

Dimanche 5 mai 2019 | 16h
Liège, Salle Philharmonique

Nicholas Angelich

● PIANO 5 ÉTOILES

« Angelich est capable de convoquer le tréfonds des basses [...]. Capable de déchaîner en deux notes la puissance tellurique des éléments. Mais ce géant démoniaque est tout aussi capable de nimber son clavier d'une confondante douceur d'enfant. » (Le Monde)

BEETHOVEN, Sonate pour piano n° 12
en la bémol majeur « Marche funèbre »
op. 26 (1800-1801) > env. 20'

1. *Andante con variazioni*
2. *Scherzo (Allegro molto)*
3. *Marcia funebre* (« *sulla morte d'un Eroe* »)
4. *Allegro*

PROKOFIEV, Visions fugitives op. 22
(1915-1917) > env. 20'

1. *Lentamente - Introduction*
2. *Andante*
3. *Allegretto danse*
4. *Animato*
5. *Molto giocoso*
6. *Con eleganza*
7. *Pittoresco*
8. *Comodo*
9. *Allegro tranquillo*
10. *Ridicolosamente*
11. *Con vivacità*
12. *Assai moderato*
13. *Allegretto*
14. *Feroce*
15. *Inquieto*
16. *Dolente*
17. *Poetico*
18. *Con una dolce lentezza*
19. *Presto agitatissimo e molto accentuato*
20. *Lento irrealmente*

PAUSE

BACH, Wachet auf, ruft uns die
Stimme BWV 645 (transcription pour
piano de Busoni, 1898)
> env. 4'

BRAHMS, Variations et fugue sur un
thème de Haendel op. 24 (1861)
> env. 27'

Nicholas Angelich,
piano

Chaque rendez-vous avec Nicholas Angelich, Soliste Instrumental de l'année aux Victoires de la musique 2019, est un événement. Par ses interprétations et sa pensée musicale, le pianiste franco-américain nous promet la profondeur et la lumière, la recherche et l'évidence, l'architecture et le détail. Fidèle à l'OPRL et à la Salle Philharmonique, il a choisi pour ce récital de mettre le cap sur l'Allemagne avec les incontournables « 3B » : Bach, Beethoven et Brahms.

Beethoven **Sonate pour piano n° 12** **« Marche funèbre »** (1800-1801)

RÉVOLUTION. Beethoven (1770-1827) a fait accomplir à l'écriture du piano de son temps – et au piano tout court – un pas de géant. Tout ce qu'il reçut de Haydn ou de Mozart, il en a réalisé une extension telle que plusieurs auteurs n'ont pas hésité à employer le mot de « révolution » ; et d'autres n'ont eu de cesse de souligner sa modernité. Beethoven a essentiellement ouvert la voie au *piano romantique* par des acquisitions progressives, une évolution constante de son « style » et, simplement, de sa personnalité de musicien. C'est particulièrement vrai dans ses 32 *Sonates pour piano* qui tracent dans la carrière du compositeur, une immense et continue trajectoire : « *Beethoven réclame des exigences incalculables en ce qui concerne la dextérité du pianiste. Il exige de la main des prouesses qui ne peuvent être acquises que par des années d'efforts. Et ce qui est étrange, c'est que dans chacune de ses grandes Sonates, de nouveaux problèmes techniques apparaissent, qui ne sont pas résolus par le travail acquis jusque-là... Une fois rassemblé le matériau technique, nous pouvons aller pleins de confiance à la conquête de l'univers beethovénien. Mais alors, puisqu'il s'agit d'un monde, on ne peut le conquérir en un jour...* » (Wilhelm Kempff).

MARCHE FUNÈBRE. Dédiée au prince Karl von Lichnowsky, cette *Sonate* fut éditée en mars 1802. Les premières esquisses dataient de 1800, et l'œuvre dut être terminée en 1801. Le titre donné par Beethoven au troisième mouvement – *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* – figurait bien dans les esquisses de 1800 : cette *Marche funèbre* était donc prévue dès l'origine et n'a pas été ajoutée après coup, ainsi qu'on l'a cru parfois. En revanche, il semble que Beethoven ait primitivement placé l'*Allegro* final avant elle – pour décider finalement d'en former le mouvement conclusif. Il est tentant d'établir une comparaison avec la *Marche funèbre* de la *Symphonie n° 3 « Héroïque »* (elle-même commencée en 1802 et terminée deux ans plus tard) ; mais, plus encore, avec la *Sonate en si bémol mineur op. 35* de Chopin (qui, d'ailleurs, joua cette *Sonate n° 12* de Beethoven) : signalons au moins les similitudes formelles découlant de l'emplacement du *Scherzo* en deuxième position (donc, dans les deux cas, avant la *Marche funèbre*), ainsi que d'un finale rapide et contrastant. Pour en rester toutefois à la *Marche funèbre* beethovénienne, voici quelle fut l'appréciation de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, en 1802 : « *Quelques passages sont peut-être travaillés avec trop d'art. Toutefois, cela ne s'applique nullement au*

