## Piotr Anderszewski

#### PIANO 5 ÉTOILES

« Tout chez Piotr Anderszewski est hors normes. [...] Hors normes, son intelligence et l'attrait qu'il exerce sur le public. Hors normes enfin, la manière dont il soumet son activité d'interprète à un constant questionnement. » (Bruno Monsaingeon)

#### J.-S. BACH, Le Clavier bien tempéré, Livre II (1744) (extraits) > env. 22'

- 7. Prélude et fugue en mi bémol majeur BWV 876
- 17. Prélude et fugue en la bémol majeur BWV 886
- 18. Prélude et fugue en sol dièse mineur BWV 887

#### SCHUMANN, Sept Pièces en forme de fughettes op. 126 (1853) > env. 15'

- 1. Nicht schnell, leise vorzutragen (Pas rapide, calmement récité)
- 2. Mässig (Modéré)
- 3. Ziemlich bewegt (Assez ému)
- 4. Lebhaft (Animé)
- 5. Ziemlich langsam, empfindungsvoll vorzutragen (Assez lent, plein de sentiments)
- 6. Sehr schnell (Très rapide)
- 7. Langsam, ausdruckswoll (Lent, expressif)

#### **PAUSE**

#### SCHUMANN, Chants de l'aube op. 133 (1853) > env. 12'

- 1. Im ruhigen Tempo (Dans un tempo tranquille)
- 2. Belebt, nicht zu rasch (Animé, par trop rapide)
- 3. Lebhaft (Animé)
- 4. Bewegt (Ému)
- 5. Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegtes Tempo (Calme d'abord, puis plus animé)

#### BEETHOVEN, Sonate n° 31 en la bémol majeur op. 110 (1819-1821) > env. 20'

- 1. Moderato cantabile
- 2. Allegro molto
- 3. Adagio ma non troppo Allegro ma non troppo (Fuga)

#### Piotr Anderszewski, piano

Artiste sans compromissions, musicien apatride marqué par ses multiples racines (la Pologne et la Hongrie), Anderszewski fut salué très jeune pour ses interprétations de Beethoven, Szymanowski, Schumann et Bach, notamment dans leurs œuvres de maturité. Il avoue : « Je dois être 100 % convaincu par l'œuvre, par le fait que cette œuvre et moi – avec mes dons, mes limites, tout ce que je suis – allons susciter un dialogue qui donnera quelque chose de valable et d'unique. »

# J.-S. Bach **Le Clavier bien tempéré, Livre II**

(EXTRAITS)

TOUT AU LONG DE SA VIE, Johann Sebastian Bach (1685-1750) n'a cessé de composer pour les instruments à clavier, laissant pour les claviers seuls (sans pédalier) divers recueils, des *Inventions* (à deux voix et à trois voix), des *Concertos*, *Fantaisies et fugues*, *Toccatas*, mais aussi *Six Partitas*, *Six Suites anglaises* et *Six Suites françaises*, sans compter les fameuses *Variations Goldberg* et *Le Clavier bien tempéré*.

TEMPÉRAMENT ÉGAL. Les deux livres du Clavier bien tempéré (en allemand, Das wohltemperierte Clavier), élaborés entre 1722 et 1744 par Bach, contiennent chacun 24 préludes et fugues (BWV 846-869 et BWV 870-893) écrits dans tous les tons et demi-tons de la gamme, en majeur et en mineur. Jusque-là, le système d'accord des instruments à clavier était dit « inégal » car les 12 demi-tons de la gamme n'étaient pas égaux en contenance. Ce système prôné par le théoricien Gioseffo Zarlino (1517-1590) ne faisait bien sonner que les tonalités comportant peu de bémols ou peu de dièses. Considéré aujourd'hui comme l'un des pionniers, le compositeur allemand Andreas Werckmeister (1645-



1706) publia, en 1691, un ouvrage théorique dans lequel il recommandait l'application du tempérament « égal » à tous les instruments à clavier. Ce procédé nouveau divisait l'octave en 12 demi-tons égaux, ce qui permettait de jouer dans n'importe quel ton. Dans ces 48 préludes et fugues. Bach explore donc toutes les possibilités de modulation offertes par le tempérament égal, dont les bases étaient assez récentes. Le Clavier bien tempéré demeure donc le point culminant de toutes ces recherches. et, depuis près de 300 ans, l'ouvrage de base de la littérature pour clavier. Les plus grands successeurs de Bach en ont fait leur pain quotidien (Mozart, Chopin, Schumann...). Le titre Clavier bien tempéré (et non « Clavecin » bien tempéré) indique bien que l'ouvrage s'adresse tant au clavecin qu'à l'orgue, ou au pianoforte.

