Mp 4030 19

L'ART DU CHANT

APPLIQUÉ

AU PIANO

L'ART DU CHANT
DE
THALBERG.
Edition simplifiée
PAR
CH. CZERNY,
ET
G. BIZET.

L'ART DU CHANT
DE
THALBERG.
à quatre mains
PAR
CH. CZERNY,
ET
G. BIZET.

TRANSCRIPTIONS

DES

CÉLÈBRES ŒUVRES DES GRANDS MAITRES

PAR

S. THALBERG

A. BARBIZET, lith.

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

Londres, Cramer, Keale & Cie — *Leipzig, Breitkopf et Hartel*

Milan, Lucca.

Imp. Bertauts, Paris.

AU MÉNESTREL

L'ART DU CHANT APPLIQUÉ AU PIANO

PAR

S. THALBERG,

ÉDITION SIMPLIFIEE A 2 ET A 4 MAINS, MISE A LA PORTÉE DE TOUS LES PIANISTES,

PAR CH. CZERNY ET G. BIZET.

PRÉFACE DES ÉDITEURS.

En publiant la première édition de l'*Art du Chant appliqué au Piano*, par S. THALBERG, nous l'annoncions en ces termes : « Le seul nom de S. THALBERG, attaché à cette nouvelle et grande publication, 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. »

Le monde artiste a bien vite compris cette noble mission de l'*Art du Chant appliqué au Piano;* mais, il faut le dire aussi, chacun s'est pris à regretter qu'une pareille publication ne fût point écrite dans des conditions d'exécution moins difficiles, de façon à s'adresser à tous les exécutants, et non pas seulement à ceux déjà passés maîtres. Ce regret nous a été formulé, tant en province qu'à Paris, à l'étranger comme en France. De tous côtés on appelait une simplification de l'œuvre de Thalberg, une édition accessible à tous les pianistes et de nature à servir d'étude préparatoire à l'édition originale. Une telle réduction, nous ne pouvions la demander qu'à l'un des chefs d'école du piano, afin de conserver à l'*Art du Chant* toute son élévation, toute son utilité pratique et théorique. Ce chef d'école ne pouvait être que CH. CZERNY, le grand professeur dont s'honore à si juste titre l'Allemagne, l'artiste classique de la même religion musicale que S. THALBERG. Ce travail si délicat et tout d'abnégation, CH. CZERNY a bien voulu accepter de le réaliser, et voici à ce sujet l'opinion que viennent d'émettre nos professeurs les plus compétents :

« Les soussignés, après avoir examiné la nouvelle édition de l'*Art du Chant appliqué au Piano*, édition simplifiée et mise à la portée de tous les pianistes par CH. CZERNY, remercient ce maître, au nom de l'enseignement du piano, d'avoir si clairement et si fidèlement conservé l'œuvre première de S. THALBERG, en la rendant facile et accessible à tous. Grâce à cette intelligente et consciencieuse simplification, l'*Art du Chant* de S. THALBERG deviendra le plus précieux livre d'études à suivre, et chacun y pourra puiser avec facilité les belles traditions et le goût de la bonne musique. »

HENRI HERZ, MARMONTEL, LE COUPPEY, LAURENT et Mme A. COCHE, professeurs au Conservatoire; ED. BILLARD, FÉLIX GODEFROID, A. GORIA, W. KRUGER, LEFÉBURE-WÉLY, HENRI RAVINA et CAMILLE STAMATY.

CH. CZERNY ayant été enlevé à l'art musical avant d'avoir pu terminer sa réduction de l'*Art du Chant* de S. THALBERG, nous nous nous sommes empressés de confier la continuation de cet important travail à M. GEORGES BIZET, l'auteur des remarquables transcriptions italiennes, françaises et allemandes du *Pianiste chanteur*, ouvrage spécialement écrit en vue de servir d'introduction à l'*Art du Chant* de S. THALBERG.

