

JEAN-FREDERIC NEUBURGER – CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE

(27'14)

Création mondiale – commande de Radio France / World premiere – Radio France commission

Effectif / Instrumentation

Piano and Orchester

3++-3--3++--=3-/4+33-1/1320/strings 16.16.12.12.8

Interprètes / Performers

Jean-Frédéric Neuburger, piano
Orchestre Philharmonique de Radio France
Jonathan Stockhammer, direction

Enregistrement / Recording

9 février 2018 / 9th February 2018
Radio France, Auditorium

radiofrance

Budapest 2018



Jean-Frédéric Neuburger

KAJIMOTO - Alison Phillips
alison.phillips@kajimotomusic.com
Tél. +33 (0)1 42 19 92 65

Bande / Copy

Radio France - Direction des affaires internationales
Mme Chrystele Vinot
Tél : + 33 (0)1 56 40 49 08
chrystele.vinot@radiofrance.com

Propos

Jean-Frédéric Neuburger, pouvez-vous nous présenter votre concerto ?

Il s'agit d'un concerto construit d'un seul tenant, en quatre parties qui s'enchaînent. La quatrième partie, qui se nomme « Chanson », est la source de toute la pièce. L'orchestre est assez copieux, avec les bois par trois, dont quelques instruments à vent plus rares, comme le hautbois d'amour et la clarinette contrebasse, ce qui permet naturellement d'enrichir le mélange des timbres. L'orchestration de l'œuvre fait la part belle aux cordes, depuis le son initial des violons unis à l'aigu. Ce son traverse l'œuvre d'un bout à l'autre à la manière d'une réexposition permanente – telle une statue qui resterait immobile mais qui, grâce à d'infimes changements de luminosité, paraîtrait bien différente à chaque fois qu'on la regarde. On peut aussi y entendre une « idée fixe », procédé qui m'obsède depuis un certain nombre de compositions. Malgré l'utilisation d'un grand orchestre, j'ai essayé de garder non loin de moi les ressources du *concerto grosso* baroque, avec plusieurs ensembles au sein de l'orchestre qui naissent au cours de l'œuvre, tout en cherchant l'alternance et parfois l'ambiguïté entre écriture chambriste et écriture orchestrale.

Votre travail sur le mélange des timbres vous vient-il du XIX^e siècle ou du XX^e siècle ?

Du XX^e : des compositeurs comme Murail et Dutilleux m'ont beaucoup influencé, sans compter la magnifique orchestration du *Soleil des eaux* de Boulez. C'est sans doute très perceptible.

Avez-vous cherché auprès de Murail une inspiration quant au travail acoustique et spectral ?

Non, pas spécialement, mon univers est ici assez radicalement différent de la musique spectrale. Il n'y a pas dans ce concerto, par exemple, de processus s'étalant sur un temps long. J'ai cherché au contraire à écrire de la musique très contrastée, avec une humeur très vive dans les changements d'ambiances et de timbres. J'aime cette notion de glissement d'une humeur à l'autre, d'un caractère à l'autre, qui nous vient de Mahler dans ses plus grands mouvements de symphonies. Cette écriture contrastée traverse les quatre parties. J'essaie de faire en sorte qu'il y ait une forme d'ambiguïté permanente (ou presque) entre tempos lents et tempos vifs : l'idée est d'osciller en permanence entre l'esprit du scherzo et celui du nocturne, ou de combiner les deux à la fois. Si certains outils orchestraux (utilisation des souffles sur le chevalet, sons harmoniques des bois, etc.) ou certaines couleurs harmoniques peuvent se rapprocher d'une certaine musique spectrale, je préfère, en ce qui concerne la composition même, me nourrir d'autres influences comme les grammaires musicales génératives de Philippe Manoury, ou encore une certaine culture du geste musical imprévisible que l'on peut trouver dans les œuvres électroacoustiques de Franck Bedrossian.

Comment se situe ce concerto au sein de votre propre catalogue ? Avez-vous résolu certains points esthétiques ? Soulevé de nouvelles pistes ?

