

Rodolphe Bruneau-Boulmier  
Anne Queffélec

# Chopin



Anne Queffélec piano

**Frédéric Chopin** (1810-1849)

*de l'enfance à la plénitude*

- |   |       |
|---|-------|
| 1. <b>Polonaise en si bémol majeur</b> KK IV/1 (1817)           | 3'18  |
| 2. <b>Polonaise en sol mineur</b> S 1/1 (1817)                  | 3'00  |
| 3. <b>Polonaise en la bémol majeur</b> KK IV/a2 (1821)          | 4'01  |
| 4. <b>Mazurka en la bémol majeur</b> opus 7 n°4 (1824)          | 1'18  |
| 5. <b>Polonaise en fa mineur</b> opus 71 n°3 (1828)             | 5'51  |
| 6. <b>Sostenuto en mi bémol majeur</b> (1840)                   | 1'29  |
| 7. <b>Cantabile en si bémol majeur</b> (1834)                   | 1'00  |
| 8. <b>Nocturne en ut dièse mineur</b> opus posthume (1830)      | 4'26  |
| 9. <b>Fantaisie-Impromptu en ut dièse mineur</b> opus 66 (1834) | 5'22  |
| 10. <b>Valse en fa mineur</b> opus 70 n°2 (1841)                | 1'38  |
| 11. <b>Mazurka en ut dièse mineur</b> opus 50 n°3 (1841-1842)   | 5'24  |
| 12. <b>Berceuse en ré bémol majeur</b> opus 57 (1843)           | 5'04  |
| 13. <b>Barcarolle en fa dièse majeur</b> opus 60 (1845-1846)    | 8'57  |
| 14. <b>Scherzo n°4 en mi majeur</b> opus 54 (1842)              | 11'56 |
| 15. <b>Valse en la mineur</b> KK IV b/11, P 2/11                | 2'00  |
| 16. <b>Ballade n°4 en fa mineur</b> opus 52 (1842)              | 11'46 |
| 17. <b>Mazurka en la mineur</b> opus 67 n°4 (1848)              | 3'13  |

Durée : 81 minutes

Enregistrement réalisé à la Ferme de Villefavard, novembre 2009 /  
Direction artistique : Etienne Collard / Prise de son : Frédéric Briant /  
Montage : Etienne Collard et Frédéric Briant / Piano et accord : Régie  
Piano / Accordeur : Kazuto Osato / Conception et suivi artistique :  
René Martin, Maud Gari / Photos : Liliroze © Art & Brand / Création  
couture: Josep Font Couture (robe brodée), Arzu Kaprol (robe  
pailletée) / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation  
digipack : saga illico / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2010  
MIRARE, MIR 096  
[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)



## Le chant de l'âme ou l'exil intérieur

Dans ses premières années d'apprentissage, tout jeune pianiste fréquente assidûment la musique de Chopin, à l'instar de celle de J. S. Bach. Mais cette familiarité de l'âge tendre laisse peu à peu place à un sentiment d'étrangeté, comme si se faisait jour dans l'interprète la conscience d'une difficulté propre à cette musique, comme si la perception de son ambiguïté à travers la limpidité de l'écriture la rendait aussi fascinante qu'inatteignable.

Au cours de ma vie de pianiste, je me suis souvent interrogée sur la singularité de Chopin et de sa place dans l'histoire de la musique, lui qui, se consacrant presque exclusivement au piano, aurait pu courir le risque d'être considéré comme un créateur merveilleux, certes, mais marginal. Pourtant son génie est universellement reconnu aux côtés des plus grands.

« C'est la plus pure des musiques », confiait à Gide le Père Abbé bénédictin de Monte Cassino. Parole troublante – s'agissant d'une musique qui ne s'est jamais réclamée d'une inspiration religieuse – mais dont le pianiste qui l'approche comprend vite la justesse et l'exigence. Dans son *Esquisse pour une méthode de piano*, Chopin définit la musique comme une « langue indéterminée, l'art d'exprimer pensées, perceptions et sentiments par les sons. » Contrairement à la plupart de ses

contemporains, il refuse catégoriquement de donner à ses œuvres des titres évocateurs, l'idée d'une musique à programme le révolte, il fuit l'anecdote. La musique n'a pas à illustrer, à paraphraser. L'imaginaire de Chopin est secret, presque abstrait tant il s'éloigne de toute référence. Et il me semble que c'est cela qui le rend si difficile à jouer. Chez les grands compositeurs, presque toujours, l'écriture du piano déborde l'instrument et le transcende. Ainsi le pianiste peut-il retrouver l'écriture symphonique dans Beethoven, l'opéra dans Mozart, l'inspiration de la foi dans Bach, etc. Le plus souvent il cherche à dépasser le cadre de son clavier... Alors que Chopin l'y ramène, exigeant avant tout qu'il fasse chanter cet instrument dit « à percussion »... Chopin est hanté par le chant, ce « bel canto » qu'il aimait tant, mais ne le charge d'aucun message. C'est la beauté pure de la ligne et du son qui doit « frapper au cœur [...] comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier », selon les mots de Proust. « Mon tourment écrit », disait-il lui-même de sa musique, ses manuscrits violemment zébrés de ratures en témoignent. Il s'abîme dans le piano comme dans la solitude. Il se replie sur soi, dans l'immensité du Soi, infiniment petit, infiniment grand. Seul pour dire l'universel, s'éloignant de la musique à plusieurs (peu d'œuvres concertantes, à peine de



musique de chambre, quelques mélodies, pas de 4 mains pour cet amoureux fou du piano !) comme si ce partage-là n'était pas pour lui. George Sand le souligne : « Jusque dans l'intimité, il se réserve et n'a de véritable épanchement qu'avec son piano. » Avec lui, la solitude du pianiste, le plus solitaire des musiciens, devient plus que jamais métaphore de la solitude de l'homme. Solitude qui épure, le Père Abbé dit vrai... Dans l'infini de sa grâce, sans rien en elle, « qui pèse ou qui pose », la musique de Chopin possède une profondeur spirituelle. Qui nierait la dimension contemplative des nocturnes, « l'obscur clarté » qui tombe de leurs étoiles ? D'où Chopin était-il exilé ? Plus encore que de son pays natal, ne l'était-il pas du royaume de l'ineffable ? Le poids du rêve chez lui est interrogation, quête. « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? », pourquoi y a-t-il le chant plutôt que le silence ?

