

Dimanche 16 décembre 2018 | 16h
Liège, Salle Philharmonique

Javier Perianes

● PIANO 5 ÉTOILES

« Un pianiste d'un goût impeccable et raffiné, doté d'un toucher d'une grande chaleur. »
(The Telegraph)

CHOPIN, Deux Nocturnes op. 48 (1841) > env. 13'

1. *Nocturne en do mineur (Lento)*
2. *Nocturne en fa dièse mineur (Andantino)*

CHOPIN, Sonate n° 3 en si mineur op. 58 (1844) > env. 25'

1. *Allegro maestoso*
2. *Scherzo (Molto vivace)*
3. *Largo*
4. *Finale (Presto non tanto)*

PAUSE

DEBUSSY, Douze Préludes, Livre I (1909-1910) (extraits) > env. 22'

1. *Danseuses de Delphes*
3. *Le vent dans la plaine*
8. *La fille aux cheveux de lin*
9. *La sérénade interrompue*
10. *La cathédrale engloutie*
12. *Minstrels*

FALLA, L'Amour sorcier, suite d'orchestre (1914-1915) (extraits)
Transcription de Falla > env. 15'

11. *Pantomime*
5. *Danse de la frayeur*
6. *Le cercle magique*
8. *Danse rituelle du feu*

Javier Perianes, *piano*

Pianiste espagnol invité pour la première fois à Liège, Javier Perianes est loué pour l'élégance et la sobriété de son jeu, doublés d'une virtuosité et d'une délicatesse qui servent à merveille Chopin, Grieg, Schubert, Granados ou Mompou. Son récital permet d'entendre l'ultime *Sonate* de Chopin, quelques-uns des plus beaux *Préludes* de Debussy et la magie incantatoire de *L'Amour sorcier* de Falla.

Chopin Deux Nocturnes op. 48 (1841)

JOHN FIELD. Frédéric Chopin (1810-1849) a composé une vingtaine de *Nocturnes*. Le terme « nocturne » a eu une signification différente suivant les époques. Le genre était déjà cultivé aux XVII^e et XVIII^e siècles, en Italie et en Allemagne notamment, mais il s'agissait alors de morceaux instrumentaux ou vocaux destinés le plus souvent au jeu en plein air. Le créateur du « nocturne pour piano » est, au XIX^e siècle, le compositeur irlandais John Field qui, de 1812 à 1835, imagina d'écrire des pièces charmantes et élégantes, d'un chant simple et souple, recueilli ou mélancolique, auxquelles il donna le nom de *nocturnes*. Le nocturne conçu par Field se soumet aux règles d'un plan presque immuable : la ligne mélodique, expressive ou méditative, qui s'étend à la main droite dans le style du bel canto, est généralement accompagnée par de larges arpèges d'accords de la main gauche. Séduit par le caractère d'improvisation de cette forme libre qu'était le nocturne lancé par Field, Chopin en subira fortement l'influence ; mais il saura y apporter une puissance d'invention qu'on ne trouve pas chez son modèle. À Field, il empruntera le schéma extérieur de la forme, mais il amplifiera magnifiquement l'écriture mélodique par l'adjonction de formules suggestives et éloquentes, et de fioritures qui deviennent elles-mêmes matières

expressives ; il enrichira également le contenu harmonique, et transformera les dessins d'accompagnement.

BEL CANTO. Peut-être plus que tout autre genre musical, le nocturne est lié chez Chopin à l'influence du bel canto italien qu'il aimait tant. Emilie von Gretsck, son élève dans les années 1842-1844, a pu noter : « Chopin m'a joué quatre nocturnes que je ne connaissais pas encore, quel enchantement ! C'était incroyablement beau. Son jeu est entièrement calqué sur le style vocal de Rubini, de la Malibran, de la Grisi, etc., il le dit lui-même. Mais c'est avec une "voix" proprement pianistique qu'il cherche à rendre la manière particulière à chacun de ces artistes... »

INFINIE DOULEUR. Ce sont ses *Nocturnes* qui, parmi toutes ses œuvres, ont le plus contribué à développer la célébrité de Chopin – car ce sont des pages passionnées, tendres, délicates, nuancées de tristesse, et où s'épanche une vie intérieure remplie de rêves et d'élans infinis. Georges Mathias, élève de Chopin dès 1838, y voyait pêle-mêle des « accents d'infinie douleur ; quelques mesures qui vous découvrent des abîmes, qui vous plongent dans l'immensité ; puissance de sentiment à faire éclater la fibre humaine ; désespoirs affreux ; terrible accablement voisin de la mort... »

Les **Deux Nocturnes op. 48** ont été terminés à l'automne 1841. La première édition parut à Paris, chez Schlesinger, au mois de novembre de la même année, avec une dédicace à Laure Duperré, fille de l'amiral Victor-Guy Duperré et l'une des élèves préférées de Chopin.

