

A close-up portrait of Jean-François Latour, a young man with dark, wavy hair, looking slightly to the right. He is wearing a white collared shirt and a dark, textured jacket. The background is dark on the left and light on the right.

Chopin
Les 24 **PRÉLUDES**

Jean-François Latour

ATMA *Classique*

Frédéric Chopin

1810-1849

Les 24 PRÉLUDES

Jean-François Latour

PIANO

PRÉLUDES, op. 28

[39:01]

- | | | |
|----|--|----------|
| 1 | n° 1 en do majeur — <i>Agitato</i> | [0:43] |
| 2 | n° 2 en la mineur — <i>Lento</i> | [2:36] |
| 3 | n° 3 en sol majeur — <i>Vivace</i> | [0:55] |
| 4 | n° 4 en mi mineur — <i>Largo</i> | [2:26] |
| 5 | n° 5 en ré majeur — <i>Allegro molto</i> | [0:38] |
| 6 | n° 6 en si mineur — <i>Lento assai</i> | [2:22] |
| 7 | n° 7 en la majeur — <i>Andantino</i> | [0:57] |
| 8 | n° 8 en fa dièse mineur — <i>Molto agitato</i> | [2:04] |
| 9 | n° 9 en mi majeur — <i>Largo</i> | [1:20] |
| 10 | n° 10 en do dièse mineur — <i>Allegro molto</i> | [0:30] |
| 11 | n° 11 en si majeur — <i>Vivace</i> | [0:34] |
| 12 | n° 12 en sol dièse mineur — <i>Presto</i> | [1:15] |
| 13 | n° 13 en fa dièse majeur — <i>Lento</i> | [3:11] |
| 14 | n° 14 en mi bémol mineur — <i>Allegro</i> | [0:29] |
| 15 | n° 15 en ré bémol majeur — <i>Sostenuto</i> | [4:55] |
| 16 | n° 16 en si bémol mineur — <i>Presto con fuoco</i> | [1:09] |
| 17 | n° 17 en la bémol majeur — <i>Allegretto</i> | [3:09] |
| 18 | n° 18 en fa mineur — <i>Allegro molto</i> | [0:57] |
| 19 | n° 19 en mi bémol majeur — <i>Vivace</i> | [1:16] |
| 20 | n° 20 en do mineur — <i>Largo</i> | [1:52] |
| 21 | n° 21 en si bémol majeur — <i>Cantabile</i> | [1:45] |
| 22 | n° 22 en sol mineur — <i>Molto agitato</i> | [0:48] |
| 23 | n° 23 en fa majeur — <i>Moderato</i> | [0:46] |
| 24 | n° 24 en ré mineur — <i>Allegro appassionato</i> | [2:24] |

POLONAISE

25 en do dièse mineur, op. 26 n° 1 — *Allegro appassionato* [9:29]

QUATRE MAZURKAS, op. 33

[12:50]

26 n° 1 en sol dièse mineur — *Lento* [2:11]

27 n° 2 en ré majeur — *Vivace* [2:17]

28 n° 3 en do majeur — *Semplice* [2:48]

29 n° 4 en si mineur — *Mesto* [5:34]

NOCTURNE

30 en mi bémol majeur, op. 9 n° 2 — *Andante* [5:17]

NOCTURNE

31 en sol mineur, op. 15 n° 3 — *Lento* [5:25]

Frédéric Chopin

(1810-1849)

Lorsqu'en novembre 1830, Frédéric Chopin, âgé de vingt ans, quitte sa famille et sa Pologne natale au bord de la révolte contre l'occupant russe, il emporte dans ses bagages une immense nostalgie, qui ne le quittera plus: « Je crois que je pars pour mourir, et comme cela doit être triste de mourir autre part que là où l'on a vécu », écrit-il à son meilleur ami.

