



A black and white photograph of Jean-Frédéric Neuburger, a man with glasses and a dark jacket, sitting on a large tree stump. The background is a textured, dark surface.

Jean-Frédéric
Neuburger

LIVE AT
SUNTORY
HALL

サントリーホール・ライブ
ジャン=フレデリック・ヌーブルジェ

Disque 1

Johann Sebastian Bach

Suite anglaise n°2 en la mineur BWV 807

- | | | |
|----|------------------|------|
| 1. | Prélude | 4'00 |
| 2. | Allemande | 3'45 |
| 3. | Courante | 1'44 |
| 4. | Sarabande | 4'36 |
| 5. | Bourrées I et II | 4'19 |
| 6. | Gigue | 3'07 |

Frédéric Chopin

- | | | |
|----|-----------------------------------|------|
| 7. | Ballade n°2 en fa majeur opus 38 | 7'04 |
| 8. | Nocturne en fa majeur opus 15 n°1 | 4'43 |

Maurice Ravel

- | | | |
|----|----------|-------|
| 9. | La Valse | 11'23 |
|----|----------|-------|

Durée totale : 45'

Disque 2

Franz Liszt

- | | | |
|----|---------------------|-------|
| 1. | Sonate en si mineur | 31'56 |
|----|---------------------|-------|

bis

Maurice Ravel

- | | | |
|----|----------------|------|
| 2. | Menuet antique | 6'16 |
|----|----------------|------|

Igor Stravinsky

- | | | |
|----|--|------|
| 3. | Étude en fa dièse majeur opus 7 n°4 – Vivo | 2'08 |
|----|--|------|

Jean-Frédéric Neuberger

- | | | |
|----|-----------|------|
| 4. | Bagatelle | 3'34 |
|----|-----------|------|

Johann Sebastian Bach / Samuel Feinberg

- | | | |
|----|--|------|
| 5. | Largo en la mineur, extrait de la Sonate en trio n°5 BWV 529 | 6'25 |
|----|--|------|

Durée totale : 51'

Voix et instrument ont suivi une évolution parallèle au XVIII^e siècle, mais lorsque l'instrument acquit son indépendance, la suite de danses prit sa forme définitive pour devenir l'un des genres incontournables de la musique baroque. Dans ses suites pour clavier, instruments à cordes ou orchestre, Bach a transcendé cette forme fixée au départ. Ses six *Suites anglaises* pour clavecin qui n'ont d'anglais que leur titre apocryphe et mystérieux, leur auteur les ayant simplement intitulées « Suites avec prélude », ont été composées à Weimar vers 1715 ou quelques années plus tard, à l'époque où entre 1717 et 1723, Bach servit la petite cour de Coethen et son prince passionné de musique, et où il conçut une grande partie de son œuvre instrumentale. Dans cette musique pure d'une grande richesse polyphonique, il puise aux sources d'une succession de mouvements chorégraphiques : introduite par un vaste *Prélude*, véritable pièce de concert presque intégralement à deux voix et deux thèmes, l'un pouvant être comparé au tutti d'un concerto, le second, plus calme, à un solo de violon, la deuxième *Suite anglaise en la mineur* BWV 807 enchaîne une *Allemande* expressive basée sur le principe de l'imitation, une *Courante* à la française et une *Sarabande* très harmonique suivi de son *Double* en contrepoint italien et ornementation libre. Bach intercale ensuite deux de ces mouvements dits « galanteries », deux *Bourrées*, d'esprit contraire, qui ne perdent pas leur caractère chorégraphique, puis une *Gigue* rapide et obstinée conclut sur une idée thématique dominant tout le mouvement. Plus

qu'aucun autre musicien, Chopin s'est identifié avec ferveur à l'âme d'un seul instrument, le piano. « L'instrument qu'on entendait quand Chopin jouait n'a jamais existé que sous ses doigts », rappelait son élève Georges Mathias. Il a composé quatre *Ballades* pour piano : le terme assez vague de « ballade » devient chez lui synonyme de grand poème musical traduisant sentiments et passions. Dédiée à Schumann, la *Ballade en fa majeur* op. 38 a été achevée au début de 1839 lors du désastreux séjour de Chopin à Majorque en compagnie de George Sand. Au gré de traits quasi improvisés, de contrastes et de chocs harmoniques, se succèdent épisodes de douceur et de charme, de passion et de nervosité.

On a souvent souligné que le nocturne reste lié chez Chopin à l'influence du bel canto italien qu'il aimait tant. D'après l'une de ses élèves, lui-même jouait ses nocturnes « avec une « voix » proprement pianistique ». Le premier des trois *Nocturnes* op. 15 dédiés à Ferdinand Hiller introduit un thème apparemment fragile qui se répète inlassablement enrichi de dessins ornementaux délicats, de « petits groupes de notes surajoutées, tombant comme les gouttelettes d'une rosée diaprée, par-dessus la figure mélodique », selon la belle définition de Liszt. Après l'épisode central *Con fuoco* passionné et agité, reparait le thème doux et tranquille qui s'évanouit progressivement dans les mesures finales.

