

DACH BARTÓK

Julien Libeer

BACH | BARTÓK

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Suite française n°5 BWV 816

Sol majeur / *G major* / G-dur

1	I. Allemande	3'12
2	II. Courante	1'39
3	III. Sarabande	4'39
4	IV. Gavotte	1'07
5	V. Bourrée	1'24
6	VI. Loure	2'18
7	VII. Gigue	3'17

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

En plein air Sz 81 / BB 89

Szabadhan / *Out of Doors* / Im Freien

8	I. Avec tambours et fifres. <i>Pesante</i>	1'52
	Sippal, dobbal / <i>With drums and pipes</i> / Mit Trommeln und Pfeifen	
9	II. Barcarolla. <i>Andante</i>	2'44
10	III. Musettes. <i>Moderato</i>	3'10
11	IV. Musiques nocturnes. <i>Lento</i>	5'21
	Az éjszaka zenéje / <i>The Night's music</i> / Klänge der Nacht	
12	V. Poursuite. <i>Presto</i>	2'20
	Hajsza / <i>The Chase</i> / Hetzjagd	

JOHANN SEBASTIAN BACH

Partita n°2 BWV 826

ut mineur / *C minor* / c-moll

13	I. Sinfonia	4'39
14	II. Allemande	4'31
15	III. Courante	2'36
16	IV. Sarabande	3'38
17	V. Rondeaux	1'36
18	VI. Capriccio	3'18

BÉLA BARTÓK

Suite op. 14 Sz 62 / BB 70

19	I. Allegretto	2'06
20	II. Scherzo	1'56
21	III. Allegro molto	2'12
22	IV. Sostenuto	2'50

JULIEN LIBEER, piano Steinway

Partitions / Scores : Universal Edition (8-12, 19-22)

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.

Nous y reviendrons.

Comme souvent, tout commence par la fin.

En 1943, Yehudi Menuhin commande une sonate pour violon seul à Béla Bartók. Bartók est en exil aux États-Unis. Il est malade. Ses dernières forces, il les consacre essentiellement à ce chef-d'œuvre : la dernière des pièces qu'il acheva complètement de sa main. Bartók jouait rarement Bach au concert. La *Sonate pour violon seul*, qui s'ancre dans les Sonates et Partitas pour violon sans accompagnement de Johann Sebastian Bach, révèle néanmoins, et sur le tard, une proximité avec ce grand parent.

Mais certaines choses opposent à l'évidence Bach et Bartók ! À commencer par la croyance. On sait que Bach ne composait qu'à la *seule gloire de Dieu*. C'était même sa devise... Bartók, lui, rejeta très tôt la foi chrétienne. La très belle *Cantate profane* de Bartók laisse entendre une protestation a-théologique d'un compositeur assurément plus proche de Nietzsche que de Luther ou de Thomas d'Aquin. Quant à l'*Adagio religioso* du *Troisième Concerto pour piano*, on y verra plus une notation d'ambiance qu'une quelconque profession de foi.

Johann Sebastian Bach : organiste, chef de chœur, chef d'école, auteur d'environ deux cents cantates d'église (sans compter celles qui ne nous sont pas parvenues), auteur de la sublime *Messe en si* et de deux Passions qui auront traversé l'histoire, donnait souvent la voix aux paroissiens des diverses églises dont il fut le desservant toujours fidèle, mais quelquefois turbulent.

En son temps, faire chanter le peuple passait par l'église, où se rassemblaient toutes les communautés villageoises ou urbaines : tout le monde y entonnait les chorals liturgiques dont Johann Sebastian ponctuait son œuvre religieuse. Mais pas seulement. On chantait aussi en famille, entre amis, dans les cafés ou sur les places, et ce répertoire oral donnait autant de grain à moudre au Cantor que les chorals d'église attribués à Luther.

Faire chanter le peuple était une préoccupation majeure de Béla Bartók. On pense en premier lieu à cette oreille d'ethnomusicologue, qu'il exerçait en pionnier partout où il passait, souvent accompagné de son ami Zoltán Kodály. On prétend même que, débarquant aux États-Unis, il s'était enquis de la manière d'entrer en contact avec les Amérindiens, pour prendre connaissance de leurs chants, ce qui en dit long sur une conscience très avancée, chez lui, de la sauvegarde des patrimoines sonores. Malheureusement, les contraintes de l'exil, les soucis de santé et les difficultés pécuniaires ne lui permirent pas d'ouvrir ce nouveau dossier d'ethnologue.

