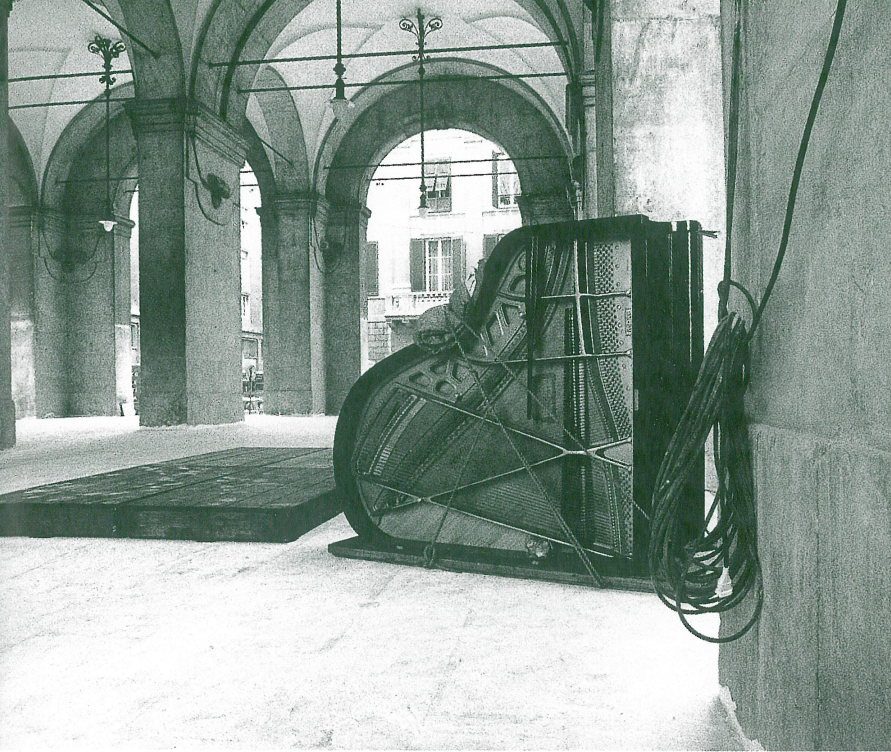




András Schiff Peter Serkin

EGM NEW SERIES

Wolfgang Amadeus Mozart
Max Reger
Ferruccio Busoni

András Schiff, Peter Serkin
Pianists

CD 1

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Fugue in C Minor for Two Pianos K. 426
Allegro moderato | 4: 15 |
|---|--|-------|

Max Reger (1873 – 1916)

- | | | |
|----|---|--------|
| | Variations and Fugue on a
Theme of Beethoven for Two Pianos Op. 86 | 31: 48 |
| 2 | Theme: Andante | 2: 01 |
| 3 | Un poco più lento | 2: 21 |
| 4 | Agitato | 1: 37 |
| 5 | Andantino grazioso | 2: 17 |
| 6 | Andante sostenuto | 3: 03 |
| 7 | Appassionato | 1: 31 |
| 8 | Andante sostenuto | 2: 56 |
| 9 | Vivace | 0: 58 |
| 10 | Sostenuto | 2: 17 |
| 11 | Vivace | 1: 17 |
| 12 | Poco vivace | 1: 36 |
| 13 | Andante con grazia | 1: 31 |
| 14 | Allegro pomposo | 2: 35 |
| 15 | Fugue: Allegro con spirito | 5: 48 |

CD 2

Ferruccio Busoni (1866 – 1924)

- | | | |
|----|--|--------|
| | Fantasia contrappuntistica for Two Pianos
Busoni-Verzeichnis 256b | 31: 10 |
| 1 | Choral-Variationen | 9: 57 |
| 2 | Fuga I | 2: 27 |
| 3 | Fuga II | 2: 39 |
| 4 | Fuga III | 5: 37 |
| 5 | Intermezzo | 1: 14 |
| 6 | Variatio I | 1: 17 |
| 7 | Variatio II | 0: 52 |
| 8 | Variatio III | 1: 03 |
| 9 | Cadenza | 1: 32 |
| 10 | Fuga IV | 1: 50 |
| 11 | Corale | 0: 51 |
| 12 | Stretta | 1: 49 |

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

- | | | |
|----|--|--------|
| | Sonata in D Major for Two Pianos K. 448/375a | 24: 45 |
| 13 | Allegro con spirito | 8: 04 |
| 14 | Andante | 10: 13 |
| 15 | Allegro molto | 6: 24 |

