



Photo Florian Tiedje

ARN 68176



IGNAZ
MOSCHELES

Oeuvres pour piano

NOËL LEE

Texts
in
French, English



L'ŒUVRE POUR PIANO D'IGNAZ MOSCHELES



Ignaz Moscheles

Bien des chemins se sont effacés dans le paysage romantique. Seules, continuent à être fréquentées les voies ouvertes par des musiciens dont l'œuvre relate le combat que se livrent en eux les aspects contradictoires de leur nature. La dualité est le caractère dominant de l'être romantique. Derrière Beethoven, Liszt, Chopin, Schumann, Berlioz et Wagner ont conquis des territoires nouveaux où leur souveraineté est incontestée. Nous tenons beaucoup, et ce, parfois au détriment de la réalité historique ou sociologique, à ce que chacun d'entre eux réponde au critère que nous nous faisons de l'artiste romantique : un révolutionnaire qui tourne le dos au passé, qui hait par conséquent le classicisme et que son rêve, ses passions aspirent vers un perpétuel devenir. Et cependant, il n'est pas un seul de ceux que nous venons de nommer qui n'ait ressenti la nostalgie d'un classicisme. Nous l'oublions souvent comme pour mieux rejeter les autres musiciens qui, dans le même temps, n'ont pas craint d'installer la nouveauté sur le terrain de la tradition, tel Ignaz Moscheles. A peine son nom émerge-t-il aujourd'hui de la légion tapageuse des virtuoses, ses contemporains. Ce n'est rien d'assurer que Moscheles vaut mieux que Herz, Pixis ou Thalberg. Si la meilleure façon de le prouver est de faire entendre sa musique, il est également nécessaire de replacer Moscheles dans son époque.

L'existence d'Ignaz Moscheles recouvre la période la plus riche et la plus effervescente du romantisme musical : 1794-1870. Cette existence ne serait pas romantique si elle ne défiait déjà l'unité de lieu : naissance à Prague, où sont précocement acquis auprès de Dionys Weber les rudiments de l'art ; poursuite de la formation artistique à Vienne, sous la férule germanique d'Al-

brechtsberger et celle, latine, de Salieri ; puis un rayon d'action qui va de Londres, lieu de première résidence à partir de 1821, à Leipzig, sur l'invitation faite par Mendelssohn, en 1843, d'enseigner le piano au Conservatoire ; un pôle d'attraction constant, Paris et l'amitié de Chopin.

Première rencontre déterminante pour Moscheles : un maître du passé, Jean-Sébastien Bach qu'il contribuera à révéler à un élève : Felix Mendelssohn. Seconde rencontre déterminante : un maître vivant, un modèle, un « père », Ludwig van Beethoven. En 1814, celui-ci confie au jeune musicien de vingt ans la tâche de réduire *Fidelio* au piano. Et Moscheles d'écrire dans son journal quelques années plus tard ⁽¹⁾ : « Que sommes-nous, nous tous musiciens, quel que soit notre nom : de petits, de microscopiques satellites ; seul, Beethoven est la grande lumière éclatante. »

Moscheles n'attendait pas que Beethoven soit mort pour lui reconnaître du génie. Celui qui, à l'âge de sept ans, jouait la *Sonate pathétique*, amorçait avant 1820, un véritable apostolat en faveur de Beethoven, s'imposant, d'avis d'experts, comme son meilleur interprète. C'est ainsi qu'au cours de l'hiver 1821-1822 il faisait entendre aux Parisiens indifférents la *Fantaisie pour piano, chœurs et orchestre, op. 80*. Rien d'étonnant donc à ce que sa production personnelle — près de 150 numéros d'opus — oscille entre deux pôles, contradictoires, comme il se doit : d'une part, la virtuosité, la bravoure ; de l'autre, une recherche plus introspective à la faveur de laquelle se développe l'intuition divinatoire des ressources spécifiques du nouveau piano. Il est rare d'ailleurs que dans l'œuvre la plus brillante de Moscheles (le *Rondeau brillant « Les Charmes de Paris »* par exemple), la musique ne se mette pas tout à coup à l'écoute de l'âme, que quelques en-

chaînements harmoniques imprévus n'interrompent la griserie des doigts pour libérer un authentique élan du cœur. Moscheles n'a été virtuose qu'à la condition de pouvoir laisser jaillir à point nommé cette source réellement inventive, canalisée par la plus solide des techniques compositionnelle et pianistique.