Chopin aurait fait sienne la parole de Lévi-Strauss, récemment disparu : « L'invention de la mélodie est le mystère suprême des sciences de l'homme. »

Anne Queffélec

Ce qui semble important ici, plus que de détailler chaque œuvre, c'est de révéler une trajectoire, évoquer la fulgurance d'une écriture – voire, poser les jalons d'une œuvre qui ne s'est jamais séparée de la vie de son créateur. De l'enfance à la mort, entre souvenirs constants et remémorés de la Pologne natale et les lieux de villégiature, Paris, Majorque ou Nohant ; Chopin – exilé à chaque instant, ne semble pas véritablement heureux là où il se trouve. Nostalgie de la terre natale, maladie qui le place « à côté » du quotidien, déceptions amoureuses ou solitude morale ; le compositeur laisse cependant une œuvre que l'on peut suivre pas-à-pas, preuve de la nécessité vitale de créer. Il n'y a pas de traversée du désert, pas de crise esthétique, Chopin a une foi inaliénable en ce que lui inspire son compagnon fidèle, jamais désavoué, confident de son merveilleux imaginaire : le piano.

1817-1829 : l'enfant aux traits fins est vif et agile, malgré sa santé délicate. Ce « Wunderkind » au visage pâle est un prodige, il vit ses premiers émois musicaux dans une ville éprise d'art, Varsovie, ou le piano, présent dans chaque salon, demeure l'instrument roi. Il lui est quasi naturel de composer quelques polonaises entre sept et quatorze ans. Œuvres qui, sans doute, sont placées sous l'influence de ses professeurs, des pages qu'il

travaille ; pourtant, on y trouve déjà le goût de la clarté, de l'ornementation, de la danse et de l'impalpable par une façon personnelle de se déjouer de toute régularité rythmique. Les audaces harmoniques, les arabesques emportées du génial mélodiste n'y sont pas encore. Il faudra attendre la *Polonaise op. 73 n°3* (1828), en fa mineur, avec sa courte et sombre introduction, pour que la densité du discours apparaisse, qu'une fêlure nostalgique naisse. Passées ces premières Polonaises, le jeune homme s'intéresse aux genres musicaux qui l'accompagneront toute sa vie, et il était naturel à Chopin de faire honneur, des ses premières années de création, à l'autre genre national : la Mazurka. Ainsi avec l'*op. 7 n°4* (première version), l'enfant-compositeur pose les prémices d'un univers, une façon de styliser et de sublimer le caractère populaire, l'élément folklorique est ici un stimulateur plutôt qu'un référent. Avec cette première Mazurka, Chopin touche un genre qui ne le quittera jamais, l'ultime page composée en 1849 sur le lit de mort sera aussi une Mazurka. Il en sera de même avec les nocturnes : Chopin se pose ici face au mouvement romantique qui fait la conquête de l'Europe. Le monde de la nuit, la confiance, la douleur de la sœur tout juste disparue, donnent à ce genre, déjà pratiqué par John Field, la concentration et l'intériorité qu'affectionnent Frédéric. Il


dément ainsi avec ses 17 ans, les mots de Rimbaud : « on n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans ». Mais, le sérieux du jeune homme, là, est au service de l'imaginaire, de son univers créatif... et donc de la folle inventivité.

1830 : l'adolescent devient jeune homme. Séduisant, dit-on, par son raffinement, par sa façon toujours élégante de se vêtir. On le voit, posture gracieuse au piano, foulards autour du cou : cet étudiant est un dandy, ses concerts sont de véritables succès, les jeunes comtesses sont à ses pieds. « Chopin, au piano, nous dit André Gide, avait toujours l'air d'improviser ; c'est-à-dire qu'il semblait sans cesse chercher, inventer, découvrir peu à peu sa pensée. ». Il commence à voyager pour parfaire son éducation, se lance dans la composition d'un concerto : son ascension est fulgurante. Pourtant, l'insurrection menace à Varsovie et le compositeur, en compagnie de son ami Titus, quitte à tout jamais sa terre natale le 2 novembre 1830. Avant l'ancrage parisien, Chopin passe par Prague et Vienne. C'est dans la capitale autrichienne qu'il compose le *Nocturne en ut dièse mineur (op. posth.)*. Le ton est élégiaque, œuvre de passage écrite entre deux destinations, sans désir de publication. C'est une page de journal intime, au caractère de confiance.

1834-1843 : Il est homme. Lorsqu'il arrive dans la capitale française, il garde son

charme et le raffinement de Paris convient à son élégance, même s'il est déjà malade. En 1838, le portrait de Delacroix nous le montre fatigué, les yeux cernés, le visage beau d'un homme tourmenté. Il vient pourtant de rencontrer George Sand, s'enivre de culture, écrit deux cahiers d'études et fréquente les plus grands artistes présents dans la capitale. C'est dans ce tourbillon intellectuel que le compositeur donne l'une de ses pages les plus « frissonnantes », selon les mots de Ravel : la *Fantaisie-impromptu op. 66* (1835). D'un souffle lié à sa pratique de l'improvisation avec l'inspiration d'une pensée fugitive ou d'un moment musical, Chopin livre un impromptu qui se veut l'humeur du moment : un miroitement fiévreux et passionné. Superposition de rythmes binaires et ternaires, fluidité du mouvement, vivacité des tournures mélodiques, Chopin ne souhaitera pourtant pas publier cette oeuvre, c'est l'ami Julian Fontana qui l'édite en 1855 en prenant le soin d'ajouter le terme de fantaisie à celui d'impromptu.

Si le succès du compositeur est évident à Paris, les élèves de tout niveau se disputent le virtuose Polonais qui leur compose même des pièces accessibles, comme le *Cantabile* daté de 1834, pour des doigts en apprentissage. On retrouve la même simplicité désarmante avec le *Sostenuto en mi b majeur*, valse lente qui semble



déjouer le temps et l'effervescence des moments vécus. L'amour de George Sand, le voyage à Majorque, les étés bénis à Nohant... Chopin arrive toujours à trouver la suspension nécessaire aux oeuvres de grande envergure et à se mettre à l'abri de l'agitation pour se souvenir avec nostalgie de sa Pologne. Il ne monte plus vraiment sur les estrades, s'il s'est produit en 1842 avec Pauline Viardot, il commence à fuir le grand monde pour regarder vers d'autres paysages. En ce sens, la *Mazurka op. 50 n°3*, la plus développée du recueil, est une étape dans ce paysage de l'âme. La polyphonie est complexe, parfois tortueuse, le caractère ne cesse de changer entre la douce plainte du début et les sursauts vigoureux. L'esprit de la danse passe comme un fantôme. Perle parmi un genre qui accompagne le compositeur, année après année, comme un journal intime, cette mazurka, a quelque chose de résigné, d'irréparable même. Ainsi les dernières notes qui interrompent brutalement, la douceur, l'épuisement impressionniste qui précédaient.

