



Photo Pascale L.R.

© ARION PARIS 1978/1991 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).  
© ARION PARIS 1978/1991 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).

## L'ŒUVRE POUR PIANO A QUATRE MAINS (vol. 2)



de  
**FRANZ  
SCHUBERT**

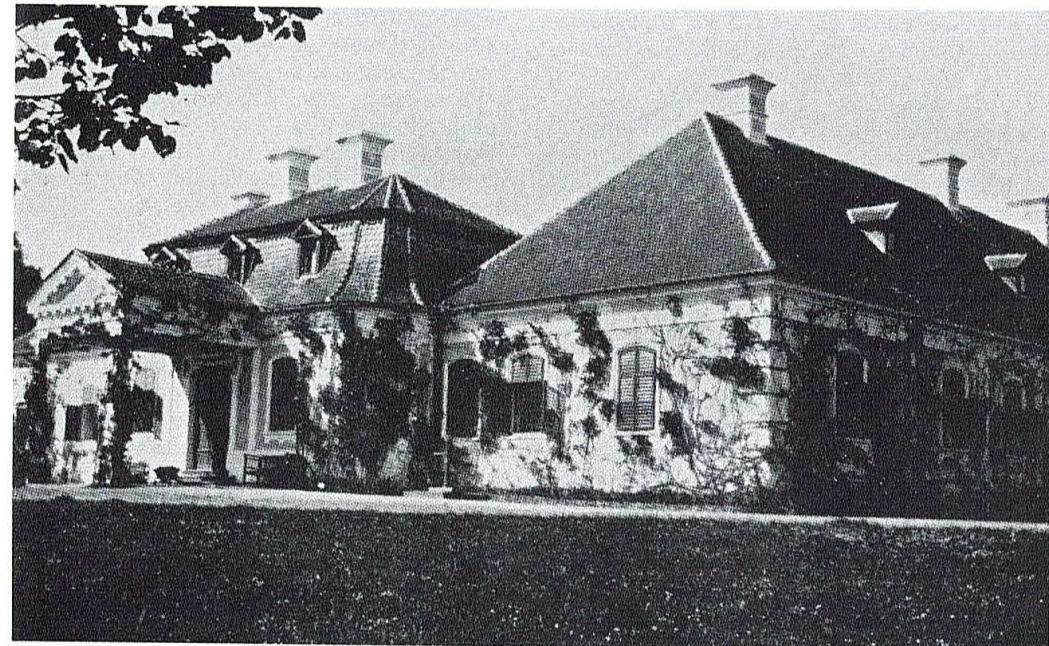
Aquarelle de  
Wilhelm August  
Rieder, 1825



La merveille toujours renouvelée du quatre mains schubertien. Qu'il s'agisse de la part du musicien de jouer au faire-valoir d'un professeur vis-à-vis de ses élèves, ou d'exalter des rythmes saisis au vol, ou de s'amuser à reconstituer sur le clavier les sonorités des harmonies militaires, ou à l'inverse de rechercher dans l'épanouissement sonore de tous les registres à épancher le lyrisme le plus intime, ou encore plus simplement de fixer à jamais un de ces moments où la musique fut, dans la complicité du jeu, la vraie médiatrice du partage amical, voire amoureux. C'est ainsi que le piano à quatre mains accompagne Schubert tout au long de sa création, de 1810 à 1828.

Mais à dire vrai c'est surtout dans la maturité de l'âge schubertien, et à partir du premier séjour du musicien au château Esterhazy, à Zseliz en Hongrie, donc à partir de l'été 1818, que le piano à quatre mains prend son plein essor chez Schubert. Dès 1818 il s'épanouit en une superbe gerbe d'œuvres. Dans le château isolé, au cœur de la campagne et bien loin de Vienne, le piano utilisé à quatre mains, c'est-à-dire dans la plénitude de son registre, tient lieu de l'orchestre absent. Dans le plaisir visiblement éprouvé par le compositeur à associer les jeunes élèves-comtesses à son jeu, il y a aussi — et sans que le musicien le sache peut-

être — comme un désir de pénétrer dans l'intimité de la cellule familiale dont il partage l'existence estivale. Ainsi enfant écrivait-il, pour les jouer avec son père et ses frères, des quatuors à cordes à la demande. «J'étais un frère de nombreux frères et sœurs, notre père et notre mère étaient bons», dit un jour Schubert au début de ce récit fantasmatique et splendide, qu'il écrit dans les années sombres de sa vie et qui veut traduire un rêve. Non pas sans doute un rêve vécu réellement dans la nuit, mais la projection de celui de toute une vie, celui de retour au Paradis perdu de son enfance. Il est frappant de noter que les deux périodes où Schubert compose le plus pour le piano à quatre mains, sont celles des étés, ou les semaines qui suivent immédiatement les séjours, que le compositeur passe en Hongrie, 1818 et 1824. La plupart des œuvres du présent coffret sont liées à ces deux séjours de Schubert. Dans le jeu à quatre mains la distance s'est effacée entre le professeur et l'élève, il n'y a plus au terme que deux partenaires égaux et complices. Après le deuxième séjour à Zseliz, le piano à quatre mains est devenu tellement intégré au processus de la création schubertienne que le musicien n'a plus besoin d'incitation extérieure pour se livrer à ce genre. De 1825 à 1828, une douzaine d'œuvres encore, et là encore comme dans d'autres chapitres de la création schubertienne, se manifeste l'ouverture sur un nouvel univers de la composition où la liberté de la démarche engendre ses propres formes, univers chaleureux dans l'ampleur de sa sonorité et qui peut désormais traduire d'un même élan l'interrogation la plus intime et la plus mystérieuse et l'affirmation de soi-même la plus éclatante. Le piano à quatre



Château de Zseliz

mains se range alors pour toujours parmi les musiques les plus grandes et les plus audacieuses, celles d'un Schubert de trente ans!

#### DISQUE N° 1

##### 1 2 3 DIVERTISSEMENT À LA HONGROISE EN SOL MINEUR, OPUS 54, D. 818

L'été de 1824 est le deuxième que Franz Schubert vive en Hongrie sous le toit de la famille Esterhazy. Son statut de musicien dans la

