

Dimanche 27 novembre 2022 | 16h

Liège, Salle Philharmonique

Nelson Goerner

● PIANO 5 ÉTOILES

« Dire Goerner aujourd'hui, c'est comme on disait Horowitz, Barenboim ou Brendel. Il est de ceux qui ne se trompent jamais, ou rarement. Il est de cette trempe-là, avec, de surcroît, une sincérité, une générosité et une absence totale de narcissisme. » (L'Écho)

BEETHOVEN, Sonate pour piano n° 28 en la majeur op. 101 (1816) > env. 21'

1. *Allegretto ma non troppo*
2. *Vivace alla marcia*
3. *Adagio ma non troppo con affetto*
4. *Allegro ma non troppo*

SCHUMANN, Carnaval pour piano op. 9 (1835) > env. 25'

1. *Préambule*
2. *Pierrot*
3. *Arlequin*
4. *Valse noble*
5. *Eusebius (dépeignant le côté calme, décidé du compositeur)*
6. *Florestan (dépeignant le côté impétueux du compositeur)*
7. *Coquette (dépeignant la domestique aguichante de Friedrich Wieck)*
8. *Réplique*
9. *Sphinx*
9. *Papillons*
10. *A.S.C.H. - S.C.H.A : Lettres Dansantes*
11. *Chiarina (dépeignant Clara Wieck)*
12. *Chopin*
13. *Estrella (dépeignant Ernestine von Fricken)*
14. *Reconnaissance*
15. *Pantalon et Colombine*
16. *Valse allemande*
- Intermezzo : *Paganini (avec une reprise de la Valse allemande)*
17. *Aveu*
18. *Promenade*
19. *Pause (menant directement à la...)*
20. *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*

PAUSE

LISZT, Sonate pour piano en si mineur (1852-1853) > env. 35'

Nelson Goerner, *piano*

Sur  le mercredi 7 décembre, à 20h.

Nelson Goerner et Liège, c'est l'histoire d'une amitié de longue date, de concerts inoubliables et d'une confiance mutuelle qui le mena à Hambourg pour y choisir le grand Steinway de la Salle Philharmonique. Ses moyens pianistiques semblent sans limites, mais son exigence les place au service d'un idéal musical touchant à l'absolu. Entre la fulgurance du Beethoven de la maturité, les apartés fantasques de Schumann et la virtuosité ébouriffante de Liszt, son parcours est celui d'un romantique fougueux qui n'exclut jamais un maître-mot : la poésie.

Beethoven **Sonate pour piano n° 28** (1816)

BRENDEL. « Les [32] Sonates pour piano de **Beethoven** [1770-1827] sont uniques à trois égards : 1. Elles reflètent toute l'évolution de son génie jusqu'à la composition des derniers Quatuors. Les Variations Diabelli et la dernière série des Bagatelles viennent compléter le tableau. 2. Elles ne contiennent pas d'œuvres mineures (ce qui les distingue des œuvres à variations, assez inégales). 3. Beethoven ne se répète pas dans ses Sonates. Chaque œuvre, chaque mouvement est un nouvel organisme. » (Alfred Brendel)

ABOUTISSEMENT. Composée en 1816, la **Sonate pour piano n° 28 en la majeur op. 101** fut dédiée à la baronne Dorothea von Ertmann (1781-1849), une élève amie très solide pianiste, et publiée chez Steiner, à Vienne, en février 1817. Avec elle, on pénètre de plain-pied dans ce que les exégètes du compositeur ont pris l'habitude



Dorothea von Ertmann (1781-1849)

d'appeler sa « troisième période » créatrice, consacrant l'aboutissement de sa pensée : « *Après avoir miné [la Sonate] de l'intérieur, dès ses premiers chefs-d'œuvre, après avoir fait peu à peu apparaître ses ordonnances comme vides de sens au regard de ses exigences poétiques personnelles, il consacre avec ses dernières Sonates un état de fait, l'aboutissement d'une longue trajectoire.* » (Boucouchliév)

