TROISIÈME SÉRIE. — SIX TRANSCRIPTIONS.

L'ART DU CHANT

APPLIQUÉ

AU PIANO

1
ROSSINI
Sérénade
DU
BARBIER DE SÉVILLE.

2
MOZART
Duo
DE
LA FLÛTE ENCHANTÉE.

3
DONIZETTI
Barcarolle
DE
GIANI DI CALAIS.

4
MOZART
Trio des Masques
et duetto de
DON JUAN.

5
GRÉTRY
Sérénade
DE
L'AMANT JALOUX.

6
ROSSINI
Romance du Saule
D'OTHELLO.

TRANSCRIPTIONS
DES
CÉLÈBRES ŒUVRES DES GRANDS MAITRES
PAR

S. THALBERG

A. HARRIZET, lith. — Imp. Bertauts, Paris.

PARIS
AU MÉNESTREL, 2 bis rue Vivienne, HEUGEL & Cie
Éditeurs-Libraires pr la France et l'Etranger.

Londres, Boosey et fils — *Berlin, Bote et Bock*
Milan, Lucca

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 **3e SÉRIE** *Pr: 7f 50*

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

DU MÊME AUTEUR

1re SÉRIE

1 *QUATUOR D'I PURITANI*..... BELLINI
2 *TRE GIORNI*..... PERGOLÈSE
3 *ADÉLAÏDE*..... BEETHOVEN
4 *AIR D'ÉGLISE du célèbre chanteur*.....STRADELLA
5 *LACRYMOSA et les noces de FIGARO*.. MOZART
6 *DUETTO de ZELMIRA*..... ROSSINI

2e SÉRIE

7 *BELLA ADORATA*..... MERCADANTE.
8 *LE MEUNIER et le TORRENT*..... F. SCHUBERT.
9 *IL MIO TESORO de DON JUAN*..... MOZART.
10 *CHŒUR des conjurés du CROCIATO*... MEYERBEER.
11 *BALLADE de PRECIOSA*..... WEBER.
12 *DUO de FREYSCHÜTZ*..... WEBER.

CHAQUE SÉRIE COMPLÈTE PRIX NET: 10 FR.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis rue Vivienne. HEUGEL et Cie Editeurs.
à Londres, Boosey et fils. — Milan, Lucca. — Berlin, Bote et Bock.

A.V.

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 doigters 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 ⋀ devra être d'autant plus vigoureusement *enfoncée* qu'elle sera de *longue durée*, surtout dans les chants lents; celles qui porteront ceux-ci ‾ ‾ ‾ ou ⌒, 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 *accellerando*.

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.