Comme toujours, nous ne parvenons que partiellement à régler nos problèmes. Les problématiques de composition qui m'occupent depuis mes débuts, en 2009, concernaient d'abord la forme pure : comment renouveler les formes aujourd'hui dans le cadre de la musique savante occidentale contemporaine ? Quels outils utiliser pour faire de nouvelles propositions formelles ? C'est un problème vaste et passionnant. Je pense maintenant de façon un peu moins abstraite, et d'autant moins dans une œuvre pour orchestre, mais la forme est toujours, en réalité, le problème numéro un : placer l'écoute, le sonore, au cœur de la quête formelle, est un élément intéressant de réponse. Ce qui m'intéresse également est d'essayer de donner à une musique écrite une apparence improvisée. Comme toujours, on aimerait que l'œuvre paraisse naître directement lors de l'écoute. Je pense à la phrase de Debussy à propos du début du troisième mouvement d'*Iberia*, qu'il considérait comme le meilleur moment de la partition : « On ne dirait pas que c'est écrit. » Ainsi, outre le fait d'enrichir mon inspiration dans la littérature et la poésie, je veille à ce que l'enchaînement des phrases me paraisse aussi spontané et imprévisible que peut l'être un récit romanesque. Le modèle, c'est le roman, pour la grande forme et la trajectoire, mais aussi la poésie, pour les choses plus microscopiques, la phrase, le motif.

On ne peut pas s'empêcher de penser à Flaubert...

Oui, je pense beaucoup à son fameux gueuloir où il avait besoin de déclamer ses textes pour les corriger jusqu'à faire disparaître le soubassement technique au profit du naturel et de la spontanéité.

Qu'est-ce qui sera difficile pour le chef d'orchestre ? pour le soliste ?

Le chef doit sans arrêt diriger *molto rubato*, *molto espressivo*, tout en prenant en compte les changements permanents de tempo qui se font souvent par transitions progressives. La musique ne doit jamais sembler abrupte et froidement contrastée mais toujours involontaire : en somme, il faut que ce soit les musiques elles-mêmes qui imposent leurs tempos naturellement, mais il faut aussi éviter à tout prix qu'on paraisse imposer son tempo à la musique. L'ensemble du concerto se présente comme une grande ligne d'orchestre, dans laquelle s'insère le piano. C'est la difficulté majeure pour le chef, qui s'apparente à la difficulté que nous pouvons trouver dans les symphonies de Mahler, encore une fois : il y a de nombreux changements de tempo et de caractère au sein des mouvements, nous y passons sans arrêt du funèbre au grotesque, de l'expressif au nostalgique, du passionné au mélancolique, et pourtant il ne faut pas perdre la grande ligne. La difficulté pour le soliste est du même ordre, même si elle paraît légèrement moindre : le piano solo, pendant la majeure partie de l'œuvre, est intégré dans l'orchestre, et ne doit pas trop se donner le beau rôle, même s'il s'agit d'un concerto. Il y a une juste mesure à chercher dans les trois premières parties entre la présence sonore fondamentale du piano, et son intégration au matériau orchestral. C'est dans la dernière partie, la « Chanson », que le piano se fait plus soliste.

En tant que compositeur et interprète, comment vivez-vous la collaboration avec les autres musiciens ?

Ce qui est intéressant, lorsqu'on est joué, est que les musiciens aient un regard très neuf, puisqu'ils n'ont pas connu les étapes préliminaires de gestation de l'œuvre. Ils voient la partition comme un objet fini, dont ils vont se saisir avec leurs propres habitudes et leurs propres codes. Le devoir du compositeur est d'accepter de nombreuses idées venant des interprètes. Si néanmoins une idée d'interprétation contredit tel passage, sur le plan du tempo ou du phrasé, c'est alors au compositeur de le démontrer, ce qui est à mon avis possible grâce à divers outils : analyse des rythmes, des gestes musicaux, de la partition d'orchestre. La réaction, l'idée de l'interprète est souvent salutaire puisqu'elle permet justement de questionner sa propre notation, et le degré de précision que nous estimons nécessaire ou superflu. En tout cas je ne supporte pas le point de vue de Stravinsky sur l'interprétation (« Ma musique doit être exécutée », disait-il en somme) ; et je trouve que l'on ne peut jamais *tout* écrire. Mais peut-être ai-je un point de vue orienté, étant moi-même aussi interprète.

(Propos recueillis par Christophe Dilys)

Jean-Frédéric Neuburger, Compositeur et pianiste

Né en 1986 à Paris, Jean-Frédéric Neuburger étudie l'orgue, le piano et la composition avant d'intégrer à douze ans le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris d'où il ressort en 2005 muni de cinq premiers prix.

