

TROISIÈME SÉRIE.

SIX TRANSCRIPTIONS.

L'ART DU CHANT

APPLIQUÉ

AU PIANO



1
ROSSINI

Sérénade
DU
BARBIER DE SÈVILLE.

2
MOZART

Duo
DE
LA FLÛTE ENCHANTÉE.

3
DONIZETTI

Barcarolle
DE
GIANI DI CALAIS.

4
MOZART

Trio des Masques
et duo de
DON JUAN.

5
GRÉTRY

Sérénade
DE
L'AMANT JALOUX.

6
ROSSINI

Romance du Saule.
D'OTHELLO.

TRANSCRIPTIONS

DES
CÉLÈBRES ŒUVRES DES GRANDS MAÎTRES

PAR

S. THALBERG

A. BARBIET, LIT.

Imp. Berlioz, Paris.

PARIS

AU MÉNESTREL, 2^{bis} rue Vivienne, HEUGEL & C^{ie}

Éditeurs-Libraires p^r la France et l'Étranger.

Londres, Boosey et fils

Milan, Lucca

Berlin, Bote et Bock

Déposées en Russie, Espagne, Portugal et Belgique.

L'Art du Chant appliqué au Piano

TRIO

DES

MASQUES

et Duetto „La ci darem la mano „ de **Don Juan**

DE

MOZART,

S. THALBERG

Op: 70

3^e SÉRIE

Pr: 7⁵⁰

- | | |
|---|---|
| 13 SÉRÉNADE du BARBIER de SÉVILLE...ROSSINI. | 16 TRIO des MASQUES et Duetto de Don Juan...MOZART. |
| 14 DUO de la FLÛTE ENCHANTÉE.....MOZART. | 17 SÉRÉNADE de L'AMANT JALOUX.....GRÉTRY. |
| 15 BARCAROLLE de GIANI di CALAIS.....DONIZETTI. | 18 ROMANCE du SAULE, d'OTHELLO.....ROSSINI. |

DU MÊME AUTEUR

1^{re} SÉRIE

2^e SÉRIE

- | | |
|---|--|
| 1 QUATUOR D'I PURITANI.....BELLINI | 7 BELLA ADORATA.....MERCADANTE. |
| 2 TRE GIORNI.....PERGOLESE | 8 LE MEUNIER et le TORRENT.....F. SCHUBERT. |
| 3 ADÉLAÏDE.....BEETHOVEN | 9 IL MIO TESORO de DON JUAN.....MOZART. |
| 4 AIR DÉGLISE du célèbre chanteur.....STRADELLA | 10 CHŒUR des conjurés du CROCIATO...MEYERBEER. |
| 5 LACRYMOSA et les noces de FIGARO...MOZART | 11 BALLADE de PRECIOSA.....WEBER. |
| 6 DUETTO de ZELMIRA.....ROSSINI | 12 DUO de FREYSCHÜTZ.....WEBER. |

CHAQUE SÉRIE COMPLÈTE PRIX NET: 10 FR.

Paris, AU MÈNESTREL, 2 bis rue Vivienne. HEUGEL et C^{ie} Editeurs.
à Londres, Boosey et fils. — Milan, Lucca. — Berlin, Bote et Bock.

L'ART DU CHANT

APPLIQUÉ

AU PIANO

PAR

S. THALBERG.

PRÉFACE DES ÉDITEURS.

Le seul nom de S. THALBERG attaché à cette nouvelle et grande publication : *l'Art du Chant appliqué au Piano*, donne la mesure de son importance et de son utilité. A une époque où des milliers de jeunes pianistes possèdent une dextérité de doigts inimaginable, il n'est pas sans intérêt de les rappeler à la véritable mission du simple et du beau, celle de charmer et non d'étonner l'auditoire, de jouer moins pour les yeux, plus pour le cœur. Ce secret, qui décèle le véritable artiste, ne peut se propager que par l'étude approfondie des grands maîtres et sous une direction telle que celle de S. THALBERG. Aussi avons-nous sollicité le grand artiste, non-seulement de faire précéder son œuvre de quelques conseils adressés aux jeunes pianistes, mais encore de donner suite à ses premières séances de style et d'exécution, ayant pour but *l'Art du Chant appliqué au Piano*, c'est-à-dire la démonstration théorique et pratique de la belle manière de chanter et de phraser.