morceau d'harmonie véritablement grand, sombre et magnifique (Marcia funebre), car là tout ce qui est difficulté et art est nécessaire à l'expression. »

QUATRE MOUVEMENTS. Le premier mouvement **Andante con variazioni** (à 3/8) rompt avec la forme-sonate traditionnelle (opposant deux thèmes) pour égrener une série de cinq variations dont la conception marque la fin de la variation dite « ornementale » (Boucourechliev), brodée autour d'un modèle mélodique maintenu tout au long; c'est la préfiguration de ces grands cycles de métamorphoses que sont les dernières variations beethovéniennes. Le thème est ici un chant calme et profond que se partagent les deux mains à l'octave. Ce thème se développe avec régularité dans une forme lied (ABA') de 34 mesures qui fait penser à « l'atmosphère poétique, presque parfumée » (Paul Badura-Skoda) des œuvres de Schubert. Vif et bondissant, le **Scherzo (Allegro molto)** (à 3/4) concentre les énergies d'un « allegro de sonate » habituel. Il se termine par un mouvement continu de croches tempétueuses. Vient la fameuse **Marcia funebre** (« **sulla morte d'un Eroë** ») (à 4/4) (en la bémol mineur, avec sept bémols à la clé...). C'est un **Maestoso andante** (dont l'indication ne figure d'ailleurs pas sur le manuscrit original, mais sur la version gravée). Il fut joué aux funérailles du compositeur... et fit l'objet de nombreuses adaptations pour ensembles instrumentaux. La première phrase, obsédante et monotone, se termine par un ré majeur coupant, glacial. Le trio central, sorte d'« apothéose du héros », fait entendre des roulements de tambour à la basse et des éclats de trompette. Beethoven transcrira d'ailleurs plus tard cette **Marche funèbre** dans une musique de scène pour une tragédie de Duncker : *Leonora Prohaska* (1814). La reprise des accords initiaux conduit à une coda plaintive, s'éxténuant en chromatismes. Quant



à l'**Allegro** final (à 2/4), reposant sur un vif motif en arpèges brisés, il adopte un peu la forme d'un rondo (refrain-couplets) mais dans lequel le refrain n'est pas varié (Beethoven aime déconcerter...). Mais n'incline-t-on pas à nouveau à une certaine tristesse, vers quelque douloureuse obscurité (tonalités mineures), avec cette « toccata » venant s'éteindre, pour finir, au registre grave du clavier ?

D'APRÈS FRANÇOIS-RENÉ TRANCHEFORT

Ludwig van Beethoven

Prokofiev Visions fugitives (1915-17)

SERGE PROKOFIEV (1891-1953), le « néo-classique » (revisitant les formes anciennes) et le « futuriste » (passionné par les machines et la vitesse), n'a pas échappé, comme la plupart des artistes de son temps, au courant symboliste (pratiquant le mystère). En poésie, l'un des représentants de ce courant (non le plus intéressant, du reste) fut Constantin Balmont, – dont deux vers inspirèrent au musicien l'idée générale de ce cycle : « *Dans chaque vision fugitive, je vois des mondes / Pleins de jeux changeants et irisés.* » Écrites entre 1915 et 1917, les *Visions fugitives* sont à la musique de leur époque ce que furent les *Préludes* de Chopin à la musique romantique : des croquis se situant au point de rencontre et de fusion des deux antithèses que sont l'ébauche et la finition. Les caractères les plus divers se succèdent dans ces 20 pièces, d'une durée moyenne d'une minute chacune.

