



J.S. BACH & BEYOND

A WELL-TEMPERED CONVERSATION

JULIEN LIBEER

 **harmonia
mundi**

THE WELL-TEMPERED CLAVIER BOOK I AND BEYOND

- | | | | |
|-------|--|-------------|-------------|
| 1-2 | JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
Prelude and Fugue in C major BWV 846
C-Dur / <i>Ut majeur</i> | 1'59 1'51 | |
| 3 | LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
Bagatelle in C minor WoO 52 (Presto)
c-Moll / <i>ut mineur</i> | 4'29 | |
| 4-5 | JOHANN SEBASTIAN BACH
Prelude and Fugue in C-sharp major BWV 848
Cis-Dur / <i>Do dièse majeur</i> | 1'13 2'25 | |
| 6 | FREDERIC CHOPIN (1810-1849)
Mazurka in C sharp minor op. 50 no. 3 (Moderato)
cis-Moll / <i>do dièse mineur</i> | 5'07 | |
| 7-8 | JOHANN SEBASTIAN BACH
Prelude and Fugue in D major BWV 850
D-Dur / <i>Ré majeur</i> | 1'12 1'54 | |
| 9 | SERGEI RACHMANINOFF (1873-1943)
Prelude in D minor op. 23 no.3
d-Moll / <i>ré mineur</i> | 3'41 | |
| 10-11 | JOHANN SEBASTIAN BACH
Prelude and Fugue in E-flat major BWV 852
Es-Dur / <i>Mi bémol majeur</i> | 3'31 1'38 | |
| 12 | GABRIEL FAURÉ (1845-1924)
Prelude in E flat minor op. 103 no. 6
es-Moll / <i>mi bémol mineur</i> | | 2'08 |
| 13-14 | JOHANN SEBASTIAN BACH
Prelude and Fugue in E major BWV 854
E-Dur / <i>Mi majeur</i> | | 1'20 1'05 |
| 15 | MAURICE RAVEL (1875-1937)
Fugue (Allegro moderato) in E minor from <i>Le Tombeau de Couperin</i>
e-Moll / <i>mi mineur</i> | | 3'17 |
| 16-17 | JOHANN SEBASTIAN BACH
Prelude and Fugue in F major BWV 856
F-Dur / <i>Fa majeur</i> | | 1'01 1'18 |
| 18 | WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)
arr. for two pianos by FERRUCCIO BUSONI (1866-1924)
Fantasia in F minor for a Mechanical Organ , K.608
Phantasie in f-Moll für eine Orgelwalze
<i>Fantaisie en fa mineur pour orgue mécanique</i> | | 9'27 |

JULIEN LIBEER, piano Chris Maene

[18] with **ADAM LALOUM**, piano Chris Maene
'Straight Strung Grand Piano'

1-2	JOHANN SEBASTIAN BACH Prelude and Fugue in F-sharp major BWV 858 <i>Fis-Dur / Fa dièse majeur</i>	1'34 1'49	13-14	JOHANN SEBASTIAN BACH Prelude and Fugue in B-flat major BWV 866 <i>B-Dur / Si bémol majeur</i>	1'17 1'44
3	JOHANNES BRAHMS (1833-1897) Capriccio (Un poco agitato) in F sharp minor op. 76 no. 1 <i>fis-Moll / fa dièse mineur</i>	3'35	15	MAX REGER (1873-1916) Two-part Canon in B flat minor no. 19 from 111 Canons in all Minor and Major Keys, WoO III/4, Book 1 <i>Kanons durch alle Dur- und Molltonarten, Heft I</i> 111 Canons en toutes les tonalités majeures et mineures pour piano, Livre 1	1'35
4-5	JOHANN SEBASTIAN BACH Prelude and Fugue in G major BWV 860 <i>G-Dur / Sol majeur</i>	0'49 2'31	16-17	JOHANN SEBASTIAN BACH Prelude and Fugue in B major BWV 868 <i>H-Dur / Si majeur</i>	1'09 1'57
6	DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975) Prelude in G minor op. 34 no. 22 <i>g-Moll / sol mineur</i>	2'17	18	ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951) Sechs kleine Klavierstücke Op. 19 Six Little Piano Pieces <i>Six petites pièces pour piano</i>	5'47
7-8	JOHANN SEBASTIAN BACH Prelude and Fugue in A-flat major BWV 862 <i>As-Dur / La bémol majeur</i>	1'19 2'15	19	JOHANN SEBASTIAN BACH Prelude in C major BWV 846 <i>C-Dur / Ut majeur</i>	2'17
9	FERRUCCIO BUSONI (1866-1924) Prelude (Andantino) in G sharp minor op. 37 no. 12 (BV 181/12) <i>gis-Moll / sol dièse mineur</i>	2'27			
10-11	JOHANN SEBASTIAN BACH Prelude and Fugue in A major BWV 864 <i>A-Dur / La majeur</i>	1'11 2'07		JULIEN LIBEER , piano Chris Maene <i>'Straight Strung Grand Piano'</i>	
12	GYÖRGY LIGETI (1923-2006) Musica ricercata I on A (Sostenuto) <i>A / La</i>	2'29			

UNE CONVERSATION À TRAVERS LES SIÈCLES

“Plus l’art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre.”

Igor Stravinsky¹

Julien Libeer, comment est né ce projet autour du Clavier bien tempéré ?

Il découle d’une envie que j’avais d’interroger cette œuvre dans certains de ses paradoxes – le premier, et non des moindres, étant le rapport parfois délicat que l’on peut avoir en tant qu’interprète, mais aussi comme public, avec ce cycle qu’on admire en même temps qu’on le redoute. Le musicien en garde parfois de mauvais souvenirs : nées de la pratique pédagogique de Bach, ces pages sont toujours la pierre angulaire des programmes de conservatoire, ce qui explique qu’elles restent pour beaucoup de pianistes associées à des moments de tension, d’examen, de concours... Du coup, par la suite, on a tendance à se tourner davantage vers des œuvres aux formes censément plus libres, comme les *Partitas*, les *Suites*, les *Toccatas*... ou les *Variations Goldberg*, qui bénéficient depuis longtemps d’un véritable engouement. On a en revanche plus de mal à trouver au *Clavier bien tempéré* une forme qui fonctionne parfaitement bien au concert. Soit on en propose des extraits, mais ceux-ci me paraissent alors comme privés de leur unité d’ensemble. Soit on joue tout, on “boucle la boucle”, ce qui est intellectuellement très satisfaisant ; mais le concert dure alors plus de deux heures et inonde l’auditeur d’une quantité phénoménale d’informations – même quand on aime beaucoup cette musique, cela peut devenir très lourd à porter !

Il est vrai que l’œuvre est auréolée d’une réputation de grande intellectualité...

Du fait de sa structure en béton armé (si vous me permettez l’expression), le *Clavier bien tempéré* a acquis cette réputation de monument de rigueur, juste dépassé dans son intellectualité par *L’Art de la fugue*. Son destin historique est néanmoins à l’opposé de cette aura hermétique : c’est l’une des œuvres les plus influentes de la musique occidentale, car elle résume une quantité incroyable de langages et d’écritures, de styles, avec lesquels Bach a grandi et dont il voulait proposer une vision panoramique. Ce qui en fait à la fois un résumé du passé en même temps qu’un point de départ pour le reste de l’histoire. Dès sa genèse, cette œuvre a fait tâche d’huile : elle a circulé très vite, accédant immédiatement au statut d’œuvre universelle de par un propos musical se situant tellement au-delà de l’intérêt technique pur.

... d’où cette idée de “conversation” entre tous les préludes et fugues majeurs du premier livre du Clavier bien tempéré avec d’autres œuvres, dans la tonalité mineure, de compositeurs postérieurs ?

Je me suis dit ce que ce serait un merveilleux moyen de mettre en relief toutes ces interrogations à la fois : rester dans la structure prévue par Bach tout en allégeant la charge contrapuntique afin de mieux l’apprécier, et essayer d’éclairer les filiations multiples à travers les siècles. Il s’agissait donc de créer un dialogue imaginaire entre Bach et des compositeurs qui se sont inspirés de lui, ou qui avaient un rapport particulier au *Clavier bien tempéré*, et dont les œuvres choisies illustrent l’une ou l’autre des idées, des concepts, des techniques, des ambitions qui sous-tendent le cycle par-delà son pur aspect technique.