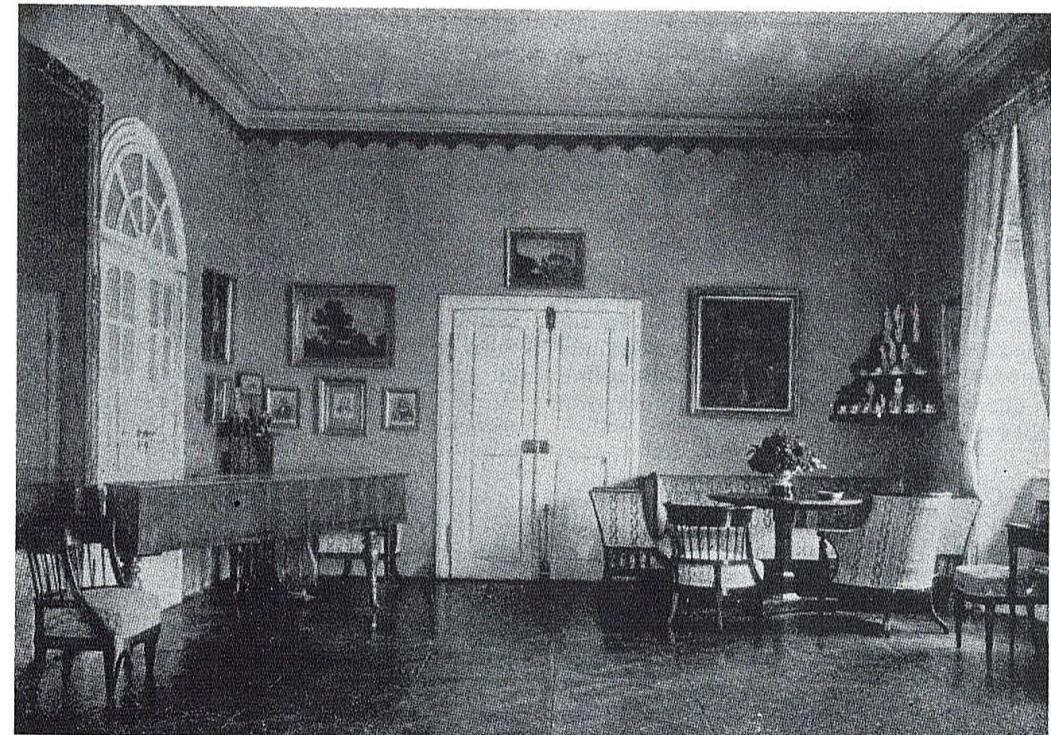
maison a bien évolué depuis son premier séjour en 1818, et il est aujourd'hui reçu avec plus d'égards qu'auparavant. En dépit de ces circonstances, il semble que Franz Schubert, après une longue période dépressive, n'ait pas tiré de cet été hongrois toute la joie qu'il en attendait. «Certes, ce n'est plus cet heureux temps dans lequel chaque chose semblait au réolée d'une gloire juvénile, seulement cette connaissance fatale d'une réalité misérable que je cherche à transformer autant que possible par mon imagination (Dieu soit loué!). On

croit qu'un lieu où on a été d'abord plus heureux apportera le bonheur alors que celui-ci est d'abord en nous-même; et ainsi j'ai d'abord éprouvé une désagréable désillusion; cependant je suis plus à même qu'autrefois de trouver en moi-même le bonheur et le repos». Il est parti pour la Hongrie avec l'espoir de pouvoir se mettre au travail sur une symphonie, il en reviendra avec, une fois de plus, une moisson de nouvelles œuvres pour piano à quatre mains. Une sonate et des variations pour piano à quatre mains, des danses aussi, ont été écrites à Zseliz pour répondre à la demande immédiate de son service, ce qui n'exclut pas son plaisir: le *Divertissement à la hongroise* est composé dans les semaines qui suivent son retour à Vienne, il est donc le fruit direct du séjour, et utilise en partie des thèmes et données rythmiques venus de divers folklores (hongrois, tzigane) mêlés à ceux qu'ils engendraient et suscitaient dans l'imagination schubertienne: «une réalité que je cherche à transformer par mon imagination». Celle-ci apparaît débordante. Dieu soit loué, comme dit Schubert, elle n'est pas ici prise en défaut (ou l'est-elle du reste dans le jaillissement perpétuel de la création schubertienne?). Le *Divertissement à la hongroise* amasse dans un processus d'association indéfini une incroyable richesse de matériel. Dans une architecture d'une très grande liberté, où l'on peut toutefois distinguer trois parties principales: la première (*Andante*) et la dernière (*Allegretto*) toutes deux en sol mineur, encadrant une marche (*Andante con moto*) en ut mineur, c'est une fête perpétuelle des rythmes et des timbres.

Rythmes populaires et magnifiés: celui qui appartient au thème étrangement mélancolique

qui ouvre le divertissement, celui de la marche centrale, celui de la «mélodie hongroise» (que Schubert utilise aussi dans une pièce pour un pianiste seul) autour de laquelle se construit l'*allegretto final*, celui évocateur de la célèbre «Marche de Racoksi» qui apparaît également dans le finale. Timbres éclatants, dans la recherche d'une couleur orchestrale, ou dans l'évocation d'instruments populaires, les frémissements ou trémolos qui pourraient vouloir évoquer les traits rapides et pittoresques du cymbalum ou d'instruments à cordes pincées. C'est la vie même qui jaillit, rebondit d'un motif à l'autre, imposant de brusques et surprises ruptures de climat, de tonalité, de rythmes, de temps, amenant à l'improviste des motifs apparemment étrangers au discours, ainsi ce thème de choral qui surgit au cœur du débordement de l'*allegretto*, et tout aussi vite assimilé. La vitalité est prodigieuse comme le plaisir que prend Schubert à se laisser aller, à partir d'une donnée première, à la joie de la libre association dans un perpétuel foisonnement d'idées et d'inventions, ce qui lui permet, dans la grande liberté de la forme qui lui est laissée par l'esprit même du divertissement de libérer plus que jamais sa facilité à moduler; l'*allegretto final* est de ce point de vue exemplaire.

**4 [5] 6 LA SONATE EN SI BÉMOL MAJEUR, OPUS 30, D. 617,** est contemporaine des *Variations en mi mineur*. «Je me trouve parfaitement bien, enfin je vis et je compose comme un Dieu», écrit Schubert à sa famille depuis le château de Zseliz, où il séjourne. De fait la vitalité du compositeur se mesurera au terme de l'été 1818 au nombre d'œuvres rapportées, même si parfois ces œuvres ont par



Salon de musique du Château de Zseliz

certaines de leurs thèmes un parfum légèrement archaïque, lié sans doute à celui de la musique habituellement pratiquée dans l'environnement de la famille du comte Esterhazy. Ainsi en est-il de la Sonate en si bémol dans sa coupe légère en trois mouvements (*Allegro moderato*, *Andante con moto* en ré mineur, *Allegretto*) plus tournée vers le passé que vers l'avenir, ce que confirme la grâce de son

thème initial, auréolé de fragiles ornements: mais dès qu'à la modulation-surprise qui annonce le deuxième thème s'associe une robustesse rythmique presque paysanne, nous savons que nous sommes dans les terres schubertiennes; elles se发现ent encore mieux ensuite dans le développement aux couleurs changeantes de ce premier mouvement. Quant au deuxième mouvement, il est si proche du

lied dans toute sa facture que l'identité du compositeur semble inscrite dans chaque note de ce thème évocateur d'une marche légère qui, en dépit de ses inflexions mineures, ne connaît pas encore les grandes ombres tragiques qui entourent tant de «voyages» schubertiens. Quant au finale, il offre un merveilleux exemple de la manière dont Schubert pouvait se délecter dans les jeux d'échanges entre les partenaires complices dans l'exécution à quatre mains. La légèreté est décuplée, tout comme le sentiment d'innocence qui se dégage de toute l'œuvre se trouve démultiplié par les jeux d'échos si fréquents dans cette œuvre et que la disposition du quatre mains est particulièrement apte à mettre en valeur.

