





Karl Czerny

(1791-1857)

Franz Liszt (1811-1886)
Stephen Heller (1813-1888)

Jean-Frédéric Neuburger
piano

Disque 1

L'art de délier les doigts opus 740

- | | | |
|-----|---|------|
| 1. | Mouvement des doigts en tenant la main tranquille | 1'53 |
| 2. | Pour passer le pouce | 1'34 |
| 3. | Volubilité des doigts | 1'59 |
| 4. | Mouvement léger des doigts, staccato tranquille | 2'16 |
| 5. | Égalité dans les gammes en tierces | 1'26 |
| 6. | Accords brisés | 1'43 |
| 7. | Changement de doigts sur la même touche | 1'43 |
| 8. | Agilité de la main gauche | 1'43 |
| 9. | Sautillant avec délicatesse bien détaché | 1'30 |
| 10. | Exercices en tierces | 0'49 |
| 11. | Agilité dans le changement des doigts | 1'31 |
| 12. | Exercices de la main gauche | 1'51 |
| 13. | Exercices pour acquérir l'agilité | 1'33 |
| 14. | Passages en accords | 1'47 |
| 15. | Écartement pour donner de la force aux doigts | 2'05 |
| 16. | Changement des doigts dans les mouvements rapides | 1'13 |
| 17. | Gammes mineures en grande vitesse | 1'17 |
| 18. | Pour croiser les mains | 2'00 |
| 19. | Écartement en tenant la main tranquille | 1'49 |
| 20. | Octaves doubles | 1'59 |
| 21. | Mouvement égal des deux mains | 1'42 |
| 22. | Exercice du trille | 1'39 |
| 23. | Légèreté de la main | 1'56 |
| 24. | Exercice du pouce sur les touches noires sans remuer la main | 1'20 |
| 25. | Netteté et précision | 1'33 |
| 26. | La plus grande vitesse dans le passage des accords | 2'42 |
| 27. | Indépendance des doigts | 2'39 |
| 28. | Pour tenir la main tranquille pendant une grande agilité des doigts | 1'38 |
| 29. | Étude du mordant | 1'23 |
| 30. | Pour acquérir de la force sur le clavier | 1'26 |
| 31. | Étude pour passer le pouce | 1'16 |
| 32. | Égalité en levant les doigts | 2'01 |

Disque 2

L'art de délier les doigts opus 740 - suite

- | | | |
|-----|---|------|
| 1. | Légèreté de la main en jouant des octaves | 1'26 |
| 2. | Trilles en tierces | 1'47 |
| 3. | Changement de doigts sur la même touche | 1'13 |
| 4. | Légèreté dans les bras avec les doigts agiles | 1'12 |
| 5. | Netteté et puissance | 1'26 |
| 6. | Égalité des deux mains en les levant | 1'41 |
| 7. | Exercice en tierces | 1'43 |
| 8. | Staccato dans les accords | 1'27 |
| 9. | Agilité de la main gauche | 0'48 |
| 10. | Exercice du mordant double | 1'29 |
| 11. | Agilité en passant le pouce | 2'00 |
| 12. | La plus grande légèreté, agilité des doigts | 1'25 |
| 13. | La mélodie tenue avec les accords brisés | 1'25 |
| 14. | Bravoure dans le jeu et dans le mouvement | 1'52 |
| 15. | Accords brisés avec délicatesse et netteté | 1'41 |
| 16. | Étude du trille | 3'20 |
| 17. | Octaves de bravoure | 2'09 |
| 18. | Étude de bravoure | 1'54 |

Franz Liszt - Études de concert

- | | | |
|-----|--------------------------------------|------|
| 19. | Waldesrauchen - Murmures de la Forêt | 3'42 |
| 20. | Gnomensreigen - Ronde des lutins | 3'08 |
| 21. | La Leggierezza, Caprice poétique n°2 | 4'34 |

Stephen Heller - Quatre études opus 127 d'après des thèmes du "Freischütz" de Weber

- | | | |
|-----|-------------------|------|
| 22. | Allegro | 2'32 |
| 23. | Allegro grazioso | 3'10 |
| 24. | Allegro con fuoco | 5'04 |
| 25. | Allegro vivace | 3'41 |



La virtuosité instrumentale au temps de Czerny, Liszt et Heller

Au milieu du XIX^e siècle, le pianiste virtuose occupe une place centrale dans la vie musicale occidentale. Aucun concert ne peut faire l'économie d'un nom célèbre ou d'un morceau de bravoure stratégiquement inséré dans le programme. À la ville comme à la scène, le virtuose est l'objet de toutes les attentions. Les salons de lettrés reçoivent avec déférence ces surhommes qui, la veille, émerveillaient la petite bourgeoisie. Et si une forme de décadence est parfois dénoncée par la critique, le répertoire est plus souvent la source des litiges que l'interprète lui-même. Le « vrai » virtuose place d'ailleurs son talent à un niveau supérieur et n'hésite pas à rire lui-même des pièces de bravoure qu'il exécute. Les paraphrases de Liszt sur *Don Giovanni* ou *Les Huguenots* ne cachent par moment qu'avec peine un certain mépris pour les thèmes populaires dont se délecte le public, et auxquels le virtuose impose toutes sortes de déformations parodiques. Encore faut-il qu'il maîtrise parfaitement l'aspect technique de son instrument...

Art ou exploit ?

L'émotion délivrée par la virtuosité romantique constitue une source importante

de satisfaction pour l'auditeur. « La virtuosité avant tout se montre. Elle est esthétique de l'effort et spectacle de cet effort comme partie du plaisir musical : elle est exhibitionniste. » (Michelle Biget). Il est parfaitement indéniable que la virtuosité vocale ou instrumentale constitue une prouesse – sinon un exploit – née de l'effort et communiquée au public visuellement grâce à une mise en scène physique de l'interprète. Ainsi – exemple parmi d'autres – *la Leggieressa* (2^e des *Trois études de concert* de Liszt) est-elle d'abord un spectacle pour l'œil. Publiée pour la première fois en 1849, l'œuvre aspire à davantage : n'est-elle pas intitulée « caprice poétique » ? Et pourtant, cette série de variations sur un motif ondoyant en triolet développe une surcharge progressive en doubles notes (sixtes principalement) puis en ornements chromatiques de plus en plus disjointes. La plus périlleuse variation, qui n'est pas la dernière, propose une ligne optionnelle (remplaçant la ligne de main droite prévue) d'égale difficulté à la ligne principale. Tandis que le « *ossia* » est tout en tierces chromatiques, la ligne principale évolue en arpèges et traits largement étalés sur le clavier.

L'aspect visuel du jeu est ainsi toujours souligné par les commentateurs. Et, bien sûr, l'excès d'une gestique démonstrative

peut gêner l'auditeur et prêter le flanc à la caricature. Le XIX^e siècle pousse l'extravagance du geste beaucoup plus loin que la période précédente : au piano par une virtuosité saltatoire liée aux nouvelles techniques de pédaliation, aux cordes grâce à l'émancipation des tessitures aiguës par exploration de positions extrêmes et de démanchés périlleux. Et même le discret Chopin se laissait aller à des postures démonstratives... mais pour se moquer élégamment de ses contemporains. On admet toutefois que la « vedette » doive se construire un personnage d'autant plus charismatique qu'il s'extraira par tous les aspects de la masse de ses contemporains. Éventuellement en utilisant une déformité physique pour le coup bienvenue. Nombreux sont les moulages de mains *post-mortem* qui témoignent d'impressionnants écartements de doigts. De certaines malformations ou de positions de jeu bizarres (le déhanché caractéristique de Paganini en scène) naquirent les légendes les plus invraisemblables sur l'origine divine ou démoniaque de plusieurs artistes. Quelque peu crédibles que furent ces anecdotes, la dimension surnaturelle de la virtuosité trouvait son origine dans une « surhumanité » du virtuose...

Quelle virtuosité pour le pianisme romantique ?

Durant l'époque baroque, on ne peut que constater la proximité entre virtuosité vocale et virtuosité instrumentale, par exemple dans une comparaison rapide entre l'*aria da capo* italien et le concerto, où traits du soliste et ritournelles orchestrales alternent d'une manière exactement similaire. Cette remarque conduit naturellement à interroger l'écriture virtuose mise en œuvre. Est-elle spécifique à un médium plutôt qu'à un autre ? Il semble que non, du moins pas avant le début du XIX^e siècle. Jusque là, voix et instruments utilisent une typologie de figures très semblables. Plusieurs exemples de l'époque classique viennent en tête, notamment l'air de Constance (« *Martern aller arten* ») de *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart au cours duquel les figurations acrobatiques sont morcelées indistinctement aux solistes de l'orchestre (flûte, hautbois, violon et violoncelle) et à la partie de chant. Mozart renonce à un traitement spécifique du chant par rapport aux instruments.