Cet incurable mal du pays, cet attachement envers la mère patrie qu'il ne reverra jamais, Chopin les a immortalisés dans ses œuvres pour piano, tout particulièrement dans ses polonaises, ses mazurkas et, par extension, dans ses nocturnes dont l'intimité déconcertait parfois le public des salons. À Paris, où il s'installe définitivement en 1831, il se mesure aux plus brillants pianistes de l'heure, Liszt, Thalberg, Pleyel, Kalkbrenner, et leur répond par la voix de ses études redoutables, mais toujours musicales, de ses valse brillantes et de ses scherzos enflammés. Chacune de ses œuvres est habitée par le souvenir des jours heureux, par la révolte ou par une indicible mélancolie.

■ Préludes, op. 28

Complétés en 1839 mais amorcés depuis plusieurs années, les 24 *Préludes* sont en relation avec la liaison de Chopin avec George Sand. Le pianiste, dont la santé a toujours été fragile, souffre de phtisie, un mal alors incurable et jugé contagieux. Dans l'espoir d'améliorer son état, la romancière l'emmène en novembre 1838 à Majorque, aux îles Baléares. Malheureusement, le climat hivernal sera tout sauf salubre pour l'infortuné Chopin et, devant le refus des aubergistes de loger le malade, le couple et les enfants de George s'installeront dans un monastère désaffecté, la chartreuse de Valldemosa. C'est là, dans la solitude de ce lieu idyllique, mais peu hospitalier, dont « le cloître était pour lui plein de terreur et de fantômes », que Chopin révisera et terminera ses *Préludes*.

Familier dès sa jeunesse avec la musique de Bach, Chopin se plaisait à jouer, pour lui-même, avant ses concerts, un prélude et fugue du *Clavier bien tempéré*. Il n'est donc pas étonnant qu'en composant son recueil opus 28, il ait emprunté à son modèle un classement tonal logique : vingt-quatre titres, comme chez Bach, mais sans fugues, ces dernières étant souvent perçues par les romantiques comme un exercice académique ; vingt-quatre tonalités différentes, groupées, non pas chromatiquement, mais selon le cycle des quintes ascendantes, chaque œuvre majeure étant suivie de la tonalité mineure relative, ce qui donne pour les quatre premiers préludes : do majeur-la mineur, sol majeur-mi mineur. Une subtile enharmonie permettra à Chopin de bifurquer dans le quinzième *Prélude* en ré bémol, au lieu de do dièse majeur, et de continuer sa progression jusqu'en ré mineur.

Trêve de théorie ! Le magnifique opus 28 représente un microcosme de l'art pianistique de Chopin : une étude de moins d'une minute ouvre le recueil, avec la rigueur du célèbre *Prélude en do majeur* (BWV 846) de Bach ; une fiévreuse rhapsodie en ré mineur, remontant à l'effervescence révolutionnaire de 1831, le clôt en déboulant six octaves jusqu'aux trois *ré* graves, assésés *fortissimo*. Les pièces de virtuosité exploitant toute l'étendue du clavier occupent une place de choix : mouvements perpétuels

concentrés autour d'une seule difficulté technique (n° 1, 3, 5, 8, 10, 19, 23), bourrasques passionnées et tourmentées, dignes des fantaisies tumultueuses de Schumann et des farouches galops de Liszt (n° 12, 14, 16, 18, 22, 24). D'autres pages, au contraire, sont de tendres romances sans paroles (n° 17 et 21), une langoureuse mazurka de seize mesures (n° 7), des nocturnes parfois plaintifs (n° 4, 6, 13), des chorals processionnels (n° 9 et 20).

