



Photo Pascale L.R.



Autographe musical de Mozart  
(Coll. de Mme Viardot)



© ARION PARIS 1979/1990 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1979/1990 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).

*Intégrale de l'oeuvre  
pour  
piano à quatre mains*

\*  
\*       \*  
\*

*Complete works  
for  
piano duet*



**W**olfgang Amadeus Mozart n'a pas inventé, comme l'a prétendu son père, l'écriture pour piano à quatre mains. Mais il a été le premier à se l'approprier avec une telle autorité que les œuvres qu'il a conçues sur cette échelle de quatre portées constituent les solides fondations d'un répertoire auquel un Schubert, un Schumann, un Brahms, un Debussy, bien d'autres encore, apporteront une contribution essentielle.

Quatre portées, quatre voix, voix humaines ou instrumentales, représentent la structure de base par excellence de la polyphonie occidentale et le point zénithal de son évolution. A cet égard, nous verrons que les considérations d'ordre purement musical l'ont rapidement emporté, chez Mozart, sur les considérations, d'ordre sociologique, relatives à la pratique du jeu à deux sur le même clavier. Echange et partage sont pourtant à l'origine dans les intentions de Mozart écrivant pour quatre mains : le tableau bien connu de J.N. de la Croce, conservé au musée Mozart de Salzbourg, est là pour en témoigner. On y voit Wolfgang effectuant avec sa sœur Marianne, un croisement de mains révélateur. Mais alors même que les musiciens que nous avons cités, excepté Debussy, céderont peu ou prou au divertissement, Mozart circonscrira sa production pour le piano à quatre mains autour de formes abstraites : sonate, variation, fugue (les admirables pièces K. 594 et 608 qu'il est convenu d'appeler «fantaisies» appartiennent à la fois aux deux dernières nommées). Aucune danse, hormis un menuetto, partie intégrante d'une sonate d'extrême jeunesse, aucun emprunt à une musique «extérieure», aucun anecdotisme donc.

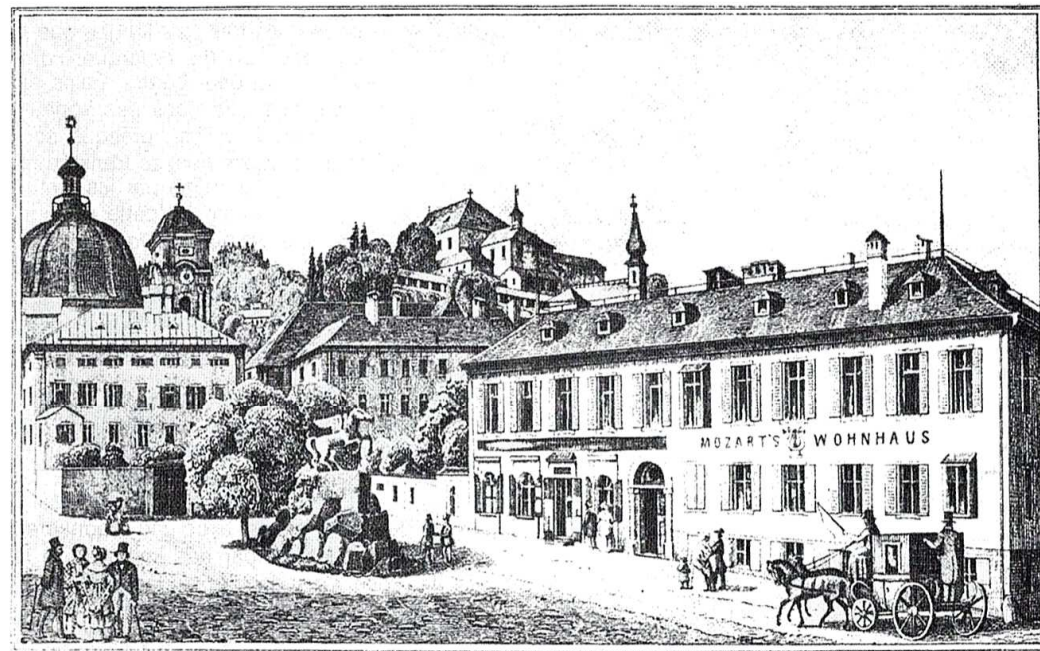
Formée de partitions la plupart composées durant quelques-unes des périodes créatrices

les plus importantes de Mozart, et parce qu'elle est relativement restreinte, l'œuvre pour piano à quatre mains donne en raccourci une vision synthétique particulièrement éloquente de sa pensée. La recherche d'un style polyphonique personnel, libéré de Bach et de Haendel, si totalement assimilés par Mozart à partir de 1782, guide principalement sa démarche lorsqu'il écrit pour quatre mains. Cette recherche n'est nullement un réflexe conservateur ou sécurisant, un retour au passé par goût du formalisme archaïque comme ce sera le cas quelque cinquante ans plus tard pour Mendelssohn et, dans une certaine mesure, pour Schumann. Ce façonnage d'un langage contrapunctique, Mozart le ressent comme la condition indispensable à l'essor de sa dynamique créatrice, ainsi qu'à l'élargissement de sa technique, grâce auquel sa nature complexe pourra s'exprimer avec plus de plénitude. Une œuvre aussi impressionnante de maturité que l'est sur ce plan la *Sonate en fa*, K. 497, sœur des grands quintettes à cordes, occupe une position de relais entre l'ère polyphonique de Bach et celle de Beethoven : c'est à Mozart que revient, on ne le souligne pas assez, le mérite primordial d'avoir opéré cette mutation capitale pour le devenir de la musique occidentale. Ceci, Mozart n'a pu l'effectuer qu'en rompant progressivement, mais non moins catégoriquement avec ce qu'on appelle le «style galant», c'est-à-dire le «style bon ton», l'expression admise d'une convenance sociale, dont les carrures, les symétries, les formules garantissent un ordre en préservant la hiérarchie des genres. Au fur et à mesure que Mozart s'en éloigne, il s'isole. Pendant que tant de compositeurs, charmants au demeurant, les Jean-Christophe Bach, les Stamitz, piétinent dans cette esthétique, Mozart, de pair avec son aîné et ami Joseph Haydn, va résolument de l'avant. Aussi,

l'étiquette de «classique» qui fige tout ce sur quoi on l'appose, semble-t-elle quelque peu inadéquate dans son cas, lorsqu'on réalise l'extraordinaire progressisme de sa création stimulé par la revendication toujours plus véhémente du droit d'être libre et révolté.

Cette attitude revendicatrice pointe de deux manières dans la lettre que Mozart joint à l'envoi de sa *Sonate en ut majeur*, K. 521, le jour même où elle est achevée, à Vienne, le 29 mai 1787, à son ami Gottfried von Jacquin, pour qu'il

la remette à sa sœur : «Celle-ci devra s'y mettre, car la sonate est difficile». Aucune complaisance donc, aucune concession à une convention d'échange dans le style aimable. L'art prime sur toute autre considération : la mort de Léopold, le père, en date de la veille, est tout juste annoncée en post-scriptum de la même lettre ! Mozart jugera-t-il l'intérêt porté à l'œuvre par Franziska von Jacquin insuffisant ? Toujours est-il qu'en octobre de la même année, Hofmeister publie la sonate sous ce titre : «Sonate Pour le Forte-piano, ou Clavecin à quatre Mains



Le «Macartplatz» à Salzbourg (vers 1820). D'après une lithographie anonyme.



composée et Dédicée aux Demoiselles Nanette et Babette de Natorp». L'une d'elles deviendra la belle-sœur de Gottfried von Jacquin.

