



# FRÉDÉRIC CHOPIN (1810 - 1849)

## Disque 1

### 12 études opus 10

1. n° 1 en ut majeur - <i>Allegro</i>	2:02
2. n° 2 en la mineur - <i>Allegro</i>	1:22
3. n° 3 en mi majeur - <i>Lento ma non troppo</i>	3:44
4. n° 4 en ut dièse mineur - <i>Presto</i>	2:01
5. n° 5 en sol bémol majeur - <i>Vivace</i>	1:45
6. n° 6 en mi bémol mineur - <i>Andante</i>	3:01
7. n° 7 en ut majeur - <i>Vivace</i>	1:33
8. n° 8 en fa majeur - <i>Allegro</i>	2:26
9. n° 9 en fa mineur - <i>Allegro molto agitato</i>	2:02
10. n° 10 en la bémol majeur - <i>Assai vivace</i>	2:05
11. n° 11 en mi bémol majeur - <i>Allegretto</i>	2:29
12. n° 12 en ut mineur - <i>Allegro con fuoco</i>	2:38

### 12 études opus 25

13. n° 1 en la bémol majeur - <i>Allegro sostenuto</i>	2:15
14. n° 2 en fa mineur - <i>Presto</i>	1:27
15. n° 3 en fa majeur - <i>Allegro</i>	1:44
16. n° 4 en la mineur - <i>Agitato</i>	1:41
17. n° 5 en mi mineur - <i>Vivace</i>	3:06
18. n° 6 en sol dièse mineur - <i>Allegro</i>	2:06
19. n° 7 en ut dièse mineur - <i>Lento</i>	4:49
20. n° 8 en ré bémol majeur - <i>Vivace</i>	1:07
21. n° 9 en sol bémol majeur - <i>Allegro vivace</i>	0:59
22. n° 10 en si mineur - <i>Allegro con fuoco</i>	3:49
23. n° 11 en la mineur - <i>Lento</i>	3:45
24. n° 12 en ut mineur - <i>Allegro molto con fuoco</i>	2:37

## Disque 2

### 24 préludes opus 28

1. n° 1 en ut majeur - <i>Agitato</i>	0:41
2. n° 2 en la mineur - <i>Lento</i>	2:19
3. n° 3 en sol majeur - <i>Vivace</i>	0:58
4. n° 4 en mi mineur - <i>Largo</i>	2:04
5. n° 4 en ré majeur - <i>Molto allegro</i>	0:36
6. n° 6 en si mineur - <i>Lento assai</i>	1:54
7. n° 7 en la majeur - <i>Andantino</i>	0:42
8. n° 8 en fa dièse mineur - <i>Molto agitato</i>	1:48
9. n° 9 en mi majeur - <i>Largo</i>	1:29
10. n° 10 en ut dièse mineur - <i>Molto allegro</i>	0:33
11. n° 11 en si majeur - <i>Vivace</i>	0:39
12. n° 12 en sol dièse mineur - <i>Presto</i>	1:12
13. n° 13 en fa dièse majeur - <i>Lento</i>	3:03
14. n° 14 en mi bémol mineur - <i>Allegro</i>	0:29
15. n° 15 en ré bémol majeur - <i>Sostenuto</i>	4:49
16. n° 16 en si bémol mineur - <i>Presto con fuoco</i>	1:09
17. n° 17 en la bémol majeur - <i>Allegretto</i>	2:50
18. n° 18 en fa mineur - <i>Molto allegro</i>	1:01
19. n° 19 en mi bémol majeur - <i>Vivace</i>	1:22
20. n° 20 en ut mineur - <i>Largo</i>	2:02
21. n° 21 en si bémol mineur - <i>Cantabile</i>	1:37
22. n° 22 en sol mineur - <i>Molto agitato</i>	0:46
23. n° 23 en fa majeur - <i>Moderato</i>	0:48
24. n° 24 en ré mineur - <i>Allegro appassionato</i>	2:30

PHILIPPE GIUSIANO PIANO



### Chopin : Préludes op. 28, Études op. 10 et 25

Les circonstances de la composition des *Préludes* op. 28 de Chopin ont suscité maints commentaires, plus ou moins romanesques. Si on a souvent tenu à leur donner une explication imagée, c'est que la plupart ont été revus, sinon achevés, lors du triste séjour du musicien à Majorque, aux côtés de George Sand, pendant l'hiver 1838-1839. Dans *Un hiver à Majorque* publié dans la *Revue des deux mondes* en 1841 et dans *Histoire de ma vie*, parue après la mort de Chopin entre 1854 et 1855, récits où se mêlent souvenirs intimes et jubilation devant la beauté des paysages, George Sand a relaté les péripéties de ce voyage aux Baléares.

Malgré les réticences de Chopin, car, écrit-elle, « c'était l'homme des habitudes impérieuses, et tout changement, si petit qu'il fût, était un événement terrible dans sa vie », elle avait réussi à le convaincre des bienfaits du soleil méditerranéen sur sa santé chancelante. Séduits d'abord par la douceur du climat, tous deux durent se rendre à l'évidence : l'hiver majorquin

pouvait être redoutablement capricieux. « Les vents du nord y soufflent avec fureur, note l'écrivain, et, dans certaines années les pluies d'hiver tombent avec une abondance et une continuité dont nous n'avons en France aucune idée. » Surpris par ce déluge qui ravinaient les sentiers et faisait suinter les murs de la chartreuse de Valldemosa où ils s'étaient réfugiés après avoir quitté Palma, George Sand et Chopin prirent les Baléares en horreur. Souffrant et fiévreux, « le pauvre grand artiste » était devenu un objet d'épouvante pour la population : « Nous fûmes atteints et convaincus de phthisie pulmonaire, ce qui équivaut à la peste dans les préjugés contagionistes de la médecine espagnole », se souvint George Sand, inconsciente apparemment de la gravité de la maladie qui allait emporter Chopin dix ans plus tard. Celui-ci n'en travailla pas moins ardemment, et « c'est là, ajoute-t-elle, qu'il a composé les plus belles de ses courtes pages qu'il intitulait modestement ses préludes. Ce sont des chefs-d'œuvre. » En février 1839, les « exilés » quittèrent définitivement Majorque.

Le 22 janvier, Chopin avait expédié à son

ami et copiste Julian Fontana à Paris, ses vingt-quatre *Préludes*, avec mission d'en préparer la future édition française qui parut la même année avec une dédicace à Camille Pleyel, pianiste et compositeur, fils d'Ignace Pleyel, fondateur de la fabrique de pianos qui porte son nom, et depuis 1831 directeur de la manufacture. C'est sur un piano Pleyel, petit piano de voyage, envoyé de France à Majorque, que Chopin mit la dernière main à ses *Préludes*.

