

semble de son œuvre.

Sa discographie importante - cent trente microsillons dont sept couronnés de prix - comprend notamment l'intégrale de la musique de piano de Debussy, ainsi que la totalité des sonates de Schubert.

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

En 1986, il est lauréat du Concours de Composition de la Fondation de France Arthur Honegger.

An American pianist and composer, Noël Lee has completed his studies at Harvard University and at the New England Conservatory of Music in Boston. Then he went to Paris in 1948 to attend Nadia Boulanger's classes, chiefly devoting himself to composition for which he won the Prix Lili Boulanger. Since then, simultaneously leading an international career as a composer, a chamber pianist and a soloist, Lee has distinguished himself by the range of his repertoire.

His important discography - one hundred and thirty long-playing records, seven of which won awards - includes Debussy's integral work for piano and all Schubert's sonatas.

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

In 1986, he won the Fondation de France Arthur Honegger Prize for composition.

Noël Lee, Amerikanischer Pianist und Komponist, studiert an der Harvard-Universität und am Konservatorium von Neu-England in Boston. Dann kommt er 1948 nach Paris, um den Kursus von Nadia Boulanger zu besuchen, indem er sich zuerzts der Komposition widmet, wo er den Lili Boulanger-Preis erhält. Lee, der gleichzeitig eine internationale Karriere als Komponist und Pianist, als Kammermusiker und auch als Solist ausübt, zeichnet sich durch sein breites Repertorium aus, und hat so zahlreiche Preise bekommen, z.B. den der Amerikanischen Akademie für Kunst und Literatur für sein Gesamtwerk.

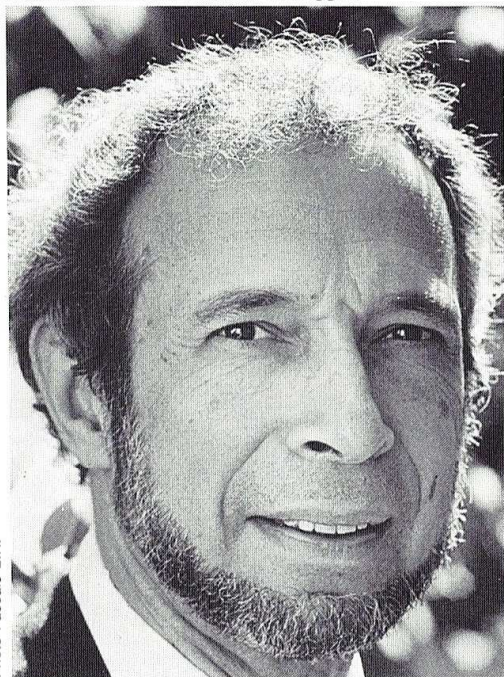
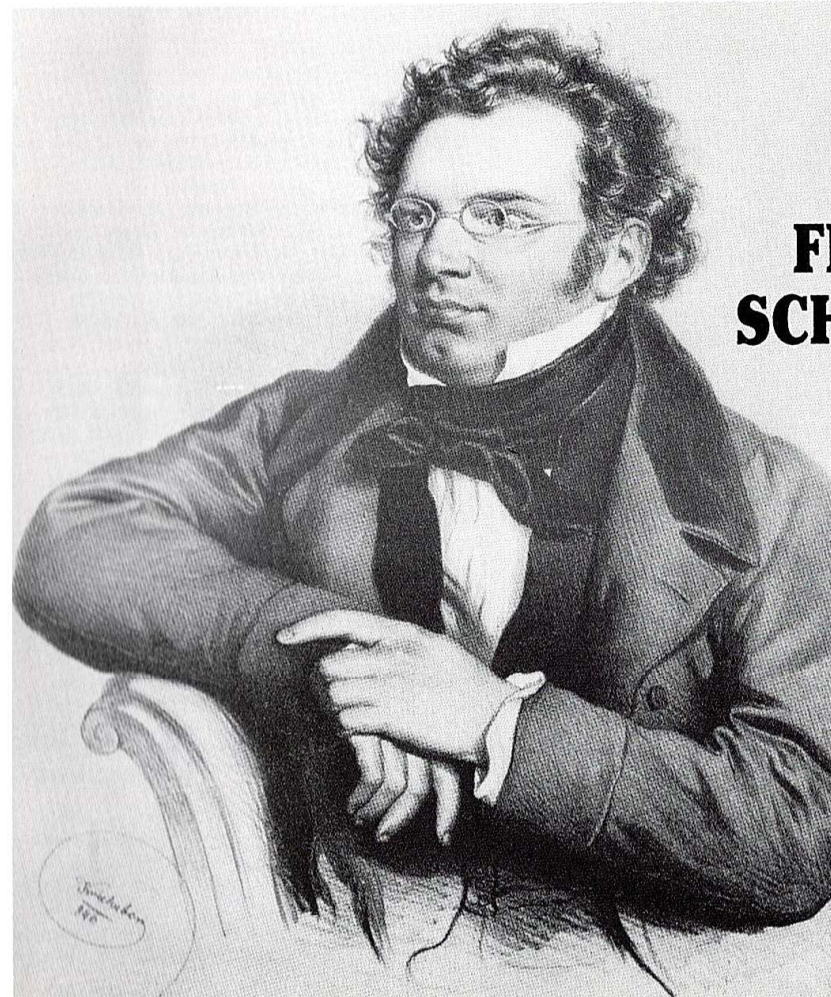
Seine dreissighundert Schallplattenaufnahmen sieben davon sind preisgekrönt, enthalten unter anderem die gesamte Klaviermusik von Debussy, sowie alle Schubertsonaten.

Nadia Boulanger schreibt über ihn : «Noël Lee ist einer der schönsten Musiker, denen ich begegnet bin. Er ist ein Komponist mit wirklicher Persönlichkeit, und hat aber auch die Sanftheit und die Kraft, die scharfe Auffassungsgabe der Mittel seines Instrumentes, den Sinn für die Werthierarchie und ein totale Verständnis für die Werke».

Im Jahre 1986, ist er Preis träger der Fondation de France Arthur Honegger im Fach Komposition.

## L'ŒUVRE POUR PIANO A QUATRE MAINS (vol. 1)

de  
**FRANZ  
SCHUBERT**





# L'ŒUVRE POUR PIANO A QUATRE MAINS (vol. 1)



«Grâce à lui nous devenions tous frères et amis. Dans la communauté naissait son art et il aspirait à la communauté. Il s'essayait avec un autre au piano, jouait des œuvres pour orchestre dans des versions à quatre mains, et cela l'incitait à composer lui-même à quatre mains». Ainsi s'ex-

prime, après la mort du compositeur, Joseph von Spaun, le plus ancien et sans doute le plus intime des amis de Schubert.

Ce rêve de la communauté, entrevue comme un véritable paradis perdu à retrouver, a nourri Schubert toute sa vie. Un des rares écrits qu'il nous a laissés, est une sorte de rêve qu'il fixe sur le papier, étrange récit qui donne, traduites dans un langage fantastique, les clés essentielles de sa composition. Ce récit commence par les mots suivants : «J'étais un frère de beaucoup de frères et de sœurs. Notre père et notre mère étaient bons, j'étais attaché à tous par un amour très profond.» Ici encore, la communauté est première, vécue comme bienheureuse, et le drame, que développera la suite du récit, sera d'être privé, arraché à cette communauté première, toute la quête de la vie sera ensuite de la reconstituer.

Pour Schubert, la joie de la musique réside pour une bonne part dans la joie du partage : «Qui me rendra ces temps heureux, où nous étions ensemble dans l'intimité, où chacun découvrait aux autres les rejets de son art avec une crainte maternelle, attendant non sans quelque appréhension le jugement que porteraient leur amour et leur sincérité ; ce temps, où, nous encoura-

geant les uns et les autres, un effort unique vers le beau nous attirait tous», dira-t-il dans une période sombre de sa vie où les amis viennent à lui manquer.

Il n'y a pas à s'étonner, dès lors, de l'importance de la musique pour piano à quatre mains dans le catalogue des œuvres de Schubert. Leur nombre est déjà à lui seul un phénomène qui tranche singulièrement sur les catalogues des musiciens qui l'ont précédé, mais leur qualité plus encore ; il s'agit ici d'œuvres les plus significatives de son génie, portant la marque de la plus profonde originalité, et en aucun cas d'œuvres mineures dues aux circonstances ou à des commandes, destinées à d'aimables divertissements mondains. Alors qu'on relève, aussi bien chez Haydn que chez Mozart ou chez Beethoven, moins d'une dizaine de créations originales pour quatre mains, et qu'en vérité ces œuvres ne sont pas indispensables à la reconnaissance de leur génie spécifique, il se trouve chez Schubert quelque vingt-cinq œuvres destinées au piano à quatre mains, qui couvrent la totalité de ses années de créations (de 1810 à 1828) et qui sont indispensables à la connaissance de leur auteur.

De l'œuvre qui ouvre son catalogue une *Fantaisie en sol majeur* composée en 1810 (D.1) par un collégien de treize ans, à la *Fantaisie en fa mineur* composée au printemps de 1828 (D.940) dans la maturité des trente et un ans du musicien, sœur dans le temps de la *Grande symphonie en ut majeur*, du *Quintette pour deux violoncelles*, des deux *Trios pour piano et cordes* et des trois grandes dernières *Sonates pour piano*, sans parler des *Lieder* prophétiques de cette même époque, c'est toute la vie du musicien qui comme pour le lied, s'inscrit dans la recherche constante de l'écriture pour piano à quatre mains.

De sa vie entière, Schubert n'apparaîtra jamais en public comme pianiste soliste, il faut penser aux débuts viennois de Mozart ou de Beethoven pour mesurer la différence des lignes de conduite des trois jeunes musiciens à la conquête du même public viennois ; mais à l'inverse, les quelques rares apparitions publiques de Schubert au piano seront pour accompagner ses pro-

pres lieder ou pour participer à une exécution à quatre mains. Le quatre mains est par ailleurs pratiqué de manière absolument courante dans des réunions amicales du type des *Schubertiades*, les amis deviennent des partenaires passionnés, toujours disponibles, trop heureux de se joindre au compositeur lui-même pour partir à la découverte de ses nouvelles créations. C'est d'ailleurs vraiment vrai qu'après la mort de Schubert, un de ses amis, Karl Maria Bocklet, pianiste virtuose, pour lequel Schubert a écrit sa grande *Sonate en ré majeur* (D.850) en août 1825, ne pensera plus qu'à fonder une école de piano à quatre mains, ce qu'il fera, de manière à perpétuer l'enseignement reçu au cours des *Schubertiades* spontanées.