## 7 RONDO EN RÉ MAJEUR, OPUS 138, D. 608

Lorsqu'il le fit paraître, en 1835, l'éditeur Diabelli donna à cette œuvre de Schubert l'épigraphie suivante: «Notre amitié est invariable». Ce titre n'a pas été donné par le compositeur. Nous savons que le rondo fut écrit en 1818 et très probablement pour être exécuté par Schubert lui-même et par un de ses amis, Josef von Gahy, grand amateur de musique à quatre mains et pour quelques années le partenaire le plus habituel de Schubert en ce domaine. Dans la claire tonalité de ré majeur, avec sa couleur traditionnelle de fête, sur un rythme à 3/4, celui de tant de musiques de danse, et un tempo «Allegretto», c'est une œuvre joyeusement volubile, où les deux partenaires partent à la conquête de l'espace sonore dans la totalité du registre disponible au piano, dans une certaine ivresse du jeu qui ne s'effraie d'aucune redite. Deux grands intermèdes (un troi-

sième est resté inachevé) s'inscrivent au cœur du rondo. Le premier, en ré mineur, apporte par son insistance rythmique une note de véhémence, le deuxième, en sol majeur, s'oriente vers l'esprit de la variation. En dépit de son épisode mineur, ce rondo reste une œuvre gaie et pleine de bonne humeur, elle est un excellent témoignage de ces heures où le quatre mains était un acte spontané des réunions amicales. On sait que Josef von Gahy pouvait jouer seul pendant des heures avec une joie sans égale les danses de Schubert, mais quand il pouvait forcer le compositeur à se joindre à lui au même clavier, alors nul doute qu'ils n'aient joué ensemble ce rondo dans le quatre mains de l'amitié.

8 Les VARIATIONS EN MI MINEUR, SUR UN CHANT FRANÇAIS OPUS 10, D. 624, sont une des toutes premières œuvres que Schubert compose lors de son séjour en Hongrie au cours de l'été 1818. C'est dans la bibliothèque du château de Zseliz, chez le comte Esterhazy où il est précepteur, que le jeune compositeur trouve un recueil d'airs français, édité en 1813. Schubert élit la troisième romance du recueil pour thème d'une série de variations, il s'agit de l'air: «Reposez-vous, bon chevalier» dont la reine Hortense est officiellement l'auteur, bien qu'il semble plus vraisemblable d'en attribuer la paternité au flûtiste Louis Drouet, musicien alors au service de Louis Bonaparte, époux de la reine Hortense. Composées vraisemblablement pour les joies de la détente au château et pour les besoins de l'enseignement que Schubert dispensait aux jeunes comtesses, les variations seront, lors de leur publication en 1822, dédiées par le compositeur à Ludwig

van Beethoven. Offrir cette œuvre au maître de la variation peut paraître un projet bien singulier de la part de Schubert, surtout compte tenu de la sagesse avec laquelle les huit variations restent ici encore proches du texte initial, mais il s'agit alors sans aucun doute d'un véritable geste de déférence de la part du compositeur de vingt-quatre ans envers un maître réveré entre autres pour son apport à l'art pianistique, ce pourquoi Schubert choisit de lui dédicacer ce qu'il considère comme sa première œuvre véritable à être éditée, compte tenu que les opus précédents recouvrent uniquement des lieder ou des valses. En 1822 Schubert travaille à une symphonie en si mineur (*l'Inachevée*) et s'apprête à écrire pour le piano la *Wanderer-Fantasia*; on mesure bien là le décalage permanent dans la vie de Schubert entre l'état de sa production et la connaissance que peuvent en prendre autour de lui ses contemporains. Ceci dit, ces variations sont bien loin d'être négligeables. Dans leur fraîcheur, leurs contrastes, leur fluidité, dans les jeux d'échanges si bien amenés entre les deux partenaires, comme dans les jeux d'échos si schubertiens, dans leur échange majeur/mineur, dans leur volonté d'élargissement des timbres, dans leur vitalité rythmique comme dans la finesse des modulations, elles prouvent déjà amplement les affinités très particulières qui existent depuis longtemps entre la psychologie créatrice de Schubert et ce genre très spécifique du piano à quatre mains.

## DISQUE N° 2

### 1 Le RONDO EN LA MAJEUR, OPUS 107, D.

951, est la dernière des œuvres pour piano à quatre mains du catalogue schubertien. Il clôt ainsi la trilogie des œuvres composées pour ce genre en 1828: *Fantaisie en fa mineur*, *Allegro en la mineur* et *Rondo en la majeur*. On ne connaît aucune des raisons qui ont pu présider à la naissance de ce rondo solitaire. Il n'est pas exclu de penser que Schubert ait alors imaginé d'écrire une nouvelle sonate pour piano à quatre mains, ce rondo représenterait alors son éventuel final. C'est un grand rondo varié à deux thèmes, «allegretto quasi andantino», sur un rythme à 2/4 qui a si souvent servi au compositeur pour rythmer la marche du «Wanderer». Comme dans la *Fantaisie en fa mineur*, Schubert se meut ici dans une architecture très large, laissant les thèmes ou les épisodes intermédiaires s'épanouir dans un temps libre de contraintes. Il en résulte pour ce rondo, et rejoignant en cela encore le travail sur la *Fantaisie*, un climat très spécifique de lyrisme intérieur, exprimé sans restriction, presque sans tension. La proximité, la quasi fraternité des thèmes employés, le rôle privilégié des registres médians, voire de celui des basses, utilisés dans leur pouvoir mélodique, la conclusion mystérieuse sur un trille murmuré, tout concourt dans ce rondo à souligner l'intériorité du regard: le chant qui se dégage, qui s'épanouit si librement dans la complicité heureuse du piano à quatre mains, c'est un chant de la contemplation; et dans la manière de rapprocher les thèmes en un dernier bouquet pour qu'ils soient plus que jamais proches l'un de l'autre, nous pouvons comprendre que ce chant intérieur, c'est aussi celui qui traduit le rêve essentiellement schubertien d'une communion dans un bonheur partagé.



Chambre de Schubert à la Wipplingerstrasse (Dessin de Moritz von Schwind)

### Les MARCHES ET LE PIANO À QUATRE MAINS

Schubert a composé une bonne douzaine de Marches, pratiquement toutes pour le piano à quatre mains. Par son genre même la Marche appelle un large effectif instrumental: appels des cuivres, roulements de tambours, échanges des vents, ou plus simplement marche légère des cordes qui, au 18<sup>e</sup> s., ont si souvent ouvert et conclu un divertissement ou une sérenade. A l'heure où le piano triomphe définitivement du clavecin, révèle ses possibilités sonores, à l'heure où il fait son entrée en masse dans les maisons bourgeoises, à l'heure où se replient les «chapelles principales», à l'heure également où toute une génération en Europe a vécu dans les transes et les fièvres des guerres napoléoniennes, il était normal que la Marche descende dans les maisons, se saisisse de ce nouvel instrument, en exploite toutes les ressources sonores, et comment le pourrait-on le mieux si ce n'est en jouant au maximum de ses possibilités d'amplification, en l'utilisant dans la totalité de son registre, c'est-à-dire en attaquant le clavier avec quatre mains et non avec deux? Déjà Beethoven s'était, vers 1802, essayé à écrire, rapidement semble-t-il, trois marches pour piano à quatre mains, mais le vrai départ du genre sera donné par Schubert, à tel point qu'il pourra même devenir caricatural du compositeur, tant de jeunes musiciens amateurs, tant d'enfants dans les familles s'étant donné le frisson à déchiffrer certaine Marche militaire, et ayant certainement cru, en toute bonne foi, que Schubert, c'était d'abord ça: les rythmes et l'éclat guerrier qu'on assène à grands coups sur le piano des familles. Le piano révèle alors

toute sa puissance d'instrument à percussion.