Comment avez-vous construit ce programme et quelles sont les œuvres qui ont joué un rôle dans la naissance de ce projet ?

Comme il fallait trancher, le choix des préludes et fugues dans les tons majeurs m’est apparu assez logique. Ensuite, j’ai cherché des œuvres qui fonctionnent par la tonalité, bien entendu, par leur durée aussi, mais surtout par leur teneur musicale... Bien entendu, il ne s’agissait nullement d’habiller avec des notes une quelconque thèse musicologique. Je voulais que l’alliance des ambiances, des énergies, fonctionne naturellement. Ainsi, certains compositeurs que j’imaginai inclure en raison de leurs liens évidents avec Bach et son œuvre, tels Schumann, Liszt ou Mendelssohn, n’y figurent finalement pas – faute de pièces qui s’intègrent à ce moule.

Venons-en alors plus précisément aux œuvres que vous avez choisies. La première est une bagatelle de Beethoven (en ut mineur, donc) assez peu connue, sans numéro d’opus.

Cette pièce correspond très bien à l’énergie du cycle, notamment de par son oscillation entre majeur et mineur... Elle possède en outre une motricité toute baroque, avec ce rythme obsessionnel qui répond très bien à l’écriture de Bach, avec cette espèce de chamailleterie entre les motifs du début, un geste rhétorique que Beethoven semble hériter du passé : il n’est pas sans rappeler la technique de la strette en fugue, même si ici, elle n’est pas appliquée de façon strictement contrapuntique... Par ailleurs, cette bagatelle ne s’intègre pas seulement très bien à la suite du prélude et de la fugue en ut majeur : elle permet aussi par sa pulsation de préparer le prélude suivant.

Pourquoi une mazurka de Chopin plutôt qu’un prélude ?

Choisir un prélude aurait été une solution de facilité, car l’influence de Bach sur l’écriture de Chopin va beaucoup plus loin. Il en est peut-être l’héritier le plus inattendu, original et influent. Vouant un culte absolu notamment au *Clavier bien tempéré* (sa passionnante copie annotée de l’œuvre existe toujours !), Chopin a une écriture très serrée, d’une polyphonie permanente et de plus en plus explicite avec le temps. D’ailleurs, cette mazurka commence par une fugue à quatre voix ! Dans la postérité de Bach, il me semble que Chopin soit un peu une “plaque tournante” : en donnant une remarquable rigueur d’écriture à une imagination éminemment romantique, il a ouvert beaucoup de possibilités aux compositeurs à venir, et tout particulièrement aux compositeurs de l’Est, comme Scriabine et Rachmaninov...

Rachmaninov justement : c’est étrange comme son Prélude en ré mineur “ressemble” à Bach...

Il se passe dans ces pages quelque chose de très intéressant, au-delà de la coda avec son canon à quatre voix... Il s’agit d’un tempo de menuet (*Tempo di minuetto*). Ainsi Rachmaninov applique dans ce prélude une des grandes innovations de Bach lui-même : il introduit un mouvement de danse dans un genre “blanc”.

Et l’on en vient à Fauré, avec le Prélude en mi bémol mineur...

Ce *Sixième Prélude* est l’un des rares exemples de contrepoint strict de cette époque-là : il est écrit en canon parfait ! Il y aurait tant à dire du langage harmonique de Fauré : plus il vieillit, plus son harmonie se libère... Où allait-il s’arrêter ? Fauré montre jusqu’où peut aller le langage ouvert par Bach deux siècles plus tôt.

La Fugue du Tombeau de Couperin de Ravel sonne ici comme un hommage non pas au compositeur français mais bel et bien à Jean-Sébastien Bach ?

Et c’est la seule fugue de tout ce programme, hors Bach, bien entendu. Certes, elle provient d’un recueil qui s’appelle *Le Tombeau de Couperin*, où elle est précédée par un prélude. Mais Couperin lui-même n’ayant jamais écrit de prélude et fugue, on est bien obligé d’en déduire que cet hommage de Ravel va plus loin que la seule musique française de l’époque – Ravel qui, rappelons-le, écrivait un contrepoint fleuri tous les matins pour “tailler son crayon”, comme il le disait avec humour... Je dois avouer que je n’ai toujours pas réussi à savoir si cette fugue est ironique ou sérieuse. Ravel l’a-t-il composée comme une œuvre de second degré ou est-ce là une sincère évocation poétique et tendre ? C’est probablement les deux ! Bien au-delà de l’exercice de style, elle puise à fond dans “l’ancien”, mais c’est pour proposer quelque chose de totalement nouveau. Et puis ce qui m’a charmé, c’est que la tête du thème de cette fugue de Ravel est l’inversion de celle de la fugue en mi majeur qui la préfigure.

Avec Mozart, nous arrivons au cœur du voyage. Vous avez choisi une fugue à deux pianos que vous interprétez avec Adam Laloum. Pourquoi ce choix ?

Il se trouve que je connaissais cette œuvre et le hasard faisant bien les choses, elle fonctionne remarquablement bien ici. Charles Rosen disait de Mozart qu’il était le plus grand compositeur de contrepoint après Bach : il suffit pour s’en convaincre d’écouter ses quatuors et quintette à cordes, sa dernière symphonie “Jupiter”... L’intérêt ici est double : l’écriture fuguée de cette *Fantaisie* est certes pertinente dans le propos, mais par sa dimension, elle marque également le coup car avec *fa*, nous atteignons la moitié du parcours. Bach, dans son prélude et fugue en *fa* mineur du premier livre, propose une dyade dense et de grande envergure – il fallait ici une œuvre

¹ *Poétique musicale*, nouvelle édition revue et complétée, Ed. Bon Plaisir, Plon, 1952, p. 45 et 52-53.

qui puisse remplir un rôle similaire. Je tiens à remercier sincèrement Adam d'avoir accepté de se prêter au jeu : non seulement jouer une fugue à deux exige beaucoup de réglages, mais en plus, il a dû s'habituer en très peu de temps à un piano très particulier qu'il ne connaissait pas – et sur lequel nous reviendrons plus tard, j'imagine.

À l'époque de Bach, fa dièse majeur devait représenter une sorte de défi pour l'interprète, aussi "tempéré" soit le clavecin. Et pourtant, la fugue sonne sous vos doigts de façon incroyablement lumineuse, simple, pour ne pas dire candide...

C'était une tonalité très rare, comme par exemple *do* dièse majeur : pendant longtemps, il aurait fallu refaire un accord du clavier pour qu'elles sonnent correctement... Nous aurions peut-être pu commencer par là, mais voici sans doute le bon moment d'éclairer un peu ce terme quelque peu obscur de "bien tempéré". La notion de tempérament se réfère à une certaine façon d'accorder l'instrument. C'était à l'époque un sujet très polémique, en raison notamment de ses implications religieuses. Théoriquement, l'accord des intervalles est régi par des proportions mathématiques aussi simples que belles – et donc, pour les théologiens : divines. En pratique, le respect de ces lois ne permet jamais d'avoir, à l'intérieur d'une octave, des intervalles parfaitement purs dans toutes les combinaisons possibles. Ainsi, et au grand désespoir des théoriciens religieux, il était pratiquement impossible de rester dans un tempérament pur, car cela limitait énormément les possibilités de modulation. Il fallait donc trouver un accord de "compromis", une recherche qui a mobilisé des penseurs bien au-delà du milieu musical – même Galilée et Newton s'en sont mêlés !

Parmi les nombreuses solutions proposées aux XVI^e et XVII^e siècles, l'approche dite "bien tempérée" était la plus transgressive car techniquement, *aucun* intervalle sauf l'octave n'y est tout à fait juste. L'importance des deux recueils de Bach réside en partie dans le fait qu'il y démontre les possibilités infinies de ce tempérament pourtant très grinçant. La façon dont il boucle pour la première fois le cycle de toutes les tonalités est une formidable démonstration de force, qui prouve définitivement que non seulement, la chose est faisable, mais qu'en plus de cela, elle ne compromet en rien la qualité musicale.