20 VISIONS. 1. Lentamente. Introduction, simple et épurée. **2. Andante.** Arabesques ouvragées; quelques parentés avec l'impressionnisme. **3. Allegretto.** Voilée, allante sans hâte, pièce un peu dansante, un peu humoristique avec douceur, un peu insolite. **4. Animato.** L'une des pièces les plus denses et les plus construites, énergique et agressive, avec le thème principal repris au ralenti dans une coda rythmée par un tic-tac d'accords. **5. Molto giocoso.** Pièce la plus courte, fraîche et joyeuse. **6. Con eleganza.** À deux voix, gracieuse et raffinée. **7. Pittoresco.** Narrative et impressionniste, avec des accords de harpe. **8. Comodo.** Répétitive, harmoniquement simplifiée. **9. Allegro tranquillo.** Spirituelle et claire, animée sans précipitation, superposant à la fin deux gammes différentes (la majeur et ré bémol majeur).



10. Ridicolosamente. Grotesque, caustique, annonçant certaines pages de *L'Amour des Trois Oranges*. **11. Con vivacità.** Pièce légère et convulsive, avec en son milieu une détente lyrique, – les deux mains jouant à l'octave. **12. Assai moderato.** Valse lente, qui préfigure les *Contes de la vieille grand'mère*. **13. Allegretto.** Sorte de scherzo un peu ironique, dont quelques trilles prolongés suggèrent une irisation. **14. Feroce.** Dure, violente, pièce formant une rétrospective des *Sarcasmes*. **15. Inquieto.** Tourmentée, pièce dont une certaine angoisse latente ne se libère que dans les dernières mesures. **16. Dolente, 17. Poetico** (avec effets d'ostinato) et **18. Con una dolce lentezza** forment un triptyque lyrique. **19. Presto agitatissimo e molto accentuato.** Illustrerait la foule agitée dans les rues de Péetrograd, lors de la Révolution de février 1917; cette pièce a été écrite la dernière. **20. Lento irrealmente.** Conclusion lyrique, avec quelques contrastes dynamiques.

KALÉIDOSCOPE. Ce cycle de *Visions fugitives* reste aussi populaire que certaines sonates de Prokofiev : il offre un kaléidoscope de ses procédés d'expression artistique, d'écriture et de technique pianistiques.

ANDRÉ LISCHKÉ

Bach/Busoni **Wachet auf, ruft uns die Stimme** (1746-49, 1898)

À LA FIN DE SA VIE, Bach reçut, semblait-il, la commande d'un recueil de six chorals pour orgue de la part d'un ancien élève nommé Johann Georg Schübler (vers 1720-1753). Se lançant parallèlement dans l'édition musicale, le jeune homme avait conclu un arrangement avec son ancien maître, pour une publication dont il pouvait attendre profit et notoriété. Bach devait donc lui envoyer la partition de six pièces, qui furent éditées entre 1746 et 1749. Bach reprit des chorals qu'il avait déjà traités dans ses cantates pour en donner une transposition à l'orgue. Popularisé sous l'appellation « choral du veilleur », **Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645** (« Éveillez-vous, nous crie la voix ») est l'un des chorals les plus

connus de Bach. Le texte se fonde sur la parabole des dix vierges (Matthieu : 25, 1-13) qui met en image l'appel du Christ à suivre les principes de la miséricorde et de la charité pour atteindre le royaume de Dieu. Dans la cantate du même nom (1731), le thème du choral est confié à un ténor et l'accompagnement aux cordes de l'orchestre. À l'orgue, les différentes voix sont réparties entre les deux mains et le pédalier. C'est cette version que le pianiste italien Ferruccio Busoni (1866-1924) a choisi de transcrire pour le piano, avant de la publier avec huit autres chorals de Bach, en 1898.

D'APRÈS GILLES CANTAGREL



Bach, en 1746.



Busoni, en 1890.

Brahms Variations et fugue sur un thème de Haendel (1861)

TROIS PÉRIODES. Contrairement à Schubert ou Schumann, **Johannes Brahms** (1833-1897) mena durant toute son existence une double activité de créateur et d'exécutant. Interrompant son travail de compositeur, il entreprend de longues tournées de concerts : récitals de piano, musique de chambre, concertos avec orchestre. Son œuvre pour piano comprend une cinquantaine de pièces réparties entre 1851 et 1893, c'est-à-dire sur toute son existence de créateur. On distingue chez lui trois périodes successives, dites « symphonique », « de virtuosité » et « contemplative ». Moins divers que le piano de Chopin (comme lui, il reste étranger à la musique « à programme »), moins difficile que le piano de Liszt, le piano de Brahms est traité dans l'esprit de la musique de chambre.