Musik für zwei Klaviere

Im November 1997 wurde im New Yorker Metropolitan Museum of Art zu einem unalltäglichen Klavierabend geladen. Das Podium betraten András Schiff und Peter Serkin, Ungar der eine, US-Amerikaner mit russisch-deutsch-österreichischen Wurzeln der andere. Beide verfügen sie über recht unterschiedlich akzentuierte Repertoires und Wirkungsbereiche. Zwar befreundet und mit ähnlicher Neugier und Spielleidenschaft ausgestattet, kreuzen sich ihre Wege eher selten. Zu erwarten stand somit weniger ein Duettieren in vollendetem Konsens, sondern der Wettstreit zweier Temperamente, getragen durch den Wunsch nach abenteuerlichem Erkunden und spontanem wechselseitigem Reagieren. Dem New Yorker Publikum dürfte der Eindruck bleiben, daß derlei „kontrapunktisches“ Musizieren sogar höheren Anreiz zu bieten vermag als die makellose Übereinstimmung zweier konfliktfrei harmonisierender Naturelle.

Das Programm, das Schiff und Serkin für das Konzert und die im gleichen Zeitraum entstandene Aufnahme wählten, läßt sich – ausgehend von Mozarts c-Moll-Fuge – selbst als eine Art „Kunst der Fuge“ verstehen, ein dreifacher Versuch, von gewandelten Standpunkten aus den Blick auf Bach als den wohl erfindungsreichsten „Fugisten“ zu richten. Max Reger und Ferruccio Busoni betrachteten die traditionsreiche Fuge weniger als Einzelereignis, das sich selbst genügen will, sondern als ergänzungsbedürftiges, wenn auch gewichtiges Teilstück größerer und komplexerer Gebilde. So ließ Reger seine Folge von zwölf ereignisreichen Variationen über eine Beethovensche Bagatelle in eine geräumige Steigerungsfuge einmünden, die nicht nur ein neues Thema ins Spiel bringt, sondern auch den rechten Rahmen für die triumphale Wiederkehr des einst so schlichten Originalthemas bietet. Busoni wiederum trachtete in seiner „Fantasia contrappuntistica“ nach einer kunstvollen Verflechtung von strengen Fugenteilen, reich verzierten Choralvariationen und frei ergänzenden Abschnitten. Diese wohl ambitionierteste seiner Arbeiten entstand aus dem Wunsch, das fragmentarische Schlußstück aus Bachs „Kunst der Fuge“ zu Ende zu führen

und für den komplettierten Torso ein neuzeitliches Umfeld zu schaffen. Erfolgt nach den drei Fugenwerken die Hinwendung zur Mozart-Sonate, so glaubt man sie mit neuen Ohren zu hören. Unbeschwert von den Lasten einer oft grüblerischen Kontrapunktik, gewinnt sie überwältigende Leichtigkeit und Anmut, Temperament und Esprit. Gleich Opernfiguren entsendet sie ihre Motive und Themencharaktere auf eine imaginäre Bühne, um ein wortloses, doch affekt- und gestenreiches „dramma giocoso“ nach Art der großen Mozart-Opern zu verhandeln.

„Fuga à Due Cembali. di Wolfgango Amadeo Mozart mpa. Vienna il 29 di Dicembre 1783.“ So lautet die eigenhändige Überschrift im Manuskript, das sich später zeitweilig im Besitz des Geigers und Komponisten Louis Spohr befinden sollte. Was kann den vielbeschäftigten Komponisten so kurz nach Beendigung der c-Moll-Messe und der „Linzer Sinfonie“ zur Ausarbeitung dieses ehrgeizigen Fugenexerzitiums bewogen haben? Wir wissen von keinem Auftrag, keinem Anlaß, dürfen aber vermuten, daß Mozart der Fuge besonderes Gewicht beimaß, da er ihr Jahre später eine „Adagio“-Einleitung hinzufügte. Zur Entstehungszeit muß es ihm ein Anliegen gewesen sein, all jene Fugenkünste, die sich ihm bei den höchst lehrreichen Bach- und Händel-Matineen im Salon des musikkundigen Barons van Swieten offenbarten, in konzentrierter Gestalt vorzuweisen. Kaum einer unter 119 Takten, der nicht in wenigstens einer der vier Stimmen das energische Quint-Thema abhandelte, das häufig verkürzt oder modifiziert, in Engführung oder Umkehrung erscheint, schließlich sogar Grundgestalt und Umkehrung zur Gleichzeitigkeit zusammenzwingt. Erst kurz vor Ende gewinnt das in dichtem Satz strapazierte Thema wienersische Züge: es darf sich über klaviertypischen Begleitsechzehnteln als kantable Melodie entfalten und in affektreichen Vorhaltsfiguren ausbreiten. „Ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle art und styl von Compositions annehmen und nachahmen“, rühmte sich Mozart 1778 in einem Brief an den Vater. Nicht nur „annehmen und nachahmen“ konnte er das Ältere, er vermochte es auch – die Fuge beweist es in gedrängter Kürze – mit neuem Geist zu erfüllen.