CYCLIQUE. Plusieurs points sont à signaler : il s'agit, d'abord, de la première Sonate désignée par Beethoven « *für das Hammerklavier* » (c'est-à-dire « pour le clavier à marteaux », le piano-forte, par opposition au clavecin et au clavicorde). Mais il convient, surtout, de mettre l'accent sur les relations qui s'établissent entre les mouvements (retour cyclique des thèmes), et de ce point de vue, l'*op. 101* influencera les grandes constructions cycliques d'un Schumann, d'un Liszt (la *Sonate en si mineur*, programmée en seconde partie de ce récital), d'un Bruckner même, et d'un César Franck. Et l'on se doit d'ajouter que Wagner y découvrit cet idéal de la « mélodie infinie » vers lequel il tendit dans ses opéras.

ALLEGRETTO MA NON TROPPO (à 6/8) : ce mouvement est indiqué par Beethoven *Etwas lebhaft und mit der innigsten*



Empfindung (« Pas trop vif et dans le sentiment le plus intime »). Ce n'est, somme toute, qu'une assez courte introduction ; mais elle marque de son empreinte l'œuvre entière, par sa force expressive, par l'affirmation du ton principal de la majeur, toujours en suspens, cependant omniprésent. Les deux thèmes sont extrêmement voisins, l'un et l'autre de caractère rêveur. Et c'est bien le premier qui domine, qui semble naître à la vie, croître et s'épanouir, avant un bref développement qui fait place à la reprise abrégée du thème initial.

VIVACE ALLA MARCIA (à 4/4, en fa majeur ; indication du manuscrit : *Lebhaft*, « assez vif »). Ce mouvement se caractérise par la permanence d'une formule rythmique (rythmes pointés ou saccadés) dont tous les commentateurs ont noté le caractère précocement schumannien. Cette formule s'éparpille aux divers registres du clavier en une polyphonie précise, presque sèche. Très forte rupture de ton avec le mouvement précédent, enchaîné sans interruption. La seconde partie de l'*Alla marcìa* passe en la majeur (ton principal) puis en ré bémol majeur. L'irrésistible progression de ce scherzo (un instant freinée par le trio, plus calme) comporte un canon à deux voix, d'une extrême fluidité.

ADAGIO MA NON TROPPO CON AFFETTO (à 2/4) : mouvement indiqué *Langsam und sehnsuchtsvoll* (« lent et avec ardeur » ; traduisons surtout : « pas trop

lent »). Il est bref (20 mesures seulement) et doit se jouer *una corda* (avec la pédale unicolore ou pédale douce qui atténue le son puisque les marteaux ne frappent plus qu'une seule corde au lieu de deux ou trois, selon les tessitures). C'est une admirable mélodie, méditative, d'une éloquence tout à fait « romantique ». Une cadence (*non presto*) introduit un rappel du thème de l'*Allegretto* initial : souci de cette « forme cyclique » destiné à la mémoire de l'auditeur quelque peu décontenancé par la versatilité du discours.

ALLEGRO MA NON TROPPO (à 2/4, en la majeur) : *Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Enschlossenheit* (« rapide, mais pas trop, et avec résolution »). Trois mesures de trille précèdent l'essor du thème principal, tendu, autoritaire (dont un dessin ascendant de doubles croches correspond à un motif déjà exposé dans le premier mouvement). Après 36 mesures d'une polyphonie stricte paraît un second thème tendre, sentimental, en contraste frappant avec l'énergie déployée par le style fugué du premier thème. Le développement adopte l'allure d'un grand fugato à quatre voix, dont le sujet est une nouvelle présentation du thème principal, à la basse. Après un ritardando, trois accords *fortissimo*, étalés aux registres extrêmes, viennent conclure avec éclat.

D'APRÈS
FRANÇOIS-RENÉ TRANCHEFORT

Schumann **Carnaval** (1835)

MUSE. Depuis quelques années (sa future épouse Clara Wieck était encore enfant), **Robert Schumann** (1810-1856) était épris d'Ernestine von Fricken, jeune baronne originaire d'une petite ville de Bohême.



Ernestine von Fricken vers l'âge de 19 ans.