APRÈS LA « SONATE », le second genre auquel va s'intéresser Brahms, et cela durant toute son existence, est la « variation » dont la technique convient tant à son talent, et qu'il appliquera à tous les domaines : symphonie, musique de chambre, ou cycle de lieder. Ici encore, une double tradition s'impose à lui : d'une part la variation dite *stricte*, la plus ancienne, et que Beethoven a portée à son apogée (elle a pour principe de préserver plus ou moins la structure métrique et harmonique du thème); d'autre part la *variation-fantaisie*, plus libre, illustrée par Schumann ou Liszt, – qui renouvelle le principe du genre en s'évadant au maximum du plan initial. Brahms va d'abord utiliser librement ces deux esthétiques pour bientôt – avec les *Variations et fugue sur un thème de Haendel op. 24* – renouer avec une autre tradition, plus ancienne, celle de la passacaille baroque.

LES VARIATIONS ET FUGUE SUR UN THÈME DE HAENDEL EN SI BÉMOL MAJEUR OP. 24 constituent l'apogée de la forme variation chez Brahms. Composées en septembre 1861 à Hambourg, sa ville natale, à 28 ans, elles impressionnèrent Wagner (« *On voit ce qu'on peut encore produire dans les formes anciennes quand se présente quelqu'un s'entendant à les manier* »). L'équilibre entre la rigueur de la construction (qui leur confère un ton classique) et la fantaisie de l'inspiration (qui laisse s'épanouir sans cesse de nouvelles beautés mélodiques) est parfait. Le thème est emprunté aux *Lessons pour clavecin* que Haendel avait composées en 1733 à l'intention des petites princesses, filles du prince de Galles. Sa carrure – deux fois quatre mesures – est idéale. Haendel l'avait d'ailleurs déjà fait suivre de trois variations :



Ces 25 métamorphoses, réunies savamment selon une logique tacite, parviennent à constituer une sorte d'organisme idéal. Brahms réussit ici à tisser un réseau polyphonique intense, au travers duquel le profil – même imperceptible – du thème transparait. Il les joua pour la première fois devant un cercle d'amis, mais c'est à Clara Schumann que devait revenir la création en public, à Hambourg puis à Leipzig.

1. Les quatre premières variations forment un groupe homogène : la première (*Più vivo*) ornemente le thème par une broderie inférieure de chaque note.

2. *Animato* superposant deux croches à la main gauche contre trois à la main droite (triolet).

3. *Dolce et scherzando* : les deux mains se répondent en écho par groupe de trois croches.

4. *Risolto* : un ostinato d'octaves aux deux mains, en doubles croches.

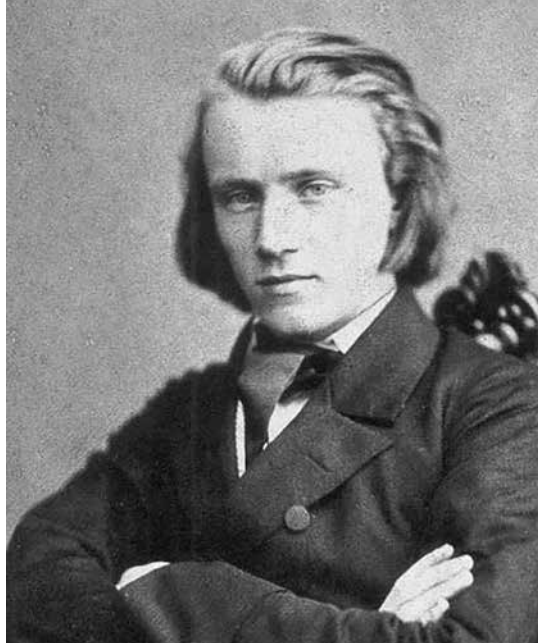
5. 6. Groupe de deux variations poétiques et apaisées, en si bémol mineur : la première *espressivo* comme un dialogue entre clarinette et violoncelle, la seconde *legato* en canon à l'octave, puis en canon par mouvement contraire.

7. 8. Retour en si bémol majeur, avec ces deux variations en fanfare : la première *con vivacità* avec la note fa largement répétée à la main droite, la seconde avec les notes si bémol puis fa, répétées à la main gauche.