En cette même année 1842, la fièvre créatrice est intense. Deux autres chefs-d'oeuvre de la maturité sont également composés. La *Ballade n°4 op. 52* s'ouvre *mezza voce* pour mêler les thèmes de manière subtile. Chopin estompe les contours, noie la réexposition, fait exploser la coda d'une oeuvre que Cortot qualifie

comme la première pièce impressionniste. Moins dramatique, le *Scherzo n°4* nous emmène, lui, du côté aérien, fantastique. Son écriture est impalpable, elfique et volante d'une joie bondissante et solaire. D'une autre manière, plus rêveuse et retenue, la mélodie de la *Berceuse op. 57*, construite à partir d'un motif de quatre mesures, est l'une des pages les plus tendre du compositeur. Il s'agit d'un déploiement envoûtant, ivresse d'arabesques, audaces quasi polymodales, ce chant atteint l'hypnose et prend une place bien singulière dans l'univers du créateur. La suspension du temps se fait ici par l'immobilité, par l'abstraction formelle, par l'ornementation portée à son extase.


1845-1849 : il est l'ombre de lui-même. George Sand l'a quitté. Le compositeur crache du sang, les fièvres sont fréquentes, son regard est halluciné, il ne sort plus, ne se met plus au piano : Frédéric Chopin est épuisé. Comme Nietzsche, il rêve de soleil aux derniers jours de sa vie et caresse même l'idée d'un voyage en Italie. Chose impossible, tant il est à bout de forces. Alors, l'énergie qui lui reste sera pour son art et achève la *Barcarolle op. 60*, synthèse parfaite de son génie. Tout est maîtrise, perfection : la forme, l'harmonie, la mélodie. « Un nouveau thème éclate, d'un lyrisme magnifique, tout italien. Tout s'apaise. Du grave s'élève un trait rapide, frissonnant, qui plane sur des harmonies

précieuses et tendres ; on songe à une mystérieuse apothéose... », écrit Maurice Ravel à propos de l'oeuvre. C'est vrai que le dernier Chopin est mystérieux, il s'estompe, il est au-dessus de tout. Son chant, sur les cimes, bouleverse. L'édition de ses œuvres n'est plus un souci. Le succès et la séduction ne sont pas recherchés. Il garde seulement quelques élèves, voit certains amis. Sur un bout de papier, il livre une valse, sans doute ultime, en la mineur et quelques mazurkas. Nul effet, aucune virtuosité. Et les mots, presque impuissants, voudraient dire à quel point le cœur de l'auditeur peut se serrer avec la *Mazurka op. 67 n°4*. Douce résignation, synthèse magistrale ou confidences d'amertumes. Erosion. Tout semble fini, presque sans espoir : mais sans morbidité. Rien n'est larmoyant : les éléments s'exposent simplement à la lumière d'hiver. Enténébrés, les sursauts de vie, d'allégresse, sont d'ultimes espoirs, parfois tragiques. La lumière se débat, mais ne succombe pas. On ne peut plus y croire. Chopin va mourir, il est sombre et innocent dans sa noirceur, son temps est fini... et il commence.

Rodolphe Bruneau-Boulmier

\* Anne Queffélec a souhaité ne pas respecter l'ordre chronologique des œuvres, préférant un parcours subjectif au profit des enchaînements de tonalités et d'univers.





**Anne Queffélec** figure parmi les pianistes les plus aimés de sa génération. Fille et sœur d'écrivains, passionnée elle-même de littérature, c'est vers la musique qu'elle se tourne dès son plus jeune âge.

Après avoir étudié au conservatoire de Paris, Anne Queffélec reçoit à Vienne l'enseignement de Badura-Škoda, Demus et surtout d'Alfred Brendel.

Les succès remportés dans les concours internationaux de Munich (premier prix à l'unanimité en 1968) et Leeds (prix en 1969) ne tardent pas à faire d'elle une soliste en vue invitée à travers le monde. Elle se produit alors dans les plus importantes salles d'Europe, du Japon, Hong-Kong, Canada, États-Unis... Les plus grandes formations orchestrales l'invitent – London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony, Academy of St. Martin in the Fields, Tonhalle de Zurich, Orchestre de chambre de Pologne, de Lausanne, Tokyo NHK Orchestra, Hong-Kong Philharmonic, Orchestres National de France et Philharmonique de Radio France, Strasbourg, Lille, Philharmonie de Prague, Kremerata Baltica... sous la direction de chefs tels que Boulez, Gardiner, Jordan, Zinman, Conlon, Langrée, Belohlavek, Skrowacewsky, Casadesu, Lombard, Guschlbauer, Zecchi, Foster, Holliger, Janovsky.

Nommée « Meilleure interprète de

l'année » aux Victoires de la Musique 1990, la personnalité de cette artiste rayonne sur le monde musical. Invitée à plusieurs reprises aux « Proms » de Londres, festivals de Bath, Swansea, King's Lynn, Cheltenham, elle est aussi régulièrement à l'affiche des festivals français tels que Strasbourg, Besançon, Bordeaux, Dijon, La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes, La Roque d'Anthéron où elle a donné en 2003 l'intégrale des sonates de Mozart au cours de six concerts diffusés en direct sur France Musique confirmant son affinité passionnée avec l'univers mozartien. Elle a pris part à l'enregistrement de la bande sonore du film « Amadeus » sous la direction de Neville Marriner.

A la scène comme au disque, Anne Queffélec cultive un répertoire éclectique comme en témoigne son importante discographie : elle a consacré plus d'une trentaine d'enregistrements à Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Fauré, Mendelssohn, Satie, l'œuvre intégrale de Ravel et Dutilleux, Mozart, Beethoven, Haendel gravés respectivement chez Erato, Virgin Classics, Mirare. Son dernier disque Bach, « Contemplation », disque officiel de la Folle Journée 2009, a connu un très grand succès auprès du public et de la presse.

« Anne Queffélec : la découverte d'une âme » *Münchener Zeitung*

## The song of the soul or inner exile

In their early years, all budding pianists assiduously frequent the music of Chopin, like that of J. S. Bach. But this youthful familiarity gradually gives way to a feeling of something alien, as if the interpreter were becoming conscious of a specific difficulty inherent in this music, as if perception of the ambiguity behind the limpidity of its textures made it as fascinating as it is unattainable.

In the course of my life as a pianist, I have often pondered the singularity of Chopin and of his place in the history of music, as a creator who, in devoting himself almost exclusively to the piano, might well have risked being regarded as marvellous, yes, but also marginal. Yet his genius is universally acknowledged as on a par with the very greatest.


