *Journal de Rouen* of 13 March 1838 reads: ‘It may quite rightly be said that he “sings” on his piano. Monsieur Chopin does not strike the keys, he strokes them, caresses them, so to speak, obtaining sounds that linger and produce the sweetest, most magical effects.’

The two Nocturnes Op. 37 were published in 1840 in Leipzig, Paris, and London. Despite Chopin’s dislike of titles, the London publisher called them *Soupirs*. Schumann admired them sufficiently to write, ‘These nocturnes differ from the earlier ones essentially in their simpler adornment and more subtle grace. We know the appearance formerly assumed by Chopin, with all sorts of frills, fandangos and other decorative things [...]. He still likes adornment, but adornment that is

more considered, enabling the nobility of his poetry to stand out all the more delightfully.’ The Nocturne in G minor contains a mixture of intense melancholy in the outer sections and religious feeling in the central episode, expressed with contemplative simplicity. The magnificent Nocturne in G major, written at George Sand’s home at Nohant during the summer of 1839, is brighter. To a barcarolle rhythm, it expresses a dreamy nonchalance, and in the middle of the piece, a pure, calm melody rises over constantly shifting harmony.

In 1841, Chopin dedicated the two *Nocturnes Op. 48* to Laure Duperré, daughter of Admiral Duperré and one of his favourite pupils. The Nocturne in C minor is one of his most dramatic: its distinct episodes lend themselves to an expression of infinite sorrow, marked at the same time by an almost desperate inner agitation, which is soothed by the long final lament. The sorrow of the Nocturne in C minor is followed by the melancholy of the Nocturne in F sharp minor: the unexpected modulation at the beginning of the Molto più lento (Chopin advised the pianist to play it as a recitative) further underlines the emotional character of the piece.

The two *Nocturnes Op. 55*, composed in 1843, were dedicated to Chopin’s pupil and close friend, Jane Stirling. In the Nocturne in F minor, the simplicity of a folk-like tune contrasts strongly with the brilliant virtuosity found elsewhere, while the Nocturne in E flat major, dominated by a melodic idea and a figure of accompaniment, is tinged with tender, delicate lyricism.

The two *Nocturnes Op. 66* were written in 1846, during the confused period of Chopin’s break with George Sand. The varied effects of the Nocturne in B major by no means thwart the composer’s deliberately very elaborate contrapuntal writing. Despite its sustained and vigorous style, a feeling of nostalgia shows through in the Nocturne in E major, marked by an almost painful touch of chromaticism. More or less contemporary with the *Nocturnes Op. 66*, the Nocturne in C minor, published posthumously, was probably written in 1847 or 1848. However, some commentators believe that this essentially melodic piece, making no use of polyphony, was written in the 1830s.

‘Again, these pieces [the Nocturnes Op. 66] call for fine, delicate playing and exquisite sensitivity. The feverish melodies and unquiet harmony require a sympathetic touch; the pianist must have feeling at his fingertips,’ wrote a chronicler of the *Gazette musicale* in 1847.

Adélaïde de Place
Translation: Mary Pardoe

AKIKO EBİ

Akiko Ebi est née à Osaka d'une famille de mélomanes. Sa grand-mère, maître de la cérémonie du thé, jouait du piano et du violon. Son père pratiquait la clarinette, le saxophone et le violon. Sa sœur est aussi pianiste. Après ses études musicales à Geidai (Université des Beaux Arts de Tokyo) et un premier prix aux concours national du Japon, à Tokyo, en 1972, elle est invitée par le gouvernement français à venir se perfectionner en France. Elle entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de piano d'Aldo Ciccolini (1er prix 1977) et dans celle de musique de chambre de Maurice Crut (1^{er} prix 1979). Elle reçoit également les conseils de C. Hansen, L. Kentner, N. Magaloff, V. Perlèmutter et C. Zerah.

Après avoir sacrifié aux concours internationaux : Long-Thibaud, 1975, Concours Chopin à Varsovie, 1980 et Leeds en 1980, elle commence une carrière internationale. Akiko Ebi joue en soliste avec de nombreux orchestres prestigieux et notamment : l'Orchestre Philharmonique de Radio France, de Monte-Carlo, du Luxembourg, la philharmonie slovaque et les orchestres de la N. H. K. et du Tokyo Metropolitan, sous la direction de Marek Janowski, Lawrence Foster, Marc Soustrot, Stanislaw Strowacewski, Yutaka Sado, etc...