Il va de soi que l'épanouissement de la pratique du piano à quatre mains à cette époque va de pair avec l'essor de l'instrument. C'est à cette date, au début du XIXe siècle, que le piano fait son entrée en force dans les maisons bourgeoises, que celles-ci prennent, pour la diffusion de la musique, le relais des maisons aristocratiques, ruinées par les années de guerre napoléoniennes, et en Autriche par la dévaluation qui a suivi les guerres ruinant l'économie de l'Etat. Les chapelles princières et leurs orchestres disparaissent alors, tandis que naissent les associations musicales et les conservatoires suscités par une bourgeoisie cultivée. Le piano devient dans les maisons un substitut de l'orchestre désormais absent, et plus encore le piano à quatre mains.

Pour Schubert, le piano à quatre mains ainsi pratiqué signifie une musique de l'intimité, une musique partagée et aussi une musique enseignée, car nombre des œuvres de ce genre sont nées de l'enseignement pianistique que le compositeur dispensait aux deux comtesses Esterhazy, Marie et Caroline. Et au fur et à mesure des années, dans l'approfondissement de cette relation pédagogique, s'est peut-être mêlé un sentiment de complicité amoureuse entre le compositeur et la plus jeune de ses élèves, sans doute est-ce à cela que nous devons la composition d'une des plus belles parmi les œuvres pour piano à quatre mains de Schubert, la *Fantaisie en fa mineur*, écrite dans les derniers mois de sa vie et dédiée à Caroline Esterhazy. Plus encore que la musique partagée dans l'immédiat, le piano à quatre mains devient ici pour Schubert le symbole qui exprime le mieux son fantasme essentiel, la quête fondamentale de la communion dans un paradis enfin retrouvé.



Comtesse Caroline Esterhazy

## DISQUE N°1

### FANTASIE EN FA MINEUR, opus 103, D.940

Les premières esquisses pour cette *Fantaisie* apparaissent en janvier 1828, en février le compositeur annonce à ses éditeurs que l'œuvre est achevée, le manuscrit porte l'indication d'avril 1828 et c'est le 9 mai que le jeune dramaturge Bauernfeld note dans son journal : «Aujourd'hui Schubert m'a joué, avec Lachner, sa nouvelle et merveilleuse fantaisie à quatre mains». Trois amis sont ainsi réunis dans la même découverte de l'œuvre, le compositeur, un partenaire pianiste et un unique auditeur, moment unique que n'oublieront ni le dramaturge ni le pianiste.

La *Fantaisie* est donc née rapidement, son titre suppose une écriture libre quant à la forme, proche d'une improvisation. Elle comporte bien diverses parties, mais non réellement séparées les unes des autres, encloses dans l'apparition et le retour du frémissement inquiet du



thème sur lequel s'ouvre la *Fantaisie* ; il est évident que, dans la pensée de Schubert, il s'agit d'un seul «moment» psychologique se développant en plusieurs facettes et non de la juxtaposition d'épisodes nettement différenciés. A l'*Allegro molto moderato* en fa mineur, mais s'achevant en majeur, succède un *Largo* en fa dièse mineur ; l'hésitation initiale fait place à l'affirmation de rythmes bien marqués ; ici encore, le majeur le dispute au mineur ; l'insistance sur les rythmes pointés confère une singulière unité à ces deux premiers épisodes. Changement de couleur et de rythme avec l'*Allegro vivace* séparé par un point d'orgue du *Largo*, l'esprit d'un scherzo semble devoir s'imposer, avec un épisode intérieur qui tiendrait lieu de trio («con delicatezza») où, presque pudiquement, une pensée volontairement naïve se charge de sens multiples par le pouvoir des modulations qui la renouvellent sans cesse. Le terme même de «fantaisie» prend son sens complet avec la surprise bouleversante du retour au thème fragile qui ouvrirait l'œuvre et qui annule d'un seul coup, par son pouvoir incantatoire, l'explosion de vitalité de l'*Allegro vivace*. Schubert n'est pas simplement revenu à son point de départ, il libère de nouvelles possibilités à partir de thèmes déjà connus qui se découvrent soudain porteurs d'une toute nouvelle vitalité, d'un nouveau dynamisme, leur vérité s'étant ainsi peu à peu découverte par le principe même de la libre association qui est celui de la *Fantaisie*. Tout semble s'organiser dans un monde qui entend assumer et dépasser une certaine fragilité, le bouleversement est alors, au terme de cette démarche, la récupération, d'autant plus poignante qu'incomplète, du thème entrecoupé, tendre et fragile sur lequel s'ouvrirait la *Fantaisie*, il est dit - comme en passant - dans sa simplicité et sa nudité et se trouve soudain magnifié par la longue et majestueuse cadence finale. Tout le mystère qu'il contenait semble enfin déboucher sur la lumière, mais on comprend ainsi au terme, avec une étonnante certitude intérieure, que tout s'ordonnait inévitablement sur ce léger martellement lié au thème et sur la démarche hésitante, cahotante de celui-ci ; une fois de plus, c'était bien d'un voyage qu'il s'agissait dès le départ, celui qui mène à l'acceptation et à la glorification de la tendresse ; peut-être faut-il y voir le rêve sublimé d'une complicité amoureuse ; dans ce sens, la dédicace de l'œuvre à Caroline Esterhazy ne fait que confirmer la vision poétique de l'œuvre.

### SONATE EN UT MAJEUR, dite «GRAND DUO», opus 140, D.812

C'est bien d'une sonate qu'il s'agit, une des œuvres les plus importantes, dans sa dimension et son architecture, de toutes les œuvres pour piano à quatre mains que compte le catalogue de Schubert. «Grande sonate pour piano à quatre mains» a, du reste, noté le compositeur dans son manuscrit. L'appellation de «Grand Duo» n'a été donnée par l'éditeur qu'après la mort de Schubert. La sonate était souvent jouée au cours des schubertiades, ainsi le 12 janvier 1827 où Schubert lui-même se mit au piano avec un de ses amis.

«Je suis davantage capable maintenant de trouver en moi-même le calme et le repos», dit Schubert à l'époque de la composition de cette sonate, il s'éprouve donc comme plus apte à s'assumer lui-même après la longue période tragique et dépressive de sa vie qui a connu la naissance d'œuvres comme *La Belle Meunière* ; cette affirmation permet de mieux comprendre le sens de la vitalité explosive manifestée dans cette sonate aux proportions généreuses, au style vigoureux, presque épique, à l'écriture orchestrale.

Ce qui frappe le plus dans la construction du premier mouvement *Allegro moderato* de la présente sonate, c'est sa volonté profonde d'unité, comme si Schubert était entièrement absorbé dans une tension unique. Ainsi, il n'utilise au départ des deux thèmes principaux du mouvement qu'une unique formule rythmique, de sorte que le deuxième sujet ne semble être qu'une variation du premier, et il apparaît ainsi comme la réponse optimiste, donnée au premier thème, à la simplicité désolée dans la nudité de son apparition et de sa ligne descendante. L'obsession rythmique ainsi créée s'enrichit alors au travers du prisme changeant des modulations, se prête en toute logique aux jeux d'amplifications ou de fragmentations, au traitement épique et combattant du développement, sans rien perdre de sa valeur persuasive. Au terme du mouvement, la coda finit par mêler si étroitement les données des deux thèmes que c'est ensemble qu'ils s'éloignent et disparaissent, fondus dans le souvenir unique du rythme initial.

L'*Andante* en la bémol qui suit est bâti sur la succession de trois épisodes : un premier thème rêveur et nonchalant, un deuxième très contrasté qui éclate comme une fanfare (en mi majeur) et un épisode où des éléments transformés du deuxième thème suggèrent de

manière inattendue un rappel du deuxième thème joyeux et bondissant du *Larghetto* de la *Deuxième symphonie* de Beethoven : plaisanterie musicale qui n'aura pas manqué d'amuser les élèves du compositeur lorsqu'elles furent amenées à résoudre la devinette née sous leurs doigts. Après une longue transition, les épisodes divers sont repris, enrichis dans la pâte sonore, les jeux en canon sont plus importants, le climat plus passionné. Très curieusement, la coda, après une fausse fin du mouvement, apparaît presque étrangère au contenu de celui-ci, elle impose une idée de rupture et d'hésitation qui n'est guère faite pour rassurer. Il n'est pas sûr que le sentiment de calme et de paix revendiqué par Schubert soit définitivement acquis.

Le robuste *Scherzo* s'appuie, en des rythmes égaux et solides, sur un motif ascendant et martelé de gammes plus ou moins morcelées. Inversement, le *trio* étale son thème calme en valeurs longues, à la ligne descendante, scandé par un accompagnement syncopé. En fa mineur, il tranche sur l'ut majeur du scherzo, et la transition remarquable, qui bascule soudain en majeur, laisse planer un sentiment d'incertitude que résout le retour au scherzo.

Le finale, *Allegro vivace*, est une véritable explosion vitale. Les deux thèmes bondissants ou sautillants s'achèvent sur des accents de fanfares. Le clavier est utilisé dans toute l'étendue de son registre, les accents sont très marqués et l'exposition s'achève dans une exaltation croissante traduite dans l'affirmation de l'ut majeur. La transition au rythme soudain cassé et bancal inquiète, mais le rythme reprend ses droits dans le développement, variation sur le premier thème. La réexposition, comme dans les mouvements précédents, s'accompagne d'enrichissements nouveaux dans leur traitement. La fin du mouvement réserve des surprises : ralentissement du tempo, jeux d'échos mélancoliques, série de modulations mineures, brusque moment d'interrogation et d'inquiétude... avant que le mouvement ne semble vouloir repartir à l'assaut, mais hésitant encore entre majeur et mineur, s'infléchissant de chromatismes : son élan semble brisé, mais donne naissance à une danse syncopée qui va ramener définitivement l'ut majeur en fanfares triomphantes. Les dernières mesures cependant, marquées de silences et cassant à nouveau le rythme, brisent net l'exaltation tumultueuse et

éclatante. Il y a comme de l'ivresse dans ce finale, ivresse du rythme, de l'ampleur, volonté de démesure aussi bien dans la recherche de la forme et des moyens que dans l'expression des sentiments, comme une sorte de défi. Est-il si simple à vivre l'été en Hongrie ?