**[2] La GRANDE MARCHE EN MI BÉMOL MI-NEUR, OPUS 40 N° 5, D. 819,** appartient à un groupe de six grandes marches, composées à Zseliz, plus probablement en 1824, qu'en 1818. Si l'on s'en tient à cette année 1824, elles se trouvent être contemporaines de la *Sonate en ut majeur*, dite «Grand duo» (opus 140, D. 812) et précèdent de très peu la composition du *Divertissement à la hongroise*, deux œuvres qui exploitent magistralement dans la totalité de son registre l'espace sonore de l'instrument. La *Marche n° 5*, comme ses sœurs du même groupe, démontre bien la recherche schubertienne d'un style orchestral. Celle-ci est la seule du groupe à choisir une tonalité mineure. Elle se présente comme une grande marche funèbre dans un tempo «Andante», les deux partenaires déploient une égale activité, la basse marque la marche avec un staccato obstiné, les éclairages se modifient par des modulations successives, la marche semble s'alléger, devenir plus lumineuse, avant de retomber dans sa tonalité initiale. Le Trio en majeur apparaît comme une plage de repos avant le retour aux rythmes et accents de la Marche.

### 3 [4] DEUX MARCHES CARACTÉRISTIQUES EN UT MAJEUR, OPUS 121, D. 886

Elles suivent très probablement de très près dans le temps la composition de la *Marche héroïque* écrite au printemps de 1826. Celle-ci ayant reçu l'approbation du groupe des amis, Schubert s'est senti motivé pour continuer dans la même voie. «Schubert a composé des marches à quatre mains qui doi-

vent être de nouveau très belles», s'écrivent-ils entre eux. Le qualificatif de «caractéristiques» leur a été donné par l'éditeur Diabelli en 1830. Mais de fait elles tranchent sur tout le groupe des autres marches pour piano à quatre mains composées par Schubert. Alors que les marches s'inscrivent le plus souvent dans un rythme à C ou encore à 2/4, celles-ci choisissent toutes deux un 6/8 plus léger; alors que les Maestoso, Allegro moderato, Moderato sont ordinairement les tempos adoptés pour les marches, ces deux-ci choisissent résolument un tempo plus vif, *Allegro vivace*. Ce sont donc deux œuvres sœurs, toutes deux en ut majeur, toutes deux ouvrant sur le piétinement du rythme énoncé «staccato» aux basses, toutes deux comportant un trio en la mineur. La première est très claire dans son écriture en même temps que très étoffée dans sa sonorité, avec un rôle important confié aux voix basses souvent incitatives du rebondissement de l'action. Le trio mélodieux impose un temps de repos sans ombre au cœur de cette marche tout aussi égale dans son rythme que dans sa vitalité sans défaut. La deuxième a une trajectoire moins simple et moins directe. Les contrastes d'intensité y sont nombreux, les accents n'ont pas la sécurité rassurante dans son égalité de la première marche. Son ardeur, dans ses grands crescendos n'en paraît que plus volontaire. De la même manière son trio accuse une certaine inquiétude, la fragilité semble s'y accentuer, l'écriture devient soudain plus aérée, se rapproche de celle du lied et dans la douceur ambiguë de sa conclusion chuchotée on pressent déjà le climat de la future *Fantaisie en fa mineur*, ce qui entraîne bien loin de l'image stéréotypée et traditionnelle attachée aux mu-

siques des Marches.

#### **[5] GRANDE MARCHE HÉROÏQUE EN LA MINEUR, OPUS 66, D. 885**

##### **«Pour le Sacre du Tsar Nicolas 1<sup>er</sup>»**

Ce sont vraisemblablement les éditeurs qui ont commandé à Schubert en décembre 1825 une marche funèbre à l'occasion de la mort du tsar Alexandre 1<sup>er</sup>, très populaire en Autriche depuis le congrès de Vienne; cette marche est publiée à Vienne dès le mois de février suivant (opus 55, D. 859). Ayant ainsi célébré la disparition d'un tsar, Schubert poursuit son œuvre en célébrant l'avènement du successeur, Nicolas 1<sup>er</sup>, monté sur le trône impérial le 24 décembre 1825 et officiellement couronné le 3 septembre 1826. Le roi est mort, vive le roi! Apparemment Schubert a eu plus de joie, ou peut-être simplement plus de temps devant lui, pour écrire cette deuxième marche que pour la première. C'est une œuvre de plus grande envergure que la marche funèbre qui la précède. Elle s'ouvre solennellement «Maestoso», comme il se doit pour célébrer dignement un couronnement, elle comporte deux trios, l'un en mi mineur aux curieux accents à contre-temps, l'autre en fa majeur, très contrastés, suivis chacun d'un épisode d'un tempo plus vif. «Allegro giusto», et la coda ramasse généreusement les divers éléments de base de cette marche. Par rapport aux deux *Marches caractéristiques* qui lui sont vraisemblablement contemporaines, la présente marche se situe dans une recherche d'écriture beaucoup plus orchestrale et plus ornementale, les trilles, les traits rapides en triples croches, les appoggia-tures abondent, comme les ruptures d'intensité (*pp* et *ff* dans une même mesure). La re-

cherche de la jouissance se fait dans l'épanouissement de la sonorité. Et ce n'est pas sans raison que des musiciens ultérieurs penseront à l'orchestrer.

#### **[6] DANSE ALLEMANDE EN SOL MAJEUR, D. 618 N° 1**

C'est encore au cours de l'été 1818, que Schubert écrit nombre de danses pour piano, dont quelques-unes pour piano à quatre mains, dont cette ravissante *Danse allemande* en sol majeur qui pose, comme tant d'œuvres du même genre, toute la question du génie spécifiquement schubertien. De quoi s'agit-il? D'un thème très simple, sur un rythme à 3/4, comme dit à mi-voix (*pp* et même *ppp*), très simplement harmonisé, et le mystère est déjà là tout entier, comme s'il s'agissait de chercher le secret qui ouvrirait les portes d'un paradis perdu. Deux trios, le premier en sol, le deuxième en ut majeur, l'un très doux et l'autre plus vénétement, s'insèrent au cœur de cette *Danse allemande* sans parvenir à altérer son climat d'innocence vécu comme en un rêve.

**[7] Les TROIS MARCHES MILITAIRES. OPUS 51, D. 733**, datent de 1822. La première, en ré majeur, est sans doute une des œuvres pour piano, et sans aucun doute l'œuvre pour piano à quatre mains, la plus connue de Schubert. On ne sait rien des circonstances qui ont présidé à sa naissance, comme à celle de ses deux sœurs du groupe. «Allegro vivace» à 2/4, ce sont les basses qui par l'énoncé de rythmes robustes appellent à la mise en route du thème, celui-ci étonnamment vif s'étend tour à tour sur les différents registres qu'il peut atteindre, accentuant sa légèreté dans les registres

les plus élevés comme si le fifre s'en emparait. Le «trio» en sol majeur puis mineur se laisse aller non sans une certaine nonchalance au charme de cette ambiguïté. Pour l'avoir trop entendue, on oublie parfois de l'écouter; il faut retrouver la joie des amis la découvrant dans sa fraîcheur première pour être à nouveau sensible à la vivacité de son rythme comme au charme de son trio.

