

G. F. Handel

Anne Queffélec



GEORG FRIEDRICH HAENDEL (1685-1759)

1 – Passacaille de la Suite en sol mineur n°7 HWV 432

1^{er} cahier 4'39

Suite en fa dièse mineur n°6 HWV 431 – 1^{er} cahier

2 – Prélude 2'02
3 – Largo 1'43
4 – Allegro 3'24
5 – Gigue 2'35

Suite en ré mineur n°3 HWV 436 – 2^{ème} cahier

6 – Allemande 3'10
7 – Allegro 1'18
8 – Air 3'35
9 – Gigue 1'22
10 – Menuetto 5'18

11 – Presto de la Suite en ré mineur n°3 HWV 428

1^{er} cahier 4'12

12 – Chaconne en sol majeur HWV 435

2^{ème} cahier 12'11

13 – Sarabande de la Suite en sol mineur n°7 HWV 432

1^{er} cahier 4'43

Suite en mi majeur dite de « L'Harmonieux Forgeron » n°5 HWV 430 – 1^{er} cahier

14 – Prélude 1'39
15 – Allemande 4'13
16 – Courante 1'31
17 – Air varié 4'03

Suite en fa mineur HWV 433 – 1^{er} cahier

18 – Prélude 2'37
19 – Allegro 3'27
20 – Allemande 3'06
21 – Courante 1'41
22 – Gigue 2'06

23 – Menuet en sol mineur, transcription de Wilhem Kempff
d'après le Menuet de la Suite en si bémol majeur n°1
HWV 434 – 1^{er} cahier 4'35

Durée totale : 78'39

Enregistrement réalisé à la Ferme de Villefavard (87) par Frédéric Briant et Etienne Collard en novembre 2005 / Conception et suivi artistique : Maud Gari, François-René Martin et René Martin / Montage et Prémastering : Frédéric Briant / Piano Steinway / Accord : Denijs De Winter / Design : LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos : Vincent Garnier, photo prise au Quai des Arts, l'Espace Culturel de la ville de Pornichet / Fabriqué par Sony DADC Austria / © et © MIRARE , MIR 010

www.mirare.fr



En 1685, an de grâce pour les musiciens, naissent le vingt-trois février Georg Friedrich Haendel, le vingt-et-un mars Johann Sebastian Bach et le vingt-six octobre Domenico Scarlatti. Le piano alors n'existait pas, mais comment imaginer qu'aucun de ces génies, créateurs chacun d'un univers singulier, se serait opposé à ce que leurs compositions pour clavecin, instrument qu'ils chérissaient et qui leur a inspiré un extraordinaire répertoire, résonnent aussi avec un bonheur différent, sous les doigts des pianistes ! En s'emparant du répertoire d'autrui, ceux-ci peuvent parfois se sentir dans le vilain rôle du coucou, ce prédateur au cri charmant qui fait son nid chez les autres... Pourtant, ils rejoignent alors l'esprit baroque dans sa dimension essentielle de liberté. N'est-ce pas Scarlatti lui-même, en préface à la trentaine de sonates publiées de son vivant, qui s'adresse à son interprète et plus largement à l'auditeur, « Montre toi plus humain que critique. Ainsi tu augmenteras ton propre plaisir. Sois heureux. » Que les pianistes, suivant l'injonction « haendélienne » du Messie « Rejoice », se réjouissent donc sans scrupules de parcourir ces splendeurs d'une bouleversante et enthousiasmante humanité. La musique est vie. Elle transcende l'Histoire. 1685-2005 : Bach, Haendel, Scarlatti sont nos éternels contemporains.

Anne Queffélec

« On l'appelait le grand ours. Il était gigantesque, large corpulent (...), il était plein d'humour. Il avait une fausse simplicité malicieuse », ainsi Romain Rolland décrivait-il Haendel, personnage rude et péremptoire au dire de Charles Burney, mais sans malveillance, ne connaissant ni la concession ni le compromis.