L'édition à QUATRE MAINS de l'*Art du Chant* de S. THALBERG rendra plus facile encore l'étude de ce précieux ouvrage. Le travail concertant de CH. CZERNY et G. BIZET est en effet des plus clairs : on peut dire qu'il simplifie, tout en la complétant, l'œuvre de S. Thalberg, et cela grâce à l'ingénieux emploi des vingt doigts si habilement répartis dans les quatre mains. Ces vingt doigts, on le sait, Thalberg les possède à lui seul, et ce n'est pas là une des moindres causes de la difficulté inhérente à sa musique, et notamment à son *Art du Chant*. Aussi la double simplification (à 2 et à 4 mains) de l'*Art du Chant* de S. THALBERG, par CH. CZERNY et G. BIZET est-elle un véritable service rendu à tous nos jeunes pianistes. Ils pourront faire marcher de front l'étude des transcriptions simplifiées de S. THALBERG et celles des maîtres italiens, français et allemands du *Pianiste chanteur* de G. BIZET, en alternant avec l'étude combinée des transcriptions allemandes du *Jeune Pianiste classique* de J. WEISS, de l'*Art de déchiffrer* de MARMONTEL, de l'*École concertante* de LEFÉBURE-WÉLY, des *Concertantes* et des études de chant et mécanisme de C. STAMATY, ouvrages élémentaires destinés à préparer les jeunes pianistes à l'*École chantante* de FÉLIX GODEFROID, au *Pianiste moderne* de A. GORIA, à l'école moderne de piano de JOSEPH GRÉGOIR, aux études de RAVINA, PAUL BERNARD, G. MATHIAS et CHOPIN, aux *Clavecinistes* d'AMÉDÉE MÉREAUX, à l'*Art du Chant* de S. THALBERG, aux transcriptions des chefs-d'œuvre des concerts du Conservatoire par C. STAMATY et LOUIS DIÉMER, à l'*École classique* et aux grandes études d'artiste de MARMONTEL.

Pour compléter ce cours pratique d'enseignement du piano et faire suite aux classiques MARMONTEL, les jeunes pianistes trouveront un guide sûr dans l'édition-modèle de MM. ALARD, FRANCHOMME et DIÉMER, des œuvres concertantes de HAYDN, MOZART et BEETHOVEN. édition doigtée, accentuée et soigneusement revue d'après les éditions françaises et allemandes comparées. — Ce répertoire des séances de MM. ALARD et FRANCHOMME, publié sous le titre d'*École classique concertante*, renferme toutes les sonates piano et violon ou violoncelle, tous les trios et quatuors de HAYDN, MOZART et BEETHOVEN.

CONSEILS PRÉLIMINAIRES.

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 donc 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 la 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 *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.