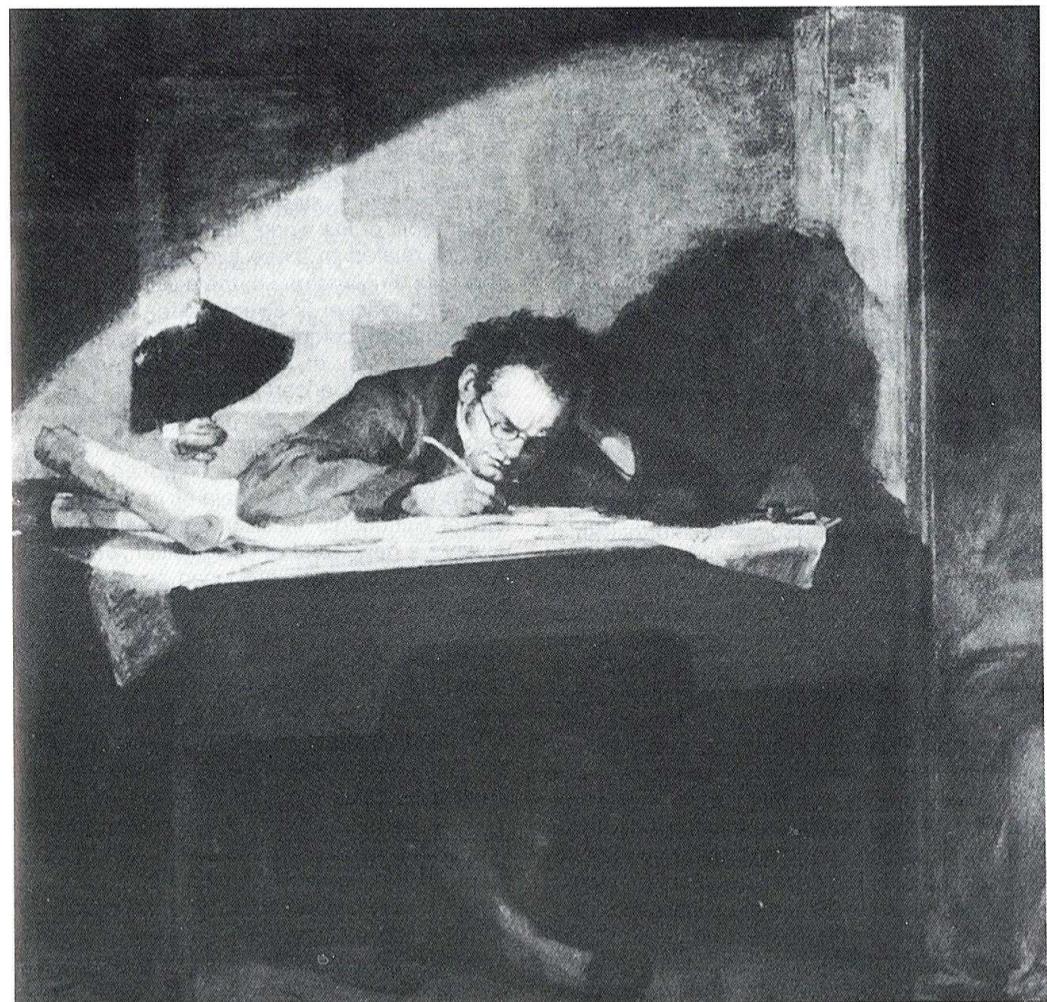
#### **[8] VARIATIONS EN SI BÉMOL MAJEUR, OPUS 82 N° 2, D. 603**

Sont-elles ou ne sont-elles pas de Schubert? La question a déjà été abondamment discutée sans pouvoir être définitivement tranchée. Si la conduite des variations peut paraître un peu systématique, certaines données thématiques semblent proches de l'univers schubertien. Elles auraient été composées au cours de l'été hongrois en 1818, dans la proximité donc de la *Sonate en si bémol majeur*, comme des *Variations en mi mineur*. Par leur tonalité facile et par le caractère gracieux du thème à varier, comme par l'aspect ornemental des variations, l'œuvre semble bien s'inscrire en effet dans le cadre des musiques que l'on était en droit d'attendre dans la maison comtale de la part du jeune précepteur. Les Variations sont précédées d'une *Introduction* d'une trentaine de mesures, sur un «tempo moderato», sorte de préparation rythmique à l'entrée du thème qu'annonce une libre cadence brillante à la voix supérieure. Le thème, marche légère à 2/4, toujours «moderato», pourrait bien venir d'un de ces recueils du temps, comme celui d'où Schubert tira la chanson du «bon chevalier». A partir de cette donnée très simple le jeu se complique de va-

riation en variation, comme s'il s'agissait de démontrer l'excellence d'un travail pédagogique, ainsi du moins des trois premières où la fluidité de la course des doubles et triples croches va s'exaspérer, tandis que s'affirment les échanges entre les deux partenaires. La quatrième, «più lento», laisse au contraire le champ libre aux facultés expressives des interprètes et leur assure le temps de repos nécessaire avant de se lancer dans le «Vivace» final, annoncé par une nouvelle cadence. Le final prend pour point de départ un thème venu d'une sonate pour piano précédemment composée (D. 575, en si majeur). La basse très fournie pose les assises solides d'un rythme à 3/8 tandis que le partenaire doit pouvoir, aux

voix supérieures, libérer le pouvoir mélodique d'un thème au contour essentiellement rythmique; ainsi prouvera-t-il son aptitude à faire chanter l'instrument tout en ne se laissant pas désarçonner par la rapidité du discours. Tout est si bien agencé dans l'ordonnance de cette œuvre en fonction de la démonstration d'un savoir, qu'il ne reste qu'à imaginer, à l'écoute de l'œuvre, un jeune professeur complice solidement campé au «secundo», tandis que, crânement installée au «primo», une toute jeune comtesse essaye de mener bon train et sans défaillance l'œuvre à son terme.

BRIGITTE MASSIN

A cursive signature of Franz Schubert, written in black ink. The signature is fluid and expressive, with large loops and flourishes. It appears to begin with "Franz" and end with "Schubert". Below the main name, there is a smaller, more scribbled section that looks like a signature or a date.

Schubert écrivant

The ever-renewed wonder evoked by Schubert's piano four hands. It may have been the composer's intention to display the teacher's talents before the pupil, to exalt rhythms captured in flight, to amuse himself by recreating the sounds of a military band on the keyboard, or on the contrary to seek the most intimate lyrical qualities by using the whole keyboard, or even simply to fix for ever one of the moments when music was, through partnership, the true mediator in the friendly, even amorous sharing. Thus Schubert's piano duets were composed throughout his creative period, from 1810-1828.

But in fact it was mostly during Schubert's maturity and beginning with the composer's first stay at the Esterhazy castle at Zseliz in Hungary, that is to say from 1818 onwards, that his piano duets came into full development. From 1818, he blossomed forth with a whole array of works. In the isolated castle, deep in the country and far away from Vienna, the piano played by four hands, ie. using the whole range, took the place of the missing orchestra. Apart from the pleasure which the composer visibly took in associating his own playing with that of the young countesses who were his pupils, there was also — and perhaps Schubert did not know this — something of a desire to penetrate the intimacy of the family circle with whom he shared the summer days. Thus as a child he composed string quartets to be played by his father and brothers. «I was a brother among many brothers and sisters and our father and mother were good». Schubert said one day at the beginning of that imaginary and splendid account written during the dark years of his life to explain a dream. There is no

doubt that it was not a dream really experienced during the night, but the projection of the dream of a whole lifetime: the return to the lost Paradise of his childhood. It is striking that the two periods when Schubert composed the most music for piano four hands were the summers, or the weeks that immediately followed the composer's stay in Hungary, 1818 and 1824. Most of the works in the present recording are related to these two periods in Schubert's life. In piano duets, the distance between pupil and teacher is swept aside, leaving only two equal and complimentary performers. After the second stay at Zseliz, the piano duet became so much a part of Schubert's creative output that he no longer needed exterior encouragement in order to compose in this form. From 1825 to 1828, he composed another twelve works, and here again as in other chapters of Schubert's music there is an opening towards a new world of composition where the freedom of approach produced its own forms; a generous world concerning the breadth of sound which was henceforth capable of conveying simultaneously the most intimate and mysterious questioning together with a most brilliant affirmation of himself. The piano duet now stands forever alongside the greatest and most daring of music, the music of Schubert at the age of thirty!