Cette virtuosité « collective », s'appuyant sur des formules peu caractérisées, permet une deuxième constatation, cette fois au sein du seul répertoire instrumental : au XVIII^e siècle, l'écriture virtuose correspond rarement à la technique spécifique d'un instrument.

On pensera bien sûr aux éditions de pièces « pour clavier » de Bach, non expressément destinées à l'orgue ou au clavecin. Mais surtout – chose inconcevable à la fin du XIX^e siècle – de nombreux concertos (Bach, Vivaldi, Pleyel...) sont transcrits indistinctement du violon au clavecin ou de la flûte au violoncelle, les partitions n'hésitant pas à voyager entre des familles d'instruments très diverses. Le même ouvrage présenté à un clavier, un instrument à cordes ou un instrument à vent se veut aussi convaincant dans sa dimension spectaculaire et opte donc pour une virtuosité standardisée. L'œuvre ainsi pensée convient-elle à tous les instruments... ou finalement à aucun spécifiquement ? Cette pratique d'interchangeabilité perdue à l'époque classique, notamment avec Mozart, Beethoven, Pleyel...

La chose est beaucoup plus rare après 1815, tout au moins en ce qui concerne la musique ouvertement virtuose. Lorsque des arrangements circulent, ce sont plus souvent des pièces d'essence mélodique dans le caractère du nocturne ou de la romance sans paroles, laissant peu de place à la vélocité. Avec le XIX^e siècle s'amorce la conception d'une virtuosité différenciée pour chaque médium instrumental et vocal, idée qui semble aller de soi aujourd'hui. Ainsi la *Gnomenreigen* ou « Ronde des lutins »

de Liszt (2^e des deux études de concert) ne peut s'envisager autrement qu'au piano tant son écriture exploite les capacités propres de l'instrument. Cette danse endiablée est construite comme un rondo, à partir d'un motif en arpèges. Mais le caractère général de l'étude découle surtout des nombreuses petites notes appoggiaturées de l'introduction et du premier couplet. À noter que les trois apparitions du refrain se font dans trois tonalités très éloignées. La ronde s'achève « pianissimo » mais « *sempre staccato* », ce qui n'est pas sans difficulté.

Si la transcription perdure, c'est essentiellement de l'orchestre vers le piano, avec une intention évidente de valoriser une écriture caractéristique au clavier : les arrangements de Liszt (symphonies de Beethoven...) sont autant d'habiles redéfinitions pianistiques du trémolo de cordes, du pizzicato de contrebasse ou de la sonnerie de cuivre... Le principe n'est pas tant de reproduire une sonorité orchestrale que de la redéfinir avec d'autres moyens. La **2^e étude d'après un thème du Freischütz** de Stephen Heller (n°2, la majeur, *Allegro grazioso*) offre ainsi un parfait exemple de réécriture de mélodies de cors adaptées au piano. Bientôt, un accompagnement vélocité vient corser l'affaire. Une troisième séquence – la plus difficile – fait entendre des traits d'octaves

liés puis détachés. Enfin une cadence en arpèges réintroduit le motif initial qui s'éteint dans un triple piano. Mais ce n'est plus là de l'« orchestration » imaginaire : seulement du grand pianisme de concert. Le romantisme prône ainsi une véritable spécialisation de la virtuosité.

Comparé aux périodes antérieures, le XIX^e siècle met au point une stratégie particulière de l'illusion. La polyphonie complexe feinte est également caractéristique des ouvrages romantiques, qui s'embarrassent souvent peu de respecter à long terme les règles contrapuntiques supposées par les épisodes imitatifs. Mais le meilleur exemple de texture illusionniste reste l'écriture pianistique à « trois mains » feintes : un chant au centre du clavier réparti aux deux pouces qu'encadrent des arpèges à la main droite et des basses éloignées à la main gauche. La première des deux études de concert de Liszt, *Waldesrauschen* (« Murmure de la forêt ») propose une difficulté proche. Jouée « Vivace », mais dans une nuance principalement pianissimo, le frémissement des bois est rendu par un motif tournoyant en sextolets de doubles croches particulièrement délicat d'exécution. Le thème principal de l'étude – caractérisé par son entrée syncopée – paraît tantôt à la main gauche, tantôt à la main droite, et culmine sur un fortissimo

grandiose après un trait « *strepitoso* » de la main gauche dans le grave. L'étude s'achève par un retour au climat initial, se refermant sur elle-même comme pour figurer l'éloignement.

L'étude : un genre nouveau ?

Le répertoire pédagogique pour instrument seul se nourrit considérablement de virtuosité au XIX^e siècle. Il faut dissocier les pièces pour instruments polyphoniques, dont une grande partie se destine expressément à l'exécution publique, de celles pour instruments monodiques avant tout pédagogiques et rarement exécutées au concert. À l'époque baroque, la toccata pour clavier se définissait déjà comme exclusivement consacrée à la digitalité. À l'époque classique, la fantaisie prend le relais de la toccata. Elle poursuit l'exploration de la difficulté technique et expressive dans un cadre libéré des contraintes formelles et qui n'hésite pas à s'allonger considérablement. Au XIX^e siècle, les caractéristiques de la fantaisie se développent également dans le cadre proche de la rhapsodie, qui mise peut-être davantage sur le caractère populaire voire folklorique de son inspiration. Enfin, l'étude, qu'elle soit « de concert », « caractéristique », « tableau » ou encore « d'exécution transcendante » s'inscrit d'une certaine manière dans la



lignée de la toccata baroque aux vertus déjà pédagogiques. Moins variée dans son écriture – mais combien plus saisissante dans son immédiateté – l'étude romantique explore très souvent une difficulté ciblée éventuellement avec un souci musical poétique. À mi-chemin entre études techniques et pots-pourris de motifs célèbres, la paraphrase lisztienne alterne citations mélodiques connues et passages de pure virtuosité.

Les **Quatre études d'après des thèmes du Freischütz de Weber** de Heller appliquent une virtuosité plus proche de celle de Hummel (et des pianistes du « premier » XIX^e siècle) que de Liszt, malgré certains traits fulgurants. La **première étude** (n°1, la mineur, *Allegro / Allegro molto*) aborde le problème des notes répétées deux en deux et des arpèges. C'est essentiellement la main droite qui est mise à contribution. On signalera toutefois une coda particulièrement ambitieuse, en octaves alternées et arpèges aux deux mains. La **troisième étude** (n°3, do mineur, *Allegro con fuoco*) reprend le motif inquiétant et sinueux de l'ouverture du *Freischütz*, qu'on réentend par la suite dans l'opéra. Des figurations de toutes espèces viennent s'y superposer, puis un second épisode, plus calme, fait entendre l'un des motifs d'Agathe – l'héroïne – autrement plus lyrique que le précédent. Une transition habile ramène le

premier thème, dont les tournoisements au grave achèvent avec maestria cette forme tripartite. La **dernière étude** (n°4, la mineur, *Allegro vivace*) est de loin la plus difficile. C'est indéniablement celle dans laquelle Heller multiplie avec le plus de variété les figurations complexes. Tierces, chants mêlés aux arpèges, grands déplacements, trémolos, fusées de petites notes concluent avec brio ce cycle d'études, qui mériteraient davantage le titre de « pot-pourri orné » ou de « fantaisie sur des thèmes de... ».

L'art de délier les doigts de Karl Czerny (1791-1857) est l'un des recueils les plus spectaculaires d'études du XIX^e siècle. Moins pour les développements de chaque pièce que pour le systématisme du travail de la main, systématisme qui s'organise selon plusieurs axes essentiels. Le pianiste moderne – selon Czerny – doit acquérir un jeu « égal » (études n°5, 21, 32 et 38) qui permet l'assurance et l'élégance, une sorte de sérénité que le pédagogue nomme « tranquillité » du jeu (études n°1, 4, 19 et 28). Les effets pianistiques sont obtenus en confrontant deux caractères opposés et complémentaires : la « légèreté » du jeu dans sa globalité (études n°4, 23, 33, 36, 44 et 47) et la « force » du toucher dans son impact (études n°15, 30 et 37). L'ensemble permet de dégager une impression de « bravoure », le

mot-clef de toute cette pédagogie de l'agilité (études n°3, 8, 11, 13, 26, 28, 36, 41, 43, 46, 49 et 50). Le jeune virtuose est alors prêt à se lancer dans des œuvres plus ambitieuses encore : pourquoi pas les études de concert de Franz Liszt ou de Stephen Heller...