Le **Nocturne n° 1 en do mineur (Lento)** (à 4/4) est un des plus longs, et en même temps l'un des plus dramatiques – véritable « journal intime » de son auteur, dans lequel on a cru voir l'expression d'une douleur infinie s'épanchant par épisodes distincts. Chopin voulait que les mesures initiales, qui paraissent simples, ressortent en tant qu'élément thématique. À cet effet, il en accentuait la sonorité en jouant les trois premières notes avec le même doigt

(le troisième). Lenz confie d'ailleurs qu'il était « exigeant et vétilleux » pour l'exécution de ces mesures. Un nouvel élément de choral intervient *Poco più lento*. Ses longs accords égrenés apportent d'abord comme un rayon d'espoir; mais l'agitation intérieure croît peu à peu sur d'obsédantes figures de triolets de doubles croches en octaves, et s'accélère vers un épisode passionné *Doppio movimento*, fébrile et presque désespéré. Un thème s'y détache, sur une partie intermédiaire d'une régularité immuable et sur une basse aux contours de plus en plus sinueux. Tout s'achève comme en une longue plainte.

Le **Nocturne n° 2 en fa dièse mineur (Andantino)** (à 4/4) est tout aussi long que le précédent; ce quatorzième *Nocturne* paraît néanmoins très différent. S'il n'est pas douloureux, il est cependant dominé par la mélancolie. Toute sa première partie est basée sur la superposition rythmique des quatre temps réguliers de la ligne mélodique et des triolets de croches de l'accompagnement. L'atmosphère est subitement rompue par un épisode *Molto più lento* à 3/4, en ré bémol majeur. Modulation imprévue, au caractère émotionnel. Chopin conseillait de jouer ce passage comme un récitatif; un dessin plaintif, qui prend son départ sur des arpegges, s'y oppose à d'impérieux accords. La mélancolie du début revient en conclusion, mais avec un souci d'apaisement.



Chopin Sonate n° 3 (1844)

CHOPIN A ÉCRIT TROIS SONATES POUR PIANO, dont la composition s'échelonne sur 16 années : 1828, 1839 et 1844. La *Sonate n° 1 op. 4* est une œuvre de jeunesse, un peu scolaire aux yeux de certains. Les deux autres sont des monu-

ments, mais deux monuments tout à fait opposés : l'une est un poème tragique (avec sa célèbre *Marche funèbre*), l'autre étincelante de vitalité. Écrite au cours de l'été 1844, peu de temps avant la rupture avec George Sand, et alors que la maladie qui devait emporter le compositeur progresse inexorablement, la **Sonate n° 3 op. 58** sera publiée l'année suivante à Leipzig, à Londres et à Paris. À l'opposé de la *Sonate n° 2 op. 35*, œuvre visionnaire et tournée vers la mort, la *Sonate n° 3* est une page resplendissante de vie et d'énergie. Elle comprend quatre mouvements.

ALLEGRO MAESTOSO (à 4/4) : le premier mouvement débute par un vif arpège descendant de si mineur, ponctué d'accords. Une transition conduit à un second thème presque beethovénien en ré majeur, noté *Sostenuto e molto espressivo*. Plus orienté vers l'improvisation que vers l'organisation, le développement, assez long, semble décousu : après un court rappel du premier thème, il repart sur de nouvelles répétitions et sur un jeu d'imitations mélodiques, pour déboucher sur les redites des différentes incises du second thème. Comme dans la *Sonate n° 2*, Chopin omet la réexposition du thème initial et centre tout l'intérêt de cette partie sur le deuxième thème, transposé en si majeur. Ce mouvement, plein de vitalité, s'apaise dans la chaude poésie et le charme délicat de la conclusion.

SCHERZO (MOLTO VIVACE) (à 3/4) : trois parties dans ce presto épisode en mi bémol majeur – qui débute sur un thème volubile couvrant à la main droite l'étendue du clavier avant de retomber sur de fortes octaves. La seconde partie, en si majeur, se caractérise par ses longues tenues d'accords ; puis le retour à la phrase première sert de dénouement.

