





Louis-Ferdinand Hérold

.....

**Jean-Frédéric Neuberger** piano

**Sinfonia Varsovia**

**Hervé Niquet** direction

**Maria Machowska** violon (2)

**Concerto pour piano n°3 en la majeur**

1. Allegro maestoso	9'26
2. Andante con violino obligato	4'51
3. Rondo. Moderato	6'19

**Concerto pour piano n°4 en mi mineur**

4. Allegro	7'27
5. Rondo. Moderato assai	5'42

**Concerto pour piano n°2 en mi bémol majeur**

6. Allegro maestoso	12'10
7. Andante	6'23
8. Rondo. Moderato	6'18

Durée totale : 61'





## Louis-Ferdinand Hérold Concertos pour piano n°2, 3 et 4

Louis-Ferdinand Hérold (1791-1833) prend ses premières leçons de musique avec son père et entre en 1806 au Conservatoire de Paris dans les classes de piano d'Adam, de violon de Kreutzer, puis de composition de Méhul. Grâce au soutien inconditionnel de ce dernier, il décroche en 1812 un premier prix de Rome et part pour la Villa Médicis. C'est en Italie que s'opère un changement radical de ses aspirations artistiques : de pianiste virtuose qu'il était (ce que prouvent ses quatre concertos pour l'instrument, ainsi que d'innombrables sonates, caprices et fantaisies), il décide de se consacrer à la musique de théâtre. Il fait créer à Naples son premier opéra *La Gioventù di Enrico Quinto*, puis regagne Paris en faisant un détour par Vienne. Après plusieurs années passées comme chef de chant du Théâtre-Italien (pour lequel il fait engager notamment Giuditta Pasta à Paris), les portes de l'Opéra-Comique lui sont enfin ouvertes. Toutefois, à cause de quelques succès mitigés (*Le Muletier*, *La Clochette*, *Le Lapin blanc*, *Les Troqueurs*), il lui faut attendre la création de *Marie*, en 1826, pour connaître un véritable triomphe. À la même époque, répétiteur de chant à l'Opéra, il compose une série de ballets qui inaugurent véritablement le romantisme chorégraphique (*La Belle au bois dormant*, *La Somnambule*, *La Fille mal gardée*). Il connaît un triomphe éclatant en 1831 et 1832 avec les créations successives de *Zampa* ou *La Fiancée de marbre* et du *Pré aux clercs*. Atteint de phtisie, il s'éteint à 42 ans, dans les premiers mois de 1833.

Lorsqu'on évoque aujourd'hui le nom d'Hérold, seuls quelques titres d'opéras viennent à l'esprit. On ne connaît plus sa musique de piano, et on n'a jamais connu sa production pour piano et orchestre, pourtant très intéressante dans le contexte du romantisme naissant. Intéressante aussi car le concerto pour piano n'a pas suscité en France, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le même engouement que dans les pays germaniques : l'instrument soliste

y est jugé déplacé car trop peu sonore et – de fait – incapable de lutter avec la puissance d'un orchestre. C'est pourquoi peu de compositeurs se sont attachés à en augmenter le répertoire : seuls Hyacinthe et Louis-Emmanuel Jadin, aux côtés d'Hérold, ont laissé des œuvres dignes d'intérêt avant la révolution romantique des années 1830. Virtuose du piano, Hérold a composé entre 1811 et 1813 quatre concertos pour cet instrument. Les deux premiers sont écrits à Paris, les deux derniers en Italie, lors de son voyage en tant que Prix de Rome. Installé plusieurs mois à la Villa Médicis à partir de janvier 1813, Hérold cherche à se faire connaître comme instrumentiste de talent ; il compose sur mesure des œuvres propres à le faire briller.

Le présent enregistrement omet volontairement le *Concerto n°1 en mi majeur*, dont le manuscrit est rendu difficilement déchiffrable à cause du grand nombre de ratures, repentirs et coupes diverses. Au point d'ailleurs que rétablir une version telle qu'Hérold l'aurait voulue n'est pas évident. Musicalement, on y sent un jeune homme encore inexpérimenté, dont les tâtonnements s'approchent quelquefois du bavardage. Posant le principe que toute rareté n'est pas forcément bonne à réhabiliter, il a été jugé préférable de ne pas inscrire l'œuvre au programme du disque.

### Concerto pour piano n°2 en mi bémol majeur (1811)

Le *Concerto pour piano n°2* est composé alors que le jeune Hérold, récemment diplômé du Conservatoire en piano, cherche à se faire connaître sur la place parisienne par différents moyens : tout d'abord comme virtuose de concert, ensuite comme compositeur de pièces élégantes et – pour certaines – ambitieuses, enfin comme accompagnateur de chanteurs qui pullulent dans les salons aristocratiques de l'Empire. On n'a pas gardé de traces précises permettant de déterminer la date et le lieu de création de ce deuxième concerto, joué peut-être de manière confidentielle avec un effectif orchestral aménagé pour l'occasion.

Par ses dimensions et son discours thématique, l'œuvre appelle

pourtant une exécution en grande pompe et tente d'égaliser les pièces les plus emphatiques du moment : on pense surtout aux concertos de Dussek, lequel s'était produit à plusieurs reprises à Paris dans les années qui précédaient. L'*Allegro maestoso* initial, dans le ton de *mi* bémol majeur, expose un thème aux contours héroïques complété par un dessin plus lyrique. Le second motif, présenté aux cordes, illustre le contraste habituel qui soutient la forme sonate, mais engage un *tutti* particulièrement étendu, notamment grâce à une série de développements contrapuntiques intéressants. L'entrée presque cadentielle du piano laisse ensuite la place à quelques effusions virtuoses qui – sans reprise officielle du premier thème (pourtant esquissé à la main gauche sous les arpèges de la main droite) – conduisent à l'élégant second thème. Traits et octaves achèvent cette première partie que dynamise encore un véhément *tutti* d'orchestre. C'est alors que naît l'étonnement : la partie centrale – le développement – présente de manière inattendue une séquence libre (dans le ton de *ré* bémol majeur !) où les fioritures acrobatiques s'empilent à la manière d'un *cantabile* de Bellini ou d'un nocturne de Chopin. Visage étonnamment moderne que vient parachever un passage de bravoure en marche harmonique particulièrement impétueux. Le second mouvement – *Andante* – ne conserve que les deux flûtes et les deux hautbois en plus du quintette à cordes. Sorte de romance strophique avec refrain varié, il s'achemine tel un mouvement de symphonie de Haydn, visitant les contrées harmoniques les plus variées avec une grâce et une simplicité à la fois touchante et raffinée. Le final (*Rondo. Moderato*) fait irrémédiablement penser aux mouvements « *alla caccia* » (« de chasse ») que prône le classicisme tardif, et en particulier au final du *Concerto pour piano n°22* de Mozart, écrit dans la même tonalité. La mesure à 6/8 autorise d'efflorescentes figures en sextolets que se partagent les deux mains. Des modulations hardies permettent à Hérold de renouveler périodiquement l'intérêt du discours musical.

### Concerto pour piano n°3 en la majeur (1813)

La page de titre de la partition autographe du *Concerto en la majeur*, désormais conservée à la Bibliothèque nationale de France, porte l'indication « février / 1813 / Rome ». L'information est confirmée dans une lettre d'Hérold à sa mère du 28 février 1813, où il note : « Quoique je ne travaille pas beaucoup, j'ai fait ici un nouveau concerto qui plaît beaucoup (tu vois ma modestie). » L'œuvre rassemble 2 flûtes, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons et les cordes autour du piano solo. Elle adopte une découpe traditionnelle en 3 mouvements : *Allegro maestoso* (2/2, la majeur), *Andante* (3/4, fa dièse mineur) et *Rondo. Moderato* (2/4, la majeur).

Le premier mouvement épouse une structure parfaitement classique et concentre en particulier l'intérêt de l'auditeur sur le second thème, d'un raffinement schubertien. Le développement, dans ses premiers élans en traits d'octaves, annonce déjà quelques passages mendelssohniens. C'est surtout le deuxième mouvement de l'œuvre qui en fait l'originalité : il est écrit pour violon solo et piano, sans intervention d'orchestre. De structure ternaire, cet *Andante* en fa dièse mineur propose aux deux instruments de dialoguer à la manière d'une sonate, le violon pouvant accompagner le piano par des valeurs longues. Un point de cadence atteint des tessitures vertigineuses, tandis que la reprise du premier motif clôt avec retenue et mélancolie cette page particulièrement expressive. Le final – un rondo – est construit sur un thème spirituel ancré sur une pédale rustique de quintes. Hérold s'en éloigne dans des passages contrastants où il ne craint pas les modulations éloignées, signature de son esthétique tournée vers l'avenir et qu'un contemporain comme Gossec fustigera dans une lettre envoyée à la Villa Médicis : « Mélodie, mélodie ! C'est le refrain des gens sensés et de la partie saine du public. Détours d'harmonie, transitions barbares, chromatique outré, c'est celui des fous et des maniaques. [...] [Guériront-ils] de cette fièvre modulatrice, de ce délire fruit de l'amour du chromatique ? C'est ce que le temps nous apprendra. »

### Concerto pour piano n°4 en mi mineur (1813)

Le *Concerto en n°4* est le premier – et le seul – des quatre concertos à utiliser une tonalité mineure, oscillant entre *Sturm und Drang* et préromantisme. La page de titre de la partition autographe (conservée à la Bibliothèque nationale de France) porte l'indication « août / 1813 / Roma », ce que confirme une lettre d'Hérold à sa mère, en date du 10 août 1813 : « Je viens de terminer un quatrième concerto pour jouer à Naples. » L'œuvre rassemble 2 flûtes, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons et les cordes autour du piano solo. Elle adopte une découpe assez rare pour l'époque en deux mouvements : *Allegro* (2/2, mi mineur) et *Rondo. Moderato assai* (2/4, mi majeur).