620. Paris. — Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 58. — 4623.

DUO DE LA FLÛTE ENCHANTÉE

DE

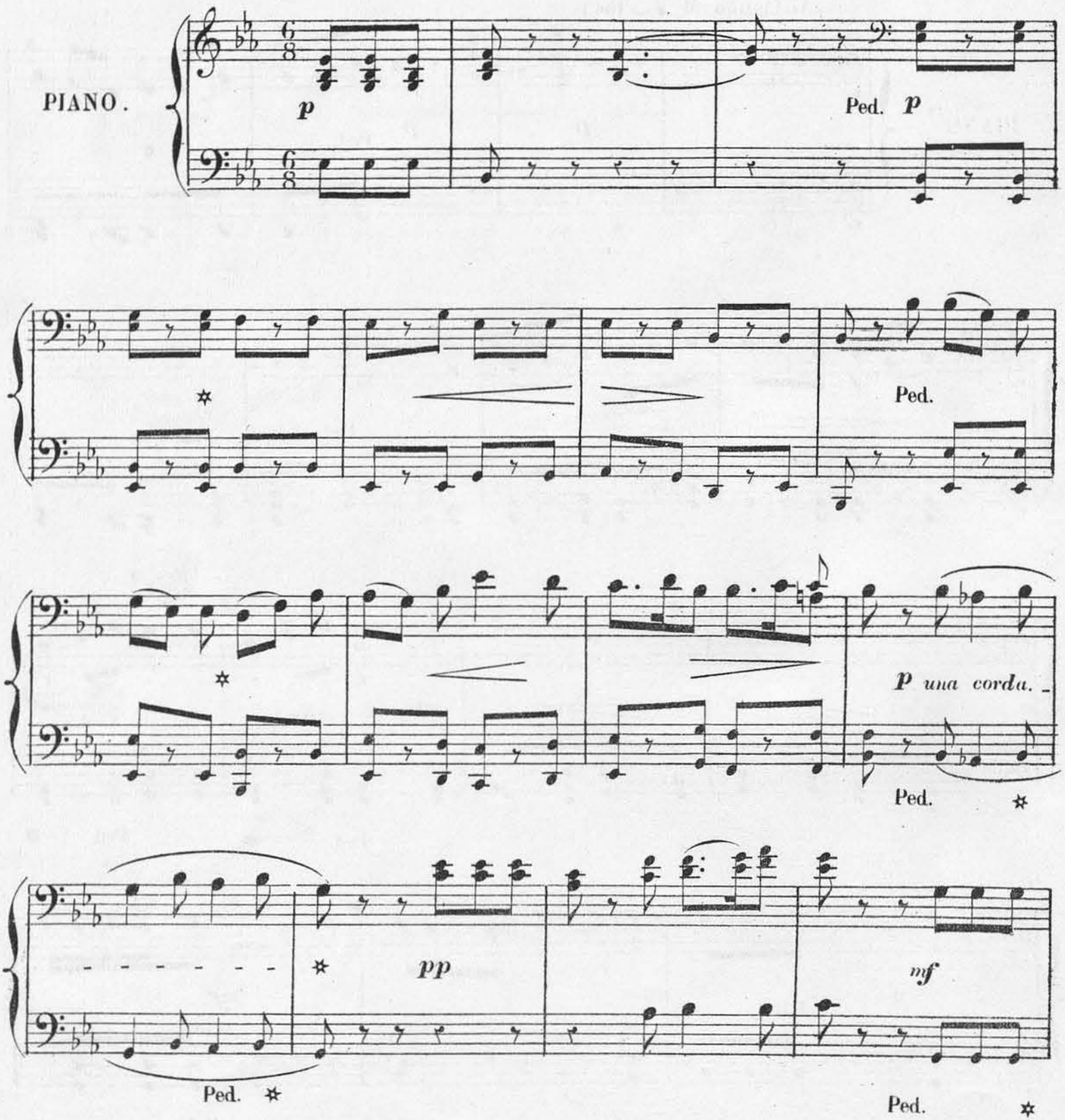
MOZART

14^me^ TRANSCRIPTION
DE S. THALBERG.

EDITION CONCERTANTE à 4 MAINS
PAR G. BIZET.

SECONDA.

Andantino (M. ♪ = 104)



N.B. Le chant, gravé en grosses notes, ne doit pas faire négliger les Basses.