Avec l'interprète, le romantisme invente la musique aux dépens du passé. Avec l'improvisateur, il l'investit dans le futur. Moscheles a été les trois à la fois avec la même exigence, servi par une culture musicale exceptionnelle pour son temps (Bach, Hændel, Scarlatti, Clementi, Mozart, Haydn), auteurs que, dans un souci d'authenticité, il jouait, au cours de ses concerts historiques de Londres, soit au piano, soit au clavecin. Admirateur de la tradition polyphonique, Moscheles se porte garant de maintenir le lien entre celle-ci et son époque.



Innovation aussi. Fétis qui était parmi les auditeurs du premier concert parisien de Moscheles, le 20 décembre 1820, assure que «la nouveauté de son jeu produisit une vive sensation, et fut le signal d'une transformation dans l'art de jouer du piano». Quinze ans plus tard, évoquant l'improvisateur, il écrira : «J'ai vu Moscheles recevoir à la fois, dans un concert, trois thèmes, parmi lesquels il devait choisir celui de son improvisation, mais il les traita successivement tous les trois, puis les réunit dans un travail exquis, les faisant passer alternativement d'une main à l'autre, et se servir mutuellement d'accompagnement, sans qu'il y eût un instant d'hésitation, et sans que la progression d'intérêt s'arrêtât... J'avoue que je croyais à peine à ce que je venais d'entendre».

Est-il besoin de rappeler que Schumann s'est reconnu musicien en grande partie grâce à Moscheles et que c'est peut-être la seule influence véritable qu'on puisse déceler avec évidence dans son écriture pianistique. Faut-il rappeler aussi qu'il lui dédia sa 3^e sonate, op. 4 ? A son tour, bien des années plus tard, ce sera à Moscheles de saluer Schumann comme un maître en lui dédiant sa *Sonate pour violoncelle*, op. 121. Et Schumann, dans une lettre du 20 novembre 1851, répondra : «Lorsque, il y a plus de trente ans, à Karlsbad, complètement inconnu de vous, je conservais, comme une relique, un billet de concert que vous aviez touché, aurais-je pu rêver qu'un maître si renommé m'honorerait jamais de la sorte?».

Même admiration amicale de la part de Chopin, lequel déroulait parfois Moscheles par ses audaces. Mais celui-ci, avec l'esprit de tolérance et d'ouverture qui l'a caractérisé sa vie durant, ajoutait que Chopin étant un pur génie, il ne pouvait se tromper.

Il reste à aborder Moscheles compositeur. Son œuvre est presque entièrement consacrée au piano. Il s'y révèle un coloriste du clavier et un harmoniste qui partage avec les musiciens de Bohême, d'où il est natif, une originalité qui annonce Smetana. Cependant, la grande particularité de Moscheles compositeur est qu'il poursuit son rêve de musicien à travers une conception didactique de son art.

Le romantisme de Moscheles pressent l'irrationnel affectif de Schumann, mais délaisse la transcendance philosophique et visionnaire de Liszt, l'abstraction sentimentale de Chopin. Son invention, qui se veut constamment *caractéristique*, est d'essence dramatique. Aussi le musicien a-t-il parfois recours à des titres qui, sans être pour autant des programmes, peuvent apporter à l'interprète la suggestion d'une image.

LES ŒUVRES

Pour définir l'apport exact d'Ignaz Moscheles et montrer combien il fait œuvre de novateur, il est capital de préciser les dates de chacune de ses œuvres, interprétées par Noël Lee sur les éditions originales.

Les douze *Études pour piano*, op. 95, ont été publiées à Paris par Schlesinger, au début de 1836. L'édition allemande de ces études qui forment le compendium de la technique de Moscheles, porte le titre suivant (nous traduisons) : «Études caractéristiques pour le piano, pour le développement du jeu et de la bravoure». Dans cette édition, chaque étude porte un titre.

C'est, selon toute vraisemblance, la parution de ces études qui engagea Liszt à remanier, l'année suivante, ses *Études* de 1826, pour en faire la seconde version des *Études d'exécution trans-*

cedante publiées en 1839. On sait par les notes de Mme Auguste Boissier prises durant les leçons que Liszt donnait à sa fille en 1832 que, déjà, il prisait fort les *Études* op. 70 de Moscheles et appuyait son enseignement sur les principes techniques de ce dernier. C'est d'autre part en 1837 que Chopin livra à l'éditeur sa seconde série d'*Études* op. 25. Par un juste retour des choses, Moscheles commandera à Chopin trois études et à Liszt une («Ab irato») pour sa célèbre *Méthode des méthodes* (1840).