LIVRE II. C'est à la suite du succès remporté par le Livre I du Clavier bien tempéré, achevé en 1722, que Bach songea à composer un second Livre de 24 préludes et fugues (BWV 870-893). Ce second recueil est aujourd'hui considéré comme le prolongement du premier - même si l'on n'y retrouve pas la même unité. La composition du Livre II du Clavier bien tempéré s'échelonna en effet sur plusieurs années : sans doute achevé entre 1740 et 1744, il aurait été définitivement mis au point en 1744. Directeur de la musique et cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig, Bach compose à cette époque ses cantates, passions, oratorios, mais aussi de nombreuses œuvres d'orque et de clavecin (Partitas, Concerto italien, Ouverture à la française et Variations Goldberg).



L'église Saint-Thomas de Leipzig, en 1749.

Écrit en mi bémol majeur, le *Prélude et fugue n°* 7 *BWV 876* s'ouvre par un *Prélude* (à 9/8), sorte de gigue modérée. L'essentiel de ce morceau qui évoque le luth est axé sur le développement d'un continuum de croches. La *Fugue* (à 4 voix et à 2/2) s'ouvre sur un sujet grave et majestueux, qui sonne comme un thème vocal sacré. Bach utilise

ici une polyphonie très verticale, essentiellement dominée par des notes longues. Quelques croches viennent assouplir le dernier divertissement

Écrit en la bémol majeur, le *Prélude et fugue n° 17 BWV 886* s'ouvre par un majestueux *Prélude* (à 3/4), développé avec une grande régularité rythmique sur l'accord de la bémol majeur. La *Fugue* (à 4 voix et à 4/4) repose quant à elle sur un sujet plein de grâce, qui s'oppose tout de suite au mouvement chromatique (c'est-à-dire progressant par demi-tons) des noires du contre-sujet, lequel reste omniprésent d'un bout à l'autre de la fugue, faisant presque figure de deuxième sujet. La coda finale comporte cinq voix.

Écrit en sol dièse mineur, le Prélude et fuque nº 18 BWV 887 s'ouvre par un Prélude (à 4/4), seule pièce du recueil à comporter des indications de nuances piano et forte, clairement indiquées sous les troisième et cinquième mesures. Ces indications feraient-elles références à un clavecin à deux claviers? L'œuvre s'articule en deux sections de même longueur, séparées par une barre de reprise. Son thème est écrit dans le style des grandes « allemandes » initiales des Suites de clavecin. Quant à la Fugue (à 3 voix et à 6/8), exceptionnellement longue, elle repose sur un sujet tranquille qui se meut dans le bercement legato de son rythme à 6/8.

D'APRÈS ADÉLAÏDE DE PLACE

Johann Schaffian Beih.

## Schumann Sept pièces en forme de fughettes op. 126 (1853)

POLYPHONIE. L'écriture instrumentale de Robert Schumann (1810-1856), moins révolutionnaire que celle de Liszt ou de Chopin, ne sollicite que rarement les registres extrêmes du piano. Elle est plus compacte, moins ailée que la leur, à la fois par la nature même de la pensée musicale schumannienne, toujours portée vers la complexité polyphonique et vers l'enchevêtrement des rythmes, et par une moindre aisance matérielle - sous ce rapport, Schumann le cède également à Mendelssohn. Ce piano, d'une plénitude admirable, parfois à la limite de la lourdeur, annonce bien davantage celui de Brahms. Comme lui, il a des résonances nettement symphoniques.