DUO DE LA FLÛTE ENCHANTÉE

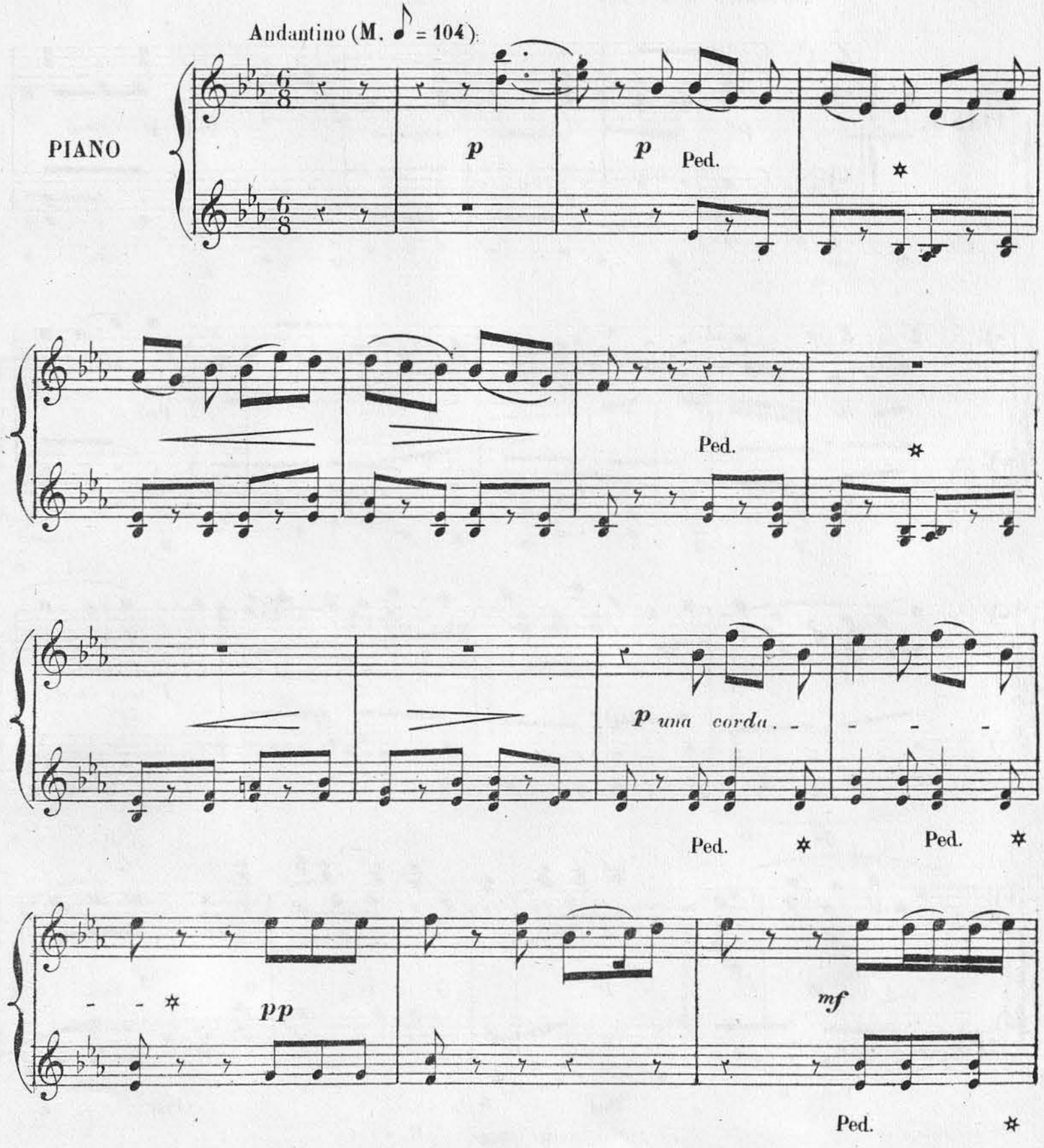
DE

MOZART

14.me TRANSCRIPTION
DE S. THALBERG.

