

Dimanche 9 février 2020 | 16h
Liège, Salle Philharmonique

Julien Libeer

● PIANO 5 ÉTOILES

« Tout ce qu'il fait sonne juste, avec une grande économie de moyens, une limpidité cristalline et une intense expressivité. » (Süddeutsche Zeitung)

« Clarté du jeu, sensibilité exacerbée, intelligence du discours, et pas seulement musical, il a tout, absolument tout, pour lui. » (L'Écho)

BARTÓK, Suite « En plein air » Sz. 81 / BB 89 (1926) > env. 15'

1. Avec tambours et fifres (Pesante)
2. Barcarolle (Andante)
3. Musettes (Moderato)
4. Musiques nocturnes (Lento)
5. Poursuite (Presto)

J.-S. BACH, Partita pour clavecin n° 2 en do mineur BWV 826 (1727) > env. 20'

1. Sinfonia
2. Allemande
3. Courante
4. Sarabande
5. Rondeau
6. Capriccio

PAUSE

J.-S. BACH, Chaconne en ré mineur (extraite de la Partita pour violon seul n° 2 BWV 1004, vers 1717-1720) (transcription Ferruccio Busoni, vers 1892-1893) > env. 15'

CHOPIN, Sonate pour piano n° 2 en si bémol mineur « Marche funèbre » op. 35 (1837-1839) > env. 25'

1. Grave-Agitato
2. Scherzo
3. Marche funèbre
4. Finale

Julien Libeer, *piano*

Quand il ne parcourt pas les plus grandes salles du monde, Julien Libeer (32 ans) s'investit avec cœur dans un projet choral en écoles à Molenbeek ! Une maturité et une curiosité perceptibles dans son programme de récital. Bach y est doublement à l'honneur, mais aussi Chopin avec la *Deuxième Sonate* et sa célèbre *Marche funèbre*. Bartók livre avec *En plein air* (1926) cinq évocations de la nature fourmillant de couleurs pianistiques – des *Tambours et fifres* à une folle *Poursuite*, en passant par les bruissements des insectes nocturnes.

« Il fallait toute l'intuition et toute la culture pianistique de Julien Libeer pour oser l'apparemment que ce disque met en lumière. Certes, Bach touchait avec brio tous les claviers des orgues, des clavecins, des clavicordes, et Bartók était un pianiste extraordinaire et percussif. Mais qu'auraient-ils à voir l'un avec l'autre ? Il suffit d'écouter l'enchaînement de la Cinquième Suite française (de Bach, 1722) à la Suite "En plein air" (de Bartók, 1926), puis l'enchaînement de la Deuxième Partita (1725) à la Suite op. 14 (1916), pour saisir qu'en dépit des styles et des époques, une sorte d'arborescence animait ces deux génies. Des racines profondes peuvent abreuver des sèves distinctes. »

LUCIEN NOULLEZ

(Introduction au livret du CD Bach-Bartók, premier album de Julien Libeer chez harmonia mundi, janvier 2020)

Bartók Suite « En plein air » (1926)

C'EST ENTRE JUIN ET AOÛT 1926, dans la foulée de sa seule et unique *Sonate pour piano Sz. 80* composée en janvier, que **Béla Bartók** (1881-1945) compose sa *Suite « En plein air » Sz. 81*, créée par le compositeur, le 8 décembre de la même année, en même temps que la *Sonate*. Constituée de cinq pièces (divisée en deux cahiers), cette suite contraste, par son écriture polyphonique et linéaire, avec le style percutant massif de la *Sonate*. Elle annonce le *Premier Concerto* et s'ouvre par une pièce purement rythmique *Avec tambours et fifres (Pesante)*, suivie d'une poétique *Barcarolle (Andante)* aux relations tonales étonnamment libres. *Musettes (Moderato)* nous offre des ornements mélodiques très étranges. Le second cahier débute par *Musiques nocturnes (Lento)*, une de ces évocations extraordinaires de la vie de la nuit, avec de curieux cris d'oiseaux, des froissements d'ailes ou de feuilles mortes, que seul Bartók pouvait écrire, et dont



l'impressionnisme particulier se retrouve dans les mouvements lents des *Quatrième* et *Cinquième Quatuors* ou des *Concertos*. La *Poursuite (Presto)* finale est une pièce très chromatique, dont l'allure précipitée accroît à la fois la sensation de panique et... la difficulté d'exécution !