Bartók est souvent décrit comme un petit homme sceptique, voire sarcastique, mais rarement cynique. Issu d'un milieu cultivé, il n'avait cependant pas de plus grand bonheur que de se perdre dans des villages pour recueillir, de la voix même des paysans, les trésors de mélodies et de rythmes qui irrigueraient son œuvre. Il manifestait, par cette passion, un certain courage politique. Hongrois, et revendiqué comme tel, Bartók aimait tous les folklores, et singulièrement le folklore roumain, en dépit du chauvinisme magyar, ce qui lui joua plus d'un tour, puisqu'on l'accusa même de manquer de patriotisme !

Il n'est pas rare non plus d'entendre chez Johann Sebastian Bach des réminiscences populaires, comme on l'a vu plus haut. Non seulement des chorals issus de chants anonymes, mais aussi des chansons de toutes natures, qui, loin d'encanailler son œuvre, la portaient au meilleur. Dans ce mélange de science et de spontanéité, dans cet amour en alliage des musiques populaires et des plus grands savoirs de l'écriture musicale, on trouvera encore une belle parenté entre les deux compositeurs. Chacun d'eux savait trouver dans les sources orales de la musique, des ressorts pour déployer dans leur œuvre écrite, une science des proportions et des nombres qui étonne encore aujourd'hui. À cela répond chez Béla Bartók, un corpus choral passionnant, souvent presque entièrement négligé hors de la Hongrie, mais qui atteste son goût de donner à chanter aux chorales d'amateurs.

Du temps de Bach, la connaissance musicale plongeait dans l'enfance, accompagnait la croissance et aboutissait à la maîtrise, le plus naturellement du monde. On étudiait les rudiments de la musique en apprenant à respirer. On s'y perfectionnait, en famille ou ailleurs, puis on devenait peu à peu, et tour à tour, apprenti, puis musicien reconnu, et, peu à peu encore, professeur, puis maître. Ce que nous appelons aujourd'hui la pédagogie n'existait pas en tant que telle, ou, à tout le moins, ne s'isolait pas de la pratique de la musique. Car la transmission des arts musicaux, chant, harmonie, contrepoint, instruments divers, copie des partitions et autres sciences de l'écriture, faisait partie inhérente de la vie musicale.

Il n'est pas toujours simple de distinguer, dans l'œuvre de Bach, ce qui ressortit spécifiquement à ses nombreuses tâches de professeur. Il enseignait à peu près tout le temps, jusqu'en élaborant et donnant à exécuter ses cantates, et pas une seule note des œuvres qu'il destinait à ses élèves ne semble négligée. Il y mettait beaucoup de soin, ce qui atteste son respect pour ceux qui, avec lui, apprenaient la musique. Une autre analogie avec Bartók, qui conçut le *Mikrokosmos*, par exemple, comme un ensemble de petits morceaux progressifs pour les apprenants pianistes. Loin des méthodes arides, ces pièces donnent la musique en partage aux plus simples élèves. Et on peut dire la même chose des Duos pour violons, conçus à la fois comme des œuvres d'apprentissage et comme des pièces de concert.

Lorsque Béla junior et Péter, les deux fils de Bartók, retournèrent aux États-Unis, bien après la mort de leur père, pour en ramener les cendres en Hongrie, ils rencontrèrent Yehudi Menuhin. Et celui-ci leur fit cette déclaration : "*Il n'y a, chez Bartók, jamais de faille : qu'elle soit organique ou intellectuelle, il existe toujours une connexion entre la terre – la racine la plus profonde – et la plus haute des feuilles. C'est aussi frais, aussi fort, aussi mûr, aussi exubérant, aussi renversant que le plus imposant des arbres.*"

Pour Julien Libeer, cette absence de faille pourrait aussi bien qualifier l'art de Bach ; en dépit des différences de styles, d'époques, voire d'intentions, une arborescence naturelle s'offre à nos oreilles et nous invite à une même danse.