En regard de son oeuvre lyrique et de sa musique sacrée, et en comparaison des publications d'illustres contemporains, Bach, Rameau, Couperin et Scarlatti, le clavier paraît avoir joué chez Haendel un rôle relativement modeste. Quoique abondante, sa musique de clavecin qui dans l'ensemble date de la première partie de sa carrière, a d'ailleurs longtemps été reléguée dans l'ombre de celle de Bach. Après sa mort, contrairement à d'autres, cet immense génie, remarquable interprète, exceptionnel

improvisateur et transcripteur, n'a jamais sombré dans l'oubli : Mozart l'admirait profondément au point de réinstrumenter le *Messie* en 1789, Beethoven le considérait comme le plus grand compositeur de tous les temps, Berlioz estimait ses oratorios tout en s'emportant contre « sa lourde face emperruquée », Franck travaillait volontiers ses fugues, Brahms a construit ses célèbres *Variations pour piano* op. 24 sur le thème d'un *Air en si bémol* majeur HWV 434, précédant un *Menuet* d'une extrême délicatesse, que transcrivit plus tard Wilhem Kempff.

Comme Scarlatti, l'existence de ce grand voyageur qui partagea sa carrière entre l'Allemagne, son pays natal, l'Italie et l'Angleterre, sa nouvelle patrie où il s'installa définitivement, adoptant la nationalité britannique, reste marquée par l'internationalisme. Dès sa maturité

précoce, Haendel a en effet su réaliser dans sa musique de clavier une synthèse très personnelle des styles italien, français et allemand. Au monde musical allemand, au sein duquel il fut éduqué, il a emprunté la richesse contrapuntique et la grandeur de fugues puissantes et fougueuses. De la manière française, universellement reconnue à l'époque, il exploite toutes les ressources de la suite de danses et la noblesse de l'ouverture lulliste. L'Italie où il demeura de longs mois, lui inspire la forme sonate dans un modernisme parfois désinvolte digne de Scarlatti, mais à l'intérieur d'une suite de danses, dont il ne respecte pas toujours rigoureusement le cadre, il n'hésite pas comme le fit Rameau, à mêler mouvements de sonate et mouvements de danse dans une heureuse juxtaposition. Son oeuvre pour clavecin est réunie en plusieurs recueils. Le premier rassemble huit *Suites de pièces pour le clavecin* (d'après le titre rédigé en français) HWV 426-433, tour à tour graves et sévères, lumineuses et imaginatives, probablement écrites lors de ses séjours en Italie ou à Hanovre, entre 1706 et 1714. Ce volume fut gravé sous la direction de Haendel à Londres en 1720, à l'époque où paraissait à Amsterdam chez Roger une édition vraisemblablement « pirate » de *Pièces à un et deux clavecins composées par M. Haendel* : on comprend pourquoi celui-ci, dans sa préface, tint à préciser que la circulation frauduleuse de mauvaises copies de ces pièces, procédé courant à une époque où les moeurs éditoriales étaient d'une grande liberté, mais aussi preuve de l'intérêt suscité par sa

musique, l'avait contraint à surveiller lui-même la publication de cette collection dédiée, disait-il, par son « petit talent », à l'Angleterre qui lui accordait une généreuse protection.

En 1733, sans l'autorisation de Haendel, l'éditeur londonien John Walsh proposait au public un deuxième recueil de pièces, moins riches et de dimensions moindres que les précédentes, extraites en partie du volume publié chez Roger, puis en 1735 un « troisième ouvrage » réunissant « *Six Fugues or Voluntarys* » pour orgue ou clavecin.