BACH. Schumann pensait spontanément en termes de polyphonie, et faisait remarquer que tous ses thèmes lui venaient à l'esprit armés de leurs virtualités contrapuntiques1. Son culte de Bach aidant - Le Clavier bien tempéré était, selon ses propres termes, « son pain quotidien » -, il n'est donc point étonnant qu'il ait composé de nombreuses fugues. En 1845, ce sont les Six Fugues d'orgue sur le nom de Bach op. 60, puis les Quatre Fugues pour piano op. 72, enfin les Études et les Esquisses pour piano-pédalier. Mais on a retrouvé non moins de 67 esquisses de fugues non publiées. Les Sept Pièces pour piano en forme de fughettes op. 126, composées en 1853, constituent un petit cycle d'une rare et intime poésie, épilogue plus transparent et plus léger des pages fuguées de 1845.

MINIATURES. Ces morceaux limpides et brefs – seule la quatrième pièce, de débit



rapide, dépasse les deux pages de musique - respirent une sérénité qui nous fait oublier à quel point, en cette année 1853, le terme est proche. Ces Fughettes sont à quatre voix, - sauf la première et la sixième, qui se contentent de trois, cependant que la quatrième alterne les deux écritures. Cette dernière pièce se rattache à une illustre et antique lignée par le profil de son sujet, au saut de septième diminuée descendante (si bémol - do dièse). Chacune de ces précieuses miniatures possède son charme propre, qu'il n'est pas possible de détailler ici: mais on accorderait peut-être la palme de la séduction poétique à la dernière, dont le la mineur se déguise si joliment en do majeur avant de dévoiler sa vraie nature.

HARRY HALBREICH

<sup>1</sup> **Contrapuntique**. Relatif au contrepoint, c'est-àdire à l'art de superposer les lignes mélodiques selon des jeux parfois savants.

## Schumann Chants de l'aube op. 133

(1853)

AVANT DE SOMBRER. Les Chants de l'aube op. 133, entrepris le 2 novembre 1853 sous l'impression profonde de la visite de Brahms et de ses premières œuvres, furent achevés en quelques jours, et constituent la dernière œuvre que Schumann ait pu encore mener à bien, postérieure d'un mois à son Concerto pour violon. Le 27 février suivant, les mariniers repêcheront des flots glacés du Rhin un être à demi inconscient, à jamais brisé... Schumann a dédié ce dernier cycle « à la très haute poétesse Bettina », c'est-à-dire Bettina Brentano, confidente et amie de Goethe et de Beethoven. Mais. juste avant de sombrer dans la folie, il en associera la pensée à celle de Diotima. l'inspiratrice de Hölderlin dément. À son éditeur, il expliquait ainsi le sens du titre qu'il avait choisi : « Ce sont des pièces qui traduisent une émotion à l'approche de l'aube: plus au'une description pittoresaue. elles sont l'expression d'un sentiment. »



Portrait de Bettina von Arnim, née Brentano,

ces pages bouleversantes, et déjà hallucinées, semblent intimider les pianistes, qui ne les jouent jamais. Placées sous le signe de la folie guettante, ce sont les perspectives étrangement désincarnées et indécises d'une aube blême débouchant sur l'éternelle nuit. Et ce n'est pas sans raisons profondes que le critique musical français Marcel Beaufils fait allusion au Champ de blé aux corbeaux de Van Gogh...

- 1. Quelle musique étrange et dépouillée que celle du premier morceau, en ré maieur (Dans un tempo tranquille). dont la monodie sinueuse s'étoffe bientôt d'harmonies aux dissonances imprévues et grinçantes, aux appoggiatures stupéfiantes résolues à contretemps : comme d'un explorateur du pays interdit, s'aventurant précautionneusement, pas à pas, aux lisières du mystère! Nulle angoisse, pourtant, dans cette musique de confins, mais ce terrible goût d'éternité que l'on trouve seulement dans L'Art de la fugue de Bach, ou encore dans l'Adagio de la Neuvième Symphonie de Bruckner. Comme chez Bach, ces harmonies profondes et meurtries sont les résultantes d'une suprême logique de l'écriture contrapuntique. Chaque note semble ici la quintessence distillée de l'expérience de toute une vie, portant une charge latente de prodigieuse énergie spirituelle.
- L'itinéraire se poursuit par le halètement instable de la seconde pièce, également en ré majeur (Animé, pas trop rapide), avec ses temps forts dérobés mordant le vide.
- 3. Au centre du cycle, nous trouvons (*Animé*, la majeur, 9/8) une fantastique chevauchée de nocturnes Walkyries, en route vers on ne sait que trop quel abîme.

