



DISCOGRAPHIE DU DUO DE PIANO CHRISTIAN IVALDI - NOËL LEE

- C. DEBUSSY : Intégrale de l'œuvre pour 2 pianos et 4 mains/ARN 268128 (2 CDS)
- A. DVOŘÁK : De la forêt de Bohême, op. 68 - Légendes, op. 59/ARN 68014
- W. A. MOZART : Intégrale de l'œuvre pour piano à 4 mains/ARN 268136 (2 CDS)
- C. SAINT-SAËNS : Oeuvres pour 2 pianos/ARN 68011
- F. SCHUBERT : L'œuvre pour piano à 4 mains/Vol. 1 : ARN 268038 (2CDS)/Vol. 2 : ARN 268152 (2CDS)
- I. STRAVINSKY : Sacre du Printemps - Petrouchka/ARN 68041
- FLORAISON DU PIANO À 4 MAINS EN FRANCE (Chabrier - Bizet - Massenet - Gounod - Fauré - Saint-Saëns - Fauré/Messager - Debussy - Ravel - Caplet - Satie)/ARN 268170 (2 CDS)

MUSIQUE
ROMANTIQUE
POUR LE PIANO
À QUATRE MAINS

1809	FELIX MENDELSSOHN	1847
1770	LUDWIG van BEETHOVEN	1827
1778	JOHANN NEPOMUK HUMMEL	1837
1810	ROBERT SCHUMANN	1856
1833	JOHANNES BRAHMS	1897
1797	FRANZ SCHUBERT	1828
1786	CARL MARIA von WEBER	1826

Le disque qui, dans une certaine mesure, a fait disparaître le jeu du piano à quatre mains, devait logiquement se préoccuper de lui rendre justice. En effet, pendant tout le XIXème siècle et une partie du XXème, on tenait là une formule idéale pour reconstituer chez soi, entre amateurs, symphonies, concertos et toutes sortes de partitions demandant de grands moyens. Bien sûr, le piano seul peut tout transcrire, mais n'est pas Liszt qui veut, pour y faire sonner l'équivalent d'un orchestre. Quand on n'est pas virtuose transcendant, mieux vaut se partager à deux exécutants, dans un coude à coude qui aide à surmonter l'impossible. Lorsqu'il n'y avait pas d'autre moyen de réentendre un concert, on pouvait du moins se le réinventer de la sorte. Ces transcriptions étaient tellement admises et même à ce point nécessaires que les compositeurs ne croyaient pas déchoir en réalisant eux-mêmes, à la demande de leurs éditeurs, de semblables réductions. Liszt et Brahms, entre autres, y déployèrent des trésors d'ingéniosité.

Mais à cela ne se limitait pas la pratique du "quatre mains". C'était une forme de musique de chambre, familière et complice, qui suscitait aussi beaucoup d'œuvres originales, parfaitement accordées au goût romantique. A vrai dire, le genre ne vit naître auparavant que peu de partitions de quelque valeur, si l'on excepte Mozart. C'est qu'aussi bien le piano était encore dans sa prime jeunesse et qu'on aimait surtout à en découvrir les ressources nouvelles, seul avec lui ou bien en l'opposant à d'autres timbres. Mais la plupart des grands musiciens du XIXème siècle auront quelque chose à lui dire, d'intime, de secret parfois, sans quoi il manque-

rait quelque chose à notre écoute.

DISQUE N° 1

FÉLIX MENDELSSOHN



En dehors de deux morceaux qui datent des années enfantines, on a ici tout ce que Mendelssohn a composé pour le piano à quatre mains. Les deux œuvres datent de 1841 et ne jettent aucun jour nouveau sur sa musique, ce qui ne veut pas dire pour cela qu'elles soient négligeables.

L'Allegro brillant en la majeur, op. 92 adapte très heureusement au dialogue pianistique le caractère si particulier du scherzo immatériel et féérique, que Mendelssohn a recommencé plus d'une fois et toujours avec autant de brio et de poésie, après la réussite du *Songe d'une nuit d'été*. En guise de second thème surgit un de ces chants mélancoliques et fiévreux dont il a aussi le secret.

L'Andante et Variations en si bémol majeur, op. 83a est une version assez profondément remaniée des *Variations, op. 83* pour piano à deux mains. Mendelssohn a ajouté des

variations nouvelles et intelligemment développées la texture de l'œuvre originale pour occuper les deux exécutants. On retrouve beaucoup d'éléments des célèbres *Variations sérieuses* : un thème semblable, sorte de choral attendri, adroitement transformé par le jeu d'une écriture très virtuose qui fait admirablement sonner l'instrument. Il ne se joue là nul drame bouleversant, on ne chuchote pas même de confession troubleante, mais ces pages rappellent ce qu'on oublie souvent un peu : que les romantiques aussi savent écrire de la musique dont le seul dessein est de plaire à ceux qui la jouent comme à ceux qui l'entendent.

LUDWIG van BEETHOVEN



On ne peut pas dire qu'il ait manifesté un intérêt très grand pour cette forme de duo. A part une transcription de la *Grande fugue, op. 133*, il ne s'y est attaché que dans ses années de jeunesse et pour des compositions de petite envergure comme une facile *Sonate en ré majeur* et *Trois marches*.