LARGO (à 4/4) : sorte de vaste lied (ABA) tourmenté, ce mouvement en si majeur est

introduit par de grandes octaves appuyées. Le thème central « cantabile » ressemble à une rêverie, mais une rêverie passionnée. Un nouvel épisode « sostenuto » tente d'imposer son motif noyé dans la trame mélodique de ses triolets. Le retour progressif au thème « cantabile » se fait par une succession de modulations aussi extraordinaires qu'inattendues, et Chopin conclut en une coda rêveuse et sereine où le thème revient en un discret frisson.

FINALE (PRESTO NON TANTO) (à 6/8) : le finale, de forme rondeau (couplets/refrain), contraste d'emblée par sa fougue, son exaltation et sa virtuosité débordante. Chaque retour du thème, presque épique, s'effectue dans des refrains de plus en plus frémissants. Les divers épisodes thématiques sont proposés de multiples manières : mouvement perpétuel, gammes légères, superposition rythmique entre les deux mains, etc. Le rythme s'intensifie vers la conclusion, quand apparaissent des triolets de main droite sur des doubles croches de main gauche. Une cadence de virtuosité amène de grands accords finaux.

On est bien loin, ici, du Chopin malade et souffreteux, mais plutôt en présence d'une joie qui est « le sentiment d'une force vitale menacée ». André Gide a pu écrire que ce qu'il aimait en Chopin, « c'est que la joie en lui domine ».

ADÉLAÏDE DE PLACE

A stylized, handwritten signature of Frédéric Chopin in dark ink. The signature is fluid and cursive, with a long, sweeping underline that extends to the right.

Debussy *Préludes*, Livre I (1909-1910) (EXTRAITS)

DEUX LIVRES. Groupés en deux *Livres*, les 24 *Préludes* sont le fruit de la haute maturité de Claude Debussy (1862-1918), l'aboutissement de la démarche créatrice inaugurée avec les *Estampes* et poursuivie avec les *Images*. La seule œuvre importante qui leur succédera pour le clavier sera le recueil des *Douze Études*, testament pianistique du musicien.

CHOPIN. Ces *Préludes* se proposent un objectif bien différent de ceux de Chopin, et il n'est pas question de les comparer. Chez le Polonais, ce sont de saisissants raccourcis d'états d'âme, des instantanés psychologiques éclairant brusquement le subconscient surpris. Chez le Français, au contraire, ce sont des évocations destinées à rendre une atmosphère, à créer un état de sensibilité, de réceptivité propice à l'identification de l'auditeur avec le thème choisi, paysage ou personnage. C'est une équivalence sonore du sujet.

TITRES. Cette différence explique que les *Préludes* de Chopin ne portent point de titres, à la différence de ceux de Debussy ; pourtant, à chaque fois, le compositeur ne révèle son prétexte qu'à la fin du morceau : ainsi en est-il dans la partition. Loin d'être une coquetterie typographique, cette pratique nous révèle la véritable essence de ces morceaux ; ce sont des *Préludes* à... quelque chose – comme, déjà, le *Prélude à l'après-midi d'un faune* – non pas des descriptions, mais des prémonitions, des intuitions musicales, dont les prolongements en nous sont illimités, alors que chez Chopin chaque court instant musical trouvait sa fin en soi.

LE PREMIER LIVRE a été composé en un temps très bref : de décembre 1909 à février 1910. La plupart des pièces en

sont datées. La composition du second *Livre*, au contraire, s'échelonne sur trois ans (1910-1912), durant lesquels maintes œuvres majeures (*Le Martyre de saint Sébastien*, *Jeux*) virent également le jour. D'où sans doute une qualité d'ensemble plus constante dans le dernier recueil, Debussy n'ayant gardé que les pièces qui le satisfaisaient pleinement. Pourtant, le premier *Livre*, regorge lui aussi de beautés. D'accès plus facile que le second, il a connu depuis toujours une popularité plus grande.