Alexandre DRATWICKI

Jean-Frédéric NEUBURGER

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

Son parcours est impressionnant : Prix de l'Académie Maurice Ravel (2001) ; 2^{ème} Prix et Prix Beethoven au Concours International José Iturbi (Valence 2004) ; 3^{ème} Grand Prix, Prix du Public, Prix de la Sacem et Prix de l'Orchestre Philharmonique de Radio France (Concours Long-Thibaud 2004) ; 2^{ème} Grand Prix (London International Piano Competition 2005) ; lauréat de la Fondation Yamaha et de la Fondation Accentur ; 1^{er} Prix aux *Young Concert Artists International Auditions* de New York (2006).

Il est également l'invité de prestigieux lieux de concerts tels que les Festivals d'Auvers sur Oise, de Radio-France/ Montpellier, La Roque d'Anthéron, Chopin à Bagatelle, Piano aux Jacobins, la Folle Journée de

Nantes, Lisbonne et Tokyo, Festival Chopin de Duznicki, Auditorium du Louvre, d'Orsay, Bouffes du Nord, Carnegie Hall de New York (Décembre 2006). En 2007, il donnera un premier grand récital à Tokyo (Suntory Hall).

En tant que soliste, il a déjà joué avec de grands orchestres : la Philharmonique de Radio France, London Philharmonic, la Philharmonique de Shanghai, l'Orchestre National de Montpellier. En novembre 2006, il donnera le 3^{ème} concerto de Beethoven à Tokyo avec le New York Philharmonic et Lorin Maazel. En mai 2007, il partira en tournée francilienne avec l'Orchestre National d'Ile de France (Salle Pleyel le 5 mai) et continuera en novembre par une tournée au Japon avec l'Orchestre National de Lyon.

Sa maturité musicale est exceptionnelle, la clarté de son jeu et la palette d'expressions remarquables. Jean-Frédéric Neuburger possède de plus, à tout juste 20 ans, un répertoire déjà considérable.



Instrumental virtuosity at the time of Czerny, Liszt and Heller

In the mid-nineteenth century, the virtuoso pianist occupied a central position in western musical life. No public concert could dispense with a famous name or a bravura piece strategically placed in the programme. Both onstage and in society, the virtuoso was the object of every attention. The literary salons received with deference these supermen who, the previous evening, had astonished the petite bourgeoisie. And if the critics occasionally denounced a form of decadence, the target was more often the repertoire than the performer himself. Indeed, the 'true' virtuoso placed his talent on a higher level, and had no hesitation in poking fun at the bravura pieces he performed. Liszt's paraphrases on *Don Giovanni* or *Les Huguenots* sometimes conceal only with difficulty a certain contempt for the popular themes in which the public delighted, and on which the virtuoso imposed all sorts of parodic deformations. But that of course required total mastery of the technical aspect of his instrument...

Art or exploit?

The emotion delivered by Romantic virtuosity constituted an important source of satisfaction for the listener. 'Virtuosity, above all, has to

show itself. It is an aesthetic of effort and of the spectacle of that effort as part of the musical pleasure: it is exhibitionistic' (Michelle Biget). It is quite indisputable that vocal or instrumental virtuosity represents a technical feat – if not an exploit – born of effort and visually communicated to the audience through a physical *mise en scène* on the performer's part. Hence – an example among others – *la Leggerezza* (the second of Liszt's *Trois études de concert*) is first of all a spectacle for the eye. First published in 1849, the work aspires to more: is it not subtitled 'caprice poétique'? And yet this set of variations on a swaying motif in triplets becomes increasingly overloaded with double notes (chiefly sixths), then with more and more disjunct chromatic decorations. The most perilous variation, which is not the last, offers an alternative line (replacing the intended right-hand part) that is just as difficult to play as the principal line. Whereas the *ossia* is entirely in chromatic thirds, the principal line moves through arpeggios and runs liberally spread over the keyboard.

The visual aspect of piano playing is always underlined by commentators. And, of course, an excess of demonstrative body movements can disturb the listener and invite caricature. The nineteenth century pushed extravagance of gesture much further than the preceding

period: on the piano, by dint of an acrobatic virtuosity related to the new pedalling techniques, and on stringed instruments thanks to the emancipation of the extreme registers by the exploration of high positions and perilous shifts. Even the discreet Chopin permitted himself the odd demonstrative posture – but only to make elegant fun of his contemporaries. However, it was acknowledged that the 'star' had to construct a personality all the more charismatic in so far as it stood out in every respect from ordinary mortals – even to the extent of making use of a physical deformity which might be positively welcomed. There still exist many *post-mortem* moulds of musicians' hands which display impressive gaps between the fingers. Certain malformations or bizarre playing positions (such as Paganini's characteristic stage posture with his weight on one leg) gave birth to the most unlikely legends about the divine or demonic origins of notable artists. However incredible such anecdotes might have been, the supernatural dimension of virtuosity did indeed derive from the 'superhuman' nature of the virtuoso...

What type of virtuosity for Romantic pianism?

During the Baroque period, one cannot escape noticing the proximity of vocal and

instrumental virtuosity, for example in a rapid comparison of the Italianate *aria da capo* and the concerto, in which solo passages and orchestral ritornellos alternate in exactly the same manner. This remark naturally prompts us to examine the virtuoso style deployed. Is it specific to one medium rather than another? It would seem not, at least before the early nineteenth century. Until then, voices and instruments used a very similar typology of figuration. Several examples from the Classical period spring to mind, notably Konstanze's aria 'Martern aller Arten' from Mozart's *Die Entführung aus dem Serail*, in the course of which the acrobatic figures are shared indiscriminately between the orchestral soloists (flute, oboe, violin and cello) and the voice part. Mozart renounces a specific treatment of the voice in relation to the instruments.

This 'collective' virtuosity, based on formulas with little individual characterisation, leads us on to a second remark which this time concerns only the instrumental repertoire: in the eighteenth century, the virtuoso style rarely corresponds to the specific technique of a given instrument. One thinks, of course, of pieces 'for keyboard' by Bach, not expressly destined for either organ or harpsichord. But above all – a phenomenon quite inconceivable in the late nineteenth

century – many concertos (Bach, Vivaldi, et al.) were transcribed without distinction from violin to harpsichord or flute to cello, and composers had no hesitation in shuffling very different families of instruments. The intention was that the same work, whether presented on a keyboard, stringed or wind instrument, should be equally convincing in its spectacular dimension, so that composers opted for a standardised type of virtuosity. Did the work so conceived fit all instruments... or, in the end, none specifically? This practice of interchangeability continued into the Classical period: we have examples by Mozart, Beethoven, Pleyel and others. The phenomenon is much rarer after 1815, at least as far as overtly virtuosic music is concerned. When one comes across arrangements, they are generally essentially melodic pieces in the style of the nocturne or the song without words, which leave little room for velocity. The nineteenth century saw the beginning of the concept of differentiated virtuosity for each instrumental and vocal medium, an idea which nowadays seems self-evident. Thus Liszt's **Gnomensreigen** (Dance of the gnomes, the second of the *Zwei Konzertetüden*) cannot be envisaged on any instrument other than the piano, since its style of writing so fully exploits the specific capacities of the instrument. This

furious dance is constructed like a rondo, on the basis of an arpeggio motif. But the overall character of the étude derives above all from the numerous grace notes, written as appoggiaturas, in the introduction and the first episode. It is worth noting that the three appearances of the refrain occur in three very distant keys. The round dance ends *pianissimo* but *sempre staccato*, an effect that is difficult to bring off. If the art of transcription persisted, it was essentially from the orchestra to the piano, with the obvious aim of showcasing a style of writing characteristic of the keyboard: Liszt's arrangements (such as his versions of the Beethoven symphonies) are notable for their skilful pianistic redefinitions of string tremolos, double-bass pizzicatos, brass fanfares, and so on. The principle is not so much to reproduce an orchestral sonority as to redefine it by other means. Hence the second of Stephen Heller's Studies on themes from Weber's *Der Freischütz* (**Freischütz-Studien no.2**: A major, Allegro grazioso) offers a perfect example of how to rewrite horn melodies for the piano. Soon a rapid accompaniment appears to complicate matters. A third sequence – the most difficult – features brilliant octave passages, first legato, then detached. Finally, a cadenza in arpeggios reintroduces the initial motif, which dies away in a *ppp*. But

this is no longer imagined 'orchestration'; it is quite simply concert pianism of the first rank. Thus Romanticism championed a genuine specialisation of virtuosity. In comparison with earlier periods, the nineteenth century perfected a particular strategy of illusion. Feigned polyphonic complexity is another characteristic of Romantic works, which often do not trouble to respect in the long term the contrapuntal rules implied by their passages of imitation. But the best example of these illusionistic textures is the fabrication of a style of piano writing for 'three hands': a cantabile line in the centre of the keyboard divided between the two thumbs and surrounded by arpeggios in the right hand and deep basses in the left. The first of Liszt's *Zwei Konzertetüden*, **Waldesrauschen** (Forest murmurs), offers a related difficulty. Directed to be played 'Vivace', but principally at *pianissimo* level, the rustling of the woods is depicted in a whirling motif of semiquaver sextuplets, particularly tricky to perform. The principal theme of the étude – characterised by its syncopated opening – appears now in the left hand, now in the right, culminating in a grandiose *fortissimo* after a *strepitoso* passage for left hand in the bottom register. The piece is concluded by a return to the initial mood, closing in on itself as if to represent the sound

vanishing into the distance.