La concision de ce concerto est renforcée par une gestion très expérimentale de la forme sonate, et de l'éternelle problématique de la double exposition dans le premier mouvement, le soliste devant normalement répéter avec le même cheminement tonal ce que l'orchestre avait d'abord énoncé. Hérold utilise différents subterfuges élégamment agencés : ainsi, le second thème du premier mouvement est d'abord discrètement entendu à l'orchestre, dans le ton principal, comme une sorte de coda d'exposition, et seul le soliste sera chargé de lui donner tout son relief. Le développement – amorcé sans *tutti* de transition – est également intéressant parce qu'il juxtapose passage libre et travail « beethovénien » du motif principal, et s'enchaîne avec panache à la réexposition (toujours sans *tutti* d'orchestre, normalement obligé à cette époque). Le rondo fait entendre un refrain d'une élégance toute schubertienne, qui encadre des épisodes contrastants dont les modulations hardies trahissent la fougue juvénile d'Hérold autant que son génie révolutionnaire. Classique par certains aspects, l'œuvre anticipe à son tour le concerto romantique de pure virtuosité. Le mérite d'Hérold, toutefois, est d'avoir su se garder d'une trop grande proximité dans les passages et d'avoir appliqué au concerto les meilleurs éléments syntaxiques de la symphonie classique.

Le premier séjour d'Hérold en Italie n'aura pas été sans bouleverser profondément le positionnement artistique du jeune homme, évolution dont témoignent à leur manière deux des trois concertos pour piano enregistrés sur le présent disque. Aux ambitions du pianiste se substituent les espoirs du compositeur. Et la vie mondaine fait place à une introspection tout autre : « Je cours le moins possible la société, vu que j'en suis las et ennuyé » écrit-il d'Italie à sa mère le 18 juin 1814. Cette remise en question est d'autant plus remarquable qu'elle intervient à une époque où l'intérêt croissant suscité par la virtuosité permettait à un exécutant de bon niveau de s'assurer une carrière rentable et une vie confortable. D'ailleurs, exilé en Italie, Hérold n'est pas sans s'intéresser de près à la notoriété de Klengel, Kaar, Hullmandel, Méreaux, Pffeffer, Rigel, Adam... tous pianistes professionnels qu'il cite régulièrement dans sa correspondance. Les envie-t-il ? Probablement pas. Peut-être pense-t-il ne pas posséder un talent suffisant pour envisager une telle carrière, malgré les récompenses obtenues au Conservatoire ? Peut-être méprise-t-il purement et simplement ce type d'existence ? Le succès inespéré de son opéra, *La Gioventù di Enrico Quinto*, sera le prétexte d'un revirement inattendu. Les conditions de cette réorientation sont au moins aussi intéressantes que ses raisons. Et si les motivations du compositeur ne s'expliquent qu'en partie, le moment essentiel du voyage italien, pendant lequel eut lieu cette reconversion, est – lui – parfaitement documenté. Loin de sa famille et de l'agitation parisienne, le jeune homme se recentre sur lui-même et envisage différemment son avenir. Le séjour à la Villa Médicis, si longtemps décrié, prouve toute son utilité à travers l'exemple d'Hérold. Il est bien ce moment d'introspection que prône l'Institut, où l'adolescent devient homme et l'étudiant, artiste. Le cas d'Hérold est-il resté à ce point unique que l'histoire si critiquée du prix de Rome de musique ne souligne pas l'impact positif du voyage d'Italie sur l'avenir des compositeurs ? D'autres exemples devront être étudiés pour répondre à cette interrogation, mais des personnalités telles que Charles Gounod ou Gustave Charpentier

témoignent déjà de l'indéniable enrichissement personnel et artistique que procure l'obtention du Prix et le séjour à la Villa. L'Académie des beaux-arts, et avec elle l'administration de l'Académie de France à Rome, se félicita probablement de la décision d'Hérold d'opter pour la carrière de compositeur. Hérold n'envoya d'ailleurs pas ses concertos à Paris pour qu'ils soient évalués par l'Académie. À l'époque, l'enjeu du prix de l'Institut était précisément d'encourager de jeunes recrues à se consacrer au domaine lyrique. Certes, les qualités déployées par Hérold dans ses deux symphonies et ses trois quatuors contemporains des concertos n'étaient pas passées inaperçues, mais l'opéra seul pouvait lui ouvrir les portes de Paris. L'événement local mais bien réel que fut *La Gioventù* en 1815 – succès relayé par la presse internationale – coupa court aux rumeurs de certains académiciens, qui devaient déplorer qu'Hérold envoyât finalement peu de musique vocale depuis l'Italie, contrairement à ce que préconisait le règlement.

Si c'est désormais le milieu du théâtre lyrique qui retient l'attention du compositeur à son retour de Vienne (1815), la route sera longue avant que l'ultime reconnaissance ne l'établisse définitivement dans la carrière. Et, bien malheureusement, le triomphe du *Pré aux clercs* (1832) sera considérablement assombri par le décès précoce de son auteur. Reste que cette conquête farouche du milieu lyrique supposa de laisser dans l'ombre l'ensemble de la production instrumentale antérieure : les exemples d'Onslow et de Berlioz ont prouvé qu'il était impossible d'être reconnu comme auteur lyrique par le milieu parisien des années 1830 si l'on témoignait de quelques aptitudes pour la musique symphonique. Ineptie, sans doute, mais qui eut de sévères conséquences : jamais Hérold ne s'inquiéta de publier ses quatre concertos, et il se préoccupa plutôt d'en faire oublier jusqu'à l'existence...

Alexandre Dratwicki

### Jean-Frédéric Neuburger piano

Né en 1986 à Paris, Jean-Frédéric Neuburger découvre la musique à l'âge de huit ans et reçoit alors une première éducation musicale intense et variée, auprès de Claude Maillols (piano), Emile Naoumoff (composition) et Vincent Warnier (orgue). Il intègre en 2000 le Conservatoire National Supérieur de Paris, d'où il ressortira muni de cinq premiers Prix.

Durant cette période, il participe à de nombreuses académies et reçoit les encouragements de musiciens éminents dont Henri Dutilleux.

Il débute peu après une carrière plus importante d'interprète, caractérisée par la variété extrême de son répertoire, de Bach aux compositeurs du XXI<sup>ème</sup> siècle. Les festivals internationaux les plus prestigieux l'engagent (Verbier, Menton, La Roque d'Anthéron, Saratoga, La Jolla Music Society), et il joue entre autres avec le Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre de Paris, le Shanghai Philharmonic, le NHK Symphony Orchestra, les Bamberger Symphoniker, le New-York Philharmonic et le Philadelphia Orchestra sous la direction de chefs distingués comme Osmo Vänskä, Jonathan Nott, Pascal Rophé, Lorin Maazel, Michael Tilson Thomas. En tant que chambriste, il se produit avec les plus brillants musiciens de sa génération, comme David Guerrier, Tatjana Vassiljeva, le Quatuor Modigliani...

Ses disques parus chez Mirare ont été salués depuis 2006 par la critique française et internationale : *L'Art de délier les doigts* de Czerny, le *Live at Suntory Hall* paru en 2008 (avec entre autres la *Sonate* de Liszt) qui a obtenu un « Choc » du Monde de la Musique, la *Hammerklavier* de Beethoven, les *Sonates pour piano et violoncelle* de Chopin et Alkan avec Tatjana Vassiljeva, et en 2011 le *Quintette de Brahms* avec le Quatuor Modigliani. Ses compositions, marquées au départ par l'influence visible de Messiaen et Stockhausen, évoluent de plus en plus vers une synthèse des différentes tendances contemporaines, chaque oeuvre ayant potentiellement un langage différent. En 2010 il obtient de le prix « Nadia Boulanger » de l'Académie des Beaux-Arts, et est

créée la « Sinfonia » pour deux pianos et percussions au Festival International de la Roque d'Anthéron et la saison suivante différentes pièces sont programmées à la Cité de la Musique, à l'Auditorium du Louvre, ou encore à Baden-Baden. Depuis 2009, Jean-Frédéric Neuburger est professeur au Conservatoire de Paris, confirmant par là son intérêt pour la transmission. Au sein de sa Classe d'Accompagnement, tenue il y a quelques décennies par Nadia Boulanger, il organise différents événements artistiques : concerts de musique d'ensemble, rencontres avec des compositeurs venus présenter leurs travaux...