Plus deux petites séries de *Variations* où il ne faut pas chercher le grand format beethovenien, bien sûr, mais qui sont par instants amusantes et même parfois originales.

Les *Variations en ré majeur (WoO 74)* sur le lied "Ich denke dein" sont dédiées aux deux sœurs Joséphine et Thérèse de Brunswick et figurent dans leur album avec quelques mots flatteurs de Beethoven. Cela se passe en 1799 et trois ans plus tard Beethoven les fera éditer. Le poème de Goethe, qui a inspiré à Schubert un lied extasié (*Nähe des Geliebten*), n'accède pas ici aux mêmes sommets et les variations ne franchissent jamais les bornes de l'agréable entretien de deux jeunes filles de la bonne société. A vingt-huit ans, Beethoven avait déjà fait plus original, et il est d'autant plus curieux qu'il ait semblé attacher assez d'importance à cette bleuette et qu'il ait grogné lorsqu'on éditera sans lui demander son avis les *Variations en ut majeur (WoO 67)*, beaucoup plus excitantes, composées huit ans auparavant sur un thème de son ami et protecteur le comte Waldstein (dédicataire de la célèbre *Sonate, op. 53*). Il est difficile de se faire une idée des dons de compositeur du Comte mais, à en juger par ce seul exemple, ils n'étaient pas absolument négligeables. Le thème vaut bien mieux que celui de Beethoven pour les variations précédentes, avec son parfum mozartien et schubertien, son hésitation entre majeur et mineur. Il suscite huit variations et un finale dont l'écriture est beaucoup plus moderne avec, dès la première, de ces écartèlements mélodiques dont Beethoven fera usage dans ses dernières sonates pour piano, des accès de colère loufoque comme dans la troisième variation et des exaspérations virtuoses comme dans la sixième. Le finale est complètement décousu, passant de la jubilation aux rêveries vagues, et quand on croit voir venir un heureux brouhaha conclusif, il s'é-

clipse soudain sur trois accords discrets.

JOHANN NEPOMUK HUMMEL



Comme il est le moins connu des musiciens représentés ici, disons quelques mots du personnage. Enfant prodige, élève de Mozart et de Haydn, successeur de celui-ci à Esterhazy, ami de Beethoven à l'enterrement duquel il joue, et dédicataire des trois dernières sonates pour piano de Schubert; à la quarantaine, il occupe à Weimar la place de "Kapellmeister" ("Maître de chapelle"), dont Liszt fera plus tard ce que l'on sait. Virtuose fêté, pédagogue admiré, artiste décoré et bourgeois fortuné, il a entretenu, à Weimar, d'excellentes relations avec Goethe. A la fin de son existence, très paisible et organisée, il passe de plus en plus pour une figure du passé et ce qu'en dira Liszt au Grand Duc Alexandre de Saxe-Weimar, en 1860, n'est pas très réjouissant : "Quel a été le beau résultat de ce système de *statu quo* pour Hummel, un artiste de grand talent certes ? Celui de le mécaniser, de l'émousser et de le démonétiser dans le monde de l'art où son action de maître de chapelle est équivalente à zéro. Weymar l'a moralement châtré – et quel profit Weymar en a-t-il

retiré ? Je n'envie point son sort, et ne modèlerai pas ma carrière sur la sienne, quelque fier que je fusse de signer des œuvres pareilles aux siennes, surtout à celles qu'il a produites avant de s'affaisser ici."

Liszt avait sans doute raison, bien que ceci soit surtout dicté par sa rancune à l'endroit de la vie musicale de Weimar qu'il jugeait si étriquée. Mais il est certain que ce qui faisait à ce point enragé l'un convenait à merveille à l'autre. En réalité, bien plus que Beethoven, avec lequel il ne se mesurera pas dans le domaine de la symphonie – alors qu'il a abondamment doté toutes les autres formes musicales –, Hummel est le dernier classique viennois. Son accent viennois amusait beaucoup Grillparzer et Spohr s'émerveilla de le voir improviser, pendant le Congrès de Vienne, variations contrapuntiques, fugue et finale de bravoure en forme de valse... Bref, le type parfait du "Biedermeier" ("bon bourgeois Louis Philippart").

Sa musique se teinte parfois de quelques nuances romantiques, mais reste essentiellement classique par l'ordonnance du discours. Son écriture pianistique pousse le brio mozartien jusqu'à ses conséquences extrêmes, mais ne va pas au-delà. On s'en rend bien compte dans la *Grande Sonate en la bémol majeur, op. 92* (1820), qui figurait néanmoins au répertoire de Liszt. La forme "sonate" du premier mouvement, *Grave - Allegro comodo*, et le *Rondo* du finale ne réservent aucune surprise de ce côté-là. Le dialogue des deux instrumentistes est d'une extrême habileté, brillant sans lourdeur – ce qui n'est pas toujours facile dans le traitement du piano à quatre mains – et

