



Frédéric Chopin
(1810-1849)



FRÉDÉRIC CHOPIN (1810 – 1849)

Ballades

- 1 Ballade n° 1 op. 23 en sol mineur – 09'19
- 2 Ballade n° 2 op. 38 en fa majeur – 07'15
- 3 Ballade n° 3 op. 47 en la bémol majeur – 07'50
- 4 Ballade n° 4 op. 57 en fa mineur – 10'55

Impromptus

- 5 Impromptu op. posth. 66 en ut dièse mineur « Fantaisie-Impromptu » – 05'22
- 6 Impromptu n° 1 op. 29 en la bémol majeur – 04'18
- 7 Impromptu n° 2 op. 36 en fa dièse majeur – 05'38
- 8 Impromptu n° 3 op. 51 en sol bémol majeur – 05'18

François Dumont, piano

L'ÉTERNEL CHOPINIEN

Ballades et Impromptus. Voici deux titres chopiniens parmi les plus suggestifs, annonciateurs de leur contenu poétique, tels deux genres bien distincts que beaucoup oppose : aux multiples développements des Ballades, à leur densité, leur force dramatique, épique et légendaire, leurs teintes vives et sombres, répondent la brièveté et la légèreté des Impromptus, leur caractère insaisissable et éphémère, leur texture aérée, fragile et volatile, leurs fines touches de couleurs diffusant une joie effervescente ou sereine sur les ailes de leurs mélodies agiles. Ces deux versants se rejoignent pourtant en leur cœur, de par leur essence romantique, leur nature lyrique et le terreau fondamental d'improvisation, inséparable de la puissante inspiration qui les a fait naître.

FR Quel peut être le sens, pour un interprète du XXI^e siècle, d'enregistrer ce répertoire dont les plus glorieuses références discographiques habitent nos esprits et nos mémoires ? Le fait même de graver cette musique au disque ne la priverait-elle pas de sa liberté, de son élan capricieux ? La réponse est intérieure et multiple. La vie au quotidien avec ces œuvres et leur fréquentation assidue au concert produisent une lente maturation, une décantation interprétative. L'enregistrement trouve sa place dans ce processus, devenant essentiel, nécessaire : une expérience artistique singulière, un face à face parfois douloureux mais fertile, dans notre relation avec l'œuvre, suscitant un sentiment d'accomplissement mais aussi, peut-être, celui d'un nouveau départ.

L'indicible beauté contenue dans ces œuvres se révèle sous de multiples perspectives, quel que soit le point de vue d'où se place le regard. Leurs textures mêmes permettent, voire nécessitent, une exploration en profondeur des différentes strates qui les composent, telles les pépites d'un précieux minéral. Les détours de cette pensée élégante, toujours en mouvement, en mutation, créent une musique de courbes et de volutes, dénuée de toute finitude, de tout angle droit — une vocalité pianistique singulière, reconnaissable dès les premières notes. Jamais personne n'a fait chanter le piano comme Chopin, et le moindre arpège ou ornement est rempli d'âme, bien éloigné du style brillant ou de toute virtuosité démonstrative. Le lyrisme passionné et visionnaire qui se dégage de ces pages nous propulse au cœur même d'un Romantisme qui n'est plus lié à une époque, une esthétique ou un courant stylistique. Un Romantisme existentiel, hors du temps, une véritable manière d'être, de vivre et de ressentir — serait-ce un des attributs éternels de l'être humain que Chopin nous dévoilerait mystérieusement ? Parfaitement sculptée, de proportions dignes d'un Raphaël, son œuvre est animée d'un sang brûlant et fier. À la recherche de l'Éternel Chopinien ?