Moscheles a conçu ses douze *Études caractéristiques*, op. 95 comme un cycle ainsi qu'en témoignent les quelques mesures «ad libitum» qu'il a placées à la fin de chaque étude pour qu'elle puisse être enchaînée à la suivante.

1 ÉTUDE EN SOL MAJEUR, «TENDRESSE», OP. 95, N° 7

Elle est intitulée «Tendresse», ce que suggère le balancement d'une barcarolle qui, comme le sera celle de Chopin, est notée à 12/8. Le «cantabile con tenerezza» est porté par de larges et transparents arpèges. L'épisode central est plus dramatique. Depuis le ton de mi bémol, des paliers modulants, où l'on note des alternances du majeur et du mineur affectionnées par Moscheles, ramène au ton principal.

2 ÉTUDE EN MI MINEUR, «SCÈNES DE FÊTES POPULAIRES», OPUS 95, N° 8

Sous ce titre inhabituel, Moscheles nous propose une étude énergique d'accords en rythmes pointés lourds, entrecoupés ou accompagnés par des trilles ou des trémolos. Malgré l'indication de tempo «Presto. Alla Napolitana», la fête a lieu certainement en Europe Centrale. Nous imaginons facilement des paysans solides et costumés dansant — sinon joyeusement, car la musique est plutôt sombre — au moins avec détermination.

3 ALLEGRO DI BRAVURA, «LA FORZA», OP. 51, N° 1

Les trois *Allegri di bravura*, op. 51, publiés par Peters en 1826, ont la réputation justifiée d'être parmi les œuvres les plus accomplies de Moscheles. Le titre en italien (nous traduisons) résume les trois qualités du jeu pianistique auxquelles le compositeur-pianiste attachait le plus d'importance: «Allegri di bravura caractérisant la Force, la Légèreté et le Caprice, conçus pour l'étude des plus grandes difficultés du piano». Ils sont dédiés à un autre grand pianiste précurseur, Jean-Baptiste Cramer. Les titres, au moins, inspireront Liszt, et le contenu, Schumann et Chopin pour leurs propres allegros de concert. Car il ne s'agit pas chez Moscheles de pièces de pure virtuosité. Ces *allegri di bravura* sont en réalité de grands mouvements de sonate.

Moscheles a travaillé à ces œuvres durant l'été de 1821, dans la propriété de son ami le pianiste Frédéric Kalkbrenner, à Praslin (Aube).

L'*Allegro di bravura*, «La Forza», en mi majeur op. 51 n° 1, est d'une écriture à la fois symphonique et ultra-pianistique (avec une main gauche très sollicitée par les basses). Un motif à l'unisson qui dominera le mouvement entier est entendu dès l'abord. La progression et l'enrichissement progressif de l'exposition avec ses changements d'éclairage, amène le second thème principal, grave et rêveur, en ré majeur dont la basse rappelle le motif d'introduction. Cette première partie conclut en si majeur. Le début du développement commence en si mineur, sur le motif initial renversé (et Moscheles, non sans humour, note «risvegliato», «réveillé» !). Développement remarquablement dramatique et polyphonique avec des imitations de plus en plus serrées qui conduisent à un fugato à 4 voix débutant en fa dièse mineur. Son dénouement le présente «al rovescio», «à l'envers», selon un procédé d'écri-

ture contrapunctique savant que le compositeur souligne. Ce passage conduit à la réexposition qui se fait en ut majeur puis rejoint la tonalité initiale. La coda est brillante sans sacrifier à la virtuosité.

En 1826, Moscheles publiait chez Schlesinger les deux livres d'*Études* formant l'*opus 70*, ouvrage qui a sans doute le plus fait pour sa renommée de musicien. Moins difficiles que les *Études op. 95*, ces vingt-quatre études non titrées sont dédiées à son maître et ami Dionys Weber. Dans la préface, Moscheles définit le propos qu'il s'est fixé en les composant:

«L'auteur n'a pas la prétention d'avoir fait un ouvrage entièrement neuf; mais ayant étudié à fond les compositions des grands maîtres, s'étant pénétré de leurs principes, il a donné à sa pensée un libre essor, sans lui imposer d'autre guide que la connaissance de l'instrument, dont les ressources lui semblent infinies... Le but de l'auteur n'est pas tant de perfectionner le mécanisme des doigts, que de s'adresser à l'imagination du pianiste, et de le mettre à même d'exprimer les sentiments et les passions avec toutes les nuances délicates qui les caractérisent: en un mot de lui donner toutes les qualités qu'on désigne par ce terme collectif: *Le style*».