Les jeunes gens se fiancèrent secrètement en septembre 1834, juste avant qu'Ernestine ne retournât dans sa ville d'Asch. Dès l'année suivante, leurs relations devaient se refroidir, par manque d'affinités réelles. Mais cet amour passager porta un dernier fruit particulièrement précieux, le **Carnaval op. 9**, composé aux alentours du Mardi gras de 1835. Intitulé *Scènes mignonnes sur quatre notes*, ce recueil est en effet réalisé presque entièrement à partir des lettres du nom ASCH, qui se trouvent par le plus grand des hasards être les seules lettres « musicables » du nom de Schumann. Après la huitième pièce, Schumann a intercalé dans la partition trois groupes de notes intitulées *Sphinx* qui donnent la clé du matériau de base de

l'ouvrage, en citant les trois formes possibles, en musique, du nom de la ville où résidait Ernestine : mi bémol – do – si – la (EsCHA); la bémol – do – si (AsCH) et la – mi bémol – do – si (AEsCH), la première de ces formes constituant une libre rétrogradation.

PERSONNAGES. Les *Papillons*, carnaval de rêve, portaient des *Flegeljahre* de l'écrivain allemand Jean Paul (pseudonyme de Johann Paul Friedrich Richter). Les personnages masqués de l'op. 9 sont bien réels, ou procèdent de la mythologie familière de Schumann lui-même, ce qui revient au même. Masqués? Deux au moins ne le sont point : Chopin et Paganini, identifiés sans ambiguïté. D'autres masques sont bien transparents, dès lors qu'on connaît un peu les activités littéraires et critiques de Schumann à la tête de sa revue musicale, la *Neue Zeitschrift für Musik*, dont le premier numéro avait paru en avril 1834. Schumann y introduit les personnages du *Davidsbund* (ou Ligue des Compagnons de David), association purement imaginaire destinée à combattre les Philistins de l'art (personne d'esprit fermé aux lettres, aux arts, aux nouveautés). Il y est lui-même représenté sous les deux noms d'Eusebius et Florestan, dont les contradictions sont parfois surmontées grâce à l'intervention de leur conciliateur, Maître Raro, intervention aussi peu fréquente que son nom l'indique. Mais on y trouve également Clara (sous le pseudonyme de Chiarina) et Ernestine (Estrella). Tous ces personnages participent aux réjouissances de notre *Carnaval*. Divers masques de la *Commedia dell'arte* complètent la distribution.

20 PIÈCES. Les pièces sont au nombre de 20 (il y en avait davantage à l'origine). La création de l'ouvrage en France par les soins de Clara, en 1839, passa complètement inaperçue. Lorsqu'elle



Robert Schumann, Vienne, 1839. Lithographie de Josef Kriehuber.

revint présenter le *Carnaval* aux Parisiens, en 1862, le critique Scudo écrivit : « *Triste bouffonnerie d'un esprit malade. C'est le rêve trouble d'une imagination fiévreuse, qui n'a plus conscience de la liaison des idées.* » Passons... Le *Préambule* et la *Marche* finale, musicalement très apparentés, encadrent à la manière de piliers relativement étendus 18 miniatures qui s'en tiennent toutes à des formes très simples : binaire à reprises le plus souvent, parfois da capo. Dicté par le choix des notes-lettres symboliques, le cycle des to-

nalités est relativement peu étendu, et ne s'écarte du ton principal (la bémol majeur) qu'en direction des tons voisins majeurs et mineurs. Le *Carnaval* n'est pas l'œuvre la plus profonde ni la plus significative que Schumann ait léguée aux pianistes. Mais c'est l'une des plus séduisantes, l'une des plus brillantes et des plus variées en ce qui concerne l'écriture instrumentale. Celle-ci suscitait l'admiration de Liszt, qui fut le premier à exécuter en public le cycle en son entier.