ALAIN POIRIER

J.-S. Bach **Partita n° 2** (1727)

SIX SUITES. La série des six suites pour clavecin, ou *Partitas* (BWV 825-830) de **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) fut publiée à Leipzig par Bach lui-même, entre 1726 et 1731, à raison d'une suite chaque année. La collection parut ensuite intégralement en 1731, comme opus 1. Le volume reçut alors le nom de *Clavier-Übung* (le titre exact de l'édition originale est *Clavier-Übung beftehend in Praeludien, Allemandien, Couranten, Sarabanden, Gigen, Menuetten und andern Galanterien*), et Bach intitula chaque suite : *Partita*. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le terme « partita » avait différentes significations. Suivant les cas, il pouvait – entre autres – désigner une suite instrumentale de danses ou une série de variations. C'est dans ce sens que Bach composa plusieurs *Partitas pour orgue*, magnifiques variations sur des thèmes de chorals.

SUITES DE DANSES. Les *Partitas pour clavecin* sont conçues selon la forme des *Suites anglaises* – même si Bach évolue considérablement. La structure de leurs mouvements est plus riche et plus complexe. Chaque partita débute par un vaste morceau d'introduction qui porte un titre différent suivant les suites. La succession des quatre danses traditionnelles de la suite (allemande, courante, sarabande, gigue) est respectée, mais Bach y mêle divers mouvements qu'il nomme « galanteries » : menuets, passe-pied, scherzo, burlesca, rondeau, aria...

La *Partita n° 2 en do mineur BWV 826* fut publiée par Bach à Leipzig en 1727. À la différence des autres partitas, elle ne compte que six mouvements et se termine par un *Capriccio* qui remplace la gigue traditionnelle. Cette suite est plus vaste et plus polyphonique que la *Partita n° 1*.

La *Sinfonia* d'ouverture (à 4/4) est construite en trois parties : un *Grave adagio* à quatre temps, un *Andante*, et un *Allegro* à trois temps. Le *Grave* initial est conçu dans le style de l'ouverture à la française, avec ses rythmes martiaux, ses larges et puissants accords, et ses silences. Il prend fin sur une cadence qui permet l'enchaînement avec l'*Andante*. On abandonne ici le style français pour la manière italienne, car cet *Andante* est en réalité un ample arioso reposant sur une basse continue régulière à l'italienne. Un *Allegro* fugué, entièrement à deux voix, lui succède.

L'*Allemande* (à 2/2) s'écoule ici calmement sur une idée principale qui entre en canon entre les deux voix dès la première mesure, et engendre tout le mouvement. Quelques épisodes plus mouvementés, à trois voix, s'intercalent au début de la première partie, sans changer le caractère modéré et grave de la pièce.

Pour cette suite, Bach choisit une *Courante* (à 3/2) à la française. L'écriture en est très volontaire. Un motif en petites notes rapides, qui revient parfois inversé, domine le morceau.

La longue *Sarabande* (à 3/4), calme et expressive, presque nonchalante, ressemble à un air. Elle égrène un délicat continuum de doubles croches réparti aux deux mains.

Vaste de 112 mesures, le *Rondeau* (à 3/4), construit à deux voix, rappelle la forme et le style des rondeaux des clavecinistes français (on sait à quel point François Couperin pratique le rondeau), avec apparition régulière d'un refrain, simple mais rapide, autour duquel progressent trois couplets. Le rappel orné du rondeau dans les 15 dernières mesures conclut ce mouvement.

À la place de la gigue traditionnelle, Bach termine sa suite par un brillant **Capriccio** (à 2/4), qui exige de l'interprète une grande dextérité. C'est un superbe morceau à trois voix, où Bach témoigne d'une richesse

d'écriture extraordinaire. L'intensité s'affirme, d'un bout à l'autre de la pièce, d'une manière exceptionnelle.