'It is the purest of music', Gide was told by the Benedictine abbot of Monte Cassino. The remark is unsettling when applied to music which never claimed any religious inspiration; but every pianist who tackles this repertoire quickly understands just how apt and discerning it is. In his *Esquisse pour une méthode de piano*, Chopin defines music as an 'indeterminate language, the art of expressing thoughts, perceptions and feelings through sounds'. Unlike most of his contemporaries, he categorically refused to give his works

evocative titles; the idea of programme music repelled him, and he shunned the anecdotal. Music is not intended to illustrate, to paraphrase. Chopin's imagination is secretive, well-high abstract, so far removed is it from any point of reference. And it seems to me that this is what makes it so difficult to play. Almost always, in the music of the great composers, the piano writing goes beyond the instrument and transcends it. Hence pianists can perceive the symphonic style in Beethoven, the opera in Mozart, the inspiration of faith in Bach, and so forth. In general we must seek to exceed the frame of their keyboard . . . Whereas Chopin brings us back to it, requiring us above all to make this supposedly 'percussive' instrument sing. Chopin is haunted by vocalism, by the 'bel canto' he loved so much, but he does not burden it with any message. It is sheer beauty of line and sound which must 'strike to the heart . . . as if on a piece of crystal which resounds until it makes one scream', as Proust put it.

'My written torment', he himself called his music, and his manuscripts violently criss-crossed with deletions bear witness to the fact. He loses himself in the piano as if in solitude. He withdraws into himself, into the immensity of the Self, infinitely small, infinitely large. Alone in order to proclaim the universal, avoiding music for more than one player (few concertante

works, very little chamber music, some songs, and no keyboard duets at all for this passionate lover of the piano!), as if such sharing were not for him. George Sand underlines the fact: 'Even in private, he remains reserved, and only truly gives vent to his feelings on his piano.' With him, the solitude of the pianist, the most solitary of musicians, becomes more than ever a metaphor of the solitude of the human being. A solitude that purifies: the abbot was right. In the infinity of its grace, with nothing in it 'qui pèse ou qui pose' – nothing heavy or pretentious, to quote Verlaine – the music of Chopin possesses spiritual profundity. Who would seek to deny the contemplative dimension of the nocturnes, the 'obscure brightness' that falls from their stars? Where was Chopin an exile from? More even than from his homeland, was he not an exile from the realm of the ineffable? The power of dream in his music is interrogation, quest. 'Why is there something rather than nothing?' Why is there song rather than silence? Chopin would have made his own these words of Claude Lévi-Strauss, who has just died as I write this: 'The invention of melody is the supreme mystery of the human sciences.'

Anne Queffélec



What seems important here, rather than present each work on the programme in detail, is to trace a trajectory, to evoke the meteoric emergence of a style – to indicate the milestones in an œuvre that was never isolated from its creator's life. From childhood to death, between constantly recollected memories of his native Poland and the places he subsequently resided, Paris, Majorca or Nohant, Chopin the perennial exile never seems truly happy wherever he may be. Yet despite his nostalgia for his homeland, the illness that cut him off from everyday life, his disappointments in love or his mental solitude, the composer left a corpus which may be followed step by step, evidence of his vital urge to create. There were no wilderness years, no aesthetic crisis; Chopin possessed an inalienable faith in the inspiration offered by that faithful companion he never disavowed, the confidant of his wondrous imagination: the piano.

1817-29: the child with his delicate features is alert and agile, despite his fragile health. This pale-faced 'Wunderkind' is a prodigy who experiences his first musical emotions in an art-loving city, Warsaw, where the piano, present in every salon, is very much the king of instruments. It is comes naturally to him to compose a few polonaises between the ages of seven and fourteen. Works that are undoubtedly under the influence of his teachers and the piano works he plays;

and yet one already finds a taste for clarity, for ornamentation, for the dance, and for the impalpable in his highly personal way of eluding any kind of rhythmic regularity. But the strokes of harmonic audacity or the mercurial arabesques of the brilliant melodist are not yet present. We must wait until the Polonaise in F minor, op.73 no.3 (1828), with its short, sombre introduction, for the appearance of density of discourse, for the birth of a vein of painful nostalgia. Once past these first polonaises, the young man takes an interest in the musical genres which are to accompany him all his life; and it was natural for Chopin, right from his first years of composition, to honour the other national genre, the mazurka. In his op.7 no.4 (first version), the child composer lays the foundations of a personal universe, a manner of stylising and sublimating the popular character – for the folk element is here a stimulus rather than a referent. With this first mazurka, Chopin touches on a genre he will never forsake; the very last piece composed on his deathbed in 1849 will also be a mazurka. The same is true of the nocturne: here Chopin takes up position vis-à-vis the Romantic movement that was sweeping Europe. The world of the night, of confidential whispers, his grief for his recently dead sister, bestow on this genre, already practised by John Field, the concentration and interiority so dear to Chopin. This particular seventeen-year-old

gives the lie to Rimbaud's remark: 'One is not serious when one is seventeen.' But the young man's seriousness is here placed at the service of the imagination, of his creative universe . . . and thus of riotous invention.

1830: the adolescent is becoming a young man. Seductive, it is said, in his refinement, his invariably elegant dress. We can see him with his graceful posture at the piano, cravat around his neck: this student is a dandy, and his concerts are undoubted successes, as the young countesses fall at his feet. 'Chopin, at the piano,' says André Gide, 'always looked as if he were improvising; that is to say that he seemed to be constantly searching, inventing, gradually discovering his thoughts.' He begins to travel to round out his education, and embarks on the composition of a concerto: his ascent is dazzling. But an uprising is looming in Warsaw and the composer, along with his friend Titus, leaves his native land forever on 2 November 1830. Before settling in Paris, Chopin passes through Prague and Vienna. It is in the Austrian capital that he composes the Nocturne in C sharp minor (op. posth.). The tone is elegiac in this transitional work written between two destinations, without any thought of publication. It is a page from a personal journal, confidential in character.

1834-43: he is a grown man. When he arrives in the French capital, he conserves



his charm, and the refinement of Paris matches his elegance, even if he is already ill. In 1838, the portrait by Delacroix shows him tired, with shadows under his eyes, the handsome face of a man tormented. Yet he has recently met George Sand, become intoxicated by Parisian culture, written two books of *études*, and frequents the capital's leading artists. It is in the midst of this intellectual whirl that the composer will produce one of his most 'spine-tingling' pieces ('frissonnant' – the adjective is Ravel's): the *Fantaisie-impromptu* op.66 (1835). In its continuous sweep deriving from his practice of improvisation with the inspiration of a passing thought or *moment musical*, his *impromptu* reflects the mood of the instant in its feverish, passionate trajectory, characterised by a superimposition of duple and triple metres, fluidity of movement, and vivacious melody. Yet Chopin evinces no desire to publish the work, and it is his friend Julian Fontana who will have it printed in 1855, taking care to add the sobriquet 'Fantaisie' to the composer's 'Impromptu'.