Avant-dernière des huit suites de 1720, la *Suite en sol mineur* HWV 432 prend fin avec une fameuse *Passacaille* à variations. Importé d'Espagne (*pasar calle* disaient les Espagnols), air de danse modérée conçu en une succession de couplets variés sur une basse en *ostinato*, la passacaille est voisine de la chaconne. Ici se succèdent de brèves variations mélodiques et rythmiques, en mouvement inversé d'une pièce à l'autre, de plus en plus impétueuses jusqu'à la dernière qui résume à elle seule l'ensemble. Au centre de cette suite, une *Sarabande* tout en valeurs longues, dont Haendel fixe la trame harmonique, repose sur le thème de « La Follia ». Cette danse noble et grave déjà connue au XIV^e siècle, a été reprise en France sous le nom de *Folies d'Espagne*. La *Suite en fa dièse mineur* HWV 431, ce « ton de la chèvre » assez peu exploité par les contemporains de Haendel et que Bach lui même n'utilisa pas à l'orgue, est issue de la même collection. De ses quatre mouvements, seule la *Gigue* conclusive

ressortit à l'esprit de la suite. Son entrain rompt avec la grandeur des trois mouvements qui la précèdent, dont les deux premiers ressemblent à des préludes improvisés sur une riche polyphonie et des rythmes pointés à la française. La vaste double *Fugue* centrale reste un parfait modèle d'écriture contrapuntique.

Suite ou sonate ? La *Suite en ré mineur* HWV 436 est un brillant exemple de la liberté avec laquelle Haendel transcende les formes en intercalant dans le cadre de la suite de danses des mouvements empruntés à la sonate et en réalisant la synthèse des différents styles en usage en son temps : l'*Allemande* d'ouverture qu'on croirait née sous les doigts d'un claveciniste français, annonce un *Allegro* qui n'est autre qu'une courante d'une légèreté toute italienne. C'est à la France que le compositeur se réfère dans un *Air* orné au rythme de sarabande, qui à l'évidence laisse place à l'improvisation. Puis l'oeuvre se clôt aux accents d'une *Gigue* vivante et d'un *Menuetto* à variations.

Le somptueux *Presto* par lequel se referme la *Suite en ré mineur* HWV 428 apparaît sous d'autres formes dans l'oeuvre de Haendel : ouverture de l'opéra *Il pastor fido* (1712), *Concerto grosso* op. 3 n°6 et *Concerto pour orgue* op. 7 n°4. Quant à la vaste *Chaconne en sol majeur* HWV 435 insérée dans le volume paru en 1733, elle repose sur un thème éloquent et abondamment orné, exposé en huit mesures ponctuées d'accords, d'envolées de triples et de quadruples croches, soutenues par une basse construite sur le tétracorde

descendant de la tonique à la dominante. Il est suivi de vingt et une variations, dont sept dans le mode mineur, et selon une formule volontiers utilisée en Allemagne à l'époque, Haendel expose celles-ci par paires dans un mouvement de plus en plus volubile. Il montre dans cette partition très construite sa puissance d'écriture, son sens de la progression dramatique et son goût inné pour la variation.

Des huit suites de 1720, la *Suite en mi majeur* dite de « l'Harmonieux forgeron » HWV 430 est la plus célèbre. S'il est avéré que son sous-titre n'est pas de Haendel, certains n'en ont pas moins tenté une explication : la version la plus répandue, et la plus poétique peut-être, veut que le compositeur, surpris par une averse, ait trouvé refuge dans l'atelier d'un forgeron et, charmé par le bruit des marteaux sur l'enclume, se soit empressé de les transcrire au clavecin. Un *Prélude* alliant souplesse, élégance et robustesse de l'harmonie introduit la suite et annonce une *Allemande* chorégraphique, typiquement haendélienne, intenses mélodique. On notera la parenté entre les deux mouvements suivants et deux pièces pour clavecin de Couperin : les contours du thème de la *Courante* sont identiques à ceux de *L'Artiste* du 19^e *Ordre du Troisième livre de pièces de clavecin* de François Couperin publié en 1722, et les courbes de l'air de « l'Harmonieux forgeron » évoquent à l'évidence l'un des actes des *Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* du *Deuxième livre* du même Couperin édité en 1716-1717. Cet air enchaîne cinq variations ou « doubles » venant

conclure avec une allégresse et une virtuosité bienvenues.