En réalité, les vingt-quatre études de perfectionnement dans tous les tons majeurs et mineurs tiennent compte de la tradition (la 10^e, par exemple, est conçue dans le style de Scarlatti et la 24^e est un prélude et fugue) autant qu'elles se tournent vers l'avenir.

4 ÉTUDE EN LA MINEUR, OP. 70, N° 5

Qui n'assurerait par exemple que cette étude «allegro agitato con passione», techniquement centrée sur les notes doubles, ne soit un intermezzo de Brahms, avec ses longues pédales harmoniques qui rendent si troublantes et si sub-

tilles la fonction des notes de passage ?

5 ÉTUDE EN LA MAJEUR, «JUNON», OP. 95, N° 4

Il est bien difficile de dire ce qui a suggéré à Moscheles le titre de «Junon», pour cette étude aux remous profonds et au caractère sombre et farouche. Les deux mains obéissent constamment à des mouvements contraires. La cantilène «appassionato ed agitato» qui triomphe de ce déferlement d'arpèges modulants, nous plonge dans le climat des *Fantasiestücke*, op. 12 de Schumann.

6 ÉTUDE EN FA DIÈSE MINEUR, OP. 70, N° 17

Mouvement perpétuel de doubles croches sans cesse modulant, à deux parties, qui «a pour but d'exercer au style lié et soutenu» mais constitue avant tout une sorte de poème fantastique.

7 ÉTUDE EN RÉ BÉMOL MAJEUR, «CONTRADICTION», OP. 95, N° 3

Elle est intitulée «Contradiction» et joue déjà sur ce que Debussy appellera «les sonorités opposées». Mais ici il s'agit essentiellement de réparties thématiques entre la main gauche et la main droite sur un roulement continu de traits et d'arpèges, créant une couleur harmonique miroitante.

8 RONDEAU BRILLANT, «LES CHARMES DE PARIS», OP. 54

Moscheles aimait beaucoup la vie en société et le commerce des artistes. Son extrême urbanité, sa tolérance n'entameront cependant jamais son esprit critique. S'il fallait à tout prix trouver une justification au plaisant *Rondeau brillant* «*Les Charmes de Paris*», op. 54, publié par Schlesinger en 1822, le récit fait par Moscheles dans son journal, d'une soirée passée chez le fa-

meux décorateur de l'Opéra, Cicéri, durant l'hiver de 1820, nous la fournirait:

«Dans le premier salon étaient réunis des peintres célèbres, dessinant pour leur agrément; parmi eux se trouvait Cherubini, dessinant également. On me fit l'honneur de me caricaturer, comme c'est l'usage pour tout nouvel arrivant. Dans le salon suivant, des artistes du Théâtre Français. Un morceau à quatre voix de Cherubini fut remarquablement chanté. Puis toute l'assemblée s'arma de miriltons de toutes grandeurs, et exécuta l'ouverture de *Démophon*... sur ces instruments en bois ou en sucre; deux poêles à frire remplaçaient les timbales. Horace Vernet nous amusa ensuite en exhibant son talent de ventriloque...».

Après une introduction dramatique «andante» «alla Weber», le fringant thème refrain du «rondo allegro» pourrait être signé par Hummel.



Cherubini

Le second thème est plus délicat. La pièce est traitée dans l'esprit de la variation, avec un épisode central en sol majeur qui fait place à plus d'émotion.

9 ÉTUDE EN LA BÉMOL MAJEUR, «CLAIR DE LUNE AU BORD DE LA MER», OP. 95, N° 10

Sous le titre très évocateur de «Clair de lune au bord de la mer», cette étude est en réalité un admirable morceau de polyphonie à 4 voix, «andante placido», d'une conduite harmonique hardie, avec un sens très schumannien du rôle expressif des appoggiatures qui n'est pas sans faire évoquer une fois encore le climat nocturne des *Fantasiestücke*, op. 12.

10 ÉTUDE EN MI BÉMOL MINEUR, OP. 70, N° 8

Un rythme mordant donne à cette étude tout son caractère. Un contraste est apporté par la partie centrale plus tranquille, en mi bémol majeur, qui tranche avec l'«allegro agitato». «Elle sert d'exercice pour les passages en octaves détachées avec staccato et legato», note Moscheles.