Musicien de la petite forme, ce qui le rapproche d'un des maîtres du « baroque » français François Couperin, Chopin dégage le prélude des formes que lui attribuèrent les musiciens des époques antérieures : morceau d'improvisation introduisant une suite de danses ou pièce de caractère libre indissociable de la fugue. Le prélude de Chopin, comme celui de Debussy au début du XX<sup>e</sup> siècle, devient une pièce à part entière, mais si Debussy, qui donne un titre à chacun de ses préludes après leur dernière mesure, cherche à créer une atmosphère, Chopin conçoit chacun des siens comme un commentaire saisissant de ses états d'âme et de ses aspirations.

Debussy portait d'ailleurs une grande admiration à son aîné : « La musique de Chopin est une des plus belles que l'on ait jamais écrites. Par la nature de son génie, il échappe aux classifications. » Sans tomber dans les excès des clichés entourant le malheureux voyage de Chopin à Majorque, on ne peut nier que nombre de ses *Préludes* aient été marqués par l'atmosphère fiévreuse vécue alors et par l'angoisse qui s'empara de lui, bien qu'il ait toujours rejeté la musique imitative et refusé que l'on donnât des titres à ses partitions. Certains préludes « sont mélancoliques et suaves » disait George Sand, d'autres « sont d'une tristesse morne et, en vous charmant l'oreille, vous navrent le cœur ». C'est en référence aux souvenirs de la romancière et de sa fille Solange, que le célèbre *Prélude n°15*, au climat de nocturne, a reçu le nom de prélude « des gouttes de pluie » : « Il y en a un qui lui vint par une soirée de pluie lugubre et qui jette dans l'âme un abattement effroyable ».

En héritier de Bach auquel il vouait une véritable vénération, Chopin organise ses vingt-quatre *Préludes* selon les vingt-quatre tons de la gamme, chaque ton



majeur étant suivi de son relatif mineur. Ces pièces plongent donc leurs racines dans le *Clavier bien tempéré* que le musicien avait emporté à Majorque et dont il faisait son pain quotidien. Il y en a de très brefs comme le n°7, sorte d'idéalisation de la mazurka, dont l'idée musicale se réduit au minimum, alors que d'autres évoquent l'étude de concert, tels les n°8 et 16 d'une déferlante virtuosité, ou le n°19 avec son immuable dessin de doubles croches : Wilhelm von Lenz, diplomate et élève de Liszt, disait à ce propos que les préludes de Chopin étaient en petit ce que ses études étaient en grand. C'est la pensée intime de leur auteur qui s'y révèle : fièvre et agitation intérieure (n°1), méditation douloureuse amplifiée par d'âpres dissonances de basse (n°2), mélancolie (n°4 et 13), gravité d'une marche funèbre (n°21), passion (n°24). Les *Préludes* de Chopin « ont la libre et grande allure qui caractérise les œuvres de génie », écrivait Liszt. L'étude en tant que genre musical s'est développée dans la musique pianistique au début du XIX<sup>e</sup> siècle, en un temps où la virtuosité exerçait une fascination sur le public. En 1840, Wagner écrivait dans la

*Revue et gazette musicale* : « La virtuosité devint de plus en plus envahissante (...). Le musicien qui veut, aujourd'hui, conquérir la sympathie des masses, est forcé de prendre pour point de départ cet amour-propre intraitable des virtuoses, et de concilier avec une pareille servitude les miracles qu'on attend de son génie. À la vérité, il faut rendre justice à l'époque actuelle, qu'elle a produit des artistes qui ont su, en dépit de cette obsession préjudiciable, donner à leur talent un développement idéal et grandiose. » Moins répétitive et plus mélodique que l'exercice, l'étude « offre, selon Nathalie Froud, une approche pédagogique plus musicale et gratifiante pour l'interprète ». On rappellera que les prodiges de la virtuosité ont été grandement influencés à l'époque de Chopin par une floraison d'appareils pédagogiques aux noms évocateurs, le « chiropraste » de Logier (1822), le « guide-mains » de Kalkbrenner (1831), le « dactylion » de Herz (1835), le « chirogymnaste » de Casimir Martin (1840), véritables « instruments de torture » ou subterfuges mécaniques imaginés par des facteurs de piano ou des musiciens pour entraîner la technique

digitale des instrumentistes et enseigner la position dite « naturelle » de la main. Hostile à ces procédés artificiels, Chopin préconisait à ses élèves de travailler avec intelligence.

Jeune musicien de vingt-trois ans, Chopin publia en 1833 une première série d'*Études* op. 10, dédiées à Liszt. Quatre ans plus tard, il suscitait l'admiration de Schumann en donnant douze nouvelles *Études* op. 25 dédiées à Marie d'Agoult, compagne de Liszt, connue en littérature sous le nom de Daniel Stern. Ces œuvres sont des pièces de perfectionnement destinées à des pianistes accomplis, l'enseignement étant pour Chopin la manifestation d'une authentique vocation pédagogique. Chacune traite d'un ou de plusieurs problèmes techniques : extension des doigts, indépendance des mains, travail des tierces, des sixtes et des octaves, enchaînements chromatiques, souplesse du poignet, etc. Chopin insiste fréquemment sur l'entraînement des doigts faibles et pour cela n'hésite pas à utiliser des doigtés inhabituels dans l'*Étude* op. 10 n°2 construite sur un dessin chromatique joué sans aucune

intervention du pouce. Selon le pianiste Karol Mikuli, son élève, il aimait utiliser le pouce sur les touches noires pour faciliter l'exécution. « Le tout, c'est de savoir bien employer les doigts, c'est de savoir bien doigter », disait-il.

Dans les vingt-quatre *Études*, le travail gymnastique n'altère jamais la puissance du poème musical, pathétique et violent dans l'*Étude* op. 10 n°12 dite « révolutionnaire », mais toujours original, avec une volonté marquée de conduire une ligne mélodique au-dessus du problème technique : les *Études* op. 10 n°3 et n°6 par exemple témoignent d'une souveraine maîtrise de la polyphonie d'où émergent des thèmes limpides dans une intense puissance expressive. Signes d'une émotion contenue, les frémissements de la première partie de l'*Étude* n°3 viennent se heurter aux redoutables traits de sixtes de l'épisode central. Ailleurs, l'*Étude* op. 25 n°7 se plie aux exigences de l'écriture vocale du bel canto bellinien que Chopin aimait tant. Tout à son admiration pour la « modernité » de l'écriture, pour les harmonies presque impressionnistes de l'*Étude* op. 10 n°6, pour les chocs



dissonants de *l'Étude* op. 25 n°12, pour les « combinaisons harmoniques d'une étonnante profondeur » relevées ici et là par Berlioz, Charles Koechlin considérait Chopin comme « un des créateurs (les plus authentiques peut-être) de la musique moderne » .