Le contraste n'en est que plus évident avec la gravité de la *Suite en fa mineur* HWV 433, une des plus denses du même volume, ce qui la rapproche de la *Suite en fa dièse mineur*. Elle débute par un prélude *Adagio* repris par Haendel dans une de ses sonates en trio. Ses longues tenues de pédale qui, dans une certaine ambivalence, évoquent l'orgue, soutiennent des figures d'admirable facture sur une polyphonie à trois et quatre voix, aux rythmes pointés pathétiques. Un point d'orgue et une demicadence mènent à une fugue grandiose *Allegro* solidement charpentée sur un sujet sobre mais affirmé. L'abondance et « l'appareil figuratif » font de cette pièce, selon l'expression de Norbert Dufourcq, un modèle du genre. Comme chez les clavecinistes français, *Allemande* construite comme un bicinium à l'italienne auquel vient s'adjoindre par moment une troisième voix, et *Courante*, dans leur tempo particulier, forment une paire stylistique et rythmique. Il n'y a pas de sarabande dans cette suite couronnée par une *Gigue* animée de marches d'harmonie, qui vient mettre un point final à cette page née de l'âme d'un musicien dont, disait Romain Rolland, le talent « soulevait des transports d'enthousiasme, d'orgueil, de fureur et de joie ».

Adélaïde de Place

Anne Queffélec

Fille et sœur d'écrivains, passionnée elle-même de littérature, Anne Queffélec se tourne vers la musique dès son plus jeune âge. Après ses études musicales au CNSM de Paris qu'elle quittera couronnée des Premiers Prix de piano et de musique de chambre, elle poursuit sa quête à Vienne auprès de Badura-Skoda, Demus et surtout Brendel.

Les succès remportés dans les concours internationaux de Munich (1er prix à l'unanimité en 1968), puis Leeds (prix en 1969) ne tardent pas à faire d'elle une soliste en vue, invitée par les brillantes baguettes de Boulez, Zinman, Gardiner, Conlon, Jordan, Foster, Janowski... en compagnie d'orchestres prestigieux, London Symphony Orchestra, New Philharmonia, BBC Symphony, Tokyo NHK, Orchestre National et Philharmonique de Radio-France, Philharmonique de Prague, Sinfonia Varsovia, etc... dans le cadre des grands festivals tels les célèbres « Proms » de Londres qui l'engagent à plusieurs reprises, et en France la Grange de Meslay, Strasbourg, Besançon, Dijon, Bordeaux, la Folle Journée de Nantes, la Roque d'Anthéron où elle a donné en 2003 en six concerts diffusés en direct sur France Musiques l'intégrale des sonates de Mozart, confirmant son affinité passionnée avec l'univers mozartien. Elle avait pris part à l'enregistrement de la bande sonore du film « Amadeus » sous la direction de Neville Marriner.

A la scène comme au disque, couronnée « meilleure interprète de l'année » aux *Victoires de la Musique* en 1990, Anne Queffélec cultive un répertoire éclectique comme en témoigne sa discographie : elle a consacré plus d'une trentaine d'enregistrements (Erato, RCA, Virgin Classics, Mirare) à Scarlatti, Schubert, Liszt, Debussy, Beethoven, Fauré, Mendelssohn, Mozart, Satie ainsi qu'à l'oeuvre intégrale pour piano seul de Ravel et Dutilleux.

« Elle pose ses mains sur le clavier et c'est l'évidence d'un jeu qui tient en haleine l'auditeur par son acuité et l'émeut par une élévation de sentiment digne des plus grands. » (*Le Monde*)
« Anne Queffélec : La découverte d'une âme » titrait le *Münchener Zeitung*.

PS : Il n'est pas d'usage de remercier spécifiquement un piano. Pourtant, je tiens à dire ici ma reconnaissance à mon magnifique partenaire d'enregistrement, le Steinway 568 278 que je salue par son numéro, faute de pouvoir lui donner un nom, auquel ont droit les grands violons...