Il se perfectionne par la suite à la Haute Ecole de musique de Genève auprès de Michael Jarrell, Luis Naón et Eric Daubresse pour la composition électro-acoustique.

Son travail se situe dans la continuité des compositeurs français du XX^{ème} siècle, avec une préoccupation importante pour l'évolution du timbre et l'orchestration.

Il reçoit des commandes notamment du Boston Symphony Orchestra, du Gürzenich-Orchester Köln, de Radio-France, du Festival d'Evian et de nombreuses autres institutions.

Ses œuvres sont jouées notamment par l'Orchestre de Paris, le Philharmonique de Radio-France, l'Israel Philharmonic Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, sous la direction de chefs tels Christoph von Dohnányi, Alexander Brügger, Pascal Rophé, Jonathan Stockhammer.

Egalement pianiste concertiste, il consacre une grande partie de son activité à la musique d'aujourd'hui : il crée ainsi en 2012 le Concerto pour piano de Philippe Manoury avec l'orchestre de Paris, le Concerto de Philippe Maintz avec le Philharmonique du Luxembourg, ainsi que des œuvres de Bruno Mantovani, Yves Chauris, Vito Zuraj.

Il reçoit le Prix Hervé Dugardin de la Sacem en 2015 et ses œuvres sont éditées chez Durand (Universal Music Publishing).

Statement: Creating one's own concerto

Jean-Frédéric Neuburger, can you introduce your concerto for us?

It is a concerto composed as a single entity, in four interlinked parts. The fourth part, which is called 'Song' is the inspiration of the whole piece. The orchestra is sufficiently ample, with three of each sort of woodwind, among which are some more rare wind instruments, such as the love oboe and the contrabass clarinet, and this naturally permits the enrichment of the mix of tones.

The orchestration of the work gives the best part to the strings, from the initial sound of the violins united in sharp. This sound runs through the work from beginning to end in the manner of a permanent re-exposition — just like a statue which stays motionless but which, thanks to infinitesimal changes of light, appears very different each time you look at it. One can also recognise it as an 'idée fixe', a method which has obsessed me throughout a certain number of compositions. Despite using a full orchestra, I have tried to keep close to the resources of the baroque *concerto grosso*, with several ensembles at the heart of the orchestra, which are born in the course of the work; all seeking the alternation and sometimes the ambiguity between writing chamber music and writing orchestral music.

Does your work on the mix of tones come to you from the 19th or the 20th century?

From the 20th. Composers such as Murail and Dutilleux have influenced me greatly, without counting the magnificent orchestration of Boulez' *Soleil des eaux*. This is doubtless very perceptible.

Have you sought, along with Murail, as much inspiration for acoustic and spectral work?

No, not especially. My universe is here sufficiently radically different from spectral music. In this concerto, for instance, there is no procedure extending over a long time. On the contrary, I have sought to write some greatly contrasting music with a very vivid mood in the changes of atmosphere and tone. I like this idea of sliding from one mood to another, from one character to another, which comes to us from Mahler in his greatest symphonic movements. This contrasted writing runs throughout the four parts. I try to make in a way something that has a permanently ambiguous shape (or almost so) between slow tempos and lively ones: the idea is to oscillate all the time between the spirit of scherzo and that of nocturne, or to combine the two at the same time. If certain orchestral tools (using blows on the music stand, harmonic sounds from the woodwinds, etc.) or certain harmonic colours come close to a kind of spectral music, I prefer, in what constitutes the composition itself, to feed myself with other influences such as the musical grammars of Philippe Manoury, or, again, a certain culture of unforeseeable musical gesture as one can find in the electroacoustic work of Franck Bedrossian.

How does this concerto situate itself in the corpus of your own catalogue? Have you resolved certain aesthetic questions? Set out on new paths?