Adélaïde de Place

### Philippe Giusiano

Vainqueur du 13<sup>ème</sup> Concours International Frédéric Chopin de Varsovie, Philippe Giusiano fait figure de référence dans les œuvres du compositeur polonais. Classé une première fois huitième à l'âge de 17 ans, il remporte le concours cinq ans plus tard en 1995, et confirme ainsi un talent qui dépasse le simple cadre du romantisme. On pourra lire à la sortie de son second CD Chopin "... on a l'intuition que c'est comme cela que jouait Chopin" (O. Bellamy, *Le Monde de la Musique*). Philippe Giusiano se produit alors dans les grandes salles de concerts, parmi lesquelles le Carnegie Hall de New York, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Théâtre de Vérone, la Scala de Milan, la

Salle Gaveau et le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le Suntory Hall de Tokyo...

Il est invité par de nombreux festivals en France : La Roque d'Anthéron, la Chaise Dieu, Aix-en-Provence, La Châtre "Chopin chez George Sand", le Festival Chopin de Bagatelle, le Festival du Jeune Soliste d'Antibes Juan-les-Pins, La Folle Journée, le Festival Berlioz, les Nuits Romantiques du Lac du Bourget... comme à l'étranger : Festival de la Ruhr (Allemagne), Festival de Ravello (Italie), Festival Chopin à Duzniki et Festival Chopin à Antonin (Pologne). Il donne des concerts en Italie, en Autriche, en Allemagne, au Danemark, au Canada, au Maroc, au Moyen Orient, en Lituanie, et effectue chaque année une tournée au Japon et en Pologne. Il joue sous la direction d'Antoni Wit, Kazimierz Kord, Petr Vronsky, Yutaka Sado, Laurent Petitgirard, Philippe Entremont, Grzegorz Nowak, Krzysztof Penderecki...

En mars 2001, Philippe Giusiano inaugure la grande salle du Palais des Congrès de Vilnius, en y donnant un premier récital de piano. Ce concert est enregistré par la télévision lituanienne et retransmis plusieurs fois dans le pays.

La critique souligne en particulier "son contact hypersensible avec l'instrument, rappelant les principes de la technique des maîtres du passé qui accordaient beaucoup d'importance au toucher" (E. Gedgudas, Lietuvos Rytas).

Philippe Giusiano a enregistré plusieurs disques en France et au Japon. Son interprétation profonde et sincère des œuvres de Chopin et de Rachmaninov a été chaleureusement louée par la critique et a connu beaucoup de succès parmi les auditeurs.

Il commence le piano à l'âge de cinq ans et étudie au Conservatoire National de Région de Marseille avec Odile Poisson et Pierre Barbizet. Il obtient à douze ans la Médaille d'Or de la Ville de Marseille et devient à treize ans le plus jeune lauréat du concours Liszt des Pennes Mirabeau (1986). L'année suivante, il remporte également le premier prix du concours Darius Milhaud (1987). Il poursuit ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec Jacques Rouvier, où il obtient à seize ans un premier prix à l'unanimité. Il se perfectionne ensuite avec Karl-Heinz Kämmerling au Mozarteum de Salzburg,

puis avec le pianiste et compositeur polonais Milosz Magin.

Il est actuellement guidé par Inesa Leonaviit.

Philippe Giusiano joue aujourd'hui dans le monde entier et fait partager à son public des moments forts en privilégiant toujours la musique et l'âme du compositeur. "Un piano impeccable et net, qui ne cherche pas à surajouter des éléments trop subjectifs" (Georges Gallician, *La Provence*).

Parallèlement à son activité pianistique, Philippe Giusiano est régulièrement invité à donner des masterclasses en Pologne et au Japon.



**Chopin: Preludes op. 28,  
Études op. 10 and 25**

The circumstances of composition of Chopin's Preludes op.28 have given rise to many commentaries, more or less novelistic in tone. If writers have often insisted on analysing the pieces in terms of colourful imagery, it is because most of them were revised, if not finished, during the composer's ill-fated stay in Majorca in the company of George Sand during the winter of 1838-9. In *Un hiver à Majorque*, printed in la *Revue des deux mondes* in 1841, and *Histoire de ma vie*, published (after Chopin's death) between 1854 and 1855, two accounts mingling intimate recollections and jubilation at the beauty of the landscapes, George Sand recounted the various episodes of this journey to the Balearic Islands.

Despite Chopin's reluctance – for, she wrote, 'he was a man commanded by habit, and any change, however small, was a tremendous event in his life' – she had managed to persuade him of the benefits to his frail constitution of Mediterranean sunshine. Initially delighted by the mildness of the climate, the pair were soon

forced to acknowledge that the Majorcan winter could be extremely capricious. 'The north winds blow ferociously there,' Sand observes, 'and in certain years the winter rains fall with a continuity and abundance of which we in France have no notion.' Caught unawares by this deluge, which gullied the paths and caused moisture to drip from the walls of the abandoned monastery of Valldemosa where they had taken refuge after leaving Palma, Sand and Chopin grew to loathe Majorca. Now ill and feverish, 'the poor great artist' had become an object of dread for the population: 'We were tried and convicted of pulmonary consumption, which to the contagionist prejudices of Spanish medicine is the equivalent of the plague', the writer recalled, seemingly oblivious to the gravity of the illness which was to kill Chopin ten years later. But the composer worked no less ardently for all that, and, Sand adds, 'it was here that he wrote the finest of those short pieces which he modestly entitled his preludes. They are masterpieces.' In February 1839, the 'exiles' left Majorca for good.

On 22 January, Chopin had sent the twenty-four preludes to his friend and

copyist Julian Fontana in Paris, entrusting him with the task of preparing the French edition. This duly appeared later the same year, with a dedication to the pianist and composer Camille Pleyel, son of Ignace Pleyel (the founder of the piano firm that bears his name) and since 1831 director of the family business. It was on a Pleyel piano, a small cottage instrument shipped from France to Majorca, that Chopin had put the finishing touches to his preludes. A master of small forms – a trait he shares with one of the great figures of the French 'Baroque', François Couperin – Chopin emancipates the prelude from the roles assigned to it by composers of earlier eras, namely an improvisatory movement introducing a dance suite or a piece in free style inseparable from the fugue. For Chopin, as for Debussy at the start of the twentieth century, the prelude becomes a piece in its own right; but whereas the latter grants each of his preludes a title after its final bar and seeks to create an atmosphere within them, Chopin conceives each of his as an arresting commentary on his own moods and aspirations. Incidentally, Debussy was a great admirer of his predecessor:

'Chopin's music is among the finest ever written. By the very nature of his genius, he escapes classification.'