While Chopin's success as a composer is manifest in Paris, he is also much sought-after for his pedagogic skills. Pupils of all levels of ability vie with one another to take lessons with the Polish virtuoso, who even composes for them pieces amenable to learners' fingers, such as the *Cantabile* of 1834. We find the same disarming

simplicity in the *Sostenuto* in E flat major, a slow waltz which seems to defy time and the effervescence of everyday life. His love for George Sand, the trip to Majorca, the idyllic summers at Nohant . . . Chopin always manages to find the moments out of time needed for large-scale works, the opportunity to hide from the daily turmoil and think back nostalgically to his Poland. He has virtually abandoned the concert platform, although he will appear with Pauline Viardot in 1842; he is beginning to flee society, to look to other landscapes. In this respect, the *Mazurka* op.50 no.3, the most extended in the set, marks a significant stage in this voyage of the soul. The polyphony is complex, sometimes tortuous; the character constantly shifts between the muted lament of the opening and vigorous outbursts. The spirit of the dance flits through it like a phantom. This gem in a genre that has accompanied the composer year after year, like a personal diary, has something resigned, even irremediable about it, as may be heard in the last notes which brutally cut short the gentle mood, the impressionistic exhaustion that have gone before.

In this same year of 1842, his creative fever is intense. He composes two further mature masterpieces. The *Ballade* no.4 op.52 opens *mezza voce* before subtly blending its themes. Chopin blurs the outlines, camouflages the recapitulation,

dynamites the coda of a work Cortot describes as the first impressionist piece. Less dramatic, the Scherzo no.4 shows us its composer's airy, almost fantastic side. Its texture is impalpable, elfin, fleeting, with a leaping, radiant joy. Different again, dreamier and more restrained, is the melody of the Berceuse op.57, built on a four-bar motif, which is one of Chopin's tenderest pieces. Here is a spellbinding deployment of exhilarating arabesques and strokes of almost polymodal daring; this singing melody attains a state of hypnosis, occupying a place all its own in its creator's universe. Here suspension of time is achieved through immobility, formal abstraction, ornamentation taken to the point of ecstasy.

1845-49: he is a mere shadow of himself. George Sand has left him. He coughs blood, his fevers are frequent, he has a haunted look; he no longer goes out, no longer sits at the piano: Frédéric Chopin is exhausted. Like Nietzsche, he dreams of sunlight in the last days of his life, and even toys with the idea of a trip to Italy. But this is impossible for one so utterly devoid of strength. And so his remaining energy will be devoted to his art, and he completes the Barcarolle op.60, the supreme synthesis of his genius. Here all is mastery, perfection: form, harmony, melody. 'A new theme bursts forth, magnificent, wholly Italianate in its lyricism. Then all grows calm. From the bass

rises a fast, rippling run, which soars above precious and tender harmonies; one thinks of some mysterious apotheosis . . .', wrote Maurice Ravel of this work. It is true that late Chopin is mysterious; it grows indistinct, it rises above all contingencies. His song, on these peaks, is deeply moving. Publication of his works is no longer a concern. He does not seek success or public appeal. He keeps only a few pupils, sees certain friends. On a scrap of paper, he writes down a waltz, probably his last, in A minor, and some mazurkas. No striving for effect, no virtuosity. And words, though almost powerless, would wish to express how the listener's heart is wrung by the Mazurka op.67 no.4. Gentle resignation, magisterial synthesis, or bitterness confided. Erosion. Everything seems finished, almost without hope – but without morbidity. There is no room for tears: the elements are simply exposed to the light of winter. Surrounded by shadow, the bursts of life, of elation, are final vestiges of hope, sometimes tragic. The light struggles, but does not succumb. One can no longer believe in it. Chopin is dying, he is sombre and innocent in his darkness; his time is over – and is just beginning.

Rodolphe Bruneau-Boulmier

\*Rather than respect the chronological order of the works, Anne Queffélec has preferred to devise a subjective itinerary through these pieces in order to ensure a harmonious transition between keys and atmospheres.



**Anne Queffélec** is one of the best-loved pianists of her generation. The daughter and sister of writers, and a lover of literature herself, she was drawn to music at a very early age. After studying at the Paris Conservatoire, Anne Queffélec moved to Vienna as the pupil of Badura-Skoda, Demus and, first and foremost, Alfred Brendel. The successes she scored in the international competitions in Munich (where she was unanimously awarded first prize in 1968) and Leeds (the 1969 prize) rapidly turned her into a prominent soloist with invitations worldwide. She thus performed in the major concert halls of Europe, Japan, Hong Kong, Canada, the United States and other countries. The world's most famous orchestras invited her as their guest – the London Symphony, the London Philharmonic, the Philharmonia Orchestra, the BBC Symphony, the Academy of St. Martin in the Fields, the Zurich Tonhalle, the Polish Chamber Orchestra, the Lausanne Chamber Orchestra, the Tokyo NHK Orchestra, the Hong Kong Philharmonic, the French National, Radio France, Strasbourg and Lille philharmonic orchestras, the Prague Philharmonia, the Kremerata Baltica and others under the baton of conductors of the calibre of Boulez, Gardiner, Jordan, Zinman, Conlon, Langrée, Belohlavek, Skrowacewsky, Casadesu, Lombard, Guschlbauer, Zecchi, Foster, Holliger,

Janovsky, Goebel and Jarvi. Voted Victoires de la Musique “Best Performer of the Year” in 1990, she is an artiste whose presence is felt throughout the musical world. A frequent guest at the London Proms and the Bath, Swansea, King's Lynn and Cheltenham festivals, she is also a regular performer at French festivals such as Strasbourg, Besançon, Bordeaux, Dijon, La Grange de Meslay, La Folle Journée in Nantes and La Roque d'Anthéron, where she played the complete Mozart sonatas in a series of six concerts relayed live on France Musique in 2003, confirming her passionate affinity with the world of Mozart. She took part in the recording, conducted by Neville Marriner, of the soundtrack for the film *Amadeus*. Both on stage and on record, Anne Queffélec cultivates a wide-ranging repertoire, as is borne out by the large number of records she has made: she has devoted over 30 recordings to Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Fauré, Mendelssohn, Satie, the complete works of Ravel and Dutilleux, Mozart, Beethoven and Handel published by, respectively, Erato, Virgin Classics and Mirare. Her recent Bach recording, ‘Contemplation’, the official disc of La Folle Journée 2009, was a great success with both press and public. “Anne Queffélec: The Discovery of a Soul” *Münchener Zeitung*

## Der Gesang der Seele oder das innere Exil

In ihren ersten Lehrjahren studierte die junge Pianistin fleißig Chopin, ebenso wie Bach. Doch die jugendliche Vertrautheit wich bald einem Gefühl der Fremdheit; wie wenn in der Interpretation das Bewusstsein dieser Musik innewohnenden Schwierigkeit erwachte, wie wenn das Erkennen ihrer hinter einer Klarheit verborgenen Ambivalenz sie ebenso faszinierend wie unerreicherbar machte.