1. DANSEUSES DE DELPHES. Cette lente sarabande (*Lent et grave, doux et soutenu*, si bémol majeur, à 3/4), aux harmonies recherchées, est fermement ancrée dans la tonalité principale. La quiétude tonale, l'égalité de rythme, accusent le hiératisme de ce morceau, inspiré par un groupe de trois danseuses, fragment sculptural du temple de Delphes, dont Debussy avait vu une photo au Louvre. Alfred Cortot évoque ces danseuses, « graves et silencieuses, évoluant au rythme lent des harpes, des sistres et des flûtes ». Au témoignage de Marguerite Long, « Debussy lui-même jouait ce morceau lentement, avec une exactitude presque métronomique. Ses valeurs sonores restaient moelleuses et d'une hiératique densité, de sorte que les figures du bas-relief évoqué devenaient plus prêtresses que danseuses. Les deux derniers accords comme une prostration. »

3. LE VENT DANS LA PLAINE. C'est un souffle discret (*Animé, aussi légèrement que paisible*, mi bémol mineur, à 4/4), mais furtif et un peu mystérieux, venu d'on ne sait où, égrenant des frémissements d'herbes longues figurées par un fond continu d'arpèges. Debussy s'est souvenu ici des *Ariettes oubliées* de Verlaine : « Le vent dans la plaine / suspend son ha-



leine... ». Le morceau demeure suspendu jusqu'à la fin, mais en son centre exact, il culmine en six accords violents.

8. LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN. Une longue mélodie, d'une calme douceur (*Très calme et doucement expressif*, sol bémol majeur, à 3/4), évoque cette sœur paisible de Mélisande, à laquelle la prédominance de la gamme de cinq sons permet d'attribuer des origines celtiques. C'est là l'un des atavismes musicaux les plus forts de Debussy, que l'on retrouve également dans *Bruyères (Livre II)* : ici comme là, le morceau consiste en une seule grande arabeque mélodique.

9. LA SÉRÉNADE INTERROMPUE. La mesure à 3/8 évoquant la *jota* (danse traditionnelle espagnole), les rythmes en staccato, les harmonies modales, tout cela fait penser irrésistiblement à la guitare et à l'Espagne. Cette pièce nerveuse, sarcastique, fantasque, véritable équivalent musical d'un nocturne *Capricho* de Goya, est une fine satire des amoureux espagnols. « Mille incidents de la rue arrêtent la chanson d'amour de notre pitoyable Don Juan » (A. Cortot). « Le même prélude de guitare 20 fois recommencé, la même improvisation rageuse et sans pitié tord brutalement le cou à la sérénade naissante (*expressif et un peu suppliant*) et impose finalement sa tonalité de si bémol mineur. » (V. Jankélévitch). Mais Manuel de Falla indique un scénario un peu différent : « Deux donneurs de sérénade se disputent les faveurs d'une belle qui, cachée derrière le grillage fleuri de sa fenêtre, épie les incidents du galant tournoi. » Quoi qu'il en soit, nous avons affaire ici à l'une des pièces les plus ibériques de Debussy : la tessiture même, réduite à trois octaves, est celle de la guitare, et la gamme gitane s'épanouit par moments en libres mélismes.

10. LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE. Ce prélude étonnant repose sur la vieille légende bretonne de la ville d'Ys, autrefois engloutie par les flots, et dont on peut voir, à marée basse, les fondations de la cathédrale. Selon Robert Dézarneaux, cité par Alfred Cortot, Debussy en aurait trouvé le sujet au début des *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse* de Renan. C'est le plus amplement développé de tous les préludes du premier Livre, le plus puissant aussi, et son écriture pianistique, avec ses grands blocs d'accords étagés sur sept octaves, est réellement monumentale. Cette vision toute médiévale fait grand emploi des modes plain-chantesques et surtout des intervalles de l'organum (genre musical du XII^e siècle, pratiqué à Notre-Dame de Paris). La première section, qui commence « dans une brume doucement sonore », évoque l'eau calme d'où surgiront, dans la seconde section des carillons de cloches irréelles. La troisième, premier sommet d'intensité, nous fait entendre l'orgue de la vieille cathédrale, à la manière d'un vieux choral... Dans la brève conclusion, la cathédrale disparaît à nouveau dans les flots.

12. MINSTRELS. Cette esquisse dans le style du music-hall américain de l'époque (*Modéré, nerveux et avec humour*, sol majeur, à 2/4) fut inspirée, selon les uns (A. Cortot) par des pitres anglais, selon les autres, par des musiciens noirs, qui faisaient connaître alors, dans les boîtes de nuit, les premiers balbutiements du jazz... Quoi qu'il en soit, c'est une de ces pochades dans la manière pince-sans-rire d'un Toulouse-Lautrec, d'une grâce enjouée et railleuse, qui révèle l'humour très anglo-saxon d'un certain Debussy.