D'APRÈS HARRY HALBREICH

Liszt Sonate pour piano en si mineur

(1852-1853)



MOUVEMENT UNIQUE. Alliant le génie de l'interprète à celui du compositeur, **Franz Liszt** (1811-1886) a révolutionné le genre de la sonate pour piano. Sa **Sonate en si mineur**, sa plus importante partition pour le clavier (avec *Les Années de pèlerinage*), rompt avec le traditionnel découpage en trois ou quatre mouvements auquel Beethoven et ses prédécesseurs avaient habitué le public. Liszt conçoit sa *Sonate* sous la forme d'un mouvement unique dont les proportions sont pour le moins colossales puisqu'il dépasse les 30 minutes! L'appellation « sonate » n'est pas pour autant usurpée; le compositeur garde en mémoire les anciennes architectures de la tradition : il débute par un prologue, conclut par une coda et propose entre ces parties plusieurs thèmes contrastés (on en dénombre jusqu'à six!) qu'il expose, développe, réexpose, comme le requiert toute sonate classique. Malgré cette filiation, Liszt innove encore : il propose une nouvelle technique d'enchaînements et de fusion des différents thèmes qui ne pourraient subsister isolément. Cette technique de construction est la même que celle que Wagner (son futur gendre) emploie au même moment dans ses opéras avec des leitmotifs qui, enchaînés les uns aux autres, façonnent les différents actes d'une œuvre.

DRAME PIANISTIQUE. Par ailleurs, quand bien même Liszt garderait à l'esprit les quatre mouvements de la sonate beethovénienne traditionnelle (allegro, andante, scherzo, finale), cet aménagement n'est pas perceptible à l'audition : la *Sonate* a l'allure d'une énorme rhapsodie improvisée avec toute la panoplie de virtuosité que cela implique pour l'interprète.

Elle s'écarte de l'esprit de la musique pure pour devenir un grand drame pianistique (sans doute inspiré du *Faust* de Gounod), une tragédie romantique perceptible dès le lever de rideau des premiers accords. La fugue monumentale, aux deux tiers de la partition, sonne comme un climax théâtral et mène à une conclusion aux accents exaltés.

AUDACES. L'œuvre est dédiée à Robert Schumann qui, 15 ans plus tôt, adressa sa *Fantaisie en do* à Liszt. La partition fut créée le 22 janvier 1857 à Berlin, lors du « baptême » d'un grand piano à queue Bechstein, par le célèbre pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow (accessoirement le premier mari de la fille de Liszt, épousée l'année de cette création!). Les audaces de construction de la *Sonate* lui valurent une réception négative. Clara Schumann l'entend jouée par Brahms et la trouve épouvantablement ennuyeuse, le critique Hanslick la qualifie de « moulin à vapeur génial qui tourne presque toujours à vide » et de « non-sens musical presque inexécutable ». Seul Richard Wagner comprit la nouveauté et l'audace de ce chef-d'œuvre, qui a acquis tous ses galons depuis. L'autographe de la partition est aujourd'hui la propriété de Robert Owen Lehman (à New York).

STÉPHANE DADO



Nelson Goerner, *piano*

NÉ À SAN PEDRO (Argentine), en 1969, Nelson Goerner s'est imposé comme l'un des pianistes les plus en vue de sa génération. Après avoir étudié en Argentine avec Jorge Garrubba, Juan Carlos Arabian et Carmen Scalcione, il a obtenu le Premier Prix du Concours Franz Liszt de Buenos Aires (1986). Il obtient ensuite une bourse pour travailler avec Maria Tipo au Conservatoire de Genève, puis remporte le Premier Prix du Concours de Genève (1990).

ORCHESTRES. Goerner a joué en solo avec des orchestres tels que le Philharmonia Orchestra (dir. Esa-Pekka Salonen), le Deutsches Symphonie Orchester Berlin (dir. Andrew Davis), le London Philharmonic Orchestra (dir. Emmanuel Krivine), le Hallé Orchestra (dir. Mark Elder), l'Orchestre de la Suisse Romande (dir. Neeme Järvi), le Wiener Symphoniker, le NHK Symphony Orchestra Tokyo (dir. Fabio Luisi), le Netherlands Philharmonic Orchestra, le Radio Philharmonic Orchestra, le Los Angeles Philharmonic Orchestra et le Montreal Symphony Orchestra. En 2013, il remplace Nelson Freire avec un grand succès dans la série Master Pianists au Royal Concertgebouw d'Amsterdam, où il donne le concert d'ouverture un an plus tard. En 2022, Nelson Goerner a repris à la dernière minute des concerts avec le Royal Concertgebouw Orchestra (dir. Fabio Luisi), à Paris et Luxembourg, dans le *Concerto n° 3* de Rachmaninov.