LUCIEN NOULLEZ

It took Julien Libeer's unflinching intuition, and his in-depth knowledge of piano repertoire, to attempt the linkage highlighted by this recording. Granted, in Bach we observe a brilliant master of all manner of keyboards: organ, harpsichord, clavichord, and in Bartók we hear an extraordinary pianist of great impact. But what do the two have to do with one another? Suffice it to hear the progression from Bach's *French Suite no. 5* (1722) to Bartók's *Out of Doors* (1926), followed by the pairing of the *Partita no. 2* (1725) with the *Suite op. 14* (1916), and what becomes apparent is the common impetus for both these men of genius, regardless of their styles and epochs. Deep roots can feed disparate types of tree sap!

To this we shall return.

As is often the case, the end marked the beginning.

In 1943, Béla Bartók was commissioned by Yehudi Menuhin to compose a sonata for solo violin. Bartók had recently emigrated to the United States; he was in ill health. All his remaining energy he poured into this masterful work: the last of the compositions he was able to set down entirely with his own hand. Although Bach was rarely heard on Bartók's recital programs, the Sonata for Solo Violin, which can trace its sources to Bach's Sonatas and Partitas for Unaccompanied Violin, does reveal a belated kinship with its famous forerunner.

And yet, there are obvious things that set Bach and Bartók apart from one another! Starting with the matters of faith. It is well known that in everything Bach composed, he intended that the glory be due to God alone, which was in fact his motto (*ad maiorem Dei gloriam*)... Bartók, on the other hand, rejected conventional religious belief at a very young age. Bartók's beautiful *Cantata Profana* suggests a non-theological assertion on the part of a composer who is definitely closer to Nietzsche than to Martin Luther or Thomas Aquinas. As for the *Adagio religioso* of his *Third Piano Concerto*, one should see the tempo designation merely as a way to indicate the mood, rather than some kind of profession of faith.

Johann Sebastian Bach – as organist, choirmaster, schoolteacher, composer of some two hundred church cantatas (not counting those that are no longer extant), of the sublime *Mass in B minor*, and two Passions that have travelled through history – had no objection to hearing the voice of the parishioners of various churches of which he was always a faithful, but at times headstrong, servant.

In his day, to hear the populace sing meant going to church, the gathering place for every rural and urban community: the setting in which everyone could join in during the chorales punctuating Bach's liturgical works. But not only there. Singing could be heard at home, among friends, in cafés or in public squares, and this orally transmitted repertoire provided the Kantor with as much grist for the mill as the church hymns attributed to Martin Luther.

Cultivating community singing was a major preoccupation for Béla Bartók as well. One thinks immediately of his instinct of ethnomusicologist, which served him well during his pioneering expeditions, often in the company of his friend Zoltán Kodály. It has even been said that, upon disembarking in the United States, Bartók had inquired about making contact with Native Americans, in order to learn about their songs, which speaks volumes about his highly developed awareness of the need to preserve our oral traditions. Unfortunately, the hardships of emigration, health concerns, and financial difficulties prevented him from entering this new sphere of ethnological inquiry.

Bartók has been described as someone sceptical, even sarcastic, but rarely cynical. Raised in a highly educated milieu, he nevertheless had no greater joy than to lose himself in some remote village, collecting, from the very mouth of its peasant inhabitants, treasured specimens of melodies and rhythms that would later inform his own composition. Along with this enthusiasm, he displayed a certain amount of political courage. A self-professed Hungarian nationalist, Bartók loved all folk traditions, and especially the folklore of Romania (prevailing chauvinism notwithstanding), which cost him dearly, as he was ultimately blamed for his lack of patriotism!

Nor is it unusual to find some echoes of folk traditions in Bach, as we have noted above. Not only do his chorales borrow from anonymous hymn tunes, but other songs of various types, far from vulgarising his music, inform and lift it to a higher level. In this fusion of expert craftsmanship and spontaneity, in this love of folk idiom combined with the keenest compositional techniques, we again observe an admirable kinship between our featured composers. In the orally preserved musical sources, each of them found the resources that could be deployed in his original compositions, a mastery of proportions and numerical relationships that can still astonish us today. This is matched in Béla Bartók's oeuvre by a fascinating body of work: almost entirely neglected outside Hungary, his choral pieces nonetheless attest to his interest in cultivating the tradition of amateur choirs.