toujours bien chantant. Les thèmes ont un galbe élégant, quoique pas toujours très personnels et tout ce qui est passage de transition s'orne de formules plaisantes. Le tragique qui affleure çà et là – surtout dans la partie centrale de l'*Andantino sostenuto* – est plus nécessaire à l'équilibre que révélateur d'un trouble profond. On comprend bien que ce compositeur, parmi les plus joués à l'époque, ne soit plus tant pratiqué aujourd'hui. Car nous avons pris l'habitude d'exiger du romantisme le génie. Néanmoins, le seul talent – et Hummel en a beaucoup – nous délasse un moment des fureurs et des désespoirs du siècle, et nous rappelle justement que ceux que nous n'avons cessé de fêter étaient de superbes exceptions. La "musique contemporaine" du romantisme c'était aussi cela, il est parfois bon de s'en souvenir.

ROBERT SCHUMANN



Parmi ses premières tentatives de composition, lorsqu'il n'avait que dix-huit ans, figuraient déjà *Huit polonaises pour piano à quatre mains*. Résultat de l'amour passionné pour Schubert, mais aussi premier essai de bal fantasmagorique dans le climat bariolé, décousu et surchauffé de son autre dieu :

Jean-Paul. D'ailleurs, des thèmes de ces *Polonaises* passeront dans les *Papillons*, ostensiblement inspirés par Jean-Paul. Schumann attendra ensuite la période finale de sa création pour revenir au piano à quatre mains.

Les *Scènes de bal, op. 109* – qui devaient d'abord s'appeler "Bal d'enfants" – datent de 1851. C'est un Carnaval (le *Préambule* initial et la *Promenade* finale rappellent nostalgiquement les titres du célèbre *op. 9*), mais un Carnaval de père de famille. Depuis quelques années, Schumann semble obsédé par la musique pour enfants. Il y a eu trois *Albums pour la jeunesse*, dont un pour chant et piano, *op. 79*, et un pour piano à quatre mains, *op. 85*, qui n'ont pas atteint aussi bien leur but que l'*op. 68* pour piano.

Cette musique est-elle vraiment pensée pour les enfants ? En tout cas, elle est trop difficile pour eux, techniquement, et n'a plus le caractère de "vision rétrospective d'un adulte" des *Scènes d'enfants*. Une des marques du profond déséquilibre schumannien est maintenant cette obsession de l'enfance, ce désir de redevenir un enfant qui le mènera pour ainsi dire à l'asile. Le mélange d'inspiration puérile et de complexité, de naïveté et de formalisme pèse assez lourd sur les *Scènes de bal* et plus encore sur le *Kinderball, op. 130* qui viendra ensuite. Et puis, il y a cette autre nostalgie de son passé : c'est bien un carnaval que nous entendons ici, mais son programme caché n'a plus rien de la fantasmagorie jean-paulienne ou de la fabuleuse assemblée de masques, de gloires et d'amis. Schumann lui-même indique à grands traits ce qu'il imagine maintenant : "Les

serveurs circulent parmi les invités avec des plateaux... D'abord les enfants dansent seuls, peu à peu les adultes se mêlent à eux et la chose devient plus sérieuse". Exactement le programme inverse des *Papillons* où, sur le coup de minuit, la jeunesse révolutionnaire mettait à la porte les parents, sur l'air du "Grossvaterteranz". Evanouis aussi les portraits de Clara, d'Ernestine, de Florestan ou d'Eusébius, de Chopin ou de Paganini... Il ne reste plus que les noms classiques des danses de la bonne société. Oui, la chose devient sérieuse.

Faut-il en sourire ou déplorer cette contrainte de l'imagination poétique et musicale ? Oui et non. Les *Scènes de bal* n'ont rien d'un chef-d'œuvre et Schumann vient d'écrire ou écrira encore bien des morceaux autrement impressionnants. Il faut écouter celui-ci en sachant que l'homme n'est plus le même qu'autrefois : qu'il souffre et tente désespérément de se rassurer. Alors ce qui paraît un peu trop sage on le sent fragile, on sent dans chaque pièce le ton déraiper insensiblement vers des accents bizarres, tourmentés; fugitifs, certes, mais néanmoins troublants. Et dans les deux *Valses*, surtout dans la première, il y a quelque chose de si brahmsien qu'on comprend la métaphore : c'est vers l'ordre de Brahms que tend Schumann et il n'y parviendra jamais, Dieu merci, mais il en devine déjà la plus intime nostalgie. Dans ce bal bourgeois il y a, pour qui sait entendre, des félures et des dissonances.