Bien que rien ne le prouve, deux préludes pourraient avoir été, comme l'écrit George Sand, inspirés par des « gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la Chartreuse » : le sixième, en si mineur, avec ses notes supérieures répétées, ou le généreux quinzième, en ré bémol majeur, dans lequel la dominante (*la* bémol) tinte inlassablement. Quant aux accents lugubres du deuxième *Prélude* ou du sombre cortège en do dièse mineur qui s'empare du quinzième, ils cadrent bien avec les « visions de moines trépassés et l'audition de chants funèbres qui assiégeaient Chopin. »

■ Polonaise en do dièse mineur, op. 26 n° 1

À l'âge de sept ans, Chopin aborde la composition avec deux *Polonaises* pour piano. À son arrivée à Paris, son catalogue en comprend déjà douze. Sept autres s'ajouteront en France : des pages évoquant son pays natal, elles sont les plus tourmentées et les plus passionnées. Évoquant les fiers cortèges dansés par la noblesse depuis la Renaissance, elles peuvent avoir des côtés frondeurs, voire rageurs, comme c'est le cas dans l'introduction de la *Polonaise* en do dièse mineur, composée vers 1835. Après les virulents accents de son introduction, la danse proprement dite commence, martelant son rythme héroïque caractéristique (une croche et deux doubles croches). Un trio central particulièrement tendre, en ré bémol majeur, vient en adoucir les contours : peut-on y déceler l'émotion ressentie par Chopin qui venait de revoir en Allemagne ses parents pour la première fois depuis son départ de Varsovie ?

■ Mazurkas, op. 33

Des « canons cachés sous des fleurs » pour Schumann, des « tableaux de chevalet » pour Liszt, les 58 *Mazurkas* forment un monde à part dans le répertoire de Chopin : familier depuis son enfance avec ces danses populaires originaires de sa province natale, la Mazovie, le compositeur les transforme en œuvres d'art miniatures, simplement enchâssées dans un rondo ou dans un cadre tripartite. Certes, toutes les mazurkas ont en commun une fine ornementation évoquant celle des clavecinistes baroques, un coloris parfois oriental ainsi que l'âpreté du rythme à trois temps dont les forts accents rappellent les vigoureux coups de talon des danseurs. Chacune réserve cependant à l'auditeur des surprises harmoniques souvent inouïes : par le truchement de ce folklore qu'il réinvente, Chopin ose, comme nulle part ailleurs, des emprunts aux modes anciens, des modulations audacieuses, et ouvre des portes insoupçonnées à la génération impressionniste et à Bartók.

C'est en 1838 que Chopin fit paraître les quatre *Mazurkas* de l'opus 33. Quarante-huit mesures lui suffisent pour exhaler, dans la première, en sol dièse mineur, toute la nostalgie du pays natal. Par contraste, la pimpante *Mazurka en ré majeur*, a des parfums de valse et renoue avec le terroir dans son trio en si bémol majeur. De la troisième, en do majeur, Wilhelm von Lenz, un élève de Chopin, disait que « pour tenir en deux pages, (elle) n'en résume pas moins cent autres ». (*Chopin vu par ses élèves*, p. 89). On reste saisi par la naïveté de son thème principal, à peine accompagné, et par les étonnantes modulations de son trio. Lenz voyait dans cette œuvre troublante « le vol fatigué d'un aigle » et la trouvait « pénétrée d'affliction et de deuil ». La dernière *Mazurka*, en si mineur est, toujours selon Lenz, « une ballade sans en porter le nom et Chopin lui-même enseignait à la comprendre ainsi ». Un dialogue parfois tendre, parfois tourmenté lui sert de refrain, tandis que des passages insistants, fortement appuyés par la basse, créent une atmosphère pour le moins inquiétante. Un limpide carillon en do majeur interrompt ce récit et, selon Chopin, « l'arrivée soudaine des accords finaux balaie l'apparition des fantômes. »

■ Nocturnes, op. 9 n° 2 et op. 15 n° 3

À peine arrivé à Paris, Chopin fréquente les salons à la mode et se lie d'amitié avec les plus grands compositeurs de l'heure : Franz Liszt, Hector Berlioz, Ferdinand Hiller et l'incomparable maître de l'opéra italien, Vincenzo Bellini. De ce dernier, il admire la délicatesse et l'ornementation raffinée des lignes mélodiques, le *legato* de chaque phrase et la simplicité de l'accompagnement orchestral. S'il emprunte le cadre tripartite de ses 21 *Nocturnes* au pianiste irlandais John Field (1782-1837), c'est du *bel canto* qu'il tire son inspiration, ce qui fera dire à Liszt, au sujet de ses incomparables arabesques : « C'est à lui que nous devons (...) ces petits groupes de notes surajoutées, tombant comme des gouttelettes d'une rose diaprée, par-dessus la figure mélodique ».

