



THALBERG
l'art du chant

PAUL WEE





At the recording sessions at the Concert Hall, Wyastone Estate, Monmouth, UK

THALBERG, Sigismond (1812–71)

Disc 1 [67'56]

L'art du chant appliqué au piano, Op. 70 123'15

Series I (1853) 39'34

- | | | | |
|---|--------|--|------|
| 1 | No. 1 | A te, o cara (quartet from Bellini's <i>I Puritani</i>) | 5'10 |
| 2 | No. 2 | <i>Tre Giorni</i> (Pergolesi) | 5'23 |
| 3 | No. 3 | <i>Adelaide</i> (Beethoven) | 6'26 |
| 4 | No. 4 | <i>Pietà, signore</i> (attr. Stradella) | 9'07 |
| 5 | No. 5a | Lacrimosa (from Mozart's <i>Requiem</i>) | 3'44 |
| 6 | No. 5b | Sull'aria (from Mozart's <i>Marriage of Figaro</i>) | 3'16 |
| 7 | No. 6 | Perchè mi guardi e piangi (from Rossini's <i>Zelmira</i>) | 5'50 |

Series II (1853; Weber transcriptions: 1854) 27'43

- | | | | |
|----|--------|---|------|
| 8 | No. 7 | Bella adorata incognita (from Mercadante's <i>Il Giuramento</i>) | 5'51 |
| 9 | No. 8 | Nel silenzio fra l'orror (from Meyerbeer's <i>Il Crociato</i>) | 4'55 |
| 10 | No. 9 | Einsam bin ich nicht alleine (from Weber's <i>Preciosa</i>) | 3'12 |
| 11 | No. 10 | Der Müller und der Bach (from Schubert's <i>Die schöne Müllerin</i>) | 4'29 |
| 12 | No. 11 | Schelm, halt fest! (from Weber's <i>Der Freischütz</i>) | 3'55 |
| 13 | No. 12 | Il mio tesoro (from Mozart's <i>Don Giovanni</i>) | 4'50 |

Disc 2 [71'15]

Series III (1861)		30'41
1	No. 13 Sérénade (from Rossini's <i>Barber of Seville</i>)	3'45
2	No. 14 La dove prende (from Mozart's <i>Magic Flute</i>)	3'56
3	No. 15 Barcarolle (from Donizetti's <i>Gianni di Calais</i>)	6'50
4	No. 16a Protegga il giusto cielo (from Mozart's <i>Don Giovanni</i>)	3'38
5	No. 16b Là ci darem la mano (from Mozart's <i>Don Giovanni</i>)	3'31
6	No. 17 Sérénade (from Grétry's <i>L'amant jaloux</i>)	3'18
7	No. 18 Assisa a' piè d'un salice (from Rossini's <i>Otello</i>)	5'08
 Series IV (1863)		 25'01
8	No. 19 Casta diva (from Bellini's <i>Norma</i>)	6'18
9	No. 20 Voi che sapete (from Mozart's <i>Marriage of Figaro</i>)	2'48
10	No. 21 Fröhliche Klänge, Tänze, Gesänge (from Weber's <i>Euryanthe</i>)	4'18
11	No. 22 Dafydd y garreg wen (ancient bardic aria)	3'15
12	No. 23 Ein Mädchen, das auf Ehre hielt (from Haydn's <i>Seasons</i>)	4'10
13	No. 24 Fenesta vascia (Neapolitan song)	3'46

- Three Schubert Lieder** transcribed for solo piano 7'53
Op. 79a (1862)
- 14 Täuschung (from *Winterreise*) 1'23
- 15 Der Neugierige (from *Die schöne Müllerin*) 4'10
- 16 Die Post (from *Winterreise*) 2'15
- 17 **Auf Flügeln des Gesanges** 2'58
Mendelssohn–Thalberg (1863)
- 18 **Mi manca la voce** (from Rossini's *Mose in Egitto*) 3'39
No. 3 from Ten Piano Pieces, Op. 36 (1839)

TT: 139'11

Paul Wee *piano*

Instrumentarium

Grand piano: Steinway D, No. 607184

Sigismund Thalberg (1812–71) was one of the pre-eminent figures of nineteenth-century pianism, heralded as the only serious rival (if not the outright equal) to Liszt in his prime. Born on 8th January 1812 in Pâquis (Geneva) and reputed to be the illegitimate son of Franz Joseph, Prince of Dietrichstein, and Baroness Maria Julia Wetzlar von Plankenstern, Thalberg embarked on early studies in London and Vienna before enjoying a meteoric rise to fame upon arriving in Paris in the 1830s.

Such was the furore created by his playing that the Parisian musical press fomented a ‘rivalry’ between Thalberg and Liszt, who had between them uniquely captured the adulation of the concert-going public at large (unlike Chopin, who disdained the concert hall, or Alkan, who seemingly did not wish to pander to the musical tastes of the Parisian bourgeoisie, and was shortly to withdraw from the concert stage). The press was aided and abetted in this by Liszt himself, who (among other indiscretions) ill-advisedly authorised the publication in his own name of a deprecatory review in the *Revue Musicale* deriding Thalberg’s music (which had actually been penned by his then-partner, Comtesse Marie d’Agoult). Though he did not stoop to responding in print, Thalberg was not without riposte. Faced with a suggestion that he and Liszt should give a joint concert, Thalberg reportedly quipped: ‘I do not like to be accompanied.’ This rivalry culminated in the so-called ‘duel’ of 1837 between the two pianists at the salon of Princess Cristina Trivulzio di Belgiojoso. The evidence shows the result to have been a draw (despite claims by Liszt’s more hagiographical biographers that Liszt emerged triumphant). Princess Belgiojoso’s famous verdict was deliberately and diplomatically ambiguous: ‘Thalberg is the first pianist in the world – Liszt is unique’ (‘Thalberg est le premier pianiste du monde, mais Liszt est le seul’). Citing Horace, the critic Jules Janin reported in the *Journal des Débats* that there were ‘two victors and no vanquished; it is fitting to say with the poet ET ADHUC SUB JUDICE LIS EST (yet still the case lies unresolved).’

Thalberg's European triumphs were followed by critically acclaimed and fantastically lucrative tours of North and South America, during which he exhibited an impressively forward-thinking commitment to musical education and outreach (performing free concerts for thousands of pupils of public schools of New York and Boston). Having amassed his fortunes, Thalberg retired to a villa in Posillipo, Naples, where he spent much of his later years tending to a vineyard, having imported new vines from France. In this field, too, he enjoyed success, with his wine apparently winning a medal at the Paris Exposition of 1867.

Thalberg's ubiquity in the nineteenth century was such that in 1852, Wilhelm von Lenz wrote that 'the piano playing of the present day, to tell the truth, consists only of Thalberg simple, Thalberg amended, and Thalberg exaggerated; scratch what is written for the piano, and you will find Thalberg.' So to any contemporaneous observer of nineteenth-century pianism, Thalberg's lack of prominence today would seem little short of astonishing. Yet two principal factors probably account for his relative obscurity now. First, Thalberg was at his best as a composer when transcribing or reworking the works of others: his original compositions are rarely notable, and do not withstand comparison against the original works of Chopin (b. 1810), Liszt (b. 1811), Alkan (b. 1813) or Henselt (b. 1814). Second, the compositional genre for which Thalberg was most renowned during his lifetime was the operatic fantasia or paraphrase. Here, his finest achievements – such as (most famously) his Fantasia on Rossini's *Moses* (Op. 33), his Grande Caprice on Bellini's *La Sonnambula* (Op. 46), or his Fantasia on Donizetti's *Don Pasquale* (Op. 67) – met with considerable success. These were works designed to thrill, which rested on Thalberg's ability to recast melodies from famous operas of the day in glitteringly exquisite pianism, and which were invariably constructed to build up to jaw-droppingly virtuosic climaxes whose pianistic fireworks left audiences reeling in their wake. But by the early part of the twentieth century, such conspicuous displays

of virtuosity came to be regarded as indulgent and insubstantial. So as the modern standard repertoire began to take its shape, there was no room for Thalberg's achievements in the genre most closely associated with his success.

As a pianist, Thalberg reportedly possessed an extraordinary technique, famed for its economy of motion and reliability. This is borne out by his piano writing, which is characterised by highly idiomatic keyboard choreography and striking inventiveness. Thalberg's keyboard writing was in fact so innovative that it came unfairly to tarnish his legacy. Specifically, Thalberg became associated with the so-called 'three-handed effect', which is created by a melody being shared between the hands in the central register of the keyboard and sustained with the pedal, while both hands continue to execute accompanying figurations (typically arpeggios and/or chords) in the piano's upper and lower registers. The emergence of the melody from the middle of such broadly spread keyboard writing is said to create the illusion of a third hand playing. After Thalberg deployed this technique to spectacular effect at the climax of his *Fantasie on Rossini's Moses*, it was subsequently imitated by composers including Liszt (most notably in *Reminiscences de Norma* [S 394], his fantasia on Bellini's *Norma*) and Mendelssohn (in his *Étude in B flat minor* [Op. 104b No. 1]). Thalberg nevertheless became so synonymous with this technique that he was disparagingly nicknamed 'Old Arpeggio'. Yet such a superficial response to this aspect of Thalberg's innovation misses the point. Properly understood, its significance lies in Thalberg perhaps being the first to approach keyboard writing by treating the two hands together as a single and integrated ten-fingered apparatus, rather than as a separate right hand and left hand, each with its respective five digits.

Another aspect of Thalberg's pianism that was consistently singled out for praise was the beauty of his tone, and his ability to make a piano sing. A contemporaneous account of Thalberg's playing recorded in *Dwight's Journal of Music* in 1857 rhapsodised that 'his transcription of Beethoven's *Adelaide*, and of the Quartet from

[Bellini's] *I Puritani* (simply played from his book: *L'art du Chant appliqué au Piano*) gave us the most unalloyed delight. It was the perfect transfer of a vocal melody (without any of the personal drawbacks) to the strings of an instrument. We fear we shall never wished to hear *Adelaide* sung again, for it never sang itself so purely, so tenderly and sweetly as under Thalberg's fingers.' The dramatist Ernest Legouvé reported that 'what constituted [Thalberg's] superiority, what made the pleasure of hearing him play a luxury to the ear, was pure tone. I have never heard such another, so full, so round, so soft, so velvety, so sweet, and still so strong!' These comments would no doubt have pleased Thalberg greatly, for whom the cultivation of a singing tone on the piano was of paramount importance. Indeed, it comprised the very *raison d'être* of the works on this recording.