DISQUE N° 2

JOHANNES BRAHMS



Dès que Schumann entendra la musique de ce jeune Allemand du nord – et cela sera en 1853, pendant sa dernière année de création – il célèbrera en Brahms le prophète de l'avenir. Il avait raison, un nouveau grand musicien était né. Et le jeune aigle, émerveillé

par cet enthousiasme du maître, conservera à Schumann une sorte de vénération et à sa famille un dévouement passionné. Inaltérable amitié amoureuse pour Clara et passion malheureuse pour la seconde fille, Julie, dédicataire des *Variations en mi bémol majeur, op. 23, sur un thème de Robert Schumann*. Nous sommes en 1861 et Julie n'a pas seize ans; c'est huit ans plus tard que Brahms demandera sa main et que la jeune fille lui préférera un autre : l'espoir amoureux inspirera les *Liebeslieder Walzer*, la déception la *Rhapsodie pour contralto, chœur d'hommes et orchestre*. Rien ne permet de penser que les *Variations, op. 23* soient déjà le reflet de cet amour. Il est sans doute probable que la passion pour l'enfant – passion dont elle ne sera même pas consciente – transpouse en

réalité l'admiration pour le père et la tendresse pour la mère. En tout cas, ces *Variations* sont avant tout une sorte d'hommage à la mémoire de Schumann.

Le thème élu par Brahms a une histoire très émouvante. Schumann l'a composé en février 1854, pendant ces derniers instants de lucidité créatrice, mais déjà dans un état très inquiétant. Il avoue en effet à Clara que c'est sous la dictée des esprits qu'il l'a écrit. Or, ce qu'il prend pour une manifestation surnaturelle n'est qu'un souvenir dont il a lui-même perdu conscience : à peine différent, c'était le motif du mouvement lent de son *Concerto pour violon*, composé l'année précédente. Péniblement, Schumann élabore à partir de ce *Geistertema* cinq variations pour piano qui témoignent d'une manière terrible de la nuit qui descend sur son âme. Lorsque Brahms et Clara dirigeront la publication des œuvres complètes de Schumann, ils se refuseront à éditer les variations et ne donneront que le seul thème. Sept ans après que Schumann a franchi le seuil de l'asile, cinq ans après sa mort réelle, Brahms entreprend d'achever lui-même, en quelque sorte, ce que Schumann n'aurait pu mener à terme.

L'œuvre n'a jamais atteint la célébrité des Variations sur les thèmes de Haendel, de Paganini ou de Haydn; elle tient compagnie, dans une sorte de demi-obscurité, aux autres *Variations*, op. 9 pour piano à deux mains, sur un autre thème de Schumann, dédiées, elles, à Clara Schumann. Cela vient d'une certaine austérité, d'un manque volontaire de séduction; seule la cinquième variation s'attarde un instant aux caresses d'une sorte de barcarolle; en revanche, les deux marches funèbres des qua-

trième et dixième variations, l'intermezzo lugubre et fantomatique de la septième, font nettement pencher l'œuvre vers la tristesse voilée, malgré l'éclat tragique de la neuvième variation. C'est ainsi que Brahms porte le deuil de Schumann.

FRANZ SCHUBERT



C'est tout un chapitre et plusieurs disques qu'il faut lui consacrer, car personne n'a autant aimé que lui le dialogue devant un piano. L'amitié, qui a si fort compté dans sa vie, suppléant à l'amour ("Notre amitié est invariable" est le titre de l'un de ses rondos pour piano à quatre mains), le porte tout naturellement à répandre en dizaines de pièces les trésors de sa tendresse, de sa tristesse aussi. Si deux marches seules représentent Schubert ici, c'est que les interprètes ont déjà enregistré la majeure partie de ces merveilles.

Les *Six grandes marches*, op. 40, D. 819 brillent parmi les plus admirables. C'est une sorte de "Carnaval" schubertien, tendu à l'extrême de l'angoisse avec la *Marche n° 5 en mi bémol mineur*, ou jaillissant comme du champa-

gne rossinien dans la *Marche n° 6 en mi majeur*. La *Marche n° 2 en sol mineur*, op. 40 est comme un accès de fièvre : son rythme impérieux discipline à peine des cris et des élans qui rappellent étrangement la *Symphonie en sol mineur*, K. 550 de Mozart. Et s'il paraît bizarre de traduire ainsi une sorte de désespoir, le Trio, lui aussi, se masque de la douceur du majeur et d'un jeu de rebondissement pour voiler des larmes. La *Marche n° 3 en ré majeur*, op. 40 est plus franchement militaire, au point de rivaliser avec celle qui a tant popularisé Schubert. Mais là, ce sont les dérapages modulants qui nous réservent des chocs. Le moindre ne sera pas l'arrivée du Trio, aussi pudique et tendre – comme un "aveu" de Schumann – que la marche est éclatante.

Les six marches ont été composées par Schubert loin de sa Vienne natale qui était si nécessaire au voyage imaginaire et qu'il n'a jamais quittée sans regret. Que ce soit en 1818 ou en 1824 – ce que l'on ne sait pas précisément, mais tout, dans la maîtrise de ces pièces fait pencher pour la seconde date –, Schubert, dans cet exil provisoire en Hongrie, laisse dans ces pièces peu connues et peu jouées le même souvenir que dans ses œuvres les plus grandes.