Un siècle et demi plus tard, la tonalité de fa dièse mineur employée ici par Brahms est devenue tout-à-fait... commune ?

Je ne sais pas quel rapport Brahms entretenait avec cette tonalité, mais le *Capriccio* que j'ai choisi en contrepoint du prélude et fugue en *fa* dièse majeur reprend un grand nombre de procédés qui découlent de sa pratique de Bach, qu'il admirait et dont il a édité les œuvres complètes. Cette pièce illustre certains principes qu'on voit chez Bach : Brahms prend une mélodie toute simple, et il lui fait subir de subtiles métamorphoses : motif inversé, augmenté, etc. Comme Bach, Brahms élabore de la richesse avec très peu.

De Chostakovitch, on connaît l'admiration pour l'œuvre de Bach, qui l'a directement inspiré pour ses propres préludes et fugues.

Là encore, difficile de tout expliquer, mais pour moi, il n'était pas possible de passer à côté de ce *Prélude en sol mineur*, une page sublime qui "casse" de façon tellement magnifique le geste éclatant de la fugue qui précède ! D'un pur point de vue dramaturgique, le contraste est saisissant, et m'a fait préférer le *Prélude au Prélude et fugue en sol mineur* extrait de l'opus 87.

Après cette plongée aux frontières de la tonalité, le passage au la bémol majeur s'impose comme une respiration paisible et tranquille.

Quand j'ai fini d'apprendre le premier livre, cette dyade faisait partie des préludes et fugues que je ne connaissais pas, et c'est devenu l'une de mes préférées. C'est tellement beau ! Je ne sais pourquoi la fugue me fait immanquablement penser à la Passacaille des *Variations sur un thème de Haydn* de Brahms, peut-être cette forme de de "plénitude ronde"...

On connaît l'admiration absolue de Busoni pour Bach. Pourquoi avoir précisément choisi ce prélude-ci, pourtant assez éloigné de Bach de par son langage musical ?

J'aime beaucoup cette pièce. Busoni est emblématique d'une façon d'envisager l'héritage de Bach, qu'il renouvelle et prolonge. Lui aussi a préparé une édition des œuvres du Cantor, certes très nourrie des acquis du XIX^e siècle... Ce *Prélude* d'une poésie incroyable est une pièce de jeunesse : Busoni l'a composé à 17 ans. La cohérence esthétique est forte, et ça raconte vraiment une histoire...

Et nous voici à la ! Un la dont on peut dire qu'il est affirmé dans tout son éclat, chez Bach, certes, mais plus encore chez Ligeti ! Pouvez-vous nous en dire davantage sur cette pièce incroyable ?

En un sens, cette page de Ligeti montre tout le contraire de Bach : ni polyphonie, ni harmonie ! Tout ce que l'on a ici, c'est un jeu rythmique et dynamique sur une seule note : *la* (... sauf sur la note finale). En même temps, c'est tout à fait dans l'esprit de Bach, avec cette façon de s'imposer les contraintes les plus strictes et de voir ce que l'on peut en faire. Et en l'occurrence, cette pièce est d'une inventivité extraordinaire. Et là, quel bonheur que cette page finisse sur un *ré*, ce qui nous permet d'embrayer sur le prélude suivant...

Le passage au climat de Stylus Phantasticus du prélude en si bémol offre un contraste saisissant, qui redouble avec l'étonnant canon de Max Reger...

J'ai découvert que Reger, qui a écrit dans la plus stricte manière bachienne, a composé deux grands livres de canons à deux et trois voix – ce qui rappelle évidemment les *Inventions* de Bach. Il en a même livré plusieurs par tonalité. J'ai choisi ici celle qui me paraissait la plus appropriée dans ce contexte. Cette page permet d'éprouver la véracité du fameux adage allemand selon lequel c'est dans la contrainte que l'on voit le maître : dans sa trajectoire globale, d'une immense austérité, cette pièce a beau relever de l'exercice purement technique, il s'en dégage une poésie ineffable. C'est tellement nu ! Et pourtant, tout cela raconte quelque chose et assume toutes les bizarreries mélodiques et harmoniques qui découlent d'un traitement contrapuntique strict... Je me suis pris d'une grande tendresse pour cette page.

Et nous voici parvenus à Si majeur, dont l'écho ne sera pas cette fois une mais six pièces, les six Kleine Klavierstücke de Schoenberg. Pourquoi ce choix ?

La présence de Schoenberg dans ce programme me paraissait importante. D'abord, il est issu d'une tradition germanique qu'il connaissait sur le bout des ongles. Mais avec lui prend fin quelque chose qui a symboliquement débuté avec Bach. Il était très gratifiant de pouvoir mettre cette œuvre atonale (qui démarre par un *si* !) à la fin de ce parcours. Et si j'ai ici tenu à jouer l'intégrale des six pièces, c'est que l'on n'en comprend réellement tout le propos que dans leur globalité. D'ailleurs, elles ne font en tout et pour tout que six minutes – la dimension habituelle d'un prélude et fugue.

Et vous nous réservez une petite surprise à la fin de ce parcours...

Terminer par Schoenberg eût été trop abrupt, je pense. J'ai donc opté pour une forme de *da capo*, c'est plus apaisant et fait un petit clin d'œil aux *Variations Goldberg*...

Que pouvez-vous nous dire du piano que vous avez choisi pour cet enregistrement ?

Quand on veut jouer, *a fortiori* enregistrer, une œuvre pour clavier de Bach, la question de l'instrument se pose toujours. Le Steinway moderne me semble toujours une option valide : après tout, il n'a pas empêché Edwin Fischer, Glenn Gould, Murray Perahia, Andrés Schiff et tant d'autres de proposer des lectures lumineuses de ces pages. De l'autre côté, l'imaginaire sonore des musiciens de ma génération a été façonné par l'esthétique d'artistes comme Herreweghe, Leonhardt, Jacobs, etc. Ainsi se pose un dilemme artistique : la "voix" du piano moderne étant naturellement romantique, elle tend inévitablement vers le *bel canto*. C'est pourquoi je me suis orienté vers un instrument hybride, à cordes parallèles. C'est Chris Maene qui en a imaginé la facture à la demande de Daniel Barenboim. Il est tout à fait représentatif de ma génération, et de toute une époque qui essaie de concilier plusieurs mondes, symboliquement illustrés par les deux Bach : le Bach historique, avec sa réalité propre, et le Bach mythique qui s'est développé dans l'imaginaire des musiciens et des mélomanes depuis le début du XIX^e siècle, et qui a aussi sa légitimité. Ce piano demande un peu d'adaptation mais une fois qu'on l'a apprivoisé, il est extrêmement agréable à jouer. Et d'ailleurs, il m'a appris des choses que je n'avais pas forcément vues quand je me suis lancé dans cette aventure.

Propos recueillis par CHRISTIAN GIRARDIN en septembre 2021
© harmonia mundi, 2022

A DIALOGUE ACROSS CENTURIES

‘The more art is controlled, limited, worked over, the more it is free...’

Igor Stravinsky¹

Julien Libeer, this project, revolving around The Well-Tempered Clavier, how did it come about?

It grew out of my desire to examine this work, looking at some of its paradoxes – the first, and hardly negligible, being the often delicate relationship that one can have as a performer, but also as a listener, with this cycle we at once admire and dread it. A musician may retain unpleasant associations with it: born out of Bach’s own pedagogical practice, these pieces are still the cornerstone of conservatory programs, which explains why they remain associated with moments of tension, with exams, with competitions... for many pianists. As a result, thereafter, we tend to turn instead to other of his works cast in an ostensibly less rigid mould, such as the Partitas, the French and English Suites, the Toccatas... or the *Goldberg Variations*, which have long enjoyed genuine popularity. Added to that is the challenge of finding an ideal format for *The Well-Tempered Clavier*, to make it work well in recital. Either one must make a selection from it, but these extracts then seem to me to be deprived of their overall unity. Or one must perform it complete, from start to finish, which is intellectually very satisfying, but makes the recital stretch to more than two hours and can overload the listener with an inordinate amount of information – even if you love this music very much, it can become a rather heavy burden!

It is true that the work is venerated as a great intellectual achievement...