Le *Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 n° 2*, est le deuxième d'un triptyque composé peu après son départ de Pologne et publié en 1832. Sa mélodie exquise, subtilement brodée, va bien avec ce que Chopin enseignait à ses élèves : « ma main gauche, c'est le maître de chapelle, ma main droite, le chanteur ». Robert Schumann, qui avait entendu Chopin l'interpréter en 1835, pouvait affirmer : « J'ai éprouvé un plaisir extrême à rencontrer enfin un vrai musicien. »

Par contraste, le *Nocturne en sol mineur, op. 15 n° 3*, sensiblement de la même époque, nous semble plus dépouillé et énigmatique. Évitant le cadre habituel en trois volets et les généreux mélismes de la main droite, il comprend deux sections. La première, profondément mélancolique, marquée *languido et rubato*, s'apparente à une valse lente ou à une tendre romance dont l'accompagnement est parsemé de dissonances subtiles. Une longue transition pleine de surprises harmoniques glisse en douceur vers un apaisant choral en ré majeur, qui semble vouloir nous chuchoter un secret...

Le jeune pianiste canadien Jean-François Latour s'est fait remarquer par sa poésie, sa brillante technique et une voix propre à lui qui permet de communiquer sa passion au-delà des cultures et des générations. Leon Fleisher, avec qui il a étudié au Peabody Conservatory de Baltimore, l'a décrit comme « un artiste intelligent et de grand talent possédant un instinct musical raffiné ». Sa notoriété en tant que concertiste l'a rapidement propulsé sur la scène internationale. Il a joué dans plusieurs grandes villes d'Europe et d'Amérique du Nord, dont Paris, Toulouse, Genève, Hambourg, Bruxelles, Washington, Baltimore et Chicago. En 2005, il a fait ses débuts en Chine et au Japon. Actif sur la scène canadienne et américaine, Jean-François Latour est régulièrement invité en tant que soliste par de nombreux orchestres et festivals. On a pu l'entendre sur les ondes de la Radio Suisse-Romande, de la Radio nationale italienne - RAI, de la Radio-Télévision Belge de la Communauté Française, de WFMT-Chicago, du Vermont Public Radio et de la Société Radio-Canada. Vivement intéressé aux arts interdisciplinaires, Jean-François Latour collabore avec la Compagnie de danse Marie Chouinard pour la chorégraphie *Les 24 Préludes de Chopin*.



Jean-François Latour

Fryderyk Chopin

(1810-1849)

In November 1830, 20-year old Fryderyk Chopin left his family and his native Poland, which was then on the brink of rebellion against its Russian occupiers. He was imbued with the nostalgia that never left him. "I believe that I am leaving to die," he wrote to his best friend, "and how sad it must be to die someplace other than where you've lived." It was this incurable homesickness, this attachment to the motherland that he would never see again, that Chopin immortalized in his piano works, especially in his polonaises and mazurkas but also in his nocturnes, whose intimacy salon audiences would often find so poignantly sad.

In Paris, where he settled permanently in 1831, he competed against the most brilliant pianists of the day — Liszt, Thalberg, Pleyel, and Kalkbrenner — by means of his formidable but always musical études, his brilliant waltzes, and his incendiary scherzi. Each of these works is steeped in memories of happy days, a spirit of revolt, or an inexpressible melancholy.