#### RECORD N° 1

##### [1] [2] [3] DIVERTISSEMENT À LA HONGROISE IN G MINOR, OPUS 54, D. 818

The summer of 1824 was the second which Schubert spent in Hungary at the Ester-

hazy residence. His status as a musician had changed considerably since his first stay in 1818, and this time he was received with more consideration than before. In spite of these circumstances, it seems that Franz Schubert, after a long period of depression, did not gain all the happiness he was expecting from this Hungarian summer. «For sure, this is no longer that happy time during which every thing seems haloed in youthful glory, only that fatal knowledge of miserable reality which I am seeking to transform as much as possible by my imagination. (God be praised!). We imagine that a place where we have it first been happier will bring good fortune whereas this happiness is first of all inside us; and thus I first of all suffered an unpleasant disillusion; however I am more in a position to find happiness and rest inside me than before». He had set out for Hungary in the hope of being able to start work on a symphony, but he returned with a fresh harvest of piano duets. A sonata and variations for piano duet, dances as well, were composed at Zseliz to satisfy the demands of his employment, but this did not preclude his own pleasure; the *Divertissement à la hongroise* was composed during the weeks following his return to Vienna, and was thus the direct result of his journey; it partly uses themes and rhythms derived from folk sources (Hungarian, gypsy), mingled with ideas of Schubert's own inspiration from these sources: «a reality which I seek to transform by my own imagination». This imagination seems to be abundant. God be praised, as Schubert said, it is not lacking here (when is it in the perpetual outpour of his music?). The *Divertissement à la hongroise* assembles an amazing wealth of material in an

indefinite manner. Freely constructed, three principle sections can nevertheless be distinguished: the first (*Andante*) and the last (*Allegretto*), both in G minor, enclose a march in C minor (*Andante con moto*); it is a continuous feast of rhythms and timbres. Popular rhythms are amplified: the rhythm of the strangely sad theme that begins the divertissement, that of the central march, that of the «Hungarian melody» (which Schubert also used in a piece for one pianist), around which the final allegretto is built, and the rhythm recalling the famous «march of Rakoczi» which also appears in the finale. The sounds are brilliant, in the search for orchestral colour, or else to describe folk instruments, the quiverings or tremolos which could be intended to describe the rapid, picturesque style of the cymbalum or a plucked string instrument. Here life itself bursts forth, rebounding from one motif to another, imposing sudden and surprising changes of atmosphere, key, rhythm, tempo, and introducing elements which appear to be strangers to the music, like the chorale theme which surges up to the heart of the flood in the allegretto, to be immediately incorporated. The vitality is tremendous: for example the pleasure with which Schubert gives way, starting out with a first idea, to the joy of free association with a perpetual swarm of ideas and inventions allowing him, within the great formal freedom provided by the very nature of the divertissement to further unleash his gift for modulation. From this point of view, the final allegretto is exemplary.

[4] [5] [6] The SONATA IN B FLAT MAJOR, OPUS 30, D. 617, is contemporary with the *Variations en E minor*. «I find myself completely

at ease, at last I live and compose like a God», Schubert wrote to his family from Zseliz castle where he was staying. At the end of the summer of 1818, the composer's energy can be measured from the number of works he brought back, even if these works possess themes that are sometimes old-fashioned, no doubt the part of the musical atmosphere in the Esterhazy household. Thus the *Sonata in B flat*, with its light three movement structure (*Allegro moderato*, *Andante con moto in D minor*, *Allegretto*), is turned more towards the past than the future, as is confirmed by the grace of the opening theme, surrounded with delicate ornaments; but as soon as we reach the surprising modulation announcing a second theme with an almost peasant-like rhythmic strength, we know that we are in the land of Schubert. We can feel this even more in the Development characterized by the changing colours of this first mouvement. In all its aspects, the second movement so closely resembles the lied that the composer's identity is inscribed in each note of the light march-like theme which, in spite of a tendency towards the minor, does not yet show the great tragic shadows surrounding so many Schubert «journeys». The finale is a wonderful example of the way in which Schubert found pleasure in a playful exchange between the two partners of a piano duet. The lightness is much increased, similarly the feeling of innocence which pervades the whole work finds itself in a game of echos so common in this sonata, the piano duet formula being particularly suitable for bringing them to the fore.

## 7 RONDO IN D MAJOR, OPUS 138, D. 608

When he published the work in 1835, Diabelli provided the following epitaph: «Notre amitié est invariable» (our friendship is unshakeable). This title was not given by the composer. We know that the rondo was written in 1818 most probably for performance by Schubert himself and one of his friends, Josef von Gahy, a great lover of piano duets and for several years Schubert's usual partner in this field. In the bright key of D major, with its traditional mood of celebration, in 3/4 time, that of so much dance music, and with a tempo marked «allegretto», it is a glib and joyful work where both partners set out to conquer the whole available keyboard, with a certain giddy penchant for repetition. Two long interludes (a third remained unfinished) find their place in the middle of the rondo. By insisting, the first in D minor introduces a feeling of vehemence: the second, in G major, turns towards the style of the variation. In spite of the passage in the minor key, this rondo remains happy and full of good humour: it is an excellent testimony to the days when piano duets were a spontaneous act when friends met. We know that Josef von Gahy could play Schubert's dances on his own for hours with the utmost pleasure, but when he could oblige the composer to join him at the keyboard, there can be no doubt that they played this duet of friendship together.

8 The VARIATIONS IN E MINOR, OPUS 10, D. 624, are among the very first compositions that Schubert wrote in Hungary during the summer of 1818. It was in the library of Zseliz castle, the home of count Esterhazy where he was tutor, that the young composer found a collection of French airs, published in 1813.

Schubert chose the third romance of this collection for the theme of a set of variations. The air in question was «Reposez-vous, bon chevalier» (rest, good knight) officially by Queen Hortense although it would seem more likely that it was the work of the flautist Louis Drouet, a musician at that time in the service of Louis Bonaparte, Queen Hortense's husband. Probably composed for the delights of relaxing at the castle and for the purpose of teaching the young countesses, Schubert dedicated the variations to Beethoven when they were published in 1822. To offer this work to the master of the variation can appear to be a strange gesture on Schubert's part, particularly when we consider that the eight variations still remain discreetly close to the theme, but no doubt it was a true mark of respect from a twenty-four year old composer to a master revered among other things for his contribution to piano music; that was why Schubert chose to dedicate to him what he considered his first work fit for publication, since the preceding opus numbers consist only of lieder and walzes. In 1822 Schubert was working on a symphony in B minor (the *Unfinished*) and was preparing to compose the *Wanderer-Fantasie* for piano; from this example, we can measure the constant lapse of time between the stage reached in his output and the knowledge which his contemporaries around him were able to possess of it. This said, the variations are far from insignificant. The freshness, contrasts, fluidity, the game of exchange between partners so well brought in, like in the play of echos so typical of Schubert, the changing from major to minor, the desire to become louder, the rhythmic vitality and refined modulations, these

variations already fully prove the special affinities that had long existed between Schubert's creative mind and the highly singular medium of the piano duet.