ADÉLAÏDE DE PLACE

J.-S. Bach **Chaconne pour violon**

(vers 1717-1720) (transcr. F. Busoni, vers 1892-1893)

LE VIOLON a été l'un des instruments favoris de Bach et l'un des premiers qu'il ait pratiqué au sein des orchestres de chambre de Weimar et de Coethen. Lors de son premier séjour à la cour de Weimar, en 1703 (à 18 ans), il fut d'abord amené à rencontrer l'un des grands représentants du style polyphonique adapté au violon, Johann Paul von Westhopff qui, sans aucun doute, initia son jeune collègue à la tradition allemande des instruments polyphoniques et le familiarisa avec la technique des doubles cordes qui devaient devenir si importantes dans ses œuvres. Bien que l'autographe des sonates et partitas pour violon seul porte l'année 1720, on ne connaît pas la date exacte de composition de ces œuvres. L'année 1720 correspond vraisemblablement à l'époque où, à Coethen, Bach organisa définitivement son recueil. Les pages qui le composent ont donc été conçues avant 1720 à Coethen, ou à la fin du séjour de musicien à Weimar (qu'il quitta en 1717). Les trois partitas répondent au cadre de la suite de danses dans la tradition de l'époque. La *Partita n° 2* comporte ainsi cinq mouvements : *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* et la *Chaconne* proposée ici.

MONUMENT IMMENSE, complexe et puissant, semblant élevé au souvenir de l'orgue, la **Chaconne** conclusive regroupe un gigantesque ensemble de variations reliées entre elles par une basse simple de quatre mesures et ses dérivés. Inlassablement, chacune des variations

transforme le thème. Elles apparaissent souvent par paires. À la grave majesté du début, succèdent des variations en doubles croches, en triples croches, puis en arpèges rapides, lorsqu'un épisode en ré majeur (presque un choral à la religieuse beauté) apporte la paix. De grands arpèges qui sonnent comme un orchestre annoncent le retour vers la tonalité de ré mineur qui mène vers la conclusion, après des épisodes de notes répétées et de triolets et la réapparition du thème. Toutes les possibilités harmoniques et contrapuntiques du violon ont ici été utilisées par Bach.

ADÉLAÏDE DE PLACE

ARCHITECTE HORS PAIR, Jean-Sébastien Bach excelle dans les cycles de vastes proportions. Les *Six Suites pour violoncelle seul* en témoignent. Les *Six Sonates et Partitas pour violon seul*, également. Ce dernier recueil est néanmoins d'abord passé à la postérité par le biais d'une « pièce détachée », la *Chaconne* de la *Partita en ré mineur* BWV 1004.

EXCROISSANCE baroquissime plutôt qu'aboutissement d'une suite de danses, la page la plus tentaculaire destinée par Bach à un instrument à cordes se distingue par sa durée (près d'un quart d'heure) et par sa virtuosité (hallucinante polyphonie). Alors que les violonistes acclamés lors d'un concerto glissent très souvent en *bis* un extrait des *Sonates et Partitas*, jamais ils n'exécutent la *Chaconne* hors contexte.



VALEUR D'ŒUVRE NOUVELLE. En revanche, nombreux sont les compositeurs à avoir « flashé » sur ce morceau à la construction cosmique. Mendelssohn, Schumann, Brahms, Raff, Casella y sont allés de leur version mais c'est Ferruccio Busoni, pianiste et compositeur italien, qui en a signé la plus célèbre transcription. [...] Busoni (1866-1924), dans la lignée de Liszt, s'adonne à une transcription qui a valeur d'œuvre nouvelle. Plus qu'une titanesque fantaisie, sa *Chaconne* apparaît comme un fantasme né dans l'implosion du cadre de référence. Ce n'est plus le violon de Bach mais le grand piano du XIX^e siècle (Busoni a interprété cette page pour la première fois

à Boston, aux États-Unis, en 1893) qui devient l'alpha et l'oméga de la musique. [...]

PIERRE GERVASONI
(*LE MONDE*, 23 MAI 2005)

Johann Sebastian Bach.

Chopin **Sonate n° 2 « Marche funèbre »** (1837-1839)

POÈME TRAGIQUE. Frédéric Chopin (1810-1849) 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 (*op. 35 et 58*) sont des monuments, mais deux monuments tout à fait opposés : l'une est un poème tragique, la seconde étincelante de vitalité. On a reproché à Chopin d'être moins à l'aise dans ses sonates que dans d'autres genres musicaux et de s'écarter de toute orthodoxie formelle, – omettant, par exemple, à la fin des premiers mouvements de ses *Sonates op. 35 et 58*, la réexposition du premier thème, réexposition conventionnelle dans la forme classique. Manque d'organisation, ou tentative d'adaptation du tempérament romantique au modèle classique ? C'est oublier que les grands « classiques », Haydn et Mozart, se sont admirablement éloignés de toute contingence formelle, et que l'une des gloires de Beethoven fut justement de faire éclater magistralement les cadres stricts de la forme.