Il a été nommé par l'European Concert Hall Organisation « Rising Star » pour la saison 2010-2011.

### **Sinfonia Varsovia**

En avril 1984, Sir Yehudi Menuhin est invité en Pologne comme soliste et chef ; l'effectif de l'Orchestre de Chambre Polonais s'enrichit alors de quarante nouveaux membres. Les concerts ont tellement de succès qu'un nouvel orchestre est institué sous la direction de Yehudi Menuhin : le Sinfonia Varsovia. Invité d'emblée aux États-Unis et au Canada, l'orchestre conquiert bientôt toute l'Europe et plus récemment l'Amérique latine et l'Asie. Il participe aux festivals internationaux les plus prestigieux et joue dans les principales salles du monde. D'une haute exigence artistique et riche de l'influx permanent de jeunes talents, l'orchestre interprète un répertoire illimité qui lui vaut d'être dirigé par de grands chefs. De nombreux solistes internationaux sont aussi invités tels que Martha Argerich, Gidon Kremer, Radu Lupu, Murray Perahia, Mstislav Rostropovitch... Le Sinfonia Varsovia enregistre plus de 200 titres pour Deutsche Grammophon, EMI, Virgin Classics, Decca, Mirare... et reçoit maintes récompenses. En 2000, Franciszek Wybranczyk crée la Fondation Sinfonia Varsovia qui contribue à la promotion des compositeurs polonais, et organise le Festival Franciszek Wybranczyk-Sinfonia Varsovia. Depuis juin 2008, Marc Minkowski est le directeur musical de l'orchestre. La

Folle Journée et les projets de René Martin occupent une place particulière dans la saison artistique de l'ensemble ; l'orchestre a d'ailleurs contribué à l'organisation d'une Folle Journée à Varsovie en juin 2010 pour fêter le bicentenaire de la naissance de Chopin.

### **Hervé Niquet** direction

Fort d'une formation complète de claveciniste, organiste, pianiste, chanteur, compositeur, chef de chœur et chef d'orchestre, il aborde le métier de musicien comme un véritable chercheur, préférant revenir aux sources pour dépasser les conventions et les usages.

En 1987, il fonde Le Concert Spirituel avec pour ambition de faire ressusciter le Grand Motet Français et les plus belles pages du théâtre lyrique français, en appliquant les dernières recherches organologiques lui permettant de retrouver un « son » le plus fidèle possible : la production *Fireworks & Watermusic*, dont l'enregistrement a reçu l'Edison Award, est emblématique de ce travail.

En outre, convaincu de l'unité de la musique française au fil des siècles, et mû par son amour pour l'opéra, Hervé Niquet explore, en tant que chef invité des plus grands orchestres symphoniques internationaux, ou avec Le Concert Spirituel, le répertoire des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles. Il collabore avec des metteurs en scène aussi divers que Georges Lavaudant, Gilles et Corinne Benizio (alias Shirley et Dino), Jean-Paul Scarpitta, Christoph Marthaler et, prochainement, Calixto Bieito.

Après avoir créé en 2006 un grand chœur symphonique en région Languedoc-Roussillon destiné à interpréter le répertoire romantique, il œuvre pour la naissance du Centre de musique romantique française à Venise en 2009 avec lequel il mène différents projets, notamment une série de livres disques dont le premier consacré à des œuvres inédites de Debussy est paru à l'automne 2009.



## Louis-Ferdinand Hérold Piano Concertos nos.2, 3 and 4

Louis-Ferdinand Hérold (1791-1833) took his first music lessons with his father and entered the Paris Conservatoire in 1806, studying piano with Adam, violin with Kreutzer, and later composition with Méhul. Thanks to the unconditional support of the last-named, he won a Premier Prix de Rome in 1812 and set out for the Villa Medici. In Italy his artistic aspirations underwent a radical change: he decided to switch from the piano virtuoso he certainly was (as witness his four concertos for the instrument and his innumerable sonatas, caprices, and fantasias) and devote himself to composing for the stage. He premiered his first opera *La gioventù di Enrico Quinto* in Naples, then returned to Paris after a detour by way of Vienna. After several years spent as a répétiteur at the Théâtre-Italien (in which capacity he engaged Giuditta Pasta, among others, to appear in Paris), the doors of the Opéra-Comique finally opened to him. But the lukewarm reception of a number of pieces (*Le Muletier*, *La Clochette*, *Le Lapin blanc*, *Les Troqueurs*) meant he had to wait until the premiere of *Marie*, in 1826, to enjoy an unqualified success. At the same period, while working as singing coach at the Opéra, he composed a series of ballets which truly inaugurated the Romantic era in choreography (*La Belle au bois dormant*, *La Somnambule*, *La Fille mal gardée*). He achieved a resounding triumph in 1831 and 1832 with the successive premieres of *Zampa ou La Fiancée de marbre* and *Le Pré aux clercs*. He died of consumption early in 1833, at the age of forty-two.

When Hérold's name is mentioned today, only a few titles of operas spring to mind. No one is now familiar with his music for piano, and no one has ever known his output for piano and orchestra, extremely interesting though it is in the context of early Romanticism. It is of interest, too, because the piano concerto did not arouse in early nineteenth-century France the same enthusiasm it enjoyed in the German-speaking countries: the solo

instrument was deemed out of place because of the supposed lack of carrying power which made it incapable of holding its own against the volume of a full orchestra. This is why few composers tried their hand at swelling its repertoire: apart from Hérold, only Hyacinthe and Louis-Emmanuel Jadin left works of any interest from the years before the Romantic revolution of the 1830s. As a virtuoso pianist, Hérold composed four concertos for his instrument between 1811 and 1813. The first two were written in Paris, the last two in Italy during his stay there as winner of the Prix de Rome. During the period of several months he spent at the Villa Medici from January 1813, Hérold sought to carve a reputation as a talented instrumentalist, composing works tailor-made to show off his brilliance.

The present recording voluntarily omits Concerto no.1 in E major, the manuscript of which is difficult to decipher because of the large number of erasures, second thoughts and cuts of various kinds it contains. So much so, in fact, that we can by no means be sure of restoring a version Hérold would have approved. Musically, one senses here a still inexperienced young man, whose first tentative efforts sometimes verge on the garrulous. Proceeding from the principle that not every rarity is necessarily worth rehabilitating, we decided it was preferable not to include the work in the programme of the present disc.

### Piano Concerto no.2 in E flat major (1811)

The Second Piano Concerto was composed at a time when the young Hérold, a recent piano graduate of the Conservatoire, was trying to make a name for himself on the Parisian scene in different ways: first of all as a concert virtuoso, but also as a composer of elegant and – in some cases – ambitious pieces, and finally as accompanist to the singers with whom the aristocratic salons of the Empire were positively teeming. No precise evidence has survived to enable us to determine when and where this second concerto was first performed; it may perhaps have been played to a limited audience with orchestral forces adapted to fit the occasion.

However, in its dimensions and its thematic discourse, the work calls for a performance with all stops pulled out, for it attempts to match the most emphatic pieces of the moment: one thinks above all of the concertos of Dussek, who had appeared in Paris several times in the years immediately preceding. The initial Allegro maestoso, in the key of E flat major, states a theme of heroic cut completed by a more lyrical figure. The second motif, presented on the strings, illustrates the usual contrast implied by sonata form, but also sets off a particularly extended tutti, achieved notably by means of a series of interesting contrapuntal developments. The almost cadential entrance of the piano subsequently gives way to virtuoso effusions which – without an overt reprise of the first theme (although this is sketched out in the left hand beneath the right-hand arpeggios) – lead to the elegant second theme. Runs and octave passagework conclude this first part of the movement, further dynamised by a vehement orchestral tutti. Then comes the surprise: the central part – the development – unexpectedly presents a free section (in D flat major!) in which acrobatic fiorituras are piled up in the manner of a Bellini cantabile or a Chopin nocturne. This astonishingly modern moment is rounded off by a particularly impetuous bravura passage in harmonic sequence. The second movement – Andante – retains only the two flutes and the two oboes in addition to the strings. A sort of strophic romance with varied refrain, it proceeds like a movement from a Haydn symphony, visiting the most diverse harmonic regions with a grace and simplicity at once touching and refined. The finale (Rondo. Moderato) reminds one irresistibly of the *alla caccia* (hunting) movements common in late Classical works, and in particular of the finale of Mozart's Piano Concerto no.22, written in the same key. The 6/8 metre allows for efflorescent sextolet figuration shared by the two hands. Bold modulations enable Hérold periodically to renew the interest of the musical discourse.