Max Regers Opus 86 über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere teilt mit seinen „Telemann-Variationen“ op. 134 das Los, ohne erkennbaren Grund im Schatten der häufiger erklingenden Variationswerke über Themen von Bach, Hiller und Mozart zu stehen. Dabei sicherte gerade dieses Werk seinem Urheber regelmäßige Erfolge, wenn er es mit Pianistenfreunden – meist als klangmächtiges Finalstück – zur Aufführung brachte. Beethovens Andante-Thema, eine „innocentemente e cantabile“ vorzutragende Klavier-Bagatelle aus dem Heft op. 119, ist eine schlichte, aber keineswegs simple Liedweise mit choralartigem Abgesang, deren Wiederholungen Reger zu ruhiger Dialogführung zwischen den beiden Partnern nutzt. Der mit zwölf Nummern ausgedehnte Variationsteil bietet weite Spielräume, um den vorgegebenen Themencharakter ganz allmählich abzuwandeln, mitunter auch drastisch zu verfremden. Den figurativen, fürs Ohr noch faßlichen Veränderungen setzt Reger bewußt sehr freie Abschnitte entgegen, die einzelne Motivabspaltungen weiterspinnen und zur Selbständigkeit unabhängiger Klavierstücke vordringen. Der Klavierstil zielt, wie stets, auf orchestrale Fülle und ausladende Gestik. Um so mehr überrascht daher die Schlankheit und Beweglichkeit des in der Folge durch weite Regionen geführten Fugenthemas. Daß das originale Beethoven-Thema bei seinem Wiedereintritt ins kraftvoll sich steigernde Geschehen seine ursprüngliche Schlichtheit einbüßen muß und stark verbreitert im Tutti-Habitus daherkommt, entspricht Regers Verständnis von feierlicher Erhabenheit im Entstehungsjahr 1904. Elf Jahre später fertigte der mittlerweile orchestererfahrene Komponist im übrigen eine sinfonische Version seines Opus 86, die nur mehr acht Variationsnummern berücksichtigt und die ehemals harten harmonischen Brüche spürbar abmildert.

Es lag nahe, daß Ferruccio Busoni als bedeutender Bach-Spieler und ingeniöser Bach-Bearbeiter früh den Plan erwog, den unvollendet überlieferten Schlußsatz zur „Kunst der Fuge“ weiterzuführen. Aus drei aneinandergereihten Fugenabschnitten besteht dieser als Contrapunctus 14 bzw. „Quadrupelfuge“ bezeichnete Torso von 115 + 78 + 47 Takten. Hatte Abschnitt 1 eine Variante des Grundthemas,

Abschnitt 2 eine neu hinzutretende Lauffigur abgehandelt, so greift Abschnitt 3 erstmals das berühmte Namensmotiv B-A-C-H auf. Es gilt als ausgemacht, daß Abschnitt 4, der nach nur einmaliger Verflechtung von Grundthema und B-A-C-H-Motiv abbricht, in der kunstreichen Kombination aller vier Fugenthemen gegipfelt hätte.

„Den Plan zur Fantasia contrappuntistica (über Bachs letztes und größtes Werk) habe ich geändert. Ich werde keine Fantasie vorausschicken, sondern alles Fantasieartige in der Fuge selbst anbringen. Es wird so Etwas zwischen C. Franck und der [Beethovenschen] Hammerclavier-Sonate, mit einer eigenen Nüance“, schrieb Busoni im Februar 1910 während einer Amerika-Tournee an seine Frau. War also ursprünglich an den barocken Paartypus Phantasie und Fuge gedacht, wandte sich Busoni bald einem mehrstufigen, mit Interpolationen arbeitenden Formkonzept zu. Der vollständige Titel der letzten Fassung, der mehrere für ein Klavier vorausgegangen waren, lautet in der Ausgabe von 1921:

