L'Art du Chant appliqué au Piano

PAR

S. THALBERG.

ADÉLAÏDE

DE

BEETHOVEN

Edition simplifiée, mise à la portée de tous les Pianistes,

PAR

CH. CZERNY

Etude préparatoire à la grande Edition d'Artiste.

DE S. THALBERG.

Ire 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 nôces de FIGARO*	MOZART.
6	*DUETTO de ZELMIRA*	ROSSINI.

CHAQUE SÉRIE: 20.

IIe 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.

PRIX: 5f.

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis rue Vivienne. HEUGEL et Cie Editeurs.

POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER

(FOURNISSEURS DU CONSERVATOIRE)

L'ART DU CHANT APPLIQUÉ AU PIANO

PAR

S. THALBERG,

ÉDITION SIMPLIFIÉE ET MISE A LA PORTÉE DE TOUS LES PIANISTES,

PAR CH. CZERNY.

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.

Les hommes spéciaux ayant prononcé sur le travail de CH. CZERNY, laissons maintenant parler l'illustre auteur de l'édition originale.

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. 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 nos églises, 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 une douce et profonde rêverie.

Comme règles générales de l'art de bien chanter, nous recommandons plus particulièrement 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 nous réservons de formuler plus tard. 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 seule 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.

Paris. — Typ. Charles de Mourgues frères, successeurs de Vinchon, rue J.-J. Rousseau, 8. — 1393.

ADÉLAÏDE,

DE

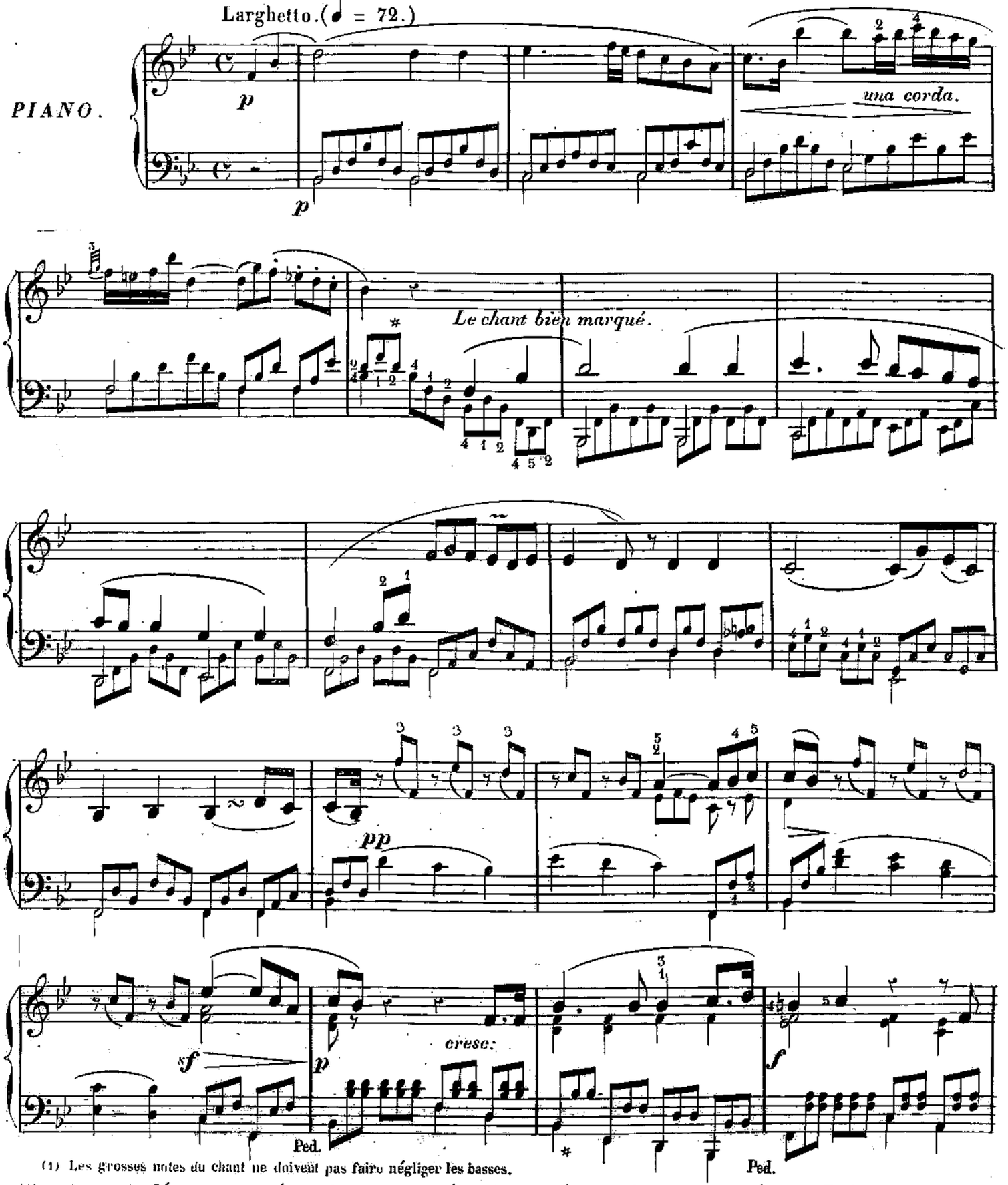
BEETHOVEN.