François Dumont



BALLADES ET IMPROMPTUS DE L'ESTRADE AU SALON

Jean-Jacques Eigeldinger

Musicologue

Les Ballades représentent les quatre grands poèmes sonores de Chopin qui, le premier, a transféré au domaine du piano ce genre vocal d'essence narrative. Se réfèrent-elles pour autant à des modèles littéraires ? Les avis continuent d'être divisés sur la question. C'est Schumann, incarnation de la *poetische Musik*, qui relate les propos de Chopin déclarant avoir été inspiré par le poète polonais Adam Mickiewicz dans ses premières Ballades [op. 23 et 38]. Dès mars 1839 la seconde est qualifiée, dans une correspondance entre éditeurs, de *Ballade des Pèlerins* avant de se voir publiée sans nul titre de ce genre. Liszt, quant à lui, évoque une soirée entre artistes où Heine écoute « les narrations que lui faisait Chopin », tous deux dialoguant « à demi-mot et à demi-son » autour de quelque *Lorelei* — préfiguration de la 3^e Ballade ? Alfred Cortot est allé jusqu'à identifier quatre poèmes de Mickiewicz pour être la source vraisemblable de chaque pièce. Les formalistes, eux, tendent à refuser ces transpositions, préférant parler forme-sonate, rondo ou principe de variation. Quels que soient les arguments du débat, il convient de rappeler ici l'aversion de Chopin pour les titres littéraires et programmes musicaux : elle se manifeste volontiers sur le mode ironique dans sa Correspondance, et lui-même n'a jamais usé que d'intitulés génériques — même s'il lui est arrivé de recourir à des images poétiques dans le cours de ses leçons, ce qui est tout autre chose.

Les quatre Ballades ont en commun d'être écrites sur le mètre berceau, barcarolle, d'un 6/8 ou 6/4, volontiers iambique (brève-longue), et de reposer essentiellement sur deux thèmes ou groupes de thèmes. La première, op. 23 et la quatrième, op. 52 présentent chacune une introduction d'allure suspensive : comme qui ouvrirait la bouche avant d'entamer un récit purement musical (l'introït de l'op. 52 est réexposé dans le cours de la pièce à un moment stratégique ; il en ira de même pour la Polonaise-Fantaisie op. 61). Toutes deux s'achèvent dans un mouvement de virtuosité passionnée : remontée puissante, si douloureusement héroïque dans l'op. 52, réponse nerveuse au motif d'introduction en fin de l'op. 23.

Avec son énergie juvénile cette 1^{ère} Ballade (1836) épouse une structure de forme-sonate dont la reprise intervertirait les deux thèmes de l'exposition : le premier a le geste d'un monologue intérieur d'abord

hésitant, le second une allure de valse lente, tandis que s'esquisse en transition l'idée d'une valse brillante. Le mélange des genres constitue en effet une part significative de la recherche compositionnelle chez Chopin. En veut-on des exemples ? Valse encore dans le trio du Scherzo en si bémol mineur ; mazurka dans le finale du Concerto en fa mineur, et au cœur de l'Andante spianato op. 22 ou de la Polonaise op. 44 ; nocturnes dans le Largo de la Sonate en si mineur et dans les Préludes op. 28 / 13 et 15 ; chorals dans les Nocturnes op. 15 / 3, 37 / 1 et 48 / 1.

Chopin a gardé par devers soi pendant quelque quatre années la 2^e Ballade op. 38, publiée en novembre 1840. Schumann, à qui elle est dédiée, relate : « Les épisodes passionnés semblent avoir été ajoutés ultérieurement ; je me rappelle fort bien avoir entendu Chopin jouer ici [Leipzig, septembre 1836] la Ballade avec une conclusion en fa majeur ; aujourd'hui elle se termine en la mineur ». Or il se pourrait qu'à cette occasion l'auteur n'ait donné à entendre que la section initiale (ou une version dérivée) comme il l'a fait plus d'une fois, tant en concert qu'en privé, dès la parution de l'œuvre. Le profil de cette 2^e Ballade lui est propre avec sa double antithèse de strophes : A (*siciliano* pastoral : fa majeur) – B (tempétueux : la mineur) – A' (développement) – B' – coda (et conclusion sur A' : la mineur). Opposition de caractères, donc de textures et de dynamiques, avec cette audacieuse polarité tonale qui culmine dans la translation du fa majeur initial en la mineur final au terme d'aquatiques giboulées pré-ravéliennes ! C'est bien là que le génie de Chopin aura croisé une ballade de Mickiewicz, *Le Świtez*, inspirée par des légendes locales autour de ce lac lituanien proche de Nowogródek, terre natale du poète.