### **Piano Concerto no.3 in A major (1813)**

The title page of the autograph score of the Concerto in A major, now preserved in the Bibliothèque Nationale de France, is marked 'février / 1813 / Rome'. This information is confirmed in a letter from Hérold to his mother dated 28 February 1813, in which he remarks: 'Although I am not working a great deal, I have produced here a new concerto which is much admired (you observe my modesty).' The work is scored for pairs of flutes, oboes, horns and bassoons, and strings in addition to the solo piano. It adopts a traditional three-movement layout: Allegro maestoso (2/2, A major), Andante (3/4, F sharp minor) and Rondo. Moderato (2/4, A major).

The first movement espouses a perfectly classical structure in which the listener's attention is concentrated in particular on the second theme, Schubertian in its refinement. The development, with its initial outbursts of octave runs, already prefigures certain passages in Mendelssohn. But it is above all the second movement which stands out for its originality: this is written for solo violin and piano without any intervention from the orchestra. This ternary-form Andante in F sharp minor allows the two instruments to engage in dialogue after the manner of a sonata, with the violin sometimes accompanying the piano in long note values. A cadential fermata rises to dizzying heights, then the reprise of the first motif closes this notably expressive movement in an atmosphere of restrained melancholy. The finale – a rondo – is built on a witty theme solidly anchored in a rustic drone bass. Hérold deviates from this in contrasting passages in which he does not shrink from remote modulations, a trademark of the forward-looking aesthetic which his elder Gossec was to denounce in a letter sent to the Villa Medici around this time: 'Melody, melody! That is the refrain of sensible people and of the healthy portion of the public. Harmonic detours, barbarous transitions, extravagant chromaticism: that is the refrain of the madmen and maniacs. . . . [Will they ever be cured] of this modulatory fever, of this delirium born of love of the *chromatic*? Only time will tell.'

### Piano Concerto no.4 in E minor (1813)

The Fourth is Hérold's first and only concerto to resort to a minor key, shifting between *Sturm und Drang* and pre-Romantic moods. The title page of the autograph (now in the Bibliothèque Nationale de France) bears the indication 'août / 1813 / Roma'. This is again confirmed by a letter from Hérold to his mother, dated 10 August 1813: 'I have just finished a fourth concerto, to play in Naples.' The orchestral forces are identical to those of Concerto no.3. The work adopts a fairly rare structure for the period, in just two movements: Allegro (2/2, E minor) and Rondo. Moderato assai (2/4, E major).

The concerto's concision is reinforced by a highly experimental treatment of sonata form, and notably of the eternal problem of the double exposition in the first movement, whereby the soloist is normally supposed to repeat in the same tonal scheme what the orchestra has already stated. Hérold has recourse to a variety of elegantly handled subterfuges: for example, the second theme of the first movement is initially heard discreetly in the orchestra, in the tonic, like a sort of coda to the exposition, and will be fully explored only by the soloist. The development – launched without a transitional tutti – is also interesting for the way it juxtaposes free passagework and 'Beethovenian' working of the principal motif, and leads with panache into the recapitulation (again without the orchestral tutti that is normally mandatory at this period). The Rondo offers a refrain of positively Schubertian elegance which frames contrasting episodes whose bold modulations betray Hérold's youthful fire and his revolutionary spirit. While remaining Classical in certain respects, the work also anticipates the Romantic concerto of sheer virtuosity. But it is to Hérold's credit that he avoids excessive prolixity in the passagework and applies in his concerto the best syntactic elements of the Classical symphony.

Hérold's first Italian sojourn profoundly changed the young man's artistic position, an upheaval to which two of the three piano concertos recorded here testify in their own way. His ambitions

as a pianist were replaced by hopes of becoming a composer. And fashionable social life gave way to a very different vein of introspection: 'I go out into society as little as possible, since I am wearied and bored by it', he wrote to his mother from Italy on 18 June 1814. This questioning of his aims is all the more remarkable for coming at a time when the growing taste for virtuosity ensured any performer of a good standard could enjoy a lucrative career and a comfortable life. And indeed, during his absence in Italy, Hérold did take a fairly close interest in the fame of such professional pianists as Klengel, Kaar, Hüllmandel, Méreaux, Pfeffinger, Rigel and Adam, all of whom he mentions regularly in his correspondence. Did he envy them? Probably not. Did he perhaps think himself not talented enough to envisage a career like theirs, despite the prizes he had won at the Conservatoire? Or did he quite simply despise that type of existence? The unhopèd-for success of his opera *La gioventù di Enrico Quinto* was to be the pretext for an unexpected change of direction. The conditions of this reorientation are at least as interesting as the reasons behind it. And if the motivations of the composer can be only partly explained, the crucial moment represented by the visit to Italy during which his change of horizon was decided is perfectly well documented. Far from his family and the hustle and bustle of Paris, the young man turned inwards and looked at his future in a different way. The traditional residence at the Villa Medici, so long decried, abundantly demonstrates its utility in the case of Hérold. Here it functioned precisely as the Institut de France expected: as that moment of introspection when the adolescent becomes a man and the student an artist. Is the example of Hérold so unique that the history of the much-criticised Prix de Rome offers no other instance of the positive impact of the journey to Italy on its holders' subsequent careers? Other cases will have to be studied before this question can be answered, but already such figures as Charles Gounod and Gustave Charpentier testify to the undeniable personal and artistic enrichment gained by those who won the prize and resided at the Villa Medici.

The Académie des Beaux-Arts, and with it the administration of the French Academy in Rome, probably congratulated themselves on Hérold's decision to opt for a career as a composer. It is worthy of note that Hérold did not send his concertos to Paris for assessment by the Academy. At this time the whole point of the Prix de l'Institut was to encourage young recruits to devote themselves to the operatic stage. To be sure, the qualities displayed by Hérold in the two symphonies and three quartets written at the same time as the concertos did not go unnoticed; but opera alone could open the gates of Paris to him. The local yet nonetheless genuine event represented by *La gioventù* in 1815 – a success reported in the international press – silenced the grumblings of certain academicians who must have deplored the fact that Hérold in the end sent very little vocal music from Italy, contrary to the regulations of the institution.

Although it was henceforth on the operatic world that the composer concentrated his attention on returning from Vienna in 1815, there was still a long road to travel before he received the final nod of recognition that established him firmly in his chosen career. And unfortunately the triumph of *Le Pré aux clercs* in 1832 was overcast by the premature death of its creator. But the fact remains that this fierce struggle to conquer the operatic milieu lyric presupposed keeping all his earlier instrumental output in decent obscurity: the examples of Onslow and Berlioz were to prove that it was impossible to achieve recognition as an operatic composer in 1830s Paris if one showed any aptitude for symphonic music. All this was nonsense, doubtless, but it had severe consequences: Hérold never made any effort to publish his four concertos; on the contrary, he did his best to ensure their very existence was forgotten . . .

Alexandre Dratwicki

Translation: Charles Johnston

### Jean-Frédéric Neuburger piano

Born in Paris in 1986, Jean-Frédéric Neuburger discovered music at the age of eight and received an intensive and varied musical education with Claude Maillols (piano), Émile Naoumoff (composition), and Vincent Warnier (organ). He entered the Conservatoire National Supérieur de Paris (CNSMD) in 2000, graduating with five *premiers prix* in 2005. During this period he participated in numerous masterclasses and professional training courses, receiving encouragement from many prominent musicians, particularly Henri Dutilleux. After graduation, now greatly in demand as an interpreter known for the exceptional variety of his repertoire, from Bach to composers of the twenty-first century, he began to concentrate on the performing aspect of his career. He is invited to the most prestigious international festivals (Verbier, Menton, La Roque d'Anthéron, Saratoga, La Jolla Music Society), and plays with orchestras such as the Philadelphia Orchestra, New York Philharmonic, London Philharmonic, Bamberger Symphoniker, Orchestre Philharmonique de Radio France, NHK Symphony Orchestra and Shanghai Philharmonic, under the baton of such distinguished conductors as Osmo Vänskä, Jonathan Nott, Pascal Rophé, Lorin Maazel, and Michael Tilson Thomas. As a chamber musician, he performs with the most brilliant musicians of his generation, including David Guerrier, Tatjana Vassiljeva, and the Modigliani Quartet. His recordings on Mirare since 2006 have received great acclaim from the French and international press: Czerny's *L'Art de délier les doigts*; *Live at Suntory Hall*, released in 2008 (including the Liszt Sonata), which was awarded a 'Choc' du *Monde de la Musique*; Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata; the sonatas for piano and cello of Chopin and Alkan with Tatjana Vassiljeva; and in 2011 the Brahms' quintet with the Quatuor Modigliani. Jean-Frédéric Neuburger's compositions, marked initially by the noticeable influence of Messiaen and Stockhausen, have moved increasingly towards a synthesis of various contemporary trends, each work having potentially a different musical language. In August 2010 he was awarded the «Nadia et Lili Boulanger» prize



by the Académie des Beaux-Arts, and in August of the same year, his *Sinfonia* for two pianos and percussion was premiered at the La Roque d'Antheron International Piano Festival, and other works will be performed around Europe during the 2010/11 season (the Auditorium du Louvre and Cité de la Musique in Paris, Baden-Baden, Lucerne). He was named 'Rising Star' for the same season by the European Concert Hall Organisation.