3e Transcription de S. Thalberg. *Simplifiée par Ch. Czerny.*

(N.B. Le CHANT, partie principale, est gravé en notes plus fortes.) (1)

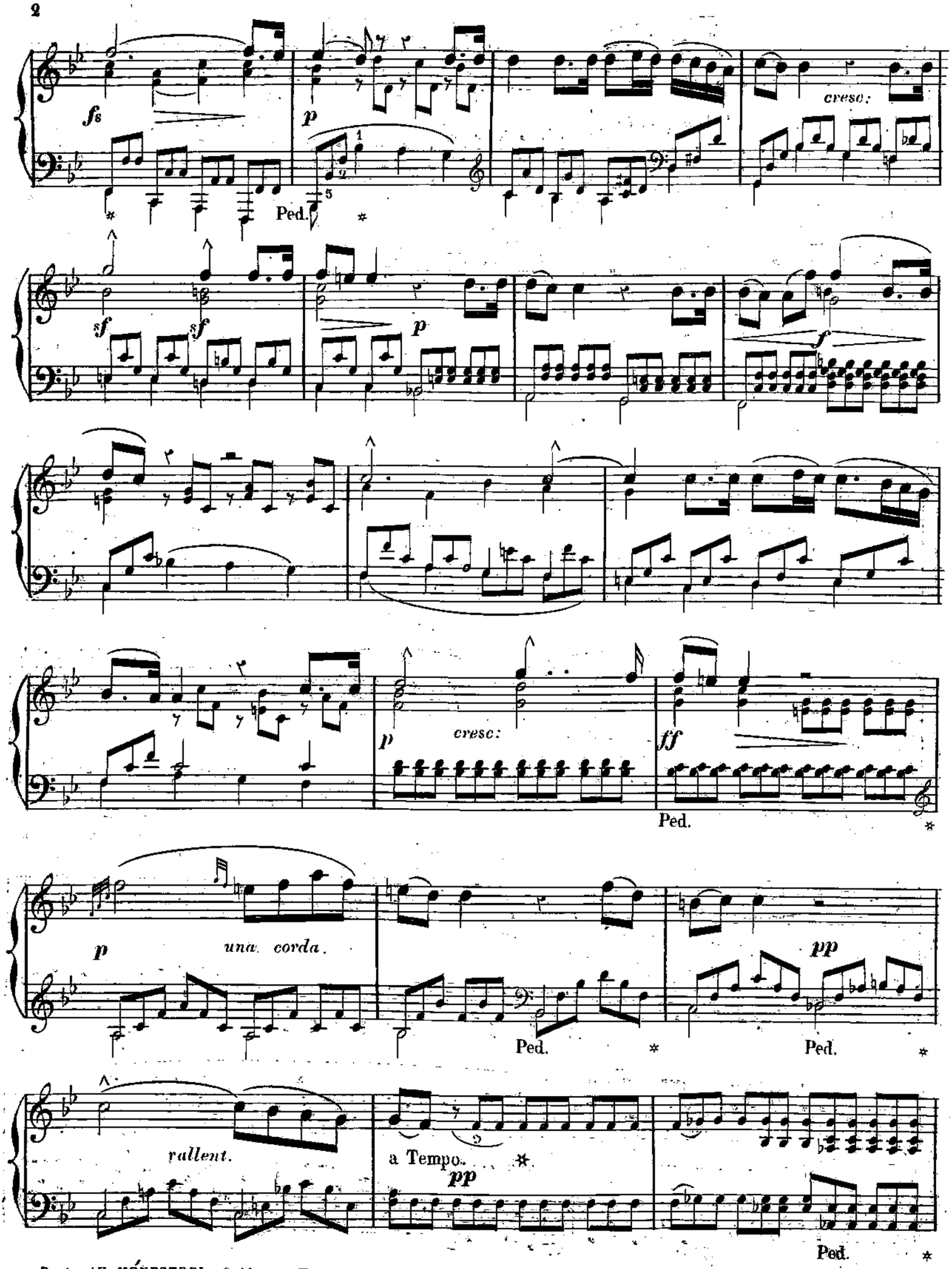
Larghetto. (♩ = 72.)