In 1685, that annus mirabilis for musicians, Georg Friedrich Handel was born on 23 February, Johann Sebastian Bach on 21 March, and Domenico Scarlatti on 26 October. At that time the piano did not exist, but how can one imagine that any of these geniuses, each of them the creator of his own unique universe, would have objected to their compositions for harpsichord, the instrument they cherished and which inspired them to create an extraordinary repertoire, sounding in a different but equally felicitous fashion on the piano? When they take over someone else's repertoire, pianists may sometimes feel they are playing the unlovable role of the cuckoo, that predator with the charming call who makes his home in other birds' nests... Yet in so doing they are reviving the Baroque spirit in its essential dimension of liberty. Did not Scarlatti himself, in the preface to the thirty sonatas published in his lifetime, address performers and more broadly listeners with the words: 'Show yourself more human than critical. You will thereby increase your own pleasure. Be happy'? Then let pianists, following the Handelian injunction from *Messiah* 'Rejoice', exult uninhibitedly as they explore the splendours of this deeply moving and exhilarating humanity. Music is life. It transcends history. 1685-2005: Bach, Handel, and Scarlatti are our eternal contemporaries.

Anne Queffélec

'He was known as the "great bear". He was gigantic, broad and corpulent . . . with a strong sense of humour. He had a mischievous feigned simplicity.' This is how Romain Rolland portrayed Handel, while Charles Burney described him as 'impetuous, rough and peremptory in his manners and conversation, but totally devoid of ill-nature or malevolence', a stranger to concession and compromise.

In comparison with his output of operas and sacred music, and with the publications of his illustrious contemporaries Bach, Rameau, Couperin, and Scarlatti, the keyboard appears to have played a relatively modest role for Handel. And indeed, though abundant, his harpsichord music, most of which dates from the earlier part of his career, was long put in the

shade by Bach's music for the instrument. After his death, unlike so many of his contemporaries, this immense genius, a remarkable performer, outstanding improviser and transcriber, never sank into oblivion: Mozart deeply admired him to the point of making a new instrumentation of *Messiah* in 1789, Beethoven considered him the greatest composer of all time, Berlioz had a good opinion of his oratorios while railing against 'his heavy bewigged countenance', Franck was a keen student of his fugues, Brahms built his celebrated Variations for piano op.24 on the theme of the Air from the Suite in B flat major HWV 434, which precedes the delicate Menuet performed here. Like Scarlatti's, the existence of this inveterate traveller who divided his career between his native Germany, Italy and

England, his second homeland where he settled permanently, adopting British nationality, retains a strong stamp of internationalism. From his early maturity onwards, Handel achieved in his keyboard music a highly personal synthesis of the Italian, French and German styles. From the German musical environment in which he was trained he took the grandeur and contrapuntal richness of powerful, fiery fugues. From the French style, universally acknowledged at the time, he borrowed and exploited all the resources of the dance suite and the nobility of the Lullian overture. Italy, where he stayed for several long periods, inspired him to experiment with the form of the sonata, with a sometimes airy modernism worthy of Scarlatti, but within the context of the suite of dances, whose framework he did not always strictly respect: like Rameau, he did not hesitate to mix sonata-type movements and dances in felicitous juxtaposition.

His oeuvre for harpsichord is gathered in a number of collections. The first of these comprises eight *Suites de Pieces pour le Clavecin* (as the original French title calls them) HWV 426-433, by turns grave and severe, luminous and imaginative, probably written during his stays in Italy or in Hanover, between 1706 and 1714. This volume was engraved under Handel's direction in London in 1720, at the very moment when Roger of Amsterdam brought out a probably 'pirated' edition of *Pieces à un & Deux Clavecins Composées Par Mr Hendel*: one can understand why the composer, in his preface, made a point of stating that fraudulent circulation of poor copies

of these pieces (common practice at a period when publishing mores were extremely lax, but also proof of the interest aroused by his music) had obliged him to supervise the publication of the present collection, dedicating these and future products of his 'small talent' to the service of England, 'a Nation from which I have receiv'd so Generous a protection'. In 1733, without Handel's authorisation, the London printer John Walsh offered the public a second collection of pieces, less rich and on a smaller scale than the earlier ones, partly derived from the volume published by Roger, following this in 1735 with a so-called 'opus 3' ('Troisieme Ovarage', sic) consisting of *Six Fugues or Voluntaries for the Organ or Harpsicord*.