The étude: a new genre?

The pedagogical repertoire for solo instruments was given a considerable fillip by the rise of virtuosity in the nineteenth century. It is necessary here to distinguish between pieces for harmony instruments, a substantial portion of which were expressly intended for public performance, and those for melody instruments, destined above all for purely teaching purposes and rarely given in concert. Already, in the Baroque era, the keyboard toccata was defined by its exclusive dedication to digital dexterity. In the Classical period the fantasia took over this role from the toccata, continuing to explore technical and expressive difficulties in a framework free of formal constraints, and often at considerable length. In the nineteenth century, the characteristics of the fantasia were also developed in the related setting of the rhapsody, which perhaps laid greater emphasis on the popular, even folkloric nature of its inspiration. Finally, the étude, whether subtitled 'de concert', 'caractéristique', 'tableau' or 'd'exécution transcendante', in a sense followed the tradition of the Baroque toccata, which had already been exploited for its pedagogical virtues. Less varied in style, but much more arresting in its immediate



impact, the Romantic étude very often explores a given technical difficulty, sometimes combining this with a concern for musical poetry. Halfway between the technical study and the potpourri on celebrated themes, the Lisztian paraphrase alternates quotations of well-known melodies and passages of sheer virtuosity.

Heller's four *Freischütz-Studien* apply a virtuoso style closer to that of Hummel and other pianists of the early nineteenth century than to Liszt, despite a certain amount of dazzling passagework. The first study (**no.1**, C minor, Allegro-Allegro molto) treats the problem of pairs of repeated notes and of arpeggios. Here it is essentially the right hand that is solicited. Nonetheless we should point to a particularly ambitious coda in alternate octaves and arpeggios in both hands. **Study no.3** (C minor, Allegro con fuoco) takes up the disquieting, sinuous motif from the overture to *Der Freischütz*, which is heard once more in the opera itself. Figurations of all sorts are then superimposed on this, and then a second, calmer episode presents one of the motifs associated with the heroine Agathe, much more lyrical than the first theme. A clever transition brings back the latter, whose tumultuous eddies in the bass conclude this tripartite form with *maestria*. The last study (**no.4**, C minor, Allegro vivace)

is by far the most difficult. It is undeniably here that Heller provides the widest range of complex figurations. Thirds, singing lines wreathed in arpeggios, wide leaps, tremolos, rapid scales with grace notes provide a *con brio* conclusion to this set of studies, which might perhaps have been more aptly entitled 'potpourri varié...' or 'fantasia on themes from...'

L'art de délier les doigts (The art of loosening the fingers) by Carl Czerny (1791-1857) is one of the most spectacular collections of études of the nineteenth century. It owes this position less to the development of each individual piece than to the systematic way it treats the work of training the hands, an approach organised along several main axes. The modern pianist, in Czerny's view, must acquire an 'equal' style of playing (études nos.5, 21, 32 and 38) which permits assurance and elegance, a sort of serenity which the pedagogue terms 'tranquillity' of playing (nos.1, 4, 19 and 28). Pianistic effects are obtained by confronting two opposing and complementary characters: an overall 'lightness' (*légèreté*) of playing (études nos.4, 23, 33, 36, 44 and 47) and the 'force' of touch in its impact (nos.15, 30 and 37). The whole enables the pianist to give an impression of 'bravura', the key word throughout this school of agility (études nos.3, 8, 11, 13, 26, 28, 36,

41, 43, 46, 49 and 50). The young virtuoso is then ready to tackle still more ambitious works – and why not the concert studies of Franz Liszt or Stephen Heller?

Alexandre Dratwicki

Jean-Frédéric NEUBURGER

Jean-Frédéric Neuburger was born in December 1986, and began studying the piano in 1994. He was awarded a *premier prix* at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris in 2003.

He has already accumulated an impressive array of prizes: Prix de l'Académie Maurice Ravel (2001); Second Prize and Beethoven Prize at the José Iturbi International Competition (Valencia, 2004); Third Grand Prix, Audience Prize, Sacem Prize and Prize of the Orchestre Philharmonique de Radio France (Long-Thibaud Competition, 2004); Second Grand Prix (London International Piano Competition, 2005); prizes from the Yamaha Foundation and Fondation Accentur; First Prize at the Young Concert Artists International Auditions in New York (2006).

He has been invited to appear at such prestigious venues as the festivals of Auvers-sur-Oise, Radio France/Montpellier, and La Roque d'Anthéron, the Bagatelle Chopin

Festival, Piano aux Jacobins, La Folle Journée in Nantes, Lisbon and Tokyo, and the Duznicki Chopin Festival; the Auditorium du Louvre, the Musée d'Orsay, and the Théâtre des Bouffes du Nord in Paris; and (in December 2006) Carnegie Hall in New York. In 2007, he will give his first major recital in Tokyo (Suntory Hall).

As a concerto soloist, he has already played with major orchestras, among them the Orchestre Philharmonique de Radio France, the London Philharmonic, the Shanghai Philharmonic, and the Orchestre National de Montpellier. In November 2006 he performed Beethoven's Third Concerto in Tokyo with the New York Philharmonic and Lorin Maazel. In May 2007 he undertakes a tour of the Paris area with the Orchestre National d'Ile de France (including a concert in the Salle Pleyel on 5 May), while November of the same year will feature a Japanese tour with the Orchestre National de Lyon.

His musical maturity is quite exceptional, while the clarity of his playing and his expressive palette are remarkable. Moreover, although he has only just turned twenty, Jean-Frédéric Neuburger already masters a substantial repertoire.



Die Instrumentalvirtuosität zur Zeit Czernys, Liszts und Hellers

In der Mitte des XIX. Jahrhunderts nimmt der virtuose Pianist einen zentralen Platz im westlichen Musikleben ein. Kein Konzert kann auf einen berühmten Namen oder ein im Programm strategisch gesetztes Bravourstück verzichten. In der Stadt wie auf der Bühne ist der Virtuose das Objekt aller Aufmerksamkeit: Die Intellektuellensalons empfangen voller Rücksicht diese Übermenschen, die am Tag vorher die mittelständige Bourgeoisie in Verwunderung versetzten. Wenn manchmal eine Art Dekadenz von der Kritik vorgeworfen wird, so ist vielmehr das Repertoire der Ursprung der Streitereien als der Interpret. Denn der „echte“ Virtuose setzt sein Talent auf einer anderen, höheren Ebene ein und amüsiert sich selbst über die Bravourstücke, die er spielt. Liszts Paraphrasen über *Don Giovanni* oder *Die Hugenotten* können manchmal nur mit Mühe eine gewisse Verachtung für die Volkslieder verbergen. Gerade diese machen das Publikum glücklich und werden vom Virtuosen auf alle möglichen parodistischen Weisen verwandelt. Dafür muss er allerdings „nur“ die Technik seines Instruments vollkommen beherrschen...

Kunst oder hohe Leistung?

Die von der romantischen Virtuosität hervorgerufene Emotion bildet eine wichtige Quelle der Zufriedenheit für den Zuhörer. „Vor allem zeigt sich die Virtuosität. Sie stellt eine Ästhetik der Anstrengung und gleichzeitig das Vorzeigen dieser Anstrengung als Teil des musikalischen Spaßes dar: Sie ist exhibitionistisch.“ (Michelle Biget). Es ist absolut nicht zu leugnen, dass die Vokal- oder Instrumentalvirtuosität eine hohe Leistung – oder gar eine Großtat – bedeutet, die ihren Ursprung in der Fleißarbeit findet und dem Publikum visuell durch eine körperliche Inszenierung des Interpreten kommuniziert wird. So ist, unter vielen anderen Beispielen, die 2. der *Trois études de concert – la Leggieressa* – von Liszt zuerst für die Augen beeindruckend. 1949 zum ersten Mal veröffentlicht strebt sie jedoch nach Besserem: Trägt sie nicht deswegen den Titel „caprice poétique“? Doch entfaltet diese Reihe von Variationen über ein wellenartiges Triolenmotiv eine allmähliche Überladung von Sechszehntel-Doppelnoten, meist Sexten, und dann von chromatischen Ornamentierungen, die immer weiter auseinander liegen. Die gefährvollste – aber nicht letzte – Variation bietet eine alternative Notenlinie, die die vorgesehene Notenlinie der rechten Hand ersetzen kann, aber von

gleichem Schwierigkeitsgrad wie diese ist; während die Alternativstimme („*ossia*“) ganz in chromatischen Terzen geschrieben ist, entwickelt sich die Hauptstimme in auf der Tastatur breitgefächerten Arpeggien und Läufen.