CARL MARIA VON WEBER

Un musicien que l'on croit familier et secondaire. Sauf, bien sûr, *Le Freischütz* et l'*Invitation à la valse*. Mais il faudrait retrouver l'enthousiasme de Berlioz pour celle-ci, que l'on s'imagine trop entendue, et s'assurer que de celui-là,



si rarement représenté, on connaît vraiment mieux que des extraits. En réalité, Weber a semé beaucoup de merveilleuse musique que l'on se donne à peine le mal de ramasser. Exemple, ces *Huit pièces*, op. 60 (1818-1819), dont deux au moins paraîtront sans

doute connues grâce aux *Métamorphoses symphoniques sur des thèmes de Weber* de Hindemith. Lequel a, en effet, découvert dans ce ravissant recueil le n° 4, *Alla Zingara*, et le n° 7, *Marcia*, pour en faire les premier et dernier mouvements de son éblouissante suite symphonique.

Weber a toujours l'air d'un aristocrate à bonnes manières qui parlerait élégamment le langage classique – les deux premières pièces, *Moderato* et *Allegro* ont même quelque chose de mozartien – mais c'est un galbe racé qui le distingue aussitôt des Clementi et autres Diabelli qu'il semble rejoindre ainsi. Et, sans crier gare, il nous promène soudain en pleine rêverie romantique – n° 3, *Adagio* –, bruissements de nature, cors et clarinettes dans le lointain. Un peu de hungarisme, viennois bien sûr, mais débordant de vitalité – n° 4, *Alla Zingara*. Puis, de nouveau, une allure d'autrefois avec ce rythme de sicilienne – n° 5, *Alla Siciliana* – évoquant les concertos baroques mais qui se teinte d'une tendresse retrouvée plus tard par Schu-

mann et par Brahms. La sixième pièce est un Thème et Variations, *Thema variato*, dont le motif est emprunté à un petit lied, "Ich hab' mir eins erwählet", que Weber avait dédié l'année précédente à sa chère femme Caroline. On passe du doucement sentimental à quelque chose de plus étrange : une sorte de marche funèbre – n° 7, *Marcia* – sarcastique et grinçante. Hindemith ne s'y est pas trompé qui en a fait un finale étonnant. Le paraphrasseur trouve là des accents mahlériens, est-ce un hasard ?

Pas si sûr. Lorsque Mahler complétera l'opéra inachevé de Weber, *Die drei Pintos*, on verra bien de ces points communs. Le dernier morceau – n° 8, *Rondo* – est le plus virtuose de ce recueil, dans l'ensemble assez aisé à jouer. Sa souple agilité est un des plus sûrs charmes wébériens et, en refermant l'album, on ne peut s'empêcher de penser au duo d'Agathe et d'Annette dans *Le Freischütz*.

RÉMY STRICKER

It is logical that recordings, which were to some extent responsible for the disappearance of four-hand piano-playing, had an obligation to do justice to this type of music. Throughout the 19th and part of the 20th century, it was considered the ideal formula for creating, at home and among music-lovers, symphonies, concerti and all types of scores requiring a full orchestra. It is, of course, possible to transcribe everything for the piano alone but to achieve the full resonance of an orchestra from this one instrument requires the abilities of a Liszt. When an all-transcending virtuoso is not available, the best solution is for two performers to share, shoulder to shoulder, the task of overcoming the impossible. When there was no other way of hearing a concert again, it was possible at least, to reinvent it this way. These transcriptions were so much in use and so necessary that the composers felt no dishonour in reducing scores for piano when asked to do so by their publishers. Liszt and Brahms, among others, displayed in this regard a wealth of ingenuity.

But the four-hand piano was much more than this. It was a warm and intimate form of chamber music which also gave rise to numerous original pieces perfectly suited to the Romantic taste. In fact, until then, it had produced very few worthwhile scores, with the exception of Mozart's. This was because the piano was still in its infancy; it was a time when everyone tended to explore the range of its possibilities, alone or together with other instruments. But most of the great 19th century musicians had something intimate to tell it, and were it not for them something would be missing from

our listening.

DISC N° 1

FELIX MENDELSSOHN

With the exception of two pieces dating from his childhood, here we have all of Mendelssohn's works for the piano for four hands. The two pieces were composed in 1841 and do not throw a new light upon his music but this does not mean they are unimportant.

The *Allegro brillante in E major, op. 92* is a very successful adaptation to the pianistic dialogue of the character so peculiar to the immaterial and enchanting scherzo, which Mendelssohn started so many times, always with the same brio and poetry, after the success of the *Midsummer Night's Dream*. A second theme appears as one of those mournful and feverish songs, the secret of which he knew.

The *Andante and Variations, in B flat major, op. 83a* for four-hand piano is an extensively modified version of the *Variations, op. 83* for two-hand piano. Mendelssohn added new variations and cleverly developed the construction of the original piece for two performers. We find here many elements of the famous *Variations sérieuses* : a similar theme – a sort of tender chorale transformed by a virtuoso writing which makes the piano sing admirably. There is no overwhelming drama going on in this music and there is not even a moving whispered confession but these pages recall what

we often forget, that the Romantic composers also knew the art of composing music only aimed at pleasing its performers as well as its listeners.

LUDWIG van BEETHOVEN

It cannot be said that Beethoven showed great interest in this form of duet. With the exception of the transcription of the *Grosse Fuge*, op. 133, he tried his skill at it only during his youth, writing exclusively small-scale pieces – an easy *Sonata in D*, *Three Marches* and two short series of *Variations* – in which, of course, we must not expect to find large-format Beethoven but which are amusing at times and even original.