### OUVERTURE EN FA MINEUR/MAJEUR, opus 34, D.675

L'*Ouverture en fa mineur/fa majeur*, une des deux ouvertures que Schubert écrit d'emblée pour piano à quatre mains, date de l'automne 1819. Elle est née d'un moment d'échange amical. Schubert et Josef Huttenbrenner jouaient alors fréquemment ensemble à quatre mains, et souvent la transcription de l'*Ouverture en fa mineur* de Beethoven, l'*Ouverture d'Egmont* opus 84, achevée en 1810. Par jeu peut-être, Schubert écrit, dans la chambre de Josef Huttenbrenner, son ouverture et note : «écrite en trois heures et pour cela oublié de déjeuner». Il ne faut pas pour autant chercher à établir de rapports entre les deux œuvres. L'*Ouverture* de Schubert, qu'il lui arrivera de jouer lui-même à plusieurs reprises dans des réunions amicales, avec sa sombre introduction et son allegro qui s'achève sur un grand crescendo rossinien à la mode du jour, est révélatrice des jeux entre amis, elle demande une grande complicité dans l'échange des voix ; au-delà d'une simplicité voulue de l'écriture, on y découvre toujours, au détour d'une modulation soudaine, le plus irréductible du génie schubertien.

### DISQUE N°2

#### VARIATIONS EN LA BEMOL MAJEUR, opus 35, D.813

«Je suis davantage à même qu'autrefois de trouver en moi-même le calme et le repos. Tu en auras pour preuve la Grande Sonate et les Variations sur un thème de mon invention, toutes deux à quatre mains, que j'ai composées.» Schubert écrit ceci à son frère Ferdinand au cours de l'été de juillet 1824 qu'il passe en Hongrie, au titre de précepteur musical dans la famille du comte Esterhazy. C'est le deuxième été que Schubert passe dans ces conditions (le premier était en 1818) et, comme la fois précédente, les conditions sont propices à la naissance d'œuvres pour piano à quatre mains. La grande *Sonate en ut majeur* comme les *Laendler*,





Maison natale de Schubert. Cour intérieure: le porche donnant sur la rue.

D. 814 sont nés également cet été-là.

«Les Variations ont reçu un accueil tout particulier», écrit encore Schubert. Elles trouvent leur modèle dans une série composée lors du séjour de 1818 (D. 624) et témoignent des progrès réalisés aussi bien par le compositeur au cours des cinq années qui séparent les deux séries que par les jeunes pianistes auxquelles elles sont destinées. Le thème est dans l'esprit d'une marche, l'atmosphère est claire et dansante, presque celle d'un ballet. Les deux premières variations sont ornementales : la parenté du thème avec un des thèmes de la musique de scène de *Rosamunde* se précise dans la troisième variation aux amusants jeux en canon. Autant cette variation était rêveuse et volontairement ralentie dans son rythme, autant la suivante entend, par contraste, insister sur les possibilités martiales du thème dans une écriture très architecturée. La cinquième est la seule à être en mineur (la bémol mineur), elle se déroule comme un lied accompagné, un chant de la nuit ou du soir, où se profile, comme un souvenir lointain, un rythme venu de la septième symphonie de Beethoven. La sixième retrouve le majeur et magnifie le thème, tranchant ainsi sur le rêve précédent. La septième, à nouveau «*piu lento*», est de loin la plus belle et plus intérieure de la série, la plus complexe aussi dans son cheminement tonal avec son instabilité majeur-mineur, ses modulations successives et ses harmonies chromatiques. La dernière resserre le thème dans l'esprit de la danse et du *laendler* populaire, la virtuosité s'amuse et brode indéfiniment autour du rythme essentiel presque constamment présent. Elle ramasse au passage des éléments des précédentes variations, illumine le thème en la majeur, puis le retrouve tel qu'en sa donnée première dans l'ardeur enjouée d'une vitalité sans défaut.

#### LAENDLER, D. 814

Les quatre *Laendler* D. 814 sont également composés à Zseliz au cours du même été. Ils sont respectivement en mi bémol majeur, en la bémol majeur, en ut mineur et en ut majeur. Joies de la musique dans l'instant, même en quelques mesures, c'est chez Schubert la même science des contrastes, des jeux d'échos, la même finesse de modulations que dans ses œuvres les plus grandes. Il faut les prendre comme un précieux témoignage de ce qu'était sa vie quotidienne en musique.

#### DUO. ALLEGRO EN LA MINEUR, «LEBENSSTÜRME», opus 144, D. 947

C'est l'éditeur Diabelli, qui en 1840, donne à cette pièce son surnom de «*Lebensstürme*» (Orages de la vie), le titre n'est pas de Schubert, qui l'avait appelée plus simplement *Duo*. C'est au mois de mai 1828 que le compositeur écrit cet *Allegro* qui se présente comme un grand mouvement de forme sonate, conçu suivant un plan large, dans un langage quasi orchestral, et qui traduit une ardeur à vivre, un élan que rien ne vient entraver. Schubert envisageait-il une sonate en son entier ? Était-ce pour lui après le travail sur la *Fantaisie en fa mineur*, une manière de renouer avec la grande forme de la sonate ? Aucun document ne reste, qui autorise une spéculation sur les intentions de l'auteur.

Rien ne reste, si ce n'est la musique qui, dans cet unique mouvement, se suffit à elle-même. Le mouvement est construit sur des contrastes très prononcés : le premier thème, qui démarre abruptement sur une série d'accords, est d'une rythmique volontaire, le deuxième lui est résolument opposé par la douceur de sa ligne mélodique, par les valeurs longues de sa métrique. Jamais peut-être Schubert n'a comme ici (d'où son titre motivé de *Duo*) joué des possibilités des quatre mains dans les effets de dialogue, jamais sans doute, dans le sens de cette démarche psychologique, il n'a développé jusqu'au point atteint ici les possibilités mélodiques des basses. Les contrastes d'intensité sont aussi particulièrement abondants, les signes se multiplient, qui veulent avoir des intentions expressives déterminées (*ppp*, par exemple), les modulations remarquablement amenées se situent aussi parfois très loin des régions tonales initiales, ainsi de la beauté du la bémol qui illumine d'une tendresse, souvent spécifique à cette tonalité chez Schubert, l'apparition du thème lyrique à son premier énoncé. Venant après la *Fantaisie en fa mineur*, ce *Duo* confirme que Schubert est en train d'inaugurer une voie nouvelle et admirable d'originalité pour l'écriture à quatre mains.

#### DIVERTISSEMENT SUR DES MOTIFS FRANÇAIS, opus 63 n°1, opus 84 n°1 et 2, D. 823

C'est l'éditeur, une fois encore, qui pour des raisons commerciales, sépare les trois mouvements de l'œuvre en deux publications différentes. Il y a tout lieu aujourd'hui de rétablir l'œuvre dans son état (et c'est ici



sans doute son premier enregistrement intégral), dans la suite de ses trois mouvements : *Tempo di marcia* en mi mineur, *Andantino* en si mineur et *Allegretto* en mi mineur. De même, il n'y a pas lieu de s'étendre sur les « motifs originaux français » annoncés par le premier éditeur comme étant à la base de l'œuvre, pour aguicher la clientèle, ni sur les qualificatifs de « brillante et raisonnée » dont il affuble la marche du premier mouvement.

Les trois mouvements réunis constituent une œuvre d'envergure, proche de par sa conception du *Divertissement à la hongroise*, une des très belles partitions pour piano à quatre mains de Schubert, composée un an plus tôt, en 1824.

Le présent *Divertissement* s'ouvre donc sur un rythme de marche, bientôt contrebalancé par un thème chantant et naïf d'allure populaire (serait-ce à l'origine un thème français ?) ; ce thème de chanson va dominer le déroulement du mouvement. Même si la marche vient conclure le mouvement en retrouvant le mi mineur, l'impression dominante reste attachée à la désinvolture allègre du petit thème mélodique et majeur. Le deuxième mouvement, *Andantino* en si mineur, est un mouvement à variations. Son thème, qui évolue dans un espace restreint, sur des degrés conjoints, en valeurs

égales, est tout à la fois un thème d'attente résignée et un thème de voyage, parfaitement symbolique de ce « voyage immobile », souvent vécu musicalement par Schubert. Les trois premières variations sont des explorations autour du thème toujours pris comme pivot central. La quatrième (en si majeur et « un poco più lento ») impose une rupture : le thème est plus lointain, comme entrevu en rêve, le jeu des partenaires se fait plus raffiné et plus complexe, les associations sont plus libres. Le thème revient en conclusion, tel qu'en son début, et l'*Andantino* s'achève dans la simplicité. Le finale, *Allegretto* en mi mineur, à partir d'un thème solide à la Haydn, s'évade volontiers de sa tonalité mineure, pour rejoindre le majeur (mi ou ut) en de larges épisodes aux accents triomphants. L'amplification sonore du vaste registre du piano à quatre mains y est poussé comme un jeu exploratoire plein de bonne humeur. Il y a un côté débridé dans ce *Rondeau* que l'éditeur qualifie de « brillant », où la fantaisie inventive de Schubert se donne libre cours sur une donnée rythmique qui demeure essentielle. Comme s'il fallait que cela dure encore et encore dans une espèce d'ivresse de la complicité joyeuse des quatre mains sur un clavier, qui jamais n'avoueront leur fatigue.

Brigitte MASSIN

## MUSIC FOR PIANO FOUR HANDS (vol.1)

« Thanks to him we all became brothers and friends. His art was born in the community and he aspired to the community. Seated with another person next to him at the piano, he played orchestral works in versions for piano duet, and that encouraged him to compose himself for four hands. » Thus declared Joseph von Spaun, the oldest and no doubt closest of Schubert's friends, after the composer's death.