Der visuelle Aspekt des Spiels wird von den Kommentatoren immer unterstrichen, und natürlich kann eine übertriebene und demonstrative Gestik den Zuhörer stören und leicht eine Karikatur hervorrufen. Das XIX. Jahrhundert treibt die Extravaganz der Gestik viel weiter als die vorherige Periode es tat, sei es am Klavier durch die neue Pedaltechnik, die große Sprünge erlaubt, oder bei den Streichern dank der Emanzipierung der Diskanttönen durch das neue Erforschen der extrem hohen Lagen und der gefährlichen Lagenwechsel. Selbst der zurückhaltende Chopin praktizierte gerne demonstrative Bewegungen, allerdings um sich auf elegante Weise über seine Zeitgenossen lustig zu machen. Es wird eingeräumt, dass die Hauptperson in eine Rolle schlüpfen muss, die umso charismatischer wirken wird, wenn sie sich in allen Aspekten von der seiner Zeitgenossen unterscheidet, auch wenn sie sich eventuell auf eine körperliche Missbildung stützt, die diesmal willkommen ist! Davon zeugen die zahlreichen Gipshände, die eine beeindruckende Spannweite der

Finger zeigen. Die unglaublichsten Legenden über die göttliche oder teuflische Natur einiger Musiker kamen eben von gewissen Missbildungen oder von merkwürdigen Spielstellungen, wie zum Beispiel die charakteristische Hüftverrenkung Paganinis auf der Bühne. Auch wenn die Glaubwürdigkeit dieser Anekdoten anzuzweifeln ist, fand wohl die übernatürliche Dimension der Virtuosität ihren Ursprung in einer „Übermenschlichkeit“ des Virtuosen...

Welche Virtuosität für die romantische Klaviermusik?

Festzustellen ist, dass sich zur Barockzeit Vokal- und Instrumentalvirtuosität sehr ähnlich sind, wie zum Beispiel ein kurzer Vergleich zwischen der italienischen *Aria da capo* und dem Instrumentalkonzert zeigt, wo Soli- und Orchestereinsätze auf exakt gleiche Weise alternieren. Diese Bemerkung führt natürlich zur Frage der ausgedachten virtuoson Tonsetzung: ist sie spezifisch für ein bestimmtes Medium und schließt ein anderes aus? Die Frage wird anscheinend mit nein beantwortet, zumindest für den Zeitraum bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts. Bis zu dieser Epoche benutzten Stimmen und Instrumente die gleichen Arten von Floskeln. Man denke an mehrere Beispiele der Klassik, besonders an die Arie der Konstanze „*Martern*

aller arten“ aus Mozarts *Entführung aus dem Serail*, in welcher die akrobatischen Figuren ohne Unterschied auf die Orchestersolisten (Flöte, Oboe, Violine und Violoncello) und die Stimme verteilt sind. Mozart verzichtet dort auf eine spezifische Behandlung des Gesangs im Vergleich zu den Instrumenten.

Indem sie sich auf wenige charakteristische Figuren stützt, erlaubt diese „gemeinsame“ Virtuosität eine zweite Feststellung, diesmal allein bezüglich des Instrumentalrepertoires, nämlich dass im XVIII. Jahrhundert der virtuose Stil selten der spezifischen Technik eines Instruments entspricht. Man denke natürlich an die Ausgaben der Stücke „für das Clavier“ von Bach, die nicht ausdrücklich für die Orgel oder für das Cembalo geschrieben wurden. Aber vor allem werden zahlreiche Konzerte (Bach, Vivaldi, Pleyel) undifferenziert bearbeitet, Violinkonzerte für das Cembalo oder Flötenkonzerte für das Violoncello, was am Ende des XIX. Jahrhunderts undenkbar wurde. So gehen die Werke problemlos von einer Instrumentenfamilie zu einer weit entfernten anderen und das selbe Werk, das sich in seiner Fassung für Tasten-, Streich- oder Blasinstrument gleichermaßen überzeugend in seiner effektvollen Wirkung versteht, wird einer Standardvirtuosität unterworfen. Eignet sich das so gedachte Werk für jedes Instrument, oder letztendlich

für keines insbesondere? Diese Praxis der Auswechselbarkeit ist in der Klassik immer noch gegenwärtig, insbesondere bei Mozart, Beethoven, Pleyel, usw...

Diese Praxis wird nach 1815 aber seltener, zumindest was die Musik betrifft, die offensichtlich virtuos ist. Wenn Bearbeitungen entstehen, so handelt es sich meistens um Stücke mit melodischem Charakter in der Art des Nocturnes oder des Liedes ohne Worte, die der Schnelligkeit wenig Platz einräumen. Mit dem XIX. Jahrhundert kommt die heute selbstverständliche Idee einer differenzierten Virtuosität für jedes Instrumental- oder Vokalmedium auf. So kann Liszts **Gnomenreigen** (2. der *Zwei Konzertetüden*), der so sehr die dem Klavier eigenen Fähigkeiten ausnutzt, nicht anders als für dieses Instrument gedacht sein. Der generelle Charakter dieser Etüde stammt aber vor allem von den zahlreichen Vorschlagnoten der Einleitung und des ersten Couplets. Bemerkenswert ist auch, dass die drei Einsätze des Refrains in drei sehr weit voneinander entfernt liegenden Tonarten geschrieben sind, und dass der Reigen im *pianissimo*, aber „*sempre staccato*“ endet, was nicht leicht auszuführen ist.

Wenn die Bearbeitung zu dieser Zeit noch existiert, so wird sie vor allem vom Orchester zum Klavier praktiziert, mit der

einleuchtenden Absicht, eine charakteristische Schreibkunst für das Klavier zu erzeugen: Liszts Bearbeitungen, etwa von Beethovens Symphonien, sind jedes Mal geschickte pianistische Neudefinitionen von dem Streichtremolo, dem Kontrabasspizzicato oder dem Blechsignal. Es geht nicht so sehr darum, einen Orchesterklang zu reproduzieren, als ihn vielmehr mit anderen Mitteln neu zu definieren. So bietet Stephen Hellers **2. Etüde über ein Thema aus dem Freischütz** (Nr. 2 in A-Dur, *Allegro grazioso*) ein perfektes Beispiel für das Neuschreiben von Hörnermelodien auf dem Klavier. Sehr früh wird eine schnelle Begleitung hinzugefügt, die die Sache schwer macht. Im dritten und schwierigsten Teil sind es dann gebundene, gefolgt von staccato- Oktavenläufen, bevor die Coda in Arpeggien das Anfangsmotiv wiederkehren lässt, das im dreifachen piano ausklingt. Dies ist aber nicht mehr eine imaginäre Orchestrierung, sondern große Klaviermusik für das Konzert. Die Romantik preist also eine richtige Spezialisierung der Virtuosität an.

Verglichen mit den vorherigen Epochen arbeitet das XIX. Jahrhundert eine spezifische Strategie der Illusion aus. Die vorgetäuschte komplexe Polyphonie ist ebenso ein Merkmal der romantischen Werke, die sich selten darum kümmert, auf lange Sicht die

von den Imitationsepisoden vermuteten kontrapunktischen Regeln zu respektieren. Das beste Beispiel für eine Illusion schaffende Textur bleibt aber die pianistische Tonsetzung für drei vorgetäuschte Hände: ein Gesang wird auf den beiden Daumen in der Mitte des Klaviers verteilt, eingerahmt von Arpeggien der rechten Hand und entfernten Bässen der linken. Liszts **Waldesrauschen**, die erste der beiden Konzertetüden, stellt eine ähnliche Schwierigkeit dar. Die Etüde wird *vivace*, aber hauptsächlich in einer *pianissimo*-Dynamik gespielt, und das Rauschen des Waldes wird mit einem wirbelnden Motiv in Sechzehntelsextolen nachgeahmt, das besonders heikel in der Ausführung ist. Das von seiner synkopierten Einleitung charakterisierte Hauptthema der Etüde erscheint mal in der linken, mal in der rechten Hand und kulminiert mit einem erhabenen *fortissimo* nach einer „*strepitoso*“-Passage der linken Hand im Bass. Die Etüde endet mit einer Rückkehr der Anfangsatmosphäre, als ob die zurückgelegte Entfernung dargestellt werden soll.