« J'ai conçu cette œuvre comme une espèce d'apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle, dans mon esprit, l'impression d'un

tournoiement fantastique et fatal. Je situe cette valse dans le cadre d'un palais impérial, environ 1855. » Ainsi Ravel présentait-il l'une de ses oeuvres les plus célèbres, *La Valse*, achevée en mars 1920 à l'intention de Serge de Diaghilev qui refusa de la présenter sur scène parce que, disait-il, « ce n'est pas un ballet ». La version originale de ce « poème chorégraphique » écrit comme une « manière d'hommage à la mémoire du grand Strauss, pas Richard, l'autre Johann », était destinée à l'orchestre, et c'est sous cette forme que l'oeuvre fut jouée aux Concerts Lamoureux, le 12 décembre 1920. Puis Ravel en réalisa une adaptation pour piano ; cette « grande valse tragique » telle que la décrivait Vladimir Jankélévitch, « petit chef-d'oeuvre musical, mais aussi vrai bijou d'humour » selon un critique du *Figaro*, offre de redoutables difficultés, et ses « tourbillons fantastiques », ses crescendos, son rythme obsédant, déformé ou accentué, accusent encore son caractère diabolique. En jouant cette pièce, le pianiste doit rechercher au maximum les effets de l'orchestre : les arpèges des harpes, les trilles des flûtes, le caractère parodique des trompettes en sourdine...

En 1848, mettant fin à sa carrière de virtuose pour se consacrer à la composition, Liszt, au sommet de la gloire, s'installa à Weimar, faisant de sa résidence de l'Altenburg un des hauts lieux de l'art où se croisèrent Wagner, Berlioz, Brahms, Anton Rubinstein... Après l'avoir longuement mûrie, il acheva sa *Sonate en si mineur* au début de février 1853 à Weimar, confiant à l'un de ses anciens élèves Hans von Bülow, alors



chef et pianiste renommé, le soin de la créer en public à Berlin le 22 janvier 1857, à l'occasion de l'inauguration du premier piano Bechstein. Incomprise d'une partie de la critique choquée par cet immense composition en un mouvement bien éloignée du cadre traditionnel de la sonate en trois ou quatre mouvements, elle fut assez mal accueillie. Seul Wagner la trouva grande, profonde, noble et sublime. Clara Schumann la jugea au contraire effroyable, consternante et dénuée de toute suite harmonique claire, quant à Eduard Hanslick, il se déchaîna soutenant que quiconque trouverait l'oeuvre belle serait irrécupérable.

Cet immense monolithe sonore d'une redoutable difficulté, charnière de la production lisztienne, se situe au carrefour du passé et de l'avenir. Elle représente la purification quasi-beethovénienne des recherches de Liszt dans le domaine du piano : tout en économisant les moyens techniques utilisés, elle donne un nouveau souffle au répertoire pianistique, démolit l'architecture classique et déborde les limites de l'instrument. Y voisinent organisation et folie, lyrisme et fermeté, chevauchées fantastiques et élans méditatifs. Conçue en un seul mouvement, la *Sonate en si mineur* est une page cyclique appuyée sur le principe de la variation autour de trois thèmes fondamentaux : véritable poème symphonique pour piano offrant d'ailleurs des similitudes avec la *Faust symphonie* contemporaine, elle évolue comme une longue marche tourmentée vers la fin conquise dans la sérénité. Le premier thème est exposé dans une sombre introduction *Lento*

sur deux gammes, phrygienne et hongroise. Lui répondent aussitôt le deuxième thème *Allegro energico* sauvage et volontaire, et, à la basse, le troisième tout aussi rude. Une lutte farouche s'engage entre ces motifs comme « un combat de fauve » note Claude Rostand, où le second thème paraît s'imposer, jusqu'à la culmination grandiose reprenant la gamme initiale. Un lent et solennel épisode *Grandioso* fait entendre une nouvelle idée lyrique, lorsque ressurgit le deuxième thème dans une nuance plus douce, immédiatement interrompu par le retour violent du troisième thème. Après une nouvelle joute thématique entrecoupée d'épisodes en récitatif s'annonce un fugato *Allegro energico* dont le sujet réunit les deux thèmes principaux, développés avec agressivité jusqu'à atteindre une imposante dimension symphonique. L'épilogue de ce monument récapitule en quelque sorte les motifs fondamentaux pour s'achever sur un *Lento assai* et un *si* grave qui résonne toujours selon Claude Rostand « comme un coup de timbales assourdi ».