This illusion of the community, confusedly perceived as a true paradise lost to be rediscovered, nourished Schubert throughout his life. Only a few of his writings have been preserved ; one of these is a kind of dream fixed on paper, a strange account which gives, translated in an imaginary language, the essential clues to the music. The account begins with the following words : « I was a brother among many brothers and sisters. Our

mother and father were good, I was attached to everyone by a very deep love. » Here again the community is in the foreground, experienced with happiness, and the tragedy, developed later on in the account, was his being deprived of, snatched away from this first community, and the whole quest of life was afterwards to be the reconstitution of it.

For Schubert the joy of music was to be found in the joy of sharing : « Which will make these times happy for me, when we were all together privately, when each of us revealed to the others the offshoots of his art with maternal apprehension, awaiting not without some anxiety the judgement of their affection and sincerity ; those times when, being encouraged by the others, a single effort towards fine things attracted us all », he was to declare during a sombre period in life when he lacked friends.

Thus there is no reason for surprise in discovering the importance of the music for piano duet in Schubert's catalogue. Their number alone is already sufficient to distinguish him from preceding composers, but their quality is even more remarkable ; we have here the works which are the most representative of his genius, bearing the mark of the utmost originality, and in no way are they to be considered as minor pieces of circumstance, intended for agreeable wordly « divertissements ». While less than ten original compositions for piano duet are to be found in the works of Haydn, Mozart and Beethoven and which, it must be admitted, are not essential to our appreciation of their individual genius, Schubert composed some twenty-five works for this medium covering the totality of the creative years (1810-1828). They are essential to our knowledge of the composer.

Beginning with the work which opens his catalogue, a *Fantasia in G major* composed in 1810 (D.1) by a schoolboy of 13 up until the *Fantasia en F minor* dating from the spring of 1828 (D.940) at the mature age of 31 and contemporary with the *Symphony in C major* (the Great) and the *Quintet for two cellos*, the two *piano Trios* and the three last great *piano Sonatas*, without mentioning the prophetic *Lieder* of the same period, the whole of the composer's life can be found in the music written for piano duet, just the same as in his lieder.

Throughout his life, Schubert never made a solo public appearance at the piano ; we must think of Mozart's and Beethoven's debuts in Vienna in order to measure the difference between the methods employed by the three young composers in their conquest of the Viennese public. The few public appearances which Schubert made were to accompany his own lieder or to take part in a piano duet. The piano duet was a frequent practice in the friendly gatherings of the *Schubertiades* type, where friends became enthusiastic partners, always willing, only too pleased to explore in the company of the composer himself in order to discover his latest creations. This is no true that after Schubert's death, one of his friends, Karl Maria Bocklet, a virtuoso pianist for whom Schubert wrote his great *Sonata in D major* (D.850) in August 1825, thought about nothing else than the foundation of a piano duet school. This he was to accomplish in order to perpetuate the teaching received in the course of the spontaneous *Schubertiades*.

The increasing taste for four-hand piano duets went quite naturally hand in hand with the development of the instrument during that period. It was at the beginning of the 19th Century that the piano made its firm entry into the middle-class home, and it was these households which took over from the aristocracy, ruined by years of Napoleonic wars and, in Austria, by the devaluation which followed in the wake of these wars destroying the nation's economy. The princely chapels and orchestras disappeared while at the same time musical associations and schools came into being through the instigation of the cultured middle-class society. Thus the piano became the substitute for the orchestra in the home, and especially the piano played with four hands.

For Schubert piano duet music-making signified intimacy, sharing, and at the same time a means of teaching music ; many works were born out of the composer's piano teaching, his pupils being the Esterhazy countesses, Marie and Caroline. Perhaps as years went by, a strong emotional attachment established itself between the composer and the youngest of his pupils, and one of his finest piano duets, the *Fantasia in F minor*, was no doubt the result of their association. It was composed in the last year of his life and dedicated to Caroline Esterhazy. More so than music instantaneously shared, the piano duet became here for Schubert the symbol which best expressed his chief aspiration, the fundamental quest for the community in a paradise at last refound.

### RECORD N°1

#### FANTASY IN F MINOR, opus 103, D. 940

The first sketches for this *Fantasy* appeared in January 1828, and during the next month Schubert told his publisher that the work was finished, the manuscript bears the date April 1828 and on May 9th, the young author Bauernfeld noted in his journal : « Today Schubert played for me together with Lachner, his new and wonderful fantasy for four hands. » Three friends were thus united in the same discovery of the work : the composer with another pianist as partner, and a single listener, a unique moment never to be forgotten by either the pianist or the writer.

The *Fantasy* was thus created quickly and the title supposes a free style with regard to form, close to that of an improvisation. It consists of many varied sections, but



they are not really separated from each other, being fenced in by the quivering, anxious theme with which the work opens and by its return ; it is obvious that we have here in Schubert's imagination a single psychological «moment» developing in several aspects and not a juxtaposition of different episodes. The *Allegro molto moderato* in F minor which ends in the major key is followed by a *Largo* in F sharp minor ; the initial hesitation gives way to well-marked rhythms, and here again there is a dispute between major and minor ; continual emphasis on dotted rhythms brings unity to the first two episodes. A change of colour and rhythm arrives with the *Allegro vivace* separated by a Pause from the *Largo* ; the spirit of a scherzo seems to establish itself here with a central section which takes the place of a trio ("con delicatezza") where almost bashfully, a deliberately naive idea is charged with many meanings by the force of the modulations which renew it incessantly. The term «Fantasy» takes on its complete meaning with the confusing surprise at the return of the delicate theme which began the work and which annuls with a single stroke the explosive vitality of the *Allegro vivace* with its magical power. Schubert has not only returned to the point of departure, he gives freedom to new possibilities, beginning with already exposed themes which suddenly discover that they are the bearers of a completely new vitality and energy, their truth being thus gradually revealed by the very principle of free association which is that of the *Fantasy*. Everything seems to be organized in a world which assumes and oversteps a certain fragility, at the end of this procedure, the confusion is then the return of the theme with which the *Fantasy* began, even more poignant because it is incomplete, tender and delicate ; it is heard - as in passing - in its simplicity and nudity finding itself suddenly magnified by the long and majestic final cadence. All the mystery which it contained seems to emerge finally into the light, but we understand at the end, with an astonishing inward assurance, that everything was inevitably organized around this slight hammering linked to the theme with its hesitating, jolting gait ; once again a journey had been the subject from the very beginning, a journey leading to the acceptance and glorification of tenderness, perhaps we must see in this the corrosive dream of mutual love ; in any case the dedication of the work to Caroline Esterhazy only confirms its poetical conception.

10

#### **SONATA IN C MAJOR, called «GRAND DUO», opus 140, D. 812**

This is indeed a sonata, one of the most important works in size and structure of all Schubert's music for piano duet. The composer noted on the manuscript : «Great sonata for piano with four hands». The title of «Grand Duo» was added by the publisher only after Schubert's death. The sonata was often played during the *Schubertiades*, and thus it was on January 12th 1827 with Schubert himself seated at the keyboard alongside one of his friends.

«I am now more capable of finding peace and quiet for myself», Schubert declared at the time of the sonata's composition ; he found that he was more in a condition to live with himself after the long and tragic depressive period of his life during which such works as *Die schöne Mullerin* came into being ; this remark allows us to understand the feeling of explosive vitality present in this sonata better, with its vigorous almost epic style and «orchestral» writing.

In the construction of the first movement *Allegro moderato*, it is the deep desire for unity which strikes us most, as if Schubert was entirely absorbed in a single objective. From the outset he thus uses a single rhythmic formula only for the two principle themes in such a manner that the second subject seems to be a variation of the first, thus appearing as the optimistic reply to distressed simplicity in the nudity of its exposition and descending line. The rhythmic obsession thus created is enriched with different modulations and lends itself logically to all manner of amplifications and fragmentations, to the epic and warlike treatment in the Development, without losing any of its persuasive power. At the end of the movement, the Coda manages to mingle the material of the two themes so closely that they retreat and disappear together, dissolved in the unique souvenir of the original rhythm.

The *Andante* in A flat which follows is built on three successive episodes : the first with a lazy, careless theme, a highly contrasting second theme which bursts forth like a fanfare (in E major), and an episode in which the transformed elements of the second theme suggest in an unexpected manner the second joyful and bouncing theme from the *Larghetto* of Beethoven's *Second Symphony* ; a musical joke which will not have escaped the composer's pupils when called upon to solve the

puzzle born under their fingers. After a long transition the different episodes are taken up once more, this time with a richer texture, the writing in canon is more abundant and the mood more passionate. Most curiously, after a false ending to the movement, the Coda appears almost a stranger to the rest, imposing an idea of rupture and hesitation which is hardly intended to reassure. It is not certain that the peace and quiet to which Schubert made claims was in fact definitely acquired.

The robust *Scherzo* leans on solid, even rhythms and on an ascending knocking motif of more or less subdivided scales. On the other hand, the *trio* announces its calm theme in long note-values, with a descending line and scanned by a syncopated accompaniment. In F minor, it contrasts with the C major of the scherzo and the remarkable transitional passage which suddenly tips over into the major, allowing a feeling of uncertainty to hover before being resolved with the return of the scherzo.

The final *Allegro vivace* is a real explosion of liveliness. The two leaping, bouncing themes end with fanfare motifs. The whole keyboard length is used here with vividly marked accents, and the exposition ends with a growing feeling of joy conveyed by the affirmation of C major. The sudden change to a broken uneven rhythm is disturbing, but the original rhythm regains its rights in the development with a variation on the first subject. The recapitulation, as in the preceding movements, brings added richness to the treatment of the material. There is a surprise in store at the end of the movement : slowing down of tempo, sad echos, a series of minor modulations, a short moment of interrogation and anxiety... before the music appears to want to set forth to the assault once more, but still hesitating between major and minor and inflected with chromatisms ; its energy appears to be broken, but it then it gives birth to a syncopated danse which brings us once and for all back to C major and triumphant fanfares. The final bars however are punctuated with rests which break up the rhythm once more, sharply cutting off the confusion of happiness and brilliance. There is something like inebriation in this finale, a frenzy of rhythms, of proportions, a desire for exaggeration as much in the quest for form and method as in the expression of feelings, like a kind of challenge. Was it so simple to spend the summer in Hungary ?