11 ÉTUDE EN SI BÉMOL MINEUR, OP. 70, N° 12

Dans cette étude, Moscheles se place à la hauteur de Schumann et de Chopin. Toute de légèreté et de délicatesse, elle fait entendre à travers son magique scintillement une phrase de lied d'une émouvante noblesse.

12 SONATE MÉLANCOLIQUE EN FA DIÈSE MINEUR, OP. 49

Nous savons quels avatars a subis la sonate au XIX^e siècle. Interprète et ami de Beethoven, Moscheles s'est attaqué très tôt au problème de la sonate, cherchant une solution formelle au mo-

ment où Beethoven en apportait plusieurs avec les dernières des siennes. Pour être une œuvre de jeunesse, la *Sonate mélancolique en fa dièse mineur* (ton de la 1^{re} sonate de Schumann) n'en est pas moins la quatrième de son auteur (la 3^e, de 1816, étant dédiée à Beethoven). Si elle ne fut publiée qu'en 1822 par André, à Offenbach, l'esquisse remonte à l'époque de la rencontre de Moscheles avec Beethoven en 1814-1815. Il s'agit en réalité d'un seul grand mouvement de forme-sonate, laissant pressentir par son aspect monolithique et ses tendances cycliques les recherches ultérieures. La soumission du discours à des implications plus affectives que purement dialectiques en fait une œuvre teintée de romantisme. L'inflexion du premier thème préfigure la 2^e sonate de Schumann et l'articulation des différents éléments mis en jeu aboutit à créer une tension dramatique que dénoue un épisode de virtuosité. Mais le caractère poétique et élégiaque l'emporte dans cette œuvre discrète et attachante.

JOËL-MARIE FAUQUET

(¹) Charlotte Moscheles. *Aus Moscheles' Leben* (1872). Il est regrettable que cet ouvrage, constitué de lettres et du journal d'Ignaz Moscheles, si précieux pour la connaissance du romantisme européen, n'ait jamais été traduit en français.

THE PIANO MUSIC OF IGNAZ MOSCHELES

Many paths in the romantic landscape have been washed away. The only ones which continued to be used were those opened by musicians whose works tell of the combat waged inside of them between the contradictory sides of their character. Duality was the dominating feature of the romantic personality. After Beethoven, Liszt, Chopin, Schumann, Berlioz and Wagner conquered fresh ground where their sovereignty went unquestioned. Sometimes at the expense of historical or sociological reality, we very much want each of them to conform to our own personal view of the romantic artist: a revolutionary who turns his back on the past, who consequently hates classicism and whose dream, whose passions aspire to everlasting transformation. And however, not one of the above-mentioned names avoided feeling the nostalgia of the classical tradition. We often forget this as if to reject further the other musicians who, at the same time, were not afraid to establish new ideas on the ground of tradition, such as Ignaz Moscheles. Today his name scarcely emerges from the noisy horde of virtuosos, his contemporaries. It means nothing to state that Moscheles was worth more than Herz, Pixis or Thalberg. If the best way of proving this is to play some of his music, it is also necessary to situate Moscheles in his times.

The lifetime of Ignaz Moscheles covers the richest and most sparkling period of romanticism in music : 1794-1870. This lifetime would not be romantic if it was not already defying unity of place: he was born in Prague and early on studied the rudiments of his art under Dionys Weber; he continued his studies in Vienna, under the Germanic iron rod of Albrechtsberger and the Latin discipline of Salieri; next, a field of action stretching from London, his first place of resid-

ence from 1821, to Leipzig, replying to Mendelssohn's invitation, in 1843, to teach the piano at the Conservatory; a constant pole of attraction : Paris and the friendship of Chopin.

The first decisive meeting for Moscheles was with a master of the past, Johann Sebastian Bach, whom he helped to reveal to a pupil: Felix Mendelssohn. A second decisive meeting : a living master, a model, a «father»: Ludwig van Beethoven. In 1814, the latter entrusted the young twenty-year-old musician with the task of arranging *Fidelio* for the piano. Moscheles wrote in his journal a few years later (¹): «Who are we, musicians all of us, whatever our name may be : little, microscopic satellites; Beethoven, alone, is the great shining light». Moscheles did not wait for Beethoven to die before recognizing him as a genius. He who, at the age of seven, was playing the *Sonata «pathétique»*, began before 1820 a true apostolate in favour of Beethoven and established himself in the opinion of experts as his finest interpreter. Thus, during the winter of 1821-1822, he performed the *Fantasia for piano, chorus and orchestra, op. 80* before indifferent Parisians. Nothing astonishing then is that his own works — nearly 150 opus numbers — oscillated just as they should between two opposite poles : on the one hand, virtuosity, bravura; on the other, a more introspective search leading to the development of his intuitive feeling for the specific possibilities of the new piano. Besides, it is rare not to find in Moscheles' most brilliant music (the *Brilliant Rondo «Les Charmes de Paris»* for example) that it suddenly begins to listen to the soul or that a few unexpected harmonic progressions interrupt the excitement of the fingers in order to liberate an authentic glow from the heart. Moscheles was a virtuoso only provided

that he could allow that really inventive source to gush forth just at the right time, directed by the most solid compositional and pianistic technique.