Die Etüde: eine neue Gattung?

Im XIX. Jahrhundert nähert sich das pädagogische Repertoire für Soloinstrumente sehr stark an der Virtuosität. Dabei muss man die Stücke für polyphone Instrumente,



unter denen ein Großteil ausdrücklich dem öffentlichen Vortrag gewidmet ist, von denen für die monodischen Instrumente, die vor allem einen pädagogischen Charakter haben und selten im Konzert vorgeführt werden unterscheiden. In der Barockzeit diente schon die Toccata für Tasteninstrumente ausschließlich der Fingerfertigkeit. In der Klassik übernimmt die Fantasie die Rolle der Toccata. Sie führt das Erforschen der technischen und expressiven Schwierigkeit fort, und zwar in einem von den formellen Zwängen befreiten Rahmen, der außerdem in seiner Länge zum Teil erheblich ausgedehnt wird. Im XIX. Jahrhundert entfalten sich die Merkmale der Fantasie auch in einem der Rhapsodie nahen Rahmen, der vielleicht mehr auf den volkstümlichen oder gar folkloristischen Charakter ihrer Inspiration setzt. Die Etüde ihrerseits, ob « de concert », « caractéristique », « tableau » oder noch « d'exécution transcendante », reiht sich in gewisser Weise in diese Tradition der Barocktoccata ein, die schon pädagogischen Wert besaß. Weniger vielfältig in ihrer Tonsetzung, aber viel ergreifender in ihrer Unmittelbarkeit, erforscht die romantische Etüde sehr oft eine bestimmte technische Schwierigkeit mit einer musikalisch poetischen Absicht. Zwischen der technischen Etüde und dem Potpourri von berühmten Motiven findet

man die liszt'schen Paraphrasen, in denen erkennbare melodische Zitate mit reinen Virtuositätspassagen alternieren. Hellers Freischütz-Studien wenden eine Virtuosität an, die der Hummels (und den Pianisten des Anfangs des XIX. Jahrhunderts) näher ist als der Liszts, trotz einigen blitzschnellen Passagen. Die **erste Studie** (Nr. 1 in a-Moll, *Allegro / Allegro molto*) behandelt das Problem der zweifach wiederholten Noten und der Arpeggien. Die rechte Hand ist hauptsächlich am Werk, bis auf die äußerst ehrgeizige Coda, in der gebrochene Oktaven und Arpeggien in beiden Händen vorkommen. Die **dritte Studie** (Nr. 3 in c-Moll, *Allegro con fuoco*) übernimmt das unheimliche und schlängelnde Motiv der Freischütz-Ouvertüre, das man in der Oper später wieder hört. Figuren aller Art schichten sich dazu und eine zweite, ruhigere Episode lässt ein Motiv der Agathe (Hauptrolle in der Oper) erklingen, das viel lyrischer als das vorherige ist. Eine geschickte Überleitung bringt das erste Thema wieder, dessen kreiselnde Bewegungen im Bass diese dreiteilige Form mit Bravour beenden. Die **letzte Studie** (Nr. 4 in a-Moll, *Allegro vivace*) ist bei weitem die schwierigste und diejenige, in welcher Heller zweifellos die unterschiedlichsten komplexen Gestalten anhäuft: Terzen, mit Arpeggien gemischte Gesangsmelodien, große Sprünge,

Tremolos, schnelle Läufe von kleinen Noten schließen mit Glanz diesen Studien-Zyklus ab, der eigentlich mehr als den Titel „ornamentiertes Potpourri“ oder „Fantasie über Themen aus...“ verdient.

Karl Czernys (1791-1857) **Kunst der Fingerfertigkeit** ist ein eindrucksvolles Etüdenhefte des XIX. Jahrhunderts, und zwar weniger wegen des Verlaufs jedes Stückes als wegen der Systematik der Arbeit der Hände, einer Systematik, die in mehreren Hauptpolen organisiert wird. Der moderne Pianist – nach Czernys Auffassung – soll ein gleichmäßiges Spiel (Etüden Nr. 5, 21, 32 und 38) erlernen, das nicht nur Sicherheit und Eleganz erlaubt, sondern auch eine Art von Heiterkeit, die der Pädagoge auch „Ruhe“ des Spiels nennt (Etüden Nr. 1, 4, 19 und 28). Die pianistischen Effekte werden durch die Konfrontation von zwei entgegengesetzten und sich ergänzenden Charakteren erzielt: zum einen mit der „Leichtigkeit“ des Spiels in seiner Ganzheit (Etüden Nr. 4, 23, 33, 36, 44 und 47) und der „Kräftigkeit“ des Tastendrucks im Aufschlag (Etüden Nr. 15, 30 und 37) zum anderen. Das alles zusammen erlaubt den Eindruck von „Bravour“ wieder zu geben, dem Schlüsselwort dieser ganzen Pädagogik der Geläufigkeit (Etüden Nr. 3, 8, 11, 13, 26, 28, 36, 41, 43, 46, 49 und 50). Der junge Virtuose ist danach so weit, um sich in

noch ehrgeizigere Werke zu stürzen: Warum nicht Liszts oder Hellers Konzertetüden...

Alexandre DRATWICKI

Jean-Frédéric NEUBURGER

Jean-Frédéric Neuburger wurde im Dezember 1986 geboren und begann 1994 sein Klavierstudium. 2003 schließt er das Studium im Pariser Konservatorium mit dem ersten Preis ab.

Seine Aufstieg ist beeindruckend: Preis der Maurice Ravel Akademie (2001); zweiter Preis und Beethoven-Preis beim Internationalen Wettbewerb José Iturbi in Valenz 2004, dritter Großer Preis, Publikumspreis, Preis der Sacem und Preis des Philharmonischen Orchesters von Radio France beim Long-Thibaud-Wettbewerb 2004; zweiter Großer Preis bei der „London International Piano Competition“ 2005; Preisträger der Yamaha-Stiftung und der Accentur-Stiftung, erster Preis beim Young Concert Artists International Auditions in New York (2006).

Er wird außerdem regelmäßiger Gast bei angesehenen Konzertstätten wie den Festivals Auvers-sur-Oise, Radio-France/ Montpellier, La Roque d'Anthéron, Chopin à Bagatelle, Piano aux Jacobins, La Folle Journée in Nantes, Lissabon und Tokio, Festival Chopin

in Duznicki; er tritt auch im Auditorium du Louvre, Musée d'Orsay, Bouffes du Nord und in der Carnegie Hall in New York (Dezember 2006) auf. 2007 wird er ein erstes großes Konzert in Tokio (Suntory Hall) geben.

Als Solist spielte er schon mit großen Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem London Philharmonic, dem Philharmonischen Orchester Shanghai und dem Orchestre National de Montpellier. Im November 2006 spielte er in Tokio das dritte Klavierkonzert Beethovens mit der New York Philharmonic unter Lorin Maazel. Im Mai 2007 ist eine Frankreichtournee mit dem Orchestre National d'Île de France geplant (Salle Pleyel am 5. Mai) und im November eine Tournee nach Japan mit dem Orchestre National de Lyon.

Seine musikalische Reife ist außergewöhnlich, die Klarheit seines Spiels und die Reichweite seines Ausdrucks bemerkenswert. Jean-Frédéric Neuburger hat sich außerdem schon im Alter von gerade erst 20 Jahren ein beachtliches Repertoire erarbeitet.



El virtuosismo instrumental en la época de Czerny, Liszt y Heller

A mediados del siglo XIX, el pianista virtuoso toma una plaza central en la vida musical occidental. No hay concierto sin un nombre célebre o una página de exhibición estratégicamente situada en el programa. Fuera y dentro de la escena, el virtuoso es el objeto de todas las atenciones. Los salones refinados acogen con reverencia a estos superhombres que el día antes embelesan a la pequeña burguesía. Y si una forma de decadencia es a veces denunciada por la crítica, el origen del litigio es el repertorio más que el intérprete. El "verdadero" virtuoso pone su talento en un nivel superior y no duda en reírse de las piezas de exhibición que él mismo ejecuta. Las paráfrasis de Liszt sobre *Don Giovanni* o *Los Hugonotes* ocultan a veces difícilmente un cierto desprecio por los temas populares con los que el público se deleita y a los que el virtuoso impone todo tipo de deformaciones paródicas. A condición de que domine perfectamente el aspecto técnico de su instrumento...