#### **OVERTURE IN F MINOR/F MAJOR, opus 34, D. 675**

The *Overture in F minor/F major*, one of the two overtures which Schubert composed in the first instance for piano duet, dates from the autumn of 1819. It was born out of a moment of friendly exchange. Schubert and Josef Huttenbrenner often played duets together, and often a transcription of Beethoven's *Overture in F minor, Overture to Egmont*, opus 84, completed in 1810. Perhaps as a game, Schubert composed his overture in Huttenbrenner's room noting «written in three hours and for this forgot to lunch». We must not however look for similarities between the two works. Schubert's *Overture*, which he was to play frequently at friendly gatherings, with its sombre introduction and its allegro ending with a great Rossini-style crescendo in fashion at the time, reveals the kind of playing between friends, it requires great understanding in the exchange of parts ; beyond the deliberately intentional simplicity of the writing, the most ever-present feature of Schubert's genius is to be found at the turning-point of a sudden modulation.

#### **RECORD N°2**

#### **VARIATIONS IN A FLAT MAJOR, opus 35, D.813**

«I am in a better position to find peace and rest than in former times. As proof of this you will have the Great Sonata and the Variations on a theme of my own invention that I have composed, both for four hands.» Schubert wrote these words to his brother Ferdinand in July 1824 while he was in Hungary with the title of music teacher to count Esterhazy's family. It was the second summer that Schubert spent in these conditions (the first was in 1818) and as before they favoured the birth of works for piano duet. The great *Sonata in C major* like the *Ländler, D.814* were composed during that summer.

«The Variations have received a special welcome here», Schubert again writes. Their model is to be found in a set written during his stay in 1818 (D.624) and we can witness both the progress made by the composer during the five years separating the two series as well as that of the two young pianists for whom they were intended. The theme is in a martial vein, the atmosphere clear and dancing, almost that of a ballet. The first two

11



variations are ornamental ; the relationship between the theme and one of the themes from *Rosamunde* becomes precise in the third variation with its amusing motifs in canon. Just as this variation was dreamy and deliberately slow in rhythm, the next one contrastingly insists on the military possibilities of the theme with highly structured writing. The fifth is the only variation in a minor key (A flat minor), it is a kind of accompanied lied, a song of the night or of evening, sketching the outline like a distant souvenir of a rhythm to be found in Beethoven's 7th symphony. The sixth variation returns to the major and enlarges the theme thus cutting across the preceding dream. The seventh, once again «più lento», is much the most beautiful and introspective ; it is also the most complex tonally with its major/minor instability, successive modulations and chromatic harmonies. The last variation enfolds the theme in the spirit of a danse and popular landler. The almost constantly present main rhythm is decorated by amusing virtuoso writing. It picks up elements from former variations on its way, illuminates the theme in A major, before returning to the theme in its original state with cheerful passion and unflinching liveliness.

#### LÄNDLER, D.814

The four *Ländler*, D.814, were also composed in Zseliz during the same summer. They are respectively in E flat, A flat, C minor and C major. Even in the course of a few bars, the joys of instantaneous music, we find in Schubert's music the same art of contrast, echos, the same refinement in the modulations as in his greatest works. We must take them as precious evidence of what was his daily musical life.

#### DUO. ALLEGRO IN A MINOR, «LEBENSSTÜRME», opus 144, D.947

The title of «Lebensstürme» (Storms of life) was bestowed upon the work by the publisher Diabelli in 1840. Schubert had called it simply *Duo*. This *Allegro* was composed in May 1828 ; it is in sonata form conceived on a grand scale in an almost orchestral language, displaying a passion for life, an energy which nothing hinders. Was Schubert thinking of a complete sonata ? After the *Fantasia in F minor*, was it a means for him of renewing his association with the large form of the sonata ? There is no document which permits us to spe-

culate on the composer's intentions.

There is only the music, which in this single movement is sufficient in itself. The contrasts are highly pronounced ; the first theme which begins abruptly with a series of chords is of a self-willed rhythm, and the second resolutely opposed to this with its gentle melody and slow meter. Perhaps never as here did Schubert explore the possibilities of writing for four hands in dialogue effects (hence the reason for the title *Duo*), and never there is no doubt did he succeed to this extent with the melodic possibilities of the bass. Contrasting dynamics are also particularly abundant, the indications become more numerous and seem to have definite expressive intentions (*ppp* for example), remarkably clever modulations often take us far away from the original keys, thus the beauty of A flat which sheds a tender light, as so often with Schubert in this key, on the first exposition of the lyrical theme. Coming after the *Fantasia in F minor*, this *Duo* confirms that Schubert is in the process of marking the beginning of a new kind of piano duet writing with admirable originality.

#### DIVERTISSEMENT ON FRENCH MOTIFS, opus 63 n°1, opus 84 n° 1 and 2, D. 823

Once again the publisher, for commercial reasons, separated the works' three movements into two different publications. There is every reason today to return to its original form (and here is doubtless the first complete recording), with each of the three movements following on : *Tempo di marcia* in E minor, *Andantino* in B minor and *Allegretto* in E minor. There is no reason either to dwell upon the «motifs originaux français» announced by the first publisher as being the basis of the composition, in order to tempt the public, nor the qualifications «Brilliant and rational» with which he dressed up the march of the first movement.

The three movements together present a work of length, close in conception to the *Divertissement à la hongroise*, one of Schubert's finest piano duet scores, composed in the previous year 1824.

The present *Divertissement* begins then with a march rhythm soon to be counterbalanced by a simple melodious theme in a popular vein (could this be a theme of French origin ?); this song theme is to dominate the movement. Even if the march return to conclude in the key of E minor, the dominating impression remains

attached to the brisk flippancy of the little melodic major theme. The second movement, *Andantino* in B minor is a set of variations. There gentle theme, confined to a small space and using a step by step progression with equal values, is both a theme of resigned waiting and a theme of travel, a perfect symbol of this «voyage immobile» often experienced musically by Schubert. In the first three variations, the theme is used as a central pivot, the fourth (in B flat and «un poco più lento») causes a rupture : the theme is more distant, as if seen through a dream, the interplay of the partners becomes more refined and complex, with more freedom. The theme returns to conclude in its original state, and the movement ends simply. The finale, *Allegretto* in E minor, begins

with a robust Haydnesque theme, which willingly escapes from the minor mode, in order to regain the major (E or C) with broad episodes in a triumphant mood. The volume attainable from the wide register of the piano with four hands is explored like a game full of good humour. There is an unbridled aspect to this *Rondeau* which the publisher called «brilliant» where Schubert gives freedom to his inventive fantasy while maintaining an essential rhythmic pattern. As if it had to last longer and longer in a kind of heady, joyful participation of four hands on a keyboard which will never admit to being tired.

Brigitte MASSIN  
translated by Charles WHITFIELD

## VIERHÄNDIGE KLAVIERSTÜCKE (vol.1)

«**S**einetwegen sind wir Brüder und Freunde geworden. In der Gemeinschaft entstand seine Kunst und er strebte zur Gemeinschaft. Er setzt sich mit einem Anderen ans Klavier, spielte Orchesterwerke in vierhändiger Ausführung und das regte ihn dazu an, selbst für vier Hände zu komponieren.» So drückt sich nach dem Tod des Komponisten, Josef von Spaun, einer der ältesten und zweifelsohne der vertrautesten von Schuberts Freunden aus.

Diesen Traum von Gemeinschaft, als ein wahrhaftiges Paradies erahnt, das man wiederfinden muss, hat Schubert sein ganzes Leben genährt. Eines der seltenen Schriftstücke, die er uns hinterliess, ist eine Art Traum, den er auf dem Papier festhält, eine seltsame Erzählung, die, in einer phantastisch übersetzten Sprache, die wesentlichen Schlüssel seiner Komposition gibt. Diese Erzählung beginnt mit den folgenden Worten : «Ich war ein Bruder von vielen Brüdern und Schwestern. Unser Vater und unsere Mutter waren gut, ich war allen in einer sehr tiefen Liebe verbunden.» Auch hier steht die Gemeinschaft an erster Stelle, als Glück erlebt, und das Drama, das der Verlauf der Erzählung entwickelt, ist von dieser ersten Gemeinschaft beraubt, entrissen zu sein, und die ganze Lebensaufgabe besteht darin, sie wieder herzustellen.

Für Schubert besteht die Freude der Musik zu einem guten Teil aus der Freude des Mitteilens : «Wer

gibt mir diese glücklichen Zeiten zurück, wo wir innig beisammen waren, wo jeder den anderen die Sprösslinge seiner Kunst mit mütterlicher Scheu und nicht ohne Befürchtung auf das Urteil wartend, das ihre Liebe und Ehrlichkeit erteilen würde ; diese Zeit, wo, indem wir uns gegenseitig ermutigten, ein einziges Streben zum Schönen uns alle anzog», wird er in einer dunklen Zeit seines Lebens sagen, wo seine Freunde ihm gerade fehlten.

Es gibt von da ab nichts zum Staunen über die Bedeutung der Musik für vierhändiges Klavier in Schuberts Werkkatalog. Ihre Anzahl ist schon an sich ein Phänomen, das sich seltsam von den Musikkatalogen abhebt, die ihm vorausgingen, aber ihre Qualität noch viel mehr ; es handelt sich hier um die eigentümlichsten Werke seines Genies, die das Kennzeichen der tiefsten Ursprünglichkeit tragen, und auf keinen Fall um kleinere Werke, die gelegentlich oder auf Auftrag entstanden und lieblichen mondänen Unterhaltungen bestimmt waren. Während man ebenso wie bei Haydn, als bei Mozart und bei Beethoven weniger als zehn originale Schöpfungen für vier Hände notiert, sind diese Werke wahrhaftig nicht unentbehrlich für die Anerkennung ihres spezifischen Genies, so findet man bei Schubert einige fünfundzwanzig, für vierhändiges Klavier bestimmte Werke, die sich über die ganzen Schöpfungsjahre (von 1810 bis 1828) erstrecken und



die unentbehrlich für die Anerkennung ihres Autors sind.