With the performer, the romantic period invented music at the expense of the past. With the improviser, it invented it in the present. With the composer, it invested it in future. Moscheles was all three at the same time with the same demands, served by an exceptional knowledge of music for his times (Bach, Handel, Scarlatti, Clementi, Mozart, Haydn), composers whose music he played either on the piano or, out of desire for authenticity, on the harpsichord during his historical concerts in London. Admiring the polyphonic tradition, Moscheles guaranteed to maintain the bond between this and the music of his own age. Innovation also. Fétis, who was in the audience at Moscheles' first Parisian concert on the 20th December 1820, declared that «the novelty of his playing produced a vivid sensation, and was the signal for a change in the art of piano playing». Fifteen years later, recalling the improviser, he was to write: «I have seen Moscheles receive three themes at once during a concert from which he was to choose the one for his improvisation, but he treated all three of them in succession, then united them in an exquisite piece of work, making them pass alternately from one hand to the other, and serve each of them as accompaniment, without there being a moment's hesitation, and without stopping the moving onwards of the interest... It admit that I hardly believed what I had just heard».

Is there need to recall that Schumann recognized himself as a musician largely thanks to Moscheles and that it was perhaps the only real influence that can be revealed clearly in his writing for the piano. Is it also necessary to call to mind that he dedicated his *3rd Sonata, op. 14* to him? Many years later, it was Moscheles' turn to

salute Schumann as a master by dedicating his *Cello Sonata* to him, *op. 121*. And Schumann, in a letter dated the 20th November 1851 was to reply : «When, more than thirty years ago, in Karlsruhe, completely unknown to you, I kept as a relic, a concert ticket that you had touched, could I have dreamed that such a renowned master would ever honour me in this way?»

The same friendly admiration came from Chopin who sometimes baffled Moscheles with his boldness. But the latter, with the spirit of tolerance and open-mindedness which marked him throughout his life, added that Chopin, being a pure genius, could not be mistaken.

It remains for us to approach Moscheles the composer. His music is almost entirely devoted to the piano. there he reveals himself as a colourist of the keyboard and a harmonist who shared with the musicians of his native Bohemia an originality that foreshadowed Smetana.. However, the important point about Moscheles the composer is that he continued his musician's dream through a didactic conception of his art. The romanticism of Moscheles pursued the irrational emotion of Schumann, but abandoned the philosophical and visionary mind of Liszt, the sentimental abstraction of Chopin. His invention, intended to be constantly *characteristic*, is essentially dramatic. Sometimes, the composer also used titles which, without actually being programmes, can provide the performer with the suggestion of a mental picture.

THE WORKS

In order to determine the exact contribution of Ignaz Moscheles and to show to what extent he innovated, it is of vital importance to mention

the exact dates of each work; they are performed on this recording by Noël Lee who has used the original editions.

The twelve *Studies for the piano, opus 95* were published in Paris by Schlesinger, at the beginning of 1836. The German edition of these studies, which formed the compendium of Moscheles technique, bore the following title which, translated, reads: «Characteristic studies for the piano, for the development of playing and bravura». In this edition, each study carries a title.

It was, in all probability, the appearance of these studies which urged Liszt to revise his *Etudes* of 1826 the following year, in order to make a second version of the *Etudes d'exécution transcendante* published in 1839. We know from the notes taken by Mme Auguste Boissier during the lessons her daughter received from Liszt in 1832 that, already, he much appreciated the *Studies, op. 70* by Moscheles and based his teaching on the technical principles of the latter. In addition, it was in 1837 that Chopin submitted his second set of *Studies, op. 25* to the publisher. In return, Moscheles appropriately commissioned three studies from Chopin and one from Liszt («Ab Irato») for his famous *Méthode des méthodes* (1840).