4. Le quatrième morceau, *Ému*, en fa dièse mineur, élève un large chant à la fois tendre et endeuillé, sur un accompagnement en vagues de triples croches descendantes, dont l'aspect graphique, étrangement dépressif, évoque des branches de saule.

5. Et voici (*Calme d'abord, puis plus animé*, ré majeur) l'ultime étape du voyage inachevé, aboutissant aux rivages d'oubli, à la

vacuité de cette sérénité désormais inutile, livrée au vertige du vide. Au-delà de cette grève grisâtre, il n'y a rien. Et pourtant, aucune sensation de désespoir ne naît de cette étendue déserte : du corps abandonné, l'âme s'est envolée, emportant son mystère vers la paix ensoleillée du pays de l'Aube, où tout est Musique.

HARRY HALBREICH

## Beethoven Sonate pour piano nº 31

(1819 - 1821)

ESQUISSÉE DÈS 1819, l'avant-dernière sonate pour piano de Beethoven (1770-1827) fut écrite au cours de l'année 1821. Plus encore que la précédente, elle est significative de la dernière « période » du compositeur : extrême liberté de forme, amples développements, usage du procédé cyclique (les thèmes naissent d'un unique motif initial), emploi désormais délibéré du récitatif dramatique et de parties fuguées. Il y a trois mouvements : un Moderato cantabile, un Allegro molto, et un long finale - mouvement qui se décompose en plusieurs parties dont les éléments principaux sont un Adagio et une Fuga. On peut toutefois discerner dans cette succession Moderato - Scherzo - Adagio - Allegro la structure générale d'une vaste forme sonate tout à fait librement interprétée.

#### MODERATO CANTABILE MOLTO ESPRES-

SIVO (à 3/4, en la bémol majeur): le premier mouvement débute par une courte annonce thématique (quatre mesures), indiquée con amabilità, – harmonisée à quatre voix dans la manière d'un quatuor à cordes. Sur la désinence, s'élance un second thème dolce, purement mélodique, violonistique, d'une grande simplicité. Une troisième idée thématique, au rythme serré, sur de nouveaux battements de doubles croches, achève

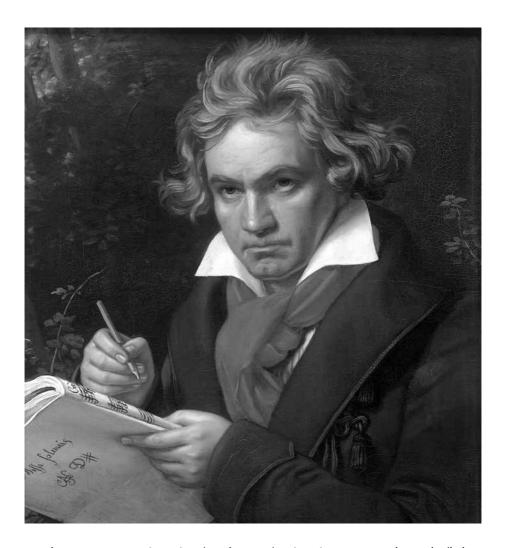
cette exposition assez insolite. Le développement se construit sur le thème initial.

ALLEGRO MOLTO (à 2/4, en fa mineur): le deuxième mouvement est conçu dans l'esprit d'un scherzo, avec des contrastes rythmiques, de fréquents changements d'accentuation. Son thème, rythmiquement acéré, s'oppose fermement au caractère lyrique du mouvement précédent. Une idée plus mélodique semble s'inspirer d'un air populaire silésien qui courait les faubourgs de Vienne: Ich bin liederlich (« Je suis bon vivant »).

ADAGIO MA NON TROPPO - ALLEGRO MA NON TROPPO (FUGA): le finale, qui enchaîne, est de beaucoup le plus développé, et d'un agencement très singulier. Il convient de distinguer quatre parties, à première vue disparates, formant néanmoins un tout solidement architecturé.