„Fantasia contrappuntistica. Choralvariationen über ‚Ehre sei Gott in der Höhe‘, gefolgt von einer Quadrupelfuge über ein Bachsches Fragment für zwei Klaviere. 1. Choral-Variationen (Einleitung – Choral und Variationen – Übergang), 2. Fuga I, 3. Fuga II, 4. Fuga III, 5. Intermezzo, 6. Variatio I, 7. Variatio II, 8. Variatio III, 9. Canzona, 10. Fuga IV, 11. Corale, 12. Stretta.“

Mozart schrieb wohl einige Sonaten und Stücke „à quatre mains“, doch verlangt nur eine einzige vollendete Sonate nach zwei Instrumenten. Äußere Gründe mögen mitgespielt haben: für derlei aufwendiges Duospiel wären nur selten gleich zwei passende Instrumente verfügbar gewesen. Nicht so im Hause des wohlhabenden Wirtschaftsrates Johann Michael Aurnhammer, dessen Tochter Josepha Barbara zum Schülerkreis des eben erst in Wien ansässig gewordenen und um Einnahmen bemühten Komponisten zählte. Aus dem Urteil des spitzzüngigen Lehrers – „Die freulle ist ein scheusal! spielt aber zum entzücken“ – klingt Respekt vor den pianistischen Fähigkeiten der jungen Dame, die in der

Sonate dann in hohem Maße verlangt wurden. Denn für eine „Privatakademie“ im Hause Aurnhammer entstand das ganz im Sinne anspruchsvoller Klavierkonzerte geschriebene, ebenso virtuose wie empfindsame Sonatenwerk. Kein Zufall also, daß das orchesterbegleitete Zwei-Klaviere-Konzert Es-Dur KV 365/316a ebenfalls zu wirkungsvollem Vortrag gelangte.

Von einer glücklichen Synthese aus repräsentativem Konzertieren und kammermusikalischer Zurückhaltung zeugen die drei Sätze, unter denen der Menuett-Typus nicht mehr vorkommt. Alfred Einstein ordnete die Sonate in seiner grundlegenden Monographie „Mozart. Sein Charakter, sein Werk“ (Zürich, Stuttgart 1953) folgendermaßen ein: „Sie ist ‚galant‘ von Anfang bis Ende, sie gebraucht die Form und Thematik einer idealen Sinfonia für eine Opera buffa, kein Schatten trübt ihre Heiterkeit. Aber die Kunst in der gleichmäßigen Verteilung der beiden Teile, der spielende Dialog, die Feinheit der Figuration, der Klangsinn in der Mischung und Ausnützung der Lagen des Instruments – all das ist von einer so unheimlichen Meisterschaft, daß dies scheinbar ‚oberflächliche‘ und beglückende Werk zu einem der tiefsten und reifsten wird, die Mozart je geschrieben hat.“

Klaus Schweizer



Music for Two Pianos

In November 1997 an unusual concert was held at the New York Metropolitan Museum of Art, a piano recital with two protagonists. András Schiff and Peter Serkin were the pianists, the former from Hungary, the latter an American with Russian-German-Austrian roots. Both their repertoires and their spheres of activity diverge considerably. Though befriended and possessed of a similar probing curiosity and impassioned dedication, their paths seldom cross. So instead of a duo of consummate consensus, the audience had the pleasure of enjoying a contest of temperaments, sustained with an irrepressible urge for adventurous exploration and spontaneous musical interaction, and may have come away with the impression that such "contrapuntal" music-making can be more stimulating than the harmony of two kindred souls.

Schiff and Serkin's New York selection, prepared both for the concert and for this recording made in the same period, presented a well-chosen sequence of works, centred around the fugue, with Mozart's Fugue in C Minor leading to fugal compositions by Reger and Busoni. The pianists' concise programme could perhaps be viewed as a kind of "Kunst der Fuge", a three-fold attempt to direct the gaze, from changing points of view, at Bach, arguably the most inventive "fugue maker" of all times. Max Reger and Ferruccio Busoni appreciated the great tradition of the fugue not as a separate, self-contained event but rather as a weighty part of a larger and more complex whole. Reger's sequence of twelve eventful variations on a Beethoven bagatelle leads into an expansive fugue, which not only brings a new theme into play but also provides a suitable framework for the triumphant return of the originally quite unadorned theme. Busoni's "Fantasia contrappuntistica", in turn, sought to achieve an intricately interwoven pattern of strict fugal elements, richly ornamented choral variations and additional passages. Perhaps his most ambitious work, the "Fantasia", was motivated by the desire to complete the final fragmentary fugue of Bach's "Kunst der Fuge" and to create a modern context for the completed torso. And the Mozart sonata, following the three