Cette école normale du piano, à laquelle pourra venir puiser toute la génération actuelle des jeunes pianistes, S. THALBERG vient de la fonder avec un éclatant succès à Paris et à Londres, et nous sommes heureux d'avoir été appelé à y contribuer par la publication de *l'Art du Chant appliqué au Piano*, publication destinée à concentrer et à réunir en une seule famille les belles pages vocales et orchestrales des grands maîtres anciens et modernes.

J.-L. HEUGEL.

L'art de bien chanter, a dit une femme célèbre, est le même à quelque instrument qu'il s'applique. En effet, on ne doit faire ni concessions, ni sacrifices au mécanisme particulier de chaque instrument; c'est à l'interprète de plier ce mécanisme aux volontés de l'art. Comme le piano ne peut, *rationnellement* parlant, traduire le chant dans ce qu'il a de plus parfait, c'est-à-dire la faculté de prolonger les sons, il faut, à force d'adresse et d'art, détruire cette imperfection, et arriver non-seulement à produire l'illusion des sons *soutenus et prolongés*, mais encore celle des sons *enflés*. Le sentiment rend ingénieux, et le besoin d'exprimer ce que l'on éprouve sait créer des ressources qui échappent au mécanicien.

C'est dans ce but que nous nous sommes appliqué à faire le choix de nos transcriptions parmi les chefs-d'œuvre les plus chantants des différents grands maîtres anciens et modernes. Nous avons adopté une forme simple, celle que doit comporter la véritable transcription, de manière qu'elle puisse être abordée et rendue convenablement par les jeunes pianistes d'une certaine force. Ce qui dominera dans nos transcriptions, sera la partie chantante, *la mélodie*, à laquelle nous

nous sommes attaché spécialement, car il faut s'arrêter ou revenir à cette pensée féconde d'un grand écrivain : c'est la *MÉLODIE* et non l'*HARMONIE* qui traverse triomphalement les âges.

Nos premières transcriptions en fournissent un remarquable exemple dans le magnifique *Air d'église* qu'on entend et qu'on entendra longtemps encore résonner sous les voûtes de la chapelle Sixtine, à Rome, et qui a été écrit vers 1667 par le célèbre chanteur Stradella. Cette mélodie si suave, si pénétrante, si élevée de style, invite à la prière, et sa simplicité touchante fait tomber dans de douces et profondes rêveries.

Comme règles générales de l'art de bien chanter, — il y en a que l'espace nous force de négliger ici, mais que l'on trouvera dans le *méthode de piano* que nous publierons très-incessamment, — nous recommandons celles qui suivent :

1° L'une des premières conditions pour obtenir de l'ampleur dans l'exécution, une belle sonorité et une grande variété dans la production du son, c'est de se dépouiller de toute raideur. Il est donc

indispensable d'avoir dans l'avant-bras, les poignets et les doigts, autant de souplesse et d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix.

2° Dans les chants larges, nobles, dramatiques, il faut *chanter de poitrine*, beaucoup demander à l'instrument et en tirer tout le son qu'il peut donner sans jamais **FRAPPER** les touches, mais en les attaquant de très-près, les **ENFONÇANT**, les **PRESSANT** avec vigueur, énergie et chaleur. Dans les chants simples, doux et gracieux, il faut en quelque sorte **PÉTRIR** le clavier, le **FOULER** avec une main désossée et des doigts de velours; les touches, dans ce cas, doivent être plutôt **SENTIES** que **FRAPPÉES**.