Admis en 1889 au Conservatoire dans la classe préparatoire de piano, Ravel en sera radié en 1895, faute de récompense. À peine sorti par la petite porte du Conservatoire (où il sera réintégré en 1897 dans la classe de Gabriel Fauré), il composa son *Menuet antique*, créé le 18 avril 1898 par Ricardo Viñes, l'ami et le camarade d'études. Cette œuvre au rythme volontairement boiteux et syncopé, qui doit à Chabrier auquel Ravel vouait une sincère admiration, n'en laisse déjà pas moins percer un style personnel, et son titre ambigu traduit



l'intérêt que Ravel portait aux danses anciennes et la recherche d'un certain archaïsme dans l'emploi d'effets modaux.

Igor Stravinsky a exercé son art dans de multiples formes, laissant une œuvre d'une confondante variété au sein de laquelle le piano reste généralement mal connu. Les quatre *Études* op. 7 composées en 1908 au début de sa carrière, cinq ans avant la révolution du *Sacre du printemps*, révèle la volonté de concentration qui marque son style pianistique et sa pensée musicale. La quatrième *Étude*, dédiée à Rimsky-Korsakov, porte en germe des accents véritablement stravinskiens : étude de virtuosité qui laisse deviner ce « génie instinctif de la couleur et du rythme » évoqué par Debussy, elle dénote de la part de Stravinsky une rare intelligence des ressources du clavier.

Claude Debussy, justement, aimait à rappeler que la Musique « doit chercher humblement à faire plaisir »... C'est bien de cette maxime que pourrait se réclamer la courte Bagatelle de l'interprète, sorte de feuillet d'album, devant, selon son auteur, à Keith Jarrett et Stevie Wonder autant qu'à Fauré.

Après Liszt, Busoni, et Bach lui-même, Samuel Feinberg (1890-1962) fut l'un des grands transcritteurs de l'histoire de la musique. Ce pianiste et compositeur russe, professeur au Conservatoire de Moscou, qui ne cachait pas sa fascination pour Scriabine, avouait également une vraie passion pour la musique de Bach. Au contraire de Busoni qui se montrait volontiers plus romantique, Feinberg transcrit Bach avec clarté et simplicité, comme en témoigne son

adaptation du *Largo* de la *Sonate en trio en ut majeur* pour orgue BWV 529, cinquième des six « sonates pour deux claviers et pédale » composées par Bach au début de son séjour à Leipzig, dans laquelle il rend parfaitement sur le seul clavier de son piano la complexité de l'écriture à trois voix solistes réparties à l'orgue entre les deux mains et le pédalier.

Jean-Frédéric Neuberger

Né en décembre 1986, il commence l'étude du piano en 1994 et remporte le 1^{er} prix au CNSM de Paris en 2003.

Entre 2001 (Prix de l'Académie Maurice Ravel) et 2006 (1^{er} Prix aux *Young Concert Artists International Auditions* de New York), il a remporté de nombreuses récompenses internationales, parmi lesquelles quatre prix au Concours Long-Thibaud 2004.

Il est l'invité de prestigieux lieux de concert : Festivals de Radio-France/Montpellier, La Roque d'Anthéron, Auvers sur Oise, Strasbourg, Chopin à Bagatelle, Serres d'Auteuil, Orangerie de Sceaux, Piano aux Jacobins, Folles Journées de Nantes, Rio et Tokyo, Festival Chopin de Duznicki, Auditorium du Musée du Louvre, du Musée d'Orsay, Bouffes du Nord, Kennedy Center de Washington, Carnegie Hall de New York, Suntory Hall de Tokyo. L'année 2008 voit ses débuts en récital à La Grange de Meslay et au Festival de Verbier.

De nombreux orchestres l'ont déjà engagé : Philharmonique de Radio France, New York Philharmonic, London Philharmonic, Philharmonique de Shanghai, Orchestre

Symphonique G. Enescu Orchestre d'Auvergne, Orchestre National d'Île de France, Hong Kong Sinfonietta, Orchestre National de Montpellier, Orchestre National de Lyon, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre Philharmonique de Liège, sous les baguettes de Lorin Maazel, Pascal Rophé, Theodor Guschlbauer etc. Il sera prochainement l'invité de l'Orchestre Symphonique de Bamberg pour le 4^{ème} *Concerto* de Beethoven avec K. Penderecki et deux concertos de Bach avec J. Nott avant de se produire pour la première fois avec l'Orchestre de la NHK et Jun Märkl au printemps 2009.

Outre une maturité musicale exceptionnelle, une clarté de jeu et une palette expressive remarquables, Jean-Frédéric possède, à 21 ans, un répertoire déjà considérable dont ce récital « live » de novembre 2007, marquant ses débuts en récital au Suntory Hall de Tokyo, donne un éclatant reflet.