L'art du chant appliqué au piano (*The Art of Singing Applied to the Piano*, Op. 70) is Thalberg's monument to the art of making the piano sing. In words that could easily have been written today, the original publisher's introduction to the first edition states: 'At a time when many young pianists possess unimaginable finger dexterity, it is worthwhile to recall the true mission of simplicity and beauty, which is to charm, rather than to astound, an audience; to play less for the eyes, and more for the heart.' This introduction is followed by a substantial preface by Thalberg himself (reproduced in its entirety below), who immediately makes his mission statement clear: 'The art of singing... is the same on any instrument. No concessions or sacrifices should be made to the particular mechanism of any given instrument; it is the responsibility of the artist to bend this mechanism to the demands of this art.'

L'art du chant is thus a collection of transcriptions for solo piano of various well-known vocal works, selected from the solo, operatic or choral repertory, and recast by Thalberg. Unlike Thalberg's operatic paraphrases, these are not free compositions or fantasias using their source material as a point of departure. Rather, they are literal

transcriptions that seek to be as faithful as possible to the text of their original vocal inspirations. Importantly, they forego the white-hot virtuosity and fireworks for which Thalberg is generally remembered today, and focus instead on sonic beauty and poetry. Simply put, their purpose is ‘to charm, rather than to astound’.

In the 21st century, the premise underlying *L’art du chant* may pose two questions: *how* did Thalberg realise the art of singing on the piano, and *why* should his efforts in this field be of any interest today?

As to *how* the art of singing could be realised on the piano, Thalberg was fully aware that the piano, being a percussion instrument, cannot be made to sing *per se*. His preface to *L’art du chant* acknowledges immediately that ‘rationally speaking, the piano cannot recreate the beautiful art of singing at its most perfect, as it lacks the ability to sustain a tone.’ Since a note struck on the piano inevitably decays, and cannot be sustained indefinitely or made to swell, Thalberg knew that the solution had to lie in illusion: ‘it is therefore necessary to overcome this through skill and artifice, by producing the illusion not only of *sustained* and *prolonged* sounds, but also that of *swelling* sounds.’ Thalberg was, of course, a famed master of pianistic illusion. But here, his powers of ingenuity were not directed at overcoming the limitations of the pianist, by creating the illusion of a third hand playing. Instead, Thalberg’s (much more radical) aim in *L’art du chant* was to transcend the inherent limitations of the piano itself.

The success of the illusion rests on two elements. The first element comprises the pianistic settings of the *L’art du chant* transcriptions. Thalberg’s exquisite craftsmanship makes full use of the piano’s registers, resonance and pedals, and enables the melody not only to emerge from its accompaniment with a fullness and distinctiveness evoking the primacy of a vocal line, but also to sustain, prolong and swell – that is, to sing and to soar. The seriousness with which Thalberg approached this objective can be seen in how these transcriptions differ from the rest of his output.

While Thalberg's writing is normally a paragon of practical virtuosity, in that it is designed to sound and look much more difficult to play than it actually is, the writing in *L'art du chant* is almost always (far) more difficult to execute than it sounds.

The second element is execution by the performer. On this subject, Thalberg's substantial preface to *L'art du chant* should be read in full by any listener interested in modern pianistic trends, and how they relate to the performance practices of the nineteenth century, when much of today's standard repertoire was composed. In twelve numbered paragraphs, Thalberg addresses topics including touch and technique, voicing, asynchronization between melody and bass, the (un-notated) arpeggiation of chords, shading and nuance, pedalling (including un-notated syncopated pedalling) and tempo. He concludes by commending the study of singing to all serious students of the piano. It is fair to say that the picture of pianism that Thalberg paints appears to vary in important respects from modern pianistic practices.

As to *why* any interest should now attach to solo piano transcriptions of vocal works, especially when performances and recordings by great singers of the vocal originals lie just a click away, the answer is more multifaceted. There is no suggestion that these solo piano transcriptions, despite their skill and craftsmanship, should ever replace the vocal originals (although this does occasionally happen: Liszt's famous *Liebesträume* No. 3 (S 541) is a transcription for solo piano of his earlier song for voice and piano *O lieb so lang du lieben kannst* (S 298), but the solo piano transcription is now ubiquitous and the vocal original has all but vanished). Rather, both can co-exist, and there is considerable beauty to be found in these transcriptions on their own terms, just as there is still beauty to be found in a drawing or painting of a scene that could be captured in a photograph. The transposition of these well-known vocal works into the medium of the piano can throw different aspects of these works into sharper relief, and cast a different light across familiar

melodies and lines. *L'art du chant* can thus be seen as a paean to the piano itself, celebrating whilst transcending its capabilities through ‘skill and artifice’, in order ‘to charm, rather than to astound’.

L'art du chant remains generally neglected by pianists today, despite the great beauty of its constituent transcriptions (and despite the enthusiasm and support it received from its initial publisher, Heugel, who even commissioned Czerny and Bizet to produce both simplified and four-hand arrangements of *L'art du chant* to render these transcriptions more accessible). Even today, with the benefit of the internet and IMSLP, the scores remain difficult to locate, and I am grateful to Donald Manildi and Maxwell Brown of the International Piano Archives at Maryland for their kind assistance in procuring the *L'art du chant* scores used for this recording.

L'art du chant appliqué au piano was published in four series. **Series I** (1853) raises the curtain with **Bellini's ‘A te, o cara’ from *I Puritani***, which opens with a restrained orchestral introduction before gently revelling in Bellini's long-spun melodic lines (unfolding first in the soprano and then in the tenor registers) and dissolving into the light. The famous 17th-century melody of **Pergolesi's *Tre Giorni*** (now more commonly attributed to Vincenzo Legrenzo Ciampi) emerges from a texture of unadorned simplicity, which then richens and wends sinuously in and out and around and through the vocal line. **Beethoven's *Adelaïde*** is recast in full-bodied yet understated luxury: Thalberg's pianism serves Beethoven's melodic line with richness, reverence and restraint, while abstaining from the more extravagant indulgences of other contemporaneous transcriptions of this song (cf. Liszt). Thalberg's own preface to *L'art du chant* draws attention to **Stradella's *Pietà***, *signore*, observing that it ‘continues to reverberate under the vaults of the Sistine

Chapel' since its composition in 1667, and that 'For all its simplicity, this melody – so elegant and penetrating, so refined in style – invites us to prayer and to the most profound reveries.' Thalberg's setting of the '**Lacrimosa**' from **Mozart's *Requiem*** draws extraordinary layers of contrast and colour from the piano – all scrupulously notated with a hyper-forensic level of precision and detail – which breathe a white-hot intensity and drama into a transcription of shattering impact. This segues arrestingly into **Mozart's 'Sull'aria' duet from *The Marriage of Figaro***, in which Thalberg separates Mozart's two sopranos into the soprano and tenor registers of the piano respectively, allowing each to be heard distinctly even as they encircle one another and ultimately intertwine. Series I closes with another duet, **Rossini's 'Perchè mi guardi e piangi' from *Zelmira***. Here, the luminous beauty of Rossini's lyricism is matched by the opulence of Thalberg's pianism, which imbues each voice with a richness of its own whilst weaving them together into a gently glowing tapestry of sound.

Series II (1853, supplemented 1854) opens with **Mercandante's 'Bella adorata incognita' from *Il Giuramento***, in a transcription of great tenderness that incorporates Thalberg's so-called 'three-handed effect' at its climax (in a setting reminiscent of Liszt's transcription of Schubert's *Ave Maria*). The tranquillity is interrupted by **Meyerbeer's 'Nel silenzio fra l'orrore' from *Il Crociato***, one of the few overtly virtuosic numbers of the set. Here, Thalberg realises this gloriously coloured score to extraordinary effect, fully equalling Meyerbeer's batteries of percussion with sprays of arpeggios and torrents of *martellato* chords. Grace and charm return in **Weber's 'Einsam bin ich nicht alleine' from *Preciosa***, whose lilting melody is first carried aloft on *pizzicato* chords (perhaps a reference to the analogous opening texture of the same composer's *Konzertstück*, Op. 79?), then supplemented by Weber's delightful flute descant, and finally swathed in gossamer threads of arpeggios. **Schubert's 'Der Müller und der Bach' from *Die schöne Müllerin***

follows in an intimate and restrained transcription, which lets the haunting simplicity of Schubert's setting speak for itself without further embellishment or embroidery. In **Weber's 'Schelm, halt fest!' from *Der Freischütz***, Thalberg turns to lightness and vigour, perfectly capturing the energy and zest of Weber's duet in a setting that is considerably more sophisticated than his treatment of the same material in his earlier operatic paraphrase on *Der Freischütz* (Op. 57 No. 2). Series II concludes with **Mozart's 'Il mio tesoro' from *Don Giovanni***, a transcription that is as remarkable for the many aspects of this multi-layered score that it faithfully captures alongside Mozart's famous tenor line as it is for being orders of magnitude more difficult than it sounds (even, or perhaps especially, in its coda). This is highly uncharacteristic of Thalberg, and neatly demonstrates how *L'art du chant* differs from most of his output, reflecting its very different mission statement.

Series III (1861) begins with **Rossini's 'Se il mio nome saper voi bramate' from *The Barber of Seville***, in which Rossini's long-breathed melody is paired with an ingenious pianistic effect evoking the strumming of a guitar. In **Mozart's 'La dove prende' from *The Magic Flute***, Thalberg's retention of the simplicity of Mozart's setting calls on a pianist's full reserves of touch, nuance and colour to create the illusion of the melodic lines floating atop the accompaniment. **Donizetti's 'Barcarolle' from *Gianni di Calais*** follows in a multi-layered arrangement, which gradually grows from its murmured introduction into waves breaking across the span of most of the keyboard. In Thalberg's hands, **Mozart's 'Protegga il giusto cielo' from *Don Giovanni*** is an extraordinary achievement of keyboard polyphony, which preserves every contour of the three voices of this trio in a sumptuously coloured feast of extraordinary beauty. In **'Là ci darem la mano' from *Don Giovanni***, Thalberg recreates the charm of this famous duet through a faithful and carefully balanced replication of Mozart's original text, once again counting on the pianist's resources of touch and colour to lift the vocal lines to the fore. **Grétry's**

‘**Sérénade**’ from *L’amant jaloux* appears in a delicate setting, in which the melody is eventually silhouetted in diaphanous trails that curve gently up the keyboard. Thalberg’s recreation of the orchestral introduction of **Rossini’s ‘Assisa a’ piè d’un salice’** from *Otello* is followed by three settings of its tender melody, each increasing in complexity, and culminating in an impassioned outpouring against an agitated (and, notably, expressly asynchronised) descant line.