Because of its ‘reinforced concrete’ structure (if I may express it this way), *The Well-Tempered Clavier* has acquired a reputation as a monument of rigorous intellectuality, only surpassed by *The Art of Fugue*. Its subsequent history is nevertheless quite the opposite of this self-contained aura: it is one of the most influential works of Western music, for it sums up an astonishing variety of idioms, textures and writing styles which Bach grew up on and which he wanted to include in a kind of panorama. This makes it at once a summation of the past and a starting point for the developments to come. From the moment of its genesis, this collection had left its mark: it entered circulation right away, quickly reaching the status of a reference work thanks to a musical intent going so far beyond its purely technical interest.

...hence, this idea of a ‘conversation’ between, on the one hand, all the major-key preludes and fugues of Book I of The Well-Tempered Clavier and, on the other, works by later composer, in a minor key?

I thought this would be a wonderful way to highlight several questions at once: to stay within the structure devised by Bach while easing the amount of counterpoint for the sake of better appreciating it, and to try to shed light on its many subsequent ramifications. The aim was to imagine a dialogue between Bach and the later composers who were inspired by him, or who had a special kinship with *The Well-Tempered Clavier*, and whose chosen works draw on some of the ideas, concepts, techniques, or ambitions that underlie the cycle.

How did you construct this programme and what were the pieces that played a role in the gestation of this project?

As it was necessary to be selective, the choice of the major-key preludes and fugues struck me as being quite logical. After that, I went looking for pieces that would fit in terms of tonality, of course, and of their duration, but especially, of their musical character... Naturally, there was no idea of stringing pieces together to illustrate some musicological thesis. I wanted the overall ambiance and energies to work together organically. Thus, some composers that I had considered including because of their obvious connection to Bach and his work, such as Schumann, Liszt, or Mendelssohn, in the end did not fit in – for lack of pieces that suited this mould.

Then turning specifically to the pieces you did include, the first is a Beethoven Bagatelle (in C minor, in fact), not at all well known, without opus number:-

This piece truly captures the energy of the cycle, especially in its oscillation between major and minor... It also has a baroque motoric pulse, with this obsessive rhythm that echoes Bach’s writing rather well, and with its clashing opening motifs, a rhetorical gesture that Beethoven seems to inherit from the past: a technique reminiscent of the fugal stretto, even if here, it is not applied in a strict contrapuntal way... Moreover, this Bagatelle not only makes for a good segue from the prelude and the fugue in C major: its pulsation is an excellent way to prepare for the prelude that follows.

Why did you choose a Chopin mazurka rather than a prelude?

Opting for a prelude would have been a facile solution, as Bach’s influence on Chopin’s writing goes much further. He is perhaps Bach’s most unexpected, original, and influential successor. Making *The Well-Tempered Clavier* the object of his profound veneration (his personal copy with its fascinating annotations is extant to this day!), Chopin’s writing style is very intricate, and evermore explicitly polyphonic in his later years. Moreover, this mazurka begins with a fugal passage for four voices! Among Bach’s admirers, Chopin strikes me as a kind of ‘pivot’: by clothing his utterly romantic imagination in remarkably rigorous writing, he opened a number of paths for later composers, and especially for composers beyond the borders of Europe, such as Scriabin and Rachmaninov...

Speaking of Rachmaninov, it is uncanny how his Prelude in D minor seems to ‘resemble’ Bach...

There is something rather interesting happening in these pages, beyond the coda with its four-part canon... It is a minuet (*Tempo di minuetto*). So, Rachmaninov in this prelude makes use of one of Bach’s great innovations: he introduces a dance movement into an ‘abstract’ piece of music.

And then we come to Fauré, with his Prelude in E-flat minor...

This *Sixth Prelude* [from Opus 103] is one of the few examples of strict counterpoint from that period: it is written as a perfect canon! One could talk at length about Fauré’s harmonic language: the older he gets, the more his harmony sounds liberated... Where was he going to stop? Fauré shows how far the language invented by Bach some two centuries earlier can evolve.

Ravel’s fugue from Le Tombeau de Couperin sounds like a tribute not to his countryman but to Johann Sebastian Bach.

And this is the only fugue in the whole programme, apart from those by Bach, of course. Yes, it does come from a collection entitled *Le Tombeau de Couperin*, where it is preceded by a prelude. Couperin himself not having written any prelude and fugue pairs, we must deduce that Ravel’s tribute goes beyond the French music of the time – Ravel, let us remember, wrote elaborate counterpoint every morning to ‘sharpen his pencil,’ as he used to jest... I must confess that I still have not managed to determine whether this fugue is ironic or serious. Did Ravel compose it as a lesser work or is this a sincere poetic and affectionate recreation? Perhaps it is both! Well beyond a mere stylistic exercise, the piece draws confidently on the past, but does so in order to propose something totally new. And what I found charming is that the subject of Ravel’s fugue inverts the subject of the E-major fugue by Bach which is heard just before it.

With Mozart, we reach the heart of the journey. You have chosen his fantasia for two pianos, and you are joined by Adam Laloum. Explain this choice.

I happened to know this piece beforehand, and serendipitously, it works remarkably well here. Charles Rosen called Mozart the greatest composer of counterpoint since Bach: one need only hear his quartets and quintets for strings, or his last symphony, the ‘Jupiter,’ to be convinced... My interest here is twofold: the fugal writing of this *Fantasia* is certainly relevant to the context, but even by its ample scale it also fits the occasion; and with the key of F, we reach the midpoint of our trajectory. Bach, in his F-minor prelude and fugue of Book I, offers a densely textured and generously proportioned pair – here a counterpart was needed to fulfil a similar function. I am genuinely grateful to Adam for being a good sport: not only does performing a fugue as a duet require a lot of practice, but in addition, he had very little time to get acquainted and comfortable with a very particular instrument – one which we will come back to later, I expect.

¹ *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, translated by Arthur Knodel and Ingolf Dahl, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1942

In Bach's day, F-sharp major must have been quite a challenging key for the performer, no matter how 'well-tempered' his harpsichord. And yet, in your hands, this fugue sounds incredibly radiant, direct, even honest...

It was a very seldom used key, like for example C-sharp major: over a long period of time, it would have been necessary to retune the instrument to make the intonation sound acceptable... Perhaps we could have opened with this point, but now is as good a time as any to shed some light on this somewhat obscure notion of 'well-tempered.' The concept of temperament refers to a specific way of tuning the instrument. It was a rather controversial topic at the time, not least because of its religious implications. In theory, the tuning of musical intervals is governed by mathematical ratios as simple as they are beautiful – and therefore, for theologians, divine. In practice, strict observance of these formulas never allows for perfectly pure (or 'just') intervals in each of the possible combinations of pitches in the octave. For this reason, and to the great chagrin of some religious theorists, it was highly impractical to use pure temperament (also known as 'just intonation'), because this greatly inhibited the ability to modulate between keys. Thus, it was necessary to arrive at a 'compromise,' a quest that mobilised the greatest minds far beyond the musical community – even Galileo and Newton were intrigued by the challenge!

Among the many solutions proposed in the sixteenth and seventeenth centuries, the so-called 'well-tempered' system was the most transgressive because technically, *no* interval except the octave is entirely 'just.' The significance of Bach's two volumes of preludes and fugues lies partly in the fact that he demonstrated the infinite possibilities of this rather striking temperament. The manner in which his first cycle of pieces in all the keys comes to a close is a tremendous show of force, which definitely proves that not only is the endeavour feasible, but on top of that, it makes no concessions on musical quality.

A century and a half later, has the key of F-sharp minor employed here by Brahms become quite... common?

I am not aware of Brahms's specific associations with this key, but the *Capriccio* that I chose as a counterpart to the F-sharp-major prelude and fugue perpetuates quite a number of procedures that come from his experience with Bach, whom he admired and whose works he edited for publication. This piece illustrates some of the principles we observe in Bach: Brahms takes a simple melody and subjects it to subtle transformations: inversion, augmentation, etc. Like Bach, Brahms is able to create a great deal of variety starting with very little.

Shostakovich is known to have admired Bach's music, which was a direct source of inspiration for his own preludes and fugues.