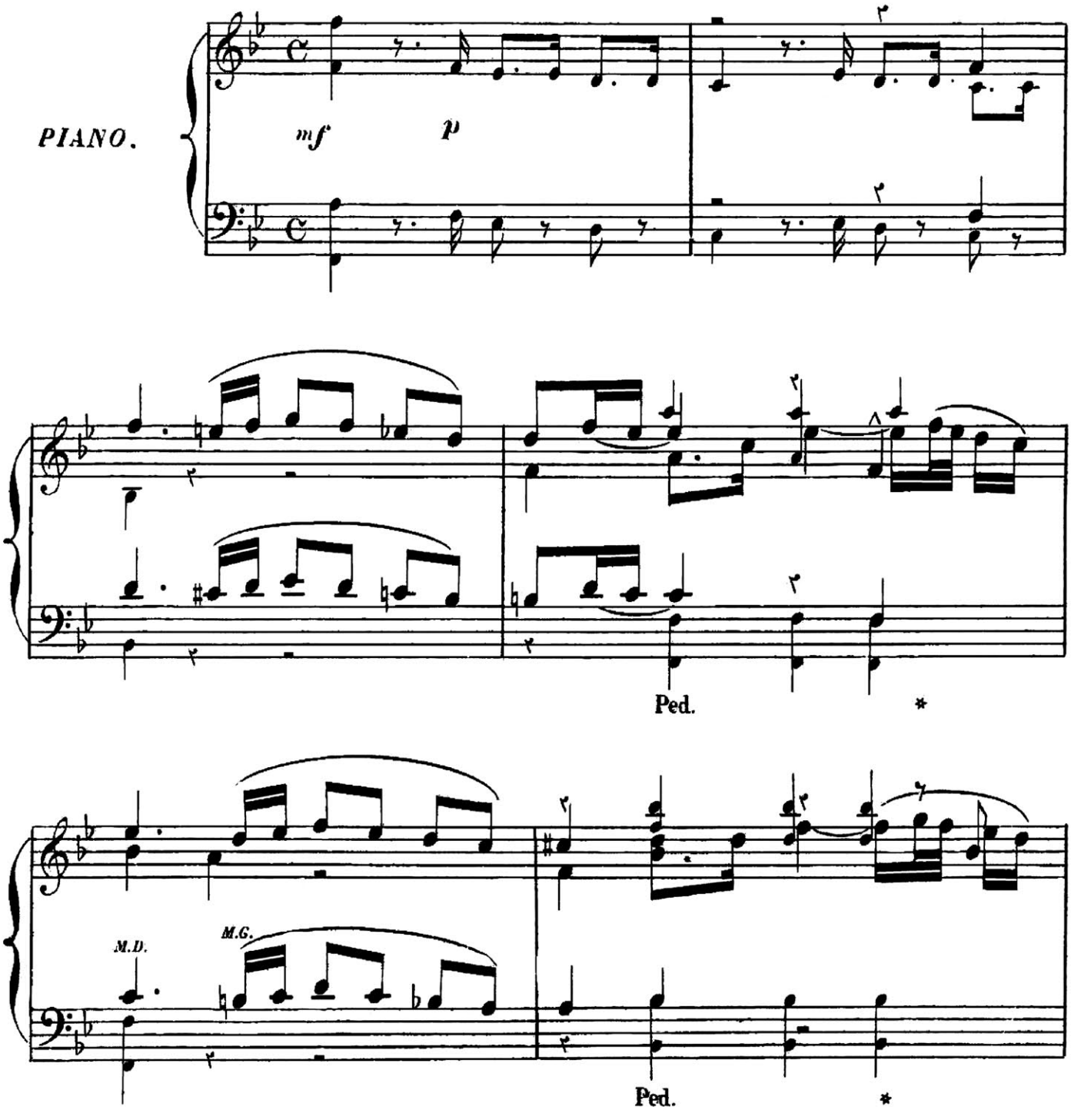
620. Paris. — Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 8. —3792

TRIO
DES
MASQUES