Von dem Werk, das seinen Katalog eröffnet, ein *Phantasie in G-Dur*, 1810 (D. 1) von einem dreizehnjährigen Schüler komponiert, bis zur *Phantasie in F-moll*, im Frühjahr 1828 (D.940) in der Reife der einunddreissig Jahre des Musikers komponiert, eine zeitliche Schwester der *Grossen Symphonie in C-Dur*, des *Quintetts für zwei Cellos*, der *zwei Trios für Klavier und Streicher*, und der drei letzten grossen Klaviersonaten, ohne von den prophetischen *Liedern* der selben Zeit zu sprechen, so ist es das ganze Leben des Musikers, das wie das Lied, sich der ständigen Stilerforschung für vierhändiges Klavier verschreibt.

In seinem ganzen Leben wird Schubert nie als Solopianist vor dem Publikum erscheinen, man soll an die wienerischen Anfänge von Mozart oder von Beethoven denken, um den Unterschied der Marschroueten der drei jungen Musiker in der Eroberung dieses selben Wienerpublikums zu ermessen; aber, andererseits dienen die seltenen öffentlichen Erscheinungen Schuberts am Klavier dazu, um seine eigenen Lieder zu begleiten oder an einem vierhändigen Vortrag teilzunehmen. Das vierhändige Spiel wird übrigens auf absolut geläufige Weise bei den freundschaftlichen Versammlungen, wie die Schubertkonzerte, ausgeübt, die Freunde werden zu leidenschaftlichen Partnern, immer bereit und überglücklich, sich zum Komponisten selbst zu gesellen, um auf die Entdeckung seiner neuen Schöpfungen zu gehen. Dies ist so wahr, dass, nach dem Tod Schuberts einer seiner Freunde, Karl Maria Bocklet, eine Virtuosenpianist, für den Schubert seine *grosse Sonate in D-Dur* (D.850, im August 1825) schrieb, nur noch daran dachte, eine Schule für vierhändiges Klavier zu eröffnen, was er tat, um die, bei den spontanen Schubertkonzerten erhaltene Belehrung fortzusetzen.

Es versteht sich von selbst, dass die Entfaltung der vierhändigen Klavierausführung zu jener Zeit zusammen mit dem Ausschwung des Instrumentes ging. Zu diesem Datum, anfangs des 19. Jahrhunderts, zieht das Piano mit Macht in die bürgerlichen Häuser ein, und diese übernehmen in der Musikverbreitung den Relais von den aristokratischen Häusern, die durch die napoleonischen Kriegsjahre ruiniert waren, und in Osterreich

durch die Geldentwertung, die auf die Kriege folgte und die Staatswirtschaft ruinierte. Die Fürstenkapellen und ihre Orchester verschwinden damals, während die Musikvereine entstehen und die Konservatorien, von einem gebildeten Bürgertum angeregt. Das Klavier wird in den Heimen ein Stellvertreter des von nun an abwesenden Orchesters, und mehr noch, das vierhändig gespielte Klavier.

Für Schubert bedeutet das so ausgeübte vierhändige Klavier eine Musik der Innerlichkeit, eine mittelnde Musik und auch eine belehrende Musik, denn zahlreiche Werke dieses Genres sind bei der pianistischen Belehrung entstanden, die der Komponist den zwei Gräfinnen Esterhazy, Marie und Caroline, erteilte. Und im Laufe der Jahre, in der Vertiefung dieser pädagogischen Beziehung hat sich vielleicht ein Gefühl von freundschaftlicher Liebe zwischen dem Komponisten und der jüngsten seiner Schülerinnen eingemischt, zweifelsohne verdanken wir diesem Umstand die Komposition einer der schönsten unter Schuberts vierhändigen Klavierwerken, die *Phantasie in F-moll*, in den letzten Monaten seines Lebens geschrieben und Caroline Esterhazy gewidmet. Mehr noch als die unmittelbar geteilte Musik wird das vierhändige Klavier hier für Schubert das Symbol, das am besten sein wesentliches Phantasma ausdrückt, die fundamentale Suche der Gemeinschaft in einem endlich wiedergefundenen Paradies.

### SCHALLPLATTE Nr.1

#### PHANTASIE IN F-MOLL, opus 103, D.940

Die ersten Skizzen für diese *Phantasie* erscheinen im Januar 1828, im Februar verkündet der Komponist seinen Herausgebern, dass das Werk vollendet sei, das Manuskript trägt das Datum vom April 1828 und am 9. Mai notiert der junge Dramaturg Bauernfeld in sein Tagebuch: «Heute hat Schubert mit Lachner mir seine neue und wunderbare, vierhändige Phantasie vorgespielt. «Drei Freunde sind so bei der Entdeckung des Werkes vereint, der Komponist, ein Klavierpartner und ein einziger Zuhörer, ein einzigartiger Augenblick, den weder der Dramaturg, noch der Pianist vergessen werden.

Die *Phantasie* ist also schnell entstanden, ihr Titel setzt, was die Form betrifft, einen freien Stil voraus, eine

Art Improvisation. Sie enthält wohl verschiedene Teile, die aber nicht wirklich voneinander getrennt sind, eingeschlossen in das Auftreten und die Wiederkehr des unruhigen schwirrenden Themas, mit dem sich die *Phantasie* eröffnet; es ist offensichtlich, dass es sich in der Gedankenwelt Schuberts um einen einzigen psychologischen «Moment» handelt, der sich in mehreren Bedeutungen entwickelt und nicht um die Nebeneinanderstellung von klar differenzierten Abschnitten. Dem *Allegro molto moderato* in F-moll, aber in Dur endend, folgt ein *Largo* in Fis-moll; das anfängliche Zögern macht der Behauptung von wohl markierten Rhythmen Platz, auch hier sind Dur und Moll in Zwietracht; die Beharrlichkeit den punktierten Rhythmen verleiht diesen beiden Episoden eine einzigartige Einheit. Änderung von Farbe und Rhythmus beim *Allegro vivace*, vom *Largo* durch einen Orgelpunkt getrennt, der Geist eines Scherzos scheint sich durchsetzen zu müssen, mit einer inwendigen Episode, die ein Trio («com delicatezza») darstellt, wo beinahe schamhaft, eine freiwillig naive Idee vielfache Bedeutungen durch die Macht der, sich ohne Unterlass erneuernden, Modulationen übernimmt. Der Ausdruck selbst der Phantasie bekommt ihre vollständige Bedeutung mit der umwerfenden Überraschung der Wiederkehr des zerbrechlichen Themas, das das Werk eröffnete und das mit einem Schlag, durch seine zauberhafte Macht die explodierende Vitalität des *Allegro vivace* widerruft. Schubert ist nicht einfach auf seinen Ausgangspunkt zurückgekommen, er setzt neue Möglichkeiten von schon bekannten Themen frei, die sich plötzlich als Träger einer ganz neuen Vitalität entpuppen, einer neuen Dynamik, ihr Element wird nach und nach durch das Prinzip selbst der freien Assoziation der *Phantasie* enthüllt. Alles scheint sich in einer Welt zu organisieren, die versteht, eine gewisse Zerbrechlichkeit anzunehmen und zu überschreiten, und so ist am Ende dieses Verfahrens der Umsturz die um so mehr ergreifende, als unvollkommene Wiedererlangung des zerschnittenen Themas, zart und zerbrechlich, mit dem die *Phantasie* beginnt; es ist -wie im Vorbeigehen - in seiner Einfachheit und Nacktheit gespielt und findet sich plötzlich durch die lange und majestätische Schlusskadenz verherrlicht. All das Geheimnis, das es enthielt, scheint endlich auf das Licht zu stossen, aber man begreift so beim Ausgang mit einer erstaunlichen inneren Gewissheit, dass sich

alles unvermeidlich auf dieses leichte, dem Thema verbundene Hämmern anordnete, und auf sein Zögerndes und holprige Verfahren, einmal mehr handelte es sich, vom Anfang her, wohl um eine Reise, die zur Annahme und Verherrlichung der Zärtlichkeit führt, vielleicht soll man darin den sublimierten Traum einer freundschaftlichen Liebe sehen; in diesem Sinn bestätigt die Widmung an Caroline Esterhazy nur noch die poetische Vision des Werkes.

#### SONATE IN C-DUR, oder auch «GROSSES DUETT», opus 140, D. 812

Es handelt sich wohl um eine Sonate; eine der bedeutendsten, in Ausmass und Architektur, aller vierhändigen Klavierwerke, die Schuberts Katalog enthalten. «Grosse Sonate für vierhändiges Klavier» notierte übrigens der Komponist auf sein Manuskript. Die Bezeichnung «Grosses Duett» wurde erst nach dem Tod Schuberts vom Herausgeber hinzugefügt. Die Sonate wurde oft im Lauf von Schubertkonzerten gespielt, so am 12. Januar 1827, wo Schubert selbst sich mit einem seiner Freunde ans Klavier setzte.

«Ich bin jetzt mehr fähig, in mir selbst Stille und Ruhe zu finden», sagt Schubert bei der Entstehungszeit dieser Sonate, er fühlt sich also bereiter, sich selbst, nach einer langen, tragischen und depressiven Periode seines Lebens anzunehmen, wo Werke, wie *Die Schöne Müllerin* entstanden; diese Behauptung lässt besser den Sinn der spannungsgeladenen Vitalität verstehen, die in dieser Sonate, mit freigebigen Proportionen, mit kräftiger, fast heldenhaften Stil und orchestermässiger Schreibart geäussert wird.

Was am meisten im Aufbau des ersten Satzes *Allegro moderato* der gegenwärtigen Sonate auffällt, ist das tiefe Streben nach Einheit, als ob Schubert ganz von einer einzigartigen Spannung absorbiert war. So gebraucht er beim Start der zwei Hauptthemen des Satzes nur eine einzige rhythmische Formel, so dass das zweite Thema nur eine Variation des ersten erscheint, und es tritt so als optimistische Antwort auf das erste Thema auf, mit betrübter Einfachheit in der Nacktheit seiner Erscheinung und seiner absteigenden Linie. Die so geschaffene, rhythmische Besessenheit bereichert sich dann durch das wechselnde Prisma der Modulationen, macht logischerweise die Erweiterungs- und Zerlegungs-spiele mit, in heldenhafter und kämpferischer Entwick-



lung, ohne etwas von seinem überzeugenden Wert zu verlieren. Beim Ausgang des Satzes vermischt schliesslich die Koda so eng die Grundgedanken der zwei Themen, so dass sie sich gemeinsam entfernen und entschwinden, in der einzigen Erinnerung des Anfangsrhythmus verschmolzen.