There again, it would take too long to explain, but for me, it was impossible to overlook this Prelude in G minor, a sublime piece that 'intervenes' so magnificently on the brilliant finish of the G-major fugue that precedes it! From a purely dramaturgical point of view, the contrast is striking, and it made me partial to this Prelude from Opus 34 over the G-minor prelude-and-fugue pair from Opus 87.

After this foray toward the boundaries of tonality, the transition into A-flat major feels like a quiet breath of air.

When I finished getting myself thoroughly familiar with Book I, this prelude-and-fugue pair was among the ones I knew least well, and now it has become one of my favourites. It's so beautiful! For some reason, the fugue inevitably makes me think of the Passacaglia from Brahms's *Variations on a Theme by Haydn*; perhaps it's the aspect of its 'well-rounded fullness'...

Busoni's utter admiration of Bach is no secret. What made you choose this particular prelude, so far removed from Bach in terms of its musical language?

I am quite fond of this piece. Busoni is emblematic of a certain way of looking at Bach's legacy, which he attempted to renew and extend. His was yet another edition of the works of the Leipzig Cantor, though certainly inflected by the musical advances of the nineteenth century... This Prelude, so full of wonderful poetry, is a work of his youth: Busoni wrote it at the age of 17. Its aesthetic cohesion is strong, and it manages to tell a kind of story...

And here we reach the key of A! A key that one can say is affirmed in all its brilliance, by Bach, certainly, but even more so by Ligeti! Can you tell us more about his amazing piece?

In a sense, this piece by Ligeti represents the opposite of Bach: it employs neither polyphony, nor harmony! All we have here is a rhythmic and dynamic interplay on a single note: A (...except for the note heard last). At the same time, it is very much in the spirit of Bach, in the way it imposes the strictest of limitations to see what can be accomplished within them. So, in the end, this piece is extraordinarily inventive. And then, what luck to have it end on a D, which allows us to link it to the ensuing prelude ...

The transition from the B-flat-major prelude to the atmosphere of 'Stylus Phantasticus' forms a striking contrast, underscored by Max Reger's astonishing canon...

I discovered that Reger, who wrote in the strictest Bachian manner, composed two important collections of canons for two and three voices – which is obviously evocative of Bach's *Inventions*. He went so far as to supply more than one canon in each key. I have chosen here the one that seemed to me the most appropriate in the present context. This music attests to the veracity of Goethe's famous adage ('in limitation the master reveals himself'): in its overall trajectory, this immensely austere piece may be a purely technical exercise, but it exudes ineffable poetry. It's so exposed! And yet, there is a story being told, with all the melodic and harmonic oddities that arise from a strict contrapuntal treatment... I felt a great deal of tenderness for this piece.

And now we reach Bach's B major, echoed this time not by one but by six pieces, Schoenberg's Sechs kleine Klavierstücke. Explain this choice.

To include Schoenberg in this program seemed important to me. First, he is the product of a German tradition that he knew like the back of his hand. But his music also marks the end of what symbolically began with Bach. I found it very rewarding to be able to situate this atonal work (which opens on a B!) at the end of this journey. And the reason I wanted to have all six pieces here is that one can truly appreciate their intent only when hearing them in their entirety. What's more, the whole set lasts only six minutes – the typical duration of a prelude-and-fugue pair.

And you have a little surprise in store for us at the end of this journey...

Ending with Schoenberg would have been too abrupt, I felt. So, I opted for a kind of *da capo*: it is more comforting and something of a nod to the *Goldberg Variations*...

What can you tell us about the instrument you chose for this recording?

When planning to perform, and especially, to record a keyboard work by Bach, one is always facing the question of which instrument to choose. The modern Steinway still strikes me as a valid option: after all, it did not prevent Edwin Fischer, Glenn Gould, Murray Perahia, Andrés Schiff, or so many others from delivering luminous readings of these pieces. On the other hand, the sonorities imaginable by the musicians of my generation have been shaped by the aesthetics of artists like Herreweghe, Leonhardt, Jacobs, et al. This brings up an artistic dilemma: the 'voice' of the modern piano being naturally romantic, it inevitably tends toward *bel canto*. That's why I turned to a hybrid instrument, one which is parallel-strung. It was Chris Maene who developed this design at the request of Daniel Barenboim. It is quite representative of my generation, and of a whole era that has tried to reconcile several spheres, symbolically illustrated by the two facets of Bach: the real, historical Bach, with his own reality, and the Bach of myths formed in the imagination of musicians and music lovers since the beginning of the nineteenth century; he too has a claim to legitimacy. This piano requires a bit of getting used to, but after making the adjustment, it becomes extremely enjoyable to play. And besides, it led me to discoveries which I would not have necessarily made on my own when I embarked on this adventure.

© harmonia mundi, 2022
Translation: Michael Sklansky

EINE KONVERSATION DURCH DIE JAHRHUNDERTE

„Je mehr die Kunst kontrolliert, eingegrenzt und überarbeitet ist, desto freier ist sie.“

Igor Stravinsky

Julien Libeer, wie kam es zu diesem Projekt rund um das Wohltemperierte Klavier?

Ich hatte Lust, dieses Werk hinsichtlich einiger Widersprüche zu hinterfragen – der erste, und nicht der geringste, ist das zuweilen schwierige Verhältnis, das man als Interpret, aber auch als Zuhörer zu diesem Zyklus haben kann, den man bewundert und zugleich fürchtet. Manchmal hat der Musiker schlechte Erinnerungen an ihn: Da er in Zusammenhang mit Bachs pädagogischer Tätigkeit entstand, stellt er in den Lehrplänen der Konservatorien immer einen Eckpfeiler dar, was erklärt, warum ihn viele Pianisten mit Momenten der Anspannung, mit Prüfungen, Wettbewerben usw. verbinden. Deshalb neigt man später dazu, sich lieber Werken zuzuwenden, die eine scheinbar freiere Form haben, wie etwa die *Partiten*, *Suiten*, *Toccaten*... oder die *Goldberg-Variationen*, für die seit langem geradezu geschwärmt wird. Es bereitet dagegen Mühe, für das *Wohltemperierte Klavier* eine Form zu finden, die im Konzert perfekt funktioniert. Entweder spielt man Ausschnitte daraus, die mir dann aber wie aus dem Zusammenhang gerissen vorkommen; oder man spielt alles, man „schließt den Kreis“, und das ist zwar geistig sehr befriedigend, aber das Konzert dauert dann mehr als zwei Stunden und überschwemmt die Zuhörer mit einer gewaltigen Menge an Informationen – und selbst wenn man diese Musik sehr mag, kann dies zu einer großen Belastung werden!

Das Werk wird ja wegen seines hohen intellektuellen Anspruchs gerühmt...

Das *Wohltemperierte Klavier* hat eine Stahlbetonstruktur (Sie erlauben mir diesen Ausdruck), die ihm den Ruf eines Gebildes von strenger Ordnung einbrachte, dessen geistiges Niveau nur noch von Bachs *Kunst der Fuge* übertroffen wird. Seine historische Bestimmung steht jedoch im Gegensatz zu dieser Einschätzung als ein verschlossenes Werk: Es gehört nämlich zu den einflussreichsten Kompositionen der westlichen Musik, denn es vereinigt eine unglaubliche Menge von Tonsprachen, Satztechniken und Stilen, mit denen Bach aufgewachsen ist und die er in einem umfassenden Klangpanorama präsentieren wollte. Somit ist es eine Zusammenfassung der Vergangenheit und zugleich ein Ausgangspunkt für den Rest der Geschichte. Schon bald nach ihrer Entstehung fand diese Komposition eine enorme Verbreitung: Sie kam rasch in Umlauf und erlangte den Status eines musikalischen Universalwerks, das auch jenseits der rein technischen Bedeutung seine Bestimmung hat.

... und von daher die Idee einer „Konversation“ zwischen den in Dur stehenden Präludien und Fugen des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers und Werken in der jeweiligen gleichnamigen Molltonart von Komponisten, die nach Bach lebten?