Im Lauf meines Lebens als Pianistin, habe ich mir oft zur Einzigartigkeit Chopins und seinem Platz in der Musikgeschichte Gedanken gemacht: indem er sich beinahe ausschließlich auf das Klavier beschränkt hat riskierte er, dass er zwar als wunderbarer, aber unbedeutender Komponist in die Geschichte eingehen würde. Doch seine Genialität ist unbestritten und er hat seinen Platz neben den Größten. „Es ist die reinste Musik, die es gibt“, vertraute der Benediktinische Abt von Monte Cassino Andr Gide an. Eine erstaunliche Aussage – handelt es sich doch dabei um Musik, die sich nie auf eine religiöse Inspiration berief –, deren Richtigkeit aber jeder Pianist, der sie spielt, bald bestätigt. In seinen *Skizzen einer Klavierschule* definierte Chopin die Musik als eine „unbestimmte Sprache, die Kunst, Gedanken, Wahrnehmungen und Gefühle mittels Tönen auszudrücken.“

Im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen, lehnte es Chopin ab, seinen Werken bildhafte Titel zu geben, Programmmusik stieß ihn ab. Musik soll nicht illustrieren oder paraphrasieren. Chopins Imagination ist verborgen, beinahe abstrakt, so sehr entzieht sie sich jedem Vergleich. Und zweifellos ist es das, was seine Musik so schwer zu spielen macht. Bei den großen Komponisten ist Klaviermusik mehr als Musik für Klavier. So findet der Pianist Sinfonisches bei Beethoven, Oper bei Mozart, Inspiration durch Glauben bei Bach, etc. und in den meisten Fällen wird er versuchen, über seine Tastatur hinaus zu gehen... Während Chopin ihn wieder zurückführt und in erster Linie von ihm verlangt, das so genannte „Perkussionsinstrument“ zum Singen bringt... Chopin war vom Gesang verzaubert, vom „bel canto“, den er so sehr liebte, ohne ihn mit einer Botschaft zu beladen. Nur die reine Schönheit der Linie und des Klangs sollen, in Prousts Worten, „das Herz berühren [...] wie einen Kristall, der erklingt, bis zum Weinen“.

„Meine Seelenqualen schreiben“ sagte Chopin von seiner Musik und seine von wilden Korrekturen durchgestrichenen Manuskripte belegen es. Er verzehrte sich im Klavier wie in der Einsamkeit. Er zog sich in sich selbst zurück, in die Unendlichkeit des Selbst, unendlich klein, unendlich groß. Um das Universelle





auszusprechen, entfernte er sich von der Musik in der Gemeinschaft (wenige Konzerte, kaum Kammermusik, einige Lieder, keine Vierhändigen Werke von diesem Klavierrückten!), wie wenn dieses Miteinander nichts für ihn wäre. George Sand bestätigt diesen Eindruck: „Bis in die Intimität bleibt er reserviert und öffnet sich eigentlich nur seinem Klavier.“ Mit ihm wird die Einsamkeit des Pianisten, des einsamsten unter den Musikern, erst recht zur Metapher für die Einsamkeit des Menschen. Eine läuternde Einsamkeit, der Abt von Monte Cassino hat Recht... In der Unendlichkeit ihrer Anmut, ohne irgendetwas, „das wiegt oder lastet“, besitzt Chopins Musik eine spirituelle Tiefe. Wer könnte die kontemplative Dimension seiner Nocturnes leugnen, „die düstere Klarheit“, die von ihren Sternen fällt? Woher war Chopin im Exil? Mehr noch als von seiner Heimat, war er es nicht vom Reich des Unausprechlichen? Traum bedeutet ihm Frage, Suche. „Warum gibt es etwas und nicht nichts?“, warum gibt es Gesang und nicht Stille? Hatte Chopin sich den Satz des kürzlich verstorbenen Lévi-Strauss zu Eigen gemacht: „Die Erfindung der Melodie ist das höchste Geheimnis des Menschen.“

Anne Queffélec

Anstatt jedes Werk im Detail zu besprechen, möchte ich einen Weg aufzeichnen, um die einzelnen Etappen eines brillanten Lebenswerkes zu erkennen, das untrennbar mit der Biographie des Komponisten verbunden ist. Chopin verbrachte sein Leben im Exil und wurde Zeit seines Lebens – in Paris, Mallorca oder Nohant – immer von der Sehnsucht nach seiner polnischen Heimat geplagt. Trotz dieses Heimwehs, seiner Krankheit, Enttäuschungen in der Liebe und seiner Einsamkeit, hinterließ er ein enormes Lebenswerk. Von einer Notwendigkeit zu komponieren getrieben, durchlief Chopin weder Durststrecken noch Ästhetikkrisen im unerschütterlichen Glauben an das, wozu ihn sein treuer Begleiter, das Klavier, inspirieren konnte.

1817-1829: das Kind mit den feinen Gesichtszügen ist trotz seiner zarten Gesundheit ganz lebhaft. Das blasse Wunderkind gibt seine ersten Konzerte in der ganz von Kunst eingenommenen Stadt Warschau, wo das Klavier, König der Instrumente, in jedem Salon steht. So scheint es nur natürlich, im Alter von sieben bis vierzehn Jahren einige Polonaisen zu komponieren. Diese Werke stehen zweifellos unter dem Einfluss seiner Lehrer und der gespielten Klavierwerke. Und dennoch erkennt man in ihnen bereits eine Vorliebe für Klarheit, Verzierungen, Tanz und auch diese Tendenz, sich