Series IV (1863) commences with ‘**Casta diva**’ from **Bellini’s *Norma***, in a transcription of exquisite beauty. After the prolonged orchestral introduction (of nearly one-and-a-half minutes), the vocal line finally enters, gilded in richness by Thalberg’s masterful command of piano sonority. The setting that follows comprises one of the high points of *bel canto* as realised on the piano. **Mozart’s ‘Voi che sapete’** from *The Marriage of Figaro* is cast in a perfectly tailored setting that balances luxury with simplicity (as this famous aria requires), and imbues the solo line with opulence whilst maintaining the charm of Mozart’s detailing in the accompaniment throughout. **Weber’s ‘Fröhliche Klänge, Tänze, Gesänge’** from *Euryanthe* revels in infectious exuberance, and requires the pianist to maintain lightness and poise whilst navigating treacherous chords regularly spanning elevenths, twelfths, and thirteenthths (!). The ‘ancient bardic aria’ (as Thalberg put it) of *Dafydd y garreg wen* appears next, with a stately presentation of this sombre Welsh folk song followed by two variations – first, with the theme set in the soprano accompanied by the lightest chordal traces, floating gently down to earth; and second, with the theme set in the tenor accompanied by swirling arabesques shooting up into the sky. ‘**Ein Mädchen, das auf Ehre hielt**’ from **Haydn’s *The Seasons*** moves into a very different sound world which captures Haydn’s playfulness and humour through a wide variety of textures, with the solo line darting in and out of both the orchestral accompaniment and the choral backing. *L’art du chant* closes with ***Fenesta vascia***, a traditional Neapolitan song (notably used also

by Liszt as the lyrical theme in his Tarantella from *Venezia e Napoli*). In Thalberg's setting, the short introduction gives way to the gently rocking melody, whose accompaniment gradually grows in complexity before melting away into silence.

Thalberg's surviving output includes a number of further solo piano transcriptions of vocal numbers, of which five have been selected for inclusion on this recording. The first comprise **Three Schubert Lieder transcribed for solo piano**, published as Thalberg's Op. 79a. These share similarities with the *L'art du chant* transcription of Schubert's *Der Müller und der Bach*, in that they generally preserve the textures of Schubert's piano parts from the original voice and piano settings, and crown them with the careful integration of the vocal line. In **'Täuschung' from Winterreise**, Thalberg calls for Schubert's vocal line to be sung out from the very middle of its dancing accompaniment, in a supreme test of touch and control for the pianist. **'Der Neugierige' from Die schöne Müllerin** follows in an intimate transcription that requires the pianist to breathe the subtlest nuances of cadence and inflection into Schubert's vocal line, to convey the longing questioning of the Journeyman and the timelessness of Schubert's brook. In **'Die Post' from Winterreise**, Thalberg preserves Schubert's vivid imagery of the fanfare of the post horn and the galloping of the postman's horse, and complements it with the hope and yearning of Schubert's protagonist.

Thalberg transcribed **Mendelssohn's 'Auf Flügeln des Gesanges'** for solo piano in 1863, adopting a three-part structure in which the theme appears first in the soprano above a sunlit rolling accompaniment; next in the tenor, beneath whispered puffs of cloud, with hammers barely grazing strings; and finally, back in the soprano, amid gently circling arpeggios both above and below, revolving tenderly around the vocal line.

Finally, Thalberg's transcription for solo piano of **Rossini's 'Mi manca la voce'**

from *Mose in Egitto* dates from 1839, and was published as part of a collection issued as Thalberg's Op. 36. In this transcription, Thalberg weaves all four voices from this celebrated quartet into and around Rossini's gently turning accompaniment. The density of the writing (split by Thalberg across three staves for legibility) calls for deft pianistic choreography to avoid a collision of hands, but the result is a tender and heartfelt transcription that builds to a thundering climax of grandeur and beauty, in a fitting conclusion to this programme.

© *Paul Wee 2020*

Paul Wee is a barrister at 3 Verulam Buildings in London, specialising in commercial law and investor-state arbitration. Ranked as a leading junior barrister and recognised by the Chambers and Partners and Legal 500 directories as being 'brilliant', 'a go-to junior for investment treaty arbitrations', and 'a real grafter and an excellent advocate', he appears regularly before courts and arbitral tribunals on behalf of clients including governments, corporations, financial institutions and individuals. His practice spans a diverse range of sectors, including banking and finance, oil and gas, energy and infrastructure, mining and exploration, telecommunications, IT, manufacturing, and entertainment and media.

Hailed as 'a sensation' (*Fanfare*), 'totally astonishing' and 'an astounding figure' (BBC Radio 3 *Record Review*), Paul Wee has been recognised as 'a pianist who possesses transcendental technical prowess, the stamina of a marathon runner, a sure command of large-scale structure, rhythmic élan, and a large portfolio of nuance and color' (*ClassicsToday*). After a number of early appearances, including a concerto début in London's Royal Albert Hall aged 12, Paul continued his studies in New York City at the Manhattan School of Music under the tutelage of Nina Svetlanova. Having decided not to pursue a primary career in the arts, Paul returned

to the United Kingdom to study law at the University of Oxford, and obtained his BA (Jurisprudence) and BCL from Keble College. He was called to the Bar by Gray's Inn in 2010, and attempts to balance his love for the piano alongside the demands of a busy practice at the Bar.

His début recording of Alkan's Symphony for Solo Piano and Concerto for Solo Piano was released in November 2019 on BIS to international critical acclaim and shortlisted for a *Gramophone* Award, in addition to being featured as an Editor's Choice by *Gramophone* and a Critic's Choice by *International Piano*, and awarded a Diapason d'Or.

www.paulwee.co.uk

THE ART OF SINGING

APPLIED

TO THE PIANO

BY

S. THALBERG.



PUBLISHERS' PREFACE

The very name of S. THALBERG attached to this new and large publication, *The Art of Singing Applied to the Piano*, gives an idea of its importance and usefulness. At a time when many young pianists possess unimaginable finger dexterity, it is worthwhile to recall the true mission of simplicity and beauty, which is to charm, rather than to astound, an audience; to play less for the eyes, and more for the heart. This secret, which reveals the genuine artist, can only spread through thorough study of the great masters and under the guidance of such a figure as S. THALBERG. We have also encouraged this great artist not only to preface his work with some words of advice addressed to young pianists, but also to persevere in his project to open and to direct in person several special courses that have as their goal transcendental performance on the one hand and *The Art of Singing Applied to the Piano* on the other; in other words, the theoretical and practical demonstration of beautiful singing and phrasing.

S. THALBERG intends to establish a piano school, from which all the current generation of young pianists who have never had the good fortune of hearing the great artist can benefit. At the same time he will publish his *Piano Method*, and this double artistic event is not far away. We are happy to be asked to contribute to it by the publication of *The Art of Singing Applied to the Piano*, a publication destined to gather and to combine in a single collection the beautiful orchestral and vocal music of the great masters old and new.

J.-L. HEUGEL.

The art of singing, observed a famous woman, is the same on any instrument. No concessions or sacrifices must be made to the particular mechanism of each instrument; it is the responsibility of the performer to bend this mechanism to the demands of the art. *Rationally* speaking, since the piano cannot sustain sounds [without decay], it cannot be made to sing, in the purest form of that art. It is therefore necessary by skill and artifice to overcome this imperfection, and to produce not only the illusion of *sustained* and *prolonged* sounds, but also that of *swelling* sounds. Genius and sentiment must drive innovation; and the need to express what one feels can create solutions that escape the mere mechanician.

We have accordingly selected the most melodious masterpieces of the different great old and modern masters as the subjects of our transcriptions. We have adopted a simple form, that of a faithful and true transcription, and each may be approached and appropriately selected for performance by pianists of reasonable capabilities. The dominant element of our transcriptions will be the singing part, the *melody*, to which we have paid special attention. We adopt the fertile insight of a great writer, that it is MELODY and not HARMONY that triumphantly traverses the ages.

Our first transcriptions provide a remarkable example of this, in the magnificent *sacred song* of the celebrated singer Stradella around 1667, which continues to this day to reverberate under the vaults of the Sistine Chapel in Rome. This melody, so sweet, so penetrating, so elevated in style, lifts one up to prayer and makes one fall into deep reveries, despite its great simplicity.

Space precludes a comprehensive exposition of the principles governing the art of singing as applied to the piano; this subject will be addressed fully in the piano method which we will publish shortly. For now, we provide the following recommendations to pianists:

1. A fundamental prerequisite for obtaining great execution, beauty of sound and variety of touch is the avoidance of all stiffness. The forearm, the wrists, and the fingers must each possess as much flexibility and as many varied inflections as a skilful singer possesses in his voice.

2. Broad, noble, and dramatic melodies should be *sung as if from the chest*; ask a lot of the instrument, and draw forth all the sound it can give, without ever STRIKING the keys, but by attacking them very closely, PUSHING them and PRESSING them with vigour, energy, and warmth. In simple, gentle and graceful melodies, it is

necessary to KNEAD the keyboard, to TREAD it with a liquid hand and fingers of velvet; here, the keys should be FELT, rather than STRUCK.

3. The melody (or singing part) should *always* be clearly and distinctly articulated, and stand out as clearly as a beautiful human voice over a very soft orchestral accompaniment. To leave no doubt in the minds of young artists in this respect, we have engraved the melody in our transcriptions (be it in two, three or four parts) in larger notes than those of the accompaniment. The *piano* or *pianissimo* indications, placed next to the melody, are always to be treated as relative indications; they should never impede the dominance of the melodic line, but only modulate its intensity.

4. The left hand should always be *subordinate* to the right, when the latter sings. Where the opposite occurs, the bass or the accompaniments will have to be softened in such a way as to convey the whole harmony of the chords of the bass, rather than each of the individual notes that compose them.