Voice and instrument evolved in parallel in the 16th century, but when the instrument won its independence, the suite of dances took on its final form, becoming one of the ever-present genres of baroque music. Bach transcended this stereotyped form in his suites for keyboard, strings or orchestra. His six *English Suites* for harpsichord – the only English thing about them being their mysterious, apocryphal title, their author having merely named them “Suites with Prelude” – were composed in Weimar around 1715, or a few years later, at the time between 1717 and 1723 when Bach served the minor court of Coethen and its music-loving prince, and where he conceived most of his instrumental works. This pure music with its great polyphonic wealth draws at the fountainhead of a succession of choreographic movements: introduced by a vast *Prelude*, a true concert piece almost entirely in two parts and with two subjects, one comparable with the *tutti* of a concerto and the other, more tranquil, with a violin solo, the second *English Suite in A minor* BWV 807 comprises an expressive *Allemande* based on the imitation principle, a *Courante* in the French style and a highly harmonic *Sarabande* followed by its *Double* in Italian counterpoint with free ornamentation. Bach then inserts two of those movements that go by the name of “galanteries,” two *Bourrées* in contrasting moods that retain their choreographic nature, then a fast, headstrong *Gigue* concludes the whole movement on a dominant thematic idea. More than any other musician, Chopin fervently identified himself

with the soul of a single instrument, the piano. “The instrument that was heard when Chopin was playing never existed except when touched by his fingers,” his pupil, Georges Mathias, recalled. He composed four *Ballades* for the piano: the somewhat vague term, “ballade,” becomes, in his case, the synonym for a grand musical poem portraying emotions and passions. The *Ballade in F major* op. 38, which is dedicated to Schumann, was completed early in 1839 during Chopin’s disastrous sojourn on Mallorca with George Sand. Episodes of sweetness and charm, passion and edginess succeed one another, borne along by almost impromptu runs, contrasts and harmonic jolts. It has often been emphasised that, in Chopin, the nocturne was the outcome of the influence of the Italian *bel canto* of which he was so fond. According to one of his pupils, he himself played his nocturnes “with a strictly pianistic ‘voice.’” The first of the three *Nocturnes* op. 15, which is dedicated to Ferdinand Hiller, introduces an apparently flimsy theme that is untiringly repeated, enriched with delicate ornamental patterns, “little groups of notes added on, falling like droplets of pearly dew over the melodic figure,” to quote Liszt’s fine description. The central episode, a passionate, restless *Con fuoco*, is followed by the reappearance of the mellow, tranquil theme that gradually fades away in the final bars. “I conceived this work as a sort of apotheosis of the Viennese waltz mingling, in my head, with the notion of a doomed, macabre tournament. I envisage the waltz in the setting

of an imperial palace, around 1855." Thus Ravel presented one of his most famous works, *La Valse*, completed in March 1920 and intended for Sergei Diaghilev, who refused to stage it because, he said, "it is not a ballet." The original version of this "choreographic poem," written "by way of a tribute to the memory of the great Strauss, not Richard, the other one, Johann," was written for the orchestra, and it was in this form that the work was played at the Concerts Lamoureux, on 12 December 1920. In its piano version, this "great tragic waltz," as Vladimir Jankelevich described it, "a minor musical masterpiece, but a real gem of humour as well," to quote a *Figaro* critic, poses tremendous difficulties, and its "eerie swirls," its crescendos, its obsessive rhythm, distorted or accentuated, further emphasise its diabolical nature. When playing this piece, the pianist has to go all out for orchestral effects: the harps' arpeggios, the flutes' trills, the sardonic tone of the muted trumpets...

Bringing his career as a virtuoso to an end to devote himself to composition, Liszt, at the height of his fame, moved to Weimar in 1848, turning his Altenburg residence into one of the temples of art where Wagner, Berlioz, Brahms, Anton Rubinstein and many others rubbed shoulders. After a long period of gestation, he completed his *Sonata in B minor* in Weimar early in February 1853, entrusting the task of performing it in public for the first time – in Berlin on 22 January 1857 to mark the inauguration of the first Bechstein piano – to one of his former pupils, Hans von Bülow, then



a renowned conductor and pianist. Many critics, shocked by the immense composition in one movement, a far cry from traditional sonata form in three or four movements, failed to appreciate it, and it was given a somewhat poor reception. Only Wagner found it great, profound, noble and sublime. Clara Schumann, on the contrary, described it as horrendous, startling and bereft of any clear-cut harmonic sequence; as for Eduard Hanslick, he moved onto the attack, claiming that anyone who found it a fine work was beyond redemption.