Mozart s'est mis à l'ouvrage au retour d'un voyage à Prague où il a fait entendre deux œuvres nouvelles, dans tous les sens du mot, le *Concerto pour piano en ut, K. 503* et la *Symphonie en ré*, dite «Prague». Dans son livre, si riche de substance, sur «la pensée de Mozart», Jean-Victor Hocquard écrit : «Nous disions du Quintette en sol mineur qu'il attendait une fin : la voici». Cette remarque revalorise quelque peu cette sonate «plus crispée que celle en fa» qu'on lui préfère généralement.

Ce qu'exprime l'unisson conquérant du début de l'*allegro* de la *Sonate en ut majeur, K. 521*, c'est une prise de possession impérieuse du champ sonore, c'est-à-dire, du clavier sur toute son étendue, avec un emportement qui cède presque à la violence. Le caractère polyphonique de cette sonate dépend certes de l'imbrication serrée des éléments thématiques mais surtout des rapports qui apparaissent entre les différentes tensions du discours, de l'entier accomplissement de la logique propre de celui-ci. Mais la polyphonie chez Mozart, en dehors de l'écriture contrapunctique stricte, c'est aussi, au cœur de la profusion expressive, le vivant alliage des sonorités, l'entrecroisement des tessitures dans une perspective ici très symphonique.

L'ampleur de l'exposition de la sonate est remarquable par sa richesse mélodique et rythmique également partagée par les quatre parties. Un point notable entre tous : le trait de doubles croches qui sous-tend le second thème à la dominante, va s'imposer comme un élément structurel important dans le développement. Celui-ci semble débiter par une nouvelle idée encore jamais entendue. Elle est en réalité comme

la déduction quintessenciée du matériau déjà exposé, en ce sens que ses intervalles, son rythme et son mouvement mélodique inversé prolongent le même climat expressif. Ce développement très modulant se trouve être naturellement le lieu de la concentration polyphonique, bien loin de présenter, selon nous, cette «allure moqueuse», cette «désinvolture devant le travail contrapunctique» que relève Saint-Foix.

La réexposition semble symétrique; mais sous l'injonction de la partie grave, la transition apporte des modifications très inventives.

L'*andante* en fa majeur présente le thème de «romance» typiquement mozartien en deux parties, la seconde deux fois plus longue que la première. C'est le moment de remarquer combien l'écriture de Mozart pour quatre mains est beaucoup moins ornée que dans ses sonates pour piano seul. Thème simple, presque souriant qui, pourtant, va subitement se transformer en épisode dramatique; entraîné par les tumultueux arpèges de ré mineur : à cette époque, Mozart a commencé à travailler à *Don Giovanni*. Le thème angoissé que module la main droite passe à la basse en la mineur. Les voix de l'ombre s'apaisent, le chant initial reparaît et la coda, conduite par un chapelet de tierces, conclut dans la sérénité.

L'*allegretto* final revêt la forme du rondeau français avec couplet mineur. L'élément refrain, de huit mesures, est doucement chanté sur le solide appui d'une pédale de tonique (ut). Le premier couplet s'engage dans le ton principal à l'unisson des deux mains, avec une réponse en sol majeur. Il s'achève par des imitations à la partie de droite. Le second épisode, après le retour du refrain, opère un resserrement et une intensification qu'accentue le passage en la mineur et la ponctuation d'un motif pointé ascendant à l'unisson des parties qui rappelle le début

du premier *allegro*. Les arpèges très mouvementés que s'échangent les deux partenaires mènent par une progression harmonique déjà beethovénienne au retour du refrain. Le troisième intermède-couplet retrouve le caractère expressif du premier. La coda-strette joue sur les oppositions de sonorités entre aigu et grave et conclut avec le thème du rondo par deux traits chromatiques sur des batteries de la partie grave.

La «Pièce d'orgue pour une horloge», «**Ein Orgel-Stück für eine Uhr**», autrement appelée, indépendamment de la volonté de Mozart, **Fantaisie K. 608**, nous amène au début de l'année 1791, la dernière de l'existence du musicien. Elle est la seconde des deux pièces commandées par le comte Müller-Deym pour l'horloge que celui-ci voulait placer dans son cabinet d'art et honorer ainsi la mémoire du maréchal Laudon décédé le 14 juillet de l'année précédente. Non seulement ces deux «fantaisies» toutes deux en fa mineur, destinées par Mozart à une horloge, comptent parmi les œuvres les plus bouleversantes de la fin de sa carrière, mais encore, l'extrême élaboration de leur facture contrapunctique prouve une fois de plus que la contrainte technique ou circonstancielle peut aider un esprit créateur tel que le sien à se dépasser. Il n'est pas nettement établi que ce soit au grand orgue (c'est à l'orgue qu'elles sont pourtant le plus souvent jouées aujourd'hui) que le compositeur ait pensé en entreprenant à contre-cœur de satisfaire à la commande de Müller-Deym. Les manuscrits des deux «*Fantaisies*» ont disparu. Une copie de la première a été possédée par Beethoven qui effectua lui-même une copie de la seconde. Quoi qu'il en soit, la première édition, due à un ami de Mozart, Johann

Gallus Mederitsch, présente l'œuvre sous la forme de quatre systèmes répondant à la formation du piano à quatre mains.

Terminée le 3 mars 1791, la «*Fantaisie n° 2, K. 608*» représente avec son corollaire, l'*Andante en fa, K. 616*, l'aboutissement de la pensée polyphonique mozartienne, déjà atteint d'une autre manière dans le finale de la *Symphonie* dite «*Jupiter*», K. 551. Dans l'un des morceaux, comme dans l'autre, on ne sait qu'admirer le plus, de la hardiesse harmonique ou de la richesse contrapunctique.

La «*Fantaisie*» K. 608 se divise en trois volets. Le premier est rendu caractéristique par ses accords modulants plaqués sur un rythme pointé flanqués de grupetti. Cet exorde sombre et énergique de douze mesures d'un *allegro* modéré conduit à l'exposition d'un fugato à quatre voix aux progressions admirablement conduites. Son développement est inopinément interrompu par des modulations aussi étranges qu'abruptes qui ramènent l'introduction après un trille-cadence en fa dièse mineur ! Le point d'orgue conclusif impose le ton d'ut majeur. Par contraste l'*andante* en la bémol majeur offre un thème dépouillé et calme. Il est l'objet de deux variations amplificatrices d'une texture serrée.

Un large trait ornemental, couronné par trois successions de doubles trilles (comme on est proche ici du Beethoven des dernières sonates!) ramène le tempo I, ses modulations épineuses, son fugato dont le sujet est cette fois directement présenté à la dominante et accolé à un contre-sujet en doubles croches (diminution des valeurs du premier fugato) qui renoue aussi avec la pulsation agogique de la première variation de l'*andante*. Les grupetti et les accords du début réapparaissent avant une strette finale dans le ton principal.