3° La partie chantante devra *toujours* être clairement et distinctement articulée, et ressortir aussi tranchée qu'une belle voix humaine sur un accompagnement d'orchestre très-doux. Pour ne laisser à cet égard aucune incertitude dans l'esprit des jeunes pianistes, nous avons cru devoir écrire le chant de nos transcriptions (qu'il soit à une, deux, trois ou quatre parties) en notes un peu plus fortes que celles de l'accompagnement. Les indications de *piano* ou *pianissimo*, placées à côté du chant, ne seront jamais prises que relativement, et dans aucun cas elles ne devront l'empêcher de ressortir et de dominer, seulement avec moins d'intensité.

4° La main gauche devra toujours être *subordonnée* à la droite, bien entendu quand celle-ci chante, car le contraire peut avoir lieu. Dans tous les cas, les accompagnements devront être adoucis de manière qu'on entende plus encore l'harmonie entière des accords que chacun des sons qui les composent.

5° Il sera indispensable d'éviter, dans l'exécution, cette manière ridicule et de mauvais goût de retarder avec exagération le *frappement* des notes de chant longtemps après celles de la basse, et de produire ainsi, d'un bout à l'autre d'un morceau, des effets de syncopes continues. Dans une mélodie lente, écrite en notes de longue durée, il est d'un bon effet, surtout au premier temps de chaque mesure ou en commençant chaque période de phrase, d'attaquer le chant après la basse, mais seulement avec un retard presque imperceptible.

6° Une recommandation importante que nous ne saurions passer sous silence, parce que sur le piano elle est une des causes de la sécheresse et de la maigreur des chants, c'est de *tenir* les notes et de leur donner (à moins d'indications contraires) **LEUR VALEUR ABSOLUE**. Il faut, pour cela, presque constamment faire usage de doigts de substitution, surtout lorsqu'on joue à plusieurs parties. A cet égard, nous ne saurions trop insister sur les bons résultats de l'étude lente et *consciencieuse* de la fugue, car c'est la seule qui puisse conduire à bien jouer à plusieurs parties.

7° Une autre remarque à faire, c'est que généralement on ne s'attache qu'à l'exécution matérielle de la note, et l'on néglige les signes de nuances qui servent à compléter et à traduire la pensée du compositeur; signes qui sont à une composition musicale ce que l'ombre et la lumière sont à un tableau. Dans l'un comme dans l'autre cas, si l'on retranche ces accessoires indispensables, il n'existe plus ni effets ni oppositions, et l'œil, comme l'oreille, se fatigue très-vite de la même nuance et de l'absence de variété.

Nous avons doigté et accentué avec soin nos transcriptions, et nous engageons les jeunes pianistes à observer strictement toutes nos indications s'ils veulent colorer leur exécution, obtenir de la variété, des effets et des oppositions. Toute note qui sera surmontée de ce signe \wedge devra être d'autant plus vigoureusement *enfoncée* qu'elle sera

de *longue durée*, surtout dans les chants lents; celles qui porteront ceux-ci $\bar{\cdot}$ $\bar{\cdot}$ $\bar{\cdot}$ ou $\overbrace{\quad\quad\quad}$, ne seront exécutées, ni liées ni détachées, mais portées comme par une voix humaine, les premières un peu plus lourdes que les secondes.

Les accords qui porteront un chant à la note supérieure devront toujours s'arpéger, mais **TRÈS-SERRÉS**, presque **PLAQUÉS**, et la note de chant plus appuyée que les autres notes de l'accord.