MARCHE FUNÈBRE. C'est autour de la *Marche funèbre* – point de départ et idée essentielle de l'œuvre – que Chopin organisa sa *Sonate en si bémol mineur*. À ce sujet, durant l'été de 1839, il écrivit de Nohant à son ami Fontana : « Je compose ici une sonate en si bémol mineur dans laquelle sera la *Marche funèbre* que tu connais. Il y a un *Allegro* ; puis un *Scherzo* en mi bémol mineur, la *Marche* et un court *Finale* de trois pages environ. Après la *Marche*, la main gauche babille *unisono* avec la main droite. » La *Marche funèbre* fut écrite dès 1837, – le reste suivit donc au cours de cet été de 1839, au retour de l'affreux voyage

aux Baléares. La sonate fut publiée dans son entier à Leipzig, à Londres et à Paris en 1840, sans dédicataire. Le violoncelliste Auguste Franchomme, l'ami fidèle et intime, en fit peu après une transcription pour violoncelle qui reçut l'adhésion de Chopin.

BEAUCOUP D'ENCRE. Œuvre puissante et originale, la *Sonate op. 35* a souvent été mal comprise. Elle fit en tout cas couler beaucoup d'encre, et suscita maints commentaires et les explications les plus insensées. Il y a cependant dans ce morceau tragique, et dans l'exceptionnelle « économie formelle » de son auteur, quelque chose de désincarné, et comme une représentation saisissante des différents visages de la mort. Quatre mouvements s'y succèdent.

Le premier mouvement **Grave-Agitato** est introduit par une phrase passionnée et quelques mesures d'accords gémissants, *Grave*. Deux thèmes contrastés s'y affronteront : par son rythme précipité et agité, le premier paraît violent et trépidant. Le second est au contraire radieux, lyrique et paisible ; mais il va peu à peu s'animer sur des triolets de noires, après une transition « *sostenuto* » quasi récitée. Le premier thème, dans le ton éloigné de fa dièse mineur, amorce le développement bref, mais dramatique : tous les éléments déjà exposés s'y succèdent dans une ardeur débordante, en une écriture harmonique dont la complexité n'appartient qu'à Chopin. L'élément essentiel de la réexposition est le deuxième thème : l'omission du thème initial a profondément troublé les « grammairiens » de la musique, soucieux du respect de toute forme traditionnelle. De grands accords « fortissimo » concluent avec éclat ce mouvement plein de force et de passion.



Impétueux, audacieux et fougueux, tel apparaît le **Scherzo** (à 3/4) en mi bémol mineur. Sa très belle mélodie encadre un trio **Più lento**, mélancolique et rêveur comme une valse triste, puis reprend comme une danse des ténèbres pour s'achever en un étrange murmure.

La **Marche funèbre** (*Lento*, à 4/4) aurait été composée pour commémorer l'anniversaire de l'insurrection de Varsovie. Interprétation ou réalité? Le musicien ne s'est pas expliqué là-dessus. Écrite avant le reste de la sonate, cette *Marche* fut orchestrée par Henri Reber pour être jouée en l'église de la Madeleine à Paris, le jour des funérailles de Chopin. Curieusement, Schumann n'aimait pas ce mouvement dans lequel il voyait

« beaucoup de repoussant! », et qu'il condamnait, – car... « à sa place un *adagio* en ré bémol, par exemple, aurait sûrement produit un plus grand effet! Fondement de la sonate, cette pièce admirable porte l'empreinte d'une inspiration remarquable. La *Marche* progresse inexorablement sur un rythme saccadé et obsédant, jusqu'au chant sublime et bouleversant du magnifique trio central que Chopin jouait avec une ineffable expression. Son élève, Wilhelm von Lenz, témoigne que « seul Rubini chantait ainsi... »; et il ajoute que « rien n'est plus facile que de faire de ce trio la chose la plus commune, rien n'est plus difficile que d'en élever le charme mélodique à la hauteur de l'affliction qui pèse sur tout le poème de la *Marche funèbre*... Le trio est une pierre de touche à laquelle on reconnaît si l'exécutant est poète ou s'il n'est que pianiste, s'il sait parler ou s'il ne fait que jouer du piano. »

Immense trait rapide entièrement en triolets d'octaves à l'unisson des deux mains, le **Finale** (*Presto*, à 2/4) est un mouvement furieux qui balaie le clavier comme une tempête formidable.