Des trois mouvements assez brefs de la **Sonate en si bémol majeur, K. 358 (186 c)**, l'*adagio* est celui qui retient le plus l'attention. Saint-Foix souligne à juste titre «le caractère un peu scolastique de l'œuvre». La sécheresse thématique, la simplicité formelle, l'éclat un peu factice du finale indiquent une œuvre «écrite pour la consommation familiale» selon B. et J. Massin. Tout dans cette sonate cède au plaisir du jeu à deux, partagé avec Nannerl. Mozart achève l'œuvre entre avril et mai 1774 à Salzbourg après avoir donné son premier vrai concerto de piano (K. 175), plusieurs symphonies qui montrent, en dépit de la persistance qu'on y note du style galant, combien il a déjà surpassé Jean-Christophe Bach. La Sonate ne nous fait pas tout à fait oublier cette influence tellement importante pour lui. Chacun des trois morceaux comporte une double reprise suivie d'une coda séparée, et offre outre un usage répété de l'unisson, quelques exemples de style en imitations. Qui plus est l'écriture de la quatrième partie, la plus grave, se libère de la suggestion de la basse continue. En cela cette sonate marque un net progrès par rapport à la *Sonate K. 381 (123 a)* de 1772 que nous examinerons plus loin.

L'*allegro* de facture très symphonique est remarquable par la présence de trois éléments thématiques séparés. Le second, présenté par la partie supérieure, est repris par la partie inférieure. Le troisième élément est traité en imitations. Le développement extrêmement bref (quatre mesures de moins que l'exposition !) sert en réalité de pont entre celle-ci et la réexposition. La modification du troisième élément aboutit aux sept mesures de la coda.

L'énoncé du thème de l'*adagio* ternaire en mi bémol majeur montre à lui seul quelle maîtrise le Mozart de dix-huit ans a atteint lorsqu'il

fait collaborer quatre mains. Le contour mélodique flotte sur un double accompagnement d'arpèges contrariés (croches contre doubles croches). Saint-Foix et, avant lui, Einstein ont observé que cet *adagio* composé de deux idées (la seconde plus rythmique) faisant l'objet d'une double exposition, présente une phrase mélodique introduite par Mozart dans un quatuor de 1773 et par Joseph Haydn dans l'andante de son premier quatuor à cordes. Rencontre fraternelle ! Toujours est-il que c'est là une des manifestations les plus poétiques du chant mozartien.

Saint-Foix trouve au finale, *molto presto*, «une allure rapide et bruyante de pas redoublé». Soit. Mais les deux sujets rythmiques de ce morceau en forme de sonate et non de rondo sont développés et variés avec beaucoup de verve et de fantaisie. Le rôle des accords syncopés, notamment, est tout à fait remarquable.

Douze ans séparent la *Sonate K. 358 (186 c)* de ce que la main de Mozart a désigné comme étant (nous traduisons) «Cinq variations pour piano à quatre mains sur un Andante». Cet **Andante et variations, K. 501**, terminé à Vienne le 4 novembre 1786, résulte d'une probable commande de l'éditeur Hoffmeister qui le publia l'année suivante sous ce titre d'un français pour le moins fantaisiste «Variations pour le Forte-piano, ou Clavecin à quatre (sic) Mains...». L'examen du manuscrit nous apprend que Mozart avait tout d'abord conçu cet andante varié pour deux claviers. Les mentions «Cembalo 1<sup>o</sup>» et «Cembalo 2<sup>o</sup>» ont été biffées pour être remplacées par «mano dritta» et «mano sinistra». Préciser que le manuscrit de cette belle pièce a appartenu à la cantatrice Pauline Viardot, permet de rappeler que c'est cette grande mozartienne qui offrit le manuscrit autographe

de *Don Giovanni* à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Le thème proprement dit en sol majeur se compose de deux sections de huit et onze mesures, la seconde procédant par imitations. Sa richesse ornementale, sa beauté poétique vont offrir beaucoup d'attraits pour l'imagination de Mozart. Chaque variation conserve le plan en deux sections du thème original. La première est entièrement ourlée de doubles croches à la partie supérieure avec quelques inflexions chromatiques, tandis que les trois autres parties fournissent le soutien harmonique. La Variation II déroule les doubles croches à la troisième partie tandis que la première rassemble d'élégantes formules ornementales. La Variation III est traitée en style d'imitation sur d'incessantes



Pauline Viardot

batteries modulantes de triples croches. La Variation IV, en sol mineur, avec son chromatisme inhérent à cette tonalité, est traitée dans un style contrapunctique beaucoup plus serré. «L'écriture musicale, note justement Saint-Foix, semble destinée à un véritable quatuor». La Variation V est une marche énergique à la parure harmonique étoffée. Le thème passe en écho à toutes les parties sauf à la quatrième. La Coda module soudainement en mi bémol majeur et revient en sol pour redire le thème générateur quelque peu allongé.

Nous avons dit plus haut, à propos de la deuxième «*Fantaisie*» K. 608, dans quelles circonstances Mozart avait été amené à composer ces deux pièces. Leur intérêt est égal au souci que le musicien a éprouvé à devoir les écrire. Il commence à rédiger la première au cours d'un voyage à Francfort. Le 3 octobre 1790, il écrit à sa femme : «Tous les jours, j'en écris quelque chose... et tous les jours il faut que je m'arrête, tant cela m'ennuie !... Mais enfin j'espère peu à peu, comme cela, en triompher... Ah ! s'il s'agissait d'une grande horloge, si la mécanique devait donner des sons d'orgue, cela m'amuserait; mais l'instrument n'est qu'un simple petit chalumeau, dont les sons aigus sont enfantins...». En réalité, nous l'avons dit, Mozart a vu beaucoup plus loin.

Cette **Fantaisie K. 594**, comme la deuxième, a été éditée pour la première fois en partition pour piano à quatre mains. La relation de son climat funèbre avec l'événement qu'elle est sensée évoquer est peut-être plus évidente.

Intitulée par Mozart «**Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr**», elle présente un plan inversé par rapport à la seconde pièce. Elle commence ici par un *adagio* en fa mineur qui est, sur le plan expressif, une déploration funè-



bre dont les basses descendent par degrés chromatiques, et sur le plan formel, une sorte de *ricercare* dont Mozart conduit l'aventure harmonique avec une étonnante détermination. Il est remarquable de constater à quel stade expérimental avancé parvient tout prétexte de musique funèbre chez Mozart. Le style est ici sévère et dramatique. La première période conclut au ton relatif, la seconde à la dominante. C'est sans doute la carrière héroïque du maréchal Laudon qu'entend rappeler le thème en fanfare de l'*allegro* en fa majeur, d'une carrure toute haendélienne. Avec lui essentiellement, Mozart va informer un mouvement de sonate assez insolite puisque la réexposition, après un bref développement monothématique, donne lieu à un second développement terminal peut-être encore plus intéressant. Le thème de fanfare conclut en ramenant le ton de fa mineur et l'*adagio*, belle variation contrapunctique du premier volet.