In Bach's day, music proficiency and knowledge began to be acquired at an early age, continued in early adulthood, and resulted in eventual mastery, as the most natural thing in the world. One would absorb the rudiments of music while taking one's first steps. Little by little, those initial music skills were perfected, at home or elsewhere, gradually leading to an apprenticeship, and in turn, to recognition as a professional musician, then, eventually to a teaching post and the accolades due to a venerated master. What we nowadays call pedagogy did not exist as such, or at the very least, was not divorced from the practical side of music, because the transmittal of musical expertise, in singing, harmony, counterpoint, instrumental performance, music copying and related skills, was understood to be an inherent part of musical life.

It is no easy task to determine what in Bach's output specifically corresponds to his numerous duties as a teacher. He was engaged in teaching during nearly all of his time, even while in the process of arranging and performing his cantatas, and not a single note of the pieces he intended for his pupils seems to have been accidental. His extreme care is evident throughout, attesting to his respect for those who, under his tutelage, were learning music. Another analogy with Bartók, who conceived his *Mikrokosmos*, in part, as a series of short piano studies of progressive difficulty intended for beginners. Far from being a set of dry exercises, these pieces serve as an introduction to those who are just discovering music. And the same can be said of his Duos for Two Violins, conceived as a teaching method, but also well suited for concert performance.

When Bartók's two sons, Béla Jr. and Péter, made arrangements, long after their father's death, to take his remains to Hungary, they had a chance to meet with Yehudi Menuhin, who made this pronouncement: '*There is never any weakness in Bartók's music: whether it be organic or intellectual, there is always a connection between the soil – the deepest root – and the highest treetop leaf. It's as fresh, as strong, as mature, as expansive, as awe-inspiring as the most imposing of trees.*'

For Julien Libeer, '*an absence of weakness*' is an equally apt way to describe the music of Bach; notwithstanding differences in style, epochs, and intentions, in both cases a natural arborescence reveals itself to the ear and invites us to join the dance..

Lucien NOULLEZ
Translation: Michael Sklansky

Es bedurfte der Intuition und pianistischen Bildung eines Julien Libeer, um das Wagnis einzugehen, diese besondere Verwandtschaft zum Thema einer Aufnahme zu machen. Gewiss: Bach war ein bravouröser Tastenkünstler an der Orgel, dem Cembalo und dem Clavichord und Bartók ein außergewöhnlicher Pianist, ein Schlagzeuger am Klavier. Doch was hat der eine mit dem anderen zu tun? Man muss sich nur die *Fünfte französische Suite* (von Bach, 1722) und die *Suite Im Freien* (von Bartók, 1926) in Folge anhören oder ebenso die *Zweite Partita* (1725) und die *Suite op. 14* (1916), um zu erkennen, dass die beiden Musikgenies – ungeachtet der unterschiedlichen Stile und Epochen – beim Komponieren einer gleichen Art von baumförmigem Muster folgten. Tiefe Wurzeln vermögen besondere Säfte hervorzubringen.

Wir werden darauf zurückkommen.

Wie so oft, beginnt alles mit dem Ende.

1943 gibt Yehudi Menuhin bei Béla Bartók eine Sonate für Violine solo in Auftrag. Bartók befindet sich in den USA im Exil. Er ist krank. Mit letzter Kraft widmet er sich insbesondere diesem Meisterwerk: das letzte Stück, das er eigenhändig fertigstellt. Bartók spielte Bach im Konzert nur selten. Die *Sonate für Violine solo* wurzelt in den Sonaten und Partiten für Violine ohne Begleitung von Johann Sebastian Bach und zeigt, dass sich Bartók im vorgerückten Alter dem großen Verwandten angenähert hatte.

Doch bei gewissen Dingen gibt es keine Ähnlichkeit zwischen Bach und Bartók. Als erstes ist der Glaube zu nennen. Man weiß, dass Bach nur „zur Ehre Gottes“ komponierte; das war sogar sein Wahlspruch... Bartók hingegen verweigerte sich sehr früh dem christlichen Glauben. Die sehr schöne *Cantata profana* von Bartók ist die atheologische Bekundung eines Komponisten, der Nietzsche gewiss näher ist als Luther oder Thomas von Aquin. Was das *Adagio religioso* seines dritten Klavierkonzerts betrifft, so wird man es eher als eine Stimmungsbeschreibung betrachten denn als irgendein Glaubensbekenntnis.