Ich habe mir gesagt, dass dies ein wunderbares Mittel wäre, um all die Fragestellungen auf einmal herauszuarbeiten: Man bleibt in der von Bach vorgesehenen Struktur, verringert das kontrapunktische Gewicht, um sie besser zu erfassen, und versucht, die vielen verschiedenen Spuren, die sich durch die Jahrhunderte ziehen, erkennbar zu machen. Es ging also darum, einen imaginären Dialog zwischen Bach und Komponisten zu schaffen, die von ihm inspiriert wurden oder einen besonderen Bezug zum *Wohltemperierten Klavier* hatten; die ausgewählten Werke veranschaulichen jeweils die Ideen, Konzepte, Techniken und Absichten, welche die Grundlage des Zyklus bilden und über seinen technischen Bereich hinausgehen.

Wie haben Sie dieses Programm zusammengestellt, und welche Werke haben bei der Entstehung dieses Projekts eine Rolle gespielt?

Es galt, Entscheidungen zu treffen, und dass die Wahl auf die Präludien und Fugen in Dur fiel, schien mir recht schlüssig. Dann suchte ich nach Werken, die hinsichtlich der Tonart funktionieren – das versteht sich –, hinsichtlich der Dauer, aber vor allem wegen ihres musikalischen Gehalts... Selbstverständlich ging es überhaupt nicht darum, eine wie auch immer geartete musikwissenschaftliche These mit Noten zu unterlegen. Ich wünschte mir, dass sich die Stimmungen und Energien auf natürliche Weise verbinden. So kommen gewisse Komponisten, die ich wegen ihres offensichtlichen Bezugs zu Bach und seinem Werk einbeziehen wollte – wie Schumann, Liszt oder Mendelssohn – schließlich nicht vor, weil es von ihnen keine Stücke gibt, die in dieses Muster passen.

Schauen wir uns die Werke, die Sie gewählt haben, etwas genauer an. Das erste ist eine Bagatelle von Beethoven (in c-Moll, gemäß dem diesbezüglichen Kriterium), die recht unbekannt ist und keine Opuszahl hat.

Dieses Stück passt sehr gut zu der Energie von Bachs Zyklus, insbesondere durch das Schwanken zwischen Dur und Moll... Außerdem gibt es hier eine sehr barocke Motorik, mit diesem obsessiven Rhythmus, in dem man Bachs Tonsatz sehr gut wiedererkennt, mit diesem „Gezänke“ zwischen den Anfangsmotiven, einer musikhistorischen Ausdrucksart, die Beethoven von der Vergangenheit geerbt zu haben scheint: Es sei an die Technik der Engführung bei der Fuge erinnert, auch wenn sie hier nicht streng kontrapunktisch angewandt wird... Im Übrigen passt diese *Bagatelle* nicht nur bestens zu dem Präludium und der Fuge in C-Dur, sondern sie bereitet mit ihrem Pulsschlag auf perfekte Weise auch das folgende Präludium vor.

Warum eine Mazurka von Chopin und kein Prélude?

Ein *Prélude* zu wählen, wäre eine zu einfache Lösung gewesen, denn Bachs Einfluss auf die Musik von Chopin reicht viel weiter. Vielleicht ist er der Nachfolger von Bach, bei dem man das am wenigsten erwartet, ein sehr origineller und einflussreicher Erbe. Er hat vor allem mit dem *Wohltemperierten Klavier* einen wahren Kult getrieben (sein eigenes, mit Anmerkungen versehenes und höchst faszinierendes Exemplar ist erhalten geblieben!). Chopins Tonsatz ist sehr dicht, von durchgehender Polyphonie und wird mit der Zeit immer einsichtiger. Übrigens beginnt diese *Mazurka* mit einer vierstimmigen Fuge! Unter den Nachfolgern von Bach scheint mir Chopin so etwas wie eine „Drehscheibe“ zu sein: Er verband eine höchst romantische Vorstellungswelt mit einem bemerkenswert strengen Tonsatz und eröffnete so den späteren Komponisten viele neue Möglichkeiten, vor allem denen aus dem Osten wie Skrjabin und Rachmaninow...

Apropos Rachmaninow: Es ist eigenartig, wie sehr sein Prélude in d-Moll Bach „ähneln“...

In dieser Musik geschieht etwas sehr Interessantes, abgesehen von der Coda mit ihrem vierstimmigen Kanon... Es handelt sich nämlich um ein Menuett (*Tempo di minuetto*). Und damit übernimmt Rachmaninow in diesem *Prélude* eine der ganz großen Innovationen von Bach: Er fügt einen Tanzsatz in eine „neutrale“ Gattung ein.

Kommen wir zu Fauré und seinem Prélude in es-Moll...

Dieses *Sechste Prélude* ist ein seltenes Beispiel jener Epoche für einen strengen Kontrapunkt: Es ist ein perfekter Kanon! Über die harmonische Sprache von Fauré gäbe es viel zu sagen: Je älter er wird, desto freier wird seine Harmonie... Wo würde er aufhören? Fauré zeigt, wie weit die Tonsprache gehen kann, die Bach zweihundert Jahre zuvor auf den Weg brachte.

Die Fugue aus Ravels Tombeau de Couperin klingt hier nicht wie eine Hommage an den französischen Komponisten, sondern ganz klar wie eine an Johann Sebastian Bach.

Und es ist die einzige Fuge in diesem Programm, mit Ausnahme derer von Bach natürlich. Sie stammt zwar aus einer Sammlung mit dem Titel *Le Tombeau de Couperin* und folgt auf ein Präludium. Da jedoch Couperin weder ein Präludium noch eine Fuge geschrieben hat, muss man annehmen, dass Ravels Hommage nicht nur der französischen Musik jener Epoche gilt – es sei daran erinnert, dass Ravel jeden Morgen einen blumigen Kontrapunkt schrieb, um „seinen Bleistift zu spitzen“, wie er voller Humor sagte... Ich muss zugeben, dass ich nie herausgefunden habe, ob diese Fuge ironisch oder ernst gemeint ist. Hat Ravel sie als ein Werk geschrieben, das man nicht „wörtlich“ nehmen soll, oder ist es eine aufrichtige, poetische und liebevolle Würdigung? Wahrscheinlich ist es beides! Es ist nicht nur eine Stilübung, sondern Ravel schöpfte bis zum Grund aus dem „Alterwürdigen“, aber um etwas vollkommen Neues zu schaffen. Und mich hat auch bezaubert, dass der Themenkopf dieser Fuge von Ravel die Umkehrung von dem der Fuge in E-Dur ist, die einen Vorgeschmack auf sie gibt.

Mit Mozart gelangen wir zum Herzstück dieser Reise. Sie haben ein fugiertes Stück für zwei Klaviere gewählt, das Sie mit Adam Laloum zusammen interpretieren. Warum diese Entscheidung?

Es war so, dass ich dieses Werk bereits kannte, und es ist eine glückliche Fügung, dass es hier ausgesprochen gut funktioniert. Charles Rosen sagte von Mozart, er sei nach Bach der größte Kontrapunkt-Komponist gewesen: Will man sich davon überzeugen, genügt es, seine Streichquartette und -quintette anzuhören oder seine letzte Sinfonie, die „Jupiter“... Diese *Fantasia* ist in doppelter Hinsicht reizvoll: Ihr fugierter Tonsatz passt natürlich in unser Konzept, aber mit seiner Dimension setzt sie auch einen Schwerpunkt, mit der Tonart F

befinden wir uns ja in der Mitte unserer Tour. Bach hat mit seinem Präludium und der Fuge in f-Moll aus dem ersten Teil eine komplexe, breit angelegte Zweiergruppe geschaffen – und es galt, ein Werk zu finden, das eine ähnliche Rolle übernehmen kann. Ich möchte Adam herzlich dafür danken, dass er sich bereit erklärt hat mitzumachen: Zu zweit eine Fuge zu spielen, verlangt nicht nur viel Feinabstimmung, sondern Adam musste sich auch noch in sehr kurzer Zeit an ein sehr spezielles Instrument gewöhnen, das er nicht kannte – und auf das wir, wie ich annehme, später noch zu sprechen kommen werden.

Zur Zeit von Bach dürfte die Tonart Fis-Dur für den Interpreten eine gewisse Herausforderung dargestellt haben, so „temperiert“ das Cembalo auch gewesen sein mag. Doch unter Ihren Fingern klingt diese Fuge unglaublich brillant, leicht, um nicht zu sagen arglos...