SALLES ET FESTIVALS. Il a joué dans des salles aussi mythiques que le Musikverein de Vienne, le Concertgebouw d'Amsterdam, le South Bank Center et le Wigmore Hall de Londres, et le Teatro Colón de Buenos Aires. Il a participé notamment aux festivals de Salzbourg, La Roque d'Anthéron, La Grange de Meslay, Édimbourg, Schleswig-Holstein et Verbier, ainsi qu'aux célèbres BBC Proms.

COMME CHAMBRISTE, Nelson Goerner s'est produit avec le Quatuor Takács, Janine Jansen, Julian Rachlin, Steven Isserlis, Gary Hoffman, Vadim Repin et il a donné des récitals en duo avec la mezzo-soprano Sophie Koch. Il a également interprété le répertoire pour deux pianos avec, entre autres, Martha Argerich.

DISCOGRAPHIE. Depuis plusieurs années, Nelson Goerner a conclu une alliance avec Outhere Music Group (Zig-Zag Territoires), pour lequel il a publié son premier CD (Debussy, Diapason d'or 2013). Par ailleurs, la discographie de Nelson Goerner comprend des enregistrements d'œuvres de Chopin, Rachmaninov, Liszt, Busoni... des DVD d'œuvres de Beethoven et Chopin, et des enregistrements live captés au Festival de Verbier. Ses enregistrements Chopin pour l'Institut Frédéric Chopin de Varsovie, réalisés sur des instruments originaux, ont également reçu un Diapason d'or et ses enregistrements pour le label Wigmore Hall Live ont été nommés Choix du mois par le *BBC Music Magazine*.

OPRL. En 2015, Nelson Goerner a choisi l'actuel piano de l'OPRL dans les ateliers de la Manufacture Steinway à Hambourg.

www.nelsongoerner.com



Rencontre avec Nelson Goerner

« *L'architecture d'une œuvre musicale est toujours le véhicule de quelque chose d'encore plus grand.* »

Votre récital à la Salle Philharmonique est consacré à Beethoven, Schumann et Liszt, trois piliers de la littérature pour piano. Pour quelles raisons continuent-ils à s'imposer de manière aussi prégnante dans les programmes des artistes du XXI^e siècle ?

La musique qu'ils nous ont léguée est tellement immense et exceptionnelle, et ce qu'ils ont à nous dire, à nous artistes des générations passées ou suivantes, est tellement grand, qu'on n'aura jamais de cesse de les étudier. On y trouve à chaque fois une dimension nouvelle; c'est un éternel objet d'émerveillement et d'approfondissement. Leur musique a une valeur inestimable. En tant qu'artistes, être les dépositaires de ce répertoire est quelque chose de tout à fait particulier, à la fois une responsabilité et un honneur immense.

La Sonate n° 28 op. 101 de Beethoven marque le début d'une vraie révolution de la sonate, qui se prolongera avec la Sonate « *Hammerklavier* » puis avec les trois dernières sonates de Beethoven (op. 109, 110 et 111). Quelles ruptures y trouve-t-on par rapport à la tradition classique ?

En effet, cette *Sonate op. 101* est une œuvre particulièrement étonnante si on la compare aux précédentes; elle ouvre la voie, notamment, à la *Hammerklavier*, avec une fugue de dimensions considérables à la fin du dernier mouvement – ce qui sera aussi le destin de la *Hammerklavier*. C'est une sonate que je trouve déjà très schumannienne; c'est pour cela que j'ai

souhaité jouer le *Carnaval* de Schumann à sa suite. Elle a quelque chose qui me rappelle toujours Schumann, notamment dans son second mouvement *Alla marcía*, par ses rythmes obsédants, mais aussi par cette fantaisie que l'on y trouve. C'est une œuvre de conception très libre dans sa forme, mais en même temps très « organiquement » structurée; c'est une réussite admirable.

