Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 2 (1895)
Heft: 24

Artikel: Le piano à quatre mains
Autor: Brenet, Michel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1068520

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GAZETTE MUSICALE

DE LA SUISSE ROMANDE

IIe ANNÉE 19 décembre 1895.

LE PIANO A QUATRE MAINS

—

Ainsi que le disait déjà Otto Jahn il y a près de 40 ans, les arrangements d'œuvres symphoniques pour le piano à quatre mains forment « la principale nourriture musicale des amateurs modernes » ; la marque la plus certaine du succès commercial d'un opéra nouveau est en effet d'en voir publier une transcription de ce genre, et si parfois notre intime sentiment artistique est froissé à la pensée que les plus purs chefs-d'œuvre de l'art sont exposés ainsi à la fréquente profanation d'une exécution insensible et ignorante, nous devons nous rappeler que ces éditions aident puissamment d'autre part à la compréhension et à la propagation des mêmes chefs-d'œuvre.

Ce n'est pas pourtant dans ces arrangements qu'il faut rechercher l'origine relativement récente de la musique à quatre mains. En un sens, les amateurs du siècle dernier étaient plus avancés que les nôtres dans leur éducation musicale, puisque l'on jugeait inutile de réduire pour eux au piano l'accompagnement des opéras, imprimés seulement en partitions d'orchestre, — partitions longtemps très simples, à la vérité —; chacun y choisissait sa partie, selon le diapason de sa voix ou de l'instrument dont il jouait, et l'on organisait ainsi, sans beaucoup s'inquiéter des détails ni se piquer d'une exécution très fidèle, ces petits concerts intimes qui faisaient en certains salons de l'ancien régime une concurrence sérieuse aux célèbres conversations des « beaux esprits ». Les premiers morceaux composés pour le *piano-forte* ou, plus exactement encore le clavecin à quatre mains, eurent d'abord un succès de curiosité; une idée d'exception, de singularité s'y attachait; sur les programmes de concert des enfants Mozart, le jeu à quatre mains figurait avec le jeu sur clavier caché, non sans un peu de charlatanisme artistique.

C'est à Londres, en 1765, que le futur auteur de la *Flûte enchantée*, se produisit avec sa sœur dans des morceaux à quatre mains. Il ne semble pas que ce genre d'attraction ait été employé dans les auditions que les mêmes enfants prodiges avaient données à Paris, quelques semaines auparavant: du moins n'en est-il pas fait mention dans les relations contemporaines qui sont aujourd'hui connues. C.-F. Pohl a reproduit dans son volume *Mozart in London*, une curieuse annonce, datée du 11 juillet 1765, et qui montre l'art de la réclame arrivé déjà, entre les mains du sieur Mozart père, à un assez bel épanouissement :

« A tous les amis des sciences.

« Le plus grand miracle dont l'Europe ou « l'humanité en général puisse se glorifier, « est sans doute le petit garçon allemand, « Wolfgang Mozart : un enfant, qui à l'âge « de huit ans a excité avec raison l'admiration « non-seulement des hommes les plus dis- « tingués, mais des plus grands musiciens « de l'Europe. Il est difficile de dire ce qu'il « faut le plus admirer, de son exécution au « clavecin, de sa manière de jouer et chanter « *a prima vista*, ou de ses inventions, idées « et compositions pour tous les instruments. « Le père de ce miracle, invité par le désir « de plusieurs dames et messieurs, ayant

« remis d'un très court délai son départ « d'Angleterre, on aura l'occasion d'entendre « ce petit compositeur et sa sœur, dont les « connaissances musicales n'ont pas besoin « d'éloges. Ils jouent tous les jours de la se- « maine de midi à trois heures, dans la grande « salle du Cygne, Cornhill. Entrée par per- « sonne, 2 sh. 6 p. Les deux enfants joueront « aussi ensemble à quatre mains sur un seul « et même clavecin, et en recouvriront le « clavier avec un mouchoir, de façon à ne « pas voir les touches. »