9. *Poco sostenuto* : une sorte de lente procession, avec des notes tenues dans les registres extrêmes, et des octaves rampantes dans les voix intérieures.

10. *Energico* : brillant capriccio en triolets d'ambitus très large ; le clavier est ainsi balayé, de la petite flûte à la contrebasse.

11. 12. Deux variations *moderato*, plus intimistes : la première est une libre invention à trois voix, la seconde *soave* fait entendre une délicate arabesque de flûte à la main droite sur un paisible accompagnement de cors à la main gauche.



13. *Largamente, ma non troppo* : splendide variation en si bémol mineur, écrite dans le style hongrois, sorte de noble et grave sarabande ou de prélude de czardas. Elle sert de prélude lent à la variation suivante, selon les principes du *Verbunkos* ou style populaire hongrois.

14. *Sciolto* (« fondu ») en si bémol majeur : page brillante, très animée, où les sixtes de la variation précédente se déchaînent en un flot de doubles croches.

15. Voici un nouveau groupe de quatre variations. Celle-ci reprend le rythme de la précédente, sous la forme d'une petite fanfare de trompettes (en doubles croches).

16. Un écho de la précédente : la fanfare est travaillée en imitations légères.

17. Dialogue entre des traits descendants de glockenspiel à la main droite et des sonneries de cor ascendantes à la main gauche.

18. *Gracioso* : la conclusion de ce groupe de quatre variations prend la forme d'une

arabesque de doubles croches passant d'une main à l'autre, sur un accompagnement en noires décalées.

19. *Leggiero e vivace* : variation énigmatique sous forme de sicilienne au rythme souplement balancé, légèrement archaïque, avec des ornements baroques qui rappellent l'admiration de Brahms pour Couperin.

20. *Andante (legatissimo)* : contraste total avec ce modernisme qui fait penser à Max Reger; accords chromatiques rampanants à la main droite et nobles octaves en mouvements contraires à la main gauche.

21. *Vivace* : la seule variation écrite en sol mineur (ton relatif de si bémol majeur); atmosphère vaporeuse, qui fait songer à la harpe, avec ces triolets de main droite contre des arpèges de doubles croches à la main gauche.

22. *Alla Musette* : une délicate pièce pour boîte à musique du XVIII^e siècle dont la mélodie simple et rustique fait penser au carillon magique de Papageno dans *La Flûte enchantée* de Mozart.

23. Conclusion triomphante : les trois dernières variations constituent une ultime chevauchée, plus purement pianistique, vers la fugue finale. La 23^e est une sorte de gigue (à 12/8) *Vivace e staccato*.

24. Échange brillant de fusées en doubles croches aux deux mains.

25. Page pleine de jubilation, jouée fortissimo, cette ultime variation précède la fugue finale dont la devise pourrait être *Res severa verum gaudium* (« La chose sévère – sérieuse, rigoureuse – est la vraie joie »).

Fugue. Elle repose sur un sujet fragmenté et bref issu du thème de Haendel, dont les quatre entrées se font successivement à l'alto, au soprano, à la basse puis au ténor.



Brahms y mène les divertissements avec la plus grande liberté, tout en prodiguant les richesses du genre : renversements, augmentations et diminutions, strettes qui s'allient à la fougue pianistique des dernières variations.

D'APRÈS
JEAN-ALEXANDRE MÉNÉTRIÉR

MUSIQ'3 SOUTIENT

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
ROYAL DE LIÈGE

Revivez les meilleurs moments de la saison dans nos émissions Concerts,
chaque jour à 20h et du lundi au vendredi à 13h.

Emissions thématiques, chroniques, rencontres et rendez-vous culturels... :
découvrez notre grille de programme sur www.musiq3.be



CHANGEZ D'AIRS

Rencontre avec Nicholas Angelich

Bach, Beethoven et Brahms sont les trois piliers du répertoire allemand pour clavier, et trois compositeurs très présents dans votre parcours de pianiste. En quoi vous sont-ils indispensables ?