La Sonate en si mineur de Liszt, son unique sonate, est une œuvre formidablement novatrice. Quelles sont ses spécificités par rapport au reste de son œuvre pour piano ?

C'est une œuvre de très longue haleine, la plus longue du répertoire pour piano de Liszt. Elle dépasse déjà la conception de sonate; elle est tellement étonnante et révolutionnaire qu'on pourrait dire qu'elle résume ce qu'était la sonate avant lui, et qu'elle ouvre aussi, par sa forme, les portes de l'avenir. Je retrouve chez Liszt cette force révolutionnaire qui nous étonne et nous frappe chez Beethoven, ainsi qu'un incroyable travail thématique qui est aussi similaire à celui de Beethoven: il n'est aucun passage, aucun trait, qui ne dérive des motifs principaux de la pièce. Le défi est de pouvoir « faire tenir » cette structure gigantesque, d'utiliser le travail thématique sans négliger le contenu sous-jacent.

Comment travaille-t-on cela, en tant qu'interprète ?

En abordant la pièce sous tous les angles possibles. Il faut d'abord tout défaire, et

ensuite tout reconstruire... et chercher. Je pense que la structure est toujours le véhicule de quelque chose d'encore plus grand : l'émotion qui est là-derrrière, la pensée, le message du compositeur. Cette structure si vaste et organique doit véhiculer le contenu. C'est pour cela qu'il faut l'aborder de tous les points de vue : pour que tout se tienne.

Contrairement aux œuvres de Beethoven et Liszt que vous avez choisies, le *Carnaval* de Schumann est une œuvre de jeunesse, constituée d'une multitude de courtes pièces. Comment procéder pour installer immédiatement une atmosphère, lorsque chacune des pièces ne dure qu'une ou deux minutes ?

Bien sûr, ici le défi est d'une tout autre nature ; prises isolément, c'est vrai, les pièces doivent incarner, du point de vue psychologique, des personnages qui peuvent être disparates. Et c'est cela le véritable atout du *Carnaval* : comment tout cela a-t-il pu surgir de l'imagination d'un seul homme, d'un seul artiste ? Il faut pouvoir, ensuite, conférer une unité à cet ensemble, pour ne pas tomber dans la caricature ou dans l'anecdotique. Dans les grandes interprétations du *Carnaval*, il y a toujours une unité organique qui sous-tend l'œuvre entière. C'est pour cela que j'aime rapprocher cette musique de la *Sonate op. 101* de Beethoven : elle me fait souvent penser à Schumann dans cette « désorganisation » de sa forme... du moins apparente, car derrière cette impression, elle est très construite !

Dans votre parcours personnel, peut-on dire que vous êtes particulièrement attiré par les œuvres de maturité ?

Je pense qu'on peut dire cela, oui, peut-être, si je regarde en arrière... quoique je me sois aussi intéressé à des répertoires un

peu plus marginaux comme le *Deuxième Concerto pour piano* de Martucci (que j'ai joué aux Flagey Piano Days avec le Brussels Philharmonic), le *Concerto* de Paderewski ou ses majestueuses *Variations et fugue sur un thème original en mi bémol mineur*, ou encore le *Quintette pour piano et cordes* de Nowakowski.

Le rapport aux grandes œuvres de la maturité évolue-t-il au fil du temps et de l'expérience ?

Oui, toujours ; ce dont j'aurais le plus peur serait certainement de ne plus évoluer ! Quand je reprends une œuvre comme la *Sonate* de Liszt, que j'ai abordée à des moments différents de ma vie, et que je remets tout en question, je sens cette évolution. Pour commencer, je choisis de ne pas écouter ce que j'avais fait auparavant, de partir sur une base plus spontanée, plus fraîche ; de toute façon, les choses sont quelque part dans ma mémoire et reviennent toutes seules, mais la merveille du travail, c'est de ne pas rester là-dessus. Cela peut être un point de départ, car probablement, la racine de votre interprétation reste la même... Mais elle s'enrichit, se développe, évolue... elle s'accroît.