Since 2009, Jean-Frédéric Neuburger has been a professor at the CNSMD, confirming his interest in passing on musical skills. In his 'Classe d'Accompagnement', which was directed for several decades by Nadia Boulanger, he organises a variety of artistic events including chamberconcerts and encounters with composers who come to present their work.

### **Sinfonia Varsovia**

In April 1984, the legendary violinist Yehudi Menuhin was invited to Poland to perform as soloist and conductor with what was then the Polish Chamber Orchestra. In order to meet the needs of the planned repertoire, the orchestra took on additional members. After a few concerts, a delighted Lord Menuhin became the first guest conductor of the orchestra, which took the name Sinfonia Varsovia. Sinfonia Varsovia has performed in the world's most prestigious concert halls and at renowned festivals with eminent conductors and soloists. It has also made many commercial, radio and TV recordings. The orchestra boasts a discography of over 200 albums. The celebrated music festival 'La Folle Journée', organised by the French CREA association and its director René Martin, holds a special slot in the orchestra's performing calendar each season. Krzysztof Penderecki became the orchestra's music director in 1997 and its artistic director in July 2003. In June 2008 the post of music director was given to the world-famous French conductor Marc Minkowski.

The Sinfonia Varsovia Foundation was established in the year 2000 by Franciszek Wybranczyk, the orchestra's longstanding director, who died in 2006. The foundation initiates and supports the orchestra's

artistic endeavours. It promotes in particular Polish composers and young talents and organises the annual 'Sinfonia Varsovia to Its City' festival. The activities of the Sinfonia Varsovia Foundation are supported by the Polservice Patent and Trademark Attorneys' Office and by Bank BPH.

The orchestra's coordinator is the Capital City of Warsaw.

### **Hervé Niquet** conductor

Hervé Niquet received an all-round training as harpsichordist, organist, pianist, singer, composer, chorusmaster and conductor. He approaches the profession of musician like a researcher, preferring to return to the original sources in order to go beyond established conventions and habits.

In 1987 he founded Le Concert Spirituel with the aim of reviving the French grand motet and the finest works in the French operatic repertory. In so doing he applies the latest organological research to enable him to obtain a 'sound' that is as faithful as possible: the production of Handel's Music for the Royal Fireworks and Water Music, the recording of which won an Edison Award, is emblematic of this work.

In addition to this, prompted by his conviction of the unity of French music over the centuries and his love of opera, Hervé Niquet explores the repertoire of the nineteenth and twentieth centuries as a guest conductor with the leading international symphony orchestras and with Le Concert Spirituel. He works with directors as different as Georges Lavaudant, Gilles and Corinne Benizio (aka 'Shirley et Dino'), Jean-Paul Scarpitta, Christoph Marthaler and, in the near future, Calixto Bieito.

After forming a large symphonic chorus for the performance of the Romantic repertoire in the Languedoc-Roussillon region in 2006, he worked for the creation in 2009 of the Centre for French Romantic Music in Venice. He has a number of different projects with the latter, notably a series of CD-books; the first of these, devoted to previously unrecorded works by Debussy, was released in the autumn of 2009.

## Louis-Ferdinand Hérold Klavierkonzert Nr.2, 3 und 4

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt Louis-Ferdinand Hérold (1791-1833) von seinem Vater; daraufhin besuchte er das Pariser Konservatorium. Das Klavier lernte er bei Adam, die Violine bei Kreutzer und die Komposition später bei Méhul. Dank der uneingeschränkten Unterstützung Méhuls, wurde Louis-Ferdinand Hérold 1812 mit dem ersten Preis des „Prix de Rome“ ausgezeichnet und in die Villa Medici nach Rom eingeladen. Und dort, in Italien, sollte der radikale Wandel bezüglich seines künstlerischen Strebens in ihm erfolgen: Obwohl er als ein virtuoser Pianist galt (was nicht nur seine vier Klavierkonzerte beweisen, aber auch die unzähligen Sonaten, Capriccios und Fantasien für dasselbe Instrument), entschied Hérold sich jedoch dafür, sein Schaffen der Komposition von Theatermusik zu widmen. In Neapel produzierte Louis-Ferdinand Hérold seine erste Oper „*La Giovintù di Enrico Quinto*“ und kehrte daraufhin, mit einem kurzen Zwischenaufenthalt in Wien, wieder zurück nach Paris. Nach mehreren Jahren, wo er als Gesangsmeister des Italienischen Theaters tätig war (währenddessen er namentlich die Sängerin Giuditta Pasta nach Paris einlud), standen ihm endlich die Türen zu der Opéra-Comique weit offen. Die Opern „*Le Muletier*“, „*La Clochette*“, „*Le Lapin blanc*“, „*Les Troqueurs*“ zeigten allerdings nur mäßigen Erfolg und er musste sich bis zu der Uraufführung seiner Oper „*Marie*“ gedulden, um den wahren Triumph zu erleben. Zu derselben Zeit, wo er als Chorleiter der Pariser Oper tätig war, komponierte Hérold eine Serie von Ballettmusik, die unverkennbar die choreografische Romantik einweihete („*La Belle au bois dormant*“, „*La Somnambule*“, „*La fille mal gardée*“). In den Jahren 1831 und 1832 erzielte er mit seinen aufeinander folgenden Kreationen der Opern „*Zampa*“ oder „*La Fiancée de marbre*“ und „*Pré aux Clercs*“ einen gewaltigen Triumph. Von der Schwindsucht erkrankt, starb Louis-Ferdinand Hérold mit nur 42 Jahren in den ersten Monaten des Jahres 1833.

Wenn man heute den Namen Hérolds erwähnt, so kommen einem allein einige wenige Opernwerke in den Sinn. Seine Klavierwerke sind heute geradezu unbekannt und bis heute war man erst recht nicht in Kenntnis über seine Kompositionen für Klavier und Orchester, obgleich diese im Rahmen der erwachenden Romantik sich als hoch interessant offenbaren. Interessant auch deshalb, zumal das Genre des Klavierkonzerts im Frankreich des

19. Jahrhunderts bei weitem nicht so beliebt war, wie in den benachbarten germanischen Ländern: Zu der Zeit wurde in Frankreich das Klavier als Solo-Instrument für ungeeignet betrachtet, zumal es nicht genug Klangstärke besaß und sich in der Tat nicht inmitten eines mächtigen Orchesters durchsetzen konnte. Dies ist der wesentliche Grund, weshalb viele Komponisten zu der Zeit das Repertoire dieser Besetzung nicht weiter entfalteten. Allein Hyacinthe und Louis-Emmanuel Jadin haben neben Hérold Werke hinterlassen, die im Vorrevolutionären Kontext der Romantik in den 1830er Jahren als überaus beachtenswert gelten. Als Virtuoser seines Instruments komponierte Hérold allein in den Jahren zwischen 1811 und 1813 vier Klavierkonzerte. Die beiden ersten Konzerte wurden in Paris komponiert, während die beiden letzten in Italien im Rahmen seiner Reise des „Prix de Rome“ geschaffen wurden. Im Januar des Jahres 1813 und den darauf folgenden Monaten seines Aufenthalts in der Villa Médicis, versucht Hérold sich als talentierter Pianist der Öffentlichkeit zu bekunden. Er komponiert diesbezüglich eigene nach Maß geschaffene Werke, die dazu bestimmt waren, ihn im Lichte seiner Virtuosität glänzen zu lassen.

Die gegenwärtige Aufnahme lässt bewusst das *Konzert Nr.1 in E-Dur* aus, zumal das Manuskript der Partitur, wegen ihren zahlreichen und diversen Streichungen, Korrekturen und Kürzungen sehr schwer zu entziffern ist. Das geht so weit, dass die Wiederherstellung einer Fassung, so wie Hérold sie sich gewünscht hätte, nicht leicht zu realisieren ist. Vom musikalischen Aspekt her, ist ein noch unerfahrener junger Mann zu erkennen, dessen musikalische Versuche gar manchmal einem jugenhaften

Geschwätz gleichen. Wenn man davon ausgeht, dass es nicht immer zwangsläufig lohnenswert ist, jede Rarität zu rehabilitieren, so hat man es für das Beste gehalten, Hérolds erstes Werk nicht in das Programm der gegenwärtigen Aufnahme mit einzubeziehen.