5. It is essential to avoid the affected and poorly-judged practice of constantly imposing an exaggerated delay between *striking* the notes of the melody long after those of the bass, and thereby to produce an overall effect of continuous

syncopation throughout the entirety of a work. However, in a slow melody cast in notes of long duration, it does produce a good effect, especially at the first beat of each measure or beginning each phrase, to play the melody after the bass, but only with an almost imperceptible delay.

6. One of the most important recommendations that we can provide is that one must *hold* the notes and give them (in the absence of any indication to the contrary) THEIR ABSOLUTE VALUE. Failure to observe this is one of the principal causes of thinness of melody. This entails continuous use of finger substitution, especially when playing several parts. In this respect, we recommend careful and *conscientious* study of the fugue, as the only method that can lead one to play well in several parts.

7. We further observe that young artists frequently focus only on the material execution of the written note, and neglect the signs of nuances which serve to complete and translate the composer's thought. Yet these signs are to a musical composition what shadow and light are to a painting. In both cases, disregarding these indispensable accessories will destroy all contrast and effect; and the eye, like the ear, will tire very quickly from monotony.

Our transcriptions have been carefully fingered and accented, and we urge young artists to strictly observe all our indications, if they wish to colour their performances with variety, effects and oppositions. Any note which will be affected by this sign \wedge must be all the more firmly *pressed*, especially in slow melodies, to ensure its *long duration*: those which carry $\overline{\text{—}} \overline{\text{—}} \overline{\text{—}}$ or $\overline{\text{•}} \overline{\text{•}} \overline{\text{•}}$, should be executed neither together nor detached, but as if delivered by a human voice, with the former a little heavier than the latter.

Chords that carry the melody at the top note should always be arpeggiated, but VERY SWIFTLY, as if stacking the notes on top of each other, with the melody note more emphasised than the other notes of the chord.

8. The use of the two pedals (separately or together) is essential to add body to performance, to support similar harmonies and to produce, by their judicious use, the illusion of *sustained* and *swelling* sounds. Often, for these particular effects, they should be used only after the attack of long melody notes; but it is difficult to be too prescriptive here, since these principles depend partly on feeling and sensations rather than on the fixed rules. In using the pedals, one must take

great care not to mix dissimilar harmonies, and thereby to produce disagreeable dissonances. There are artists who abuse the pedals, or rather employ them with so little logic, so as to pervert the sense of hearing and to lose the consciousness of pure harmony. We have indicated the use of the sustain pedal always *below* the bass, and that of the little one (*una corda*), between the staves, indicating where they should be lifted.

9. Tempo is an integral part of the character and the spirit of a musical composition, and our transcriptions will have to be executed in those which we have indicated with metronome markings, except the *ritardando* or *accelerando*.

10. In general, pianists play too fast. It may be thought that one can prove a lot by deploying a great agility of fingers; but to play too fast is a capital defect. The interpretation and *execution* of a simple 3- or 4-part fugue with propriety and style at a moderate tempo requires and demonstrates more talent than a performance of the most brilliant, fastest and most complicated work for the piano. It is much more difficult than one thinks to not *hurry* and not *play fast*.

11. There is much to say about tone, and quality or beauty of piano, but space precludes a detailed treatment of this subject. The only

recommendation we make here is to refrain from unnecessary motion; never to attack the keyboard from too high; to listen always to one's self while playing; to question one's self; to be severe on one's self, and to learn to judge one's self. Overall, too much work is done with the fingers, and not enough with the mind.

12. In conclusion, the best advice we can give to those who take the piano seriously is to learn and study the beautiful art of singing. Never forego the opportunity to hear great artists, whatever their instrument, and especially great singers. From the very beginning, an artist should be surrounded by the best of models. In case it may encourage young artists, I personally studied singing for five years under the guidance of one of the most eminent teachers of the Italian school.

S. THALBERG.



Sigismund Thalberg (1812–1871) war eine der herausragenden Pianistenpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, wurde er doch als der einzig ernstzunehmende, wenn nicht gar ebenbürtige Rivale von Liszt in seiner Glanzzeit gepriesen. Angeblich ein illegitimer Sohn von Franz Joseph, Fürst von Dietrichstein, und der Baronin Maria Julia Wetzlar von Plankenstern, wurde Thalberg am 8. Januar 1812 in Pâquis bei Genf geboren. Seine anfängliche musikalische Ausbildung erhielt er in London und Wien, bevor er nach seiner Ankunft in Paris in den 1830er Jahren einen kometengleichen Aufstieg erlebte.

Die Raserei, die sein Spiel hervorrief, war so groß, dass die Pariser Musikpresse eine „Rivalität“ zwischen Thalberg und Liszt schürte, die die Begeisterung des Konzertpublikums auf einzigartige Weise auf sich zogen (anders als Chopin, der den Konzertsaal verachtete, oder Alkan, der dem musikalischen Geschmack des Pariser Bürgertums offenbar nicht nachgeben wollte und sich bald von der Konzertbühne zurückzog). Liszt selber unterstützte und ermunterte die Presse, indem er (neben anderen Indiskretionen) unbedachterweise die Veröffentlichung einer abfälligen, die Musik Thalbergs verspottende Kritik in der *Revue Musicale* unter seinem Namen autorisierte (in Wirklichkeit stammte sie aus der Feder seiner damaligen Partnerin, der Comtesse Marie d’Agoult). Wenngleich er sich nicht dazu herabließ, eine Antwort zu publizieren, war Thalberg nicht ohne Gegenwehr: Als man ihm den Vorschlag machte, gemeinsam mit Liszt ein Konzert zu geben, erwiderte er, er lasse sich nicht gern begleiten. 1837 gipfelte die Rivalität in dem sogenannten „Duell“ der beiden Pianisten im Salon der Prinzessin Cristina Trivulzio di Belgiojoso. Allem Anschein nach kam es zu einem Unentschieden (auch wenn einige eher hagiographisch gesonnene Liszt-Biographen behaupteten, Liszt habe den Sieg davongetragen). Das berühmte Urteil der Prinzessin Belgiojoso ist ganz bewusst von diplomatischer Mehrdeutigkeit: „Thalberg ist der erste Pianist der Welt, aber Liszt ist der einzige“. Unter Berufung auf Horaz resümierte der Kritiker

Jules Janin im *Journal des Débats*, es habe „zwei Sieger und keinen Besiegten gegeben; trefflich lässt sich mit dem Dichter sagen: ET ADHUC SUB JUDICE LIS EST [Noch immer ist der Fall ungeklärt]“.

Auf Thalbergs Triumphe in Europa folgten von der Kritik gefeierte und unge-
mein lukrative Tournées durch Nord- und Südamerika, bei denen er ein beein-
druckend modernes Engagement für musikalische Bildung und Vermittlung zeigte
(so etwa gab er kostenlose Konzerte für Tausende von Schülern öffentlicher Schulen
in New York und Boston). Nachdem er finanziell ausgesorgt hatte, zog sich Thal-
berg in eine Villa in Posillipo bei Neapel zurück und widmete einen Großteil seiner
verbleibenden Jahre einem Weinberg, den er mit neuen, aus Frankreich importierten
Reben angelegt hatte. Auch auf diesem Gebiet konnte er Erfolge feiern: 1867 wurde
sein Wein auf der Pariser Weltausstellung allem Anschein nach mit einer Medaille
ausgezeichnet.

Thalberg war im 19. Jahrhundert so allgegenwärtig, dass Wilhelm von Lenz
1852 schreiben konnte: „Das Klavier von heute kennt recht eigentlich nur den reinen
Thalberg, den verfeinerten Thalberg und den übersteigerten Thalberg; was auch
immer für Klavier geschrieben wird: Kratzen Sie daran, und Sie erkennen Thal-
berg.“ Umso erstaunlicher dürfte jedem zeitgenössischen Betrachter der Klavier-
szene des 19. Jahrhunderts Thalbergs vergleichsweise geringer Bekanntheitsgrad
in unserer Zeit erscheinen. Hierfür sind wohl vor allem zwei Umstände verant-
wortlich: Erstens war Thalberg als Komponist dann am besten, wenn er die Werke
Anderer transkribierte oder umarbeitete; seine Originalkompositionen sind selten
bemerkenswert und halten keinem Vergleich mit den Originalwerken von Chopin
(geb. 1810), Liszt (geb. 1811), Alkan (geb. 1813) oder Henselt (geb. 1814) stand.
Zweitens war die kompositorische Gattung, für die Thalberg zu Lebzeiten am be-
kanntesten war, die Opernfantasie oder -paraphrase. Seine vorzüglichsten Beiträge
zu diesem Genre – wie, insbesondere, seine Fantasie über Rossinis *Moses* (op. 33),

seine Grande Caprice über Bellinis *La Sonnambula* (op. 46) oder seine Fantasie über Donizettis *Don Pasquale* (op. 67) – hatten beträchtlichen Erfolg. Diese Werke zielten auf Nervenkitzel, und sie bekundeten Thalbergs Geschick, berühmte Opern-melodien jener Zeit in kunstvoll funkelnde Klaviermusik zu verwandeln. Ihr stets gleicher Aufbau gipfelte in atemberaubend virtuosen Höhepunkten, deren pianistisches Feuerwerk dem Publikum die Sinne nahm. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts aber fielen solche Zurschaustellungen von Virtuosität als zügel- und substanzlos in Ungnade. Und so gab es just zu der Zeit, als sich das moderne Standardrepertoire formierte, keinen Platz für Thalbergs Errungenschaften in jenem Genre, das am engsten mit seinem Erfolg verknüpft war.