et Duetto *La ci darem la mano* Don Juan,
DE
MOZART.

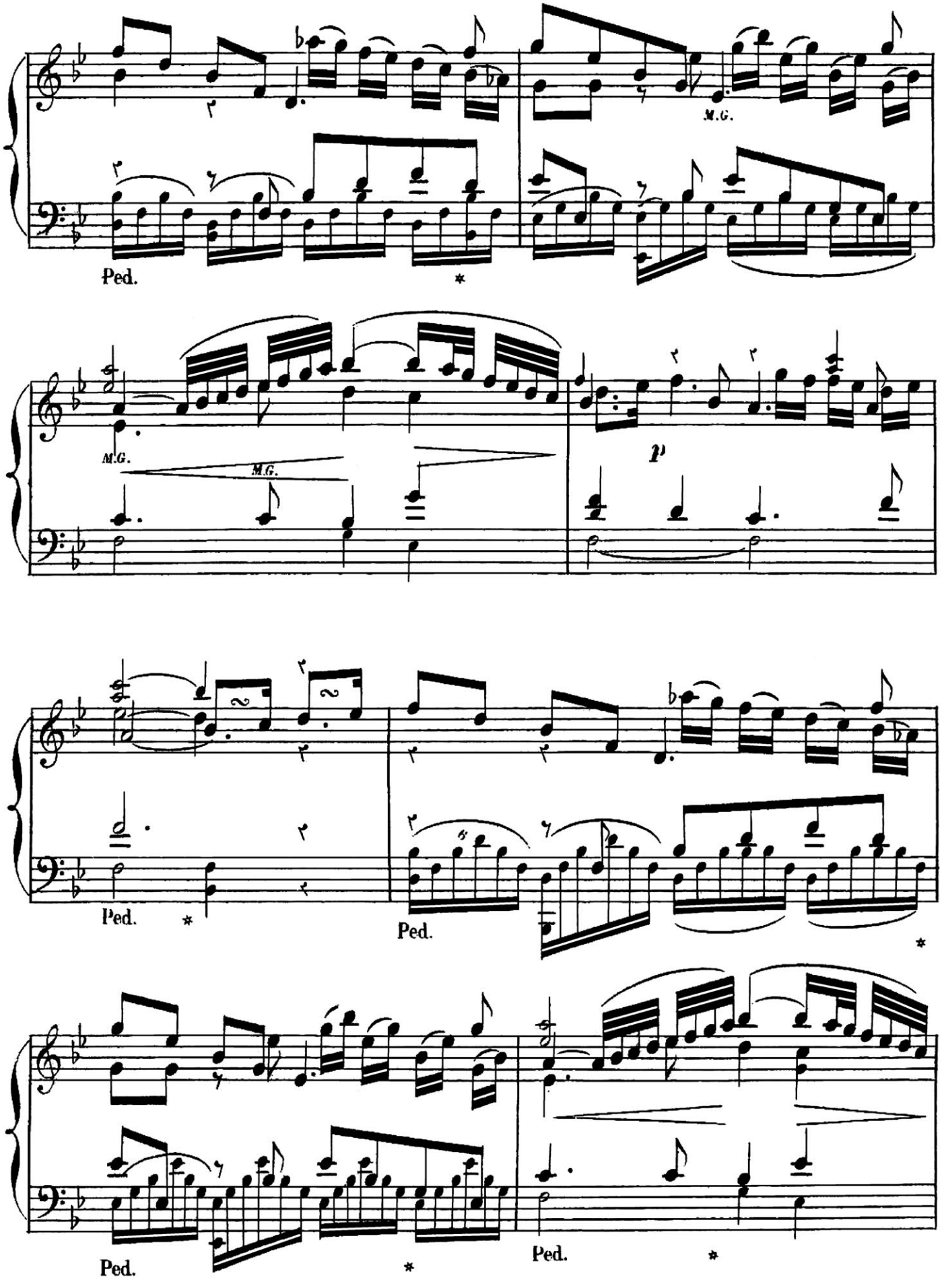
16.e Transcription. *S. Thalberg. (Op: 70)*