PIANO.

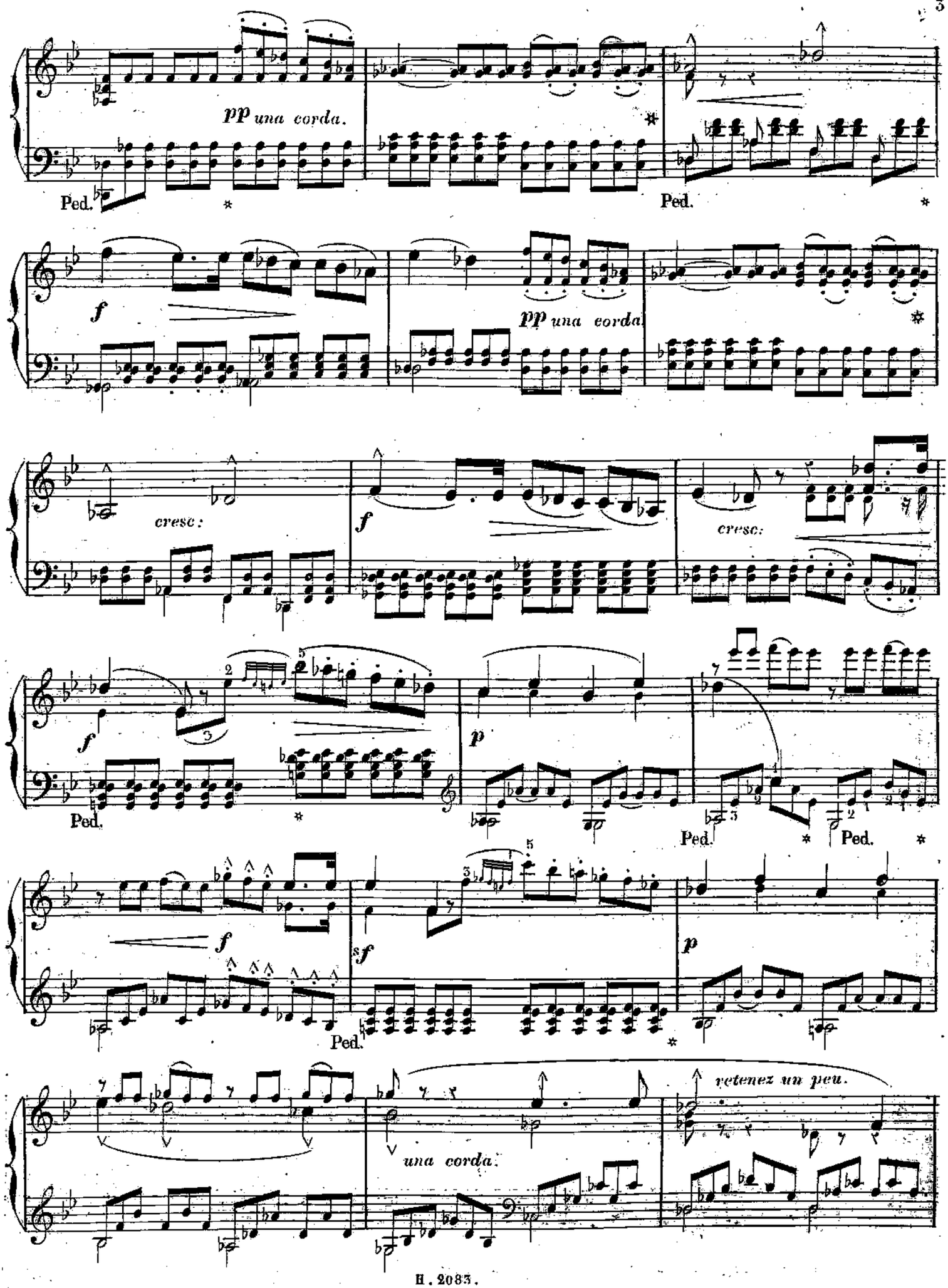


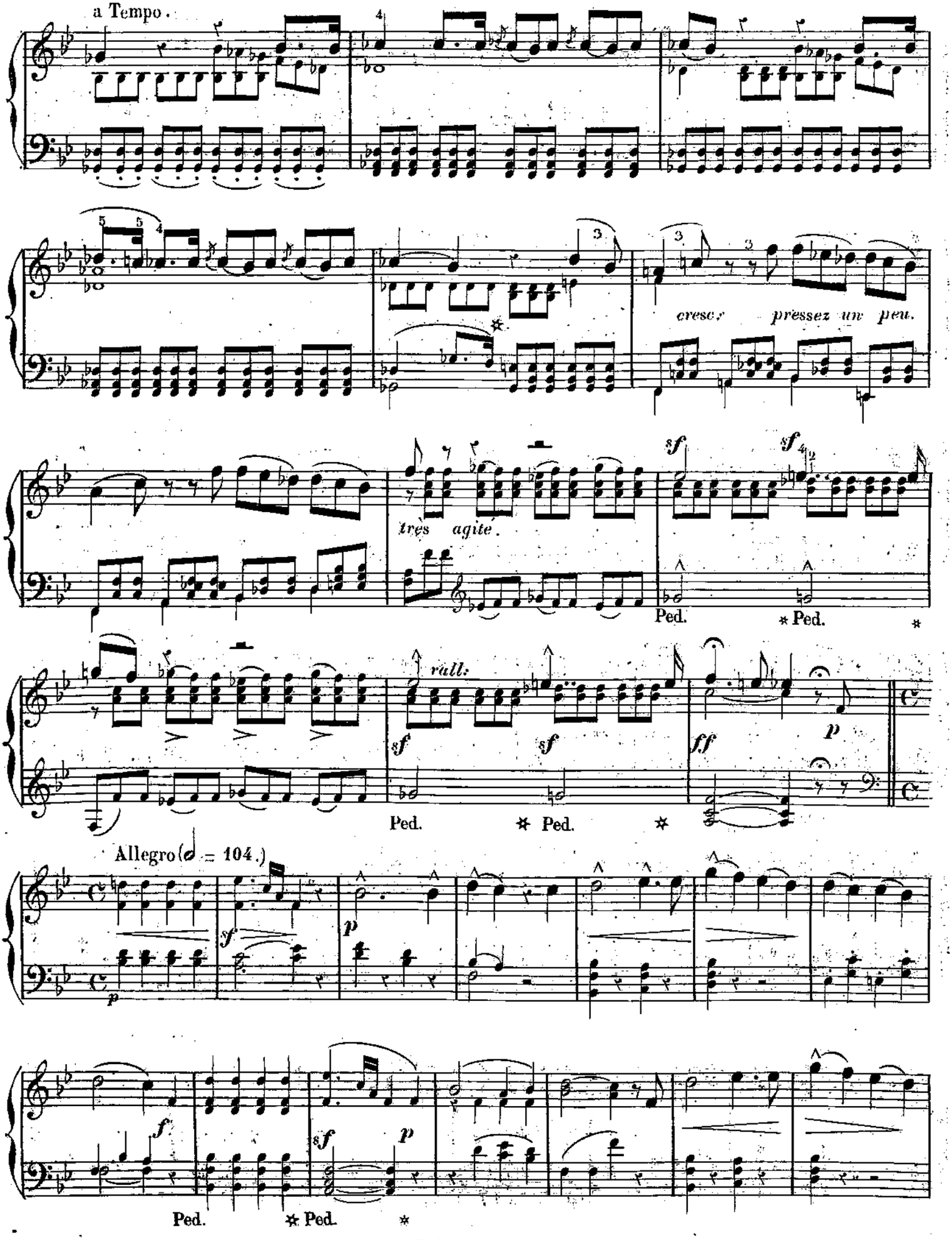
(1) Les grosses notes du chant ne doivent pas faire négliger les basses.