fugue works, offers a new hearing experience. Without the burden of an often brooding counterpoint, it radiates an overwhelming lightness and grace, temperament and esprit. Like figures in an opera, it transports the motifs and the character of its themes to an imaginary stage, there to perform a wordless but stirringly gestural "dramma giocoso" after the manner of the great Mozart operas.

"Fuga à Due Cembali. di Wolfgang Amadeo Mozart mpa. Vienna il 29 di Dicembre 1783." Thus titled in Mozart's own hand, the manuscript was, for a time, in the possession of violinist and composer Louis Spohr. What moved the hardworking composer to plunge into this ambitious fugal undertaking so soon after completing his Mass in C Major and the "Linz" Symphony? We know of no commission or particular occasion but may assume that Mozart attached substantial significance to the fugue, since he added an "adagio" introduction years later.

When writing the work, he must have been inspired by the desire to present a distilled version of all those fugal arts revealed to him at the highly instructive Bach and Handel matinees in Baron van Swieten's musical salon. At least one of the four voices in virtually all of the 119 measures takes up the energetic theme in fifths, which often appears abbreviated or modified, in stretto or inverted, finally even forcing the simultaneity of basic theme and inversion. Not until the end does the laboured theme in this tight movement acquire Viennese traits. Via accompanying sixteenths, typical of the piano, it is allowed to develop as a cantabile melody that spreads out in affective figures of suspension. Mozart did not fail to express his justified self-confidence in a letter to his father of 1778. "As you know, I can pretty well adopt and imitate all manner and style of composition." Not only could he "adopt and imitate" older music, he was also capable of infusing it with a new spirit, as demonstrated in compressed form by the fugue.

Like the Telemann Variations op. 134 for solo piano, Reger's Opus 86 on a theme of Beethoven for two pianos has also suffered the inexplicable fate of being eclipsed by the more frequently heard variations on themes of Bach, Hiller and

Mozart. Yet this same work regularly ensured its author unqualified success when pianist friends performed it, usually as a resounding finale. Beethoven's andante, a piano bagatelle from op. 119 to be played "innocentemente e cantabile", is a plain but by no means simple air with a chorale-like conclusion, turned by Reger into a calm dialogue between the two partners. The astonishingly lengthy variations, 12 all told, offer considerable leeway from a gradual transformation of thematic character to radical estrangement. Reger intentionally juxtaposes still audible, figurative changes with extremely free passages, which pursue spin-offs of single motifs and acquire the independence of self-contained piano pieces. As always, the piano style seeks to achieve orchestral fullness and expansive gestural expression. The more surprising is the grace and flexibility of the fugal theme that subsequently runs through extended passages. The fact that the original Beethoven theme, on reappearing in the forcefully escalating music, surrenders its original plainness and acquires the character of a powerful tutti reflects Reger's understanding of sublime solemnity at the time of writing the piece in 1904. Eleven years later the composer, now versed in orchestral writing, completed a symphonic version of his Opus 86, with only eight variations and the once abrupt harmonic breaks noticeably toned down.

As an important performer and ingenious arranger of Bach, Ferruccio Busoni naturally weighed the possibility of completing the final movement of the "Kunst der Fuge", unfinished on Bach's death. This torso, known as Contrapunctus 14 or "Quadruple Fugue" with 115 + 78 + 47 measures, consists of three adjoining fugal sections. The first section is a variation on the basic theme, the second introduces a new subject, and the third is the first to take up the famous B-A-C-H motif. It is assumed that the fourth section, which breaks off after the subject has been answered only once by the B-A-C-H motif, would have culminated in the intricate combination of all four subjects.