8° L'usage des deux pédales (ensemble ou séparément) est indispensable pour donner de l'ampleur à l'exécution, soutenir les harmonies semblables et produire, par leur emploi judicieux, l'illusion des sons *prolongés* et *enflés*. Souvent, pour ces effets particuliers, il ne faut les employer qu'après l'attaque des longues notes de chant; mais il nous serait difficile ici de préciser les cas généraux, attendu qu'ils tiennent en partie plutôt au sentiment et aux sensations qu'aux règles fixes que nous formulerons dans notre méthode. On devra, dans l'emploi des pédales, qui jouent un rôle si important dans l'exécution, apporter le plus grand soin à ne jamais mêler les harmonies dissemblables et à produire ainsi de désagréables dissonances. Il est des pianistes qui font des pédales un tel abus, ou plutôt qui les emploient avec si peu de logique, que chez eux le sens de l'ouïe en est perverti, et qu'ils ont perdu la conscience d'une harmonie pure. Nous avons indiqué l'emploi de la grande pédale toujours *au-dessous* de la basse, et celle de la petite (*una corda*) entre les deux portées, en marquant par des points le moment où l'on doit la quitter.

9° Les mouvements faisant partie intégrante du caractère et de l'esprit d'une composition musicale, nos transcriptions devront être exécutées dans ceux que nous avons indiqués au métronome, sauf les *ritardando* ou les *accelerando*.

10° Nous ferons remarquer aussi qu'en général on joue trop vite et que l'on croit avoir beaucoup prouvé en déployant une grande agilité de doigts. Jouer trop vite est un défaut capital. Dans un mouvement modéré, la *conduite* d'une simple fugue à 3 ou 4 parties, et son interprétation, comme correction et style, exigent et prouvent plus de talent que l'exécution du morceau de piano le plus brillant, le plus rapide et le plus compliqué. Il est beaucoup plus difficile qu'on ne pense de ne pas *se presser* et de ne pas *jouer vite*.

11° Nous aurions beaucoup à dire sur la sonorité, la qualité ou la beauté du son à tirer du piano; mais cela nous entraînerait trop loin, et nous sommes ici limité par l'espace. Une recommandation que nous ne saurions négliger, c'est d'apporter une grande sobriété dans les mouvements du corps et une grande tranquillité de bras et de mains, de ne jamais attaquer le clavier de trop haut, de s'écouter beaucoup en jouant, de s'interroger, de se montrer sévère pour soi-même, en exécutant, et d'apprendre à se juger. En général, on travaille trop avec les doigts et pas assez avec l'intelligence.

12° En terminant ces observations générales, le meilleur conseil que nous puissions donner aux personnes qui s'occupent sérieusement du piano, c'est d'apprendre, d'étudier et de commenter le bel art du chant. Dans ce but, on ne devra jamais perdre l'occasion d'entendre les grands artistes, quel que soit leur instrument, et surtout les grands chanteurs; c'est dès le début et dans la première phase de son talent qu'il faut savoir s'entourer de bons modèles. Si, pour les jeunes artistes, cela peut être un encouragement, nous leur dirons que personnellement nous avons étudié le chant pendant cinq années, sous la direction de l'un des plus célèbres professeurs de l'école d'Italie.

S. THALBERG.

TRIO DES MASQUES

et Duetto *La ci darem la mano*. Don Juan,

DE
MOZART.

16^e Transcription.

S. Thalberg. (Op: 70)

Adagio. (M.M. ♩ = 52.)

PIANO.

The first system of the piano transcription consists of two staves. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf* and later changes to *p*. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes. The music is in 3/4 time and the key signature has one flat.

The second system continues the piece. It features a 'Ped.' (pedal) marking at the end of the system. The treble staff has a melodic line with some slurs, while the bass staff continues with its accompaniment. A small asterisk is placed at the end of the system.

The third system includes markings for 'M.D.' (Messa di Voce) and 'M.G.' (Messa di Gioia) in the treble staff. It also features a 'Ped.' marking and an asterisk at the end. The musical notation continues with the same melodic and accompanimental lines.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked with a 'b'. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Performance markings include 'Ped.' at the start, an asterisk '*' in the middle, and 'M.G.' (Mezzo-Glorioso) in the right hand.