Moscheles conceived his twelve *Characteristic Studies, op. 95* as a cycle, shown by several «ad libitum» bars which he placed at the end of each study so as to lead straight into the next one. These bars were suppressed in later editions.

1 STUDY IN G MAJOR, «TENDRESSE», OP. 95, N° 7

It is entitled «Tenderness», as suggested by the rocking rhythm of a barcarolle, noted in 12/8 time as Chopin's was to be. The «cantabile con tenerezza» is born along by broad and transpar-

ent arpeggios. The central section is more dramatic. Starting from E flat and modulating stepwise (here we can notice the alternating major and minor Moscheles liked), the music returns to the main key.

2 STUDY IN E MINOR, «SCENES OF POPULAR FESTING», OPUS 95, N° 8

With this unusual title, Moscheles proposes an energetic study of chords in heavy dotted rhythms, interrupted or accompanied by trills or tremolos. Despite the tempo indication «Presto. Alla Napolitana» the popular holiday has a definite Central European atmosphere. We can easily imagine solid, costumed peasants dancing, if not joyfully, since the music is rather somber, at least with determination.

3 ALLEGRO DI BRAVURA «LA FORZA», OP. 51, N° 1

The three *Allegri di bravura, op. 51* published by Peters in 1826 have the justified reputation of being among Moscheles' most accomplished works. The title, translated from the Italian, sums up the three qualities of piano playing to which the composer pianist attached the greatest importance : «Allegri di bravura marking Strength, Agility and Caprice, conceived for studying the greatest difficulties of the piano». They were dedicated to another great forerunner pianist, Johann Baptist Cramer. The titles, at least, were to inspire Liszt and the contents were to influence Schumann and Chopin for their own concert allegros. For there no question with Moscheles of purely virtuosic pieces. These *Allegri di bravura* are in fact lengthy sonata movements.

Moscheles worked on these pieces during the summer of 1821 on his friend Frédéric Kalkbrenner's property at Praslin (Aube).

The *Allegro di bravura «La Forza» in E mi-*

nor, op. 51 n° 1 is written in both a symphonic and highly pianistic style, the left hand in great demand for the bass. First of all, we hear a motif in unison which is to dominate the whole movement. The progression and gradual enrichment of the Exposition with its changes of light, leads to the second main theme, serious and thoughtful, in D major, the bass reminding us of the introductory motif. This first part ends in B major. The development begins in B minor, the initial motif inverted (Moscheles, not without humour, noted «risvegliato», «awake»!). The Development is remarkably dramatic and polyphonic, the imitation becoming increasingly condensed and leading to a 4-part fugato beginning in F minor. It unwinds and is presented «al rovescio» («the other way round») according to a learned technique of counterpoint which the composer has emphasized. This passage leads to the Recapitulation which takes place in C major before returning to the original key. The Coda is brilliant without sacrificing to virtuosity.

The two books of *Studies* comprising Moscheles' *Opus 70*, works which have undoubtedly done the most for his reputation as a composer, were published by Schlesinger in 1826. Easier than the *Op. 95* set, these twenty-four *Studies* were dedicated to his teacher and friend Dionys Weber. In the preface, Moscheles defined the goal he set himself in composing them:

«The author does not pretend to have created an entirely new work; but having thoroughly studied the compositions of the great masters, having steeped himself in their principles, he gave free flight to his inspiration, without the imposition of any guide other than the knowledge of the instrument, the resources of which seemed endless to him... The composer's aim is not so much to perfect the mechanism of the fingers, rather to speak to the pianist's imagination, and

to put him in a position to express the feelings and passions with all the delicate shades which distinguish them: in a word to give him all the qualities contained in the collective term: «style».

In fact, the twenty-four studies for improvement in all the major and minor keys bear tradition in mind as much as they are turned towards the future. For example, the 10th is written in the style of Scarlatti and the 24th is a prelude and fugue.

4 STUDY IN A MINOR, OP. 70, N° 5

Who would swear for example that this study «allegro agitato con passione», technically concentrating on repeated notes, was not a Brahmsian intermezzo, with its long harmonic pedal-notes which render the function of the passing notes so disturbing and subtle?

5 STUDY IN A MAJOR, «JUNON», OP. 95, N° 4

It is difficult to say who suggested the title «Junon» to Moscheles for this study with deep currents and a sombre, aggressive nature. Both hands are constantly playing in contrary motion. The cantilena «appassionato ed agitato» which triumphs over the outburst of modulating arpeggios, plunges us into the mood of Schumann's *Fantasiestücke*, op. 12.