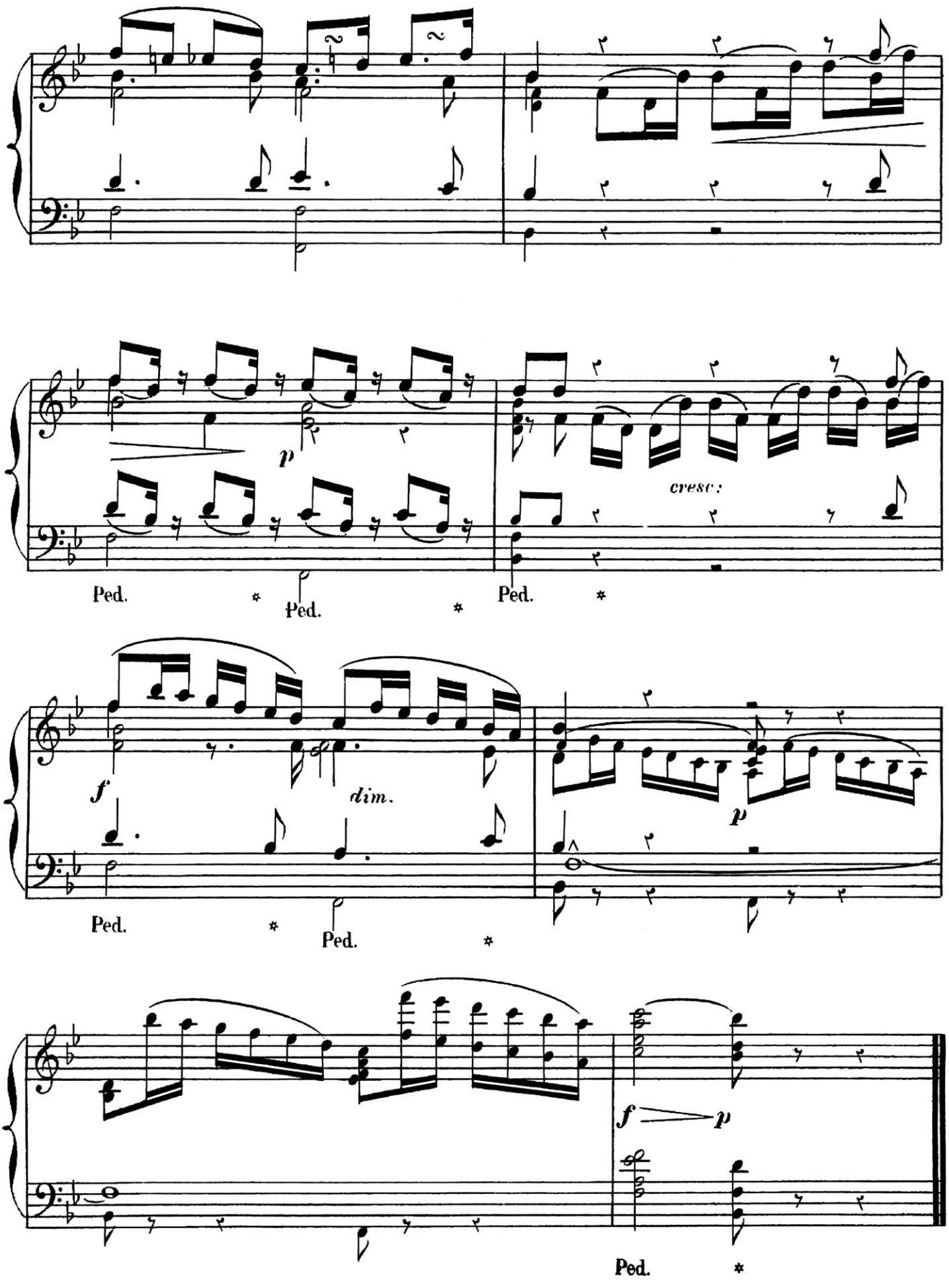
Adagio. (M.M. ♩ = 52.)