Après la mort, on atteint à l'inévitable néant. « Le coup de vent sur la tombe! », aurait dit Cortot; et Schumann d'ajouter : « Ce n'est plus de la musique, mais un certain génie impitoyable nous souffle au visage. »

ADÉLAÏDE DE PLACE

Julien Libeer, piano

PARCOURS. Julien Libeer est né en 1987 près de Bruxelles. Après cinq années auprès du pianiste et pédagogue franco-polonais Jean Fassina, il étudie à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth avec Maria João Pires, dont les conseils et le soutien ont fortement influencé ses idées musicales au cours de ces dernières années.

SALLES. Julien Libeer s'est produit au Palais des Beaux-Arts et au Flagey à Bruxelles, au Théâtre de la Ville de Paris, au Barbican Hall à Londres, à l'Auditorio Nacional de Madrid, au Palau de la Música de Barcelone, à la Philharmonie de l'Elbe de Hambourg et au Concertgebouw d'Amsterdam. D'autres tournées l'ont conduit au Japon (Tokyo, Sumida Triphony Hall), au Liban (Beirut Chants Festival), en Turquie (Festival de musique d'Ankara) et aux États-Unis (Festival international de piano de Miami).

ORCHESTRES. Il a joué avec la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême, le Brussels Philharmonic, le Belgian National Orchestra, l'Orchestre Symphonique d'Anvers, le Sinfonia Varsovia et le New Japan Philharmonic, sous les directions de Trevor Pinnock, Michel Tabachnik, Augustin Dumay, Hervé Niquet, Joshua Weilerstein, Enrique Mazzola et Christopher Warren-Green, entre autres.

CHAMBRISTE ACCOMPLI, il travaille régulièrement avec Augustin Dumay, Camille Thomas, Frank Braley, Maria João Pires et Lorenzo Gatto. Avec ce dernier, il a interprété l'intégrale des *Sonates pour violon* de Beethoven (notamment au Wigmore Hall, au Louvre et au Royal Concertgebouw d'Amsterdam) – une intégrale publiée chez Alpha Classics dont le premier volume a remporté le « Diapason d'or de l'an-

née 2016 ». Il a également enregistré son premier disque de concerto (*Concertino pour piano et orchestre* de Dinu Lipatti et *Concerto pour piano n° 27* de Mozart) avec l'Orchestre Les Métamorphoses dirigé par Raphaël Feye (Evil Penguin Records). Avec le pianiste David Kadouch et l'OPRL dirigé par Gergely Madaras, il a participé à l'enregistrement du *Capriccio pour deux pianos et orchestre* de Philippe Boesmans (Cypres). Son dernier CD Bach-Bartók marque le début de sa collaboration avec harmonia mundi.

DISTINCTIONS. Julien Libeer a reçu le Prix Echo Klassik en 2017 pour son disque avec la violoncelliste Camille Thomas, le Prix Juventus en 2008 (jeune soliste européen le plus prometteur) et a été élu Jeune musicien de l'année 2010 par l'Association de la presse musicale belge. Le Prix Klara lui a été attribué à deux reprises, en 2013 et en 2016, par le public de Klara, la radio de musique classique.

PROJETS PARALLÈLES. Julien Libeer a animé une émission télévisée belge illustrant le rôle de la musique dans la vie des artistes. Il se produit en outre au Concertgebouw de Bruges dans le cadre du « Salon Libeer », au cours duquel il se joint à un autre musicien et à un conférencier (philosophe, historien ou écrivain, par exemple). Son désir de créer des liens entre sa recherche personnelle et le monde extérieur s'illustre dans deux projets : la direction artistique de « Singing Molenbeek », chorale d'enfants issus de la commune de banlieue bruxelloise ; et la série d'interviews « Glass Bead Game Talks », exploration – sur sa chaîne Youtube – des multiples évolutions de l'industrie musicale classique.



Rencontre avec Julien Libeer

Pour son premier récital à Liège, Julien Libeer (32 ans) a conçu un programme original qui met en lumière les connexions entre Bach et Bartók, et propose ensuite deux visions contrastées du destin, de Bach à Chopin. Entretien.

Vous connaissez déjà la Salle Philharmonique. À quelles(s) occasion(s) l'avez-vous fréquentée ?