En musique de chambre, elle est la partenaire favorite des violonistes Augustin Dumay et Régis Pasquier, du violoncelliste Arto Noras, des quatuors Via Nova et Parisii et du Quintette Moraguès. Elle participe à de nombreux festivals au Japon et en Europe et plus particulièrement la Roque d'Anthéron, Verbier où elle est l'invitée de son amie Martha Argerich. Elle donne de nombreux Master-Class et a été à plusieurs reprises membre des jurys des concours Clara Haskil, Long-Thibaud... Dans le domaine audiovisuel, elle est très recherchée par la N. H. K., la B. B. C. et Radio France où elle participe ponctuellement aux émissions de D. Jameux sur Chopin et elle est régulièrement sur les plateaux de télévision de France 2, Arte et de la N. H. K. Son répertoire, particulièrement éclectique va des classiques (Bach) aux contemporains (Takemitsu), est le reflet de sa curiosité intellectuelle. Sa discographie comporte des enregistrements de Chopin, de Dynam-Victor Fumet, de Franck, Pierné, Webern (avec le Quatuor Parisii) et son compatriote Hikari Oé. Esprit attiré par la culture occidentale, Akiko Ebi est unanimement reconnue dans le monde musical pour son sens très sûr de la structure des œuvres qu'elle interprète. Son phrasé superbement modelé, servi par une technique rare, réunit force et poésie. Chevalier des Arts et Lettres en 1993, elle partage son temps entre Tokyo et Paris. Akiko Ebi est aujourd'hui, sans aucun doute, la plus française des pianistes japonais.

AKIKO EBİ

Akiko Ebi was born into a music-loving family in Osaka, Japan. Her grandmother played the piano and the violin, her father the clarinet, the saxophone and the violin, and her sister is also a pianist. After studying music at Geidai (University of Fine Arts, Tokyo) and winning first prize in 1972 in the National Piano Competition in Tokyo, she obtained a French government grant to study in France. She entered the Paris Conservatoire, where she studied the piano in Aldo Ciccolini's class (Premier Prix 1977) and chamber music in Maurice Crut's class (Premier Prix 1979). She also received coaching from C. Hansen, L. Kentner, N. Magaloff, V. Perlèmutter and C. Zerah.

After taking part in several international competitions (Long-Thibaud, 1975; Chopin Competition, Warsaw, i 1980; Leeds, also 1980), she embarked on an international career. Akiko Ebi now appears as soloist with many prestigious orchestras (including the Orchestre Philharmonique de Radio-France, Monte-Carlo Philharmonic, Luxembourg Philharmonic, Slavak Philharmonic, orchestras of NHK and Tokyo Metropolitan), under conductors such as Marek Janowski, Lawrence Foster, Marc Soustrot, Stanislaw Strowacewski and Yutaka Sado.

As a chamber musician, she often plays with violinists Augustin Dumay and Régis Pasquier, cellist Arto Noras, the Via Nova and Parisii Quartets and the Moraguès Quintet. She takes part in many festivals in Japan and Europe, including those of La Roque d'Anthéron, and Verbier (at the invitation of her friend Martha Argerich). She gives many master classes and often sits as jury member for various competitions (Clara Haskil, Long-Thibaud...). She is regularly invited to take part in radio and television broadcasts (NHK, BBC, Radio-France, France 2, Arte). Her very eclectic repertoire, ranging from baroque (J. S. Bach) to contemporary works (Takemitsu), reflects her intellectual curiosity. She has recorded works by Chopin, Dynam-Victor Fumet, Franck, Pierné, Webern (with the Parisii Quartet) and also by her compatriot Hikari Oé. Drawn to Western culture, Akiko Ebi is unanimously recognised in the music world for her fine understanding of the structure of the works she performs. Her excellent phrasing, served by an extraordinary technique, combines both strength and poetry. She was made a Chevalier des Arts et Lettres in 1993 and now divides her time between Tokyo and Paris. Today Akiko Ebi is undoubtedly the most French of Japanese pianists.