Als Pianist muss Thalberg über eine außergewöhnliche Technik verfügt haben, deren Bewegungsökonomie und Zuverlässigkeit legendär waren. Davon zeugt sein Klaviersatz, der sich durch eine höchst idiomatische Tastenchoreographie und ausgeprägten Erfindungsreichtum auszeichnet. Tatsächlich war Thalbergs Klaviersprache so innovativ, dass sie sein Vermächtnis zu Unrecht trübte. Insbesondere verband man ihn mit dem sogenannten „Dreihandeffekt“, der dadurch entsteht, dass eine Melodie im mittleren Register der Tastatur auf die Hände verteilt und mit dem Pedal gehalten wird, während beide Hände zudem Begleitfigurationen (typischerweise Arpeggien und/oder Akkorde) im oberen und unteren Register des Klaviers spielen. Die aus der Mitte eines so breit aufgefächerten Klaviersatzes hervortretende Melodie erzeugt die Illusion, eine dritte Hand sei mit im Spiel. Nachdem Thalberg diese Technik auf dem Höhepunkt seiner Fantasie über Rossinis *Moses* auf spektakuläre Weise eingesetzt hatte, wurde sie von Komponisten wie Liszt (vor allem in den *Reminiscences de Norma* [S 394], seiner Fantasie über Bellinis *Norma*) und Mendelssohn (in seiner Etüde b-moll op. 104b Nr. 1 [U 117]) nachgeahmt. Nichtsdestotrotz wurde Thalberg so sehr mit dieser Technik identifiziert, dass man ihm den Spitznamen „Monsieur Arpeggio“ gab. Eine so oberflächliche Reaktion auf

diesen Aspekt der Thalberg'schen Innovation aber missversteht ihren eigentlichen Sinn. Ihre wahre Bedeutung liegt darin, dass Thalberg in seinem Klaviersatz vielleicht der erste war, der die beiden Hände als einen einzigen, ganzheitlichen Apparat mit zehn Fingern behandelte – und nicht als eine rechte und eine linke Hand mit jeweils fünf Fingern.

Weitere Aspekte von Thalbergs Klavierkunst, die immer wieder gerühmt wurden, waren die Schönheit und die Kantabilität seines Tons. „Herr Thalberg“, schrieb der *New York Herald* im November 1856, „bringt das Klavier zum Singen. Es ist ihm gelungen, die grundlegenden Mängel des Instruments zu überwinden; unter seinen Händen ist es sowohl Stimme als auch Instrument.“ Der Dramatiker Ernest Legouvé berichtete: „Was seine [Thalbergs] Überlegenheit ausmachte, was das Vergnügen, ihn zu hören, zu einer Ohrenweide machte, war der Ton. Nie hatte ich dergleichen erlebt. So voll! So rund! So gehaltvoll! So samtig! So sanft und doch so stark!“ Diese Bemerkungen hätten Thalberg, der auf die Kultivierung eines singenden Klaviertons größten Wert legte, zweifellos sehr gefallen. In der Tat stellen sie die eigentliche *raison d'être* der hier eingespielten Werke dar.

L'art du chant appliqué au piano (Die Kunst des Gesangs auf dem Klavier [genauer: angewandt auf das Klavier], op. 70) ist Thalbergs Denkmal für die Kunst, das Klavier singen zu lassen. Auf eine auch heute noch gültige Weise schreibt der Verleger im Geleitwort zur Erstausgabe: „In einer Zeit, in der Tausende junger Pianisten über eine unvorstellbare Fingerfertigkeit verfügen, ist es nicht uninteressant, sie an die wahre Mission des Einfachen und Schönen zu erinnern, die darin besteht, das Publikum zu bezaubern und nicht zu verblüffen, weniger für die Augen, mehr für das Herz zu spielen.“ Auf diese Einleitung folgt ein substantielles Vorwort von Thalberg selber (s. den vollständigen Abdruck weiter unten), der sofort auf den Punkt kommt: „Die Kunst schön zu singen [...] bleibt stets dieselbe, auf welchem

Instrument sie auch zur Ausübung kommen möge. In der Tat: Man soll dem besonderen Mechanismus eines Instruments weder Zugeständnisse machen noch Opfer bringen; vielmehr ist es Sache des Ausführenden, diesen Mechanismus den Forderungen der Kunst anzupassen.“

L'art du chant ist mithin eine Sammlung von Transkriptionen verschiedener bekannter Vokalwerke, die von Thalberg aus dem Solo-, Opern- oder Chorrepertoire ausgewählt und für Klavier solo umgearbeitet wurden. Im Unterschied zu Thalbergs Opernparaphrasen handelt es sich dabei nicht um freie Kompositionen oder Fantasien, die ihre Vorlage als bloßes Ausgangsmaterial betrachten. Vielmehr handelt es sich um wörtliche Transkriptionen, die versuchen, ihren vokalen Inspirationsquellen so treu wie möglich zu sein. Wichtig ist, dass sie auf die überbordende Virtuosität und das Feuerwerk verzichten, für die der Name Thalberg heute steht, und sich stattdessen auf Klangschönheit und Poesie konzentrieren. Einfach ausgedrückt, besteht ihr Zweck darin, „zu bezaubern und nicht zu verblüffen“.

Im 21. Jahrhundert könnte die Prämisse, die *L'art du chant* zugrunde liegt, zwei Fragen aufwerfen: *Wie* hat Thalberg die Kunst des Gesangs auf dem Klavier verwirklicht? Und *warum* sollten seine Bemühungen auf diesem Gebiet heute von Interesse sein?

Was die Frage der Umsetzung der Kunst des Singens auf das Klavier betrifft, so war sich Thalberg vollkommen darüber im Klaren, dass das Klavier als Schlaginstrument nicht *per se* zum Singen gebracht werden kann. Sein Vorwort zu *L'art du chant* räumt sofort ein, dass „das Klavier, rationell genommen, nicht im Stande ist, die schöne Kunst des Gesanges in dem Vollkommensten was sie besitzt, wiederzugeben, nämlich in dem Vermögen, die Töne auszuhalten [...]“ Da ein auf dem Klavier angeschlagener Ton unweigerlich verklingt und nicht unbegrenzt gehalten oder zum Anschwellen gebracht werden kann, wusste Thalberg, dass die Lösung in der Illusion lag – „so muss man dieser Unvollkommenheit durch Ge-

schick und künstliche Mittel abhelfen und es dahin bringen, nicht bloß *getragene* und *ausgehalten*, sondern auch *schwellende* Töne täuschend nachzuahmen.“ Thalberg war natürlich ein berühmter Meister pianistischer Illusionskunst. In *L'art du chant* aber war sein Einfallsreichtum nicht darauf gerichtet, die Grenzen des Pianisten zu überschreiten, indem er die Illusion einer dritten Hand erzeugte. Stattdessen war es Thalbergs (weitaus radikaleres) Ziel, die dem Klavier selbst innewohnenden Grenzen zu überwinden.

Der Erfolg dieser Illusion beruht auf zwei Elementen: Das erste Element ist die pianistische Satztechnik der Transkriptionen. Mit exquisiter Kunstfertigkeit lotet Thalberg die Register, die Resonanz und die Pedale des Klaviers aus und ermöglicht es der Melodie, aus ihrer Begleitung nicht nur in einer Fülle und Unverwechselbarkeit herauszutreten, die an den Primat einer Gesangslinie erinnert, sondern auch, sich zu halten, auszudehnen und aufzublühen, d.h. zu singen und in die Höhe zu steigen. Die Ernsthaftigkeit, mit der sich Thalberg diesem Ziel näherte, lässt sich daran ablesen, wie sich diese Transkriptionen vom Rest seines Schaffens unterscheiden: Ist seine Schreibweise normalerweise ein Inbegriff pragmatischer Virtuosität – sie klingt und erscheint erheblich schwieriger zu spielen als sie tatsächlich ist –, so ist der Klaviersatz in *L'art du chant* fast immer (weit) schwieriger zu spielen als er klingt.

Das zweite Element betrifft die Ausführung durch den Spieler. Hierzu sei nachdrücklich auf Thalbergs gewichtiges Vorwort zu *L'art du chant* verwiesen – eine Pflichtlektüre für jeden, der sich für moderne pianistische Tendenzen und ihr Verhältnis zur Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts (aus dem ein Großteil des heutigen Standardrepertoires stammt) interessiert. In zwölf nummerierten Absätzen behandelt Thalberg Themen wie Anschlag und Technik, Stimmführung, Asynchronität von Melodie und Bass, (unnotierte) Arpeggierung von Akkorden, Schattierungen und Nuancen, Pedalieren (inkl. unnotiertem synkopierten Pedalieren)

und Tempo. Abschließend empfiehlt er allen ernsthaften Klavierschülern das Studium des Gesangs. Man kann mit Fug und Recht sagen, dass sich das Bild des Klavierspiels, das Thalberg zeichnet, in wichtigen Aspekten von der modernen pianistischen Praxis zu unterscheiden scheint.

Warum aber sollte man sich heute für Klaviertranskriptionen von Vokalwerken interessieren, zumal Aufführungen und Aufnahmen der Originale mit bedeutenden Sängern nur einen Klick entfernt sind? Die Antwort hierauf ist vielschichtiger. Trotz ihrer großen Kunstfertigkeit ging es diesen Klaviertranskriptionen nicht darum, die vokalen Originale zu ersetzen (auch wenn dies gelegentlich geschieht: Liszts berühmter *Liebestraum* Nr. 3 [S 541] ist eine Klaviersolotranskription seines früheren Klavierlieds *O lieb so lang du lieben kannst* [S 298]; während die Klaviertranskription heute in aller Ohr ist, ist das Liedoriginal so gut wie unbekannt). Vielmehr können beide Fassungen nebeneinander existieren – und für sich genommen sind diese Transkriptionen von beträchtlicher Schönheit, so wie die Zeichnung oder das Gemälde einer Szene, die man auch auf einem Foto festhalten könnte, immer noch eine ganz eigene Schönheit aufweist. Die Übertragung dieser bekannten Vokalwerke in das Medium des Klaviers kann verschiedene Aspekte dieser Werke schärfer hervorheben und vertraute Melodien und Linien in ein anderes Licht rücken. *L'art du chant* kann somit als ein Loblied auf das Klavier selbst verstanden werden, das seine Fähigkeiten feiert und zugleich transzendiert – „durch Geschick und künstliche Mittel“, um „zu bezaubern und nicht zu verblüffen“.

Trotz der großen Schönheit der Transkriptionen (und trotz des Enthusiasmus und der Unterstützung des Originalverlegers Heugel, der sogar Czerny und Bizet beauftragte, vereinfachte und vierhändige Bearbeitungen von *L'art du chant* zu erstellen, damit diese Transkriptionen zugänglicher würden), wird *L'art du chant* noch heutzutage von Pianisten eher vernachlässigt. Auch heute noch sind die Partituren

trotz Internet und IMSLP schwer auffindbar, und ich danke Donald Manildi und Maxwell Brown von den International Piano Archives in Maryland für ihre freundliche Unterstützung bei der Beschaffung der für diese Aufnahme verwendeten *L'art du chant*-Partituren.