A. Adagio, Recitativo, Arioso: introduction lente et douloureuse, récitatif dramatique répétant 26 fois son point culminant, puis chant de plainte triste et découragé.

B. Première Fuga (Allegro ma non troppo, à 6/8): fugue évoquant selon Beethoven le combat intérieur de l'homme contre la souffrance. Le thème, identique à celui du



premier mouvement, est énoncé par la main gauche. À la fin, la souffrance triomphe.

C. Second Arioso (indiqué perdendo le forze, dolente: « en perdant de la force... »): plus accablé encore que le premier, ce deuxième « chant de plainte » se fait haletant, presque exténué.

D. Seconde Fuga (à 6/8): Beethoven a noté Poi a poi di nuovo vivente (« en revenant peu à peu à la vie »). Le thème, renversement du sujet de la première fugue, est énoncé à la main droite. Les entrées se succèdent

de très près : augmentation, puis diminution, enfin double diminution rythmique du thème, avec élargissement progressif du tempo. La « manière » beethovénienne est toute là, et l'éclatante maîtrise formelle et pianistique d'un bâtisseur de cathédrales sonores. Toute la partie conclusive, homophone, s'empreint d'un caractère hymnique, d'euphorie jubilante, – en montée continue : une apothéose véritablement symphonique.

D'APRÈS FRANÇOIS-RENÉ TRANCHEFORT

### Piotr Anderszewski, piano

ΝÉ À VARSOVIE EN 1969. Anderszewski est l'un des plus grands pianistes actuels. Il se produit réqulièrement en récital dans des salles telles que le Konzerthaus de Vienne, la Philharmonie de Berlin, le Wigmore Hall de Londres, le Carnegie Hall de New York, le Théâtre des Champs-Élysées à Paris et le Concertgebouw d'Amsterdam. Il joue avec la Staatskapelle et l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Philharmonia et l'Orchestre Symphonique de Londres, l'Orchestre Symphonique de la NHK à Tokyo... Du piano, il dirige également certains orchestres comme l'Orchestre de Chambre Écossais, l'Orchestre de Chambre d'Europe ou la Camerata Salzburg.

EN 2019-2020, Piotr Anderszewski l'Orchestre ioue notamment avec Symphonique de Chicago, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, l'Orchestre Philharmonique de Varsovie et l'Orchestre de Paris. Du piano, il dirige ses partenaires habituels, l'Orchestre de Chambre Écossais et l'Orchestre de Chambre de Bâle (en tournée européenne). On pourra également l'entendre en récital à la Philharmonie de l'Elbe à Hambourg, à la Philharmonie de Cologne, à l'Alte Oper de Francfort et à la Salle Tchaïkovski de Moscou.

DISCOGRAPHIE. Depuis 2000, Piotr Anderszewski enregistre exclusivement pour Warner Classics / Erato (anciennement Virgin Classics). Son premier enregistrement pour ce label a été consacré aux Variations Diabelli de Beethoven (largement primé). Il a également enregistré les Partitas nº 1, nº 3 et nº 6 de Bach, et des œuvres pour piano seul de Szymanowski (nominé aux Grammy Awards et gratifié d'un Gramophone Award en 2006). Son enregistrement consacré à Schumann a recu



le « Prix de l'enregistrement de l'année » du BBC Music Magazine en 2012. Celui des Suites anglaises n° 1, n° 3 et n° 5 de Bach (2014) a été récompensé, en 2015, à la fois par les revues Gramophone et ECHO Klassik. Son dernier enregistrement, les Concertos n° 25 et n° 27 de Mozart, avec l'Orchestre de Chambre d'Europe, a été publié en 2018.