La Willi du même Mickiewicz ou *La Lorelei* de Heine comme sources narratives possibles de la 3^e Ballade op. 47 (1841) ? Celle-ci est en tous cas la plus lyrique et la plus heureuse (relativement) des quatre pièces, dans la tonalité aimée de la bémol. Ici les strophes s'enchaînent à travers le flux continu du discours musical. La pièce débute *in medias res* dans un 6/8 de barcarolle avec un jeu de questions-réponses polyphoniques, pour aboutir au second motif des octaves de main droite *ut-ut/ut-ut...* gracieuses et de plus en plus insistantes dans leur séduction ondoyante. Le drame se noue dans la section en ut dièse mineur pour se dénouer avec la réapparition du motif initial dans une lumière triomphante.

La 4^e Ballade (1843) présente un caractère plus introverti et d'une essence narrative différente des deux précédentes. Sa complexité formelle cheminant entre variations et rondo-sonate, son écriture tissée de contrepoints (entrées en strette d'un canon) parlent d'une phase stylistique nouvelle chez un Chopin qui revisite J. S. Bach à travers le traité de Cherubini. Serait-il audacieux de lire dans les premières notes du thème initial un libre renversement de la signature B-A-C-H ?

« Chopin au piano avait toujours l'air d'improviser ; il semblait sans cesse chercher, inventer, découvrir peu à peu sa pensée. [...] Je ne vois point d'autres significations à ces titres qu'il lui plut de donner à certains de ses morceaux les plus exquis : *Impromptus* », écrit André Gide. Telle est bien l'impression ressentie au départ du 2^e Impromptu en fa dièse op. 36 (1840) : un « Il était une fois » sans paroles, entrecoupé de respirations et s'interrompant sur un appel de rêve avant de faire place à une marche toujours plus martiale. La reprise du début oriente la fable dans un éclairage nouveau (fa) pour s'échapper ensuite sur trois pages d'arabesques en triples croches — fa dièse retrouvé — que vient prolonger l'appel du début. Cet art de différer la conclusion, comme à regret, sur un vol suspendu d'accords, semble une signature du genre dans les trois Impromptus qui portent ce titre.

Sous l'intitulé de son cru, *Fantaisie-Impromptu* op. 66, Julian Fontana, ami et copiste de Chopin, a publié à titre posthume (1855) une version de cette page jusque-là inédite et apparemment destinée à rester propriété privée de sa dédicataire la baronne d'Est, une élève. On a suggéré aussi que l'auteur aurait renoncé à l'éditer en raison d'apparences gênantes avec un Impromptu récent de Moscheles. C'est Arthur Rubinstein qui, devenu possesseur du seul autographe connu de l'œuvre (1835), en a le premier édité le texte original en 1962, l'enregistrant du même coup.

Comme le 1^{er} et le 3^e Impromptu, cette *Fantaisie-Impromptu* obéit à la coupe ternaire A-B-A. Éléante volubilité des volets extérieurs notés en trois pour quatre, large cantilène bellinienne du panneau central, comme échappée d'un Nocturne. La relation enharmonique des sections respectives en ut dièse mineur – ré bémol majeur ou l'inverse est chère à Chopin : voir les Études op. 25/6-7, la Polonaise op. 26/1, les Nocturnes op. 27/1-2, le Prélude op. 28/15, les Mazurkas op. 30/3-4, les Valses op. 64/1-2, etc. Voir aussi Schubert et le 4^e de ses *Moments musicaux* (1828) qui recourt à ces mêmes tonalités tout en se conformant au moule A (ut dièse mineur) B (ré bémol majeur) A.

Le 1^{er} Impromptu (1837) s'ouvre sur un friselis de triolets tiré à quatre épingles : le cœur du triptyque est réservé à l'espace de la confiance dont les premières notes signaient déjà l'envolée lyrique de l'idée centrale (ré bémol) dans la *Fantaisie-Impromptu* avant de devenir le thème principal du 2^e Impromptu : triple référence unificatrice ! Favori de Chopin et le plus élaboré, le 3^e Impromptu op. 51 (1843) parle slave sur un ton de babillage avec soi, puis à deux. La section médiane cède la place à un solo de violoncelle (main gauche) qui dit noblement sa mélancolie avant un retour abrégé du début. A-B-A : avers et revers d'une même médaille. C'est une version première de cet op. 51 que Carl Filtsch, l'élève de génie, aurait restituée de mémoire après l'avoir entendue sous les doigts de son maître.