Le manuscrit de la **Sonate en fa majeur, K. 497** est daté «Vienne, 1er août 1786». Ce chef d'œuvre sera publié en décembre de l'année suivante par Artaria, sans nom de dédicataire, bien qu'il soit admis qu'il était destiné à la famille von Jacquin.

Un *adagio* de vingt-neuf mesures, tissé d'une polyphonie très dense, évoque la «*Fantaisie*» en fa mineur, K. 594. Portique solennel aux enchaînements harmoniques audacieux, rendu intensément expressif par le mouvement ascendant des motifs.

L'*allegro di molto* rebondit d'emblée sur deux appoggiatures. La quatrième mesure présente une suite de quatre noires et d'une blanche qui va jouer par la suite, dans le développement notamment, le rôle d'un véritable élément motivique. Bien qu'il soit toujours arbitraire

de vouloir dégager dans les *allegros* de Mozart les deux idées constitutives d'une forme-sonate selon le critère académique, nous sommes en présence, en ce qui concerne cet *allegro*, de deux sujets bien définis qui vont soutenir l'ambition polyphonique du musicien telles que l'annoncent les imitations du milieu de l'exposition. L'élément motivique sert à la conclure et à amorcer l'un des plus puissants développements qui aient été écrits par Mozart. Il s'engage en la bémol sur une impressionnante et tumultueuse ondulation des basses. L'emprise rythmique exercée par le motif de cinq notes accentue le caractère conflictuel amplifié d'autre part par les progressions chromatiques et les frottements harmoniques provoqués par le chevauchement tendu des quatre parties. La sonorité est superbement orchestrale. Cet épisode possède un caractère beethovénien en-deça duquel Beethoven lui-même restera dans ses propres œuvres pour piano à quatre mains. La réexposition n'émousse pas le potentiel émotif du matériau thématique. La coda prend un ton ironique, presque grimaçant, par les nombreuses appoggiatures qui apostrophent les cinq notes du motif déjà signalé. La conclusion s'effectue sur un rappel du second thème.

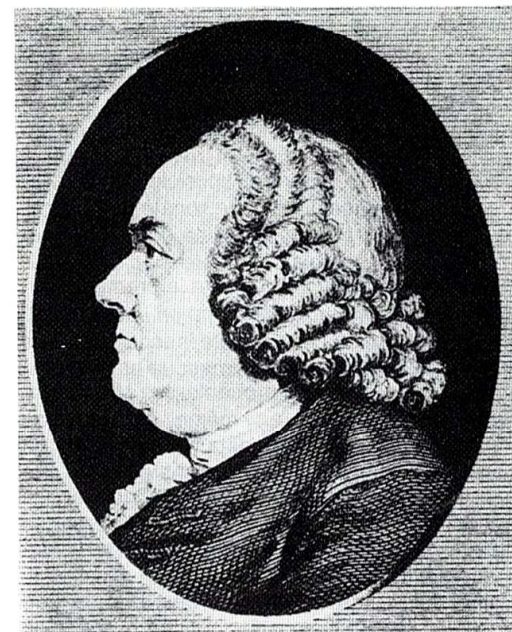
L'*andante* très développé qui suit est établi dans la tonalité de si bémol majeur. Les quatre premières mesures de la phrase mélodique initiale sont identiques à celles qui constituent la romance du *Concerto n° 4 en mi bémol pour cor, K. 495*, composé également en 1786, mais la réponse est autrement profonde dans la Sonate. Une double exposition se termine par la même cadence qui servira dans les dernières mesures. La seconde proposition mélodique est l'objet d'imitations entre les deux partenaires. Ce cantabile donne lieu à un véritable canon. Le volet central de l'*andante* est mené dans le ton

dramatique d'ut mineur d'abord sur un dialogue suspensif. La structure polyphonique met à contribution, avec une imagination faite de liberté et de rigueur, l'aspect complémentaire des deux thèmes qui réapparaissent ornés. L'esprit de la variation transforme d'abord en grandes volées de triples croches puis en mouvements mélodiques de tierces plus animés cette page qui nous transporte au cœur de l'univers mozartien.

Pour Jean-Victor Hocquard, le finale *allegro* est «une récapitulation de beaucoup de choses du passé». Il en cite pour preuve le rappel littéral qui s'y trouve de la *Fantaisie avec fugue en ut majeur pour piano, K. 394*. Ce finale accuse les tendances symphoniques et concertantes de l'œuvre. Le premier pianiste expose seul le thème insouciant repris avec un accompagnement de doubles croches par le second. Ainsi que nous l'avons déjà rencontré précédemment, la ritournelle conclusive de l'exposition du second élément conclura le mouvement. Celui-ci donne au premier couple du rondo une forme canonique étroite prenant l'allure d'un véritable fugato entre les ondulations de la partie grave. Un contraste est apporté par le second couplet, en ut majeur, d'un caractère primesautier. Le refrain du rondo conclut en ut. Troisième épisode, en ré mineur cette fois, en imitations serrées sur des traits-fusées ascendants aux désinences martelées. Ce passage recèle des modulations hardies. Les éléments thématiques luttent au milieu des gammes entrechoquées. Après les derniers assauts des dessins ascendants, réapparition du second couplet, puis du refrain. La coda résume la teneur thématique du rondo et conclut par les gammes de doubles croches. La force égale ici la grâce.

Du printemps de l'année 1782 où, à la fa-

veur de la rencontre à Vienne du baron van Swieten, Mozart peut approfondir sa connaissance de Jean-Sébastien Bach et de Haendel, datent plusieurs fugues dont quelques-unes resteront inachevées. La plus réussie et la plus connue est celle pour deux pianos en ut mineur K. 426, transcrite plus tard pour cordes par l'auteur lui-même. Moins connue, mais aussi moins personnelle est la **Fugue pour piano à quatre mains en sol mineur, K. 401 (375 c)** — dont le sujet, constitué de dessins en mouvements contraires, la place directement sous l'influence



Gottfried, baron van Swieten (1734-1803). Gravure de J. Axmann, d'après P. Fendi. (Société des Amis de la Musique à Vienne).



de ceux qui seront désormais les modèles de Mozart.

En l'année 1786 où il crée sa *Sonate en fa majeur*, K. 497 et l'*Andante avec variations*, K. 501, il entreprend une autre sonate, en sol majeur, K. 357 (497 a). Seule, du premier mouvement, *allegro*, la splendide exposition, affermie par le rythme initial si volontaire sur lequel nous reviendrons, a été entièrement rédigée par le compositeur ainsi que neuf mesures servant à amorcer le développement. L'*andante* en sol majeur est presque entièrement de la main de Mozart. En 1800, Constance confiait à l'éditeur André le manuscrit de cette œuvre inachevée. C'est lui qui complètera, de façon très succincte le développement de l'*allegro*, et ajoutera le «da capo» de l'*andante* et les mesures finales. Einstein a suggéré la relation qui aurait pu exister, dans l'esprit du musicien entre l'*Andante* K. 501 et celui de cette sonate, en sol majeur également et varié. Mais ce qu'aucun commentateur ne semble avoir relevé, c'est la parenté frappante qui existe entre le premier mouvement du *Concerto pour piano en ut mineur*, K. 491 et l'*allegro* de cette sonate inachevée, sur le plan de la conformation thématique et du traitement sonore. Il est fort probable que Mozart travaillait à la sonate en même temps qu'au concerto, en mars. Le début à l'unisson du concerto et de l'*allegro* de la sonate fournit une incise rythmique presque identique qui va être traitée exactement de la même manière que dans l'exposition orchestrale du concerto, c'est-à-dire aux basses, la partie de droite simulant le tremolo si dramatique des cordes. D'autre part la conclusion de l'exposition affirme le rôle d'un autre motif appelé à devenir mémorable dans l'histoire de la musique, une fois qu'on aura découvert que dans certaine symphonie à naître, il

frappe les coups du Destin. Ce motif insistant de trois croches-noire pointée retentira dans le développement et dans la reprise.