Without falling into the excesses of the clichés surrounding Chopin's unhappy sojourn in Majorca, one cannot deny that many of his preludes bear the mark of the febrile atmosphere in which he lived and the anguish that took hold of him on the island, even though he always rejected imitative music and refused to allow anyone to saddle his scores with titles. Some of the preludes 'are melancholy and suave', said George Sand, while others 'are mournful in their sadness, and, while charming the ear, break the heart'. It was through the recollections of the novelist and her daughter Solange that the celebrated Prelude no.15, whose climate resembles that of a nocturne, acquired the nickname 'Raindrop Prelude': 'There is one [prelude] that came to him on a dismal rainy evening, and which plunges the soul into the depths of despondency.'

As the heir to Bach, whom he genuinely venerated, Chopin organised his twenty-four preludes according to the twelve notes of the chromatic scale, with each



major key followed by its relative minor. Hence these pieces are rooted in *The Well-Tempered Clavier*, which the composer had taken to Majorca with him and had made his daily bread. Some of the preludes are very short, like no.7, a sort of idealisation of the mazurka, whose musical germ is reduced to the bare minimum, while others evoke the concert study, such as nos.8 and 16 with their sweeping virtuosity, or no.19 with its immutable semiquaver pattern: in this respect, the diplomat and Liszt pupil Wilhelm von Lenz remarked that Chopin's preludes represent on a small scale what his études are on a larger scale. It is the composer's innermost thoughts that are revealed here: fever and inner turmoil (no.1), sorrowful meditation amplified by pungent dissonances in the bass (no.2), melancholy (nos.4 and 13), the gravity of a funeral march (no.21), passion (no.24). Chopin's Preludes 'have that air of freedom and grandeur that characterises works of genius', as Liszt wrote.

The étude was developed as a genre in its own right in the piano music of the early nineteenth century, at a time when virtuosity exerted a powerful fascination over the public. In 1840, Wagner wrote in

the *Revue et gazette musicale*: 'Virtuosity became more and more intrusive... The musician who wishes today to conquer the affections of the masses is forced to take as his starting point this inflexible vanity of the virtuosos, and to reconcile with such servitude the miracles expected of his genius. Truth to tell, one should say in fairness to the present age that it has produced artists who, in spite of this harmful obsession, have succeeded in finding an ideal and grandiose development for their talents.' Less repetitive and more melodic than the exercise, the étude, as Nathalie Froud puts it, 'offers a more musical and gratifying pedagogical approach for the performer'. It may be recalled that the marvels of virtuosity were strongly influenced in Chopin's time by a rash of teaching aids with colourful names – Logier's 'chiroplast' (1822), Kalkbrenner's 'hand-director' (1831), Herz's 'dactylion' (1835), Casimir Martin's 'chirogymnast' (1840): veritable 'implements of torture' or mechanical contrivances conceived by piano builders or musicians to train players in digital technique and teach the so-called 'natural' position of the hand. Hostile to these artificial devices, Chopin

recommended his pupils to make use of their own intelligence in practising.

Chopin was a young composer aged twenty-three in 1833 when he published an initial set of Études op.10, dedicated to Liszt. Four years later he earned the admiration of Schumann with a second batch of twelve Études op.25; this time the dedicatee was Marie d'Agoult, Liszt's mistress, who wrote under the pen name of Daniel Stern. These works are intended to perfect the technique of already accomplished pianists, in line with Chopin's genuine vocation for teaching. Each of them deals with one or more technical problems: extension of the fingers, independence of the hands, practice in thirds, sixths and octaves, chromatic progressions, flexibility of the wrist, and so on. Chopin frequently insists on the need to strengthen weak fingers, and therefore does not hesitate to employ unusual fingerings in the Étude op.10 no.2, built on a chromatic motif played without the intervention of the thumb. According to the pianist Karol Mikuli, his pupil, he liked to use the thumb on the black keys to facilitate performance. 'The essential thing is to know how to use the fingers properly, to be able to finger

correctly', he used to say.

In the twenty-four études, digital gymnastics never diminish the power of the musical poem, sometimes pathetic and violent (as in the so-called 'Revolutionary' Étude op.10 no.12), but always original, with a marked insistence on sustaining a melodic line over and above the technical problem: the Études op.10 nos.3 and 6, for example, attest a sovereign mastery of the polyphonic texture from which limpid themes emerge with intense expressive force. The quivering figures of the first section of no.3, signifying restrained emotion, jostle with the fearsomely difficult passages in sixths of the central episode. Elsewhere, the Étude op.25 no.7 submits to the demands of the Bellinian bel canto style that Chopin so loved. Lost in admiration of the 'modernity' of the writing, the almost impressionistic harmonies of the Étude op.10 no.6, the dissonant clashes of op.25 no.12, the 'harmonic combinations of astounding profundity' which Berlioz detected at certain points, Charles Koechlin regarded Chopin as 'perhaps one of the most authentic creators of modern music'.

Adélaïde de Place



## Philippe Giusiano

Winner of the Thirteenth International Frederic Chopin Competition in Warsaw, Philippe Giusiano is considered the reference with regard to the works of the Polish composer. After coming eighth when he first entered the competition at the age of 17, he won first place five years later in 1995, being a public and press favorite. When his second Chopin CD came out, the following was said: "...one has the feeling that this is how Chopin played" (*O. Bellamy - Le Monde de la Musique*).

This success at one of the world's most famous competition placed Philippe Giusiano among the top pianists and led to appearances at some of the greatest concert halls, among other the Carnegie Hall in New York, the Concertgebouw in Amsterdam, the Verona Theater, the Scala in Milano, the Théâtre des Champs-Élysées and the Salle Gaveau in Paris, the Suntory Hall in Tokyo...

He has taken part in many festivals in France – La Roque d'Anthéron, la Chaise-Dieu, Aix-en-Provence, "Chopin chez George Sand" in La Châtre, Chopin

Festival in Bagatelle, La Folle Journée, Berlioz Festival... and also abroad – the Ravello Festival in Italy, the Ruhr Festival in Germany, the Duszynki Chopin Festival and the Antonin Chopin Festival in Poland... He has made extensive tours through Germany, Japan, Austria, Poland, Italy, Portugal, Morocco, Denmark, Lithuania, Canada and Middle-East (Jordan, Syria). He has performed with some of the most outstanding orchestras and conductors such as Antoni Wit, Kazimierz Kord, Yutaka Sado, Grzegorz Nowak, Klauss Weiss, Petr Vronsky, Philippe Entremont, Laurent Petitgirard, Krzysztof Penderecki...