"I've changed the plan for the Fantasia contrappuntistica (on Bach's last and greatest work)", wrote Busoni to his wife in 1910, during an American tour. "A

fantasy will not precede it; instead everything fantasy-like will be included in the fugue itself. It will be somewhere between C. Franck and the [Beethoven] piano sonata with a nuance of its own." Having started with the Baroque pair of fantasy and fugue, Busoni moved on to a concept of several steps with interpolations. The full title of the final two-piano version, which grew out of several versions for piano solo, was listed in the edition of 1921 as follows:

"Fantasia contrappuntistica. Choral variations on 'Ehre sei Gott in der Höhe', followed by a quadruple fugue on a Bach fragment for two pianos. 1. Choral Variations (introduction – chorale and variations – transition), 2. Fuga I, 3. Fuga II, 4. Fuga III, 5. Intermezzo, 6. Variatio I, 7. Variatio II, 8. Variatio III, 9. Cadenza, 10. Fuga IV, 11. Corale, 12. Stretta."

Although Mozart did write a few sonatas and pieces "à quatre mains", he wrote only one sonata for two pianos. This may quite simply have been due to the difficulty of finding two instruments adequate for his demanding music. However, two such pianos were available in the home of the well-to-do economic councillor Johann Michael Aurnhammer, whose daughter Josepha Barbara was Mozart's pupil. The composer had just arrived in Vienna and was in need of an income. His pointed assessment of Josepha ("She's a fright but her playing is divine") reveals his grudging respect for the young lady's musical prowess, required to no small degree in his new composition. Indeed, the entire body of stirring, virtuoso sonatas was composed for the "private academy" at the Aurnhammer residence in the spirit of the most demanding piano concertos. It is thus no accident that the Concerto for Two Pianos in E-flat Major, K365/316a with orchestra was performed to great effect.

The three movements, no longer including a minuet, offer an admirable synthesis of the representative concerto and the reserved refinement of chamber music. In his detailed monograph, Alfred Einstein writes about the style of the sonata ("Mozart. Sein Charakter, sein Werk", Zürich, Stuttgart 1953): "[The sonata] is

'gallant' from beginning to end, it uses the form and themes of an ideal symphony for an opera buffa, not a single shadow darkens its cheerful character. But the artistry of balance and dialogue between the two pianos, the delicacy of the figuration, the sense of texture in blending and exploiting the registers of the instrument are all of such supreme mastery that the seemingly 'superficial' and enthralling composition becomes one of the most profound and mature Mozart ever wrote."

Klaus Schweizer

Translation: Catherine Schelbert

Musique pour deux pianos

En novembre 1997, le Metropolitan Museum de New York proposa une soirée de concert peu habituelle. Montèrent sur scène András Schiff et Peter Serkin, l'un hongrois, l'autre américain avec des antécédents russes, allemands et autrichiens. Tous deux ont des répertoires et des champs d'action très différents. Ils sont amis certes, animés d'une même curiosité et passion pour le jeu, mais leurs chemins se croisent rarement. Il fallait donc moins s'attendre à trouver un duo épris de consensus et de fraternité qu'à assister à une compétition entre deux caractères, portée par le désir d'aventure et d'exploration, d'interaction et de spontanéité. Les auditeurs new-yorkais garderont certainement à l'esprit que cette pratique musicale « contrapuntique » a davantage d'attrait encore que la parfaite connivence de deux génies unis dans l'harmonie et l'absence de conflit.

Commençant par la Fugue en ré mineur de Mozart, le programme que Schiff et Serkin ont choisi pour le concert et pour l'enregistrement réalisé au même moment, peut se concevoir lui-même comme une sorte d'« Art de la fugue » : triple tentative d'envisager, sous des angles différents, Bach comme le « fuguiste » le plus ingénieux. Max Reger et Ferruccio Busoni considéraient cette fugue chargée de tradition non pas comme un phénomène isolé se suffisant à lui-même, mais comme une partie importante, bien que demandant à être complétée, d'un tout plus grand et plus complexe. Reger mène son enchaînement de douze variations, pleines de rebondissements et en passant par une bagatelle de Beethoven, à une vaste fugue progressive qui non seulement introduit un nouveau thème, mais offre aussi le cadre adapté au retour triomphal du thème initial, si simple à l'origine. Dans sa « Fantasia contrappuntistica », Busoni quant à lui cherche à habilement mêler les parties rigoureuses de la fugue, les variations de choral richement ornées et les passages complémentaires libres. Ce travail, sans doute parmi les plus ambitieux qu'il ait entrepris, s'explique par le désir de parachever le morceau fragmentaire de la fin de l'« Art de la Fugue » de Bach et de créer un contexte moderne pour ce segment une fois complété. Écouter la

Sonate de Mozart après les trois fugues donne le sentiment d'une approche toute nouvelle. Délestée des lourdeurs d'une contrapuntique souvent morose, elle acquiert véritablement légèreté et charme, tempérament et esprit. Elle envoie ses motifs et ses traits thématiques sur une scène imaginaire, comme des figures d'opéra, pour réaliser un « *dramma giocoso* » muet, mais riche de gestes et d'émotions, à la manière des grands opéras de Mozart.