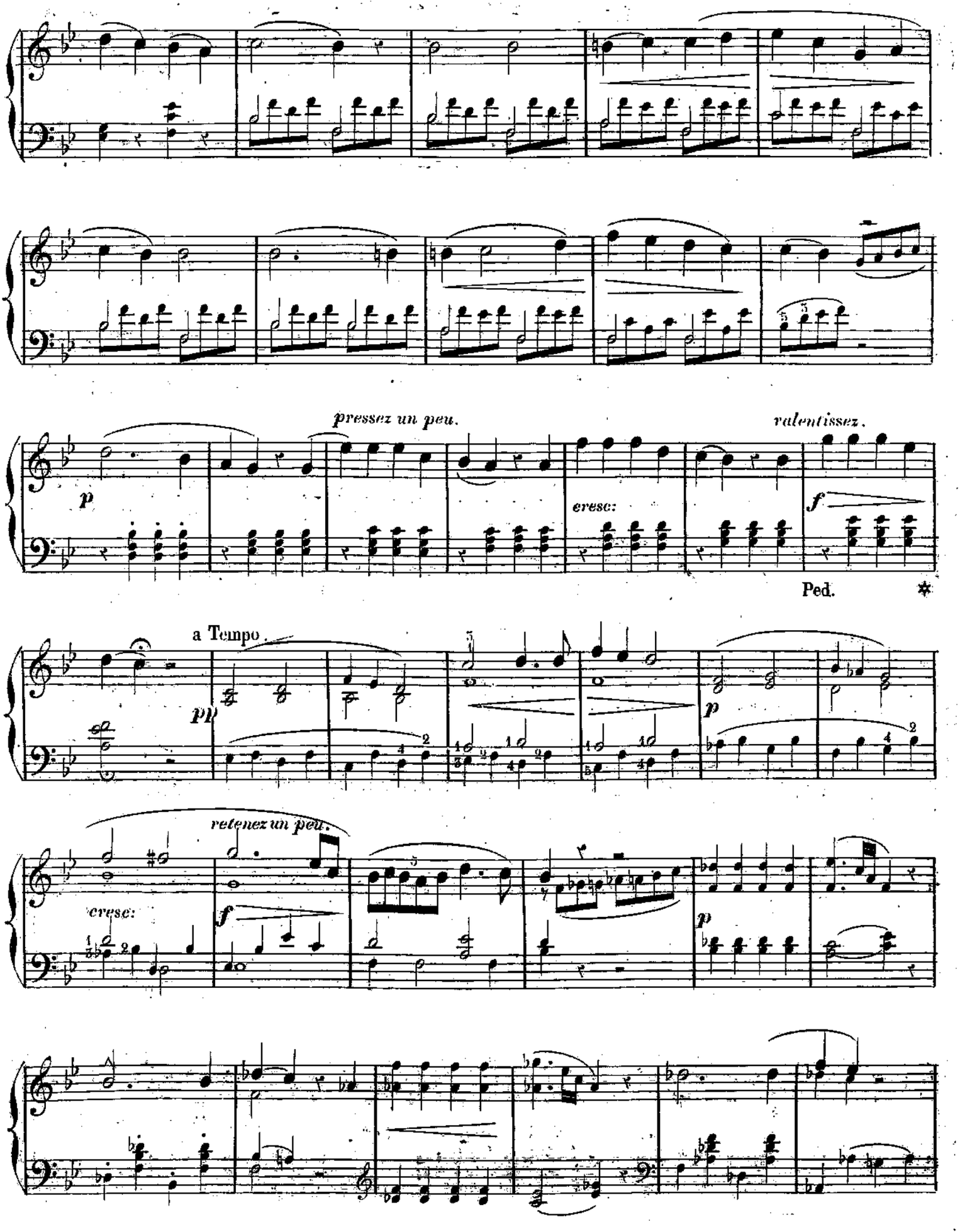
(Nota) La grande Pédale est indiquée au dessous des portées et la petite (una corda) entre les portées.