¿Arte o proeza?

La emoción ofrecida por el virtuoso romántico constituye una fuente importante de satisfacción para el oyente. "El virtuosismo

antes que nada se muestra. Es estética del esfuerzo y espectáculo de ese esfuerzo como parte del placer musical: es exhibicionista" (Michelle Biget). Es innegable que el virtuosismo vocal o instrumental constituye una proeza -incluso una hazaña- nacida del esfuerzo y transmitida al público visualmente gracias a una puesta en escena física del intérprete. Así (un ejemplo entre otros) *la Leggierza* (segundo de los tres estudios de concierto de Liszt) es sobre todo un espectáculo para la vista. Publicada por primera vez en 1849, la obra tiene otras ambiciones: ¿no se titula "capricho poético"? Y sin embargo, esta serie de variaciones sobre un motivo ondulado en tresillos desarrolla una sobrecarga progresiva con notas dobles (sextas, principalmente) y luego con ornamentaciones cromáticas cada vez más segmentadas. La variación más peligrosa, que no es la última, propone una línea opcional (sustituyendo la línea prevista de la mano derecha) de una dificultad igual a la de la línea principal. Mientras que el "ossia" está en terceras cromáticas, la línea principal evoluciona con arpeggios y trazos ampliamente extendidos sobre el teclado.

El aspecto visual de la ejecución es subrayado siempre por los comentaristas. Naturalmente, el exceso en los gestos exteriores puede molestar al oyente y ser el objeto de caricaturas. El siglo XIX lleva la extravagancia



del gesto más allá que el período anterior: en el piano, con un virtuosismo saltarín ligado a las técnicas del pedal, en los instrumentos de cuerda, gracias a la emancipación de las tesituras agudas, por la exploración de las posiciones extremas y los peligrosos saltos de posición sobre el mástil. Incluso el discreto Chopin se permitía ciertas posturas para la galería... pero para burlarse elegantemente de sus contemporáneos. A veces se admite que la "estrella" tiene que construirse un personaje tanto más carismático que se eleva sobre la masa de sus contemporáneos. Utilizando en algunos casos un defecto físico bienvenido. Hay numerosos moldes *post-mortem* de manos que muestran impresionantes separaciones de los dedos. Ciertas malformaciones o posturas extrañas (la posición de las caderas típica de Paganini sobre la escena) originaron leyendas inverosímiles sobre el origen divino o demoníaco de varios artistas. Por poco creíbles que fueran estas anécdotas, la dimensión sobrenatural del virtuosismo tenía su origen en la superhumanidad del virtuoso...

¿Un virtuosismo del pianismo romántico?

Durante la época barroca, hay que señalar la proximidad entre el virtuosismo vocal y el virtuosismo instrumental, por ejemplo si se

compara rápidamente el *aria da capo* italiana y el concierto en el que los pasajes solistas y los ritornelos orquestales se alternan de una manera exactamente similar. Esta observación nos conduce naturalmente a plantear la cuestión de la escritura virtuosística utilizada. ¿Es ésta específica para un medio más que para otro? Parece que no, por lo menos antes de comienzos del siglo XIX. Hasta ese momento, la voz y los instrumentos utilizan una tipología de figuras muy semejantes. Se pueden citar varios ejemplos de la época clásica especialmente el aria de Constante ("Martern aller arten") de *El Rapto en el Serrallo* de Mozart en la que las figuraciones acrobáticas son divididas indistintamente entre los solistas de la orquesta (flauta, oboe, violín y violonchelo) y la parte de la cantante. Mozart renuncia a un tratamiento específico del canto en relación con los instrumentos. Este virtuosismo "colectivo", basado en fórmulas poco caracterizadas, nos lleva a una segunda constatación, esta vez sobre el repertorio instrumental: en el siglo XVIII la escritura virtuosística corresponde con poca frecuencia a la técnica específica de un instrumento. Puede pensarse por supuesto en las ediciones "para teclado" de Bach, no destinadas expresamente al órgano o al clavecín. Pero sobre todo (cosa inconcebible a finales del siglo XIX) en numerosos conciertos

(Bach, Vivaldi, Pleyel...) que son transcritos indistintamente del violín al clavecín o de la flauta al violonchelo, viajando entre familias de instrumentos muy diferentes. La misma obra ofrecida con un teclado, un instrumento de cuerda o un instrumento de viento puede ser igualmente convincente en su dimensión espectacular y opta por un virtuosismo estandarizado. La obra así concebida se adapta a todos los instrumentos... ¿o bien finalmente a ninguno en particular? Este práctica del intercambio persiste en la época clásica, especialmente con Mozart, Beethoven, Pleyel...

La cosa es más rara después de 1815, al menos en lo que se refiere a la música abiertamente virtuosística. Cuando los arreglos circulan se trata lo más a menudo de piezas de esencia melódica con el carácter del nocturno o de la romanza sin palabras, con poco espacio para la velocidad. Con el siglo XIX empieza la concepción de un virtuosismo diferenciado para cada medio instrumental y vocal, una idea que parece natural hoy. Así, la *Gnomnenreigen* o "Ronda de los gnomos" (segundo de los estudios de concierto de Liszt) no puede concebirse fuera del piano, su escritura explota las capacidades propias del instrumento. Esta danza endiablada esta construida como un rondó a partir de un motivo en arpeggios. Pero el carácter general del estudio viene

sobre todo de las numerosas pequeñas notas en apoyatura de la introducción y la primera copla. Obsérvese que las tres apariciones del estribillo están en tres tonalidades muy alejadas. La ronda se acaba "pianissimo" pero "sempre legato", lo cual tiene su dificultad. Si la transcripción sobrevive, es esencialmente de la orquesta hacia el piano, con la intención evidente de valorizar una escritura característica del teclado: los arreglos de Liszt (sinfonías de Beethoven...) son hábiles redefiniciones pianísticas del trémolo de cuerdas, del pizzicato del contrabajo o la fanfarria de los metales... El principio no es tanto reproducir una sonoridad orquestal como la redefinir con otros medios. El **Segundo estudio basado en un tema del Freischütz** de Stephen Heller (nº 2, la mayor, *Allegro gracioso*) ofrece un ejemplo perfecto de reescritura de melodía de trompa adaptada al piano. Muy pronto un acompañamiento rápido llega para animar el asunto. En la tercera secuencia -la más difícil- se escuchan pasajes en octavas ligadas y luego desligadas. Finalmente una cadencia en arpeggios reintroduce el motivo inicial que se apaga con un triple piano. Pero esto no ya no es la "orquestación" imaginaria sino sólo un gran pianismo de concierto. El romanticismo trabaja en pos de una verdadera especialización del virtuosismo. Comparado a los períodos anteriores, el siglo

XIX pone a punto una estrategia particular de la ilusión. La compleja polifonía, simulada, es también característica de las obras románticas que se preocupan poco de respetar a largo plazo las reglas del contrapunto supuestas por los episodios imitativos. Pero el mejor ejemplo de textura ilusionista sigue siendo la escritura pianística a “tres manos” simuladas: un canto en el centro del teclado dividido entre los dos pulgares enmarcado por los arpegios de la mano derecha y los bajos lejanos de la mano izquierda. El primero de los estudios de concierto de Liszt, *Waldesrauschen* (“Murmulllos del bosque”) propone una dificultad parecida. Tocado “vivace” pero con una indicación principalmente pianissimo, el rumor de las ramas es traducido por un motivo giratorio en sextillos de semicorcheas de una ejecución particularmente difícil. El tema principal del estudio -caracterizado por su entrada sincopada- aparece ora en la mano derecha ora en la izquierda y culmina con un fortissimo grandioso tras un pasaje “strepitoso” de la mano izquierda en el grave. El estudio se termina con un retorno a la atmósfera inicial, cerrándose sobre sí mismo como para representar el alejamiento.

El estudio, ¿un nuevo género?