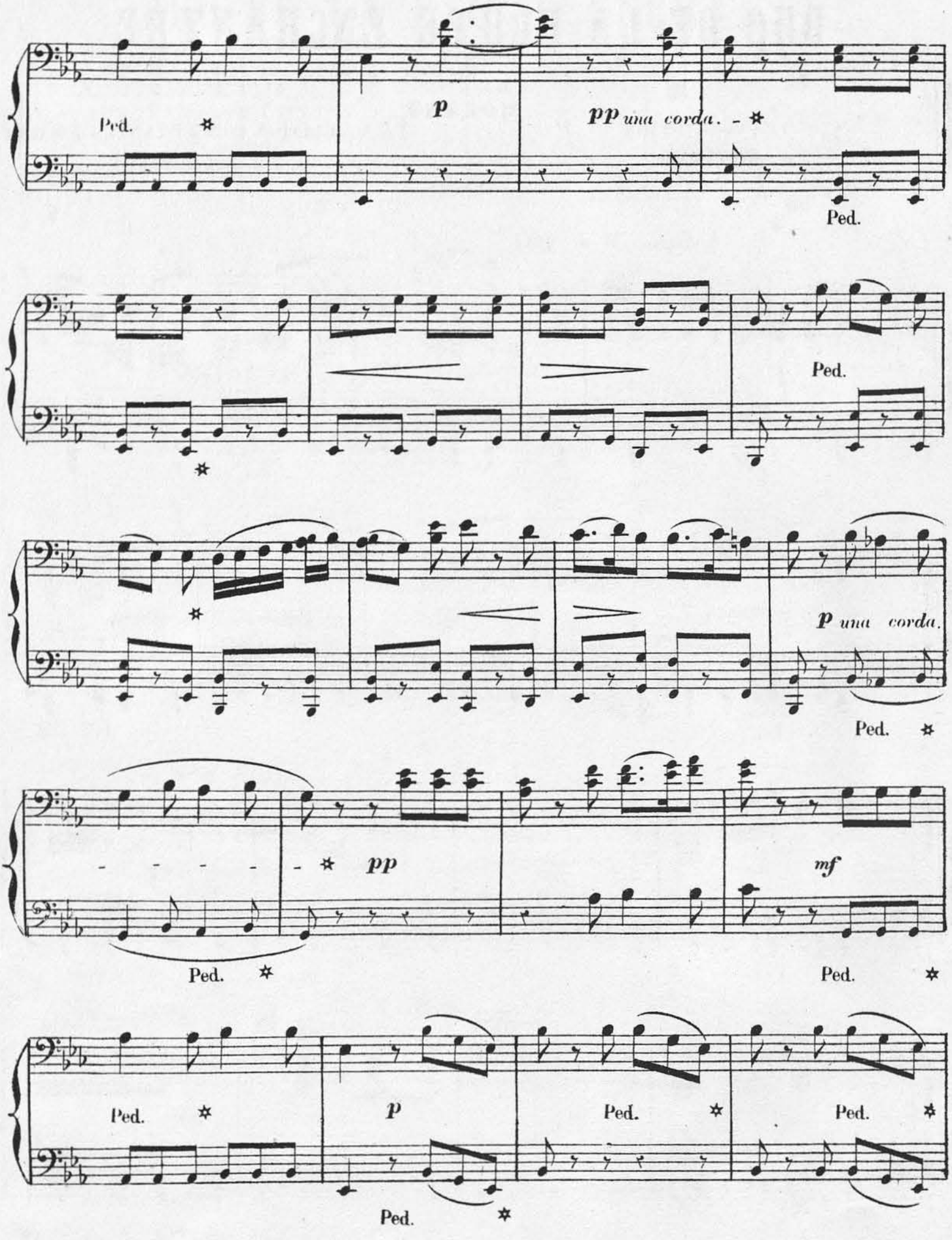
EDITION CONCERTANTE à 4 MAINS
PAR G. BIZET.

PRIMA.