Second system of the piano score. The right hand has a melodic line with a trill and a dynamic marking of 'p' (piano). The left hand has a simple accompaniment. Performance markings include 'M.G.' in both hands and a hairpin crescendo in the left hand.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with a trill and a dynamic marking of 'p'. The left hand has a rhythmic accompaniment with a trill. Performance markings include 'Ped.' in both hands and an asterisk '*' in the right hand.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a trill and a dynamic marking of 'p'. The left hand has a rhythmic accompaniment with a trill. Performance markings include 'Ped.' in both hands and an asterisk '*' in the right hand.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a fermata over a group of notes. The bass staff contains a few notes, including a dotted quarter note and an eighth note.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with eighth notes and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). Pedal markings are present: "Ped." followed by an asterisk, then "Ped." followed by a vertical line, and another "Ped." followed by an asterisk.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a fermata. The bass staff has a few notes. Dynamic markings include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). Pedal markings are present: "Ped." followed by an asterisk, then "Ped." followed by a vertical line, and another "Ped." followed by an asterisk.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a fermata. The bass staff has a few notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). A final pedal marking is present: "Ped." followed by an asterisk.

DUETTO
DE
DON JUAN DE MOZART

Andante (M.M. ♩ = 88)

PIANO.

The first system of the piano introduction consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand (M.G.) plays chords and single notes, while the left hand (M.D.) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final chord.

The second system continues the piano introduction. It features more complex chordal textures in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The system ends with a fermata.

The third system of the piano introduction shows further development of the musical themes. The right hand has more melodic movement, and the left hand maintains its accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The system concludes with a fermata.

The fourth and final system of the piano introduction. It features a more active right hand with sixteenth-note passages and a consistent eighth-note accompaniment in the left hand. The system concludes with a fermata.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano introduction marked *mf*. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment. A *Ped.* (pedal) marking with an asterisk is placed below the bass line. The system concludes with the marking *M.G.* (Mezzo-Glorioso).

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, marked *M.D.* (Mezzo-Dolce) and *M.G.*. The left hand accompaniment is marked *p* (piano). A *Ped.* marking with an asterisk is present. The system ends with a *f* (forte) dynamic marking and the *M.D.* marking.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *poco rall.* (poco ritardando) instruction. The left hand accompaniment is marked *pp* (pianissimo). The system concludes with the *M.G.* marking.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *tempo I.* (tempo primo) instruction. The left hand accompaniment is marked *f* (forte). A *Ped.* marking with an asterisk is present. The system ends with a *p* (piano) dynamic marking and the *M.G.* marking.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, marked *M.G.*. The left hand accompaniment is marked *p*. The system concludes with the *M.G.* marking.

(M.M. ♩ = 92.)

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked *p* (piano). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with eighth-note patterns, including some beamed eighth notes. The left hand has a few rests in measures 5 and 6. A *p* marking is present in measure 7. A *Ped.* (pedal) instruction is located below measure 7, and an asterisk (*) is placed below measure 8.

Third system of musical notation, measures 9-12. The music continues with the same eighth-note accompaniment in the left hand and melodic lines in the right hand. A *p* marking is present at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand features trills (*tr*) in measures 13 and 15. The left hand has a *p staccato.* marking in measure 14, indicating a staccato accompaniment. The system concludes with a final chord in measure 16.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass, in a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes. It features a triplet of eighth notes with a '15' above it, a trill marked 'trm', and another trill. The bass staff has quarter notes and rests.

The second system continues the piece. The treble staff has a triplet of eighth notes with a '15' above it, followed by a trill marked 'trm'. The bass staff continues with quarter notes and rests.

The third system includes dynamic markings. The treble staff has a triplet of eighth notes with a '15' above it. The bass staff has a triplet of eighth notes. The marking 'cresc.' is written below the bass staff, and 'f' is written below the treble staff.

The fourth system features dynamic markings 'p' and 'ff'. The treble staff has chords and eighth notes. The bass staff has chords and quarter notes.