Quels sont vos projets d'enregistrements ?

Après *Iberia* d'Albéniz qui est paru dernièrement, je vais à nouveau enregistrer la *Sonate* de Liszt sur un album qui sera consacré au compositeur. Cela fait déjà 15 ans que je l'avais enregistrée pour la première fois ; je sens que je suis prêt pour en proposer un nouvel enregistrement, qu'elle a évolué, pour le concert mais aussi pour le disque. Il y a des choses que j'entends différemment, des passages de l'œuvre qui éveillent des choses nouvelles. Il ne faut pas laisser échapper ces moments-là, sinon il sera peut-être trop



tard, car nos intérêts peuvent s'orienter vers d'autres œuvres...

L'enregistrement, pour moi, va toujours de pair avec le concert ; on ne peut enregistrer que quelque chose que l'on habite depuis longtemps. Mes concerts à Anvers et Liège prépareront à cet enregistrement ; ce sont des concerts de « retour » à cette *Sonate*, mais aussi au *Carnaval* de Schumann, que j'ai beaucoup joué il y a très longtemps (bien avant la *Sonate* de Liszt) et auquel je reviens maintenant. J'ai aussi le projet d'enregistrer les deux *Concertos pour piano* de Ravel avec l'Orchestre de Monte-Carlo et Kazuki Yamada, mais ce sera seulement pour la fin 2023.

Quelles sont les spécificités du grand piano Steinway que vous avez choisi, en 2015, pour l'OPRL ?

Mon rapport avec un piano est toujours très instinctif ! Bien sûr, j'ai des paramètres en tête, mais ce n'est pas une science exacte... L'important, c'est que je connaissais bien l'acoustique de la Salle Philharmonique

de Liège, et quand j'ai choisi ce piano, j'ai essayé de l'imaginer dans l'ambiance de la salle. Notre problème, à nous les pianistes, c'est que nous voulons tirer de l'instrument le son que nous avons dans la tête : mais est-ce que cela correspond à la spécificité de l'instrument sur lequel nous sommes en train de jouer ? Pas forcément ! C'est pour cela que le paramètre du lieu où l'instrument va vivre, se développer et s'ouvrir au fil des ans, est très important. Mais le tout premier élément est surtout instinctif : il faut que le piano me parle, que dès les premiers sons qui résonnent, il suggère quelque chose.

Les pianos neufs sont toujours un peu aigres. Puis, au fil du temps, chaque pianiste va travailler pour en tirer ce qu'il veut entendre, ce qu'il a dans l'esprit, et cela fait évoluer l'instrument. Un piano neuf, même avec une très belle sonorité de base, reste quelque chose qui doit se développer, mûrir... vivre, tout simplement.

PROPOS RECUEILLIS PAR
SÉVERINE MEERS

Retrouvez une sélection
d'albums cet après-midi
à la vente grâce à
notre partenaire
www.vise-musique.com
04 379 62 49

À écouter

ALBÉNIZ (IBERIA)

- Nelson Goerner (ALPHA, 2022)

STRAUSS (BURLESKE)

- Nelson Goerner, Orchestre de Radio France, dir. Mikko Franck (ALPHA, 2021)

BRAHMS (SONATE OP. 5, VARIATIONS SUR UN THÈME DE PAGANINI)

- Nelson Goerner (ALPHA, 2019)

BRAHMS (CONCERTO N° 2)

- Nelson Goerner, NHK Symphony Orchestra, dir. Tadaaki Otaka (ALPHA, 2018)

DEBUSSY (L'ISLE JOYEUSE, IMAGES LIVRE I, ÉTUDES LIVRE II, ESTAMPES)

- Nelson Goerner (ALPHA, 2018)

CHOPIN (NOCTURNES)

- Nelson Goerner (ALPHA, 2017, 2 CD)