### **Klavierkonzert Nr.2 in Es-Dur (1811)**

Das *Konzert für Klavier und Orchester Nr.2* wurde komponiert, als der junge Hérold, jüngst vom Pariser Konservatorium im Fach Klavier diplomiert, sich durch diverse Mittel in der Pariser Musikwelt einen Namen zu schaffen suchte: Zuerst als virtuoser Pianist, anschließend als Komponist eleganter und – in den Augen mancher – ehrgeiziger Werke und schließlich als Begleiter solcher Sänger, die zu der Zeit in den Salons des aristokratischen Kaiserreichs nur so wimmelten. Es existieren keine genauen Angaben, die das Datum und den Ort der Entstehung des zweiten Konzerts feststellen lassen, ein Konzert, das vielleicht in einem vertraulichem Rahmen mit einer der Gelegenheit spezifisch angepassten Orchesterbesetzung aufgeführt wurde.

Dabei appelliert das Werk, in Anbetracht seiner Dimension und thematischen Aussage, nach einer Ausführung in vollem Prunk und versucht den emphatischsten Werken ihrer Zeit gleichzukommen: Man entsinne sich insbesondere an die Konzerte von Dussek, die mehrere Male in den vorangehenden Jahren in Paris aufgeführt wurden. Das einleitende *Allegro maestoso* in Es-Dur präsentiert ein von heroischen Umrissen geprägtes Thema, das mit lyrischen Motiven vervollkommnt wird. Das zweite, von den Streichern dargebotene Motiv, stellt den gewöhnlichen Kontrast dar, der der Sonatenform zugrunde liegt, knüpft aber an ein besonders weitläufiges *Tutti* an, namentlich dank einer Serie von interessanten Entwicklungen des Kontrapunkts. Der beinahe in Form einer Kadenz beginnende Auftakt des Klaviers lässt daraufhin einigen virtuoson Wallungen den Platz, die – ohne offizielle Reprise des ersten Themas (das dennoch in der linken Hand und von den Arpeggien der Rechten angedeutet wird) – zu dem eleganten zweiten Thema führen. Läufe und Oktaven, die zusätzlich das ungestüme *Tutti*

des Orchesters dynamisieren, schließen letztendlich diesen ersten Teil. Und dann geschieht das Unerwartete: Der mittlere Teil – die Durchführung – präsentiert auf überraschende Art und Weise eine freie Sequenz (in Des-Dur!), wo die akrobatischen Verzierungen sich ansammeln nach Art eines *Cantabile* von Bellini oder noch einem *Nocturne* von Chopin. Ein erstaunlich modernes Antlitz zeichnet diese abschließende von Bravour geprägte Passage in Form eines besonders ungestümen harmonischen Marschs aus. Der zweite Satz, *Andante*, behält allein die beiden Flöten und die beiden Oboen neben dem Streicherquintett bei. Ganz nach Art einer *Romance* in Strophen und mit unterschiedlichem Refrain, entfaltet er sich gleich einem symphonischen Satz von Haydn und besucht nebenbei harmonische Gegenden von größter Vielfalt, mit einer Grazie und Schlichtheit, die gleichermaßen bewegend wie raffiniert sind. Das Finale (*Rondo. Moderato*) erinnert unvermeidlich an die Sätze „*Alla Caccia*“ (nach Art der Jägerei), die den späten Klassizismus krönten und insbesondere auch noch an das Finale des *Klavierkonzerts Nr. 22* von Mozart, das in derselben Tonart komponiert wurde. Die Taktangabe 6/8 ermöglicht blühende Figuren in Sextiolen, die sich unter beide Hände aufteilen. Kühne Modulationen ermöglichen es Hérold ferner, zeitweise das Interesse der musikalischen Aussage zu erneuern.

### **Klavierkonzert Nr.3 in A-Dur (1813)**

Die Titelseite der autografischen Partitur des *Klavierkonzerts in A-Dur*, die derzeit in der Französischen Nationalbibliothek aufbewahrt ist, trägt die Angabe „Februar / 1813 / Rom“. Diese Angabe wird durch einen Briefe von Hérold, die er an seine Mutter am 28. Februar 1813 schrieb, bestätigt. Darin steht: „Obwohl Ich nicht viel arbeite, habe Ich hier ein neues Konzert komponiert, das mit großem Wohlgefallen betrachtet wird. (Du bemerkst meine Bescheidenheit).“ Das Werk führt 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte und Streichinstrumente um ein Soloklavier zusammen und übernimmt die traditionelle Struktur in

drei Sätze: *Allegro maestoso* (2/2, A-Dur); *Andante* (3/4, fis-Moll) und *Rondo. Moderato* (2/4, A-Dur).

Der erste Satz umschließt eine perfekte klassische Struktur und lenkt das Interesse des Hörers ins Besondere auf das zweite Thema, das von Schubertschem Raffinement erfüllt ist. In ihrem ersten Elan, das von Oktavenläufen geprägt ist, kündigt die Entwicklung schon einige Mendelssohnsche Passagen an. Vor allem aber ist es der zweite Satz des Werkes, der all seine Originalität enthüllt. Er wurde für Solovioline und Klavier ohne Orchesterbegleitung komponiert. Auf einer Dreierstruktur aufgebaut, regt das *Andante* in fis-Moll beide Instrumente auf einen Dialog nach Art einer Sonate an, wobei die Violine zum Teil eine Begleitrolle mit langen Notenwerten übernimmt. Die Stelle der Kadenz erreicht Schwindel erregende Höhenlagen, während die Reprise des ersten Motivs mit Zurückhaltung und Melancholie diese besonders ausdrucksstarke Musikseite beschließt. Das Finale, ein *Rondo*, beruht auf einem geistlichen Thema, das auf rustikalen Quinten im Pedal ankert. Indessen entfernt sich Hérold davon mittels kontrastierenden Passagen, worin er keine Furcht vor fern liegenden Modulationen zeigt – eine Signatur seiner Ästhetik, die der Zukunft zugewandt ist und die ein Zeitgenosse in einem an die Villa Médici gerichteten Brief anprangerte: „Melodie, Melodie! Dies ist der Refrain vernünftiger Menschen und des unverdorbenen Teil des Publikums. Harmonische Umwege, barbarische Übergänge, empörende Chromatik gehören zu den Verrückten und den Manischen. [...] [Werden sie wieder genesen] von diesem Modulationsfieber, von diesem Delirium, Produkt der chromatischen Begeisterung? Allein die Zeit wird uns das lehren.“

### **Klavierkonzert Nr.4 in e-moll (1813)**

Das Konzert Nr. 4 ist das erste und einzige der vier Konzerte, das eine Moll-Tonart benutzt, zwischen „Sturm und Drang“ und Frühromantik pendelnd. Die Titelseite der autografischen Partitur (ebenfalls in der Französischen Nationalbibliothek aufbewahrt) trägt die Angaben „August / 1813 / Rom“, was ebenso in einen

Brief von Hérold an seine Mutter nachzuweisen ist, die vom 10. August 1813 datiert ist: „Ich habe soeben ein viertes Klavierkonzert beendet, das in Neapel gespielt werden soll.“ Das Werk führt 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte und Streichinstrumente um ein konzertierendes Klavier zusammen und übernimmt eine für ihre Zeit äußerst rare Struktur in zwei Sätzen: *Allegro* (2/2, e-Moll) und *Rondo. Moderato assai* (2/4, E-Dur).

Die Prägnanz dieses Konzerts wird durch eine stark experimentelle Handhabung der Sonatenform verstärkt und durch die stetige Problemdarstellung der doppelten Exposition im ersten Satz, wo der Solist normalerweise denselben tonale Ablauf, so wie es das Orchester zuerst gespielt hat, wiederholen soll. Hérold benutzt dennoch verschiedene Abweichungen, die ebenfalls verknüpft sind: In diesem Hinblick erklingt das zweite Thema des ersten Satzes zuerst im Orchester, zurückhaltend und in der Haupttonart, nach Art einer Coda der Exposition. Allein dem Solisten kommt es zu, diesem Thema das gesamte Relief zu verleihen. Die Durchführung, die ohne ein Übergangstutti eingeleitet wird, ist ebenfalls bemerkenswert, zumal darin freie Passagen mit „Beethovenschen“ Entwicklungen des Hauptmotivs verknüpft werden und diese daraufhin forsch in die Reprise übergeht (Noch immer ohne Orchestertutti, was zu der Zeit für Gewöhnlich obligat war). Das *Rondo* lässt einen Refrain, ganz von Schubertscher Eleganz erfüllt, erklingen, der ein paar kontrastierende Episoden umrahmt, dessen kühne Modulationen Hérolds jugendliches Ungestüm verraten, sowie sein revolutionäres Genie. In mancher Hinsicht klassisch, geht das Werk indes dem romantischen Konzert purer Virtuosität voraus. Hérolds Verdienst dabei ist, dass er sich vor zu großen Weitschweifigkeiten in den Passagen zu hüten wusste und dem Konzert, die besten syntaktischen Elemente der klassischen Sinfonie zu geben verstand.