**DOCUMENTAIRES TV. Piotr Anderszewski** a fait l'objet de plusieurs documentaires du réalisateur Bruno Monsaingeon : Piotr Anderszewski joue les 'Variations Diabelli' (2001) explore la relation particulière d'Anderszewski avec l'œuvre iconique de Beethoven. Unquiet Traveller (2008) est un portrait d'artiste inhabituel, reflétant les réflexions d'Anderszewski sur la musique et ses racines polono-hongroises. En 2016, Piotr Anderszewski s'est mis lui-même derrière la caméra pour explorer ses relations avec son pays natal, Varsovie, en créant un film intitulé Je m'appelle Varsovie. Reconnu pour l'intensité et l'originalité de ses interprétations. Piotr Anderszewski a recu le Prix Gilmore, le Prix Szymanowski et le Prix de la Royal Philharmonic Society de Londres, www.anderszewski.net

## Rencontre avec Piotr Anderszewski

Vous ouvrez votre récital par trois Préludes et fugues extraits du Livre II du Clavier bien tempéré, aux tonalités voisines. Cette proximité entre les trois étaitelle indispensable pour votre sélection?

Pas forcément. La cohérence de l'association des trois Préludes et fugues est liée à plusieurs facteurs. Oui, il y a la tonalité, mais pour moi, les Préludes et fugues sont des pièces de caractère; ce ne sont pas des œuvres abstraites. À chaque fuque, il faut trouver un caractère, un rythme, une pulsation. Et ce qui fait qu'une pièce a du sens à la suite d'une autre est un choix très subjectif. Lors de mes récitals, j'enchaîne toujours les Préludes et fugues directement, dans l'idée de construire une « suite ». Chaque fuque est un monde en soi. On pense avoir trouvé quelque chose dans une fugue, et puis c'est un tout autre problème que l'on découvre en abordant la suivante. C'est assez fascinant.

#### La polyphonie est-elle primordiale dans votre travail pour interpréter ces œuvres, la question de la sonorité venant en second lieu?

Tout se met en place ensemble, on ne peut pas séparer l'une et l'autre; mais bien sûr, oui, entendre toutes les voix, notamment dans les fugues, c'est primordial. Tout est dans le thème : il s'agit de comprendre un thème, de déterminer quel caractère on veut lui donner et comment on le phrase. Un thème est fait de bien plus que les valeurs rythmiques et les notes, et chose très importante, son caractère doit absolument être maintenu jusqu'à la fin. C'est ce travail qui donne aussi vie à la polyphonie.

## La 31° Sonate de Beethoven est-elle l'une de celles que vous affectionnez le plus?

Oui, je la joue depuis très longtemps. J'y reviens régulièrement, puis j'arrête de la jouer pendant quelque temps. Et chaque fois que i'y reviens, je me demande comment y arriver, comment la mener du début à la fin avec la charge émotionnelle que cela demande. Curieusement, souvent j'ai l'impression que cela se fait un peu comme par miracle. Bien sûr, il v a cette immense fugue finale, qui représente un triomphe, le triomphe d'un certain ordre, un ordre d'un niveau supérieur. La fugue est d'ailleurs un peu le « moto » du programme de ce récital. Les fugues, cela m'a toujours intéressé. Peut-être, inconsciemment, parce que je suis touiours en train de fuir...?

#### La fugue est aussi présente dans la première œuvre de Schumann que vous interpréterez, les Sept pièces en forme de fughettes...

Oui, c'est une œuvre très poignante, celle d'un homme qui est en train de perdre la tête, de sombrer dans l'obscurité : c'est comme si cette œuvre était une dernière tentative de mettre un peu d'ordre. C'est tellement touchant... Schumann est à la limite de quelque chose. On sent quelque chose d'obsessionnel, quelque chose de caractéristique du Schumann tardif. Son obsession se traduit souvent par une difficulté à sortir de la tonalité principale : il n'y parvient que pendant un court moment, puis il y retombe. C'est très bouleversant. Ca sonne de manière très étrange. C'est une musique qui demande une sensibilité un peu spéciale, chez l'auditeur aussi, d'ailleurs. Et malgré tout, il y a une dignité dans tout cela... J'entends cela, cette humanité derrière cette musique.

Les Chants de l'aube, eux, ne manifestent pas ce souci de l'ordre, mais par contre, c'est le même langage. C'est très intéressant de jouer les deux cycles. On entend que c'est écrit par la même main, c'est le même homme, à la même période.

#### N'y a-t-il pas quelque chose de paradoxal à choisir d'évoquer l'aube pour une œuvre de fin de vie? N'aurait-on pas plus spontanément l'idée du crépuscule ou de la nuit?