Philippe Giusiano has recorded several compact discs, in France and in Japan. His deep and sincere interpretation of Chopin and Rachmaninoff works has received high recognition from the critics and had a big success among the auditors.

Philippe Giusiano was born in 1973 in Marseille, where he began studying the piano at the age of 5. He studied at the Conservatoire de Région de Marseille under Odile Poisson and Pierre Barbizet. At the age of 12, he obtained the Ville

de Marseille Gold Medal and at thirteen became the youngest prizewinner at the Liszt Competition (1986). The following year, he won First Prize at the Darius Milhaud Competition (1987). He continued his studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris under Jacques Rouvier where he obtained First Prize by unanimous decision at the age of 16. In 1993, he received a scholarship that enabled him to study with professor Karl-Heinz Kämmerling at the Mozarteum in Salzburg and later on with reknown Polish pianist and composer Milosz Magin. At present, his main guide is Lithuanian professor Inesa Leonavičiūtė. Philippe Giusiano currently performs all over the world and goes share strong moments with his audience, always emphasising the music and the spirit of the composer. "An impeccable, precise pianist, who never seeks to add any superfluous subjective elements." (*Georges Gallician - La Provence*). Beside his artistic career, Philippe Giusiano is regularly invited to give masterclasses in Poland and in Japan.





### Chopin: *Préludes* op. 28, Etüden op. 10 und 25

Die Entstehung von Chopins *Préludes* op. 28 hat zu zahlreichen romantischen Spekulationen Anlass gegeben, nicht zuletzt deshalb, weil die meisten im Winter 1838-39 während Chopins Aufenthalt mit George Sand in Mallorca entstanden oder überarbeitet wurden. In *Ein Winter in Mallorca*, 1841 in der *Revue des deux mondes* erschienen, sowie in *Geschichte meines Lebens*, nach Chopins Tod zwischen 1854 und 1855 erschienen, mischen sich begeisterte Naturbeschreibungen und persönliche Erinnerungen George Sands.

George Sand war es gelungen, Chopin, der wie sie schrieb, „ein Mann der Gewohnheiten war und den auch nur die kleinste Veränderung in seinem Tagesablauf völlig aus der Fassung brachte“, von der heilenden Wirkung der mediterranen Sonne zu überzeugen. Wenn auch beide anfangs vom milden Klima begeistert waren, belehrte sie der launische Winter Mallorcas bald eines besseren: „Der Nordwind bläst fürchterlich und im Winter regnet es

manchmal so viel, wie man es sich in Frankreich gar nicht vorstellen kann“, schrieb die Schriftstellerin. Diese unerwartete Sintflut machte die Wege unbegehrbar, die Wände der Kartause von Valldemosa, wohin sie sich nach Palma geflüchtet hatten, schienen vor Nässe zu schwitzen und ihr Aufenthalt verwandelte sich in einen Albtraum. Der kranke und fiebrige Chopin wurde von der Bevölkerung gemieden: „Die spanischen Ärzte überzeugten uns von der Diagnose Schwindsucht, die hier wegen ihrer mutmaßlich hohen Ansteckungsgefahr der Pest gleichkommt“, erinnerte sich George Sand. Sie war sich selber der Gefahr der Krankheit, an der Chopin zehn Jahre später sterben sollte, nicht bewusst. Doch Chopin arbeitete unvermindert weiter und komponierte „seine schönsten kurzen Musikstücke, die er bescheiden *Préludes* nannte. Es sind Meisterwerke“. Im Februar 1839 verließen George Sand und Chopin Mallorca für immer.

Am 22. Januar hatte Chopin seinem Freund und Kopisten Julian Fontana in Paris seine vierundzwanzig *Préludes* gesandt, mit dem Auftrag, sie für eine künftige französische Ausgabe

vorzubereiten. Diese erschien im selben Jahr mit einer Widmung an Camille Pleyel, Pianist und Komponist, Sohn von Ignace Pleyel, dem Gründer der Klavierfabrik Pleyel, und seit 1831 Direktor der Fabrik. Chopin hatte auf einem kleinen, von Frankreich nach Mallorca gesandtem Pleyel Reiseklavier die *Prélude* fertig komponiert.

Mit seiner Vorliebe für kurze Musikstücke nähert sich Chopin einem Meister des französischen Barocks François Couperin an. Chopin befreit jedoch das *Prélude* von seiner ursprünglichen Funktion: aus einer kurzen improvisierten Einleitung zu einer Tanzsuite oder einem mit einer Fuge verbundenen freien Charakterstück wird Chopins *Prélude* – wie übrigens auch Debussys zu Beginn des 20. Jahrhunderts – zu einem unabhängigen Stück. Während Debussy jedem *Prélude* einen Titel gibt und damit eine bestimmte Atmosphäre schafft, malt Chopin mit seinen *Préludes* Seelenzustände. Debussy hegte eine große Bewunderung für den älteren Komponisten: „Chopins Musik ist eine der schönsten, die je geschrieben wurde und einzig in ihrer Art.“

Chopin lehnte Programm und Titel für

seine Musik vehement ab. Und doch lässt sich nicht bestreiten, dass einige *Prélude* von der fiebrigen Stimmung und Sorge der unglücklichen Mallorca Reise geprägt sind. Manche „sind melancholisch und lieblich“, sagte George Sand, andere „von einer Schwermut, die das Ohr bezaubert und das Herz betrübt.“ Das „Wassertropfen-Prélude“ verdankt seinen Namen der Schriftstellerin und ihrer Tochter Solange: „Eines entstand in einer düsteren Regennacht und versetzt die Seele in tiefste Niedergeschlagenheit.“ Chopin bewunderte Bach unendlich und sah sich als seinen Erben. Die *Préludes* haben tatsächlich ihre Wurzeln im *Wohltemperierten Clavier*, das Chopin nach Mallorca mitgenommen hatte und täglich spielte. Er ordnete seine vierundzwanzig *Préludes* jedoch nicht nach der Tonleiter, sondern in der Reihenfolge des Quintenzirkels, wobei jede Dur-Tonart von der entsprechende Mollparalleltonart gefolgt wird. Einige *Préludes* sind sehr kurz wie Nr.7, eine Art Idealisierung der Mazurka, deren musikalische Idee sich auf ein Minimum reduziert, während andere eher die Gestalt einer Konzertetüde annehmen,



wie die virtuosen Nr.8 und 16, oder Nr.19 mit ihrem unveränderlichen Muster aus Sechzehnteln. Der Komponist offenbart uns hier seine innersten Gedanken und Gefühle: Fieber und innere Unruhe (Nr.1), schmerzliche Meditation durch Bassdissonanzen verstärkt (Nr.2i), Melancholie (Nr.4 und Nr.13), Ernst eines Trauermarsches (Nr.21) und Leidenschaft (Nr.24). Chopins *Préludes* „haben die Größe und Freiheit der Werke eines Genies“, schrieb Liszt.