Pièces destinées au salon plus encore qu'à l'estrade, les Impromptus nous renseignent sur le maintien de Chopin en société mieux que toute description. Sous une allure élégante, charmeuse, jouée mais contrôlée, se dérobe ce qu'il ne dira pas mais qui occupe sa pensée. « Il semble qu'on le voie jeter un coup d'œil de grand artiste sur la foule qui danse et penser d'autres choses que ce qui se danse là » suggère Schumann à propos d'une Valse.

De toutes les personnalités musicales de l'époque dite romantique, aucune ne l'est moins que Chopin, le plus secret de tous. Aussi bien, ne tentons pas de lui faire dire ce qu'il n'a pas dit.

NB : Les dates indiquées à côté des titres sont celles des premières éditions.

FRANÇOIS DUMONT

François Dumont est Lauréat des plus grands concours internationaux : le Concours Chopin de Varsovie, le Concours Reine-Elisabeth à Bruxelles, le Concours Clara Haskil, les Piano Masters de Monte-Carlo. Il est nommé aux Victoires de la musique dans la catégorie soliste instrumental et reçoit le Prix de la Révélation de la Critique Musicale Française.

François Dumont a été choisi par Leonard Slatkin pour jouer et enregistrer les deux concertos de Ravel avec l'Orchestre National de Lyon, dans le cadre de leur intégrale Ravel chez Naxos. Il se produit avec le Cleveland Orchestra, l'Orchestre du théâtre Mariinsky, l'Orchestre National d'Île-de-France, l'Orchestre National de Lorraine, l'Orchestre Pasedeloup, l'Orchestre National des Pays de la Loire, Les Siècles, avec des chefs tels que Jesús Lopez-Cobos, Mykola Diadiura, David Reiland, François-Xavier Roth, Aziz Shokhakimov, Alexander Sladkovsky, Antoni Wit.

Né à Lyon, il travaille avec Pascale Imbert, Chrystel Saussac et Hervé Billaut. Il rentre à l'âge de quatorze ans au CNSMD de Paris dans la classe de Bruno Rigutto. Il se perfectionne à l'Académie Internationale de Côme et la Lieven Piano Foundation auprès de Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, William Grant Naboré, Murray Perahia, Menahem Pressler, Andreas Staier et Fou Ts'ong.

François Dumont se produit en récital au Festival Piano aux Jacobins à Toulouse, au Festival de la Roque d'Anthéron, au Festival Chopin à Nohan, au Festival Chopin à Genève, au Festival Radio-France Occitanie Montpellier, au Festival de la Vézère, au Festival de la Chaise-Dieu, au Festival de Besançon, au Festival de l'Épau, à la Folle Journées de Nantes, au Sociedad Filarmonica de Bilbao, au Kennedy Center à Washington etc. Il est régulièrement invité en Chine, au Japon et en Corée du Sud.

Sa discographie en soliste comprend l'intégrale des Sonates de Mozart, plusieurs disques consacrés à Chopin et deux albums consacrés à Bach, ainsi que l'intégrale de l'œuvre pour piano de Maurice Ravel chez Piano Classics. Il enregistre une série de concertos de Mozart avec l'Orchestre National de Bretagne. Son intégrale des Nocturnes de Chopin pour le label AEVA a reçu un accueil chaleureux de la critique, de même que son intégrale des Nocturnes de Fauré pour le label Piano Classics, enregistrés sur un piano Gaveau de 1922.



THE ETERNAL ESSENCE OF CHOPIN

Ballades and *Impromptus*. Among the most suggestive of the titles Chopin bestowed on his works, they announce the poetic charge of two very different and contrasting genres. Where the *Ballades* are expansive and dense, with their dramatic power rooted in epic and legend and their bright or sombre hues, the *Impromptus* are light and concise, elusive and ephemeral, airy, fragile and volatile in texture, and with delicate touches of colour that spread joy, effervescent or serene, on the fleet wings of their melodies. These two aspects are but one at heart, though, in their essential romanticism, their lyricism and their roots in the fertile soil of improvisation, inseparable from the powerful inspiration that brought them into being.