Les pianistes ont la chance extraordinaire de disposer d'un répertoire très vaste pour leur instrument, mais il est vrai que Beethoven m'est indispensable et que j'apprécie chaque jour un peu plus sa musique. Je le travaille pour moi-même, je le joue en concert depuis très longtemps, et il m'accompagne en permanence. Ce n'est pas seulement lié à sa musique, mais aussi à ce qu'il m'apporte sur le plan humain. Je travaille aussi très souvent la musique de Bach pour moi-même, même si je le joue un peu moins souvent en concert que Beethoven. Quant à Brahms, c'est aussi lié à un amour de la famille, car mes parents adoraient ce compositeur ; j'ai d'ailleurs étudié son 2^e Concerto dès l'âge de 14 ans. Tous les musiciens ont des œuvres de chevet qu'ils ne donnent pas nécessairement en concert. Michelangeli a travaillé le Concerto de Tchaïkovski sans jamais le jouer publiquement, et Ciccolini m'a un jour dit qu'il avait travaillé la Sonate n° 29 « Hammerklavier » de Beethoven pendant 17 ans avant de la jouer en concert.

Votre interprétation de ces compositeurs évolue-t-elle avec le temps et la maturité ?

Le temps nous fait tous évoluer ; la vie change, on peut être influencé par des personnes, des musiques qu'on écoute, mais en même temps, il reste toujours des constantes. Au fil du temps, on évolue, on continue à réfléchir sur un texte musical pour être toujours plus juste par rapport au texte, pour comprendre les choses, pour chercher la juste direction. Mais il reste la spontanéité et la liberté du moment, et cela aussi c'est très important. C'est vrai

pour le concert, mais aussi pour un enregistrement : un disque, c'est le témoignage d'un moment. C'est ce qui est mystérieux et extraordinaire avec la musique : malgré la multitude d'informations fournies par la partition, il reste toujours une part de liberté dans laquelle chaque musicien peut s'exprimer. C'est un immense cadeau.

Qu'est-ce qui fait la spécificité de la Sonate n° 12 de Beethoven par rapport aux autres ?

C'est une sonate que j'affectionne particulièrement, et que je joue régulièrement en concert. Elle est très originale dans sa structure, avec ce premier mouvement en forme de thème et variations, puis cette *Marche funèbre* « pour un héros » qui la relie à la *Symphonie n° 3 « Héroïque »*. Il y a un lyrisme dans le premier mouvement, une subtilité dans l'écriture, un *cantabile*, qui appelle déjà Mendelssohn ou Chopin. Chopin aimait d'ailleurs beaucoup cette sonate, alors que de manière générale, il était plus séduit par les œuvres de Scarlatti ou Bach que par Beethoven. La *Marche funèbre* est très belle, puissante et à la fois très concise. Après le scherzo vient le finale plein de vie, d'énergie, d'apaisement aussi ; il va bien au-delà d'une simple démonstration pianistique.

Quelle est la spécificité du travail de Busoni par rapport à d'autres compositeurs qui ont transcrit la musique de Jean-Sébastien Bach ?

Il y a quelque chose de très universel dans la musique de Bach – qui a d'ailleurs lui-même transcrit bon nombre de compositeurs ! Bach a été transcrit par de multiples compositeurs au XIX^e siècle, notamment Saint-Saëns, Liszt, ou encore Brahms, et Busoni est certainement l'héritier de cette grande tradition romantique

du piano. Certains trouvent ses transcriptions trop pianistiques, trop éloignées du style originel de Bach; on peut préférer les transcriptions des chorals faites par Wilhelm Kempff, par exemple. Mais dans le cas des chorals, le travail de Busoni est très subtil, et je trouve cela très beau qu'un pianiste puisse avoir accès à ces musiques non pianistiques.

À votre avis, pourquoi Brahms a-t-il écrit autant de variations sur des thèmes d'autres compositeurs ?

Peut-être faut-il y voir une forme d'hommage à ces compositeurs auxquels il s'intéressait. Brahms s'intéressait beaucoup à la musique baroque, il admirait beaucoup Haendel (tout comme Beethoven, d'ailleurs), mais aussi Couperin, par exemple. À travers ces hommages, il cherche aussi exprimer son monde, son langage pianistique. Dans ces *Variations sur un thème de Haendel*, on décèle la profonde compréhension que Brahms avait de la musique de Haendel, mais aussi l'expression d'une écriture instrumentale et d'une inventivité qui lui sont propres.

Avec les *Visions fugitives*, Prokofiev touche à la petite forme, avec une approche différente de ses *Sonates*. Comment exploite-t-il pianistiquement ce format ?