Une lettre de Léopold Mozart, antérieure de deux jours à cette affiche, disait : « A Lon- « dres, Wolfgange a composé son premier « morceau à quatre mains. Jusque-là on « n'avait encore jamais fait une sonate à qua- « tre mains. » L'invention était mise à profit, toute fraîche ; appartenait-elle entièrement à Mozart, cela semble probable ; en tous cas elle fit très rapidement fortune, non seulement en Angleterre, où l'enfant l'avait mise au jour, mais sur le continent. Un maître de musique français, depuis longtemps oublié, ou plutôt toujours demeuré obscur, paraît avoir été en ce genre un des premiers imitateurs de Mozart ; il s'appelait Dobet et publia en 1771 une œuvre portant le titre minutieusement explicatif de *Sonate en symphonie pour le clavecin, faite pour être exécutée par deux personnes sur le même instrument*. En Allemagne, on usa d'abord de la même rédaction : *Sonate fur zwei Personen auf einem Flügel*, par M. Kiel, de Hambourg; Franz Benda, mort en 1778, avait publié comme œuvre VI une pareille sonate « pour le clavecin ou le forte-piano », qui précéda par conséquent aussi les morceaux analogues énumérés par C.-F. Pohl : duetti de Burney, sonates de J.-Chr. Bach, duos de Smith, de Diettenhofer (d'après des compositions de Haydn), de Val. Nicolaï, de Giordani, de Holloway, tous publiés à Londres de 1778 à 1784, sous l'influence directe de Mozart. Dans les concerts, la même impulsion avait entraîné bientôt nombre de virtuoses à se faire entendre deux par deux, et de cette façon Clementi avait paru avec Dance, en 1779, puis cinq ans plus tard Cramer avec miss Guest. Le mouvement commencé allait s'accélérer et se généraliser rapidement.

Cependant Mozart, qui en avait été l'instigateur, laissa très peu d'œuvres à quatre mains ; ses trois sonates en *fa*, en *ut* et en *ré* datent de son séjour à Vienne ; de celle en *sol* il n'écrivit que le premier morceau et une partie des variations : le reste fut achevé et publié par Jules André.

Beethoven contribua moins encore à ce répertoire. Ses *Variations à quatre mains pour le clavecin ou forte-piano* (sur un thème du comte de Waldstein) furent publiées en 1794 par Artaria ; sa *Sonate*, op. 6, parut chez le même éditeur dans l'hiver de 1796-1797. Les *Trois grandes marches*, op. 45, composées en 1802, furent publiées en 1804, et les *Variations* sur un thème original, qui parurent en 1805, dataient réellement de l'année 1800. Parvenu à la complète maturité de son génie, le maître ne fut point tenté de revenir à cette combinaison musicale dont l'usage, cependant, se généralisait de plus en plus sous ses yeux. Les beaux catalogues de Thayer et Nottebohm ne renseignent point le chercheur beethovenien sur l'époque où furent pour la première fois réduites à quatre mains les symphonies du maître de Bonn ; on sait seulement qu'en 1826, ayant vu Antoine Halm exécuter dans un concert de Schuppanzigh la partie de piano du trio en *si bémol*, op. 97, il le chargea d'arranger à quatre mains la grande fugue, op. 133. Lorsque Halm lui apporta le travail demandé, Beethoven ne s'en montra pas satisfait : « Vous avez, dit-il au pianiste, trop divisé cette partie entre le *primo* et le *secundo* », et il se décida à arranger lui-même la fugue, pour la livrer à l'édition, sous le numéro d'œuvre 134 : ce fut le seul de ses ouvrages dont il écrivit la réduction à quatre mains.