L'*andante* n'est malheureusement pas d'une qualité comparable à l'*Andante* K. 501, tant s'en faut. Il fournit peu de substance aux quatre variations le plus souvent traitées, les deux premières du moins, en dialogue entre les deux pianistes. La première annonce la manière-virtuose de Weber. La troisième, *allegretto*, est plus rapide que les précédentes. Noël Lee a révisé et complété cette sonate inachevée afin qu'elle paraisse, dans l'ensemble de la production pour piano à quatre mains de Wolfgang Amadeus Mozart, digne de celles qui l'entourent.

En 1772, Mozart entre dans sa seizième année. Il revient d'un voyage fructueux en Italie. Le 14 mars, Hieronymus Colloredo devient archevêque de Salzbourg. On sait combien difficiles seront les relations du jeune musicien avec ce prince de l'Eglise. On ne peut déterminer exactement à quel moment de l'année Mozart a composé, sans doute pour sa sœur et pour lui-même, la *Sonate en ré majeur*, K. 381 (123 a). Durant l'été, un correspondant de Burney indique qu'il est allé chez Mozart «pour entendre Wolfgang jouer à quatre mains avec sa sœur», «ce qui semble indiquer, note Saint-Foix, que cette manière de jouer passait encore, à ce moment, pour une curiosité peu commune». Sur cette voie, Jean-Chrétien Bach, on le sait, a précédé Mozart. C'est un jeu d'alternances entre les deux parties qui régit la structure de cette sonate où Saint-Foix relève, outre une influence italienne, des «traces singulières d'inexpérience et de gaucherie». Peut-être. Il n'empêche que, comme dans nombre d'œuvres de jeunesse de Mozart, la simplicité ingénue ne dégage que

mieux l'acuité précoce du sentiment musical. C'est présentement le cas et cette sonate nous semble, à tout prendre, plus attachante que celle en si bémol K. 358, l'*adagio* excepté. Le Mozart futur se profile ici avec netteté : les mesures 18 et 19 de l'*allegro* si rempli de pétillante vivacité, cite note pour note deux mesures du célèbre air «Voi che sapete» du Cherubino des *Nozze di Figaro* composées en 1785-86 ! C'est aussi la prestesse euphorique et mystérieuse de l'ouverture que laisse prévoir le charmant *allegro molto* si bien troussé de cette sonate en ré majeur. L'*andante* en sol n'est pas loin d'égal



Wolfgang Amadeus Mozart âgé de huit ans. Portrait à l'huile, peint à Londres par Jean Zoffany (Musée Mozart à Salzbourg).

l'*adagio* de la *Sonate* K. 358. La deuxième idée mélodique répond à la première par un aveu de tendresse d'une délicatesse unique, répété par la basse avec un sens idéal de l'équilibre. Est-ce là gaucherie, vraiment ?

De l'année 1765, où le petit Mozart de neuf ans séjourne à Londres, date son premier essai pour piano à quatre mains conjointement avec son début dans la symphonie (K. 16). La *Sonate en ut majeur* K. 19 d est écrite sous l'ascendant de celui qui va devenir pour le petit prodige un maître et un ami, Jean-Chrétien Bach. Wolfgang la termine au mois de mai. Elle ne sera éditée qu'en 1787 à Paris par l'éditeur De Roullède. Saint-Foix, qui l'a découverte, lui consacre une intéressante étude dans *La Revue Musicale* de mai 1921. Il signale ses qualités et ses défauts : chevauchement des deux parties, abus de l'homophonie, redites, etc. Toute galante que soit sa rhétorique avec les roucoulades du thème de son *allegro* sans reprises et les trottinements de sa basse, elle est déjà parsemée de tours harmoniques très mozartiens. La place du mouvement lent est occupée par un *menuetto* gracieux, rêveur, dont le trio module en fa majeur. Le *rondeau allegretto* nous dissuade de ne considérer dans cette sonate que l'œuvre d'un enfant, par l'exquis contraste formé par le troisième couplet en ut mineur mais surtout par l'arrêt subi, en plein vol, de la prestre ritournelle du rondo qui laisse la place, après un point d'orgue, à un pensif *adagio* de dix-neuf mesures. Ce passage brusque de la badinerie à la gravité, de l'apparente certitude à l'interrogation, s'avère être déjà une alternative typiquement mozartienne. Mais le retour du joyeux refrain conclut comme si de rien n'était.

JOËL-MARIE FAUQUET



**W**olfgang Amadeus Mozart did not invent the form of the piano duet as his father had pretended. He was however the first to make it his own personal sphere with an authority such that he established the foundations on which Schubert, Schumann, Brahms, Debussy and many others were to build their contribution.

Four staves, four parts, either vocal or instrumental, represent the essential structure of Western music and the summit of its development. In this respect, we shall see that purely musical considerations rapidly took precedence over social considerations as far as Mozart was concerned when he was organizing a game for two players sharing the same keyboard. Exchange and sharing were nevertheless at the root of Mozart's intentions when he was composing for piano duet: the well-known painting by J.N. de la Croce, to be seen in the Mozart museum in Salzburg, bears witness to this for we see Wolfgang and his sister Marianne seated at the keyboard in a revealing crossing of hands. Whereas the aforementioned musicians, with the exception of Debussy, surrendered to the call of entertainment, Mozart used abstract forms in his piano duet music: sonata, variation, fugue (the admirable pieces K. 594 and K. 608, referred to as «Fantasias», belong to the second and third forms, There is no dance movement, with the exception of a menuetto in a very youthful sonata, no borrowing from «exterior» music, thus there are no anecdotes.