Johann Sebastian Bach: Organist, Chordirektor, Schulleiter, Komponist von etwa 200 Kirchenkantaten (die verschollenen nicht mitgezählt), der erhabenen *h-Moll-Messe* und zweier Passionen, welche die Geschichte überdauern sollten und die oft den Menschen eine Stimme gaben, die der Kirchgemeinde angehörten, deren treuer, aber zuweilen auch aufsässiger Diener er war.

Wollte man zu Bachs Lebzeiten das Volk zum Singen bringen, geschah dies über die Kirche, wo sich die dörflichen oder städtischen Gemeinschaften versammelten und alle die liturgischen Choräle sangen, mit denen Bach sein sakrales Werk versah. Mehr noch: Man sang in der Familie, im Freundeskreis, in den Kaffeehäusern und auf Plätzen, und das betreffende Repertoire stellte den Kantor vor eine ebenso schwierige Aufgabe wie die Luther zugeschriebenen Kirchenchoräle.

Das Volk zum Singen zu bringen, war Béla Bartók ein großes Anliegen. Dazu fällt einem als Erstes ein, dass er als Musikethnologe ein Pionier war und überall, wo er hinkam (oft in Begleitung seines Freundes Zoltán Kodály), ein offenes Ohr hatte. Es wird sogar behauptet, dass er sich nach seiner Ankunft in den USA darum bemüht habe, mit den Indianern in Kontakt zu treten, um ihre Gesänge zu erforschen. Das würde viel sagen über sein hochentwickeltes Bewusstsein bezüglich der Bewahrung von musikalischen Überlieferungen. Leider hinderten ihn die Zwänge des Exils, gesundheitliche Probleme und finanzielle Schwierigkeiten daran, sich als Ethnologe dieses neue Gebiet zu erschließen.

Bartók wird oft als kleiner, skeptischer, ja sogar sarkastischer Mann beschrieben, aber kaum als Zyniker. Er stammte aus einem bildungsbürgerlichen Milieu, doch gab es für ihn kein größeres Glück, als in den Dörfern herumzuziehen und direkt von den Stimmen der Bauern die Schätze an Melodien und Rhythmen zu sammeln, die sein Werk mit „Saft“ anreichern würden. Mit dieser Sammelleidenschaft zeigte sich Bartók politisch recht mutig. Er war Ungar und erhob darauf auch Anspruch, aber seine Faszination galt jeglicher Folklore, insbesondere auch der rumänischen, ungeachtet des ungarischen Chauvinismus. Deshalb spielte man ihm mehr als einmal übel mit und warf ihm sogar mangelnden Patriotismus vor!

Auch bei Johann Sebastian Bach sind nicht selten Anklänge an Volksmusik auszumachen, wie weiter oben schon festgestellt wurde. Choräle aus anonymen Gesängen und Lieder jeder Art leisteten einen bedeutenden Beitrag zur Qualität seines Werks und selbstverständlich ohne dass dieses dadurch ins Banale abglitt. Die Mischung aus Könnerschaft und Spontaneität, die Liebe zur Volksmusik und größte Gewandtheit als Tonkünstler: Darin zeigt sich die schöne Verwandtschaft unserer beiden Komponisten. Beide wussten in der mündlich überlieferten Musik Bereiche auszumachen, durch die sie in ihren schriftlichen Werken eine Beherrschung von Proportionen und Quantität erlangten, die uns noch heute in Erstaunen versetzt. Bei Béla Bartók sind dies auch die Werke, die er für Chor schrieb, ein faszinierendes Corpus, das außerhalb Ungarns kaum beachtet wird und bezeugt, dass er großen Gefallen daran fand, für Liebhaberchöre zu schreiben.

Zu Bachs Zeiten wurden die ersten musikalischen Kenntnisse in der Kindheit erworben, die Ausbildung setzte sich mit dem Heranwachsen fort und mündete in die Meisterschaft, und dies auf ganz natürliche Weise. Man lernte die Grundlagen der Musik wie das Atmen. Man entwickelte sich weiter, in der Familie oder außerhalb, und wurde nach und nach und schrittweise Lehrling, dann anerkannter Musiker, und allmählich wurde man Lehrer und hierauf ein Meister. Was wir heute Pädagogik nennen, existierte damals als solche nicht oder war zumindest kein von der Musikpraxis getrennter Bereich. Denn die Weitergabe von Gesangs- und Instrumentaltechnik, von Kenntnissen in Harmonielehre und Kontrapunkt, das Kopieren von Partituren sowie das Studium des Tonsatzes waren fester Bestandteil des Musiklebens.