HARRY HALBREICH



Falla **L'Amour sorcier** (1914-1915, 1925)

ANDALOU par son père et catalan par sa mère, Manuel de Falla (1876-1946) a été l'un des musiciens les plus originaux de la jeune génération espagnole née dans le dernier quart du XIX^e siècle. L'œuvre de ce grand mystique, qui a toujours vécu dans la discrétion, représente les deux aspects de l'Espagne, pays violemment contrasté, ensoleillé et rude, bruyant et austère, fougueux et sensuel. Sa rencontre avec Felipe Pedrell, véritable initiateur du renouveau de la musique espagnole, et son amitié avec Federico García Lorca l'ont mené à approfondir sa connaissance de l'art populaire, mais paradoxalement, c'est à Paris où il a séjourné entre 1907 et 1914, que Falla a véritablement découvert l'Espagne. Selon Francis Poulenc qui fut un de ses amis, « Falla a toujours dit qu'il avait retrouvé l'Espagne musicale à travers Debussy, mais, de retour dans son pays, il comprit au contact de Pedrell qu'il y avait d'autres sources d'inspiration pour un musicien espagnol que les zarzuelas [= opérettes] madrilènes ». Le compositeur gaditan [= de Cadix] proclamait d'ailleurs : « Je dis qu'en ce qui concerne mon travail, ma patrie est Paris ! »

DANSEUSE. C'est à la demande de la grande danseuse gitane Pastora Imperio (1889-1979) que Falla a composé **L'Amour sorcier** (*El Amor brujo*), « *gitanería* » en un acte et deux tableaux sur un texte du romancier, poète et auteur dramatique Gregorio Martínez Sierra, assisté de son épouse María de la O Lejárraga, brillante femme de lettres très liée avec Falla. À la fois chantée et parlée, l'œuvre a été créée par la dédicataire et sa famille au Teatro Lara de Madrid le 15 avril 1915, sans succès, malgré l'enthousiasme de Felipe Pedrell et du monde gitan. En 1916, Falla en a tiré une suite d'orchestre, puis **L'Amour sorcier**, dans sa version ballet, a triomphé au Théâtre du Trianon-Lyrique à Paris en 1925, dansé par la fameuse Antonia Mercé y Luque (1890-1936), plus connue sous le nom de scène « La Argentina ». En 1929, Falla lui écrivit ces paroles sans équivoque : « Ce que vous faites de **L'Amour sorcier** est tellement magnifique que rien ni personne ne pourra lui porter ombrage. Je pense, ma chère amie, que **L'Amour sorcier** et vous-même ne faites qu'un, ce que tout le monde reconnaît. » Plus tard, Falla a tiré de la partition d'orchestre une suite pour le piano.

L'ACTION DU BALLET se déroule parmi les gitans d'Andalousie, dans une atmosphère de superstitions de et de sorcellerie. Le livret prend pour prétexte la légende de l'amant mort dont le spectre surgit chaque fois qu'un autre tente de prendre sa place. La gitane Candelas, qui aime le jeune Carmelo, parvient à détourner l'attention jalouse du Revenant vers une autre jeune fille qui se prête à la manœuvre; Candelas et Carmelo peuvent enfin échanger le premier baiser d'amour, qui rompra définitivement le charme maléfique. Parmi les 13 numéros de la suite qui évoque les épisodes successifs, nous entendrons aujourd'hui : **11. Pantomime, 5. Danse de**

la frayeur (suscitée par l'apparition du Revenant, d'une rare densité rythmique), **6. Danse du cercle magique** (incantation destinée à exorciser le spectre) et enfin, la célèbre **8. Danse rituelle du feu**. Page la plus spectaculaire, dansée à minuit par Candelas, elle fut inspirée à Falla par un chant de forge gitan qui, selon la tradition, devait éloigner les mauvais esprits pendant le travail du métal. La musique se fait ici beaucoup plus descriptive (par l'imitation des bruits de forge), jusqu'à l'accélération finale, d'une extraordinaire puissance rythmique dans sa frénésie furieuse.

ADÉLAÏDE DE PLACE ET FRANÇOIS-RENÉ TRANCHEFORT



Rencontre avec Javier Perianes

Chopin compose sa *Troisième Sonate pour piano* en 1844 seulement; l'œuvre respire la vitalité et le bonheur. Travaille-t-il sur le modèle de la forme-sonate avec le même souci de la structure que Beethoven ou Schubert ?