■ Preludes op. 28

The 24 preludes were completed in 1839 but begun several year before, and are associated with the relationship between Chopin and George Sand. The pianist, who had always been in fragile health, suffered from tuberculosis, an illness that was then incurable and deemed to be contagious. In November 1838, the novelist brought the composer to Majorca, in the Balearic Islands, in the hope of improving his health. Unfortunately, the winter weather was anything but healthgiving for poor Chopin and, since the innkeepers refused to lodge the invalid, the couple installed themselves with George's children in the disused Carthusian monastery of Valldemossa. In the solitude of this idyllic but inhospitable spot, whose "cloister was, for him, full of terror and ghosts," Chopin revised and finished his preludes.

Since his youth Chopin was familiar with Bach's music, and he took pleasure in playing for himself, before his concerts, a prelude and fugue from the Well-Tempered Clavier. It is not surprising, then, that in composing his opus 28 collection, he should have borrowed Bach's logical organization by key. As in Bach's collection, Chopin's has 24 pieces — but without fugues, since the Romantics often saw these as mere academic exercises — in 24 different keys, grouped not chromatically but according to the cycle of ascending fifths: each major-key prelude is followed by one in the relative minor, so that the first four preludes are in C major, A minor, G major, and E minor. In the 15th prelude, in D flat, Chopin makes a subtle enharmonic switch from C sharp to D flat major, and continues his progression to end the cycle at D minor.

Enough theory! The magnificent opus 28 represents a microcosm of Chopin's pianistic art: an étude less than a minute long opens the collection, with the rigor of Bach's celebrated Prelude in C major (BWV 846); a feverish rhapsody in D minor, reminiscent of the revolutionary effervescence of 1831, closes the collection, tumbling down through six octaves to end on three low Ds struck *fortissimo*. Virtuoso pieces using the entire span of the keyboard are favored: perpetual movement focused on a

single technical difficulty (nos. 1, 3, 5, 8, 10, 19, and 23); or passionate and tormented outbursts, like Schumann's tumultuous fantasies and Liszt's fierce galops (nos. 12, 14, 16, 18, 22, and 24). On the other hand, we also find among the preludes tender romances without words (nos. 17 and 21), a languorous 16-bar mazurka (no. 7), sometimes-plaintive nocturnes (nos. 4, 6, and 13), and processional chorales (nos. 9 and 20).

Though there is no proof, two of the preludes may have been inspired, as George Sand wrote, by "drips of rain sounding on the sonorous tiles of the Carthusian monastery": no. 6, in B minor, with its repeated high notes, or the generous no. 15, in D flat major, in which the dominant (A flat) chimes unflaggingly. As to the lugubrious accents of the second prelude, or the somber funeral march in C sharp minor that takes over no. 15, they tally well with the "visions of dead monks and the illusions of hearing funeral chants that beset Chopin."

■ **Polonaise in C sharp minor op. 26 no. 1**

Chopin began composing when he was seven years old by writing two polonaises for piano. When he arrived in Paris, he had already composed 12 pieces in this genre, and while he was in France he added seven more. In these most tormented and passionate works, which evoke his native country and the proud processional dances danced by its nobility since the Renaissance, Chopin can hint at insurrection, or as is the case in the introduction to the C sharp minor polonaise, composed around 1835, he can make outright proclamations of revolution. After its vehement introduction, the dance proper begins with a pounding, characteristically heroic rhythmic motif (one eighth note and two sixteenth notes). A particularly tender central trio in D flat major then softens the shapes. Can we detect here Chopin's feeling on returning from Germany, where he had seen his parents again for the first time since leaving Warsaw?

■ Mazurkas op. 33

The 58 mazurkas, which Schumann described as “cannons hidden under flowers” and Liszt described as “small paintings,” comprise a separate world within Chopin’s repertoire. The composer transformed the folk dances of his native province, Mazovie, with which he had been familiar since childhood, into miniature works of art, simply set into a rondo form or into a three-part structure.

All Chopin’s mazurkas, of course, share delicate ornamentation like that of a baroque harpsichordist’s, sometimes oriental coloring, and a pungent ternary rhythm whose strong beats evoke the dancers’ vigorous heel stamps. Each mazurka, however, reserves for the listener its own adventurous harmonies. In this reinvented folk music Chopin dares as he dares nowhere else; he borrows from ancient modes, explores daring modulations, and opens undreamt-of doors for the generation of impressionists and for Bartok.