PIANO.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 3692. (16) Imp: Moucelot, 27, r. C.e des P.s Champs


M.G.
Ped.
*
M.G.
M.G.
p
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*


p
cresc:
Ped.
Ped.
Ped.
f
dim.
p
Ped.
Ped.
f
p
Ped.

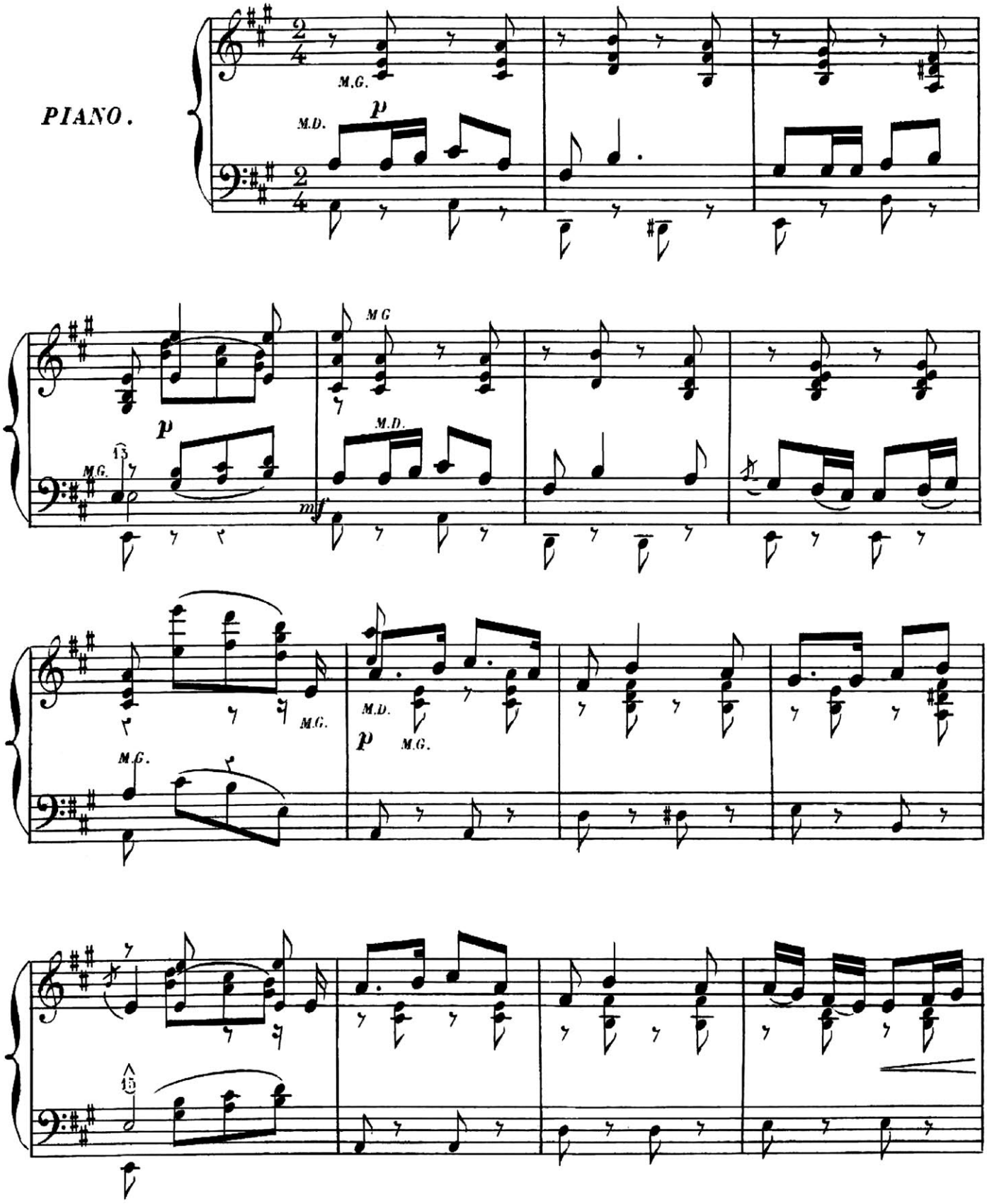
DUETTO