Les *Visions fugitives* sont un cycle de 20 pièces dont certaines peuvent être extrêmement courtes. On peut n'en jouer que des extraits, ce qui fonctionne très bien, mais les jouer dans leur intégralité leur donne aussi un sens global. Ces formes très courtes et contrastées concentrent quelque chose de très particulier; une ambiance, une inspiration, une atmosphère... On y retrouve l'écriture typique de Prokofiev, qui est magnifique, et très difficile aussi, même dans les pièces lentes et atmosphériques. On est tour à tour dans la rêverie, la méditation, ou par contraste, dans l'ironie et le sarcasme.

Pourrait-on rapprocher les *Visions fugitives* de la musique impressionniste et des atmosphères suggérées, par exemple, par les pièces de Debussy ?

Parfois, oui, car on y retrouve une grande recherche de couleur, de caractérisation sonore, et d'évocation; cette exploration des sonorités du piano est aussi très liée à cette époque. Mais cela reste plus mystérieux chez Prokofiev et en même temps très poétique, car contrairement à la musique française, ici les pièces n'ont pas de titre; tout reste plus abstrait. On retrouve aussi, bien sûr, les caractéristiques pianistiques auxquelles on associe souvent Prokofiev (la rythmique, le côté percussif), mais c'est beaucoup plus varié que cela. Il faut d'ailleurs écouter les enregistrements de Prokofiev par lui-même : j'ai été moi-même très étonné par ses rubatos, les libertés qu'il prend, et sa profonde poésie. On est loin d'un jeu qui tablerait uniquement sur l'énergie percussive et la rapidité au détriment du son. Les *Visions fugitives* permettent vraiment de s'en rendre compte.

Quel a été l'apport d'Yvonne Loriod dans votre formation de pianiste ?

Tous mes professeurs m'ont apporté quelque chose, bien sûr; dans le cas d'Yvonne Loriod, elle m'a beaucoup incité à découvrir du répertoire, à travailler de nouvelles choses (et pas uniquement du Messiaen ou de la musique du XX^e siècle). C'est elle, par exemple, qui m'a incité à jouer la *Sonate n° 29 « Hammerklavier »* de Beethoven, alors que je ne voulais pas, je ne me sentais pas prêt. Elle jouait tout, c'était insensé! Elle m'a appris énormément sur le répertoire mais aussi sur le métier, la préparation au concert. C'était une femme très généreuse et très impressionnante, à la fois exigeante et très bienveillante.

PROPOS RECUILLIS PAR
SÉVERINE MEERS

Nicholas Angelich, *piano*

NÉ EN 1970, AUX ÉTATS-UNIS, Nicholas Angelich donne son premier concert à sept ans, puis entre à 13 ans au Conservatoire Supérieur de Paris où étudie avec Aldo Ciccolini, Yvonne Loriod et Michel Beroff. Il travaille aussi avec Marie-Françoise Bucquet, Leon Fleischer, Dmitri Bashkirov et Maria João Pires. Il remporte à Cleveland le Deuxième Prix du Concours International Robert Casadesus, et à Salt Lake City le Premier Prix du Concours International Gina Bachauer. Sous le parrainage de Leon Fleischer, il reçoit en Allemagne le Prix des jeunes talents du Klavierfestival Ruhr. Aux Victoires de la Musique Classique, il reçoit la Victoire du « Soliste Instrumental de l'Année » en 2013 et en 2019.

GRAND INTERPRÈTE du répertoire classique et romantique, il donne notamment l'intégrale des *Années de Pèlerinage* de Liszt. Il s'intéresse également à la musique du XX^e siècle : Messiaen, Stockhausen, Pierre Boulez, Éric Tanguy, Bruno Mantovani dont il crée *Suonare*, Pierre Henry dont il crée le *Concerto sans orchestre pour piano* ainsi que le *Concerto* de Baptiste Trotignon, *Different Spaces* (CD chez Naïve). En mai 2003, il fait ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique de New York et Kurt Masur (*Concerto « L'Empereur »* de Beethoven). Toujours sous sa direction, mais avec l'Orchestre National de France, il effectue une tournée au Japon (*Concerto n° 2* de Brahms). Vladimir Jurowski l'invite en octobre 2007 à faire l'ouverture de la saison à Moscou avec l'Orchestre National de Russie.