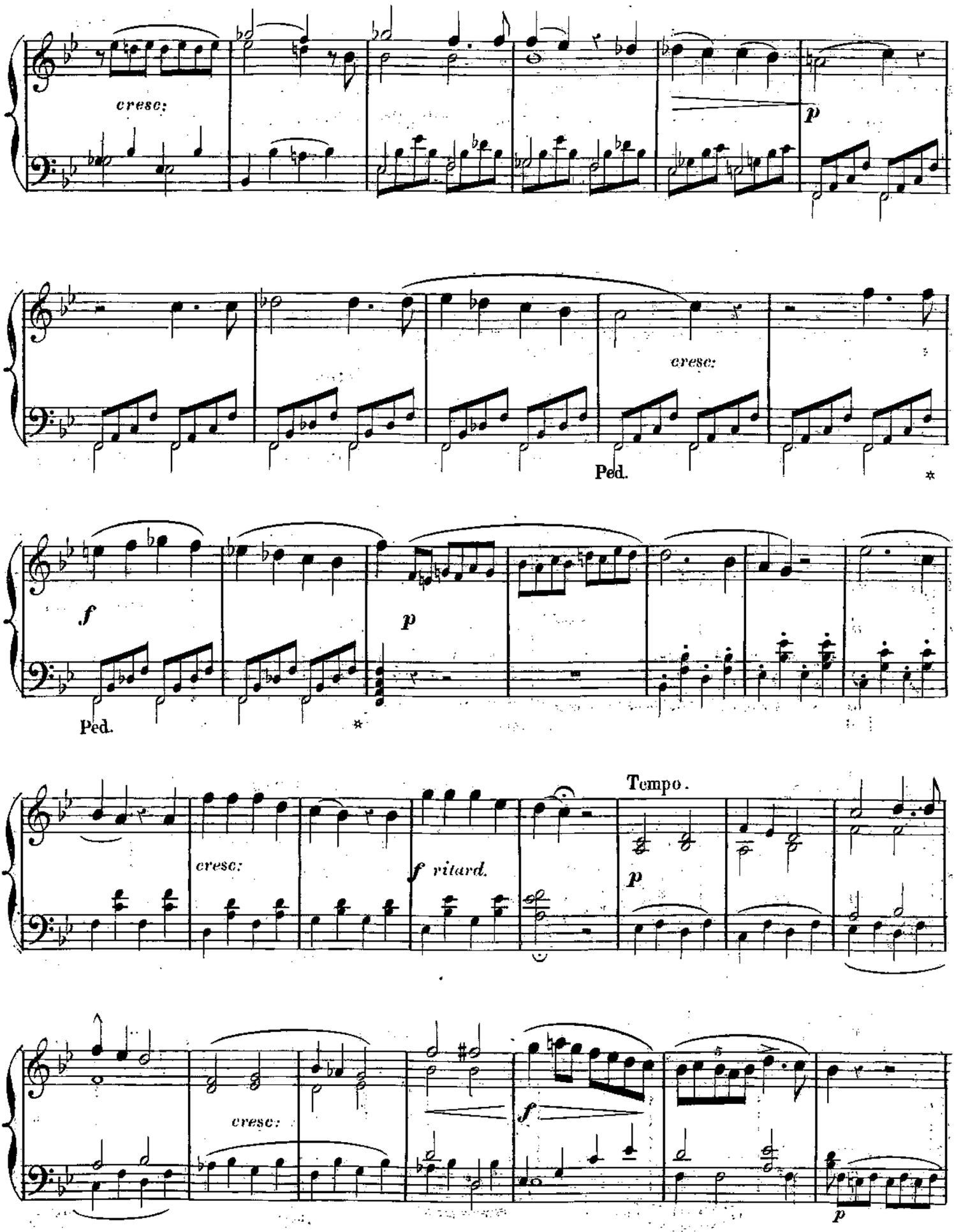


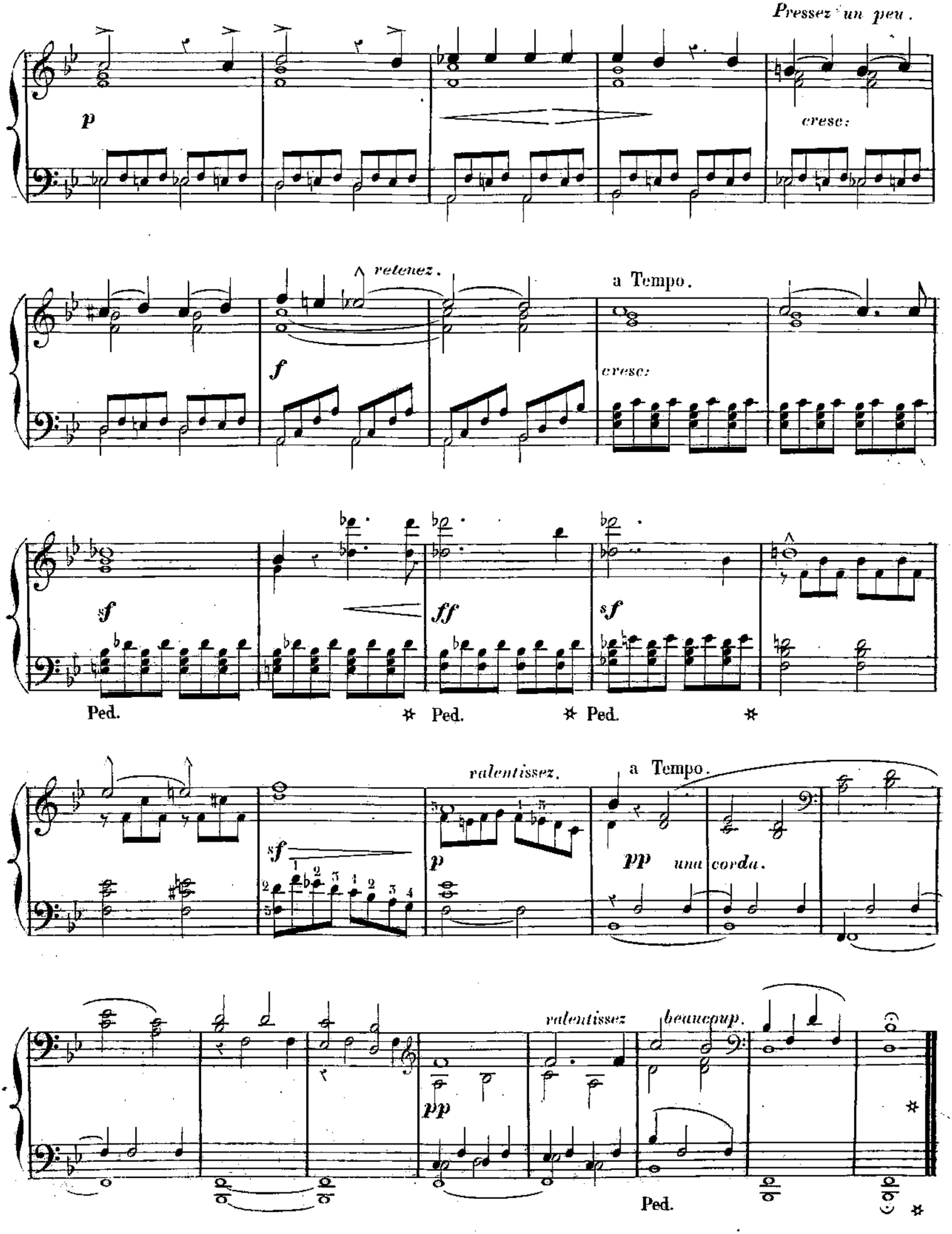
Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis rue Vivienne. H. 2085. Imp: Bouchard 18 r. St. Lazare.


pp una corda.
Ped.
*
Ped.
*
f
pp una corda.
cresc:
f
cresc:
f
Ped.
*
p
Ped.
*
Ped.
*
f
sf
Ped.
*
p
una corda.
retenez un peu.


a Tempo.
cresc. pressez un peu.
très agité.
sf
sf
Ped.
* Ped.
rall.
sf
sf
ff
p
Ped.
* Ped.
Allegro (𝅗𝅥 = 104.)
p
sf
p
f
sf
p
Ped.
* Ped.


pressez un peu.
ralentissez.
p
cresc:
f
Ped.
a Tempo
pp
p
retenez un peu.
cresc:
f
p


cresc:
p
cresc:
Ped.
*
f
p
Ped.
*
Tempo.
cresc:
f ritard.
p
cresc:
f
p



J. Guillemard, graveur.