Most of these works were composed during the most important creative periods in Mozart's life, and because they are relatively small in number, the works for piano duet provide a short-cut and particularly eloquent summary of

this thinking. The search for an individual polyphonic style, free from Bach or Handel, so utterly absorbed by Mozart, from 1782 onwards, was the main guide to his methods when composing for piano duet. This search was in no way a conservative or reassuring reflex, a deliberate return to the past and an archaic concern for form as was to be Mendelssohn's case fifty years later, and to a certain extent, Schumann's. The moulding of a contrapuntal language, Mozart felt it as absolutely necessary to the surge of his creative spirit, as well as to the broadening of his technique by which his complex nature was to be able to find fuller expression. A work which startles by its maturity in this respect is the *Sonata in F major, K. 497*, companion to the great string quintets. It forms a link between the polyphonic period of Bach and Beethoven's era; it is to Mozart that we owe the all-important change for the future of Western music and this is not sufficiently emphasized. He was only able to achieve this by gradually, but categorically, breaking away from what is known as the «galant style», that is to say the «style of good taste», generally accepted by society, where squareness, symmetry and formulas guaranteed order by preserving the hierarchy of concept. As Mozart drew away from this, he isolated himself. At the same time, so many composers, charming though they are, J.C. Bach, Stamitz and the like, remained stagnant in this style. Mozart, together with his friend and senior, Joseph Haydn, resolutely forged ahead. The tag «classical» which brings to a halt everything to which it is applied, seems somewhat inadequate in this case, when we realise the extraordinary progressiveness of Mozart's music, stimulated by an ever stronger affirmation of the right to be free and rebellious.

This attitude can be seen in two ways from the letter Mozart enclosed with the **Sonata in C major, K. 521**, sent to his friend Gottfried von Jacquin on the day it was completed, 29th May 1787, for him to give to his sister: «She will have to set about it, for the sonata is difficult». Thus there was no kindness, no concession to a conventional exchange in the aimable style. Art takes priority over any other consideration. The death of his father Leopold, the previous day, is only just announced in a post-scriptum to the same letter! Did Mozart consider later that Franziska von Jacquin's interest in the work was insufficient? Whatever the case, Hoffmeister published it later in the same year under the following title: «Sonate Pour le Forte-piano, ou Clavecin à quatre Mains composée et Dédiée aux Demoiselles Nanette et Babette de Natop». One of them was to become Gottfried von Jacquin's sister-in-law.

Mozart set to work on his return from a journey to Prague where he had performed two new works, in every sense of the word, the *Piano Concerto in C major, K. 503* and the *Symphony in D major* known as the «Prague». In his book entitled «La pensée de Mozart», so rich in content, Jean-Victor Hocquard wrote: «We were saying about the Quintet in G minor that it was awaiting an end : here it is». This remark restores a certain degree of value to this sonata «more tense than the one in F» which is generally preferred to it.

With the opening *allegro* of the *Sonata in C major, K 521*, use is made of the whole keyboard; it begins with an imperious unison passage, the passion of which becomes almost violent. The contrapuntal nature of the sonata certainly comes from a close overlapping of the thematic elements, but most of all from the rela-

tionship between the different stresses of the music, the complete mastery of its own personal logic. Apart from strict writing in counterpoint, Mozart's polyphonic style is also a living combination of sounds, and interlacing of parts in the midst of an expressive flow that, in this instance, is most symphonic.

The breadth of the sonata's Exposition is remarkable for its melodic and rhythmic wealth, equally shared between the four parts. A most important detail: the semi-quaver scale, also used in the second subject, is to establish itself as an important structural element of the Development which, however, seems to begin with a new idea. This is in fact a refinement of material already heard for its intervals, rhythm and inverted melody continue in the same mood. This highly modulating section is naturally the centre of the polyphonic writing, far from presenting, in the opinion of the writer, that «allure moqueuse», that «désinvolture devant le travail contrapunctique» which Saint-Foix remarked upon.

The recapitulation seems symmetrical; but the left hand player introduces some most inventive modifications in the transition.

The *andante* in F major presents a «romance» theme typical of Mozart. It is in two sections, the second being twice as long as the first. This is the moment for us to notice how much Mozart's piano duet writing is distinctly less ornate than in his solo piano sonatas. A single theme, almost smiling, is however suddenly transformed into a dramatic episode, drawn along by stormy arpeggios in D minor: at this date, Mozart had begun work in *Don Giovanni*. The extremely anxious theme in the top part passes to the second player, modulating to A minor. The voices of darkness subside, the



opening melody appears again and the Coda, with its string of thirds, concludes serenely.

The final *allegretto* is in the form of a French *rondeau* with an episode in the minor. The refrain, consisting of eight bars, is gently heard over a tonic pedal (C). The first episode begins in C with the four hands in unison, a reply to this coming in G major. The section ends with imitative writing for the right hand player. The second episode, after the return of the refrain, intensifies and condenses the material, accentuated by the passage in A minor. An ascending dotted motif in unison recalls the opening allegro of the sonata. Both players exchange rapid arpeggios; a harmonic progression reminding us already of Beethoven leads to the return of the refrain. The third episode joins up with the expressive mood of the first. The Coda-stretto plays on the opposition between treble and bass and ends with the rondo theme and two chromatic scales over triplet-arpeggios in the second part.

The «organ piece for a clock» «**Ein Orgel-Stück für eine Uhr**», otherwise entitled, independently of Mozart, **Fantasia K. 608**, takes us to the beginning of 1791, the last year of his life. It was the second of two pieces commissioned by count Müller-Deym for a clock which the latter wanted to put in his art collection in order to honour the memory of marshal Laudon who had died on the 14th July of the previous year. Not only are these two «*Fantasies*» in F minor, conceived by Mozart for a clock, among the most staggering works of the last part of his career, their extremely contrapuntal nature proves once again that technical or circumstantial restrictions can help a creative mind such as his to excel. It has not been clearly established whether Mozart

composed these pieces for the great organ when he set out against his will to satisfy Müller-Deym's request (They are most often played on the organ today). The autograph manuscripts of both have disappeared. Beethoven possessed a copy of the first and he made his own copy of the second. The first edition however, published by Mozart's friend, Johann Gallus Mederitsch, presented the work in a form suitable for piano duet.

Completed on 3rd March 1791, the «*Fantasia*» n° 2, K. 608 marks, together with the *Andante in F major* K. 616, the result of Mozart's contrapuntal thought. This stage had already been reached in another way in the finale of the «*Jupiter*» *Symphony* K. 551. In each of these pieces, it is difficult to know what to admire the most, the harmonic daring or contrapuntal wealth.

The «*Fantasia*» K. 608 is divided into three sections. The first is characterized by block chords which modulate over a dotted rhythm flanked by gruppetti. A sombre and lively introduction, lasting for twelve bars in a moderate tempo, leads to the exposition of a four-part fugato with admirably contrived progressions. Its development is unexpectedly interrupted by modulations that are both strange and abrupt: they bring back the introduction with a trill-cadence in F sharp minor! The final pause establishes C major. By contrast, the *andante* in A flat major offers a calm and simple theme. It is developed in two closely-knit variations. A broad decorative figure, crowned by three successions of double trills (how close we are here to Beethoven's last sonatas) brings back the tempo primo, its intricate modulations, its fugato, the subject of which is this time heard in the dominant and joined to a countersubject in semi-quavers (a division of the note-values of the first fugato), ma-

king use of the rhythm found in the first variation of the *andante*. The gruppetti and chords of the beginning reappear before a final stretto in the main key.