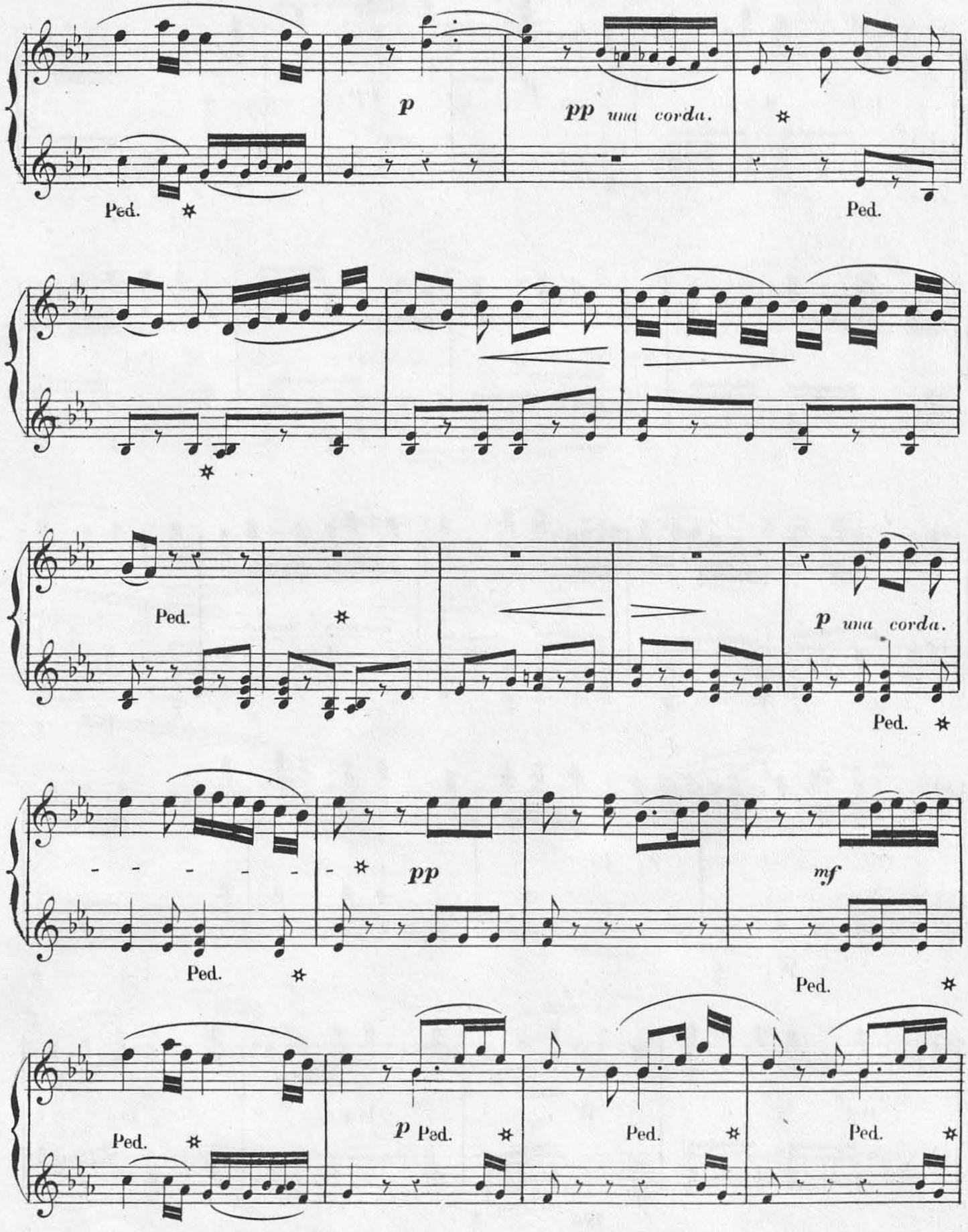


Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne.
H. 4904.
Imp: Mouvelot, 27 r. Cte des Ps Champs.