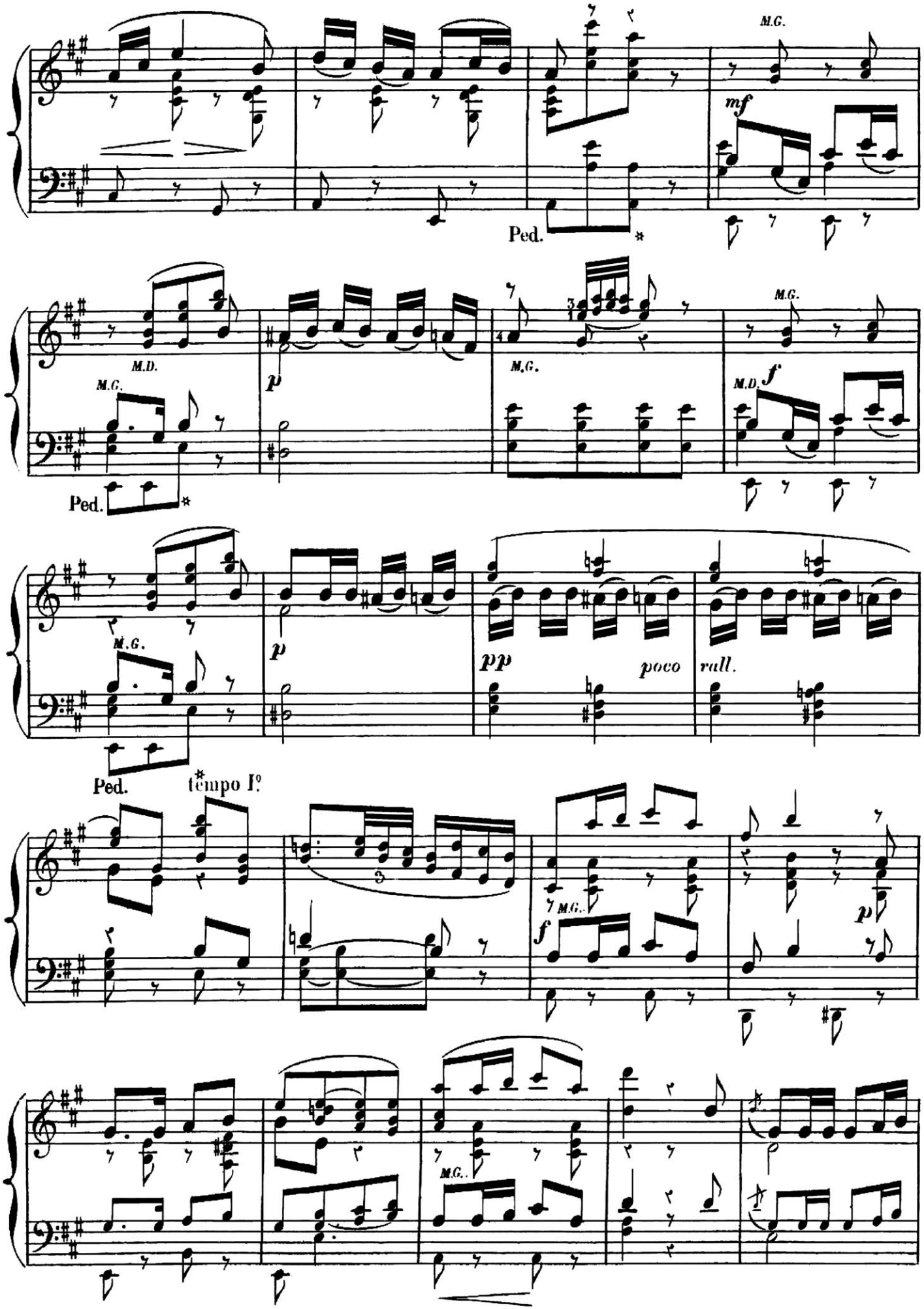
DE

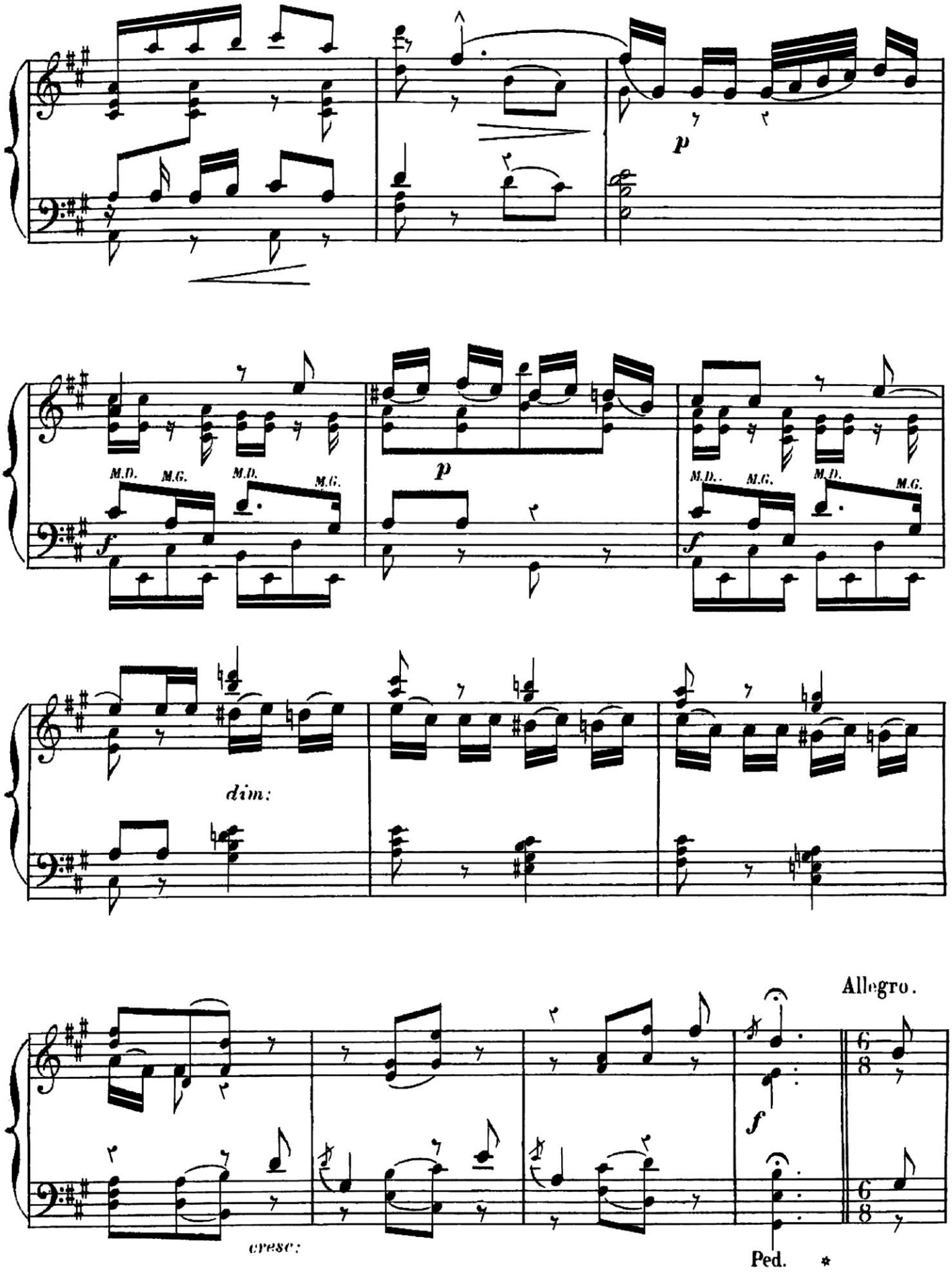
DON JUAN DE MOZART

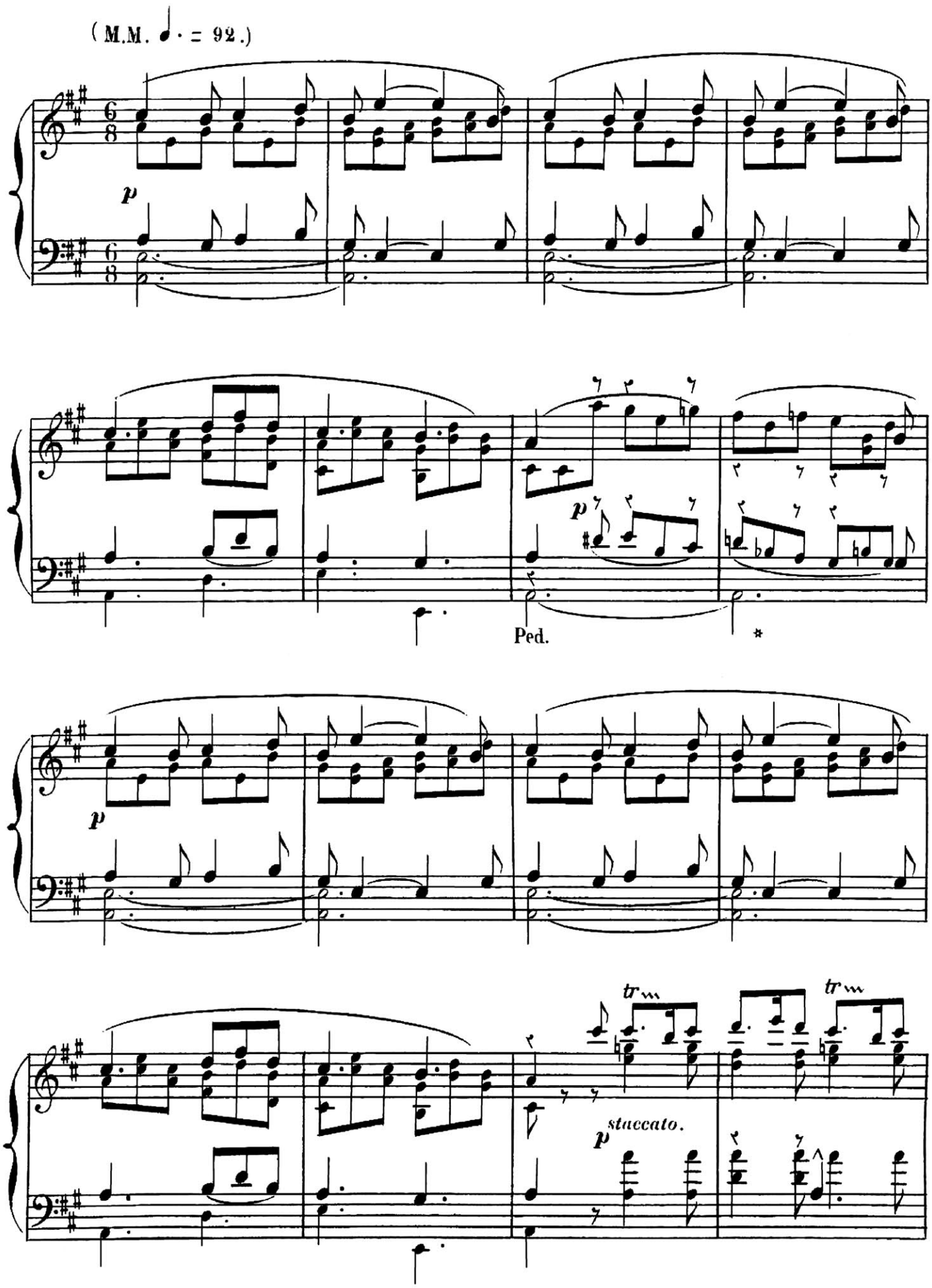
Andante (M.M. ♪ = 88)