Of the three rather short movements of the **Sonata in B flat major K. 358 (186 c)**, the *adagio* is the one draws our attention the most. Saint-Foix has rightly emphasized «the slightly scholastic nature» of the work. Scanty themes, formal simplicity, the slightly ready-made brilliance of the finale indicate a work «written for home consumption» according to Brigitte and Jean Massin. Everything in this sonata yields to the pleasure of playing together, a pleasure shared with Nannerl. Mozart composed the work between April and May 1774 in Salzburg after performing his first true piano concerto (K. 175) and several symphonies which show, in spite of a certain accentuation of the galant style, to what extent he had already overtaken J.C. Bach. The sonata does not make us entirely forget the latter's influence, so important to Mozart. Each of the movements contains two repeats followed by a separate coda. Besides the frequent use of unison, they offer a few examples of writing in imitation. In addition, the lowest part is free from any suggestion of a basso continuo. In this respect the sonata shows a clear advance over the *Sonata* K. 381 (123 a) of 1772 which will be studied later.

Three different thematic ideas can be noticed in the highly symphonic *allegro*. The second, exposed by the right hand player, is repeated by his partner. The third element is treated in imitation. An extremely short Development in fact serves as a bridge-passage between in and the Recapitulation. The modification to the third idea results in the seven bars of the Coda.

The theme of the *adagio* in ternary form (E flat major) is alone sufficient to show Mozart's mastery at 18 when writing for four hands. The melody flows over a double arpeggio accompaniment: quavers in the prima, semi-quavers in the seconda part. Saint-Foix and, before him, Einstein observed that this *adagio*, consisting of two ideas (the second more rhythmical) exposed twice, presents a melodic phrase Mozart had used in a quartet dated 1773 and Haydn in his first quartet. Fraternal encounter! In any case, here is one of Mozart's most poetic melodies.

Saint-Foix qualifies the finale *molto presto* «a brisk and noisy pace of quickening step». So be it. But the two rhythmical subjects of this finale in sonata form are developed and varied with much spirit and imagination. The role of chords played against the beat, in particular, is quite remarkable.

Twelve years separated the *Sonata* K. 358 (186 c) from what Mozart described as being (translated) «Five variations for the piano four hands on an *Andante*». This **Andante and Variations K. 501**, completed in Vienna on 4th November 1786, was probably the result of a commission from Hoffmeister who published it in the following year under the title in most curious French «Variations pour le Forte-piano, ou Clavecin a quatre (sic) Mains...». A study of the manuscript informs us that Mozart first all conceived the movement for two keyboards. The mention «Cembalo 1°» and «Cembalo 2°» have been crossed out and replaced by «mano dritta» and «mano sinistra». By pointing out that the manuscript of this fine piece once belonged to the singer Pauline Viardot, we recall that it was this great interpreter of Mozart who offered the



autograph score of *Don Giovanni* to the Bibliothèque of the Paris Conservatoire.

The actual theme in G major consists of two sections of eight and eleven bars, the second being in imitation. The richness of the ornaments and its poetic beauty greatly appealed to Mozart's imagination. Each variation retains the two-section plan of the original theme. The first is completely hemmed with semi-quavers in the upper part and several chromatic inflexions while the three others provide harmonic support. Variation II unfurls the semi-quavers in the third part, the upper part adding elegant ornaments. Variation III is treated in imitation over continuously modulating demi-semi-quavers. Variation IV in G minor, with a chromatism natural to this key, is treated in considerably more compact counterpoint. Saint-Foix noted: «The musical writing seems intended for a real quartet». Variation V is a lively march with invigorating harmonies. The theme is echoed in all the parts except the fourth. The Coda suddenly modulates to E flat major returning to G for the restatement of the principal theme, somewhat extended.

It has already been said how Mozart came to compose these two pieces, while on the subject of the «*Fantasia*» K. 608. Their interest is equal to the worry their composition caused him. He began to write down the first while on a journey to Frankfurt. On 3rd October 1790, he wrote to his wife: «Every day, I write something of it... and every day I must stop, for this bores me so much! ... But at last I hope, little by little, like that, to triumph... Ah! if only it was a big clock with a mechanism that gave organ sounds, that would amuse me; but the instrument is only a little pipe... the high sounds of which are chil-

dish...». In reality, as has been said, Mozart went much further.

The **Fantasia K. 594**, like the second, was first published as a piano duet. The relation between its funereal atmosphere and the event it is supposed to recall is perhaps more obvious.

Under Mozart's title «**Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr**», it presents an inverted plan when compared to the second piece. It begins here with an *adagio* in F minor expressing a mournful lament with the bass descending chromatically; formally, it is a kind of *ricercar* and Mozart gives it resolute and astonishing harmonic interest. It is interesting to notice the experimental heights to which Mozart climbed in his funereal music. The style here is stern and dramatic. The first section ends in the relative key, the second in the dominant. There is no doubt a hint at marshal Laudon's heroic career with the fanfare theme of the *allegro* in F major of most Handelian firmness. Here is a rather unusual sonata movement since the Recapitulation, after a short monothematic Development, gives rise to a second working-out that is perhaps even more interesting. The fanfare theme concludes, bringing the return of F minor and the *adagio* with a fine contrapuntal variation of the first section.

The autograph of the **Sonata in F major K. 497** is dated «Vienna, 1st August 1786». This masterpiece was published in December of the following year by Artaria, without a dedication, although it is accepted that the work was intended for the von Jacquin family.

An *adagio* lasting twenty-nine bars, intensely polyphonic, recalls the «*Fantasia*» in F minor, K. 594. It provides a solemn introduction with daring harmonic progressions, made most expressive by the ascending motifs.

The *allegro di molto* immediately rebounds from two appoggiaturas. The fourth bar presents four crotchets followed by a minim; this element is to be most important in the Development. Although in Mozart's allegros, it is always conventional to try to extricate two sonata form themes according to academic rules, as far as this *allegro* is concerned, we are in possession of two well-defined subjects which are to respond to the composer's polyphonic desires, the imitation in the middle of the Exposition providing a foretaste. The crotchet-minim motif ends the Exposition and begins one of Mozart's most powerful Development sections. This starts off in A flat over impressive flowing figures in the bass. The hold exerted by the five-note motif strengthens the feeling of a struggle, made greater by chromatic progressions and harmonic clashes provoked by a tense interlocking of the four parts. The sound is superbly orchestral. This passage possesses an atmosphere which Beethoven himself did not overstep in his works for piano duet. The Recapitulation does not weaken the emotional power of the thematic material. An ironic tone is adopted in the coda, almost wry, with appoggiaturas on each note of the aforementioned crotchet motif. The conclusion recalls the second subject.

The highly developed *andante* which follows begins in B flat. The first four bars of the theme are identical to those of the romance from the *Horn Concerto n° 4 in E flat K. 495*, also composed in 1786, but the reply to this is much more searching in the sonata. A double exposition ends with the same cadence which is to be used in the final bars. Imitation between both players characterizes the second subject. This cantabile gives rise to a real canon. The central section of the *andante* takes place in the dramatic key of C minor, first of all with a hesitating

dialogue. The complementary nature of the two themes which reappear decorated is brought out partly by the polyphonic structure, with invention consisting of freedom and rigour. First of all using broad demi-semi-quaver runs, then with a more lively melodic movement in thirds, the spirit of variation transforms this page which takes us into the heart of Mozart's world.