As always, we only partly succeed in regulating our problems. The questions of composition which have occupied me since I began in 2009, first of all used to concern pure form: how to renew the forms to-day in the context of serious western contemporary music? What tools to use to make new formal propositions? It is a huge and impassioning problem. I think now in a manner a bit less abstract, and even less in an orchestral work, but the form is always, in reality, the number one problem. To place the hearing, the sonority, at the heart of the quest for form, is an interesting element to respond to. What equally interests me is to try to give the written music an appearance of improvisation. As always, one would like the work to appear to be born directly from the experience of listening. I think of Debussy's phrase about the beginning of the third movement of *Iberia*, which he considered was the best moment in the score: 'One would not say that it had been written'. Thus, outside the experience of enriching my inspiration through literature and poetry, I see to it that the linking of the phrases appears to me as spontanæous and unpredictable as it can be in a romanesque tale. The model: that's the novel for the great shape and the unfolding; but also poetry for the more tiny things, the phrase, the motif.

One cannot help thinking of Flaubert ...

Yes, I think a lot about his famous 'gueuloir', his declamation, where he needed to shout out his texts to correct them to the point where the underlying workings are made to disappear to the profit of the natural and spontanæous.

What will be difficult for the conductor? For the soloist?

The conductor must continually direct *molto rubato*, *molto espressivo*, all taking into account the permanent changes of tempo which often are made through progressive transition. The music must never seem abrupt and coldly contrasted, but always involuntary; in short, it must be the music itself which imposes its tempos in a natural way, but the conductor must avoid at all costs to impose his tempo on the music. The concerto in its entirety presents itself as a great orchestral line, into which the piano inserts itself. This is the major difficulty for the conductor, which is related to the difficulty we can find, once again, in Mahler's symphonies: there are numerous changes of tempo and character at the heart of the movements, and we pass seamlessly from the funereal to the grotesque, from the expressive to the nostalgic, from the passionate to the melancholic, and just the same the great line must not be lost.

The difficulty for the soloist is of the same order, even if it appears slightly less: the piano solo, throughout the greater part of the work, is integrated with the orchestra, and must not be given the finer rôle, even if it operates as a concerto. There is a happy medium to look for in the first three parts between the fundamental sonority of the piano, and its incorporation into the orchestral material. It is in the last part, the 'Song', that the piano makes itself more soloist.

And as both composer and interpreter, how do you position yourself with the other musicians?

What is interesting, when one is played, is that the musicians have a very fresh view, since they have not known the preliminary stages in the gestation of the work. They see the score as a finished object, which they are going to possess with their own habits and their own codes. The task of the composer is to accept the numerous ideas coming from the interpreters. If, nevertheless, an idea for interpretation contradicts such a passage, on the point of the tempo or of the phrasing, it is then up to the composer to demonstrate it, which in my view is possible thanks to various utilities: analyse the rhythms, the musical gestures, the orchestral score. The reaction, the idea of the interpreter, is often salutary because it justly allows one to question its correct notation, and the degree of precision which we estimate as necessary or superfluous. In any case, I do not at all support Stravinsky's point of view on interpretation ('My music must be followed', he used to say); and I find one can never write *everything*. But perhaps I have a biased opinion, being also an interpreter myself.

(Christophe Dilys in conversation with Jean-Frédéric Neuburger)

Jean-Frédéric Neuburger, Composer and pianist

Born in Paris in 1986, Jean-Frédéric Neuburger received an intense and varied musical education in piano, organ and composition before joining the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris at the age of twelve. On graduating from the CNSM with Five « Premier Prix » he went on to study composition with Michael Jarrell in Geneva.

His work follows the path of the French composers of twentieth century, with a strong interest for timbral evolution and orchestration directly came from the electro-acoustical world.

He is commissioned by festivals and musical institutions such as the Boston Symphony Orchestra, Gürzenich-Orchester Köln, Radio-France, Evian Festival as well as numerous festivals and musical institutions.

His works are performed by the Orchestre de Paris, the Chorus and Orchestre Philharmonique de Radio France, the Israel Philharmonic Orchestra, the Boston Symphony Orchestra under conductors such as Christoph von Dohnányi, Alexander Brügger, Pascal Rophé, Jonathan Stockhammer.

Also a concert pianist, he dedicates a large part of his performing activities to contemporary music : he has premiered Philippe Manoury's concerto for piano and electronics with the Orchestre de Paris, Philippe Maintz's Concerto with the Luxembourg Philharmonic, as well as works by Bruno Mantovani, Yves Chauris, Vito Zoraj.

Published by Durand (Universal Music Publishing) since 2012, Jean-Frédéric Neuburger received the Lili and Nadia Boulanger prize from the Académie des Beaux Arts and the Hervé Dugardin prize from the Sacem in 2015