6 STUDY IN F SHARP MINOR, OP. 70, N° 17

A perpetual motion with semi quavers which modulate continually; in two parts, it «sets out to exercise the legato and sustained style» but is above all a kind of fantastic poem.

7 STUDY IN D FLAT MAJOR, «CONTRADICTION», OP. 95, N° 3

It is entitled «Contradiction» and already plays on what Debussy was to call «les sonorités

opposées». But here we are chiefly concerned with the division of the thematic material between the left and right hands over a continuous rolling of runs and arpeggio, creating a sparkling harmonic colour.

8 RONDEAU BRILLANT, «LES CHARMES DE PARIS», OP. 54

Moscheles was very fond of society life and dealings with artists. His extreme courtesy and tolerance never altered his critical sense however. If we had to find at all costs a justification for the pleasant *Brilliant Rondo* «*Les Charmes de Paris*», op. 54, published by Schlesinger in 1882, the account Moscheles left in his journal of an evening spent at the home of the famous decorator at the Opéra, Ciceri, during the winter of 1820, would provide it:

«In the first salon the famous painters were joined together, drawing for their amusement: among them Cherubini was to be found, also drawing. I was honoured with a caricature, as is the custom for every new arrival. In the next salon, artists of the Théâtre Français. A piece for four voices by Cherubini was remarkably well performed. Then the whole assembly was armed with mirlitons of all sizes (flutes), and performed the overture to *Démophon*... on these instruments of wood or sugar; two frying pans replaced the timpani. Horace Vernet then entertained us by showing his talent as a ventriloquist...».

After a dramatic introduction «andante» «alla Weber», the lively refrain theme of the «rondo allegro» could have been composed by Hummel. The second theme is more delicate. The piece is treated in the spirit of a variation, with a more moving central episode in G major.

9 STUDY IN A FLAT MAJOR, «CLAIR DE LUNE AU BORD DE LA MER», OP. 95, N° 10

Under the highly evocative title «Moonlit night on the sea-side», this study is in fact an admirable piece of 4-part polyphony, «andante placido», harmonically audacious and with a sense of the expressive role of appoggiaturas characteristic of Schumann. Once again, we are reminded of the nocturnal climate of the *Fantasiestücke*, op. 12.

10 STUDY IN E FLAT MINOR, OP. 70, N° 8

A sharp rhythm gives this study its character. The quieter central section, in E flat major, contrasts with the «allegro agitato». «It serves as an exercise for passages in detached octaves with staccato and legato», Moscheles noted.

11 STUDY IN B FLAT MINOR, OP. 70, N° 12

In this study, Moscheles reaches the heights of Schumann and Chopin. All lightness and delicacy, we hear a lied phrase of moving nobility from amidst a sparkling magic.

12 SONATE MÉLANCOLIQUE IN F SHARP MINOR, OP. 49

We know what changes the sonata underwent during the 19th century. Beethoven's interpreter and friend, Moscheles approached the problem of the sonata very early on, trying to find a solution to its form at the moment when Beethoven was providing several possibilities with his last sonatas. Although a youthful work in F sharp minor (key of Schumann's *1st Sonata*), the *Sonate mélancolique* was already the composer's fourth (the 3rd, dated 1816, being dedicated to Beethoven). If it was not published until 1822 by André, in Offenbach, the draft goes back to the period of the meeting between Moscheles and Beethoven in 1814-1815. It is in fact a single great sonata form movement, anticipating later developments with its monolithic aspect and cyc-

lic tendencies. The musical discourse, subject more to affective implications than purely dialectical ones, produces a work tinged with romanticism. The curve of the first theme foreshadows Schumann's *2nd Sonata* and the movement of the different elements brought into action ends up by creating a dramatic tension unwound by a virtuoso passage. But the poetic and sad mood

gets the upper hand in this discreet and endearing work.

JOËL-MARIE FAUQUET
translated by Charles Whitfield

(¹) Charlotte Moscheles. *Aus Moscheles' Leben*, 1872. Consisting of the letters from the journal of Ignaz Moscheles, precious source for our knowledge of European romanticism.

NOËL LEE

Pianiste et compositeur américain, Noël Lee réside à Paris depuis 1948. Ses compositions — embrassant tous les genres : oratorio, ballet, concerto, musique vocale, musique de chambre et particulièrement pour piano — 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 en 1986 et celui de la Fondation Charles Oulmont en 1991. 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 alguë 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 in 1986 and also from the Charles Oulmont Foundation in 1991. 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*».