En janvier 2008, j'y ai donné un récital à deux pianos avec mon professeur Daniel Blumenthal. Après plusieurs années de « rendez-vous manqués » avec l'Orchestre, nous avons fini par nous retrouver en février 2019 pour l'enregistrement d'œuvres concertantes de Philippe Boesmans (en ce qui me concerne, le *Capriccio pour deux pianos et orchestre*). Et voici maintenant mon premier récital seul.

Comment s'est passée la collaboration avec l'OPRL et Gergely Madaras ?

Merveilleusement bien. Nous avons répété l'œuvre une fois auparavant avec le pianiste David Kadouch, et lors de la session d'enregistrement, nous avons fait un filage de l'œuvre et nous avons directement enregistré ensuite. Cela pourrait sembler périlleux, mais l'Orchestre a été extrêmement flexible. J'étais installé juste à côté de

Thibault Lavrenov, violoncelliste de l'OPRL, que je connais depuis longtemps, et nous étions, chef et solistes, tous de la même génération, 30-35 ans... Tout cela était très naturel et ce *Capriccio* est, de plus, une pièce très jouissive à jouer !

Vous vous êtes volontairement tenu à l'écart des concours internationaux. Pourquoi ?

Les concours, cela n'a jamais été trop mon truc. Je n'ai pas l'esprit de compétition, sauf envers moi-même ; je ne carbure pas à cette adrénaline. Quand j'avais environ 18 ans, mon professeur Jean Fassina m'a conseillé de prendre le temps de mûrir et dompter le répertoire. C'était un pédagogue formidable ; il est décédé récemment, à 86 ans. Il m'a magistralement aidé dans ma mue de jeune pianiste doué en artiste adulte autonome. Aujourd'hui, j'ai un label de disques, de nombreux concerts, et une vie de famille, malgré un agenda très chargé. Que demander de plus ?

Vous interprétez à Liège *En plein air* de Bartók, un cycle très peu connu du public, puis la *Deuxième Partita* de Bach. Qu'est-ce qui vous a conduit à les associer, au disque et au concert ?

Bach et Bartók sont très différents, mais malgré tout, il y a chez les deux une âpreté, un refus de tout maniérisme, mais aussi une qualité extraordinaire de l'écriture polyphonique et un rapport au rythme, qui les rend, sinon identiques, du moins complémentaires. L'association fonctionne. Je m'en suis aperçu par hasard à une période où je travaillais simultanément les deux compositeurs. On ne pourrait pas associer n'importe quelles pièces, mais ici, la forme de la suite constitue un point de départ commun. Mes disques fonctionnent souvent sur le principe de la mise en miroir : on part d'un fond commun, et on met en lumière des différences.

On connaît bien les *Partitas* de Bach, mais moins ce cycle *En plein air* de Bartók. De quoi s'agit-il ?

En plein air de Bartók est, avec sa *Sonate*, son plus grand chef-d'œuvre pour piano seul. C'est une pièce d'un incroyable modernisme mais qui reste très accessible, notamment par son caractère dansant et son inspiration folklorique qui, chez Bartók, ne relève jamais du simple collage.

En plein air nous donne cinq visions du « plein air » tel qu'on pouvait le vivre en Hongrie, en 1920. D'abord, un cortège, sorte de marche paysanne. Ensuite, une barcarolle sur le fleuve. Puis une musette avec un soupçon de cornemuse. Le quatrième mouvement est mon préféré : c'est une balade nocturne, d'un pas constant, sur lequel viennent s'ajouter des bruits de faune : oiseaux, cigales, grenouilles... Cette évocation d'une ambiance nocturne est extraordinaire, très libre, et semble tellement aléatoire que ce mouvement est d'ailleurs très difficile à retenir par cœur. L'œuvre se termine par une scène



de chasse endiablée, totalement injouable, où le pianiste est vraiment poussé à ses limites; et le public, je pense, s'en rend compte!

Pour la seconde partie du récital, vous avez choisi la *Chaconne pour violon seul* de Bach revue par Busoni, puis la *Deuxième Sonate* de Chopin. Y a-t-il là aussi un lien à établir ?

Ici, on aborde véritablement le sublime. La *Chaconne* et la *Deuxième Sonate* sont deux visions différentes du destin. L'année 1720 fut tragique pour Bach avec le décès de sa première épouse, peu après celui d'un de leurs enfants. Plusieurs de ses biographes s'accordent à penser que la *Chaconne* est une sorte de traduction musicale de sa vie. La transcription pour piano de Busoni lui ajoute une ampleur orchestrale et une

dimension romantique totalement assumées. On est ici presque « au-dessus » de la matière et de la mauvaise fortune. Dans la *Sonate n° 2* de Chopin, dite « funèbre », il n'y a aucune forme d'objectivité, mais un cri angoissé totalement personnel, alors que Bach, lui, ne semble jamais parler à la première personne.