Why would a 21st-century performer want to record this repertoire when our minds and our memories are still full of the magnificent interpretations handed down to posterity by our predecessors? Doesn't the very fact of capturing this music deprive it of its freedom, of its capricious spark? The answer, multifaceted, comes from within. As we live with these pieces, getting to know them more intimately in practice room and concert hall, they mature slowly, their interpretation gradually settling. Recording has its place in this process, becoming essential, necessary even: a singular artistic experience, a sometimes painful but fertile confrontation in our relationship with the work, generating a feeling of accomplishment but perhaps also prompting a new start.

The ineffable beauty contained in these works is revealed in many different ways, whatever the standpoint from which it may be regarded. Their very texture encourages – requires even – a detailed exploration of their various strata, as though seeking out nuggets of a precious mineral. The contours of their elegant thought, constantly shifting and changing, create music full of curves and swirls, without finitude or right angles – a unique and instantly recognisable pianistic voice. No other composer has ever made the piano sing like Chopin, whose slightest arpeggio or ornament is charged with soul, entirely eschewing mere brilliance or ostentatious virtuosity. The passionate and visionary lyricism that springs from his music propels us into the very heart of a romanticism no longer bound to a period of time, an aesthetic or a stylistic movement. An existential romanticism, timeless, a true way of being, living and feeling: could this be one of the eternal attributes of human existence that Chopin mysteriously reveals to us? Perfectly sculpted, with proportions worthy of a Raphael, his work is shot through with burning, proud blood. In quest of what is for ever and most essentially him?

François Dumont

BALLADES AND IMPROMPTUS FROM THE CONCERT HALL TO THE SALON

Jean-Jacques Eigeldinger

Musicologist

The four great poems in sound of Chopin's *Ballades* are the first examples of the transposition of this essentially vocal and narrative form to the piano. Opinion is still divided on the question of whether they refer to literary models. Schumann, the embodiment of “*poetische Musik*”, recalls Chopin saying that he had been inspired by the Polish poet Adam Mickiewicz in his first two *Ballades* op. 23 and 38. The second was described as a “*Ballade des Pèlerins*” [Pilgrims' Ballad] in correspondence between publishers in March 1839, before being published without any such programmatic title. Liszt, too, recounts an evening among artists at which Heine listens to Chopin's “narrations”, each understanding the other “at a glance, a word, a tone”, about some *Lorelei* or water-nymph – perhaps prefiguring the third *Ballade*. Alfred Cortot even identified four of Mickiewicz's poems as being the likely sources of each piece. Formalists, on the other hand, refuse such transpositions, preferring to talk of sonata form, rondo or variation. Whatever the arguments advanced on either side, we should remember Chopin's aversion to literary titles and musical programmes, much in evidence in ironic mode in his *Correspondence*, and the composer himself only ever used generic titles. He may have had recourse to poetic imagery on occasion during his lessons, but that is quite another matter.

All four *Ballades* use the same rocking, barcarolle rhythm in 6/8 or 6/4, often iambic (short-long) in meter, and are based mainly on two themes or groups of themes. The first, op. 23, and the fourth, op. 52, have an introduction whose effect is suspensive, as though a narrator were taking a breath before embarking on a purely musical tale (the introduction to op. 52 is repeated at a strategic point later in the piece; the same is true of the *Polonaise-Fantaisie* op. 61). Both also end in a whirl of impassioned virtuosity, a powerful, painfully heroic ascent in the op. 52, a nervous response to the introductory motif at the conclusion of the op. 23.

With its youthful energy, the first *Ballade* (1836) employs a sonata-form structure in which the two themes of the exposition are reverse in the recapitulation: the first has the appearance of an initially hesitant interior monologue, the second is a slow waltz, while the outline of a brilliant waltz emerges in transition. The mixing of styles is a significant element of Chopin's compositional quest. Examples

abound, such as a waltz (again) in the trio of the B flat minor *Scherzo*, mazurkas in the finale of the F minor *Concerto* and at the heart of the *Andante spianato* op. 22 and the *Polonaise* op. 44, nocturnes in the largo of the B minor *Sonata* and the *Preludes* op. 28/13 & 15, and chorales in the *Nocturnes* op. 15/3, 37/1 and 48/1.