This immense monolith of sound of fearsome difficulty, the fulcrum of Liszt's output, stands at the crossroads between past and present. It represents the almost Beethovenesque purification of Liszt's endeavours in the sphere of the piano; by deploying the technical resources it uses with thrift, it breathes new life into the piano repertoire, demolishes classical structure and oversteps the instrument's limits. Organisation and folly, lyricism and strength of purpose, fantastical gallops and meditative flights coexist side by side in it. Conceived in a single movement, the *Sonata in B minor* is a cyclic work resting on the principle of variation on three fundamental themes: nothing short of a symphonic poem for the piano – presenting, what is more, similarities with the *Faust Symphony*, its contemporary –, it develops like a long, tormented march subdued towards the end into serenity. The first theme is expounded in a sombre introduction, *Lento*, on two scales, Phrygian and Hungarian. The second theme, a wild, wilful *Allegro energico*, and, in the base,

the equally headstrong third theme answer it at once. A fierce battle is joined among these subjects, like “a stag fight,” as Claude Rostand notes, in which the second theme seems to gain the upper hand until the grandiose climax taking up the initial scale. A slow, solemn *Grandioso* episode announces a new lyrical idea, whereupon the second theme resurfaces in a mellower tone, only to be immediately interrupted by the violent return of the third theme. After another thematic joust punctuated by recitatives, a *fugato*, *Allegro energico*, is announced, its subject reuniting the two main themes, which are aggressively developed to the point of attaining an imposing symphonic dimension. The epilogue to the monument in a way recapitulates the fundamental themes, terminating in a *Lento assai* and a low B that resounds, to quote Claude Rostand, “like a muffled drumbeat.”

Admitted to the preparatory piano class at the Conservatoire in 1889, Ravel was to be expelled in 1895 for lack of application. As soon as he had left the Conservatoire (to which he was to be readmitted in 1897, in Gabriel Fauré’s class) by the back door, he composed his *Menuet antique*, first performed on 18 April 1898 by Ricardo Viñes, his friend and fellow student. This work with its deliberately halting, syncopated rhythm, which owes a debt to Chabrier, for whom Ravel entertained sincere admiration, nevertheless already gives a glimpse of a personal style, and its ambiguous title reveals Ravel’s interest in ancient dances and the quest for a certain archaism in the use of modal effects.



Igor Stravinsky practised his art in a multitude of forms, leaving a body of works of a bewildering variety within which the piano generally remains little known. The four *Études* op. 7 composed in 1908, at the start of his career, five years prior to the *Rite of Spring* revolution, reveals the desire for concentration that marks his piano style and musical thinking. The fourth *Étude*, dedicated to Rimsky-Korsakov, contains the true Stravinskian voice in embryo: a study in virtuosity that hints at that “instinctive genius of colour and rhythm,” as Debussy described him, it displays a rare grasp of the resources of the keyboard on Stravinsky’s part.

Claude Debussy, rightly enough, was fond of repeating that Music “must humbly seek to give pleasure”... It is this very maxim that the interpreter’s short Bagatelle might cite as its authority, being a sort of leaf out of an album owing, its author says, as much to Keith Jarrett and Stevie Wonder as it does to Fauré.

After Liszt, Busoni and Bach himself, Samuel Feinberg (1890-1962) was one of the great transcribers in music history. A Russian pianist and composer, and a professor at the Moscow Conservatoire who made no secret of being under Scriabin’s spell, he also professed a real passion for the music of Bach. Unlike Busoni, who readily showed a more romantic tendency, Feinberg transcribed Bach with clarity and simplicity, as is borne out by his adaptation of the *Largo* from the *Trio Sonata in C major* for organ BWV 529, the fifth of the six “sonatas for two keyboards and pedal” that Bach composed early in his stay in Leipzig, and in which he

rendered perfectly on the single keyboard of his piano the complexity of writing for three solo parts distributed, on the organ, among the two manuals and the pedalboard.

Jean-Frédéric Neuberger

Born in December 1986, Jean-Frédéric Neuberger began studying the piano in 1994 and won 1st prize at the Paris CNSM [Higher National Conservatoire of Music and Dance] in 2003.

Between 2001 (Maurice Ravel Academy Prize) and 2006 (1st Prize at the New York Young Concert Artists International Auditions), he carried off numerous international awards, including four prizes in the 2004 Long-Thibaud Competition.

He has been invited to perform at concert venues of prestige: the Radio-France/Montpellier, La Roque d'Anthéron, Auvers sur Oise, Strasbourg, Bagatelle Chopin, Serres d'Auteuil, Orangerie de Sceaux, Piano aux Jacobins, Days of Enthusiasm in Nantes, Rio and Tokyo and Duznicki Chopin festivals, the Louvre and Musée d'Orsay concert halls, the Bouffes du Nord theatre, Washington's Kennedy Center, New York's Carnegie Hall and Tokyo's Suntory Hall. 2008 has seen his recital débuts at La Grange in Meslay and the Verbier Festival.