ORCHESTRES ET CHEFS. Nicholas Angelich s'est produit avec les orchestres de Boston, Philadelphie, Los Angeles, Atlanta, Indianapolis, Saint-



Louis, Cincinnati, Pittsburg, Montréal, Toronto, Paris, Bordeaux, Lyon, Lille, Strasbourg, Toulouse, Montpellier, Monte-Carlo, Lausanne, Lugano, Francfort, Stuttgart, Dresde, Baden-Baden, Londres, Édimbourg, Séoul, Tokyo, Hong Kong, Madrid, Rotterdam, Stockholm, Vienne, Saint-Pétersbourg, Zurich, Bruxelles, sous la direction entre autres de Charles Dutoit, Vladimir Jurowski, Yannick Nézet-Seguïn, Lionel Bringuier, Louis Langrée, Stéphane Denève, Christian Zacharias, Michael Gielen, Marc Minkowski, Gianandrea Noseda, David Afkham, Paavo et Kristjan Järvi, Myung-Whun Chung, Daniel Harding, Colin Davis, Valery Gergiev, Jérémie Rohrer, John Nelson, Lawrence Foster, Michael Sanderling, Jaap Van Zweden...

EN RÉCITAL ET EN MUSIQUE DE CHAMBRE, il joue à Paris, Lyon, Bordeaux, La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins à Toulouse, Aix-en-Provence, Nantes,

Genève, Bruxelles, Munich, Luxembourg, Brescia, Crémone, Rome, Milan, Florence, Lisbonne, Bilbao, Madrid, Tokyo, Londres, Amsterdam, Verbier, Festival Martha Argerich de Lugano, Mostly Mozart de New York. En musique de chambre, il joue avec Martha Argerich, Gil Shaham, Yo-Yo Ma, Joshua Bell, Maxim Vengerov, Akiko Suwanai, Renaud et Gautier Capuçon, Jiang Wang, Daniel Müller-Schott, Leonidas Kavakos, Julian Rachlin, Gérard Caussé, Antoine Tamestit, Paul Meyer, les Quatuors Ebène, Modigliani, Ysaye, Prazak, Pavel Haas...

DISCOGRAPHIE. Nicholas Angelich a enregistré de nombreux albums : Rachmaninov (Harmonia Mundi), Ravel (Lyrinx), *Les Années de Pèlerinage* de Liszt (Mirare, « Choc de l'année 2004 » du *Monde de la Musique*), Beethoven (Mirare, « Choc de l'année 2005 » du *Monde de la Musique*). Chez Erato, dont il est artiste

exclusif, il a publié les *Quatuors* et *Trios* de Brahms (avec Renaud et Gautier Capuçon), les *Sonates pour violon et piano* de Brahms (avec Renaud Capuçon, Diapason d'or, « Choc » du *Monde de la Musique*, « Editor's Choice » de *Gramophone*), deux récitals Brahms (« Choc » du *Monde de la Musique*, « BBC Music Choice »), les *Concertos* de Brahms (avec l'Orchestre de la Radio de Francfort et Paavo Järvi), la musique de chambre de Fauré et les *Variations Goldberg* de Bach, un récital Chopin-Schumann-Liszt (« Choc » de *Classica*). Dernières parutions : le *Triple Concerto* de Beethoven (Naïve, avec Gil Shaham, Anne Gastinel, l'Orchestre de la Radio de Francfort et Paavo Järvi) et les *Concertos n° 4 et 5* de Beethoven (avec l'Insula Orchestra et Laurence Equilbey). Nicholas Angelich est un invité régulier de l'OPRL depuis près de 20 ans.

À écouter

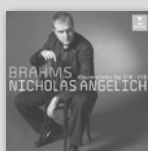


BEETHOVEN, SONATES POUR PIANO N^{OS} 12, 21 ET 32

- Nicholas Angelich (MIRARE)

BEETHOVEN, CONCERTOS N^{OS} 4 ET 5

- Nicholas Angelich, Insula Orchesra, dir. Laurence Equilbey (ERATO)



BACH, VARIATIONS GOLDBERG

- Nicholas Angelich (ERATO)

BRAHMS, KLAVIERSTÜCKE OP. 116-119

- Nicholas Angelich (ERATO)



BRAHMS, CONCERTOS N^{OS} 1 ET 2, ŒUVRES POUR PIANO, MUSIQUE DE CHAMBRE (10 CD)

- Nicholas Angelich, Renaud Capuçon, Gautier Capuçon, Gérard Caussé, Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort, dir. Paavo Järvi (ERATO)