L'art du chant appliqué au piano wurde in vier Serien veröffentlicht. **Serie I** (1853) hebt den Vorhang mit **Bellinis** „**A te, o cara**“ **aus *I Puritani***, das mit einer verhaltenen Orchestereinleitung beginnt, um dann sanft in Bellinis lang gesponnenen Melodielinien zu schwelgen (die sich zuerst im Sopran- und dann im Tenorregister entfalten) und sich im Licht aufzulösen. Die berühmte Melodie der ***Tre Giorni von Pergolesi*** aus dem 17. Jahrhundert (die mittlerweile eher Vincenzo Legrenzo Ciampi zugeschrieben wird) entsteigt einer Textur von schnörkelloser Schlichtheit, die sich dann anreichert und die Gesangslinie durchdringt und umschlingelt. **Beethovens *Adelaide*** wird mit substantiellem, aber unaufdringlichem Luxus versehen: Facettenreich, ehrfürchtig und zurückhaltend steht Thalbergs Klavierkunst im Dienst der Beethoven'schen Melodielinie und meidet die extravaganteren Ausschweifungen anderer zeitgenössischer Transkriptionen dieses Liedes (vgl. Liszt). In seinem Vorwort zu *L'art du chant* lenkt Thalberg die Aufmerksamkeit auf **Stradellas *Pietà, signora***, das man seit der Entstehung im Jahr 1667 „in den Hallen der Sixtinischen Kapelle ertönen hört und noch lange hören wird“; die Melodie, „so mild, so ergreifend, so erhaben im Style, weiht zum Gebet und versenkt bei all ihrer Einfachheit in tiefe Träumerei“. Thalbergs Vertonung des „**Lacrimosa**“ **aus Mozarts *Requiem*** entlockt dem Klavier außerordentliche Kontraste und Farben – allesamt sorgsam mit einem Höchstmaß an Präzision und Detailgenauigkeit notiert –, die einer Transkription von erschütternder Wirkung eine weißglühende Intensität und Dramatik verleihen. Dies mündet in **Mozarts „Sull'aria“-Duett aus *Die Hochzeit des Figaro***, in dem Thalberg die beiden

Sopranen auf die Sopran- bzw. Tenorlage des Klaviers verteilt, so dass sie deutlich zu unterscheiden sind, auch wenn sie einander umkreisen und sich schließlich ineinander verflechten. Ein weiteres Duett beschließt die Serie I: **Rossinis „Perchè mi guardi e piangi“ aus *Zelmira***. Hier trifft die leuchtende Schönheit von Rossinis Lyrik auf die Opulenz von Thalbergs Klavierkunst, die jeder Stimme eine eigene Fülle verleiht, sie alle aber zu einem sanft glühenden Klangteppich verknüpft.

Serie II (1853, im Jahr darauf ergänzt) beginnt mit **Mercandantes „Bella adorata incognita“ aus *Il Giuramento*** – eine Transkription von großer Zärtlichkeit, an deren Höhepunkt Thalbergs „Dreihandeffekt“ zum Einsatz kommt, während die Satztechnik an Liszts Transkription von Schuberts *Ave Maria* erinnert. Diese ruhevolle Stimmung beendet **Meyerbeers „Nel silenzio fra l’orror“ aus *Il Crociato***, eine der wenigen unverhohlenen virtuosen Nummern der Sammlung. Thalberg gelingt eine außerordentlich wirkungsvolle Umsetzung der Meyerbeer’schen Farbenpracht, vor deren Schlagzeugbatterien sich seine schäumenden Arpeggien und die *martellato* gehämmerten Akkordkaskaden nicht verstecken müssen. Anmut und Charme kehren zurück in **Webers „Einsam bin ich nicht alleine“ aus *Preciosa***, dessen schwungvolle Melodie zunächst von Pizzicato-Akkorden getragen wird (eine Anspielung auf den analogen Beginn von Webers *Konzertstück* op. 79?), dann durch Webers reizvollen Flötendiskant ergänzt und schließlich von hauchdünnen Arpeggiofäden umspunnen wird. Es folgt **Schuberts „Der Müller und der Bach“ aus *Die schöne Müllerin*** in einer intimen, verhaltenen Transkription, die die betörende Einfachheit von Schuberts Vertonung ohne weiteren Zierrat für sich sprechen lässt. Unbeschwerte Lebenslust bestimmt **Webers „Schelm, halt fest!“ aus *Der Freischütz***; Thalberg fängt die Energie und den Elan von Webers Duett in einer Vertonung ein, die wesentlich raffinierter ist als seine Verarbeitung desselben Materials in seiner früheren Opernparaphrase über *Der Freischütz* (op. 57 Nr. 2). Serie II endet mit **Mozarts „Il mio tesoro“ aus *Don Giovanni***, einer Transkription,

die ebenso wegen der vielen Aspekte von Mozarts vielschichtiger Partitur, die sie neben der berühmten Tenorlinie getreu abbildet, bemerkenswert ist wie aufgrund des Umstands, dass sie um ein Vielfaches schwieriger ist als sie klingt (sogar – oder vielleicht ganz besonders – in der Coda). Das ist ausgesprochen unüblich für Thalberg und bekundet deutlich das andere Ziel, das *L'art du chant* verfolgt.

Serie III (1861) beginnt mit **Rossinis „Se il mio nome saper voi bramate“ aus *Der Barbier von Sevilla***, in dem Rossinis weit ausschwingende Melodie auf einen originellen pianistischen Effekt trifft, der an das Anschlagen von Gitarrenakkorden erinnert. In **Mozarts „La dove prende“ aus *Die Zauberflöte*** ist Thalberg der Schlichtheit von Mozarts Vertonung treu geblieben, was dem Pianisten sein ganzes Reservoir an Anschlagsarten, Nuancen und Farben abverlangt, um die Melodielinien über der Begleitung gleichsam schweben zu lassen. Es folgt ein vielschichtiges Arrangement von **Donizettis „Barcarolle“ aus *Gianni di Calais***, das sich aus dem murmelnden Raunen der Einleitung allmählich in Wogen über nahezu die gesamte Tastatur ergießt. **Mozarts Terzett „Protegga il giusto cielo“ aus *Don Giovanni*** wird in Thalbergs Händen zu einem Triumph pianistischer Polyphonie – ein prachtvoll koloriertes Fest von außerordentlicher Schönheit, das doch alle Konturen der drei Stimmen wahrt. Den Zauber des berühmten Duets, **„Là ci darem la mano“ aus *Don Giovanni*** lässt Thalberg durch eine dem Original verpflichtete, sorgfältig balancierte Übertragung aufleben, wobei er es erneut der Anschlags- und Farbenkunst des Pianisten vorbehält, die Gesangslinien in den Vordergrund zu rücken. **Grétrys „Sérénade“ aus *L'amant jaloux*** erscheint in filigraner Gestalt; die Melodie zeichnet sich schließlich silhouettengleich vor durchsichtigen, sanft die Klaviatur hinaufwindenden Schleiern ab. Auf Thalbergs Nachbildung der Orchestereinleitung zu **Rossinis „Assisa a' piè d'un salice“ aus *Otello*** folgen drei Varianten seiner sanften Melodie, die an Komplexität zunehmen und in einem leidenschaftlichen Ausbruch gegen eine erregte (und, vor allem, ausdrücklich asynchrone) Diskantlinie gipfeln.

Serie IV (1863) beginnt mit „**Casta diva**“ aus **Bellinis *Norma*** in einer Transkription von erlesener Schönheit. Nach der ausgedehnten, fast anderthalbminütigen Orchestereinleitung setzt schließlich die Vokallinie ein, reich vergoldet durch Thalbergs große Vertrautheit mit den klanglichen Möglichkeiten des Klaviers. Einer der Höhepunkte des Klavier-Belcanto schließt sich an: **Mozarts „Voi che sapete“ aus *Die Hochzeit des Figaro*** erfährt eine maßgeschneiderte Umsetzung, in der sich Üppigkeit und Schlichtheit die Waage halten (ganz wie es diese berühmte Arie erfordert) und die Sololinie kunstvoll ausgestaltet wird, während der Charme von Mozarts detailreicher Begleitung allzeit beibehalten ist. **Webers „Fröhliche Klänge, Tänze, Gesänge“ aus *Euryanthe*** schwelgt in ansteckender Ausgelassenheit und verlangt vom Pianisten, unbeirrt Fassung zu bewahren, wenn er tückische, oft Undezimen, Duodezimen und Tredezimen (!) umfassende Akkorde zu greifen hat. Es folgt die „alte Barden-Arie“ (Thalberg) von ***Dafydd y garreg wen***: ein getragen präsentiertes, düsteres Volkslied aus Wales, dem sich zwei Variationen anschließen. Die erste hat das Thema im Sopran und begleitet es mit zartesten Akkordschleiern, die sanft auf die Erde herabsinken; die zweite hat das Thema im Tenor und begleitet es mit wirbelnden Arabesken, die in den Himmel emporschießen. „**Ein Mädchen, das auf Ehre hielt**“ aus **Haydns *Die Jahreszeiten*** eröffnet eine ganz andere Klangwelt, deren große satztechnische Bandbreite Haydns Spielwitz und Humor bekunden; flink durchweht die Sololinie sowohl ihre Orchester- als auch die Chorbegleitung. *L'art du chant* schließt mit ***Fenesta vascia***, einem neapolitanischen Volkslied (auch Liszt verwendete es als lyrisches Thema seiner Tarantella aus *Venezia e Napoli*). In Thalbergs Vertonung weicht eine kurze Einleitung der sanft schaukelnden Melodie, deren Begleitung zusehends komplexer wird, um schließlich in Stille zu verklingen.