Many orchestras have already signed him up: the Philharmonique de Radio France, the New York Philharmonic, the London Philharmonic, the Shanghai Philharmonic, the George Enescu Philharmonic Orchestra, the Orchestre d'Auvergne, the Orchestre National d'Île de

France, the Hong Kong Sinfonietta, the Orchestre National de Montpellier, the Orchestre National de Lyon, the Ensemble Orchestral de Paris and the Orchestre Philharmonique de Liège under the batons of Lorin Maazel, Pascal Rophé, Theodor Guschlbauer and others. He will shortly be the guest of the Bamberg Symphony Orchestra, playing Beethoven's Fourth Piano Concerto with Krzysztof Penderecki and two Bach concertos with Jonathan Nott, before performing for the first time with the NHK Symphony Orchestra and Jun Märkl in the spring of 2009.

In addition to exceptional musical maturity and remarkable clarity of playing and expressive range, at the age of 21 Jean-Frédéric has a repertoire that is already considerable and of which this live recital given in November 2007, which marked his recital début at Tokyo's Suntory Hall, provides an outstanding indication.

16世紀、声楽と器楽は並行して発展を続けていたが、器楽が単独の道を歩み始めてからは舞曲の組曲が最終的な完成をみせ、ついにバロック音楽に欠かせないジャンルのひとつとなった。鍵盤楽器、弦楽器、ないし管弦楽のために書かれたバッハの組曲は、こうした当初の固定されたフォルムをさらに進化させたものである。6曲から成る『イギリス組曲』と題されたクラヴサンのための作品は、イギリス的な要素は典拠の怪しい不思議な題名のみで、作曲家本人は『前奏曲つき組曲』としか書いていない。バッハがケーテンの宮廷で熱烈な音楽愛好家だった伯爵に仕えていた1717年から1723年の間に作曲されたものだが、バッハの器楽曲の大半はこの時代に書かれている。豊かなポリフォニーが響く純粋なこの音楽の源は、多様な踊りの動きである。冒頭の長大な『前奏曲』はほぼ完全に2声部、2ターマで書かれた大曲で、コンチェルトのトゥツェティと比較的落ち着いたヴァイオリン独奏の掛け合いのようだ。続く『イ短調組曲BWV807』では、模倣の原則にそって書かれた情感豊かなアルマンドAllemande、フランス風クーラントCourante、そして極めて和声的なサラバンドSarabandeとイタリア風対位法と自由な装飾のドゥブルDoubleへと続く。バッハはこの後に、「ギャランテリ Gallanterie」と呼ばれる楽章、ここでは舞曲的な性格の濃い対照的な二つのブルBourreeを並べ、最後に楽章全体を支配する主題的アイディアが軽快に繰り返されるジグGigueで締めくくっている。

ショパンほど、ピアノというひとつの楽器と同化した音楽家はいないだろう。彼に師事したジョルジュ・マティヌスは「ショパンが演奏しているときに流れてくるピアノの音は、彼の指をもってのみ聞こえてくるものだった」と回顧している。ショパンはピアノのためのバラードを4曲書いている。「バラードBallade」という極めて曖昧な概念が、彼の手にかかると感情と情熱を伝える偉大な音楽的抒情詩と同義語に変わる。シューマンに捧げられたへ長調の『バラード作品38』が完成したのは、

1839年初頭、ジョルジュ・サンドとの悲惨なマヨルカ島滞在期間中のことだった。即興と呼ぶに相応しい旋律、意表を突く和声進行、耽美で魅力的、情熱的で緊張に満ちた多様なストーリーが重なり合っていく作品である。

ショパンの『夜想曲Nocturnes』は、彼が格別愛したベルカントの影響を受けていると、しばしば指摘されてきた。彼に師事したある女性の証言によれば、ショパンは自作の夜想曲を「歌うように」弾いていたそうである。フェルディナント・ヒラーに献呈された『夜想曲Nocturne作品15』の最初の3曲では、一見不安定なテーマが繊細な装飾音をちりばめながら何度も繰り返され、リストによる素敵な表現を借りれば「次々と追加される小さな音のかたまりが、まるで七色の朝露の小さな滴のように旋律上に落ちている」。中央の激しい情熱的なCon fuco部分に続き、冒頭の優しい、落ち着いたテーマが再び現れ、徐々に最後の小節にむかって消えていく。

「幻想的で破滅的な旋回のイメージにつながるウィンナー・ワルツへの讃歌のような作品である。1855年頃の王宮で踊られるようなワルツ、ラヴェルは彼の代表作となる『ラ・ヴァルスLa Valse』についてこう語っている。1920年の同作品は、当初、ディアギレフのために書かれたものだったが、「バレエではない」という理由で上演を断られている。「リヒルトではない、もうひとりの偉大なシュトラウス」を追憶するようなこの「舞踏的な詩」の原典版は本来、管弦楽曲として作曲されており、1920年12月12日にラムルー管弦楽団によって初演された。その後、ラヴェルはこの曲をピアノ用に編曲している。グラディミール・ヤンケレヴィチが「悲劇的なワルツ」と呼んだ同作品は、フィガロ紙で「小さな音楽的傑作であり、ユーモア溢れる宝石箱」と評されているが、難曲でもあり、「目のくらむような軽快なパッセージ」、独特のクレッシェンド、デフォルメされたり強調されたりしながら執拗に反復されるリズムは、その悪魔的な性格をさらに強調している。この作品を演奏する