Die Etüde als musikalisches Genre entwickelte sich in der Klaviermusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einer Zeit als die Virtuosität eine ganz besondere Faszination auf das Publikum ausübte. 1840 schrieb Wagner in der *Musikalischen Zeitschrift*: „Die Virtuosität wird immer dominanter(...). Will sich heute ein Musiker die Sympathie der Massen erobern, so muss er von der kompromißlosen Eigenliebe der Virtuosen ausgehen und mit derselben Dienstfertigkeit die Wunder liefern, die von seinem Genie erwartet werden. Tatsächlich muss man es unserer Zeit hoch anrechnen, dass sie Künstler hervorbrachte, die trotz dieser dem Künstlertum abträglichen

Besessenheit ihrem Talent eine ideale und großartige Entwicklung geben konnten.“ Die Etüde ist melodischer und weniger repetitiv als die Übung und bietet nach Nathalie Froud „dem Amateurmusiker einen musikalischeren pädagogischen Ansatz“. Tatsächlich waren die virtuos Wunderkinder zu Chopins Zeit einer Fülle pädagogischer Werke mit vielsagenden Namen ausgesetzt: „Chiroplaste“ von Logier (1822), „Handführer“ von Kalkbrenner (1831), „Dactylion“ von Herz (1835) oder „Chirogymnaste“ von Casimir Martin (1840). Diese Schulen sind richtiggehende, von Klavierbauern oder Musikern erfundene „Folterinstrumente“ oder mechanische Tricks, um die Fingerfertigkeit zu üben und die sogenannte „natürliche“ Handhaltung zu lehren. Chopin warnte seine Schüler vor diesen künstlichen Methoden und riet ihnen intelligent zu üben.

Als junger Musiker ließ Chopin 1833 im Alter von dreiundzwanzig Jahren eine erste Reihe *Etüden* op. 10 drucken und widmete sie Liszt. Vier Jahre später erweckte er die Bewunderung Schumanns mit zwölf weiteren *Etüden* op. 25, diesmal Liszts Lebensgefährtin der Schriftstellerin

Marie d'Agoult gewidmet, die ihre Bücher auch unter dem Pseudonym Daniel Stern drucken ließ. Bei diesen *Etüden* handelte es sich um Übungen zur technischen Vervollkommnung sehr fortgeschrittener Pianisten. Die Komposition dieser Lehrwerke entsprangen einer wahren pädagogischen Berufung Chopins. Jede *Etüde* behandelt ein oder mehrere technische Probleme: Fingerdehnung, Unabhängigkeit der rechten und linken Hand, Terzen, Sexten und Oktaven, Chromatik, Lockerheit des Handgelenkes, etc. Chopin legte Wert darauf, die schwachen Finger durch ungewohnte Fingersätze zu trainieren und lässt z.B. seine chromatische *Etüde* op. 10 Nr.2 ganz ohne Daumen spielen. Nach dem Pianisten Karol Mikuli, seinem Schüler, benutzte er gerne den Daumen für die schwarzen Tasten. „Das Wichtigste sind gute Fingersätze“, pflegte er zu sagen.

In den vierundzwanzig *Etüden* geht der musikalische Ausdruck nie auf Kosten der Fingergymnastik verloren: dramatisch und gewaltig kommt die sogenannte „revolutionäre“ *Etüde* op. 10 Nr.12 daher; Nr.3 und Nr.6 zeugen von einer souveränen Beherrschung der

Polyphonie, aus der die expressiven Themen hervorgehen; wie eine zu lange zurückgehaltene Gefühlsregung prallen die Schauer des ersten Teils der *Etüde* Nr.3 auf die gefürchteten Sexten des Mittelteils; die *Etüde* op. 25 Nr.7 hingegen steht ganz im Zeichen des von Chopin geliebten bellinischen Belcanto. Charles Koechlin bewunderte die „Moderne“ von Chopins Satz, die beinahe impressionistischen Harmonien der *Etüde* op. 10 Nr.6, die dissonanten Schocks der *Etüde* op. 25 Nr.12, die „erstaunliche Tiefe der harmonischen Kombinationen“, wie Berlioz sie nannte, und hielt Chopin für „einen der (vielleicht authentischsten) Schöpfer der Modernen Musik“.

Adélaïde de Place

### Philippe Giusiano

Philippe Giusiano ist Preisträger des 13. Chopin Wettbewerbs von Warschau und gilt als herausragender Chopininterpret. Nach einem ersten Versuch mit siebzehn Jahren gewann er den Wettbewerb schließlich fünf Jahre später 1995 und



bestätigte damit sein vielseitiges Talent. Er begann im Alter von fünf Jahren Klavier zu spielen, studierte am Konservatorium Marseille bei O. Poisson und P. Barbizet, bevor er am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris in der Klasse von J. Rouvier einstimmig einen ersten Preis erhielt. Er führte seine Studien darauf bei K.-H. Kammerling am Mozarteum Salzburg fort, dann bei J. Wijn und schließlich beim polnischen Komponisten und Pianisten M. Magin.

Philippe Giusiano gewann mit seinem samtigen Anschlag in Frankreich zahlreiche Preise, namentlich der Wettbewerbe Liszt, Darius Milhaud und Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire. Der Wendepunkt seiner Karriere war jedoch der renommierte Frédéric Chopin Wettbewerb, an dem er 1995 einen zweiten Großen Preis gewann (in diesem Jahr wurde kein Erster Preis vergeben). Seither spielt er in den berühmtesten Konzertsälen, Carnegie Hall New York, Concertgebouw Amsterdam, Théâtre des Champs-Élysées Paris, Suntory Hall Tokyo, unter der Leitung von A. Witt, K. Kord, K. Weise, Y. Sado, P. Vronsky, L. Petitgirard sowie P. Entremont. Philippe

Giusiano wird regelmäßig zu Rezitals und Konzerten an zahlreiche Festivals wie z. B. La Roque d'Anthéron eingeladen. Er gibt Konzerte in Deutschland, Italien, Dänemark, Kanada, Marokko, Litauen und im Mittleren Osten und macht jedes Jahr eine Tournee durch Polen und Japan.