Es ist oft nicht einfach zu bestimmen, welche Werke Bachs direkt im Zusammenhang mit seinen vielen Aufgaben als Lehrer entstanden. Er unterrichtete eigentlich fast immer, und seine Kantaten komponierte er auch zum Zwecke ihrer Aufführung im Rahmen dieser Tätigkeit. In den Werken, die er für seine Schüler schrieb, gibt es keine einzige Note, die auf Nachlässigkeit schließen lassen könnte: Bach arbeitete mit aller Sorgfalt, und darin kommt der große Respekt zum Ausdruck, den er seinen Auszubildenden zollte. Auch hier gibt es eine Verbindung zu Bartók, der für Klavierschüler z.B. den *Mikrokosmos* schrieb, eine Sammlung kurzer Stücke mit aufsteigendem Schwierigkeitsgrad. Er hat mit trockenen Klavierschulen wenig zu tun und lässt auch die linkischsten Lernenden an der Musik teilhaben. Das gilt auch für die *Duos* für Violine, die gleichermaßen als Lern- und Konzertstücke konzipiert sind.

Als die beiden Söhne von Bartók, Belá junior und Péter, in die USA zurückkehrten, nachdem sie lange nach dem Tod ihres Vaters dessen Asche nach Ungarn überführt hatten, begegneten sie Yehudi Menuhin. Er machte ihnen gegenüber die folgende Aussage: „Bei Bartók gibt es nie Schwachstellen. Ob einfach oder intellektuell: Immer ist da eine Verbindung zwischen der Erde – der tiefsten Wurzel – und den Blättern in höchster Höhe. Das ist ebenso frisch, stark, reif, üppig und überwältigend wie der gewaltigste Baum überhaupt.“

Nach Libeers Ansicht gilt diese Perfektion auch für Bachs Kunst. Ungeachtet der unterschiedlichen Stile, Epochen und auch der persönlichen Absichten: Unserem Gehör erscheint die musikalische Struktur hier wie ein mächtiger Baum, und ganz natürlich regt sie zum Tanzen an.

LUCIEN NOULLEZ
Übersetzung: Irène Weber-Froese

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. 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 Tryphony Hall), au Liban (Beirut Chants Festival), en Turquie (Festival de musique d'Ankara) et aux États-Unis (Festival international de piano de Miami).

Il a joué avec la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême, le Brussels Philharmonic, l'Orchestre national de Belgique, 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.

Musicien de chambre 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'année 2016. Il a également enregistré son premier disque de concerto (*Concertino pour piano et orchestre* de Dinu Lipatti et *Concerto pour piano n° 27 en si bémol majeur K. 595* de Mozart) avec l'Orchestre Les Métamorphoses dirigé par Raphaël Feye (Evil Penguin Records). Il a par ailleurs reçu le prix Echo Klassik en 2017 pour son disque avec la violoncelliste Camille Thomas.

Julien Libeer a reçu 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 la radio nationale de musique classique.

Au-delà de ses activités de concertiste, Julien Libeer donne naissance ou participe à des projets qui reposent sur l'idée que la musique, au-delà de sa valeur esthétique, peut être une force de changement pour quiconque se montre désireux d'écouter. Parmi ces projets, il 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). Il lancera bientôt sur sa propre chaîne YouTube les Glass Bead Game Talks, une série de discussions visant à analyser et à évaluer les récentes évolutions dans le domaine de la musique classique.

JULIEN LIBEER was born in 1987 near Brussels. After five decisive years with French-Polish pianist and pedagogue Jean Fassina, he studies with Maria João Pires at the Queen Elisabeth Music Chapel, whose advice and support strongly influenced Julien's views over the last few years.

Julien has performed at the Palais des Beaux-Arts and Flagey (Brussels), Théâtre de la Ville (Paris), Barbican Hall (London), Auditorio Nacional (Madrid), Palau de la Música (Barcelona), Elbphilharmonie (Hamburg) and Concertgebouw (Amsterdam). In addition, other tours have taken him to Japan (Tokyo, Sumida Tryphony Hall), Lebanon (Beirut Chants festival), Turkey (Ankara Music Festival) and the US (Miami International Piano Festival).