In 1838 Chopin published the four mazurkas of opus 33. Forty-eight measures in the first of these, in G sharp minor, were all he needed to give full expression to the feeling of nostalgia for one’s native land. By contrast, the trim Mazurka in D major is redolent of a waltz and, in its B flat major trio, of the composer’s own homeland.

Wilhelm von Lenz, a pupil of Chopin’s, said of the third mazurka, in C major: “though it is only two pages long, it summarizes hundreds of other pages.” (*Chopin vu par ses élèves*, p. 89). We remain struck by the naïveté of its sparsely accompanied principal theme, and by the astonishing modulations of its trio. Lenz saw in this troubling work “the weary flight of an eagle,” and found it to be “shot through with suffering and grief.” The last mazurka, in B minor, is, to cite Lenz again, “a ballade in all but name, and that’s how Chopin himself taught his students to understand it.” A sometimes tender, sometimes ornamented dialogue serves as its refrain, while insistent passages, strongly supported by the bass, create a definitely unsettling atmosphere. A limpid carillon in C major interrupts this narrative and, according to Chopin, “the sudden arrival of the final chords sweeps away the suggestion of the appearance of ghosts.”

■ Nocturnes op. 9 no. 2 and op. 15 no. 3

When he first arrived in Paris, Chopin began frequenting the fashionable salons and became friendly with the greatest composers of the time: Franz Liszt, Hector Berlioz, Ferdinand Hiller, and Vincenzo Bellini, the incomparable master of Italian opera. Chopin admired the delicacy and refined ornamentation of Bellini's melodic lines, the legato smoothness of each phrase, and the simplicity of the orchestral accompaniment. Just as he borrowed the tripartite structure of his 21 nocturnes from the Irish pianist John Field (1782-1837), so it was from *bel canto* that he drew inspiration for his incomparable arabesques, of which Liszt said: "We are in his debt (...) for these little groups of added notes that fall like droplets from a multicolored rose on to the melodic figure."

The **Nocturne in E flat major op. 9 no. 2**, is the second in a triptych composed shortly after Chopin's departure from Poland and published in 1832. Its exquisite melody, subtly embroidered, clearly illustrates what Chopin was teaching his students: "My left hand is the *maître de chapelle*, my right hand, the singer." Robert Schumann, who heard Chopin play this piece in 1835, was able to say: "It gave me extreme pleasure to meet, at last, a real musician."

In contrast, the **Nocturne in G minor op. 15 no. 3**, which was written at more or less the same time, seems to us to be stripped down and enigmatic. Rather than the usual three-part structure with generous melisma in the right hand, it has two sections. The first, deeply melancholic, is marked *languido et rubato* and resembles a slow waltz or a tender romance whose accompaniment is sprinkled with subtle dissonances. A long transition full of harmonic surprises slips gently into a peaceful chorale in D major, which seems to want to whisper a secret to us...

IRÈNE BRISSON

TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON

The vibrant young Canadian pianist Jean-François Latour has established a reputation as a poetic and imaginative artist with brilliant technique and a strong personal voice who can communicate across cultures and generations. Leon Fleisher, with whom he studied at the Peabody Conservatory in Baltimore, calls Latour “a highly gifted and intelligent young artist with fine musical instincts.” His rapidly growing prominence on the international scene brought M. Latour engagements in Paris, Toulouse, Geneva, Hamburg, Brussels, Washington, Baltimore, and Chicago. In 2005, he made his Asian debut with performances in Japan and China. As an active performer in Canada and in the United States, Jean-François Latour is regularly invited by several orchestras and festivals. M. Latour’s live performances have been broadcast by the Radio Suisse-Romande, Italian National Radio-RAI, Belgian Radio-Television, WFMT-Chicago, Vermont Public Radio, and Canadian Broadcasting Corporation. Interested in interdisciplinary arts, M. Latour collaborates with the Compagnie Marie Chouinard for the choreographic work “24 Preludes by Chopin”.