über jede rhythmische Regelmäßigkeit hinwegzusetzen. Aber die harmonischen Kühnheiten oder die Arabesken des genialen Melodikers sind noch verborgen. Das hat noch Zeit bis zur *Polonaise Opus 73 Nr.3* (1828) in f-Moll, mit ihrer kurzen und düsteren Introduction, in der sich eine ungeahnte Dichte des Satzes und eine unergründliche Sehnsucht ankündigen. Nach diesen ersten Polonaisen wendet sich der junge Komponist den Genres zu, die ihn sein ganzes Leben begleiten werden, und es ist nur naheliegend, dass Chopin auch dem anderen Nationalgenre seine Ehre erweist: der Mazurka. Mit dem *Opus 7 Nr. 4* (erste Version) betritt der junge Komponist eine neue Welt: eine völlig neue Art, einen Volkscharakter zu stilisieren und zu veredeln, denn das volkstümliche Element ist hier Inspiration und nicht Objekt. Mit dieser ersten Mazurka wählt Chopin ein Genre, das ihn nie mehr verlassen wird, denn noch sein letztes, auf dem Totenbett komponiertes Werk ist eine Mazurka. Dasselbe gilt für das *Nocturne*: Chopin berührt hier die Romantik, die ganz Europa erobert. Die Nacht, das Geheimnisvolle, der Schmerz über die kurz zuvor verstorbene Schwester verleihen dem *Opus 72 Nr. 1* die Konzentration und Verinnerlichung, die Chopin sucht. Er dementiert damit mit seinen siebzehn Jahren Rimbauds Worte: „Mit siebzehn meint man es nicht ernst“. Dazu muss man

jedoch hinzufügen, dass die Ernsthaftigkeit des jungen Mannes im Dienste seiner Imagination steht, seiner Kreativität... und des verrückten Erfindungsgeistes.

1830: aus dem Jüngling wurde ein attraktiver junger Mann, der immer tadellos gekleidet und mit einem Seidenschal um den Hals elegant am Klavier sitzt: dieser Student ist ein Dandy, seine Konzerte sind ein Erfolg und die jungen Gräfinnen liegen ihm zu Füßen. „Chopin am Klavier“, so verrät uns André Gide, „schien immer zu improvisieren; es war wie wenn er fortwährend seine eigenen Gedanken suchen, erfinden und entdecken würde“. Er geht auf Bildungsreisen und beginnt mit der Komposition eines Konzerts: seine Karriere beginnt steil. Doch in Warschau steht ein Aufstand bevor und Chopin verlässt mit seinem Freund Titus am 2. November 1830 für immer seine Heimat. Über Prag und Wien erreicht er Paris, wo er sich schließlich niederlässt. In Wien komponiert er das *Nocturne in cis-Moll (Opus posth.)*. Das elegische Stück entstand unterwegs, zwischen zwei Destinationen, zwei Welten und ist nicht zur Veröffentlichung vorgesehen; vielmehr wird uns hier die Seite eines Tagebuchs anvertraut.

1834-1843: Erwachsen. Auch in Paris bewahrt er trotz der Krankheit seinen Charme und die Eleganz der Stadt entspricht ganz seiner eigenen. 1838



zeigt uns Delacroix' Porträt das schöne Gesicht mit dunklen Augenringen eines von Krankheit gezeichneten Mannes. Und doch hat er kurz zuvor Georges Sand kennengelernt, genießt das kulturelle Leben der Stadt in vollen Zügen, komponiert zwei Hefte Etüden und verkehrt mit den größten Musikern. In diesem intellektuellen Wirbel komponiert Chopin seine *Fantasie-Improptu* Opus 66 (1835): sie entstand aus der Verbindung seiner Improvisationskunst und der Inspiration eines flüchtigen Gedankens und entspringt der Stimmung des Augenblicks: eine fieberhafte und leidenschaftliche Spiegelung. Doch Chopin mochte dieses Werk mit den sich überlagernden Zweier- und Dreierhythmen, der fließenden Bewegung und den lebhaften melodischen Wendungen nicht drucken lassen und erst 1855 ließ sein Freund Julian Fontana es im Druck erscheinen, wobei er zuvor der Bezeichnung ‚Improptu‘ noch ‚Fantasie‘ hinzufügte.

Schüler jeden Niveaus streiten sich um den virtuosos Polen, der auch einfache Stücke wie das *Cantabile* (1934) für ungeübte Finger schreibt. Wir finden dieselbe entwaffnende Einfachheit im *Sostenuto in Es-Dur*, einem langsamen Walzer, der den Überschwang vergangener Momente zu verleugnen scheint. In seiner Beziehung zu George Sand, den Reisen nach Mallorca, den Sommer in Nohant findet Chopin doch

immer wieder Raum für die Komposition umfangreicher Werke und kann sich, vom Trubel abgeschirmt, sehnsuchtsvoll seiner polnischen Heimat zu erinnern. Chopin betritt die Bühne nur noch selten und wenn er 1942 noch zusammen mit Pauline Viardot aufgetreten ist, scheut er die Gesellschaft mehr und mehr und wendet sich anderen Gefilden zu. In diesem Sinn ist die *Mazurka Opus 50 Nr. 3* eine Etappe dieser Seelenlandschaft. Die komplexe, zuweilen gewundene Polyphonie wechselt ständig zwischen der anfänglichen sanften Klage und heftigen Ausbrüchen. Der Geist des Tanzes geht wie ein Gespenst vorüber. Diese Mazurka ist eine Perle eines Genres, das den Komponisten wie ein Tagebuch ein Leben lang begleitet, und enthält etwas Resigniertes und Unwiederbringliches, so wie die letzten Noten, die brutal die sich ankündigende impressionistische Sanftheit unterbrechen.

Das Jahr 1842 steht ganz im Zeichen einer fieberhaften Kreativität. Zwei weitere Meisterwerke entstehen. Die *Ballade Nr.4 Opus 52* beginnt *mezza voce* und mischt die Themen äußerst subtil. Chopin verwischt die Konturen und verknüpft die Reprisen und beschließt mit einer fulminanten Coda ein Werk, das Cortot als das erste impressionistische Musikstück bezeichnet. Das *Scherzo Nr.4* ist weniger dramatisch, sondern luftig und märchenhaft. Der Satz ist unergründlich

elfenhaft und von sonniger Freude erfüllt. Die Melodie der *Berceuse Opus 57* baut auf einem viertaktigen Motiv auf und gehört in ihrer verträumten Zurückhaltung zu den zärtlichsten Werken Chopins. Mit trunkenen Arabesken und polymodalen Kühnheiten wird diese einzigartige Musik zur Hypnose und in formaler Abstraktion und ekstatischen Verzierungen steht die Zeit plötzlich still.