El repertorio pedagógico para instrumento solo se alimenta considerablemente de

virtuosismo en el siglo XIX. Hay que diferenciar las piezas para instrumentos polifónicos, expresamente destinadas en mayoría a la interpretación pública, de aquéllas para instrumentos monódicos antes que nada pedagógicas y raramente interpretadas en concierto. En la época barroca, la tocata para teclado se definía ya por estar destinada exclusivamente al carácter digital. En la época clásica la fantasía toma el relevo de la tocata. Continúa la exploración de la dificultad técnica y expresiva en un marco liberado de las obligaciones formales y no duda en alargarse considerablemente. En el siglo XIX, las características de la fantasía se desarrollan igualmente en el marco cercano de la rapsodia que apuesta quizá más por el carácter popular, incluso folklórico, de su inspiración. En fin, el estudio, ya sea « de concierto », « característico », « tableau » o incluso « de ejecución trascendente » se inscribe en cierto modo en la línea de la tocata barroca con virtudes pedagógicas. Menos variado en su escritura -pero de un impacto más inmediato-, el estudio romántico explora a menudo una dificultad particular a veces con una intención poética. Entre el estudio técnico y el popurrí de motivos célebres, la paráfrasis lisztiana alterna citas melódicas conocidas y pasajes de puro virtuosismo. Los *Cuatro estudios sobre temas de Der*

Freischütz de Weber de Heller emplean un virtuosismo más cercano de Hummel (y de los pianistas del « primer » siglo XIX) que de Liszt, a pesar de ciertos trazos fulgurantes. El **primer estudio** (nº 1, la menor, *Allegro / Allegro molto*) trata el problema de las notas repetidas dos por dos y de los arpeggios. La mano derecha es la más solicitada. Obsérvese sin embargo una coda particularmente ambiciosa con octavas alternadas y arpeggios a dos manos. El **tercer estudio** (nº 3, do menor, *Allegro con fuoco*) retoma el motivo inquietante y sinuoso de la obertura de *Der Freischütz*, que se escucha luego en la ópera. Se superponen a él figuras de todo tipo y luego, en un segundo episodio, más tranquilo, se escucha uno de los motivos de Agathe -la heroína- mucho más lírico que el anterior. Una hábil transición nos devuelve al primer tema, cuyas rotaciones en el grave terminan con maestría esta forma tripartita. El **último estudio** (nº 4, la menor, *Allegro vivace*) es de lejos el más difícil. Es sin duda aquí en el Heller multiplica con mayor variedad las figuraciones complejas. Terceras, cantos mezclados con arpeggios, grandes desplazamientos, trémolos, estallidos de pequeñas notas cierran con energía este ciclo de estudios que debería llamarse más bien “popurrí ornado” o “fantasía sobre temas de...”.

El Arte de liberar los dedos de Carl Czerny (1791-1857) es una de las colecciones más espectaculares de estudios del siglo XIX. Menos por los desarrollos de cada pieza que por el carácter sistemático del trabajo de la mano de cada pieza, carácter sistemático que se organiza alrededor de varios ejes esenciales. El pianista moderno, según Czerny, debe adquirir una técnica « igual », (estudios nº 5, 21, 32 y 38) que permiten el aplomo y la elegancia, una especie de serenidad que el pedagogo llama “tranquilidad” de la técnica (estudios nº 1, 4, 19 y 28). Los efectos pianísticos son obtenidos confrontando dos caracteres opuestos y complementarios: la “ligereza” de la técnica en su conjunto (estudios nº 4, 23, 33, 36, 44 y 47) y la “fuerza” del impacto (estudios nº 15, 30 y 37). El conjunto da una impresión de “bravura”, la palabra clave de toda esta pedagogía de la agilidad (estudios nº 3, 8, 11, 13, 26, 28, 36, 41, 43, 46, 49 y 50). El joven virtuoso está ahora listo para afrontar obras aún más ambiciosas: ¿por qué no los estudios de Franz Liszt o de Stephen Heller...?

Alexandre DRATWICKI

Jean-Frédéric NEUBURGER

Nacido en diciembre de 1986, empieza a estudiar el piano en 1994 y gana el Primer Premio del CNSM de París en 2003.

Su carrera es impresionante: Premio de la Academia Maurice Ravel (2001); Segundo Premio y Premio Beethoven del Concurso Internacional José Iturbi (Valencia, 2004); Tercer Gran Premio, Premio del Público, Premio de la Sacem y Premio de la Orquesta Filarmónica de Radio France (Concurso Long-Thibaud, 2004); Segundo Gran Premio (London International Piano Competition, 2005); becario de la Fundación Yamaha y de la Fundación Accentur; Primer Premio en los *Young Concert Artists International Auditions* de Nueva York (2006).

Es asimismo invitado por los Festivales de Auvers sur Oise, Radio-France/Montpellier, La Roque d'Anthéron, Chopin de Bagatelle, Piano aux Jacobins, la Folle Journée de Nantes, Lisboa y Tokio, Festival Chopin de Duznicki, Auditorium del Louvre, Auditorium de Orsay, Bouffes du Nord, Carnegie Hall de Nueva York (diciembre de 2006). En 2007, ofrecerá su primer gran recital en Tokio (Suntory Hall).

Como solista, ha actuado con grandes orquestas: Filarmónica de Radio France, London Philharmonic, Filarmónica de Shanghai, Orquesta Nacional de Montpellier.



En noviembre de 2006, tocará el Tercer concierto de Beethoven en Tokyo con la Orquesta Filarmónica de Nueva York y Lorin Maazel. En mayo de 2007 participará en una gira con la Orquesta Nacional de Ile de France (Salle Pleyel, 5 de mayo) y continuará en noviembre con una gira en Japón con la Orquesta Nacional de Lyon.

Su madurez musical es excepcional, la claridad de su técnica y la gama de su expresión formidables. Jean-Frédéric Neuberger posee además, con sólo 20 años, un repertorio considerable.

Translation: Charles Johnston
Übersetzung: Roseline Kassap-Riefenstahl
Traducción : Pablo Galonce

Piano : YAMAHA CFIIIIS
Accordeur : Jiro Tajika (Yamaha Piano Artist Services Europe)

Enregistrement réalisé à La Ferme de Villefavard par Cécile Lenoir en mai et septembre 2006
Conception et suivi artistique : François-René Martin, René Martin et Maud Gari / Montage et Prémastering : Cécile Lenoir
Photos : Vincent Garnier / Photos livret : Alain Taquet / Portrait Czerny : DR / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio
Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © et © MIRARE 2007, MIR 023

MIRARE PRODUCTIONS / mail : info@mirare.fr /
adresse : 16 rue Marie-Anne du Boccage, 44000 Nantes – France

La ferme de Villefavard : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle

La ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'acoustique exceptionnelle de la salle de concert – ancienne grange à blé – est le fruit du travail de l'acousticien de renommée internationale : Albert Yaying Xu, auquel l'on doit notamment La Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Evian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.

La Ferme de Villefavard : an extraordinary recording venue, an outstanding acoustic

La Ferme de Villefavard is located amid the magnificent countryside of the Limousin region, far from the hustle and bustle of the city. The privileged conditions of serenity and peace of mind offered by this venue make it possible for musicians to realise their artistic and recording projects in the most propitious environment imaginable. An ideal setting for concentration, immersion in one's work and creative activity.

The outstanding acoustic of the concert hall – a converted granary – is the work of the internationally renowned acoustician Albert Yaying Xu, whose most notable successes include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac at Evian and the new Philharmonic Hall in Luxembourg.

La ferme de Villefavard : ein nicht alltäglicher Aufnahmeort mit einer einzigartigen Akustik

Der frühere Bauernhof *de Villefavard* liegt mitten in der herrlichen Landschaft der französischen Region Limousin, weitab vom Lärm und Stress der Stadt. Diese Oase der Ruhe und Stille bietet den Künstlerinnen und Künstlern ideale Bedingungen, um ihre Projekte und Aufnahmen zu realisieren, den perfekten Rahmen, um sich konzentriert in kreative Arbeit zu versenken...

Die hervorragende Akustik des Konzertsaals – ein ehemaliger Getreidespeicher – verdanken wir dem international bekannten Akustiker Albert Yaying Xu, dem bereits die Akustik der *Cité de la Musique* in Paris, der Oper von Peking, der *Grange au Lac* in Evian sowie der neue *Philharmonie du Luxembourg* anvertraut wurde.

La granja de Villefavard : un lugar de grabación extraordinario, una acústica excepcional.

La granja de Villefavard se sitúa en el centro de la magnífica campiña del Limousin, lejos de la ciudad y de su agitación. Las condiciones excepcionales de calma y de serenidad que ofrece la Granja permiten a los artistas realizar en las mejores condiciones sus proyectos artísticos y discográficos. Un marco ideal para la concentración, la inmersión en el trabajo y la creatividad...

La acústica excepcional de la sala de conciertos -antiguo almacén de trigo- es el fruto del trabajo del ingeniero acústico de reputación internacional Albert Yaying Xu, que ha realizado especialmente la Cité de la Musique de París, la Ópera de Pekín, La Grange au Lac de Evian o la nueva Philharmonie de Luxemburgo.

www.fermedevillefavard.asso.fr



«Ferme de Villefavard»