## RECORD N° 2

1 The RONDO IN A MAJOR, OPUS 107, D. 951, is the last work for piano duet in Schubert's catalogue. It ends the trilogy composed for this form in 1828: *Fantasia in F minor*, *Allegro in A minor* and *Rondo in A major*. We do not know of any for the existence of this solitary rondo. It is not impossible that Schubert thought of composing a new sonata for piano duet; this rondo would have been its eventual finale. It is a long and varied rondo with two themes, «allegretto quasi andantino» in 2/4 time, which the composer used so often to give rhythm to the march of the «Wanderer». As for the *Fantasia in F minor*, Schubert moves within a broad structure, leaving the themes or intermediate episodes of free development. Similar from this point of view to the work on the *Fantasie*, this rondo results in a specific atmosphere of inward lyricism, expressed without restraint and almost without tension. The similarity, almost a brotherhood, of the themes used, the privileged role of the middle register, indeed that of the bass used melodically, the mysterious conclusion with a murmured trill, everything in this work contributes towards an introspective approach. The melody that is released, developing so freely in the joyful complicity of the piano duet, is a song of contemplation; and in the manner of associating the two themes in a final display so that they

may be near each other forever, we can understand that this introspective song also explains the essentially Schubertian dream of a communion of shared happiness.

#### The MARCHES AND THE PIANO DUET

Schubert composed at least a dozen marches, mostly for piano duet. By its very nature, the «march» calls for a large number of instruments, trumpet calls, drum rolls, exchanges between the winds, or more simply a light march for strings which, in the 18th century, so often opened or concluded a divertissement or a serenade. At the time when the piano finally triumphed over the harpsichord, revealing its dynamic possibilities, at the time when it made a massive entry into the middle-class home, when «princely chapels» were on the retreat, at the time also when a whole generation of Europeans lived through the fears and excitement of the Napoleonic wars, it was normal for the March to descend into the home, seizing this new instrument and exploring all its resources. How better to succeed than by making use of all the possible methods of amplification, using the whole range of the keyboard, which meant using four hands instead of two? As early as about 1802, Beethoven had experimented by composing three marches for piano duet, rapidly it would seem, but the form was really begun by Schubert, to such an extent that it might have become a caricature of the composer: so many young amateur musicians, the children of so many families, gave themselves the thrill of sight-reading a military March, believing certainly and in all good faith that Schubert was primarily this: rhythms and warlike bursts which were

struck upon the family piano! At this moment the instrument revealed all its percussive possibilities.

[2] The GRANDE MARCHE IN E FLAT MINOR, OPUS 40 N° 5, D. 819, belongs to a group of six grandes Marches, composed at Zseliz, most probably in 1824 rather than 1818. If we settle for this year, they are contemporary with the C major sonata called «Grand duo» (opus 140, D. 812) coming shortly before the *Divertissement à la hongroise*, two works which explore magnificently the whole keyboard range of the instrument. The March No. 5, like the others in the set, is a good example of Schubert's search into the orchestral style. It is the only one of the in a minor key. Appearing like a great funeral march, «andante», the two partners playing equal roles, the bass marking the step with a persistent staccato; the light effects are modified by successive modulations, the march seems to become lighter, more luminous, before returning to the original key. The Trio in the relative major comes as a moment of ease before the return to the rhythms and accents of the March.

#### [3] [4] Two MARCHES CARACTÉRISTIQUES IN C MAJOR, OPUS 121, D. 886

They very probably closely follow the period of the *Marche héroïque*, composed in the spring of 1826. Having received the approval of a group of friends, Schubert felt himself to be encouraged to continue along the same path. «Schubert has composed marches for piano duet which must once again be very fine», they wrote to each other. The adjective «caractéristique» was given to them by the publisher

Diabelli in 1830. In fact they are different from all the other Schubert marches for piano duet. Whereas marches are most often written in C or time or else in 2/4 both of these choose a lighter 6/8 signature; whereas the indications Maestoso, Allegro moderato, Moderato, are usually chosen for a march, these two choose a livelier tempo *Allegro vivace*. Thus they are sister works both in C major, both beginning with a beating rhythm announced «staccato» in the bass, both containing a trio in A minor. The writing of the first is very light but the sound is nevertheless full-bodied, with an important role being given to the bass which often encourages a revival of the action. The melodious trio provides a moment of rest without shadow in the middle of this march, as rhythmically constant as it is unfailingly energetic. The second march is neither so simple nor direct. There are many contrasts of intensity, the accents do not possess the same reassuring security in their regularity as in the first march. Its passion in the great crescendos appears only more deliberate. Similarly the trio instils a certain anxiety, becoming more fragile, the writing more airy, approaching the lied. In the gentle ambiguity of the whispered conclusion, we can already feel the mood of the future *Fantasie in F minor*. Thus we are drawn away from the traditional stereotyped image of the March.

#### [5] GRANDE MARCHE HÉROÏQUE IN A MINOR, OPUS 66, D. 885

It was probably the publishers who commissioned a funeral march from Schubert in December 1825; the occasion was the death of the Tzar Alexander 1st, who had been very popular in Austria since the Congress of Vien-

na; the march was published in Vienna the following February (opus 55, D. 859). Having thus marked the disappearance of a Tzar, Schubert celebrated the arrival of his successor Nicholas 1st who ascended to the imperial throne on 24th December 1825 and was officially crowned on 3rd September 1826. The king is dead, long live the king! Apparently he had more pleasure, or else more time in front of him, for composing this second march than the first. The work is on a much larger scale than the funeral march. It begins solemnly «Maestoso», as it should to celebrate a coronation, possessing two contrasting trios, one in E minor with curious accents against the beat, the other in F major; both are followed by a more lively tempo, «*Allegro giusto*», and the coda generously gathers up the various basic elements of this march. In comparison with the two *Marches caractéristiques* which are probably contemporary, the present march is written in a much more orchestral and decorative style, with trills, rapid demi-semi-quaver runs and appoggiaturas abounding; there are also sudden dynamic contrasts (*pp* and *ff* in the same bar). A quest for happiness takes place with a blossoming of the sound. It was not without reason that later musicians thought of orchestrating it.

#### [6] DEUTSCHER TANZ IN G MAJOR, D. 618 N° 1

Once again it was during the summer of 1818 that Schubert wrote a number of dances for the piano, some of them for piano duet like the ravishing *Deutscher Tanz* in G major, which begs the question of Schubert's genius like so many other works of this kind. What does it

mean? A simple theme in 3/4 time, spoken in a half-voice (*pp* and even *ppp*), very simply harmonized, and the mystery is already present in its entirety, as if we were being asked to look for the secret to open the gates of a lost paradise. Two trios, the first in G, the second in C major, one very soft, the other more impetuous, are to be found at the heart of this *Deutscher Tanz*; they do not succeed in altering the feeling of innocence experienced as in a dream.

[7] The three **MARCHES MILITAIRES. OPUS 51, D. 733** date from 1822. The first, in D major, is without doubt a work for piano, and without any doubt at all the best-known of Schubert's works for piano duet. We do not know any of the reasons for its existence any more than for the other two of the group. «*Allegro vivace*» in 2/4 time, the entry of the theme is announced by the statement of robust rhythms in the bass. The theme is astonishingly lively, extending in turn over the different registers that it can reach, accentuating its lightness in the highest register as if the fife was carrying it away. The trio, first in G major, then minor, allows itself to be carried away not without a certain nonchalance, due to the charm of this tonal ambiguity. For having heard it too often, we sometimes forget to listen to it; we must once again encounter the joy of friends discovering it in its initial freshness in order to become sensitive again to its rhythmic energy and the charm of the trio.