The *Variations in D (WoO 74)* on the lied “Ich denke dein” are dedicated to the two sisters Josephine and Therese von Brunsvick and appear in their album with Beethoven’s flattering inscription. This was in 1799 and three years later Beethoven was to publish these *Variations*. Goethe’s poem, which inspired Schumann’s ecstatic lied (*Nähe des Geliebten*), does not attain the same heights here. These *Variations*, in fact, never go beyond the limits of a pleasant conversation between two young girls of good society. At twenty-eight, Beethoven had already composed pieces which were more original; it is rather strange that he seemed to attach great importance to these trifles and was displeased when his publisher – without asking his opinion – published the *Variations in C (WoO 67)*. These were much

more exciting and written eight years earlier on a theme by Count Waldstein (the Count was his friend, protector and the dedicatee of the famous *Sonata*, op. 53.). It is difficult to judge Waldstein’s talent as a composer, but from this one example, it appears to be far from negligible. This theme, in fact, with its subtle references to Mozart and Schubert and its hesitations between major and minor, is much more valid than Beethoven’s in his *Variations in D*. It gives rise to eight variations and a finale, the writing of which is much more modern and displays, from the very beginning, those melodious divergences which Beethoven himself was to use in his last sonatas for piano, and also those eccentric outbursts of passion – as in the third variation – and those virtuoso exacerbations – as in the sixth. The finale is completely desultory; ranging from jubilation to inconsistent dreaming, it suddenly vanishes at the very moment when one awaits a happy conclusive hubbub, by giving way to three discreet chords.

JOHANN NEPOMUK HUMMEL

Being the least known among the musicians presented here, we shall briefly review his life. A child prodigy, Mozart’s and Haydn’s pupil (and he was to replace the latter in Esterhazy), a friend of Beethoven at whose funeral he played, dedicatee of Schubert’s last three sonatas for piano; in his forties, he became Kapellmeister, a position which Liszt was later to raise to illustrious heights. An honoured and celebrated virtuoso, admired as a teacher, an artist decorated with honours, he was rich and

middle-class. He lived in Weimar and was on excellent terms with Goethe. By the end of his quiet and ordered life, he was considered more and more as a man of the past and the words used by Liszt to describe him to the Grand Duke Alexander of Saxe-Weimar in 1860 are far from flattering: “And what has been the result of the system of *status quo* adopted by Hummel, that very talented artist? To mechanize him, to dull him, to discredit him in the world of Arts where his action as Kapellmeister is tantamount to nothing. Weymar morally castrated him and what profit did Weymar get from this? Indeed, I do not envy his fate and would not model my career on his, even though I would have been proud to sign works such as his, especially those he produced before languishing here.”

Liszt was probably right, though his judgement was dictated above all by his resentment against the musical life of Weimar, which appeared so narrow to him. But there is no doubt that what enraged the latter suited the former to perfection. As a matter of fact – and much more than Beethoven with whom he never tried to compete within the sphere of the symphony (although he contributed generously to all the other musical forms – Hummel appears as the last of the classical Viennese composers. His Viennese resonances amused Grillparzer very much while Spohr was deeply impressed at seeing him improvise, during the Congress of Vienna, contrapuntal variations, a fugue and a bravura finale in the form of waltzes... In a few words, the perfect type of “Biedermeier” (“a comfortable middle-class gentleman of the Louis-Philippe era”).

And if his music is sometimes tinged with romanticism, it remains essentially classical in regard its progression. His pianistic writing pushes Mozart-like brio to its extreme limits, but never goes beyond. This is obvious in the *Sonata in A flat*, op. 92 (1820) which nevertheless appeared in Liszt’s repertoire. The sonata-form of the first movement, *Grave - Allegro comodo*, and the *Rondo* of the finale do not reserve any surprises from this point of view. The dialogue between the two instrumentalists is extremely skilful, brilliant without being heavy – qualities which are difficult to achieve in the piano for four hands – and always very melodious. The themes display an elegant form, though they are not always very personal while all the transitional parts are embellished with pleasant formulae. The tragic meaning which flowers here and there – especially in the central part of the *Andante sostenuto* – meets the requirement of an overall balance rather than revealing a deep inner anguish. It is easily understandable that the work of this composer, one of the most played in his day, is less often performed nowadays. We have got into the habit of demanding genius from Romanticism. Yet talent alone – and Hummel is very diversely talented – is relief from the furies and despairs of the world and rightfully reminds us that those we never ceased honouring were splendid exceptions. The contemporary music of the Romantic Period was also this and we should not forget it.

ROBERT SCHUMANN

Among his first attempts at composing, when he was only eighteen, there were already *Eight Polonaises* for four hands. The result of Schumann's passionate admiration for Schubert, but also a first attempt at depicting a fantastic ball with the gaudy, disconnected and overheated atmosphere of his other god : Jean-Paul. Moreover, some themes from these *Polonaises* will also be repeated in *Papillons*, indirectly inspired by Jean-Paul. Schumann then waited until the end of his creative period to return to four-hand piano music.