Das war eine sehr seltene Tonart, wie z.B. auch Cis-Dur: Man musste lange Zeit das Klavier neu stimmen, damit sie gut klangen... Vielleicht hätten wir damit beginnen können, doch nun ist zweifellos ein guter Moment, um die Bedeutung des etwas seltsamen Worts „wohltemperiert“ zu klären. Der Begriff „Temperatur“ bezieht sich auf eine bestimmte Art, ein Instrument zu stimmen. Dieses Thema war damals Gegenstand heftiger Polemiken, vor allem weil die Religion darin verwickelt war. Theoretisch wird das Stimmen der Intervalle von mathematischen Verhältnissen vorgegeben, die ebenso einfach wie schön sind und daher, für Theologen: göttlich. In der Praxis ist es so, dass man bei Beachtung dieser Gesetze innerhalb einer Oktave nie vollkommen reine Intervalle in allen Kombinationen bekommt. Es war also – sehr zum Leidwesen der religiösen Theoretiker – praktisch unmöglich, in einer reinen Stimmung zu bleiben, was das Modulieren ganz erheblich einschränkte. Man musste daher für die Stimmung einen Kompromiss finden, und mit dessen Suche waren Denker über das musikalische Milieu hinaus beschäftigt – sogar Newton und Galilei haben sich eingemischt!

Von den zahlreichen Lösungen, die im 16. und 17. Jahrhundert vorgeschlagen wurden, war die sogenannte „wohltemperierte“ Stimmung am mehrheitsfähigsten, denn technisch gesehen, ist dabei außer der Oktave kein einziges Intervall ganz rein. Die Bedeutung der beiden Sammlungen von Bach besteht zum Teil darin, dass er damit die unendlich vielen Möglichkeiten dieser (freilich immer noch „schrägen“) Stimmung aufzeigte. Die Art, in der er zum ersten Mal einen Zyklus, in dem alle Tonarten vorkommen, schreibt, ist ein starkes Signal, das endgültig beweist, dass die Sache machbar ist und dass zudem die Qualität der Musik dabei in keiner Weise Schaden nimmt.

Und eineinhalb Jahrhunderte später ist die Tonart fis-Moll, die Brahms hier benutzt, ganz und gar... gewöhnlich geworden?

Ich weiß nicht, wie Brahms' Verhältnis zu dieser Tonart war, doch in dem *Capriccio*, das ich als Kontrapunkt zum Präludium und der Fuge in Fis-Dur gewählt habe, zeigen sich viele Verfahren, die sich aus seiner Beschäftigung mit Bach ergaben, den er bewunderte und dessen gesamte Werke er herausgab. Dieses Stück lässt gewisse Muster erkennen, die man bei Bach feststellen kann: Brahms nimmt eine ganz einfache Melodie und verwandelt sie feinsinnig – Umkehrung eines Motivs, Vergrößerung seiner Intervalle usw. Wie Bach, schafft Brahms mit sehr wenig Material etwas ganz Großes.

Von Schostakowitsch weiß man, dass er Bachs Werke bewunderte und dass sie ihn unmittelbar zu seinen eigenen Präludien und Fugen inspiriert haben.

Auch da ist es schwierig, alles zu erläutern. Aber es war für mich jedenfalls unmöglich, auf sein *Präludium in g-Moll* zu verzichten, eine erhabene Musik, die den schillernden Duktus der vorausgehenden Fuge so wunderbar „bricht“! Rein von einem dramaturgischen Standpunkt aus ist der Kontrast spannend, und er hat mich dazu bewegt, dieses Stück dem Präludium und der Fuge in g-Moll aus op. 87 vorzuziehen.

Nachdem wir in den Grenzbereich der Tonalität getaucht sind, ist nun ein Übergang nach As-Dur geboten, um wieder etwas friedlicher und ruhiger zu atmen.

Als ich den ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* gelernt hatte, gehörte diese Zweiergruppe zu den Präludien und Fugen, die ich nicht kannte, aber nun gehört sie zu meinen liebsten. Es ist so schön! Ich weiß nicht, warum mich die Fuge zwangsläufig an die *Passacaglia* von Brahms' *Variationen über ein Thema von Haydn* denken lässt, vielleicht wegen dieser „runden Fülle“...

Wir wissen von der absoluten Bewunderung Busonis für Bach. Warum haben Sie gerade dieses Präludium gewählt, dessen Tonsprache doch von Bach recht weit weg ist?

Ich mag dieses Stück sehr. Busoni ist typisch für eine bestimmte Art, das Erbe von Bach anzugehen; er erneuert und erweitert es. Auch er besorgte eine Werkausgabe des Kantors, die natürlich mit den Errungenschaften des 19. Jahrhunderts angereichert ist... Dieses *Präludium* ist von einer unglaublichen Poesie und ein Jugendwerk: Busoni hat es im Alter von siebzehn Jahren geschrieben. Der ästhetische Sinnzusammenhang ist stark, und da wird wirklich eine Geschichte erzählt...

Und damit sind wir bei A! Ein A, von dem man sagen kann, dass es sich bei Bach in seinem ganzen Glanz zeigt, mehr noch aber bei Ligeti! Können Sie uns mehr über dieses unglaubliche Stück sagen?

In einem gewissen Sinn erweist sich Ligeti hier als das pure Gegenteil von Bach: keine Polyphonie, keine Harmonie! Alles, was man hier hat, ist ein rhythmisches und dynamisches Spiel auf einer einzigen Note: A (der Schlussston bildet die Ausnahme). Gleichzeitig ist es ganz in Bachs Geist geschrieben, durch diese Art, sich stärkste Zwänge aufzuerlegen und zu schauen, was man damit machen kann. Und in diesem Fall geht es um ein Stück, das von einer außergewöhnlichen Erfindungsgabe zeugt. Und was für ein Glück, dass es auf einem D schließt, was uns ermöglicht, direkt an das nächste Präludium anzuknüpfen...

Der Übergang in die Stimmung des Stylus Phantasticus des Präludiums in B-Dur ist ein spannender Kontrast, der sich mit dem merkwürdigen Kanon von Max Reger noch verstärkt...

Ich habe herausgefunden, dass es von Reger, der ja in strengster Bach'scher Manier komponierte, zwei große Hefte mit zwei- und dreistimmigen Kanons gibt – was natürlich gleich an die *Inventionen* von Bach denken lässt. Er hat sogar mehrere nach Tonarten ausgeführt. Ich habe den ausgewählt, der mir in unserem Zusammenhang am passendsten erschien. Mit diesem Stück kann man den berühmten deutschen Sinnspruch auf dessen Wahrheitsgehalt prüfen: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“: Es ist im Ganzen von einer ungeheuren Strenge, ohne jedoch eine rein technische Übung zu sein, denn es geht von ihm eine Poesie aus, für die es keine Worte gibt. Das ist so nüchtern! Und doch erzählt das alles etwas und enthält alle melodischen und harmonischen Eigentümlichkeiten, die sich ergeben, wenn ein strenger Kontrapunkt angewandt wird... Ich habe zu dieser Musik eine große Zuneigung gefasst.

Und nun sind wir bei H-Dur, worauf diesmal nicht eines, sondern sechs Stücke folgen, die Kleinen Klavierstücke von Schoenberg. Wie kam es zu dieser Wahl?

Es schien mir wichtig, dass auch Schoenberg in diesem Programm vorkommt. Erst einmal gehört er in eine deutsche Tradition, in der er sich bestens auskannte. Doch endete mit ihm auch etwas, was mit Bach als Symbol begann. Es war für mich sehr befriedigend, dieses atonale Werk (das mit einem h beginnt!) an den Schluss dieser Strecke setzen zu können. Und wenn ich alle sechs Stücke spielen wollte, dann deshalb, weil man die ganze Aussage eigentlich nur in ihrer Gesamtheit versteht. Übrigens dauern sie nur sechs Minuten – also etwa so lang wie normalerweise ein Präludium mit der Fuge.

Am Ende dieses Gangs halten Sie noch eine kleine Überraschung bereit...

Ich denke, es wäre zu abrupt gewesen, mit Schoenberg aufzuhören. Deshalb habe ich mich für eine Da-Capo-Form entschieden, damit bekommt man mehr Ruhe rein, und es ist auch eine kleine Anspielung auf die *Goldberg-Variationen*...