Der erste Aufenthalt von Louis-Ferdinand Hérold sollte nicht ohne eine große Veränderung der künstlerischen Auffassung des jungen Musikers vorübergehen; eine Entwicklung, die auf ganz eigene Art und Weise in den Beiden, der gegenwärtig drei eingespielten Klavierkonzerte, nachzuvollziehen ist. Den Ambitionen des Pianisten stellen sich die Hoffnungen des Komponisten voran. Und das mondäne Leben weicht einer ganz andersartigen Introspektion zurück: „Ich verkehre so wenig wie möglich die hiesige Gesellschaft, zumal Ich es leid bin und es mich langweilt“, schreibt er aus Italien an seine Mutter am 18. Juni 1814. Dieses sich Hinterfragen ist umso bemerkenswerter, zumal sie in einer Epoche eintrifft, in der das steigende Interesse, die die Virtuosität hervorrief, einem Musiker von gutem Niveau die Möglichkeit gab, sich eine gewinnbringende Karriere und ein komfortables Leben zu gewährleisten. In Italien im Exil, richtete sich Hérolds Interesse nunmehr auch an Berühmtheiten, wie Klengel, Kaar, Hullmandel, Méreaux, Pfeffinger, Rigel, Adam... – alle professionelle Pianisten, die er regelmäßig in seiner Korrespondenz zitiert. Ist er auf sie neidisch? Aller Wahrscheinlichkeit nach nicht. Vielleicht glaubt er nicht genug Talent zu besitzen, um eine solche Karriere in Betracht zu ziehen, ungeachtet der Auszeichnungen, die er im Konservatorium erhalten hatte? Vielleicht verachtet er schlicht und einfach diese Art der Existenz? Der unerwartete Erfolg seiner Oper „*La Gioventù di Enrico Quinto*“, wird daraufhin der Schlüsselpunkt zu dem unerwarteten Wandel sein. Die Verhältnisse dieser Neuorientierung sind zumindest ebenso interessant wie ihre Gründe. Auch wenn die Motivationen des Komponisten nur zum Teil nachzuvollziehen sind, der wesentliche Moment seiner Italien-Reise, in der diese Umorientierung erfolgte, ist zumindest vollständig dokumentiert. Fern von seiner Familie und dem Treiben von Paris, besinnt sich der junge Künstler und betrachtet seine Zukunft auf neue Weise. Der Aufenthalt in der Villa Médici, die so lange verschrien war, beweist nichtsdestotrotz all ihren Nutzen durch das Beispiel an Hérold. Die Villa Medici verkörpert sehr wohl die Introspektion, die sie anpreist, wo der Jugendliche

zum Mann, Student und Künstler wird. Ist Hérolds Fall dermaßen einzigartig, dass die so stark kritisierte Geschichte des „Prix de Rome“ der Musik nicht den positiven Einfluss der Italienreise im angehenden Leben der Komponisten hervorheben lässt? Weitere Beispiele sollten erörtert werden, um dieser Fragestellung Antwort zu geben, wobei schon Persönlichkeiten wie Charles Gounod oder Gustave Charpentier von der unleugbaren persönlichen und künstlerischen Bereicherung zeugen, die die Auszeichnung dieses Preises und der Aufenthalt in der Villa Medici mit sich führen.

Die Akademie der Schönen Künste, und mit ihr die Administration der Französischen Akademie in Rom, hat wahrscheinlich die Entscheidung Hérolds, eine Karriere als Komponist anzugehen, mit Wohlwollen betrachtet. Hérold schickte jedenfalls seine Konzerte nicht nach Paris, damit diese von der Akademie bewertet werden würden. Ziel des Preises des Instituts zu dieser Epoche war ausgerechnet, den jungen Nachwuchs zu bewegen, sich der Domäne der Lyrik zu widmen. Sicher, die Qualitäten Hérolds, die durch seine zwei Sinfonien und drei Quartette, sowie den zeitgleichen Konzerten ans Tageslicht traten, sind nicht unbemerkt geblieben, aber allein die Oper, konnte ihm die Türen von Paris öffnen. Das lokale, aber nicht minder wichtige Ereignis, das die Uraufführung der Oper „*La Gioventù*“ im Jahre 1815 bedeutete – ein mit der internationalen Presse gepaarter Erfolg – brach jäh mit den Gerüchten Seitens einiger Akademiker ab, die es bedauerten, dass Hérold letztendlich und entgegen aller empfohlenen Vorschriften nur wenig Vokalmusik aus Italien nach Paris sendete.

Auch wenn das Interesse des jungen Komponisten sich von diesem Zeitpunkt an ausschließlich dem Milieu des lyrischen Theaters zuwendete, es sollte ein langer Weg für ihn werden, bevor die wahre Anerkennung ihm letztendlich voll und ganz seiner Karriere Bestätigung gab. Unglücklicherweise sollte der Triumph seiner Oper „*Pré aux Clercs*“ aus dem Jahre 1832, nach dem vorzeitigen Tod des Komponisten beträchtlich sinken. Im Übrigen zog diese unbeugsame Eroberung des lyrischen Milieus mit sich, dass die

Gesamtheit seines früheren instrumentalen Schaffens in den Schatten fiel: Die Beispiele eines Onslow oder eines Berlioz hatten deutlich bewiesen, dass es zu der Epoche unmöglich war, als lyrischer Komponist Anerkennung zu genießen, wenn man parallel auch noch Talent für sinfonische Musik zeigte. Gewiss, dies scheint albern, zog aber entscheidende Konsequenzen nach sich: Niemals hatte sich Hérold darum bemüht seine vier Quartette zu veröffentlichen, vielmehr sorgte er dafür, diese in Vergessenheit geraten zu lassen...

Alexandre Dratwicki  
Übersetzung: Daniela Arrobas

### **Jean-Frédéric Neuburger** Klavier

1986 in Paris geboren, entdeckte Jean-Frédéric Neuburger die Musik im Alter von 8 Jahren und begann alsbald eine intensive und vielfältige musikalische Ausbildung bei Claude Maillols (Klavier), Emile Naoumoff (Komposition) und Vincent Warnier (Orgel). Im Jahr 2000 wird er im Conservatoire National Supérieur de Paris angenommen, wo er im Abschluss mit fünf Ersten Preisen ausgezeichnet hervorgeht. Derzeit wirkte er in zahlreichen Akademien mit und erhielt die uneingeschränkte Förderung von eminenten Musikern wie Henri Dutilleux. Kurz darauf startete er eine bedeutende Karriere als konzertierender Pianist, womit er sich dank seiner extremen Vielfalt des Repertoires, von Bach bis zu den zeitgenössischen Komponisten des 21. Jahrhunderts, auszeichnet. Jean-Frédéric Neuburger wird alsbald auch von den bedeutendsten internationalen Festivals eingeladen (Verbier, Menton, La Roque d'Anthéron, Saratoga, La Jolla Music Society) und er konzertiert unter anderem mit Orchestern wie die Philharmonique de Radio-France, das Orchestre de Paris, das Shanghai Philharmonic, das NHK Symphony Orchestra, das Bamberger Symphoniker, das New-York Philharmonic und das Philadelphia Orchestra unter der Leitung berühmter Dirigenten wie Osmo Vanska, Jonathan Nott, Pascal Rophé, Lorin Maazel, Michael Tilson Thomas... Als Kammermusiker tritt er mit den brilliantesten Musikern seiner Generation wie David Guerrier, Tatjana Vassiljeva, das Quatuor Modigliani auf. Seine bei dem Label Mirare seit 2006 erschienenen Aufnahmen wurden von der französischen sowohl wie von der internationalen Presse in höchsten Tönen gelobt: die CD (*Die Kunst der Fingerfertigkeit*, Heft 1 und 2) von Czerny, die CD *Live at Suntory Hall* (Mitschnitt aus dem Suntory Hall, Japan) 2008 erschienen (mit unter anderem der *Sonate h-Moll* von Liszt) die mit dem Preis „Choc“ des Musikmagazins „Monde de la Musique“ ausgezeichnet wurde, die *Hammerklaviersonate* von Beethoven, die *Sonates pour piano et violoncelle* von Chopin und Alkan mit Tatjana Vassiljeva, und 2011, der Brahms Quintet mit dem Quatuor Modigliani. Seine

Kompositionen, die zu Beginn von dem deutlichen Einfluss der Musik Messians und Stockhausens geprägt waren, entfalten sich mehr und mehr in Richtung einer Synthèse aller zeitgenössischen Ströme, wobei jedes Werk potenzial ein andere Sprache aufweist. Im Sommer 2010 wurde im Rahmen des Internationalen Festivals von La Roque d'Anthéron seine Komposition „Sinfonia“ für zwei Klaviere und Schlagzeug zum ersten Mal aufgeführt und für die kommende Saison sind verschiedene Werke für die Cité de la Musique (Paris), das Auditorium du Louvre, oder ferner noch in Baden-Baden programmiert. Seit 2009 lehrt Jean-Frédéric Neuburger am Pariser Konservatorium, womit er seinem Interesse für die Übermittlung folgt. Im Rahmen seiner Klasse im Fach Begleitung, die bis vor einigen Jahrzehnten von Nadia Boulanger geleitet wurde, organisiert er verschiedene künstlerische Ateliers: Ensemblekonzerte, Begegnungen mit Komponisten, die ihre Werke präsentieren... Von der European Concert Hall Organisation wurde er für die Saison 2010-2011 zum „Rising Star“ nominiert.