ピアニストは、常にオーケストラ的な効果を最大限引き出さなくてはならない。ハーブのアルペジオ、フルートのトリル、ミュートを着したトランペットのパロディ的な性格等々...

1848年、作曲に専念すべく、天才ピアニストとしてのキャリアに終止符を打ったリストは、この時すでに栄光の頂点にいた。ワイマールに居を構えた彼の屋敷は、ワーグナー、ベルリオーズ、ブラームス、アントン・ルビンシュタインといった芸術家の交流の場となった。1853年2月初頭、長い時間を費やして熟考した『ソナタ 口短調』を完成し、1857年1月22日、かつての弟子で指揮者・ピアニストとしてすでに確たる地位を築いていたハンス・フォン・ビューローに、ベヒシュタイン社の最初のピアノが披露されたベルリンにおける記念演奏会で、その初演を託した。伝統的な3楽章、あるいは4楽章形式のソナタとはかけ離れた、長大な単一楽章の同作品は人々に大きな衝撃を与え、一部の評論家にもっとも理解されず、痛烈な批判を浴びた。だがワーグナーだけは、これを偉大で奥深い、気品にあふれた崇高な傑作として絶賛した。対し、クララ・シューマンは和声的明瞭さに欠ける劣悪で嘆かわしい作品と批判し、エドゥアルト・ハンスリックなどは「この作品を美しいと感じる者に救いはない」と酷評した。

恐ろしいほど演奏が難しい巨大な岩のような同作品は、リストの創作過程における大きな節目に書かれたもので、ちょうど過去と未来の交差点に位置づけられる。ピアノの可能性を探求し続けたリストは、この作品を通して、近代化の潮流に反するかのように利用する技術を最低限にとどめ、まるでベートーヴェンのようにピアノ音楽を「浄化」し、同楽器のレパートリーに新風を吹き込み、従来の音楽構造を破壊し、楽器の限界を超越している。規律と狂気、抒情性と厳格さ、躍動する奇行と静かな冥想が隣り合わせに顔を出す。単一楽章の口短調ソナタは、3つの基本テーマの変奏が続く循環形式をとっている。ピアノのための交響詩のような作品であり、交響曲『ファウスト』との類似点も多く、長



い迷走から安らぎへと向かっていく。最初のテーマはLento、ハンガリー風、2オクターヴのフリギア旋法で呈示される。続いてAllegro energicoで、野性的で力強い第2テーマが登場し、同じように荒々しい第3テーマがバス声部で呈示される。グード・ロスタンの言葉を借りれば、これらのモチーフが「野獣の戦い」を繰り広げ、第2テーマがしばらく優勢だが、最後の雄大なクライマックスを迎えるところで冒頭のテーマが復活する。そして最後に荘嚴なGrandioso部分で新しいアイデアが登場し、優しいニュアンスに変容した第2テーマが再び聞かれるが、暴力的な第3テーマによってすぐに中断される。その後、しばらくレチタティーヴォ風のパッセージがいくつか続いたのち、Allegro energicoのフガートが現れる。そこでは2つの主テーマが融合し、激しく展開し、交響曲を思わせる壮大なスケールの響きを生み出していく。最後に、これまで使われてきた基本モチーフがまとまった形で再現され、Lento assai で低い口音が「音量を制御したティンパノのように」（クローロ・ロスタン）響き渡って終わる。

1889年にパリ音楽院のピアノ科予科への入学を許されたラヴェルは、1895年に退学させられてしまう。だが1897年に復学し、ガブリエル・フォーレのクラスに入った彼は、直後に「古風なメヌエット Menuet antique」を作曲し、友人で同門のリカルド・ヴィニェスによって同曲は1898年4月18日に初演された。意図的に不安定なシンコペーションで書かれているこの作品は、ラヴェルが尊敬していたチャopinの影響が色濃く聞いてとれる。だが早くもラヴェルらしい個性的なスタイルを確立しており、古い舞曲への関心とアーカイクな響きを求めた様々な魔法の工夫がみられる。

イゴール・ストラヴィンスキーは様々な音楽ジャンルにおいて、数多くの素晴らしい作品を残したが、彼のピアノ/曲は一般的にあまりよく知られていない。青年期の作品である『練習曲 Etude 作品7』は、革命的な傑作『春の祭典』の5年前、1908年に書かれたものだが、彼のピアノ音楽のスタイルと音楽的な思考を象徴する独特