Chopin sat on his second *Ballade* op. 38 for some four years before it was finally published in November 1840. Schumann, to whom it is dedicated, said of it: “Its impassioned episodes seem to have been inserted afterwards. I recollect very well that when Chopin played the *Ballade* here [Leipzig, September 1836], it ended in F major; now it closes in A minor.” It could be that the composer played only the opening section (or a derived version) on that occasion, as was the case more than once, both in concert and in private, after the piece had been published. The second *Ballade* has a structure unlike the others, with twice two contrasting sections: A (an F major *siciliano* in pastoral vein) – B (stormy, in A minor) – A' (development) – B' – (coda and conclusion on A' in A minor). Generating different moods and hence textures and dynamics, the bold polarity of key culminates in the translation of the initial F major into the final A minor, after aquatic flurries that prefigure Ravel. There, if anywhere, is where Chopin's genius might have encountered Mickiewicz's ballad *Le Świtez*, inspired by local legends about the Lithuanian lake near Nowogródek, the poet's native land.

Did the third *Ballade* op. 47 (1841) have its narrative source in Mickiewicz's *La Willi* or Heine's *Die Lorelei*? Whatever the answer, it is the most lyrical and, relatively speaking, the sunniest of the four pieces, in Chopin's favoured key of A flat major. Each episode leads into the next in a continuous flow of musical ideas. The piece starts without preamble in a rocking 6/8 rhythm with a polyphonic interplay of question and answer, leading into a second theme of C-C/C-C octaves in the right hand, initially graceful then increasingly insistent in their lilting seduction. The drama that takes shape in the C sharp minor central section is subsequently resolved with the triumphantly resplendent reappearance of the initial motif.

The fourth *Ballade* (1843) is more introverted and has a different narrative process from that of the preceding two. Its formal complexity, tracking between variations and rondo-sonata form, and its use of counterpoint (stretto entries of a canon) speak of a new stylistic phase for Chopin, revisiting J.S. Bach via Cherubini's treatise on counterpoint and fugue. Would it be too bold to detect, in the first notes of the initial theme, a free reversal of the signature B-A-C-H?

“When he was at the piano Chopin always looked as if he were improvising; that is, he seemed to be constantly seeking, inventing, discovering his thought little by little. [...] I can see no other meaning in the titles that he chose to bestow on certain of his most exquisite pieces: *Impromptus*”, wrote André Gide. And that is indeed the impression conveyed by the opening of the *Impromptu no. 2* in F sharp major, op. 36 (1840), a wordless “once upon a time” interspersed with the taking of breath and interrupted by a dreamlike call before giving way to an increasingly military march. The return of the opening motif casts the story in a new light (F major) before slipping off into three pages of demi-semiquaver arabesques – back in F sharp again – that tremble away into the call of the opening. This art of holding back the conclusion, as if regretfully, on a suspended series of chords, seems to be a hallmark of the genre in the three *Impromptus* which bear that name.

It was under a title of his own invention, *Fantaisie-Impromptu* op. 66, that Chopin's close friend and copyist Julian Fontana published a posthumous version of a manuscript that had apparently been supposed to remain the private property of its dedicatee, Baroness d'Est, a pupil. It has been suggested that the composer did not wish for it to be published on account of an unfortunate kinship with a recent *Impromptu* by Moscheles. It was Arthur Rubinstein who, having acquired the only known autograph score of the work, dating from 1835, first published the original text in 1962, recording it on the same occasion.

Like the *Impromptus* nos. 1 and 3, this *Fantaisie-Impromptu* has an A-B-A structure, the elegantly effusive outer sections in three-against-four framing a broad, Bellini-like cantilena, like something out of a Nocturne, in the central section. The enharmonic relationship, from C sharp minor to D flat major and back, is a feature of Chopin's style, seen for example in the *Études* op. 25/6-7, the *Polonaise* op. 26/1, the *Nocturnes* op. 27/1-2, the *Prelude* op. 28/15, the *Mazurkas* op. 30/3-4, and the *Waltzes* op. 64/1-2. The same pattern can also be found in the fourth of Schubert's *Moments musicaux* (1828), with the same A-B-A structure and the same keys of C sharp minor and D flat major.