Oui, mais Schumann est plein de paradoxes, justement. Ce n'est pas de la musique à programme; Schumann évoque « une émotion, l'expression d'un sentiment, à l'apparition de l'aube ». Il était très content de ces œuvres, je pense. La folie n'est pas quelque chose qu'on peut comprendre, et heureusement, sans doute. Avec Schumann, c'est souvent un jeu : qu'est-ce qui est un masque, et qu'est-ce qui est un visage? Parfois le masque est plus sincère que le visage. C'est très complexe chez lui. On peut en effet se poser la question de pourquoi il évoque l'aube... Mais cela peut être interprété de tellement de manières. Finalement, s'il avait écrit « Le Chant des ténèbres » ou « Le Chant du crépuscule », cela n'aurait-il pas été plus banal? L'aube, c'est beaucoup plus poétique.

#### Vos choix de répertoire sont souvent orientés vers des compositeurs et des œuvres d'une grande complexité. Pourquoi?

On passe énormément de temps derrière son piano; travailler quelque chose qui n'est pas complexe m'ennuierait énormément! Passer des heures sur une œuvre qui n'est pas si intéressante et complexe, mais devoir le faire quand même pour l'apprentissage du corps et des mains, ce serait d'un ennui!

C'est aussi un challenge de la compréhension, de la traduction de la chose. Comment vais-je traduire cette émotion par les sons? Le son, c'est physique; ce n'est pas une abstraction.

Vous choisissez souvent des compositeurs qui écrivent quelque chose d'infiniment personnel et sincère, comme la musique de Schumann ou les dernières sonates de Beethoven, par exemple. Mais votre personnalité, votre imagination, prennent aussi part au processus d'interprétation. Comment concilier l'expression de ce que le compositeur est, au plus profond, et vos choix personnels?

Avant tout, on joue le compositeur : c'est quand même lui qui a écrit la musique. Mais en effet, c'est comme si je m'identifiais à ce que le compositeur a écrit; moi, avec mon passé, mon vécu, qui je suis. Il y a une friction entre les deux, souvent, et c'est ce qui rend la chose intéressante : c'est un combat, une lutte parfois. Pour moi, bien interpréter une œuvre, c'est essayer de comprendre ce qui s'est passé dans la tête du compositeur avant qu'il ne l'écrive. Quand c'est écrit, c'est trop tard. En fait, ce qui est écrit n'a pas grand intérêt; ce qui est intéressant, c'est pourquoi ça a été écrit. Si on devait juste jouer ce qui est écrit, un ordinateur le ferait beaucoup mieux! il faut essayer d'être là... avant. Une bonne interprétation tient compte de ce s'est passé avant la note.

## Y a-t-il des compositeurs que vous aimez jouer « pour vous » mais pas en concert?

Oui, bien sûr! Chopin, beaucoup. Enfin, je l'ai un peu joué en concert, quand même... Mais j'ai toujours peur de jouer Chopin. C'est une musique tellement fuyante, tellement intime, c'est très difficile de maîtriser Chopin.

PROPOS RECUEILLIS PAR SÉVERINE MEERS



## À écouter

#### J.-S. BACH, LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ

- · Zhu Xiao-Mei, piano (MIRARE)
- · Daniel Barenboim, piano (WARNER CLASSICS)

#### SCHUMANN, SEPT PIÈCES EN FORME DE FUGHETTES OP. 126

- · Éric Le Sage (ALPHA, vol. XI)
- · Cédric Pescia (CLAVES, vol. 5)

#### SCHUMANN, CHANTS DE L'AUBE OP. 133

- · Piotr Anderszewski (VIRGIN CLASSICS)
- · Éric Le Sage (ALPHA, vol. V)

#### BEETHOVEN, SONATE POUR PIANO N° 31

- · Piotr Anderszewski Live at Carnegie Hall (ERATO)
- · Piotr Anderszewski (VIRGIN CLASSICS, 2004)

#### BACH, SUITES ANGLAISES N° 1, N° 3 ET N° 5

· Piotr Anderszewski (WARNER CLASSICS)

#### **MOZART-SCHUMANN, FANTAISIES**

· Piotr Anderszewski (WARNER CLASSICS)



