Ballszenen, op. 109 (which were first entitled "Children ball") date back to 1851. It is a Carnival (the initial *Préambule* and the final *Promenade* nostalgically echo the titles of the famous op. 9), but a family man's carnival. For several years, Schumann seemed obsessed by music for children. He had already produced three *Album für die Jugend* ("Albums for the Young") among which there was one for song and piano, op. 79 and a second one for four-hand piano, op. 85, which did not fulfill their aim as well as the op. 68 for the piano.

Was this music really conceived for children ? It is too difficult for them technically and no longer displays the character of the "adult's retrospective vision" found in *Kinderszenen* ("Scenes from childhood"). One of the symptoms of Schumann's profound instability was this obsession with childhood, the wish to be a child again, which was to lead him to the asylum. This blend of pueril inspiration and complexity, of ingenuousness and formalism

weighed heavily on the *Ballszenen* and still more on the *Kinderball*, op. 130, composed later. And there is also other nostalgia for the past : it is really a carnival we are listening to here, but his hidden program has hardly anything of Richter's phantasmagory or of the fabulous assembly of masks, friends and glory. Schumann himself sketches boldly what he imagined : "The servants walk among the guests with trays... First, the children dance alone but gradually the grown-ups join them and things become more serious." Just the opposite to the plan of *Papillons* in which, on the stroke of midnight, the revolutionary youth sent the parents away to the air of "Grossvateranz". The portraits of Clara, Ernestine, Florestan, Eusebiu, Chopin and Paganini have also vanished... There only remains the classical names of society dances. Yes, things become serious indeed.

Should we smile at or regret this constraint upon poetic and musical invention ? Yes and no. The *Ballszenen* is by no means a masterpiece and Schubert had just written and was soon to compose much more impressive pieces. We should listen to this one, remembering that the man had changed, that he was suffering and trying desperately to reassure himself. Then, what seemed at first too careful turns out to be fragile; in each piece, it is as if the tone slips insensibly into bizarre, tormented accents, fleeting indeed but troubling. And in both waltzes, especially in the first, there is something which recalls Brahms so insistently, that one understands the following figure of speech : Schumann longed for the order of Brahms but would never attain it, thank goodness, but he

already foresees their most intimate nostalgia. In this middle-class ball, the sensitive listener may perceive rifts and discords.

DISC N° 2

JOHANNES BRAHMS

As soon as Schumann was to listen to this young northern German's music (it would have been in 1853 during his last creative year), he saluted Brahms as the prophet of the future. He was right. A new great musician was born. And the young eagle amazed by the master's enthusiasm, always had a sort of veneration for Schumann and a passionate devotion to his family. Constant loving friendship for Clara and unhappy passion for the second daughter, Julie, dedicatee of the *Variations*, op. 23. This was in 1861 and Julie was not yet sixteen. Eight years later, Brahms was to ask her to marry him, but the young girl preferred another. His amorous expectations were to inspire his *Liebeslieder Walzer* and his sad disillusionment the *Rhapsody for contralto, men's choir and orchestra*. Nothing entitles us to believe that the *Variations*, op. 23 already reflect this love. In all probability, the passion for the child – of which she was not even aware – transposes in fact Brahms' admiration for Julie's father, and fondness for her mother. Anyway, those *Variations* are above all a sort of homage to Schumann's memory.

The theme Brahms chose has a very mov-

ing history. Schumann composed it in February 1854, during his last lucid and creative moments – his state being already very alarming. In fact, he told Clara how he wrote it under the dictation of a spirit. What he confused with a supernatural phenomenon was only the memory of something he had forgotten. In a slightly different form, this was the theme of the slow movement of his own *Concerto for violin* composed the previous year. With great difficulty, Schumann elaborated from this *Geisterthema* five variations for piano, which reveal in the most striking manner, the darkness falling up on his soul.

When Brahms and Clara supervised the publishing of Schumann's complete works, they refused to publish these Variations, giving only their theme. Seven years after Schumann had entered the asylum, five years after his real death, Brahms undertook to finish the task that Schumann hadn't been able to complete himself.

This work never attained the fame of the Variations on themes by Handel, Paganini or Haydn; it keeps company, in a sort of twilight, with the other *Variations op. 9* for two-hand piano, inspired by another of Schumann's themes, this one dedicated to Clara Schumann. This results from a certain austerity, a voluntary lack of attraction. Only the fifth Variation lingers a while over the caresses of a sort of barcarole; on the other hand, the two funeral marches of the fourth and tenth Variations, the gloomy and spectral intermezzo makes the work lean, towards a veiled sadness, despite the tragic brilliance of the ninth Variation. It is Brahms way of mourning Schumann.

FRANZ SCHUBERT

It is a whole chapter and several discs that we would have to dedicate to Schubert, because no one more than he delighted in dialogue at a piano. Friendship, which played such a great part in his life (as a substitute for love : "Notre amitié est invariable" ("Our friendship is constant")) is the title of one of his rondos for four-hand piano), naturally led him, in dozens of pieces, to expose the treasures of his affection and also his sadness. If Schubert is only represented here by two marches, it is because performers have already recorded the majority of these wonderful pieces.