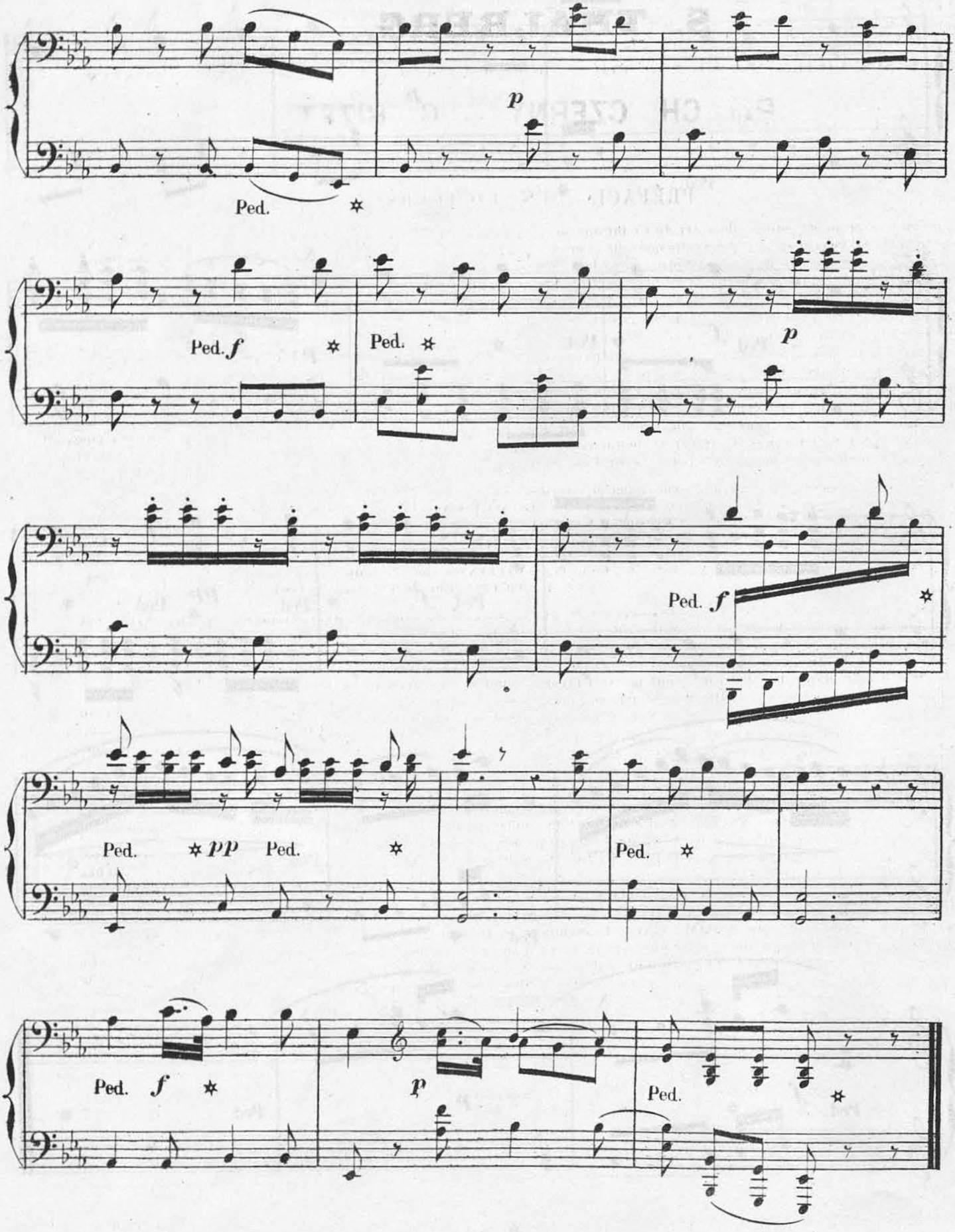
SECONDA.