Was können Sie uns zu dem Flügel sagen, den Sie für diese Aufnahme gewählt haben?

Wenn man ein Werk für Tasteninstrument von Bach spielen will, stellt sich die Frage nach dem Instrument immer, und erst recht, wenn es um eine Einspielung geht. Ein moderner Steinway scheint mir immer eine gute Wahl: Letztlich hat er Edwin Fischer, Glenn Gould, Murray Perahia, Andrés Schiff und viele andere Pianisten nicht daran hindern können, diese Musik mit ihren Interpretationen zum Leuchten zu bringen. Andererseits ist die Klangvorstellung der Musiker meiner Generation aus der Ästhetik von Künstlern wie Herreweghe, Leonhardt, Jacobs usw. heraus entstanden. Damit gerät man in ein künstlerisches Dilemma: Die „Stimme“ des modernen Flügels klingt von Natur aus romantisch, sie neigt unweigerlich zum Belcanto. Deshalb habe ich mich einem

hybriden Instrument zugewandt, das mit parallel angebrachten Saiten versehen ist. Diese Bauart hat sich Chris Maene im Auftrag von Daniel Barenboim ausgedacht. Es ist repräsentativ für meine Generation und für eine ganze Epoche, die versucht, verschiedene Welten zu vereinbaren, für die symbolisch die beiden Seiten von Bach stehen: der reale, historische Bach mit seiner eigenen Wirklichkeit und der zu einem Mythos gewordene Bach, der sich seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts in den Vorstellungen der Musiker und Melomanen ausbildete und ebenfalls seine Berechtigung hat. Man muss sich an diesen Flügel ein wenig gewöhnen, aber wenn man ihn einmal bezwungen hat, lässt sich auf ihm äußerst angenehm spielen. Und übrigens hat er mich Dinge gelehrt, die ich nicht unbedingt gesehen hatte, als ich mich in dieses Abenteuer stürzte.

© harmonia mundi, 2022
Übersetzung: Irène Weber-Froboese



JULIEN LIBEER - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

Bach/Bartók

JOHANN SEBASTIAN BACH
French Suite no.5 in G major, BWV 816
Partita in C minor, BWV 826
BÉLA BARTÓK
Out of Doors, Sz. 81
Suite for piano, op. 14
CD HMM 902651



“Avec ce récital original et de noble allure, Julien Libeer entre chez harmonia mundi par la grande porte.”
Classica *****

“L’interprète nous offre ainsi chez Bach un jeu d’une fluidité et d’une plénitude rares, assorti d’une magnifique ampleur de chant. On y entend d’emblée cette sorte d’ouverture du son qui est le fruit d’une technique accomplie. Élégance et distinction sont les maîtres mots de cette lecture à l’équilibre souverain.”
Diapason *****

“Under the fingers of Julien Libeer the juxtaposition seems to make perfect sense... Libeer plays both composers with obvious affection, teasing out the strands of Bach’s counterpoint and the churning rhythmic energy of Bartók.”
BBC Radio 3

“It’s almost impossible to fault his playing... He brings the G major *French Suite* and the *Partita No.2* the full complement of the piano’s advantages – a wonderfully cantabile touch, carefully wrought dynamic contrasts, judicious use of the pedal for expression... The Bartók suites... have the same sense of minute attention to detail and intensity of focus; tone quality is full and rich, with voices vividly layered and colours plentiful. The recorded sound is superb and makes the most of the performances mix of defined character and technical perfectionism.”
BBC Music Magazine ****

„Julien Libeer steht als Pianist gerade am Anfang einer vielleicht großen Karriere. Er macht nicht nur Musik er durchdenkt sie auch.“
Deutschlandfunk

LE CHRIS MAENE STRAIGHT STRUNG CONCERT GRAND PIANO

Le piano à queue à cordes croisées mis au point par Steinway & Sons à la fin du XIX^e siècle semblait si parfait qu'il devint rapidement la norme pour toutes les marques. Mais cette standardisation de la construction a également uniformisé le son. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, un mouvement s'est élevé afin de lutter contre cette uniformité, passant par l'utilisation d'instruments historiques, d'une plus grande diversité et transparence de son.

Parallèlement à ce mouvement, la Chris Maene Factory s'est spécialisée dans la construction de clavecins et de pianofortes, inspirés par la collection Chris Maene, riche de plus de 300 instruments historiques. L'idée de créer un piano à queue de concert moderne avec d'autres couleurs sonores pour offrir une alternative moderne aux pianos existants s'est alors fait jour. Pour y parvenir, Chris Maene est revenu aux cordes parallèles : les cordes basses ne sont pas croisées, mais restent parallèles aux autres.

Souhaitant concilier la richesse sonore caractéristique des pianos historiques et le volume sonore et le confort de jeu des meilleurs pianos à queue modernes, Daniel Barenboim passa commande en 2013 d'un "piano à queue à cordes parallèles parfait". Cela permit à Chris Maene, qui travaillait depuis longtemps déjà sur ce concept, de réaliser son rêve.

Daniel Barenboim a inauguré en mai 2015 son piano à queue à cordes parallèles avec des récitals Schubert à Vienne, Paris et Londres, séduisant presse, public et musiciens par la sonorité de cet instrument unique. Depuis, le Chris Maene Straight Strung Grand Piano est joué dans le monde entier par les plus grands pianistes, et la Chris Maene Factory réalise désormais une gamme complète de pianos à queue à cordes parallèles.

The cross-strung grand piano developed by Steinway & Sons at the end of the 19th century seemed so perfect that it soon became the standard for all brands. But this standardisation of construction also standardised the sound. In the second half of the twentieth century, a movement arose to combat this uniformity by using historical instruments with greater diversity and transparency of sound.

As part of this movement, the Chris Maene Factory specialised in the construction of harpsichords and fortepianos, inspired by the Chris Maene collection of over 300 historical instruments. The idea of creating a modern concert grand piano with other sound colours to offer a modern alternative to the existing pianos was born. To achieve this, Chris Maene returned to parallel stringing: the lower strings are not crossing over other strings, but run parallel to them.

|||
CHRIS MAENE

In 2013, Daniel Barenboim commissioned a 'perfect parallel-strung grand piano', in order to combine the richness of the sound of historical pianos with the volume and playing comfort of the best modern grand pianos. This allowed Chris Maene, who had been working on this concept for a long time, to realise his dream.

Daniel Barenboim launched his parallel-strung grand piano in May 2015 with Schubert recitals in Vienna, Paris, and London. The sound of the unique instrument was very well received by the press, audiences, and musicians alike. Since then, the Chris Maene Straight-Strung Grand Piano has been played all over the world by leading pianists, and the Chris Maene Factory now makes a complete range of straight-strung grand pianos.

www.chrismaene.com



Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**

Remerciements

Nelson Delle-Vigne Fabbri - Jura Margulis - Annie Denecker - Adam Laloum
Aline Blondiau et Michel Brandjes - toute l'équipe d'harmonia mundi
Flagey - Chris Maene et Henk Swinnen - Lise Dupriez et François-Emmanuel Douchy
Laurent & Amélie Legein - Élodie et Alma

Bach shows us a world of abundance based on a fixed set of principles: the ever recurring combination of the Prelude and the Fugue, and the formal order of the chromatic scale.

Julien Libeer adds another principle to that, by introducing 'a third party' to the conversation.

We have translated this fundament by defining visual principles: three head positions, four different colours and one fixed way of using light.

They add up to twelve interpretations of a portrait, celebrating the many variations that arise from the principles.

Green Room Creatives – Spring Matters



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : juillet 2021, Salle Flagey à Bruxelles (Belgique)

Direction artistique, montage et prise de son : Aline Blondiau

Piano : Chris Maene 'Straight Strung Grand Piano', Atelier Chris Maene

Préparation, accord et maintenance piano : Michel Brandjes

Éditions musicales : *Rachmaninov* Boosey & Hawkes – *Ravel* Éditions Durand –

Chostakovitch International Music Co. – *Ligeti* Schott Music GmbH & Co. –

Schoenberg Universal Edition

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Concept photographique et direction créative Green Room Creatives & Spring Matters

Stylisme : Joek Janssens – Photographies : Jorre Janssens

Maquette : Atelier harmonia mundi