The *Six grandes marches, op. 40 (D. 819)* are among the most wonderful. It is a sort of Schubert carnival stretched to the edge of the most extreme anguish as in the *March n° 5 in E flat minor*, or bubbling up like "rossinian" champagne in the *March n° 6 in E*. The ***March n° 2 in G minor, op. 40*** is something akin to a bout of fever with its imperative rhythm hardly repressing the cries and impulses which strangely remind us of Mozart's *Symphony in E minor, K. 550*. And if it seems strange to express in this manner a sort of despair, the trio is also masked with the gentleness of the major key, the composer using a rebounding style to conceal his tears.

The ***March n° 3 in D major, op. 40*** is more openly military and thus could compete with that which contributed so much to Schubert's popularity. But in it, the sliding of the modulations shocks us repeatedly, and especially the arrival of the Trio – a trio as reserved and tender like a

"confession" by Schumann) as the march is brilliant.

The six marches were composed by Schubert far away from his native Vienna, which was so necessary to the voyages of his imagination and which he never left without regret. Whether in 1818 or in 1824 – precise information is lacking on this point but the mastery displayed by these pieces favours the second date – during his temporary exile in Hungary, Schubert leaves in these little-known and rarely played pieces, the same imprint as in his great masterpieces.

CARL MARIA VON WEBER

This musician is considered to be well-known and of minor importance, except for *The Freischütz* and the *Invitation to the dance*. But we should rediscover Berlioz's enthusiasm for the *Invitation to the dance*; we imagine it has been heard too often. And we should make sure that *The Freischütz*, so rarely played, is known as a complete work rather than as limited passages. In fact, Weber sowed much more marvellous music than we take pains to reap... For instance, those ***Eight pieces, op. 60*** (1818-1819), at least two of which we know thanks to Hindemith's *Symphonic Metamorphosis on Weber's Themes*. Hindemith, in fact, discovered in this delightful album *n° 4, Alla Zingara*, and *n° 7, Marcia* and used them in writing the first and the last movements of his dazzling symphonic suite.

Weber always appears as a well-mannered aristocrat speaking the classical language with

elegance – the two first pieces even impart a Mozart-like fragrance – but he can immediately be distinguished from Clementi, Diabelli and their likes, whom he may resemble from a certain point of view, by his noble style. And without a moment's warning, he suddenly carries us into a romantic reverie – *n° 3, Adagio* –, the rustlings of nature, with horns and clarinets in the distance. A touch of the Hungarian, Viennese of course, but brimming over with vitality – *n° 4, Alla Zingara*. Then, once again, an evocation of the past with the rhythm of a siciliano – *n° 5, Alla Siciliana* –, reminiscent of baroque concerti but tinged with a tenderness which Schumann and Brahms were later to revive. The sixth piece is a Theme and Variations. Its motif borrowed from a short lied "Ich hab' mir eins erwählet", dedicated the previous year by Weber to his beloved wife,

Caroline. We proceed from something vaguely sentimental to something stranger : a sort of funeral march – *n° 7, Marcia* –, sarcastic and harsh. Hindemith was not to be misted and succeeded in using it as an astonishing finale. The paraphraser attains Mahler-like accents. Is it by chance ? Not so sure. When Mahler was to complete Weber's unfinished opera, *Die drei Pintos*, such common points clearly appeared. Most of the pieces in this album are easy to play but the last one – *n° 8, Rondo* – requires the greatest virtuosity. It supple agility is Weber's surest charm, and at the end of this score, one inevitably thinks of Agathe's and Annette's duet in *The Freischütz*.

RÉMY STRICKER

translated by Jocelyne de Pass

CHRISTIANIVALDI

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

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

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

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

Sa très abondante discographie a été saluée à plusieurs reprises par de hautes récompenses: grand prix des Disquaires de France, trois prix Charles Cros, deux prix de l'Académie du Disque, trois «Diapason d'or».

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

CHRISTIANIVALDI

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

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

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

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

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

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

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

NOËL LEE

Pianiste et compositeur américain, Noël Lee réside à Paris depuis 1948. Ses compositions — embrassant tous les genres, de l'oratorio, du ballet, et concerto, à la musique vocale, de chambre et particulièrement de clavier — lui ont valu de nombreuses distinctions dont un prix de l'Académie Américaine des Arts et Lettres pour l'ensemble de son œuvre, et plus récemment, un prix du Concours Arthur Honegger de la Fondation de France. Claude Rostand a pu écrire: «... des œuvres 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 cinq continents. Parmi ses 160 microsillons et disques compacts — de piano, de musique de chambre ou vocale, dont 9 couronnés de prix — citons l'intégrale des Sonates de Schubert (la première à avoir été enregistrée), toute l'œuvre de piano de Debussy et de Ravel, ainsi que plus de 20 disques à quatre mains et à deux pianos en collaboration avec Christian Ivaldi.

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

NOËL LEE

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

This pianistic activity, followed since his youth, has taken him on tour on five 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».