### Chopin : Preludios op. 28, Estudios op. 10 y 25

Las circunstancias de la composición de los *Preludios* op. 28 de Chopin han originado abundantes comentarios, más o menos novelescos. Si se ha querido a menudo ofrecer una explicación sugestiva, es debido a que la mayor parte han sido revisados, cuando no terminados, durante la triste estancia del músico en Mallorca, junto a George Sand, durante el invierno 1838-1839. En *Un Invierno en Mallorca*, publicado en la *Revue des deux mondes* en 1841 y en la *Historia de mi vida*, publicada tras la muerte de Chopin entre 1854 y 1855, relatos en los que se mezclan recuerdos íntimos y embelesamiento ante la belleza de los paisajes, George Sand ha relatado las peripecias de este viaje a las Baleares.

A pesar de las reticencias de Chopin, ya que, escribe Sand, "era un hombre de costumbres imperiosas, y todo cambio, por pequeño que fuera, era un acontecimiento terrible en su vida", Sand había conseguido convencerle sobre los

beneficios del sol mediterráneo para su mala salud. Seducidos al principio por el clima benigno, los dos tuvieron que rendirse a la evidencia: el invierno mallorquín podía ser terriblemente caprichoso. "Los vientos del norte soplan con furia" anota la escritora, "y en ciertos años las lluvias de invierno caen con una abundancia y una continuidad como no tenemos idea en Francia". Sorprendidos por este diluvio que rajaba los caminos y hacía exudar los muros de la cartuja de Valldemosa donde se refugiaron tras salir de Palma, George Sand y Chopin comenzaron a detestar las Baleares. Enfermo y con fiebre, "el pobre gran artista" se había convertido en un espantajo para los nativos : "Fuimos atacados y vencidos por la tisis pulmonar, lo que equivale a la peste para los prejuicios sobre el contagio de la medicina española", se acuerda George Sand aparentemente inconsciente de la gravedad de la enfermedad que iba a llevarse Chopin diez años más tarde. Lo cual no impide a este último trabajar con ardor y "es allí", añade Sand, "que él ha compuesto las más bellas de sus obras breves que llamaba modestamente



sus preludios. Son obras maestras". En febrero de 1839, los exiliados salen definitivamente de Mallorca.

El 22 de enero, Chopin había enviado a su amigo y copista Julian Fontana de París sus veinticuatro preludios con el encargo de preparar la futura edición francesa que apareció ese mismo año con una dedicatoria a Camille Pleyel, pianista y compositor, hijo de Ignace Pleyel, fundador de la fábrica de pianos que lleva su nombre y desde 1831 director de la manufactura. Es con un piano Pleyel, piano pequeño de viaje, enviado de Francia a Mallorca, que Chopin dio los últimos toques a sus preludios.

Músico de la forme breve, lo que le acerca a uno de los maestros del "barroco" francés, François Couperin, Chopin separa el preludio de las formas que le otorgaron los músicos de épocas anteriores: página de improvisación que introduce una suite de danzas o pieza de carácter libre indisoluble de la fuga. El preludio de Chopin, como el de Debussy a principios del siglo XX, se convierte en una obra por sí misma pero mientras que Debussy, que da un título a cada uno de los preludios después de su último

compás, intenta crear una atmósfera, Chopin concibe cada uno de los suyos como un comentario sugestivo de sus estados de ánimo y sus aspiraciones. Debussy admiraba por cierto a su antecesor: "La música de Chopin es una de las más bellas que se hayan escrito. Gracias a la naturaleza de su genio, escapa a las clasificaciones".

Sin caer en los excesos de los clichés que rodean el desgraciado viaje de Chopin a Mallorca, no puede negarse que muchos de los *Preludios* están marcados por la atmósfera febril vivida por entonces y por la angustia que se apoderó de él, aunque haya siempre rechazado la música imitativa y que se diera un título a sus partituras. Ciertos preludios son "melancólicos y suaves", decía George Sand, otros "son de una tristeza velada y, seduciendo el oído, hieren al corazón". Refiriéndose a los recuerdos de la novelista y de su hija Solange, el célebre *Preludio* número 15, con un clima nocturno, ha sido bautizado como "gotas de lluvia": "Hay uno que le vino durante un tarde de lluvia lúgubre y que echa en el alma una languidez espantosa".

En heredero de Bach, por el que guardaba

una verdadera veneración, Chopin organiza sus veinticuatro *Preludios* según los veinticuatro tonos de la escala, cada tono mayor siendo seguido por su relativo menor. Estas piezas tienen sus raíces en el *Clave bien temperado* que el músico se había llevado a Mallorca y que era su pan de cada día. Los hay muy breves, como el número 7, especie de idealización de la mazurca, reduciendo al mínimo su concepto musical, mientras que otros recuerdan el estudio de concierto, como los número 8 y 16, de un desbordante virtuosismo, o el número 19 con su figura fija de semicorcheas: Wilhelm von Lenz, diplomático y discípulo de Liszt, decía a este propósito que los preludios de Chopin eran en pequeño lo que sus estudios eran en grande. Los pensamientos íntimos de su autor se muestran: fiebre y agitación interior (1), meditación dolorosa amplificada con ásperas disonancias en el bajo (2), melancolía (4 y 13), gravedad de una marcha fúnebre (21), pasión (24). Los *Preludios* de Chopin "tienen el aspecto libre y grande que caracteriza las obras de genio", escribió Liszt.

El estudio como género musical se

desarrolló en la música pianística a principios del siglo XIX, en una época en la que el virtuosismo fascinaba al público. En 1840, Wagner escribía en la *Revue et gazette Musicale*: "El virtuosismo se ha vuelto cada vez más molesto (...). El músico que quiera hoy ganar la simpatía de las masas tendrá que tomar como punto de partida este amor propio intratable de los virtuosos y conciliar con semejante esclavitud los milagros que se esperan de su genio. En verdad, hay que hacer justicia a la época actual, la cual ha producido artistas que han conseguido, a pesar de esta obsesión perniciosa, dar a su talento un desarrollo ideal y grandioso". Menos repetitivo y más melódico que el ejercicio, el estudio "ofrece", según Nathalie Froud "un enfoque pedagógico más musical y gratificante para el intérprete". Recuérdese que los prodigios de virtuosismo fueron muy influidos en la época de Chopin por un auge de aparatos pedagógicos de nombres evocadores, el "quiroplasto" de Logier (1822), el "guía-manos" de Kalkbrenner (1831), el "dactilion" de Herz (1835), el "quirogimnasta" de Casimir Martin (1840), verdaderos instrumento



de tortura o subterfugios mecánicos imaginados por constructores de piano o músicos para entrenar la técnica digital de los instrumentistas y enseñar la posición llamada "natural" de la mano. Contrario a estos procedimientos artificiales, Chopin preconizaba a sus discípulos el trabajo con inteligencia.