[8] **VARIATIONS IN B FLAT MAJOR, OPUS 82 N° 2, D. 603**  
Are they or are they not by Schubert? The

question has already been abundantly debated without any definite conclusion. If the variations appear to have been conceived somewhat systematically, certain thematic ideas seem close to the world of Schubert. They could have been composed in Hungary during the summer of 1818, thus close to the date of the *Sonata in B flat* like the *Variations in E minor*.

Given their easy key and graceful subject for the variations, and the ornamental character of these, the work seems to be the kind of music that would have been expected of the young tutor at Esterhazy. A thirty-bar Introduction precedes the Variations, «*moderato*»; it is a sort of rhythmic preparation for the entry of the theme announced by a brilliant free cadence in the upper part. The theme, a light-hearted march in 2/4 time, still «*moderato*», could well have been taken from one of those contemporary collections, like the one from which Schubert chose the «*bon chevalier*». Starting with this simple element, the playing becomes more complicated with each variation, as if the composer was trying to demonstrate the excellence of his teaching methods. Therefore in the opening variations, the fluidity of the semi and demi-semi-quavers becomes exasperated, the exchange between both pianists more complex. The fourth, «*più lento*», on the contrary leaves the field open to the expressive talent of the performers, ensuring them a moment of rest necessary before attacking the finale, «*Vivace*», heralded by another cadence. The finale begins with a theme taken from a previous piano sonata (D. 575 in B major). The very rich bass provides a solid foundation with a 3/8 rhythm; in the upper parts, the other pianist must be able to liberate the melodic powers of

an essentially rhythmical theme, thus proving that he is able to make the instrument sing without allowing himself to be overthrown by the rapid tempo of the music. Everything in this work is so well organized to demonstrate knowledge, that it only remains for us to imagine, on listening to the work, a young teacher

solidly encamped in the «*secundo*», while, bravely installed in the «*primo*», a little countess is trying to make a success of bringing the work to an end without faltering.

BRIGITTE MASSIN  
translated by Charles Whitfield

## CHRISTIANIVALDI

Depuis ses études au Conservatoire de Paris, où il obtient 5 premiers prix, trente ans d'activité ont conduit ce pianiste dans tous les pays d'Europe, et à maintes reprises aux Etats-Unis, Canada, Japon et URSS.

Sa carrière est marquée du sceau d'une extrême diversité, avec une préférence pour la musique de chambre, dont il joue tout le grand répertoire, et une curiosité pour les littératures rares, qualités qui font de lui l'invité permanent de festivals tels que Dubrovnik, Kita-Kyushu, Kuhmo, Korsholm, Moscou, Naples et Newport. Il a également participé aux festivals d'Aix-en-Provence, Avignon, Berlin, Divonne, Istanbul, Montreux, Persépolis, Prades, Stavelot, Tours, Varsovie et Venise.

Peu d'artistes ont eu autant de partenaires prestigieux; de Rita Streich et Régine Crespin à Shirley Verrett et Teresa Zylis-Gara, de Christian Ferras et Salvatore Accardo à Mstislav Rostropovitch et Yuri Bashmet, les plus grands interprètes ont recherché sa collaboration.

Concerné par la musique de son temps, il a créé des œuvres de nombreux compositeurs.

Sa très abondante discographie a été saluée à plusieurs reprises par de hautes récompenses: grand prix des Disques de France, 3 prix Charles Cros, 2 prix de l'Académie du Disque, 3 diapasons d'or.

En 1969, il est nommé professeur de lecture à vue au Conservatoire de Paris, où il enseigne la musique de chambre depuis 1986.

## CHRISTIANIVALDI

Since finishing his studies at the Paris Conservatory, where he received five first prizes, this pianist has been active in every country in Europe — and frequently in the U.S., Canada, Japan and USSR — for the last thirty years.

His career is stamped with the seal of extreme diversity, with a predilection for chamber music, as he plays every important work in this repertoire.

This diversity as well as his curiosity for rare music make him a permanent guest in such Festivals as Dubrovnik, Kita-Kyushu, Kuhmo, Korsholm, Moscow, Naples and Newport, and also those of Aix-en-Provence, Avignon, Berlin, Divonne, Istanbul, Montreux, Persepolis, Prades, Stavelot, Tours, Warsaw and Venice.

Few artists have had so many prestigious partners: Rita Streich, Régine Crespin, Shirley Verrett, Teresa Zylis-Gara, or Christian Ferras, Salvatore Accardo, Mstislav Rostropovitch, Youri Bashmet — the greatest performers have requested his collaboration.

Concerned by the music of his own time, he has created works by numerous composers.

His very extensive discography has been hailed several times by high awards: grand prix of French Record Dealers, grand prix Charles Cros, three times, grand prix from the National Record Academy twice, and three «diapasons d'or».

He was named professor of Sight Reading at the Paris Conservatory in 1969, and since 1986 is teaching Chamber Music there.

## NOËL LEE

Pianiste et compositeur américain, Noël Lee réside à Paris depuis 1948. Ses compositions — embrassant tous les genres, de l'oratorio, du ballet, du concerto, à la musique vocale, de chambre et particulièrement de clavier — lui ont valu de nombreuses distinctions dont un prix de l'Académie Américaine des Arts et Lettres pour l'ensemble de son œuvre, et plus récemment, un prix du Concours Arthur Honegger de la Fondation de France. Claude Rostand a pu écrire: «... des ouvrages dont la qualité fait regretter que l'activité pianistique du musicien soit au détriment de son activité créatrice».

Cette activité pianistique, poursuivie depuis son jeune âge, l'a mené sur les six continents. Parmi ses 160 microsillons et disques compacts — de piano, de musique de chambre ou vocale, dont 9 couronnés de prix — citons l'intégrale des Sonates de Schubert (la première à avoir été enregistrée), toute l'œuvre de piano de Debussy et de Ravel, ainsi que plus de 20 disques à quatre mains et à deux pianos en collaboration avec Christian Ivaldi.

Nadia Boulanger a écrit sur lui: «Noël Lee est un des plus beaux musiciens que j'aie rencontrés. Compositeur d'une réelle personnalité, il a la délicatesse et la force, la perception aiguë des ressources de son instrument, le sens de la hiérarchie des valeurs et une compréhension totale des œuvres».

## NOËL LEE

Noël Lee, American composer and pianist, has been living in Paris since 1948. His compositions — covering every domain from oratorio, ballet, and concerto, to vocal, chamber, and particularly keyboard music — have won him numerous awards, including one from the American Academy of Arts and Letters for his creative work in general, and, more recently, a prize from the Arthur Honegger Composition Contest. The critic Claude Rostand has commented: «... compositions the quality of which makes one regret that the musician's pianistic activity is at the expense of his creative activity».

This pianistic activity, followed since his youth, has taken him on tour on six continents. Among his 160 recordings — long-playing and compact discs — of piano, chamber and vocal music, 9 of which have had prizes — mention should be made of the first recordings ever released of all the Schubert Piano Sonatas, the complete solo works of Debussy and Ravel, as well as over 20 records of four-hand and two-piano music in collaboration with Christian Ivaldi.

Nadia Boulanger has written: «Noël Lee is one of the finest musicians I have ever met. Composer with a real personality, he has refinement and strength, an acute perception of the resources of his instrument, a sense of the hierarchy of values and a total understanding of the works».