He has performed with the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Brussels Philharmonic, Belgian National Orchestra, Antwerp Symphony Orchestra, Sinfonia Varsovia and New Japan Philharmonic; under conductors including Trevor Pinnock, Michel Tabachnik, Augustin Dumay, Hervé Niquet, Joshua Weilerstein, Enrique Mazzola, and Christopher Warren-Green.

An accomplished chamber musician, he works on a regular basis with Augustin Dumay, Camille Thomas, Frank Braley, Maria João Pires and Lorenzo Gatto, with whom he has performed the complete Beethoven violin sonatas (at venues including Wigmore Hall, Auditorium du Louvre and Royal Concertgebouw). Recent highlights include the release of Beethoven's complete violin sonatas with Lorenzo Gatto (Alpha Classics), the first volume of which won the Diapason d'or de l'année 2016, plus his debut concerto album featuring Lipatti's *Concertino for piano and orchestra* and Mozart's *Piano Concerto no. 27 in B-flat major, KV 595* with Les Métamorphoses Orchestra conducted by Raphaël Feye (Evil Penguin Records). In addition, he was the recipient of an Echo Klassik Award in 2017 for his album with cellist Camille Thomas.

Julien has received the Juventus award (most promising young European soloist) in 2008, and was elected Young Musician of the Year by the Belgian Music Press Association in 2010. The Klara award was attributed to him by the audience of the national radio for classical music twice, in 2013 and 2016.

Beyond concertizing, Julien is driven to initiate or collaborate in projects which are rooted in the idea that music, far beyond its aesthetic value, can be a force of change for anyone willing to listen. Amongst these projects was Julien hosting a Belgian TV series, that made a case for musical storytelling. He furthermore hosts the Salon Libeer concert series at the Bruges Concertgebouw, in which he joins a fellow musician and a speaker (e.g. philosopher, historian, author), as well as the 'Glass Bead Game Talks' on his own YouTube channel, a series of discussions exploring the recent evolutions in the classical music world and what to think of them.

JULIEN LIBEER wurde 1987 in der Nähe von Brüssel geboren. Nach fünf prägenden Unterrichtsjahren bei dem französisch-polnischen Pianisten und Pädagogen Jean Fassina studierte er bei Maria João Pires an der Queen Elisabeth Music Chapel; ihre Unterstützung und Ratschläge haben Juliens Ansichten in den letzten Jahren wesentlich beeinflusst.

Julien Libeer ist im Palais des Beaux-Arts und im Flagey (Brüssel), am Théâtre de la Ville (Paris), im Londoner Barbican, im Auditorio Nacional (Madrid), im Palau de la Música (Barcelona), in der Hamburger Elbphilharmonie und im Concertgebouw Amsterdam aufgetreten. Tourneen haben ihn zudem nach Japan (Tokio, Sumida Tryphony Saal), in den Libanon (Beirut Chants Festival), in die Türkei (Ankara Music Festival) und die USA (Miami International Piano Festival) geführt.

Ferner ist er mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, den Brüsseler Philharmonikern, dem Belgischen Nationalorchester, dem Antwerpener Symphonieorchester, der Sinfonia Varsovia und dem Neuen Philharmonieorchester Japan aufgetreten, unter Dirigenten wie Trevor Pinnock, Michel Tabachnik, Augustin Dumay, Hervé Niquet, Joshua Weilerstein, Enrique Mazzola und Christopher Warren-Green.

Der versierte Kammermusiker arbeitet regelmäßig mit Augustin Dumay, Camille Thomas, Frank Braley, Maria João Pires und Lorenzo Gatto zusammen, mit dem er sämtliche Violinsonaten von Beethoven aufgeführt hat (unter anderem in der Londoner Wigmore Hall, dem Auditorium du Louvre und dem Royal Concertgebouw). Zu den Highlights der jüngeren Zeit gehören die Einspielung sämtlicher Violinsonaten von Beethoven mit Lorenzo Gatto (Alpha Classics; Vol.1 wurde mit dem Diapason d'or de l'année 2016 ausgezeichnet), außerdem sein Debüt-Konzertalbum mit Lipattis *Concertino für Klavier und Orchester* sowie Mozarts *Klavierkonzert Nr. 27 in B-Dur KV 595* mit dem Orchester Les Métamorphoses unter der Leitung von Raphaël Feye (Evil Penguin Records). Schließlich wurde er 2017 für sein gemeinsam mit der Cellistin Camille Thomas eingespieltes Album mit einem Echo Klassik ausgezeichnet.