Chopin s'est beaucoup consacré à des miniatures ou à des formes inspirées des traditions de danses populaires (mazurkas, polonaises, etc.). Comment imprime-t-il sa marque personnelle dans une forme abstraite classique telle que la sonate ?

En effet, on associe surtout Chopin aux valses et autres pièces « de genre », et il n'a écrit que trois sonates alors que Beethoven en composa 32 ! Pour ma part, j'ai toujours un petit pincement au cœur en constatant que, en littérature, on dispose de titres de chefs-d'œuvre comme *Crime et Châtiment* ou *Anna Karénine*, en sculpture du *Penseur*, et qu'en musique, pour une œuvre aussi sublime que l'ultime sonate de Schubert, un numéro de catalogue aussi abstrait et peu inspirant que « Sonate D.960 ». Même si aucun titre ne ferait réellement l'affaire...

Les deux principales sonates de Chopin (qui portent les numéros 2 et 3) sont parfaites et même géniales, si l'on considère que l'important est l'adéquation entre le message et les moyens. Dans la *Deuxième Sonate*, chaque mouvement est la conséquence psychologique du précédent. Le premier est dans un esprit d'exaltation générale, et va se « crasher » dans le *Scherzo* et son angoisse. Celui-ci semble se terminer sur une rupture, comme un anévrisme, qui mène au troisième mouvement... la *Marche funèbre*. Quant au quatrième mouvement, Alfred Cortot le décrivait comme « le vent qui souffle sur la tombe ». Le tout constitue donc un voyage émotionnel cohérent.

Chopin n'a pas forcé sa nature pour écrire cette œuvre de forme classique. D'ailleurs,

il a aussi écrit une *Sonate pour piano et violoncelle* et deux *Concertos* tout à fait bien construits. C'est donc une fausse idée de voir Chopin comme un miniaturiste qui se serait « égaré » dans la forme sonate. Il était très complet et c'était aussi, on l'oublie souvent, un extraordinaire polyphoniste, qui conduit les voix avec une qualité inégalee au XIX^e siècle. Il a tout ce qu'il faut pour maîtriser la grande forme, et d'ailleurs, ses sonates restent au répertoire de grands pianistes, ce qui dit tout...

Quels sont vos projets pour les prochains mois ?

Ma saison est rythmée par deux événements. D'abord la sortie du dernier disque de l'intégrale Beethoven avec Lorenzo Gatto, accompagnée de plusieurs concerts : c'était fin 2019. Ensuite, la sortie de mon premier disque pour le label harmonia mundi, fin janvier 2020, avec des concerts à Liège, en Europe et aux États-Unis. Ce disque est consacré à des œuvres de Bach et de Bartók, avec comme angle d'approche, la forme de la « suite ». On y trouve notamment la *Suite « En plein air »* de Bartók et la *Partita n° 2* de Bach, que je joue en première partie à Liège, ainsi qu'au Concertgebouw d'Amsterdam, trois jours auparavant.

Je donnerai aussi des concerts de musique de chambre avec mes fidèles partenaires musicaux, Camille Thomas, Rosanne Philippens et Dimitri Murrath, et j'animerai des masterclasses en Italie, sur le lien entre la pratique du piano moderne et du pianoforte. Je ne suis pas pianofortiste, mais j'ai senti chez moi, et donc soupçonné chez d'autres, le besoin d'explorer l'expression de cet instrument.

PROPOS RECUEILLIS PAR
SÉVERINE MEERS

À écouter

BARTÓK, EN PLEIN AIR

J.-S. BACH, PARTITA N° 2

- Julien Libeer (HARMONIA MUNDI)

J.-S. BACH, CHACONNE EN RÉ MINEUR

- Version originelle pour violon de Bach et transcriptions pour piano de Busoni, Brahms et Lutz. Edna Stern (piano), Amandine Beyer (violon) (ZIG-ZAG TERRITOIRES)
- Transcription de Busoni, Fazil Say (piano) (TELDEC)

CHOPIN, SONATE POUR PIANO N° 2

- Ivo Pogorelich (DGG)
- Nelson Freire (DECCA)
- Maurizio Pollini (DGG)