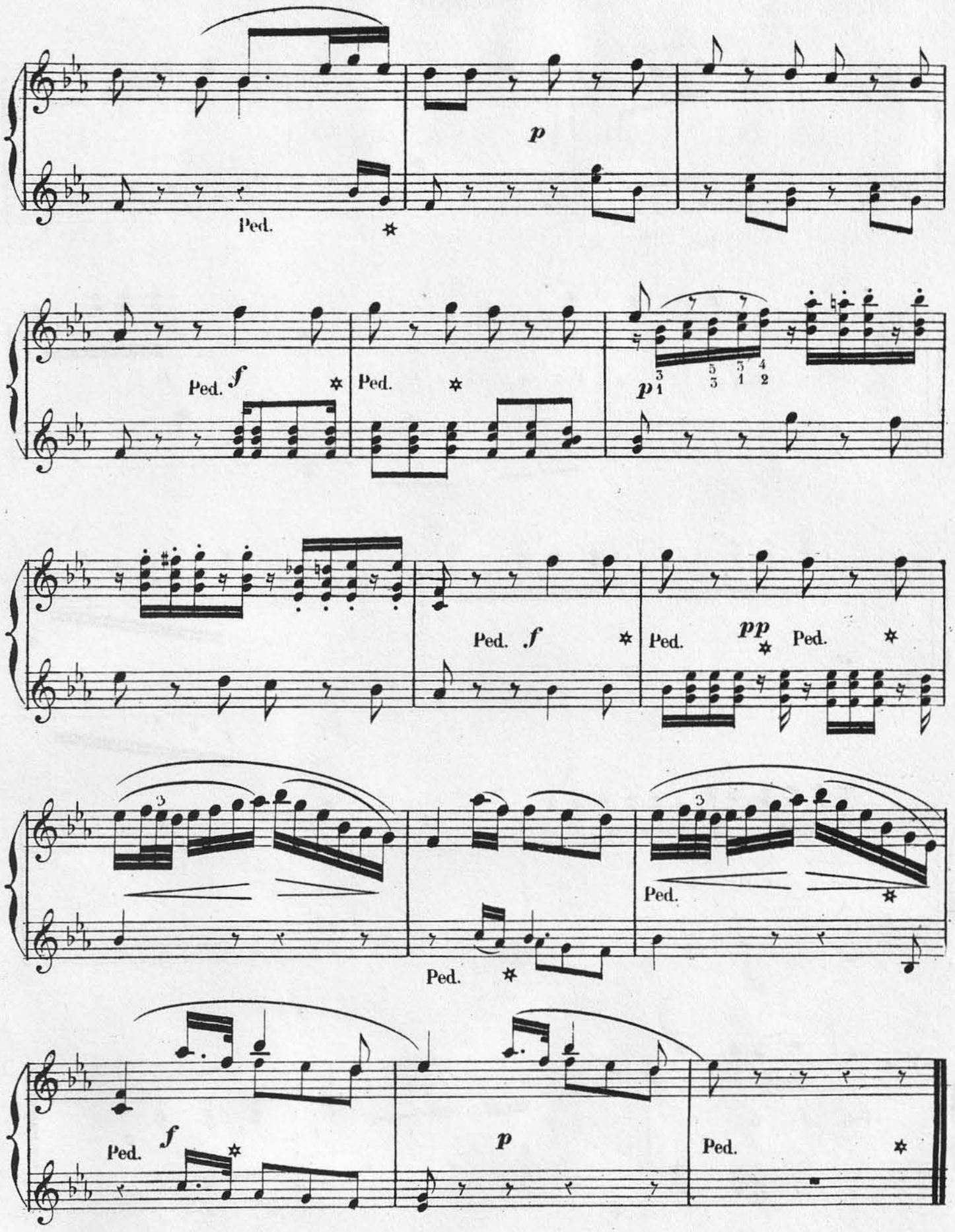

Ped.
p
pp una corda.
Ped.
Ped.
p una corda.
Ped.
pp
mf
Ped.
Ped.
Ped.
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

PRIMA.


p
pp una corda.
Ped.
Ped.
Ped.
p una corda.
Ped.
pp
mf
Ped.
Ped.
Ped.
p Ped.
Ped.
Ped.

SECONDA.




p
Ped.
f
Ped.
Ped.
p
Ped.
f
Ped.
pp
Ped.
Ped.
Ped.
f
p
Ped.