Das *Andante* in As ist auf der Folge von drei Abschnitten aufgebaut; ein erstes, träumerisches und unbekümmertes Thema, ein zweites, sehr kontrastiert, das wie ein Trompetengeschmetter schallt (in E-Dur) und ein Abschnitt, wo die veränderten Elemente des zweiten Themas auf unerwartete Weise die Erinnerung an das zweite, fröhliche und hüpfende Thema des *Larghetto* der *Zweiten Symphonie* von Beethoven hervorufen; musikalischer Scherz, der nicht verfehlte, die Schüler des Komponisten zu belustigen, als sie dazu gebracht wurden, das, unter ihren Fingern entstandene, Rätsel zu lösen. Nach einer langen Überleitung werden die verschiedenen Abschnitte wieder aufgenommen, in der Klangfülle angereichert, die Spiele im Kanon sind erheblicher, die Stimmung leidenschaftlicher. Merkwürdigerweise erscheint die Koda, nach einem falschen Satzschluss, fast seinem Inhalt fremd, sie drängt eine Idee von Auflösung und Zögern auf, was einen kaum beruhigt. Es ist nicht sicher, ob das, von Schubert verlangte, Gefühl von Ruhe und Frieden endgültig erlangt ist.

Das robuste *Scherzo* stützt sich, in gleichmässigen und soliden Rhythmen, auf ein aufsteigendes Thema und mit mehr oder weniger zerstückelten Tonleitern scharf artikuliert. Das *Trio* breitet andererseits sein ruhiges Thema in langen Werten in absteigender Linie aus, durch eine synkopierte Begleitung skandiert. In F-moll, hebt es sich vom C-Dur des Scherzos ab, und die bemerkenswerte Überleitung, die plötzlich in Dur umschlägt, lässt ein Gefühl von Unsicherheit schweben, das die Umkehr auf das Scherzo aufhebt.

Das Finale, *Allegro vivace*, ist ein echter vitaler Ausbruch. Die zwei hüpfenden und springenden Themen enden auf Akzenten von Trompetengeschmetter. Die Tastatur wird in ihrer ganzen Registerspannweite benutzt, die Akzente sind sehr markiert und der Ausbruch endet in einer wachsenden Überschwenglichkeit, übersetzt in der Behauptung des C-Dur. Die Überleitung zum plötzlich zerbrochenen und wackligen Rhythmus beunruhigt, aber der Rhythmus bekommt wieder seine

Rechte in der Entwicklung, eine Variation des ersten Themas. Die Reprise, wird, wie in den vorausgehenden Sätzen, von neuen Ausschmükkungen in ihrer Behandlung begleitet. Das Ende des Satzes spart Überraschungen auf: Langsamerwerden des Tempos, melancholische Echos, eine Serie von Mollmodulationen, plötzlicher Augenblick von Infragestellung und Unruhe... bevor der Satz wieder zum Ansturm zu gehen scheint, aber noch zwischen Dur und Moll zögert, sich unter chromatischen Färbungen biegender; sein Schwung scheint gebrochen zu sein, aber beschwört einen synkopierten Tanz herauf, der endgültig das C-Dur in triumphierendem Trompetengeschmetter wieder herbeiführt. Die letzten Takte indessen, von Pausen markiert, die von Neuem den Rhythmus brechen, zerschlagen deutlich die tobende und schallende Überschwenglichkeit. Es gibt etwas wie Trunkenheit in diesem Finale, ein Rausch von Rhythmus, Weite, Wille zum Übermass, ebenso in der Erforschung der Form und der Mittel, als im Ausdruck der Gefühle, wie eine Art Herausforderung. Ist es so einfach, im Sommer in Ungarn zu leben?

#### **OVERTURE IN F-MOLL/F-DUR, opus 34, D.675**

Die *Ouvertüre* in F-moll/F-Dur, eine der *Ouvertüren*, die Schubert im ersten Anlauf für vierhändiges Klavier schreibt, datiert vom Herbst 1819. Sie entstand im Augenblick eines freundschaftlichen Austausches. Schubert und Josef Huttenbrenner spielten damals häufig vierhändig zusammen und oft die Transkription der *Ouvertüre* in F-moll von Beethoven, *Egmontouvertüre*, opus 84, 1810 vollendet. Zum Spass vielleicht schreibt Schubert in Josef Huttenbrenners Zimmer seine *Ouvertüre* und notiert: «in drei Stunden geschrieben und deshalb das Mittagessen vergessen». Man muss jedoch keine Zusammenhänge zwischen den zwei Werken zu errichten suchen. Die *Ouvertüre* von Schubert, die er selbst mehrere Male während freundschaftlicher Versammlungen spielte, mit ihrer dunklen Einleitung und ihrem Allegro, das, wie es damals Mode war, auf einem grossen Rossini-Crescendo endet, ist aufschlussreich für das Spiel unter Freunden, sie verlangt eine grosse Komplizität im Stimmen austausch; über eine gewollte Stilleinfachheit hinaus, entdeckt man dort immer, bei der Wendung einer plötzlichen Modulation, das Unbeugsamste vom Schubert'schen Genie.

#### **SCHALLPLATTE Nr. 2**

#### **VARIATIONEN IN AS-DUR, opus 35, D.813**

«Ich finde nun mehr als früher in mir selbst Stille und Ruhe. Als Beweis erhältst Du die Grosse Sonate und die Variationen über ein Thema meiner Erfindung, alle beide vierhändig, die ich komponiert habe». Schubert schreibt dies seinem Bruder Ferdinand im Lauf des Sommers, im Juli 1824, den er in Ungarn, als musikalischer Hauslehrer in der Familie des Grafen Esterhazy verbringt. Es ist der zweite Sommer, den Schubert unter diesen Bedingungen verbringt (der erste war im Jahre 1818) und, wie beim vorherigen Mal sind die Bedingungen günstig zur Entstehung von Werken für vierhändiges Klavier. Die grosse *Sonate in C-Dur*, wie die *Ländler, D.814* sind ebenso in diesem Sommer entstanden.

«Die Variationen haben einen ganz besonderen Empfang erhalten», schreibt Schubert weiter. Sie finden ihr Vorbild in einer Serie, die während des Aufenthaltes 1818 (D.624) komponiert wurde, und bezeugen von den Fortschritten, die, ebenso vom Komponisten im Laufe der fünf Jahre, die die beiden Serien trennen, als auch von den jungen Pianisten, denen sie bestimmt waren, erreicht wurden. Das Thema ist im Sinn eines Marsches, die Stimmung ist hell und tanzend, beinahe die eines Ballets. Die zwei ersten Variationen sind ornamental; die Verwandtschaft des Themas mit einem der Themen der Bühnenmusik von *Rosamunde* wird in der dritten Variation mit kanonartigen Spielen deutlich. So sehr diese Variation träumerisch und freiwillig in ihrem Rhythmus verlangsamt war, so sehr versteht die folgende, zum Gegensatz, die kriegerischen Möglichkeiten des Themas in einem sehr aufgebauten Stil zu unterstreichen. Die fünfte ist die einzige in Moll (As-moll), sie spielt sich wie ein begleitetes Lied ab, ein Abend- oder Nachtgesang, wo sich wie eine ferne Erinnerung ein Rhythmus profiliert, der aus der Siebten Symphonie von Beethoven kommt. Die sechste findet das Dur wieder und verherrlicht das Thema, und hebt sich so über den vorausgehenden Traum hervor. Die siebte, von Neuem «più lento», ist weitaus die schönste und die innerlichste der Serie, die vielseitigste auch, in seinem tonalen Fortgang mit seiner Unbeständigkeit zwischen Dur und moll, seinen aufeinanderfolgenden Modulationen und seinen chromatischen Harmonien. Die letzte

zieht das Thema im Sinn des Tanzes und des populären Ländlers zusammen, die Virtuosität ergötzt sich und malt unbegrenzt um den wesentlichen Rhythmus aus, der fast immer gegenwärtig ist. Sie nimmt im Vorbeigehen Elemente der vorausgehenden Variationen auf, lässt das Thema in A-Dur aufleuchten, findet es dann in seinem ersten Grundgedanken wieder, in der ausgelassenen Begierde einer Vitalität ohne Mangel.

#### **LÄNDLER, D.814**

Die vier *Ländler, D.814* werden auch in Zseliz, im Lauf des gleichen Sommers komponiert. Sie sind jeweilig in Es-Dur, in As-Dur, in C-moll und C-Dur. Musikalische Freuden des Augenblicks, selbst in einigen Takten, das ist bei Schubert das selbe Wissen und in Kontraste, die Echospiele, die gleiche Modulationenfeinheit, wie in seinen grösseren Werken. Man soll sie als kostbaren Beweis seines Musikaltages annehmen.

#### **DUETT. ALLEGRO IN A-MOLL «LEBENSSTÜRME», opus 144, D.947**

Es ist der Herausgeber Diabelli, der 1840 diesem Stück den Beinamen «Lebensstürme» gibt, der Titel ist nicht von Schubert, der es einfacher, *Duett* benannte. Im Monat Mai 1828 schreibt der Komponist dieses *Allegro*, das sich als eine grosse Sonatensatzform vorstellt, nach einem breiten Plan, gleichsam orchestermässig entworfen, und das einen Lebenshunger übersetzt, eine Begeisterung, die durch nichts aufgehalten werden kann. Beabsichtigte Schubert eine ganze Sonate? War es für ihn, nach der Arbeit an der *Phantasie in F-moll*, eine Weise um wieder an die grosse Sonatensatzform anzuknüpfen. Es gibt kein Dokument mehr, das eine Überlegung über die Absichten des Autors erlaubt.