### **Sinfonia Varsovia**

April 1984. Der legendäre Violinist Yehudi Menuhin war nach Polen eingeladen worden, um als Solist und Dirigent mit dem damals existierenden Polnischen Kammerorchester aufzutreten. Um den Ansprüchen des geplanten Repertoires gerecht zu werden, wurde die Anzahl der Orchestermitglieder für dieses Ereignis gesteigert. Schon nach wenigen Konzerten, die Sir Menuhin erfreuten, wurde er zum Ersten Gastdirigenten dieses Orchesters nominiert, das seitdem den Titelnamen Sinfonia Varsovia trägt.

Das Sinfonia Varsovia ist weltweit in den prestigereichsten Konzertsälen präsent und wirkt ebenfalls in renommierten Festivals mit, an der Seite von bedeutenden Dirigenten und Solisten. Das Sinfonia Varsovia hat ebenfalls zahlreiche Aufnahmen realisiert; für CD-Veröffentlichungen, sowie Einspielungen für das Radio und Fernsehen. Das Orchester kann eine stolze Diskografie von über 200 Alben aufweisen. Das viel gefeierte Festival „La Folle Journée“, das von der französischen Vereinigung C.R.E.A. organisiert wird und dessen Direktor René Martin ist, belegt jedes Jahr einen beachtlichen Platz im laufenden Saisonprogramm des Orchesters.

1997 wurde Krzysztof Penderecki zum musikalischen Leiter des Orchesters nominiert und 2003 ebenfalls zum künstlerischen Leiter. Im Juni 2008 wurde die Stelle des musikalischen Leiters an den weltberühmten französischen Dirigenten Marc Minkowski übergeben.

Die Sinfonia Varsovia Foundation wurde im Jahre 2000 von dem langjährigen Leiter des Orchesters Franciszek Wybranczyk gegründet, der 2006 verstorben ist. Die Gründung unterstützt und initiiert die Bestrebungen des Orchesters. Es fördert insbesondere polnische Komponisten und junge Talente und organisiert das jährliche *Festival Sinfonia Varsovia To its City*. Das Sinfonia Varsovia Foundation genießt die Unterstützung von Polservice Patent und Trademark Attorneys' Office sowie von Bank BPH.

Der Koordinator des Orchesters ist die Hauptstadt Warschau.

## **Hervé Niquet** Dirigent

Dank seiner umfassenden Ausbildung als Cembalist, Pianist, Sänger, Komponist, Chorleiter und Orchesterleiter, geht Hervé Niquet sein Beruf als Musiker wie ein wahrer Forscher an, wobei er es bevorzugt, zuvor in die ursprünglichen Quellen zurückzugehen, um daraufhin über Konventionen und Bräuche hinaus zu wachsen. 1987 gründete Hervé Niquet das Ensemble „Le Concert Spirituel“ mit dem Wunsch, das ehemalige „Grand Motet Français“ wieder ins Leben zu rufen und mit ihnen die schönsten Musikwerke des lyrischen Theaters Frankreichs. Ferner versucht er, die letzten Recherchen der Instrumentenkunde mit einzubeziehen, die ihm erlauben den „Klang“ wieder zu finden, der dem Original so weit wie nur Möglich entsprechen könnte: die Produktion „*Fireworks & Watermusik*“, dessen Aufnahme mit dem „Edison Award“ ausgezeichnet wurde, ist außergewöhnliches Beispiel seiner Arbeit.

Von der Einheitlichkeit der französischen Musik im Laufe der Jahrhunderte fest überzeugt und von seiner Liebe zur Oper getrieben, erforscht Hervé Niquet, als Gastdirigent großartiger internationaler Sinfonieorchester oder mit dem „Le Concert Spirituel“, ferner auch noch das Repertoire aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Er arbeitet mit den verschiedensten Opernregisseuren zusammen, wie Georges Lavaudant, Gilles und Corinne Benizio (alias Shirley und Dino), Jean-Paul Scarpitta, Christoph Marthaler und demnächst auch mit Calixto Bieito.

Nachdem Hervé Niquet 2006 in der französischen Region des Languedoc-Roussillon einen großen Sinfoniechor gegründet hat, das die Musik aus dem Repertoire der Romantik interpretieren soll, widmete er sich 2009 der Entstehung eines Zentrums für französische Musik der Romantik in Venedig, mit dem er verschiedene Projekte anführt, insbesondere eine Serie von Büchern mit CD, dessen erstes Band sich den unveröffentlichten Werken von Debussy widmet und im Oktober 2009 erschienen ist.



## Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française



Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française est une réalisation de la Fondation Bru. Éducation et recherche, environnement, valorisation et transmission du patrimoine sont les domaines d'action clés que le docteur Nicole Bru a choisis pour cette fondation créée à son initiative en 2005 afin de pérenniser la mémoire des fondateurs des Laboratoires UPSA.

Unissant ambition artistique et exigence scientifique, le Centre de musique romantique française reflète bien l'esprit humaniste qui guide les actions de la Fondation Bru. Il témoigne aussi de la passion d'une vie pour la musique.

Abrité au sein du Palazzetto Bru Zane à Venise, ce centre a pour vocation d'apporter au répertoire musical français du grand XIX<sup>e</sup> siècle le rayonnement qu'il mérite et qui lui fait encore défaut.

Ses objectifs sont pluriels : lieu de diffusion, d'enseignement et de travail vivant, il se veut également un centre de ressources documentaires, de recherche et d'édition.

The Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is one of the achievements of the Bru Foundation, founded on the initiative of Dr Nicole Bru in 2005. The Foundation is strongly committed to education and research, heritage and the environment, causes chosen by Dr Bru to perpetuate the memory of the founders of the French pharmaceuticals company Laboratoires UPSA.

Combining artistic ambition with the highest scientific standards, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française reflects the humanist spirit that guides the Bru Foundation in all its undertakings. It also bears witness to a lifelong passion for music.

The vocation of the Centre, housed in the Palazzetto Bru Zane in Venice, is to promote international recognition of the French musical repertoire of the nineteenth century, which is still not as well known as it deserves to be.

The Centre's activities are manifold. As well as being a lively workplace and a venue for artistic events, it aims to be a hub of learning, providing documentary resources and facilities for teaching and research.

Aus der Initiative der Frau Doktor Nicole Bru entstanden, ist das Palazzetto Bru Zane – Zentrum für französische Musik der Romantik eine Realisation der Bru-Stiftung. Dabei richten sich die Schlüsselbereiche der Stiftung, die Nicole Bru wählte, um den Namen und die Aktionen der Gründer der LABORATOIRES UPSA nachhaltig zu sichern, an Erziehung, Forschung, Aufwertung und Übertragung des Erbguts und an die Umwelt. Indem es zugleich künstlerischen Eifer und wissenschaftlichen Anspruch verbindet, verkörpert das Palazzetto Bru Zane die erneuerte Übertragung des humanistischen Geistes, das die Aktionen der Bru-Stiftung lenkt. Es verkörpert ebenfalls die lebenslange Leidenschaft für Musik. In Venedig situiert, hat das Zentrum zur Aufgabe, dem französischen Musikrepertoire des 19. Jahrhunderts eine internationale Ausstrahlung zu verleihen. Die Ziele sind vielfältig. Als Ort der Programmgestaltung, der Ausbildung und der dynamischen Arbeit, ist es ebenfalls Zentrum für dokumentarische Ressourcen, Forschung, Verlagswesen und Übertragung von Fachkenntnissen.

[www.bru-zane.com](http://www.bru-zane.com)

**B**  
PALAZZETTO  
BRU ZANE  
CENTRE  
DE MUSIQUE  
ROMANTIQUE  
FRANÇAISE





---

Enregistrement réalisé à Varsovie, à la Maison de la Radio Polonaise du 16 au 18 mai 2010 / Prise de son, direction artistique, montage : Lech Dudzik, Gabriela Blicharz/ Tableau : « La Ronde » de Victor Prouvé, 1897-1898, Pastel et fusain, Collection Musée Français de la Carte à Jouer, & Galerie d'Histoire de la Ville, Issy-les-Moulineaux ©F.Doury/MFCJ / Photos : Michel Crosera à la Scuola Grande di San Rocco, Venise - photo J.F. Neuburger © Carole Bellaiche - photo H. Niquet © Eric Manas / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico Fabriqué par Sony DADC Austria / ©Palazzetto Bru Zane & Mirare © 2011 MIRARE, MIR 127

[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)