The *Impromptu* no. 1 (1837) begins with a rustle of impeccably tailored triplets, while the central section of the triptych is confidential in tone. In a unifying triple reference, its opening notes had already launched the soaring lyrical line of the *Fantaisie-Impromptu*'s D flat major central section before becoming the main theme of the *Impromptu* no. 2. The *Impromptu* no. 3 op. 51 (1843), Chopin's favourite and the most expansive of the three, speaks Slav, the musings of the initial monologue subsequently joined by a second voice. The central section gives pride of place to a cello-like solo in the left hand which nobly expresses its melancholy mood before a shortened reprise of the opening. A-B-A, two sides

of the same coin. It is an early version of this op. 51 that Carl Filtsch, Chopin's most gifted pupil, is said to have transcribed from memory after hearing his teacher play it.

Intended more for the salon than for the concert hall, the *Impromptus* tell us more about how Chopin conducted himself in society than any literary description ever could. An elegant, charming, playful but controlled exterior conceals that which remains unsaid, however much it may occupy his thought. "Perhaps he was inspired to new creations while he gazed, great artist that he is, among the dancers whom he had just roused by playing," conjectured Schumann in connection with one of Chopin's waltzes.

Of all the musical personalities of the so-called Romantic period, none is less so than Chopin, the most secret of all. Let us then not seek to put words into his mouth.

FRANÇOIS DUMONT

François Dumont has won prizes at major international competitions including the Chopin Competition in Warsaw, the Queen Elisabeth Competition in Brussels, the Clara Haskill Competition and the Monte Carlo Piano Masters. He was nominated in the instrumental soloist category in the Victoires de la Musique French music awards ceremony and received the Newcomer of the Year award from French music critics.

François Dumont was chosen by Leonard Slatkin to play and record Ravel's two piano concertos with the Orchestre National de Lyon as part of their project to record Ravel's complete orchestral works for the Naxos label. He has performed with the Cleveland Orchestra, the Mariinsky Theatre Orchestra, the Orchestre National d'Île-de-France, the Orchestre National de Lorraine, the Orchestre Padeloup, the Orchestre National des Pays de la Loire and Les Siècles, with conductors such as Jesús Lopez-Cobos, Mykola Diadiura, David Reiland, François-Xavier Roth, Aziz Shokhakov, Alexander Sladkovsky and Antoni Wit.

Born in Lyon, he studied with Pascale Imbert, Chrystel Saussac and Hervé Billaut before entering the Paris Conservatoire at the age of 14, where he studied with Bruno Rigutto. He honed his skills at the International Piano Academy Lake Como and the Lieven Piano Foundation with Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, William Grant Naboré, Murray Perahia, Menahem Pressler, Andreas Staier and Fou Ts'ong.

François Dumont has given recitals at the Piano aux Jacobins Festival in Toulouse, the Roque d'Anthéron Festival, the Chopin Festivals in Nohan and Geneva, the Radio France Montpellier Festival, the Festival de la Vézère, the Chaise-Dieu Festival, the Besançon Festival, the Festival de l'Épau and the Folles Journées de Nantes as well as at the Sociedad Filarmonica in Bilbao and the Kennedy Center in Washington. He is a regular guest at concert venues in China, Japan and South Korea.

As a soloist, he has made a complete recording of Mozart's piano sonatas, a number of recordings of Chopin and two of works by Bach, as well as Maurice Ravel's complete piano works for Piano Classics. He is currently recording a series of Mozart piano concertos with the Orchestre National de Bretagne. His complete recording of Chopin's Nocturnes for the AEVA label was warmly received by the critics, as was his complete recording of Fauré's Nocturnes for Piano Classics on a 1922 Gaveau instrument.



© Joseph Berardi

Enregistré les 12 et 13 décembre 2020, salle Molière, Lyon

Ingénieur du son, montage et mastering : Frédéric Briant

Direction artistique : Olivier Légeret

François Dumont joue sur un piano Steinway & Sons D-274

Photos : © Vincent Muller, © Antoine Gerez, © Fabrizio Sansoni, © Joseph Berardi, © Bridgeman, © I-Stock

Livret : Jean-Jacques Eigeldinger

Traductions : Adrian Shaw

© La Música pour l'ensemble des textes et des traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Arnaud Bahuaud

La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris

www.lamusic.fr

© 2020 Musica Lugdunum © 2022 La Música LMU 030