The penultimate work of the 1720 collection, the Suite in G minor HWV 432, ends with a famous Passacaille with variations. Imported from Spain (its etymology lies in the Spanish expression *pasar calle*, to walk down the street), the *passacaglia* is a dance tune in moderate tempo conceived as a succession of varied couplets over an ostinato bass; it is closely related to the chaconne. In the present instance we hear a sequence of brief melodic and rhythmic variations, in inverted movement from one piece to the next, becoming more and more impetuous right up to the last, which sums up the whole. At the centre of the suite stands a Sarabande entirely written in long note-values, whose harmonic structure Handel bases on the theme of 'La Follia'. This grave, noble dance, already known in the fourteenth century, was widely diffused in France under the

name *Folies d'Espagne*.

The *Suite* in F sharp minor HWV 431, the *ton de la chèvre* seldom explored by Handel's contemporaries and which even Bach did not use in his organ music, comes from the same collection. Of its four movements, only the final *Gigue* belongs to the spirit of the *suite*. The liveliness of this piece marks a break with the grandeur of the three preceding movements, the first two of which resemble improvised preludes with their rich polyphony and French dotted rhythms. The extended central double fugue remains a paragon of contrapuntal style. Suite or sonata? The *Suite in D minor* HWV 436 is a brilliant example of the freedom with which Handel transcends formal constraints by inserting into the framework of the dance suite movements borrowed from the sonata, thereby producing a synthesis of the different styles in use in his day: the opening *Allemande*, which one might imagine issuing from the fingers of one of the French *clavecinistes*, gives way to an *Allegro* which is in fact a *courante* of typically Italian lightness. It is to France that the composer refers once again in an ornate *Air* in sarabande rhythm, which clearly invites improvisation. The work closes to the strains of a lively *Gigue* and a *Menuetto* with variations.

The sumptuous *Presto* that ends the *Suite in D minor* HWV 428 also appears in other forms in Handel's oeuvre: the overture to the opera *Il pastor fido* (1712), the *Concerto Grosso* op.3 no.6 and the *Organ Concerto* op.7 no.4. As for the vast *Chaconne* in G major HWV 435, included in

the volume published in 1733, it is founded on an eloquent, abundantly ornamented theme, stated in eight bars punctuated by chords and flurries of demisemi-quavers and hemidemisemi-quavers, and supported by a bass built on the descending tetrachord from tonic to dominant. This is followed by twentyone variations, seven of them in the minor, and conforming to a scheme often used in Germany at this period, Handel states them in pairs, moving with increasing volubility. In this highly structured score he displays his mastery of compositional technique, his sense of dramatic progression and his innate taste for variation.

The most famous of the eight suites of 1720 is the *Suite* in E major HWV430, known as 'The Harmonious Blacksmith'. Although it is established that this nickname is not Handel's, certain commentators have nonetheless at least attempted to explain it: the most widespread, and perhaps the most poetic version relates that the composer, caught in a sudden downpour, took refuge in a smithy and, charmed by the sounds of hammer on anvil, hastened to transcribe them for harpsichord. A *Prelude* combining flexibility, elegance and harmonic robustness introduces the suite and announces a choreographic *Allemande*, typically Handelian and intensely melodic. One may note the kinship between the two following movements and two harpsichord pieces by François Couperin: the contours of the *Courante's* theme are identical with those of *L'artiste* in the 19th *Ordre* of Couperin's *Troisième Livre de pièces*