Nichts bleibt übrig, wenn nicht die Musik, die in diesem einzigen Satz sich selbst genügt. Der Satz ist auf sehr kräftig ausgedrückten Gegensätzen aufgebaut; das erste Thema, das schroff auf eine Akkordenfolge anläuft, ist von einer eigensinnigen Rhythmik, das zweite ist ihm kühn, durch die Sanftheit seiner melodischen Linie, durch die langen Werte seiner Metrik entgegengestellt. Niemals vielleicht hat sich Schubert wie hier (daher sein motivierter Titel, *Duett*) mit den Möglichkeiten des Vierhändspiels in der Dialogausführung bedient, ohne Zweifel niemals, im Sinne dieses psychologischen Verfahrens, hat er bis zu dem hier erreichten Grad die melodischen Möglichkeiten der Bässe entwi-



ckelt. Die Gegensätze der Lautstärke sind besonders reich, die Zeichen, die bestimmte Ausdruckszwecke haben, vervielfachen sich (z.B. *ppp*), die vorzüglich herbeigeführten Modulationen liegen manchmal auch sehr weit von den anfänglichen Tongebieten weg, ebenso von der Schönheit des As, das, mit einer dieser Tonart spezifischen Zärtlichkeit bei Schubert die Erscheinung des lyrischen Themas in seinem ersten Wortlaut beleuchtet. Nach der *Phantasie in F-moll*, kommend, bestätigt dieses *Duett*, dass Schubert im Begriff ist, einen neuen und wunderbar ursprünglichen Weg für den vierhändigen Stil einzuleiten.

#### DIVERTISSEMENT AUF FRANZÖSISCHE THEMEN, opus 63, Nr. 1, opus 84 Nr. 1 und 2, D.823

Es ist noch einmal der Herausgeber, der aus kommerziellen Gründen die drei Sätze des Werkes in zwei verschiedenen Veröffentlichungen trennt. Es ist heute aller Grund vorhanden, das Werk in seinem Gewesensein wieder herzustellen (und es ist hier zweifelsohne seine erst vollständige Aufnahme), in der Reihenfolge seiner drei Sätze: *Tempo di marcia* in E-moll, *Andantino* in H-moll und *Allegretto* in E-moll. Desgleichen gibt es kein Grund sich über «die originalen französischen Themen» zu verbreiten, die der Herausgeber, um die Kundschaft anzuziehen, als Basis des Werkes angab, noch über die Bezeichnungen, «Prächtigt und rasonniert», die er dem Marsch des ersten Satzes anhängt.

Die drei vereinigten Sätze bilden ein Werk von Ausmass, durch seinen Entwurf, dem *Ungarischen Divertissement* nahestehend, eine der schönsten vierhändigen Klavierpartituren von Schubert, ein Jahr früher, 1824 komponiert.

Das gegenwärtigen *Divertissement* beginnt also auf einem Marschrhythmus, bald von einem singenden und naiven Thema, mit populären Anstrich, aufgewogen (wäre es ursprünglich ein französisches Thema?), dieses Liedthema wird den Ablauf des Satzes beherrschen. Selbst wenn der Marsch den Satz abschliesst, indem er wieder das E-moll findet, bleibt der vorherrschende Eindruck auf der munteren Ungezwungenheit des kleinen melodischen Themas in Dur. Der zweite Satz, *Andantino*, in H-moll, ist ein Satz mit Variationen. Sein Thema, das in einem eingeschränkten Raum, auf verbundenen Stufen, in gleichmässigen Werten abläuft,

ist alles in einem Mal ein resigniertes Thema des Wartens und ein Reisetema, vollkommen symbolisch für diese «unbewegliche Reise», die von Schubert musikalisch so oft erlebt wird. Die drei ersten Variationen sind Erforschungen um das Thema herum, das immer als zentraler Angelpunkt genommen wird, die vierte (in H-Dur und «un poco più lento») schreibt einen Bruch vor: das Thema ist entfernter, wie im Traum erahnt, das Partnerspiel wird verfeinerter und vielseitiger, die Verbindungen freier. Das Thema kommt als Abschluss wieder, dem Anfang gleich und das *Andantino* endet in der Einfachheit. Das Finale, *Allegretto* in D-moll, nach einem soliden Thema nach der Art Haydns, weicht gern von seiner Molltonart aus, um das Dur, (in E oder C) in breiten Episoden mit triumphierenden Akzenten, wieder zu erlangen. Die Tonerweiterung des breiten, vierhändigen Klavierregisters wird wie ein Erforschungsspiel, voll mit guten Mutes getrieben. Es gibt eine ungezügelte Seite in diesem «*Rondeau*», das der Herausgeber mit «Prächtigt» bezeichnet, wo die erfinderische Phantasie Schuberts sich freien Lauf auf einen rhythmischen Grundgedanken gibt, der wesentlich bleibt. Als ob es noch und noch in einer Art Rausch der fröhlichen Mittäterschaft der vier Hände auf einer Tastatur fort dauern müsste, und die niemals ihre Ermüdung zugeben werden.

Brigitte MASSIN

übersetzt von Maria-Elisabeth PLANK-SERFATY

### CHRISTIAN IVALDI

Après des études très complètes au Conservatoire de Paris, où il obtient 5 premiers prix, Christian Ivaldi est très vite considéré comme un des meilleurs musiciens de sa génération, et partenaire recherché, on l'entend aux côtés d'instrumentistes à cordes (Accardo, Amoyal, Ferras, Gendron, Gittlis, Krivine, Lodéon, Meunier, Pasquier, Quatuor Parrenin, Suk...), à vents (Debost, Larrieu, Portal...) et de pianistes (Argerich, Barbizet, Ciccolini, Helffer, Joy, Katchen, Lee, Pludermacher, Rouvier). Il aborde avec bonheur tous les domaines que lui permet son instrument, grâce à une exceptionnelle curiosité musicale. Son goût pour la musique vocale l'a incité très tôt à travailler avec des chanteurs; en quelques années, il a acquis dans ce domaine une réputation internationale avec Bacquier, Berbié, Berbérien, Christoff, Crespin, Cuenod, Denize, Eda-Pierre, Finniliä, Forrester, Gobbi, Hendricks, Mesplé, Reinemann, Rhodes, Streich, Souza, Van Dam.



Photo: Janine Niepce

Comme soliste, il s'est fréquemment produit avec orchestre, sous la direction de chefs comme Amy, Benzi, Boulez, Bruck, Casadesus, Constant, Dervaux, Fournet, Maderna, Plasson, Solti, Tabachnik... En l'espace de 15 ans, Ivaldi a enregistré une cinquantaine de disques, dont plusieurs ont obtenu des prix. Christian Ivaldi enseigne au Conservatoire de Musique de Paris.

After very thorough studies at the National Conservatory in Paris, where he received five «First prizes», Christian Ivaldi is quickly considered as one of the best musicians of his generation, and a much sought-after collaborator, he performs with stringed instrumentalists (Accardo, Amoyal, Ferras, Gendron, Gittlis, Krivine, Lodéon, Meunier, Pasquier, Quatuor Parrenin, Suk...), with wind players (Debost, Larrieu, Portal...), and with pianists (Argerich, Barbizet, Ciccolini, Helffer, Joy, Katchen, Lee, Pludermacher, Rouvier...).

He approaches with success every domain which his instrument permits, thanks to his exceptional musical curiosity.

His predilection for vocal music prompted him from the beginning to collaborate with singers; within a few years, he acquired an international reputation in this domain with Bacquier, Berbié, Berbérien, Christoff, Crespin, Cuenod,

Denize, Eda-Pierre, Finniliä, Forrester, Gobbi, Hendricks, Mesplé, Reinemann, Rhodes, Streich, Souza, Van Dam.

As solist, he has frequently performed with orchestra, under the following conductors: Amy, Benzi, Boulez, Bruck, Casadesus, Constant, Dervaux, Fournet, Maderna, Plasson, Solti, Tabachnik... During the last 15 years, Ivaldi has recorded around 50 discs, the majority of which obtained prizes. Christian Ivaldi is professor at the Paris Conservatory.

Nach grundlichem Studium am Conservatoire de Paris, wo er fünf erste Preise erhielt, wurde Christian Ivaldi sehr schnell als einer der besten Musiker seiner Generation betrachtet und als vielbegehrter Partner hört man ihn zusammen mit Streichern (Accardo, Amoyal, Ferras, Gendron, Gittlis, Krivine, Lodéon, Meunier, Pasquier, Quatuor Parrenin, Suk...), Bläsern (Debost, Larrieu, Portal...) und Pianisten (Argerich, Barbizet, Ciccolini, Helffer, Joy, Katchen, Lee, Pludermacher, Rouvier), kurz, auf allen Gebieten, die sein Instrument ihm erlaubt, dank einer ausserordentlichen Wissbegierde.

Seine Zuneigung zur Vokalmusik hat ihn sehr früh mit Sängern zusammen arbeiten lassen; in einigen Jahren erlangte er auf diesem Gebiet einen internationalen Ruf, zusammen mit Bacquier, Berbié, Berbérien, Christoff, Crespin, Cuenod, Denize, Eda-Pierre, Finniliä, Forrester, Gobbi, Hendricks, Mesplé, Reinemann, Rhodes, Streich, Souza, Van Dam.

Als Solist trat er häufig mit Orchestern auf, unter Leitung von Dirigenten wie, Amy, Benzi, Boulez, Casadesus, Constant, Dervaux, Fournet, Maderna, Plasson, Solti, Tabachnik...

Innherhalb von fünfzehn Jahren hat Ivaldi ungefähr fünfzig Schallplatten aufgenommen, von denen mehrere unter ihnen Preise gewannen. Christian Ivaldi lehrt am Conservatoire de Musique de Paris.

### NOEL LEE

Pianiste et compositeur américain, Noël Lee a poursuivi ses études à l'Université de Harvard et au Conservatoire de la Nouvelle Angleterre à Boston. Puis il vient à Paris en 1948 pour suivre les cours de Nadia Boulanger, se consacrant d'abord à la composition dont il obtient le Prix Lili Boulanger. Menant de pair une carrière internationale de compositeur et de pianiste, chambriste aussi bien que soliste, Lee se signale par l'étendue de son répertoire et s'est vu décerner de nombreuses distinctions dont celle de l'Académie Américaine des Arts et Lettres pour l'en-