Julien Libeer wurde mit dem Juventus Award (als besonders vielversprechender junger europäischer Solist) des Jahres 2008 ausgezeichnet, und 2010 wählte ihn die Belgian Music Press Association zum Young Musician of the Year. Die Zuhörerschaft des nationalen Rundfunks für klassische Musik zeichnete ihn bereits zweimal mit dem Klara Award aus (2013 und 2016).

Neben seinen Konzert-Engagements setzt Julien Libeer sich für Projekte ein, die auf dem Gedanken basieren, dass Musik über ihren ästhetischen Wert hinaus für alle, die ihr zuzuhören gewillt sind, eine Quelle der Veränderung sein kann. In diesem Kontext hat er unter anderem eine belgische TV-Serie moderiert, die das Erzählen von musikalischen Geschichten zum Gegenstand hat. Außerdem moderiert er die Konzertreihe „Salon Libeer“ am Concertgebouw Brügge, in der er sich mit einem Musikerkollegen und einem Sprecher – etwa einem Philosophen, einem Historiker oder einem Autor – zusammensetzt, und auf seinem eigenen Youtube-Kanal veröffentlicht er die „Glass Bead Game Talks“, eine Reihe von Diskussionen, in denen er Betrachtungen über die jüngsten Entwicklungen in der klassischen Musikwelt anstellt.

La Ferme de Villefavard en Limousin est un lieu d'enregistrement hors du commun, avec une acoustique exceptionnelle. La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange à blé ; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Évian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.

La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture / DRAC Nouvelle-Aquitaine, la Région Nouvelle-Aquitaine, le Département de la Haute-Vienne et la Communauté de Communes du Haut Limousin en Marche.

La Ferme de Villefavard en Limousin is a superb recording venue endowed with outstanding acoustics. It is located in the magnificent Limousin countryside, far from the hustle and bustle of the city. This unique, serene environment offers musicians the peace of mind necessary for their artistic and recording projects in the best environment imaginable, which provides an ideal setting for deep concentration, total immersion in work and creative activity.

The building, a converted granary originally built at beginning of the last century, was renovated by the architect Gilles Ebersolt, and owes its exceptional acoustics to Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most noteworthy projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac in Évian and the forthcoming Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture / DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Nouvelle-Aquitaine, the Department of Haute-Vienne and the Community of commune of Haut Limousin en Marche.



*Pour Jean, qui est parti
Pour Alma, qui est arrivée*

Je tiens à remercier
Nelson Delle Vigne-Fabbri, inspirant puits de science et de générosité,
Evgeni Koroliov, pour sa gentillesse et ses conseils précieux,
Maria João Pires, Jura Margulis, Jean Fassina, Annie Denecker
et tous les autres piliers de ma trajectoire musicale,
Susie Murray et Sara Edwards d'Askonas Holt, pour leur confiance et leur efficacité,
Aline Blondiau et Michel Brandjes, une équipe de rêve pour cet enregistrement,
Élodie Vignon, pour sa présence constante, sa patience et son intelligence musicale et humaine.
Merci également aux familles De Clerck, D'heygere et Legein
grâce auxquelles ce disque a pu se réaliser dans les meilleures conditions.

*I would like to thank
Nelson Delle Vigne-Fabbri, an inspiring well
of seemingly inexhaustible knowledge and generosity,
Evgeni Koroliov, for his kindness and precious advice,
Maria João Pires, Jura Margulis, Jean Fassina, Annie Denecker,
and all the other pillars of my musical journey,
Susie Murray and Sara Edwards at Askonas Holt, for their trust and efficiency,
Aline Blondiau and Michel Brandjes, for being the best recording team a pianist could wish for,
Élodie Vignon, for her constant presence, patience, and musical and human understanding.
A heartfelt thank you also to the De Clerck, D'heygere and Legein families,
who helped to ensure this recording was produced in the best possible conditions.*

Julien Libeer
julienlibeer.net



harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020
Enregistrement : 25-27 juin 2019, Ferme de Villefavard en Limousin (France)
Direction artistique et prise de son : Aline Blondiau
Préparation et maintenance piano Steinway : Michel Brandjes
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photos de couverture et pages intérieures © Green Room Creatives - Athos Burez
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902651