L'étendue bornée du clavier dans l'ancien clavecin et le piano-forte à son origine était la cause principale de la lenteur avec laquelle se propagea d'abord le jeu à quatre mains. On sait que les éditions primitives des sonates de piano de Beethoven contiennent des

particularités de notation expliquées par le même fait : séries d'octaves descendantes interrompues dans les basses, faute de touches au clavier; — traits à l'aigu renversés avant leur terminaison. Une composition de Dussek, op. 32, porte dans son édition originale ce titre caractéristique : *Grand duo à quatre mains pour piano à cinq octaves et demi*, qui avertissait les possesseurs de pianos ordinaires à cinq octaves de l'impossibilité où ils seraient d'exécuter le morceau. Dussek écrivait volontiers pour quatre mains, forme vers laquelle il se trouvait porté par ses relations musicales avec le prince Louis-Ferdinand de Prusse. Czerni après lui propagea ce genre par de nombreuses transcriptions, et fut, dit-on, le premier qui l'appliqua à l'enseignement, dans son *Ecole pratique de la mesure*. Il ne manqua pas d'imitateurs, et la rage des éditeurs s'exerça jusque sur les œuvres originairement consacrées au piano à deux mains ; lorsque parut l'arrangement par Bertini du *Clavecin bien tempéré*, de J.-S. Bach, « un cri général de réprobation « s'éleva dans toute l'Allemagne, de la part « des musiciens qui avaient quelque senti- « ment, contre cet attentat sur une œuvre « d'art consacrée. » Ce qui n'empêcha point une maison allemande et des musiciens allemands de renouveler peu après un pareil sacrilège en publiant pour quatre mains les sonates pour piano seul de Beethoven. Schindler avait raison de s'en indigner et de dire : « Une composition conçue dans son ensem- « ble pour un instrument d'une manière com- « pacte, perd beaucoup par cette extension « et par l'éparpillement des accords ; cela ne « s'appelle pas même un arrangement dans « l'acception du mot. Celui-là peut être « utile pour une œuvre à grand orchestre ou « un quatuor, qu'on rend, par ce moyen, « plus facile à être compris des amateurs. »

En ceci comme en toute autre branche de la littérature musicale pratique, c'est au public de savoir choisir avec discernement entre l'art et la marchandise; c'est à la critique à le diriger et à l'éclairer, si possible. Des meilleures choses les pires sont quelquefois sorties, et le petit Mozart, Wolfgangerl, lorsqu'il ébahissait les dilettanti londoniens en jouant à quatre mains avec sa sœur Nannerl, ne prévoyait guère qu'une centaine d'années après on entendrait dans une ville de la classique Italie, un concert de quatre-vingt-seize mains sur vingt-quatre pianos.

MICHEL BRENET.

SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE

A PARIS

Rapport de l'exercice 1894-1895

—

La Société nationale de Musique, qui compte aujourd'hui 24 ans d'existence, n'a cessé de progresser depuis sa fondation. Le dernier exercice a été particulièrement intéressant, grâce aux auditions d'orchestre qui ont été plus fréquentes, et à la publicité qui en est résultée. Les quatre grands concerts donnés salle d'Harcourt, précédés chacun d'une répétition générale ayant le même caractère qu'un concert proprement dit, ont amené à chaque programme un public d'environ 2000 auditeurs. En se transformant ainsi, la Société Nationale ne faisait que suivre le désir que le Comité avait exprimé déjà en 1888, mais qui n'a pu être réalisé que l'année dernière, à cause des nombreuses difficultés qu'entraîne l'organisation d'un pareil projet. Grâce à l'entente qui s'est établie entre la Société et M. d'Harcourt, nous avons eu la possibilité de donner ces quatre concerts symphoniques, qui ont été suivis non seulement par les membres de la Société et ses invités, mais encore par un public payant, ainsi qu'il en est pour les autres grands concerts du Dimanche.

A ces programmes ont figuré 35 œuvres symphoniques, vocales ou instrumentales, dont 20 pour la première audition ; la plupart des autres avaient été entendues pour la première fois à des concerts antérieurs de la Société. — Au sujet des programmes de ces concerts à orchestre, on nous a reproché d'avoir fait une place à certaines œu-