La *Troisième Sonate* de Chopin doit sa structure, d'une certaine façon, à l'héritage de la période classique, notamment par l'usage de mouvements contrastés. Ainsi, le premier mouvement est clairement un allegro de forme-sonate (opposant deux thèmes),

et le dernier mouvement est un *rondo* (couplets-refrain), autre clin d'œil sans équivoque à la tradition. Mais je dirais que la forme n'est pas aussi nette que chez Beethoven et Schubert. N'oublions pas que la forme-sonate a toujours été marquée par sa flexibilité à s'adapter à de nouveaux contenus : ce n'est pas un schéma immuable.

Ici, Chopin a aussi recours à des genres qu'il a déjà utilisés dans des œuvres de plus petite envergure, et les incorpore magistralement dans sa sonate. Ainsi, le premier et le dernier mouvement sont tous les deux clairement marqués par le caractère de la *ballade*, le second mouvement par le *scherzo*, et le troisième par le *nocturne*, trois genres chers à son cœur et qui lui sont très familiers. En fait, dans la *Troisième Sonate* bien plus que dans la *Seconde*, Chopin s'est affranchi de l'ombre de Beethoven et a trouvé sa propre voix.

Comment définiriez-vous les spécificités de l'écriture pianistique des compositeurs espagnols, et de quelle façon les traduisez-vous, en tant qu'interprète ?

Cela dépend des compositeurs ! L'écriture pour piano de Manuel de Falla n'a pas grand-chose, voire rien en commun, avec celle d'Albéniz ou de Granados. Mompou a lui aussi sa

« patte » personnelle, et si l'on retourne plus en arrière, disons à Manuel Blasco de Nebra, on s'approche plutôt de la manière de Carl Philipp Emanuel Bach. Cette grande diversité de compositeurs espagnols présente des particularités très concrètes dont il faut tenir compte dans le travail de l'interprétation.

Bien sûr, on peut créer des liens entre certains d'entre eux, notamment par l'usage d'éléments issus du folklore espagnol, mais même de ce point de vue, les différences sont très frappantes. Par exemple entre Falla, qui utilise occasionnellement des éléments de musique populaire mais d'une façon très personnelle et stylisée, et Albéniz, chez qui leur présence est plus flagrante. Et dans le cas de Granados, on est face à une approche plus romantique, redevable à des compositeurs comme Chopin, Grieg ou Schumann.

Votre dernier enregistrement est consacré à la musique de Debussy; le prochain sera dédié à Ravel. Est-ce que le travail sur cette « couleur française » si particulière présente des similitudes avec le travail sur le répertoire espagnol pour piano? Quelles sont les différences?

Je suis convaincu que toutes les grandes musiques sont interconnectées, d'une manière ou d'une autre. Et dans le cas de certains compositeurs français comme Debussy, Ravel ou Dukas, les liens ne sont pas seulement musicaux, mais dans bien des cas, ils sont aussi personnels. Il est indéniable qu'en termes de couleur orchestrale, de texture, et même d'approche pianistique, ils présentent des similitudes. Mais il est également vrai que même entre Debussy et Ravel, il y a d'énormes différences en termes de texture et de forme, par exemple. Les innovations harmoniques et mélodiques, réellement révolutionnaires, que l'on trouve chez Debussy, ne sont pas si présentes chez Ravel. Au tournant du siècle, à Paris, se trouvent Ravel, Debussy, Falla, Albéniz, Turina et de nombreux autres artistes, qui d'une certaine façon ont tous évolué dans un climat d'avant-garde esthétique, mais qui ont chacun expérimenté et développé leur voie personnelle.

PROPOS RECUEILLIS PAR SÉVERINE MEERS



Javier Perianes, *piano*

NÉ EN ESPAGNE EN 1978, Javier Perianes étudie au Conservatoire de Séville puis se perfectionne auprès de Josep Colom, Richard Goode, Alicia de Larrocha et Daniel Barenboim. Il joue dans les salles les plus prestigieuses de Londres, Paris, Amsterdam, Saint-Pétersbourg, Moscou, New York, Tokyo, Buenos Aires... avec les orchestres de Los Angeles, Cleveland, Berlin, Oslo, Copenhague, Vienne, Birmingham, Hambourg... sous la baguette de chefs tels que Daniel Barenboim, Charles Dutoit, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Gustavo Dudamel, Sakari Oramo, Yuri Temirkanov, Rafael Frübeck de Burgos, Long Yu, Simone Young, Vladimir Jurowski, Josep Pons, David Afkham et Daniel Harding. Invité des festivals de Londres (BBC Proms), Lucerne, La Roque d'Athéron, Grafenegg, Saint-Sébastien, Grenade et Ravinia, il a reçu en 2012 le Prix National de musique du Ministère de la Culture espagnol et vient d'être nommé « Artiste de l'Année 2019 » par les International Classical Music Awards (ICMA).