1845-1849: Er ist ein Schatten seiner selbst. George Sand hat ihn verlassen. Er spuckt Blut, das Fieber kommt häufig, er geht nicht mehr aus und setzte sich nicht mehr ans Klavier. Frédéric Chopin ist am Ende seiner Kräfte. Wie Nietzsche träumt er in seinen letzten Lebenstagen von der Sonne und liebäugelt mit einer Italienreise, was angesichts seines Gesundheitszustandes ganz ausgeschlossen ist. So verwendet er die wenige Energie, die ihm noch bleibt, für die Musik und komponiert die *Barcarolle Opus 60*, die perfekte Synthese seiner Genialität; alles an ihr ist Meisterschaft und Perfektion: Form, Harmonie und Melodie. „Ein neues, wunderbar lyrisches, italienisches Thema erstrahlt, alles beruhigt sich, aus der Tiefe erhebt sich eine kurze, bebende Bewegung, die über lieblichen und zarten Harmonien schwebt; man denkt unweigerlich an eine geheimnisvolle Apotheose...“ schreibt Maurice Ravel zu diesem Werk. Es stimmt, der späte Chopin ist sehr geheimnisvoll, er entschwindet

gleichsam unseren Blicken und steht über allem. Seine Melodik ist auf einem Höhepunkt und schlicht überwältigend. Es geht nicht mehr um die Veröffentlichung seiner Werke oder den Erfolg, noch sucht er zu verführen. Er behält nur noch wenige Schüler und verkehrt mit wenigen Freunden. Auf ein paar Seiten notiert er einen Walzer, zweifellos den letzten, in a-Moll und einige Mazurkas; keine Effekthascherei, keine Virtuosität. Ganz unbeschreiblich zieht sich bei der *Mazurka Opus 67 Nr. 4* das Herz des Zuhörers zusammen; sanfte Resignation, meisterliche Synthese oder bitteres Geständnis; Erosion. Alles scheint abgeschlossen, beinahe hoffnungslos, ohne morbid zu wirken. Nichts Weinerliches: die Elemente exponieren sich dem Winterlicht. Das Leben, die Freudenausbrüche sind letzte Hoffnungen, zuweilen tragische. Das Licht kämpft und erliegt doch nicht. Man kann es kaum glauben. Chopin wird sterben, düster und unschuldig in seiner Schwärze, seine Zeit ist gekommen... und beginnt.

Rodolphe Bruneau-Boulmier

\* Anne Queffélec Reihenfolge ist nicht chronologisch, sondern wurde von Tonarten und Stimmungen der Stücke bestimmt.

**Anne Queffélec** zählt zu den beliebtesten Pianistinnen ihrer Generation. Sie ist Tochter und Schwester von Schriftstellern und liebt die Literatur ebenso, doch entschied sie sich bereits in jungen Jahren für die Musik. Nach ihrem Studium am Konservatorium in Paris studierte Anne Queffélec weiter in Wien bei Badura-Skoda, Demus und vor allem Alfred Brendel.

Dank ihren Erfolgen an internationalen Wettbewerben wie München (einstimmiger Erster Preis 1968) und Leeds (1969) wird sie bald als Solistin weltweit eingeladen. Sie spielt in den berühmtesten Konzertsälen in Europa, Japan, Hong-Kong, Kanada, USA... und wird von den besten Orchestern eingeladen – London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony, Academy of St. Martin in the Fields, Tonhalle Orchester Zürich, Polnisches Kammerorchester, Orchestre de Lausanne, Tokyo NHK Orchestra, Hong-Kong Philharmonic, Orchestres National de France et Philharmonique de Radio France, Straßburg, Lille, Prager Philharmonie, Kremerata Baltica... unter der Leitung von Dirigenten wie Boulez, Gardiner, Jordan, Zinman, Conlon, Langrée, Belohlavek, Skrowacewsky, Casadesus, Lombard, Guschlbauer, Zecchi, Foster, Holliger, Janovsky Goebel, Jarvi.

1990 wurde sie im Rahmen der Victoires de la Musique zur „Besten Interpretin des Jahres“ gewählt und ist heute eine weltweit



hoch geschätzte Musikerpersönlichkeit. Sie wurde mehrmals zu den Londoner „Proms“ eingeladen sowie an die Festivals von Bath, Swansea, King's Lynn, Cheltenham und spielt auch regelmäßig an französischen Festivals wie Straßburg, Besançon, Bordeaux, Dijon, La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes, La Roque d'Anthéron. 2003 spielte die begeisterte Mozart Interpretin am Klavierfestival von La Roque d'Anthéron das Integral der Mozart Sonaten in sechs, auf dem Radiosender France Musique direkt übertragenen Konzerten. Sie wirkte zudem in der Musik zum Spielfilm „Amadeus“ unter Neville Marriner mit.

Im Konzert wie auch auf CD wählt Anne Queffélec ihr ganz persönliches Repertoire, wie ihre eindruckliche Diskographie zeigt: in über dreißig Aufnahmen spielt sie Werke von Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Faur, Mendelssohn, Satie, das Integral der Werke für Klavier von Ravel sowie von Dutilleux, Mozart, Beethoven, Händel bei den Labels Erato, Virgin Classics, und Mirare. Seine letzte Bach CD, „Contemplation“, offizielle CD der *Folle Journée* 2009 war bei Publikum und in der Presse ein riesiger Erfolg.

„Anne Queffélec: die Entdeckung einer Seele“ *Münchener Zeitung*

Übersetzung: Corinne Fonseca

**La Ferme de Villefavard en Limousin** : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle.

La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange bl ; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac Evian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.

La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture/DRAC du Limousin, et le Conseil Régional du Limousin.

**La Ferme de Villefavard in the Limousin** is an extraordinary recording venue equipped with outstanding acoustics. La Ferme de Villefavard, located amid the magnificent countryside of the Limousin, far from the hustle and bustle of the city. This unique and serene environment offers musicians the peace of mind necessary to support their artistic and recording projects in the best possible environment imaginable. The local is an ideal setting for concentration, immersion in one's work and creative activity.

The architect Gilles Ebersolt conceived the renovation of the converted granary, originally built in the beginning of the last century. Its exceptional acoustics were designed by Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most notable projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac at Evian and the next Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture/DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Limousin.

**La Ferme de Villefavard en Limousin**: ein nicht alltäglicher Aufnahmeort mit einer einzigartigen Akustik.

Der frühere Bauernhof de Villefavard liegt mitten in der herrlichen Landschaft der französischen Region Limousin, weitab vom Lärm und Stress der Stadt. Diese Oase der Ruhe und Stille bietet den Künstlerinnen und Künstlern ideale Bedingungen, um ihre Projekte und Aufnahmen zu realisieren, den perfekten Rahmen, um sich konzentriert in kreative Arbeit zu versenken...

Die Pläne für die Renovation des ehemaligen Getreidespeichers entwarf der Architekt Gilles Ebersolt; die hervorragende Akustik verdanken wir dem international bekannten Akustiker Albert Yaying Xu, dem bereits die Akustik der Cité de la Musique in Paris, der Oper von Peking, der Grange au Lac in Evian sowie der Philharmonie Luxembourg anvertraut wurde.

Die Ferme de Villefavard wird vom Kulturministerium/DRAC der Region Limousin sowie dem Regionalrat Limousin unterstützt.