Thalbergs überliefertes Schaffen umfasst eine Reihe weiterer Klaviertranskriptionen von Vokalwerken, von denen fünf für diese Einspielung ausgewählt wurden. Da wären zunächst die **Drei Schubert-Lieder für Klavier solo**, veröffentlicht als Thalbergs op. 79a. Sie ähneln der *L'art du chant*-Transkription von Schuberts *Der Müller und der Bach* insofern, als sie in der Regel der Textur des originalen Klavierparts treu bleiben und sie mit der sorgsamsten Integration der Gesangslinie zu krönen. In „**Täuschung**“ aus der *Winterreise* sieht Thalberg vor, Schuberts Vokallinie aus der Mitte ihrer tänzerischen Begleitung heraus zu singen, was Anschlag und Koordination des Pianisten auf eine harte Probe stellt. Mit „**Der Neugierige**“ aus *Die schöne Müllerin* folgt eine intime Transkription, die vom Pianisten verlangt, Schuberts Gesangslinie mit subtilsten Nuancen zu artikulieren, um die bohrende Frage des Müllergesells und die entrückte Zeitenferne des Bachs zu veranschaulichen. In „**Die Post**“ aus der *Winterreise* greift Thalberg Schuberts plastische Darstellungen der Posthornfanfare und des galoppierenden Postpferds auf und stellt sie der Hoffnung und Sehnsucht des Protagonisten gegenüber.

1863 transkribierte Thalberg **Mendelssohns „Auf Flügeln des Gesanges“** für Klavier in dreiteiliger Form: Zunächst erscheint das Thema im Sopran über einer sonnenhell wogenden Begleitung, dann im Tenor, unter hingehauchten Wolken, bei denen die Hämmer die Saiten kaum berühren, und schließlich erneut im Sopran, inmitten sanft kreisender Arpeggien, die die Gesangslinie behutsam umhüllen.

Thalbergs Klaviertranskription von **Rossinis „Mi manca la voce“ aus *Mose in Egitto*** schließlich stammt aus dem Jahr 1839 und war Teil einer Sammlung, die als Thalbergs op. 36 veröffentlicht wurde. In dieser Transkription verwebt Thalberg alle vier Stimmen dieses gefeierten Quartetts in und um Rossinis sanft wogende Begleitung. Die Dichte des Klaviersatzes (der von Thalberg der besseren Lesbarkeit halber auf drei Notensysteme verteilt wurde) verlangt eine geschickte pianistische Choreographie, um Kollisionen der Hände zu vermeiden; das Ergebnis aber ist eine

zarte, tief empfundene Transkription, die sich zu einem donnernden Höhepunkt von gewaltiger Größe und Schönheit steigert und einen angemessenen Abschluss für dieses Programm darstellt.

© *Paul Wee* 2020

Paul Wee ist ein auf Handelsrecht und Schiedsverfahren zwischen Investoren und Staaten spezialisierter Rechtsanwalt bei 3 Verulam Buildings in London. Von „Chambers and Partners“ und „The Legal 500“ wird er als ein führender Junior-Anwalt eingestuft und als „brillanter“, „unbedingt empfehlenswerter Junior-Anwalt für Schlichtungen bei Investitionsverträgen“, und als „so unermüdlicher wie exzellenter Anwalt“ gewürdigt. Regelmäßig vertritt er Mandanten wie Regierungen, Unternehmen, Finanzinstituten und Einzelpersonen vor Gerichten und Schiedsgerichten. Seine Tätigkeit umfasst eine Vielzahl von Sektoren, darunter Banken und Finanzen, Öl und Gas, Energie und Infrastruktur, Bergbau und Schürfen, Telekommunikation, IT, verarbeitende Industrie sowie Unterhaltung und Medien.

Am Klavier gilt Paul Wee als „Sensation“ (*Fanfare*), als „absolut erstaunlich“ und „verblüffende Erscheinung“ (BBC Radio *3 Record Review*) – „ein Pianist, der über überirdische technische Fähigkeiten, die Ausdauer eines Marathonläufers, die sichere Beherrschung großer Formen, rhythmischen Elan und eine große Palette an Nuancen und Klangfarben verfügt“ (*ClassicsToday*). Nach einigen frühen Auftritten – darunter das Konzertdebüt in der Londoner Royal Albert Hall im Alter von 12 Jahren – setzte er seine Ausbildung an der Manhattan School of Music in New York City unter der Betreuung von Nina Svetlanova fort. Nach dem Entschluss, seinen Karriereschwerpunkt nicht in den Bereich der Künste zu legen, kehrte er nach Großbritannien zurück, um an der University of Oxford Jura zu studieren und seinen BA (Jura) und Bachelor of Law am Keble College zu erwerben. 2010 wurde

ihm die anwaltliche Zulassung (Gray's Inn) erteilt; seither versucht er, seine Liebe zum Klavier mit den Anforderungen einer regen Anwaltspraxis in Einklang zu bringen.

Paul Wees Debütalbum mit Charles-Valentin Alkans Symphonie für Klavier solo und seinem Konzert für Klavier solo erschien im November 2019 bei BIS unter großem Beifall der internationalen Kritik – u.a. war es „Editor's Choice“ (*Gramophone*), „Critic's Choice“ (*International Piano*), erhielt einen „Diapason d'Or“ und wurde für den *Gramophone*-Award nominiert.

www.paulwee.co.uk

DIE KUNST DES GESANGS

AUF DEM

KLAVIER

VON

S. THALBERG.



VORWORT DER HERAUSGEBER

Bereits der Name THALBERGS, den diese neue, großartige Publikation – *l'Art du Chant appliqué au Piano* – trägt, vermittelt eine Vorstellung von ihrer Bedeutung und Nützlichkeit. In einer Zeit, in der Tausende junger Pianisten über eine unvorstellbare Fingerfertigkeit verfügen, ist es nicht uninteressant, sie an die wahre Mission des Einfachen und Schönen zu erinnern, die darin besteht, das Publikum zu bezaubern und nicht zu verblüffen, weniger für die Augen, mehr für das Herz zu spielen. Dieses Geheimnis, das den wahren Künstler ausmacht, erschließt sich nur durch das eingehende Studium der großen Meister und unter einer Führung wie der von S. THALBERG. Deshalb haben wir den großen Künstler nicht nur gebeten, seinem Werk einige Ratschläge für junge Pianisten voranzustellen, sondern auch sein Vorhaben weiterzuverfolgen, mehrere spezielle Lehrgänge unter persönlicher Leitung anzubieten, von denen einige auf die hervorragende Ausführung zielen, andere auf die *Kunst des Gesangs auf dem Klavier*, d. h. auf die theoretische und praktische Demonstration der Art und Weise, schön zu singen und zu phrasieren.

Dieses pianistische Lehrinstitut, von dem all jene jungen Pianisten der heutigen Generation werden profitieren können, die noch nicht das Glück hatten, den großen Künstler zu hören, beabsichtigt S. THALBERG gleichzeitig mit der Veröffentlichung seiner *Méthode de Piano* zu gründen, und dieses künstlerische Doppelereignis liegt nicht in weiter Ferne. Es ist uns eine Freude, dass wir ersucht wurden, mit der Veröffentlichung von *l'Art du Chant appliqué au Piano* – einer Publikation, die die wunderbaren Gesangs- und Orchesterwerke der großen alten und modernen Meister zusammenführt und zu einer einzigen Familie vereint – unseren Beitrag dazu zu leisten.

J.-L. HEUGEL.

Die Kunst schön zu singen – hat eine berühmte Frau gesagt –, bleibt stets dieselbe, auf welchem Instrument sie auch zur Ausübung kommen möge. In der Tat: Man soll dem besonderen Mechanismus eines Instruments weder Zugeständnisse machen noch Opfer bringen; vielmehr ist es Sache des Ausführenden, diesen Mechanismus den Forderungen der Kunst anzupassen. Da das Klavier, *rationell* genommen, nicht im Stande ist, die schöne Kunst des Gesangs in dem Vollkommensten was sie besitzt, wiederzugeben, nämlich in dem Vermögen, die Töne auszuhalten, so muss man dieser Unvollkommenheit durch Geschick und künstliche Mittel abhelfen und es dahin bringen, nicht bloß *getragene* und *ausgehaltene*, sondern auch *schwellende* Töne täuschend nachzuahmen. Das Gefühl macht erfinderisch, und das Bedürfnis, seine Empfindungen auszudrücken, weiß Hilfsquellen zu schaffen, die dem bloß mechanischen Spieler entgehen.

Dieser Gesichtspunkt bestimmte uns, aus den gesangreichsten Meisterwerken der verschiedenen großen Tonsetzer alter und neuer Zeit die Wahl für unsre Transkriptionen zu treffen. Wir haben eine einfache Form angenommen, eine solche, wie die echte Übertragung sie gestattet, so dass Spieler von einer gewissen Fertigkeit sie

auffassen und angemessen wiedergeben können. Vorherrschend soll in unseren Übertragungen die Gesangspartie die *Melodie* sein, auf sie haben wir besondere Aufmerksamkeit verwendet; denn man muss an jenem fruchtbaren Gedanken eines großen Schriftstellers festhalten oder zu ihm zurückkehren, dass die MELODIE und nicht die HARMONIE sich durch alle Zeiten siegreich behauptet.

Unsere ersten Übertragungen liefern hievon ein bemerkenswertes Beispiel in der prachtvollen *Kirchenarie*, die man zu Rom in den Hallen der Sixtinischen Kapelle ertönen hört und noch lange hören wird: sie ist von dem berühmten Sänger Stradella bereits um das Jahr 1667 geschrieben. Diese Melodie, so mild, so ergreifend, so erhaben im Stil, weihet zum Gebet und versenkt bei all ihrer Einfachheit in tiefe Träumerei.

Als allgemeine Regeln der Kunst, schön zu singen (es gibt deren, die wir aus Mangel an Raum hier weglassen müssen, die man aber in unserer nächstens erscheinenden Klavierschule finden wird), empfehlen wir den jungen Künstlern die folgenden:

1. Eine der ersten Bedingungen, um zu vollklingendem Spiel, zu großem und aller Schattierungen fähigem Tone zu gelangen, besteht darin, dass man sich von jeder Steifheit freimacht. Es ist daher unerlässlich, im Vorderarme, im Handgelenk und in den Fingern ebenso große Geschmeidigkeit und vielseitige Biegsamkeit zu besitzen, wie ein gewandter Sänger in der Stimme.