の緊張感をすでに放っている。リムスキー・コルサコフに捧げられた『練習曲第4番』には、のちに開花するストラヴィンスキー音楽特有の様々な要素の種がちりばめられている。「音色とリズムの天才」とドビュッシーが評したその後のストラヴィンスキーの音楽を予感させる技巧的なこれらの練習曲は、ピアノという楽器に対する彼の類まれなる造詣の深さをも物語っている。

「音楽は人を楽しませなくてははいけない」と繰り返して語っていたのも、ドビュッシーだった。演奏者による短い『バガテルBagatelle』は、まさにこうした趣向でここにさりげなく加えられた小品で、キース・ジャレットとステイヴィー・ワンダー、そしてフォーレからインスピレーションを得て書かれたとのこと。

リスト、プゾーニ、そしてバッハのように、サミュエル・ファインベルク(1890-1962)もまた、偉大な編曲者だった。モスクワ音楽院で教鞭をとっていたこのロシア人のピアニスト兼作曲家は、スクリャーピンに夢中になり、バッハの音楽を熱愛していた。ロマン派的な趣向のプゾーニに対して、ファインベルクによるバッハの作品の編曲は極めて明快かつシンプルである。オルガンのために書かれたバッハの『トリオ・ソナタBWV529』の『ラルゴLargo』の編曲がその一例としてあげられる。バッハがライブチヒ時代の初期に作曲した『2段鍵盤と足鍵盤つきオルガンのための6曲のソナタ』の5曲目の作品だが、ファインベルクは複雑に絡み合うオルガンの独立した3つの声部を、見事にピアノに置き換えて編曲している。

ジャン・フレデリック・ヌーブルジェ

1986年生まれ。1994年からピアノを始め、2003年にパリ音楽院を最高位で卒業。2001年(モーリス・ラヴェル・アカデミー賞を受賞)と2006年(ヤング・コンサート・アーティスト国際オーディション、ニューヨークで優勝)の間に数々の国際コンクールで賞を受賞し、2004年ロンドンティボー・コンクールでは4つの部門で賞に輝いた。



モンペリエ・フランス放送、ラ・ロック・ダンテロン、オーヴェル・スール・オワーズ、ストラズブル、バガテル・ショパン、セール・ドートイユ、オランジュリー・ドゥ・ソー、ピアノ・オー・ジャコバン、ラ・フォル・ジュルネ(ナント、リスボン、東京)、ドゥシニキ・ショパン・フェスティバル等の音楽祭に出演し、ルーヴル美術館、オルセー美術館、ブッフ・デュ・ノール劇場、ワシントンのケネディー・センター、ニューヨークのカーネギー・ホール、東京のサントリー・ホールといった一流の会場で演奏。2008年には、ラ・グランジュ・ドゥ・メレで初リサイタルを行い、ヴェルビエ音楽祭にデビューする。

これまでにフランス国立放送響、ニューヨーク・フィル、ロンドン・フィル、上海フィル、オーヴェルニュ・ジュルジュ・エネスク響、イル・ドゥ・フランス国立管、香港シンフォニエッタ、モンペリエ国立管、リヨン国立管、パリ室内管、リエージュ・フィルなどのオーケストラに招かれ、ロリン・マゼール、バスカル・ロフェ、テオドル・グツィエルパウアー他と共演している。また、K.ベンデルツキ指揮バンベルク響でベートーヴェンのピアノ協奏曲第4番、J.ノット指揮でバッハのコンチェルトを演奏することが決定しており、2009年春には準・メルクル指揮でNHK交響楽団と初共演の予定。

素晴らしい音楽性、透明感あふれる音、そして豊かな表現力をもつジャン・フレデリック・ヌーブルジェは、弱冠21才という若さにもかわらず、すでに幅広いレパートリーを展開しており、2007年11月にライブ録音された東京サントリー・ホールにおける同デビュー・リサイタルは、そうした彼の確かな実力を裏付ける証といえる。

With special thanks to Kajimoto Concert Management
Remerciements à Kajimoto Concert Management

Traduction anglaise : anaxagore
Traduction japonaise : Kazuko Okamoto

.....

Enregistrement réalisé au Suntory Hall en novembre 2007 / Direction artistique, prise de son & montage : Yoshihiko Mazda (Octavia Records Inc.)
Piano accordé par Hiroto Terasaki / Conception et suivi artistique : René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio /
Réalisation digipack : saga illico / Photos : Jean-Marc Gourdon (J.F. Neuburger), Fotalia (Japon), Suntory Hall (Suntory Hall) / / Fabriqué par Sony
DADC Austria. / ® & © 2008 MIRARE, MIR 060

www.mirare.fr