EN 2018/2019, Perianes rejoue avec l'Orchestre Philharmonique de Londres pour un cycle Beethoven, en deux soirées consécutives, au Royal Festival Hall après une tournée en Espagne avec le chef d'orchestre Juanjo Mena. Il joue également Beethoven en tournée en Australie et en Nouvelle-Zélande, ainsi qu'aux États-Unis, où il interprète le *Concerto pour piano n° 27* de Mozart avec l'Orpheus Chamber Orchestra, avant de revenir au Carnegie Hall de New York. En plus de Mozart et de Beethoven, Perianes interprète cette saison des œuvres de Ravel, Saint-Saëns, Grieg, Falla et Bartók avec les orchestres de Leipzig

(dir. Marin Alsop), Toronto (dir. Han-na Chang), Paris, Bergen (dir. Klaus Mäkelä), Saint-Louis (dir. Gustavo Gimeno), San Francisco (dir. Pablo Heras-Casado), Milwaukee (dir. Matthias Pintscher), Berlin (dir. Antonio Méndez), Gävle (dir. Jaime Martín), Tampere (dir. Santtut Matias Rouvali), l'Orchestre Écossais de la BBC (dir. Thomas Dausgaard) et l'Orchestre Philharmonique tchèque (dir. Louis Langrée) pour son retour au Festival du Printemps de Prague.

DISCOGRAPHIE. Enregistreur exclusivement pour harmonia mundi, Perianes a développé une discographie variée allant de Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Grieg, Chopin, Debussy, Ravel et Bartók à Blasco de Nebra, Mompou, Falla, Granados et Turina. Son enregistrement du *Concerto pour piano* de Grieg et d'une sélection de *Pièces lyriques* a reçu un « Choc » de *Classica*, un « Editor's Choice » de *Gramophone* et un « Maestro » de *Pianiste*. Ses *Romances sans parole* de Mendelssohn lui ont également valu un « Choc » de *Classica* et son inclusion dans le « Top 10 des enregistrements de Mendelssohn », selon *Gramophone*. Son enregistrement des *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Falla et d'une sélection d'œuvres pour piano seul a également reçu les distinctions habituelles de *Classica* et *Gramophone*, ainsi qu'une nomination au Latin Grammy. Ses derniers albums incluent les *Sonates D. 960* et *D. 664* de Schubert, ainsi que le *Concerto pour piano n° 3* de Bartók avec l'Orchestre Philharmonique de Munich et Pablo Heras-Casado (discographie en p. 12).

www.javierperianes.com

À écouter

CHOPIN, INTÉGRALE DES NOCTURNES ET IMPROMPTUS

- Claudio Arrau (DECCA, 2 CD)

CHOPIN, SONATES N° 2 ET N° 3

- Maurizio Pollini (DGG)

DEBUSSY, PRÉLUDES, LIVRE I, ESTAMPES

- Javier Perianes (HARMONIA MUNDI, décembre 2018)

DE FALLA, L'AMOUR SORCIER

- Wilhem Latchoumia (LA DOLCE VOLTA)

JAVIER PERIANES (HARMONIA MUNDI)

- Beethoven, Moto perpetuo, Sonatas op. 26, 31, 54, 90
- Mendelssohn, Lieder ohne Worte
- Schubert, Piano Sonatas D. 960 & D. 664
- Schubert, Impromptus op. 90, 3 Klavierstücke
- Mompou, Música Callada
- Blasco de Nebra, Piano Sonatas
- Debussy Meets Chopin
- Debussy, Les Trois Sonatas (+ Jean-Guihen Queyras et d'autres)
- Granados & Turina, Quintettes avec piano (+ Cuarteto Quiroga)
- Falla, Nuits dans les jardins d'Espagne (+ Orchestre Symphonique de la BBC, dir. Josep Pons)