Joven músico de veintitrés años, Chopin publica en 1833 una primera serie de *Estudios* op. 10, dedicados a Liszt. Cuatro años más tarde motiva la admiración de Schumann al ofrecer doce nuevos *Estudios* op. 25 dedicados a Marie d'Agoult, compañera de Liszt, conocida en literatura con el nombre de Daniel Stern. Estas obras son piezas de perfeccionamiento destinadas a pianistas de excelente nivel, siendo la enseñanza para Chopin la manifestación de una auténtica vocación pedagógica. Cada uno trata de uno o varios problemas técnicos: extensión de los dedos, independencia de las manos, trabajo de terceras, de sextas y de octavas, encadenamientos cromáticos, flexibilidad de la muñeca, etc. Chopin insiste frecuentemente en el entrenamiento de los dedos débiles y para ello no duda en utilizar digitaciones inhabituales en el *Estudio* op. 10 número

2, construido sobre una figura cromática tocada sin ninguna intervención del pulgar. Según el pianista Karol Mikuli, su discípulo, le gustaba utilizar el pulgar sobre las teclas negras para facilitar la ejecución. "El secreto está en saber bien usar los dedos, en bien colocar los dedos", decía Chopin.

En los veinticuatro *Estudios*, el trabajo gimnástico no afecta nunca a la potencia del poema musical, patético y violento en el *Estudio* op. 10 número 12 llamado "Revolucionario" pero siempre original con una voluntad clara de conducir una línea melódica más allá del problema técnico; los *Estudios* op. 10 número 3 y número 6, por ejemplo, muestran un dominio soberano de la polifonía de la que emergen temas límpidos de una intensa potencia expresiva. Signos de una emoción contenida, los temblores de la primera parte del *Estudio* número 3 se enfrentan a los temibles trinos de sextas del episodio central. En los otros, el *Estudio* op. 25 número 7 se pliega a las exigencias de la escritura vocal del *bel canto* belliniano que tanto amaba Chopin. Admirando la "modernidad" de la escritura, las armonías casi impresionistas del *Estudio* op. 10 número 6, los choques

disonantes del *Estudio* op. 25 número 12, "las combinaciones armónicas de una sorprendente profundidad" reveladas por Berlioz por todas partes, Charles Koechlin consideraba a Chopin como "uno de los creadores (el más auténtico quizá) de la música moderna".

Adélaïde de Place

### Philippe Giusiano

Vencedor del trigésimo tercer Concurso Chopin de Varsovia, Philippe Giusiano es una referencia en las obras del compositor polaco. Tras una primera tentativa a los 17 años, gana el concurso cinco años más tarde, en 1995, y confirma así un talento que va más allá del marco del Romanticismo. Tras haber comenzado sus estudios musicales a los cinco años, estudia en el Conservatorio Nacional de Región de Marsella con O. Poisson y P. Barbizet antes de entrar en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, en el que obtiene, en la clase de J. Rouvier, un Primer Premio por unanimidad. Luego se perfecciona con K.-H. Kammerling en el Mozarteum de Salzburgo, y más tarde con J. Wijn y el pianista y compositor polaco M. Magin.

Pianista con una técnica de terciopelo, Philippe Giusiano gana varios premios en Francia entre los cuales los Concursos Liszt, Darius Milhaud y el de la Orquesta Filarmónica de Pays de Loire. Pero el giro decisivo de su carrera es el prestigioso Concurso Chopin que gana en 1995 al obtener un Segundo Premio (el Primer Premio no fue atribuido). Ha tocado en las salas de concierto más importantes, como el Carnegie Hall de Nueva York, el Concertgebouw de Amsterdam, el Théâtre des Champs-Élysées de París, el Suntory Hall de Tokio, bajo la dirección de A. Witt, K. Kord, K. Weiss, Y. Sado, P. Vronsky, L. Petitgirard y P. Entremont. Tanto en recital como en concierto, poniendo el énfasis en la música y el alma del compositor, Philippe Giusiano aparece en numerosos festivales como La Roque d'Anthéron al que es invitado con frecuencia. Es invitado también en Alemania, Italia, Dinamarca, Canadá, Marruecos, Lituania y los países del Medio Oriente. Cada año hace una gira por Japón y Polonia.

Translation: Charles Johnston  
Übersetzung: Corinne Fonseca-Ioli  
Traducción: Pablo Galonce

## L'heure bleue, Salle de musique, La Chaux-de-Fonds

La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les joyaux de toutes les musiques : du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion. Avec ses 1200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.

In La Chaux-de-Fonds you will find one of Europe's finest music hall with extraordinary acoustics, which was inaugurated in 1955. A treasure which enhances the characteristic of each kind of music: from classical music to singing, from jazz to gospel. It is the continuation of instrument, of voice, of emotion. With its 1200 seats, it represents a privileged meeting place between the audience and the artists. The warmth of its walnut panelling creates an atmosphere of harmony and tranquillity. Time will stop. The journey can begin.

La Chaux-de-Fonds bietet Europa einen, mit außergewöhnlicher Akustik ausgestatteten Saal, der 1955 eingeweiht wurde. Ein Ort, der die Einzigartigkeit jeglicher Musik zur Geltung bringt: von klassischer Musik bis zum Gesang, vom Jazz bis zum Gospel. Er wirkt als Verstärkung des Instruments, der Stimme - er weckt Emotionen. Mit seinen 1200 Sitzplätzen bildet er eine ideale Begegnungsstätte zwischen dem Publikum und den Künstlern. Die mit Nussbaumholz getäfelten Saalwände erzeugen eine harmonische, ruhige und warme Atmosphäre. Die Zeit steht still. Die Reise kann beginnen.

La Chaux-de-Fonds ofrece a Europa un auditorio con una acústica fuera de lo normal, inaugurado en 1955. Este magnífico cuadro pone de relieve las cualidades de todas las músicas, del clásico a la canción, del jazz al gospel. Es la prolongación del instrumento, de la voz, de la emoción. Con sus 1200 butacas, constituye un espacio privilegiado de encuentro entre el público y los artistas. El calor de sus maderas de nogal crea una atmósfera de armonía y tranquilidad. El tiempo se para. El viaje puede empezar.



L'heure bleue  
CP 962  
CH-2301 La Chaux-de-Fonds  
Suisse

T : +41 (0)32 912.57.50  
F : +41 (0)32 912.57.52  
E : admin@heurebleue.ch  
I : www.heurebleue.ch