« Fuga à Due Cembali. di Wolfgango Amadeo Mozart mpa. Vienna il 29 di Dicembre 1783. » Tel est le titre noté à la main dans le manuscrit qui, plus tard, allait être un temps la propriété du violoniste et compositeur Louis Spohr. Qu'est-ce qui a pu motiver le compositeur, pourtant très occupé, à effectuer cet exercice fugué difficile, peu après avoir terminé la Messe en ut mineur et la « Linzer Sinfonie » ? Il n'y avait à notre connaissance ni commande ni occasion précises, mais nous supposons que Mozart attachait une importance particulière à cette fugue, puisqu'il y ajouta, des années plus tard, une introduction « *adagio* ». À l'époque où la fugue vit le jour, le compositeur devait chercher à rassembler sous une forme concentrée toute la teneur artistique de la fugue que révélaient les matinées Bach et Haendel hautement instructives données par le baron et grand mélomane van Swieten. Pratiquement aucune des 119 mesures ne développe pas, dans une des quatre voix au moins, l'énergique thème de quinte qui reparaît souvent abrégé ou modifié, soit en strette soit en renversement, contraignant même finalement à la simultanéité le renversement et la forme d'origine. Peu avant la fin seulement, le thème, rompu par la densité du mouvement, prend des allures viennoises : par le biais de doubles croches d'accompagnement typiques du piano, il peut s'épanouir en mélodie cantabile et se propager à travers des appoggiatures saisissantes. « Comme vous le savez, je peux reprendre et imiter tous les modes et tous les styles de composition », déclara fièrement Mozart à son père dans une lettre de 1778. Non seulement il pouvait « reprendre et imiter » tout ce qui était ancien, mais il savait aussi — et la fugue, dans sa densité, en est la preuve — insuffler un nouvel esprit aux choses.

L'Opus 86 de Max Reger pour deux pianos sur un thème de Beethoven connaît le même sort que les Variations op. 134 pour piano seul sur un thème de Telemann : celui d'être, sans raison manifeste, dans l'ombre des variations plus connues sur des thèmes de Bach, Hiller ou Mozart. C'est pourtant précisément cette œuvre qui assura à son auteur de nombreux succès, notamment lors de l'exécution avec des amis pianistes (surtout comme imposant morceau final). Le thème de l'andante de Beethoven, une bagatelle pour piano devant être jouée « *innocentemente e cantabile* » et extraite du cahier op. 119, est une forme chantée, simple mais nullement simpliste, se terminant en guise de choral, et dont Reger utilise les répétitions pour établir un dialogue paisible entre les deux partenaires. La partie variation, comprenant pas moins de douze numéros, offre de vastes espaces de jeu permettant de se détourner peu à peu du caractère thématique donné, parfois même de complètement le déformer. Aux changements figuratifs, que l'oreille saisit encore aisément, Reger oppose volontairement des passages de liberté dans lesquels chacun des motifs scindés peut continuer d'évoluer et qui acquièrent de plus en plus l'autonomie de morceaux indépendants pour piano. Là aussi, le style pour piano va dans le sens de l'abondance orchestrale et d'une gestuelle ample. La minceur et la mobilité du thème de fugue, lequel traverse par la suite des régions très diverses, sont donc d'autant plus surprenantes. Que le thème original de Beethoven perde de sa simplicité initiale en resurgissant dans la progression énergique de l'ensemble, qu'il prenne à ce point des allures de tutti, correspond bien à l'approche que Reger avait de la somptuosité et de la solennité à l'époque (1904) où il écrivit cette composition. Onze ans plus tard, acquis désormais à l'expérience de l'orchestre, le compositeur réalisera d'ailleurs une version symphonique de son Opus 86, ne comprenant plus que huit numéros de variations et radoucissant nettement les anciens écarts harmoniques.