de *clavecin*, issued in 1722, and the outline of the 'Harmonious Blacksmith' tune clearly evokes one of the 'acts' of *Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* from the same composer's second book, published in 1716-17. This Air is followed by five variations or 'doubles', which conclude the suite with the appropriate jubilation and virtuosity. This further accentuates the contrast with the gravity of the Suite in F minor HWV 433, one of the densest in the same volume, whose climate links it with the Suite in F sharp minor. It begins with a Prelude (Adagio) also used by Handel in one of his trio sonatas. Its long pedals, which somewhat ambivalently evoke the organ, underpin admirably fashioned figures in three- and four-part polyphony, featuring pathetic dotted rhythms. A fermata and an imperfect cadence lead to a grandiose Fugue (Allegro), solidly built on a sober but assertive subject. Its amplitude and its 'figurative apparatus' make this piece, as Norbert Dufourcq observed, a model of the genre. As in the French harpsichord tradition, the Allemande, constructed like a *bicinium* in the Italian style which is occasionally joined by a third voice, and the Courante, in their respective tempos, form a stylistic and rhythmic pair. There is no sarabande in this suite capped by a Gigue driven by harmonic sequences, which adds the finishing touch to this work born of the soul of a composer whose art (to quote Romain Rolland once more) 'provoked transports of enthusiasm, pride, frenzy and joy'.

Adélaïde de Place

1 - Literally, 'tone of the goat', referring to the uncomfortable sound produced by this key before the generalised use of equal temperament. (Translator's note)

Anne Queffélec

The daughter and sister of writers, Anne Queffélec inherited a family name that makes no attempt to conceal its origins, and which she has chosen to honour in the exclusive world of the keyboard. After finishing her training at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris with prizes in both piano and chamber music, this native of Brittany set sail for other musical horizons: it was in Vienna, with Badura-Skoda, Demus, and above all Brendel, that she chose to pursue her quest.

Her successes in the international competitions at Munich (First Prize by unanimous decision in 1968), then Leeds (where she was a prizewinner in 1969), quickly made her a sought-after soloist, invited by such brilliant conductors as Boulez, Zinman, Gardiner, Conlon, Jordan, Foster, and Janowski, in the company of prestigious orchestras like the London Symphony, New Philharmonia, BBC Symphony, NHK Orchestra Tokyo, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Prague Philharmonic, and Sinfonia Varsovia. Her career has taken her to the great international festivals, including the celebrated BBC Proms in London where she has appeared several times, and such French festivals as La Grange de Meslay, Strasbourg, Besançon, Dijon, Bordeaux, La Folle

Journée de Nantes, and La Roque d'Anthéron, where in August 2003 she played the complete Mozart sonatas in the course of six concerts broadcast live on France Musiques, confirming once more her passionate affinity with that composer's world. Some years before this, she took part in the original soundtrack recording of the film *Amadeus* under the direction of Neville Marriner.

Both on the concert platform and on record, Anne Queffélec (who was voted 'Artist of the Year' at the *Victoires de la Musique* in 1990) cultivates her private garden, cherishing an eclectic repertoire of works she feels particularly close to. This is reflected in her discography: she has made more than thirty recordings (on Erato, RCA, Virgin Classics, Mirare), devoted to Scarlatti, Schubert, Liszt, Debussy, Beethoven, Fauré, Mendelssohn, Mozart, and Satie, and including the complete solo piano works of Ravel and Dutilleux.

'She places her hands on the keyboard, and the absolute naturalness of her playing holds the listener spellbound with its acuteness of perception, while moving him with a loftiness of sentiment worthy of the very finest pianists' (*Le Monde*). Or as a headline in the *Münchener Zeitung* put it: 'Anne Queffélec: a soul discovered'.

PS: It is not customary to single out a piano for thanks. However, I would like here to express my gratitude to my magnificent recording partner,

the Steinway 568 278, which I address by its number since I cannot give it a name such as great violins are permitted to sport...

Translation : Charles Johnston

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 à blé; 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 à 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 beginning of the last century. Its exceptional acoustics was 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.