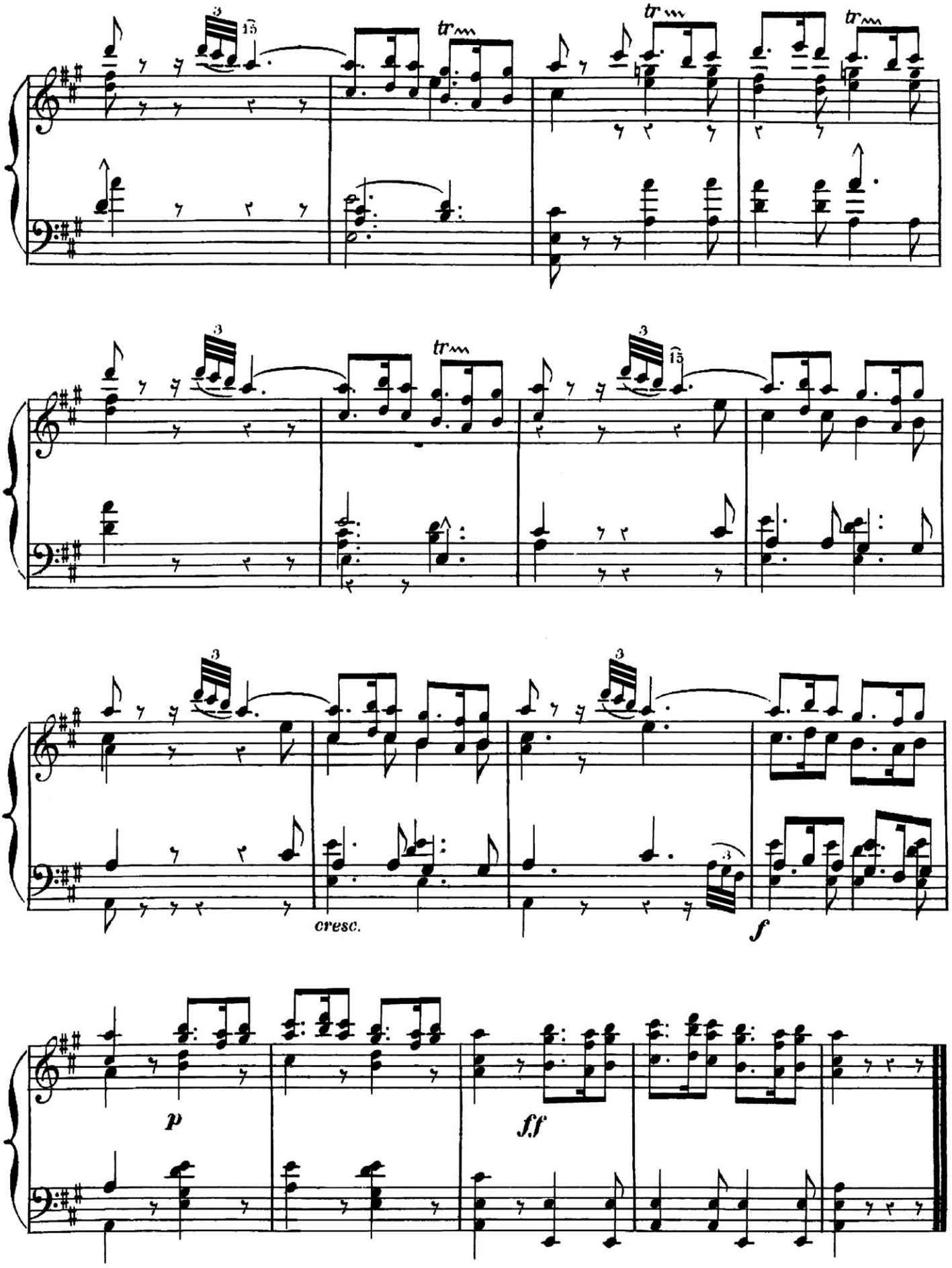
PIANO.




M.G.
mf
Ped.
M.D.
M.G.
p
M.G.
M.G.
M.D.
f
Ped.
M.G.
p
pp
poco
rall.
Ped.
tempo I°
M.G.
f
p
M.G.


p
M.D. M.G. M.D. M.G.
f
p
M.D. M.G. M.D. M.G.
f
dim:
Allegro.
6/8
f
cresc:
Ped. *
6/8


(M.M. ♩. = 92.)
p
Ped.
*
p
tr
tr
p staccato.



J. Guillemard, graveur.