Il allait pratiquement de soi que Ferruccio Busoni, grand interprète et ingénieur arrangeur de Bach, envisageât très tôt de continuer le mouvement final, qui nous est parvenu inachevé, de l'« Art de la Fugue ». Ce fragment de 115 + 78 + 47

mesures, nommé Contrapunctus 14 ou « Quadruple fugue », est constitué de trois sections de fugue qui s'enchaînent. La section 1 varie le thème de base, la section 2 traite la figure d'un enchaînement rapide de notes qui vient de s'ajouter, tandis que la section 3 reprend pour la première fois le célèbre motif inspiré du nom de B-A-C-H (qui correspond dans la notation allemande aux notes si bémol, la, do, si). Il est généralement admis que la section 4, interrompue juste après un premier recouplement du thème de base et du motif B-A-C-H, aurait culminé dans une remarquable combinaison des quatre thèmes de fugue.

« J'ai changé le plan de la Fantasia contrappuntistica (sur la dernière et plus grande œuvre de Bach). Il n'y aura pas de Fantaisie préalable, mais j'apporterai moi-même tout ce qui ressemble à une fantaisie dans la fugue. Ça donnera quelque chose entre C. Franck et la Hammerclavier-Sonate [de Beethoven], avec une touche personnelle », écrivit Busoni à sa femme en février 1910, au cours d'une tournée en Amérique. S'il imaginait donc à l'origine une association de type baroque « fugue et fantaisie », Busoni opta bientôt davantage pour un concept formel à plusieurs niveaux et maniant les interpolations. Dans l'édition de 1921, le titre complet de la dernière version est le suivant (plusieurs versions pour un piano avaient précédé) :

« Fantasia contrappuntistica. Variation de choral sur « Gloire à Dieu dans le Ciel », suivie d'une quadruple fugue sur un fragment de Bach pour deux pianos. 1. Variations de choral (Introduction – Choral et variations – Transition), 2. Fuga I, 3. Fuga II, 4. Fuga III, 5. Intermezzo, 6. Variatio I, 7. Variatio II, 8. Variatio III, 9. Cadenza, 10. Fuga IV, 11. Corale, 12. Stretta. »

Mozart écrivit certes quelques sonates et morceaux « à quatre mains », mais il n'existe de lui qu'une seule sonate achevée requérant deux instruments. Un problème a pu se poser : les deux instruments nécessaires à l'interprétation en duo ne se trouvaient pas n'importe où – sauf chez le riche conseiller économique Johann Michael Aurnhammer, dont la fille Josepha Barbara comptait parmi les

élèves du compositeur; celui-ci, venant tout juste de s'établir à Vienne, cherchait encore quelque moyen de gagner de l'argent. Le professeur avait pour sa jeune élève des propos pour le moins incisifs, mais aussi un certain respect : « La demoiselle est un monstre, elle joue à ravir cependant. » Avec la Sonate, les talents pianistiques de la jeune femme furent mis à rude épreuve. L'œuvre, à la fois virtuose et sensible, avait été écrite dans l'esprit des concertos pour piano les plus exigeants, pour une « académie privée » devant avoir lieu chez Aurnhammer. Ce n'est donc pas un hasard que le Concerto pour deux pianos en mi bémol majeur KV 365/316a avec accompagnement d'orchestre fût lui aussi brillamment interprété.

Les trois mouvements, parmi lesquels le type du menuet ne reparaît plus, offrent une synthèse réussie de la pratique représentative du concert et de la réserve inhérente à la musique de chambre. Dans sa grande monographie (« Mozart. Sein Charakter, sein Werk », Zurich, Stuttgart 1953), Alfred Einstein définit la Sonate comme suit : « Elle est « galante » du début à la fin, elle recourt à la forme et au thème d'une symphonie idéale pour opéra bouffe, pas la moindre ombre qui viendrait troubler son caractère enjoué. Mais l'art mis dans la répartition équitable des deux parties, le dialogue ludique, la finesse de la figuration, le sens musical dans le mélange et l'exploitation des registres de l'instrument – tout cela est d'une maîtrise tellement inouïe que cette œuvre ravissante et apparemment « superficielle » est en fait l'une des plus profondes, l'une des plus achevées que Mozart ait jamais écrites. »

Klaus Schweizer
Traduction : Martine Passelaigue

Produced by Philip Traugott and Peter Serkin
Recorded November 1997 at the
American Academy of Arts and Letters, New York
Recording Engineer: Tom Lazarus
Instruments: New York Steinway Pianos
Photos: Roberto Masotti
Cover Design: Sascha Kleis
Executive Producer: Manfred Eicher

An ECM Production

© 1999 ECM Records GmbH
© 1999 ECM Records GmbH

Printed in Germany