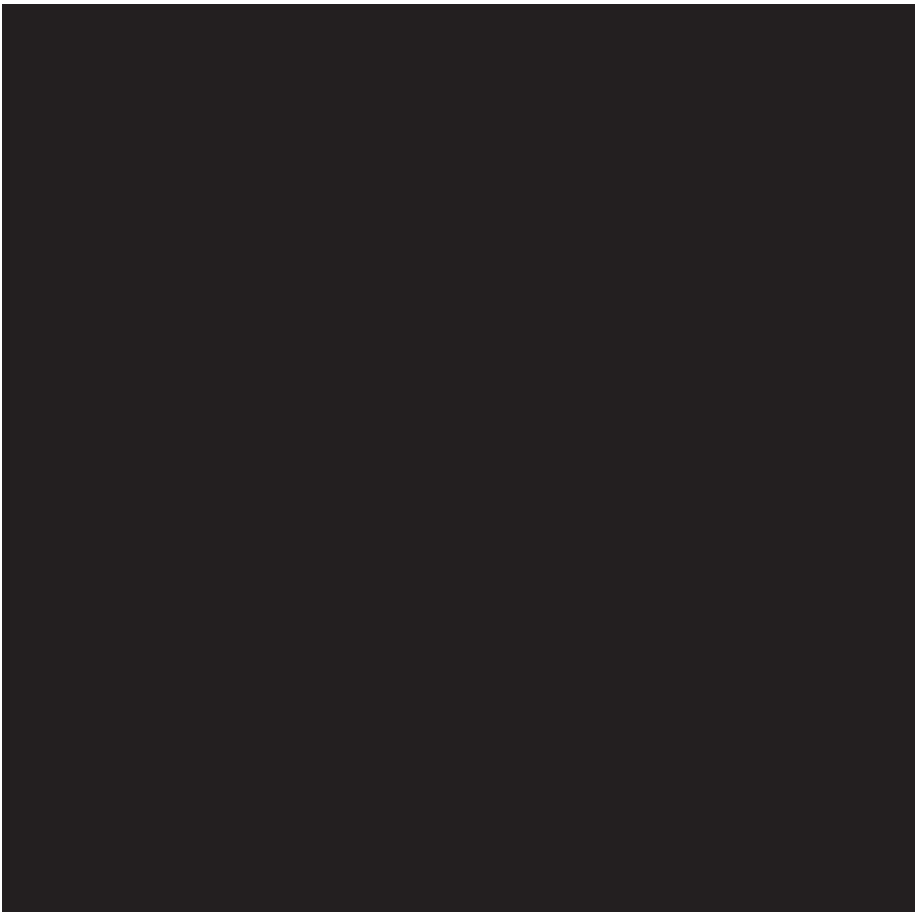


Jean-François Latour

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation, enregistrement et montage / *Produced, recorded, and edited by: Johanne Goyette*
Salle François-Bernier du Domaine Forget, St-Irénée (Québec), Canada
Les 10, 11 et 12 novembre 2006 / *November 10, 11, and 12, 2006*
Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*
Photos : **Jean-Eudes Schurr**



Frédéric Chopin
1810-1849

Les 24 **PRÉLUDES**

Jean-François Latour
PIANO

1 • 24 **PRÉLUDES, op. 28** [39:01]

POLONAISE

25 en do dièse mineur, op. 26 n° 1 [9:29]

QUATRE MAZURKAS, op. 33 [12:50]

26 n° 1 en sol dièse mineur [2:11]

27 n° 2 en ré majeur [2:17]

28 n° 3 en do majeur [2:48]

29 n° 4 en si mineur [5:34]

NOCTURNE

30 en mi bémol majeur, op. 9 n° 2 [5:17]

NOCTURNE

31 en sol mineur, op. 15 n° 3 [5:25]