According to Jean-Victor Hocquard, the finale *allegro* «is a recapitulation of many things from the past». As proof of this, he quotes literally from the *Fantasia and Fugue in C major for piano, K. 394*. This movement reveals the symphonic and concerto tendencies of the work.

The first pianist alone exposes the carefree theme; it is repeated, this time with a semi-quaver accompaniment from the second player. Just as we have already seen, the motif which ends the exposition of the second subject is to be used later to conclude the movement. This gives a tight canon form to the first episode of the rondo taking the shape of a true fugato between flowing motifs in the second part. A contrast is provided by the second episode, in C major, of a sprightly character. The rondo refrain concludes in C. A third episode, in D minor this time, consists of close-knit imitation and rapid ascending scales followed by three insistent quavers. This passage is full of daring modulations. The thematic elements struggle to be heard in the midst of clashing scales. After a final assault by these scales, the second episode reappears and then the refrain. First of all, the Coda takes up the thematic idea of the refrain and concludes with the semi-quaver scales. Its strength is equal to its grace.

From the spring of the year 1782, because of a favourable meeting in Vienna with baron



von Swieten, Mozart was able to develop his knowledge of Bach and Handel. Several fugues date from this period, some of which have remained incomplete. The most successful and best-known is the one for two pianos in C minor K. 426, which Mozart later transcribed for strings. Less well-known, but equally personal, is the **Fugue for piano duet in G. minor, K. 401 (375 c)** the subject of which, consisting of motifs in contrary motion, is placed immediately under the influence of the men who were henceforth Mozart's models.

In the year 1786, during which he composed his *Sonata in F major* K. 497 and the *Andante with variations* K. 501, Mozart undertook another **sonata, in G minor, K. 357 (497a)**. Only the splendid Exposition, *allegro* strengthened by the opening highly deliberate rhythm (about which more will be said), was entirely the composer's work, together with 9 bars serving to introduce the Development. The *andante* in G major is almost entirely by Mozart. In 1800, Constanza entrusted the manuscript of this incomplete work to the publisher André. It was he who completed it, in a most brief manner: finishing the Development of the *allegro*, adding the «da capo» to the *andante* together with the final bars. Einstein has suggested the relationship which could have existed in the composer's mind between the *Andante* K. 501 and that of this sonata also in G major and with variations. But what nobody seems to have revealed is that there is a striking resemblance between the *allegro* of this unfinished sonata and the *Piano Concerto in C minor*, K. 491 with regard to the structure of the themes and the general sound. It is most likely that, in March, Mozart worked on both compositions at the same time. The unison

opening to the *allegro* of both is rhythmically almost identical. Here, it is treated in exactly the same manner as for the orchestral exposition of the concerto, that is to say, in the bass, the first player sketching the tremolo string writing. The conclusion to the Exposition strengthens the role of another motif, due to become memorable in musical history since, at this time, a certain symphony which was to ring the call of Destiny, had not yet been born. This motif, three quavers and a dotted crotchet, is to echo in the Development and repeat.

The *andante* is unfortunately not of a quality to be compared to the *Andante* K. 501, so great is the difference. There is little substance for the four variations which are most often treated, the first two at least, as a dialogue between both pianists. The first announces Weber's virtuoso manner. The third, in C major, rolls along over arpeggios in the left hand. The fourth, *allegretto*, is quicker than the preceding variation. Noël Lee has revised and completed this unfinished sonata so that it may appear, alongside the rest of Mozart's output for piano duet, worthy of those that surround it here.

In 1772, Mozart entered his sixteenth year. He had returned from a profitable journey to Italy. On the 14th March, Hieronymus Colloredo became archbishop of Salzburg. We know how difficult relations were between the young musician and this prince of the Church. It is not known exactly at what time of the year Mozart composed the **Sonata in D major, K. 381 (123 a)**. No doubt it was for himself and his sister. During the summer, one of Birney's correspondants mentioned that he went to Mozart's home «to hear Wolfgang playing a piano duet with his sister», «which seems to indicate that this man-

ner of playing still passed, at that time, for an unusual curiosity», Saint-Foix noted. We know that J.C. Bach preceded Mozart in this field. It was a game rotating from one part to the other which determined the structure of this sonata. Speaking of it, Saint-Foix detected, besides the Italian influence, «singular traces of inexperience and clumsiness». Perhaps. But, as in many of Mozart's youthful works, innocent simplicity reveals the forward impact of the musical sentiment even better. Such is the case in this example, and the sonata appears, on the whole, more endearing than the one in B flat K. 358, except for the *adagio*. We can clearly see the shape of the future Mozart: bars 18 and 19 of the *allegro*, so full of bubbling energy, quote, note for note, two bars from Cherubino's famous aria «Voi che sapete» from *Nozze di Figaro* composed in 1785-86. In addition, there is already something of the relaxed and mysterious agility of the overture which can be seen in the charming and beautifully turned-out finale *allegro molto* of this sonata in D major. The *andante* in G is not far from being on the same level as the *adagio* of the B flat *Sonata* (K. 358). The second melodic idea replies to the first and allows a tender feeling of unique delicacy; this is repeated by the bass with an ideal sense of balance. Is this really clumsiness?

Mozart's first attempt at writing for piano duet came during his stay in London at the age of 9 in 1765. It took place at the same time as his first symphony (K. 16). The **Sonata in C major K. 19 d** was written under the guidance of he who was to become a teacher and friend: Johann Christian Bach. Wolfgang finished it in May. It was not published until 1787 in Paris by De Roullède. Saint-Foix, who discovered it, wro-

te an interesting study of the subject in the *Revue musicale* of May 1921. He pointed out its qualities and faults: the overlapping of both piano parts, the abuse of homophonic writing, repetition etc. As galant as the music may be with the cooing theme of the *allegro* (without repeats) and the jogging bass, the work is already sprinkled with highly Mozartian harmonic feats. A graceful, dreamy *menuetto* takes the place of a slow movement. The trio is in F major. The *rondeau allegretto* persuades us not to consider this work merely as the product of a child. There is exquisite contrast provided by the third episode in C minor but most of all, there is the sudden halt, in full flight, of the hurried theme of the *rondeau* which leaves room, after a pause, for a thoughtful *adagio* lasting nineteen bars. This short passage ranges from a joke to seriousness, from apparent certainty to interrogation; these changes show themselves already typical of Mozart. But the return of the joyful refrain concludes as if nothing had happened.

JOËL-MARIE FAUQUET  
translated by Charles Whitfield



## CHRISTIAN IVALDI

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

Sa carrière est marquée du sceau d'une extrême diversité, avec une 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 et Teresa Zylis-Gara, de Christian Ferras et Salvatore Accardo à Mstislav Rostropovitch et Yuri Bashmet, les plus grands interprètes ont recherché sa collaboration.

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

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

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

## NOËL LEE

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

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

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

## CHRISTIAN IVALDI

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, Persépolis, Prades, Stavelot, Tours, Warsaw and Venice.

Few artists have had so many prestigious partners: Rita Streich, Régine Crespin, Shirley Verrett, Teresa Zylis-Gara, or Christian Ferras, Salvatore Accardo, Mstislav Rostropovitch, 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 «diapasons d'or».

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

## NOËL LEE

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

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

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