2. In breiten, edlen, dramatischen Gesängen muss *mit voller Brust* gesungen, dem Instrumente also viel zugemutet und so viel Ton als möglich aus ihm gezogen werden, dies jedoch nie durch HARTES AUFSCHLAGEN auf die Tasten, sondern dadurch, dass man sie KURZ ANFASST und tief, mit Kraft, Entschiedenheit und Wärme NIEDERDRÜCKT. In einfachen, sanften und zierlichen Gesängen muss man die Tastatur gewissermaßen KNETEN, sie AUSWIRKEN wie mit einer Hand aus bloßem Fleisch und Fingern von Samt; die Tasten müssen in diesem Falle mehr ANGEFÜHLT, als ANGESCHLAGEN werden.

3. Der gesangliche Teil ist *stets* klar und deutlich zu betonen und muss vom Übrigen sich ebenso absondern wie eine schöne Menschenstimme gegen eine sanfte Orchesterbegleitung. Um in dieser Beziehung junge Künstler in keiner

Ungewissheit zu lassen, haben wir in unseren Übertragungen für die Gesangspartie (mag sie ein-, zwei-, drei- oder vierstimmig sein) etwas größere Noten als für die Begleitung genommen. Die bei der Gesangspartie befindlichen Bezeichnungen *piano* oder *pianissimo* sind stets nur beziehungsweise zu verstehen und darf deren Befolgung nie den Gesang hindern, herauszutreten und vorzuherrschen; sie bezeichnen lediglich den Grad, in welchem letzteres zu geschehen hat.

4. Die linke Hand muss der rechten stets *untergeordnet* sein, vorausgesetzt, dass die letztere den Gesang führt. Es kann auch das Gegenteil eintreten, d.h. es kann der Bass oder die Begleitung insoweit gemildert werden, dass man die gesamte Harmonie der Bassakkorde mehr noch vernimmt, als jeden der einzelnen Töne, aus denen sie besteht.

5. Unbedingt zu vermeiden ist beim Spielen jene lächerliche und geschmacklose Manier, die Melodienoten erst übertrieben lange nach denen der Begleitung *anzuschlagen* und so vom Anfang bis zum Ende des Stücks den Eindruck fortwährender Synkopen hervorzubringen. Bei einer Melodie, die sich in langsamem Zeitmaß und in Noten von langer Dauer bewegt, ist es allerdings von guter Wirkung, wenn man namentlich zu

Anfang jeden Taktes oder beim Beginn jedes Abschnittes der Melodie, den Gesang erst nach dem Basse eintreten lässt, jedoch nur mit einer fast unmerklichen Verzögerung.

6. Einen wichtigen Punkt dürfen wir nicht übergehen, weil dessen Vernachlässigung eine von den Ursachen ist, welche Trockenheit und Dürrfüge des Gesangs auf dem Klavier herbeiführen. Wir empfehlen nämlich dringend, die Noten *auszuhalten* und ihnen (wo nicht das Gegenteil vorgeschrieben ist) IHRE ABSOLUTE GELTUNG zu lassen. Zu dem Ende muss man sich fast beständig, namentlich beim Spiel mehrstimmiger Sätze, eines substituierenden Fingersatzes bedienen. In dieser Beziehung können wir den jungen Künstlern das langsame und *gewissenhafte* Studium der Fuge nicht genug empfehlen, welches allein die Mittel der Hand gibt, zu einem guten Spiel mehrstimmiger Sätze zu gelangen.

7. Weiter bemerken wir, dass angehende Künstler sehr häufig nur auf die materielle Ausführung der geschriebenen Note ihre Aufmerksamkeit richten und die Vortragszeichen vernachlässigen, die dazu dienen sollen, den Gedanken des Tonsetzers zu vervollständigen und anschaulich zu machen – Zeichen, die für eine Ton-

schöpfung dasselbe sind, was Licht und Schatten für ein Gemälde. Lässt man diese notwendige Zutat unbeachtet, so gibt es in dem einen wie in dem anderen Falle keine wirkungsvollen Gegensätze mehr, und Auge und Ohr wird sehr bald an dem Einerlei der Schattierung und an dem Mangel jeglicher Abwechslung ermüden.

Wir haben unsere Übertragungen sorgfältig mit Fingersatz und mit Betonungszeichen versehen und legen es den jungen Künstlern ans Herz, dies Alles genau zu beobachten, wenn sie anders ihrem Spiele Färbung, Mannigfaltigkeit, Wirksamkeit und Abstich geben wollen. Alle mit \wedge bezeichneten Noten sind umso *kräftiger* anzuschlagen, je *länger* ihre Geltung ist, besonders im langsamen Gesang; sind sie mit $\overline{\cdot \cdot \cdot \cdot}$ oder $\cdot \cdot \cdot \cdot$ bezeichnet, so werden sie weder gebunden noch abgestoßen, sondern wie die Töne einer Menschenstimme getragen, die ersteren etwas gewichtiger als die anderen.

Die Akkorde, die in der oberen Note die melodieführende Stimme haben, sind stets zu brechen (zu arpeggieren), aber SEHR GEDRÄNGT, fast ÜBEREINANDERGELEGT, und die Gesangsnote mehr betont wie die übrigen Noten des Akkordes.

8. Der Gebrauch beider Pedale (einzeln oder zusammen) ist durchaus notwendig, um Fülle in den Vortrag zu bringen, gleichartige Harmonien fortzuklingen zu lassen und durch verständige Anwendung die täuschende Nachahmung *ausgehaltener* und *anschwellender* Töne hervorzu- bringen. Zu dem Ende muss man sie oftmals erst nach dem Anschlagen der langdauernden Gesangsnote in Tätigkeit setzen. Indessen würde es uns hier schwer werden, die allgemeinen Fälle genau zu bezeichnen, da sie teilweise mehr in das Bereich des Gefühls und der Empfindung als in das Gebiet der festen Regeln gehören, die wir in unserer Schule aufstellen werden. Man möge also in der Anwendung der Pedale, die eine so wichtige Rolle beim Vortrag spielen, sich sorgfältig hüten, ungleichartige Harmonien durcheinander zu mischen und auf diese Weise unangenehme Dissonanzen zu erzeugen. Es gibt Künstler, welche mit den Pedalen einen solchen Missbrauch treiben oder vielmehr sie so unverständig anwenden, dass ihr Gehör dadurch ganz verderbt ist und sie das feine Gefühl für reine Harmonie gänzlich verloren haben. Das Zeichen für das große Dämpfer-Pedal haben wir stets *unter* dem Basse, das Zeichen für das kleine Pedal (die Verschiebung, *una corda*) zwischen den beiden Systemen angebracht; den Augenblick aber, wo

man das Pedal verlassen soll, durch Sternchen angedeutet.

9. Das Tempo anlangend, welches für den Charakter und den Geist einer musikalischen Komposition ganz wesentlich in Betracht kommt, müssen unsere Transkriptionen, abgesehen von *ritardandos* oder *accelerandos*, in demjenigen ausgeführt werden, welches wir nach dem Metro- nom angezeigt haben.

10. Wir machen auch darauf aufmerksam, dass man gewöhnlich zu schnell spielt und dass man schon viel geleistet zu haben glaubt, wenn man eine große Fingerfertigkeit entwickelt. Zu schnelles Spielen ist ein Hauptfehler. Die *Vorführung* einer einfachen drei- oder vierstimmigen Fuge und ihre korrekte und stilgetreue Darstellung in mäßigem Tempo erfordert und beweist mehr Talent als die Ausführung des glänzendsten, reißend schnellsten und verwickeltesten Klaviersatzes. Sich nicht zu *übereilen* und *langsam* zu spielen ist schwerer als man glaubt.

11. Über die Beschaffenheit, den Wohlklang oder die Schönheit des Tones, der aus dem Klavier zu ziehen ist, hätten wir viel zu sagen, doch würde uns dies zu weit führen, und wir sind hier durch den Raum beschränkt. Das Einzige, was wir hierin jungen Künstlern empfehlen, ist, dass sie

in den Bewegungen des Körpers eine große Mäßigung und in den Armen und Händen eine große Ruhe walten lassen; dass sie niemals die Tasten zu sehr von oben herab anschlagen; dass sie genau auf ihr eigenes Spiel hören; dass sie streng gegen sich selbst sind und über sich selbst urteilen lernen. Gewöhnlich arbeitet man zu viel mit den Fingern und zu wenig mit dem Geiste.

12. Zum Schlusse dieser allgemeinen Bemerkungen können wir Denjenigen, die sich ernstlich mit dem Klavier beschäftigen, keinen besseren Rat geben, als den, die schöne Kunst des Gesangs zu lernen, zu studieren, durchzuarbeiten. Deshalb soll man auch nie die Gelegenheit versäumen, die großen Künstler, welches auch immer ihr Instrument sein mag, und namentlich die großen Sänger zu hören; denn schon von Anfang und der ersten Entwicklungszeit seines Talents an muss man sich gute Muster verschaffen und ihnen nachzukommen suchen. Kann es für junge Künstler eine Ermutigung sein, so wollen wir noch hinzufügen, dass wir für unsere Person fünf Jahre hindurch unter der Leitung eines der berühmtesten Lehrer der italienischen Schule den Gesang studiert haben.

S. THALBERG.

[Überarbeitete Fassung des Vorworts
zur deutschen Erstausgabe, ca. 1853]





Sigismond Thalberg (1812–71) est l'une des figures de proue du piano au 19^e siècle. Dans la fleur de l'âge, on le tenait comme le seul rival sérieux (voire l'égal) de Liszt. Né le 8 janvier 1812 à Pâquis (Genève) et, dit-on, fils illégitime de François-Joseph, prince de Dietrichstein, et de la baronne Maria Julia Wetzlar von Plankenstern, Thalberg entreprit des études précoces à Londres et à Vienne avant de connaître une ascension fulgurante à son arrivée à Paris dans les années 1830.

L'engouement suscité par sa technique fut tel que la presse musicale parisienne fomenta une « rivalité » entre Thalberg et Liszt qui se partageaient l'adulation du public (contrairement à Chopin qui dédaignait les salles de concert, ou à Alkan qui ne voulait pas se soumettre aux goûts musicaux de la bourgeoisie parisienne et allait rapidement se retirer de la scène). La presse fut encouragée par Liszt lui-même qui, entre autres indiscretions, autorisa malencontreusement la publication dans la *Revue musicale* et sous son propre nom d'une critique désobligeante (en réalité rédigée par sa compagne de l'époque, la comtesse Marie d'Agoult) qui se moquait de la musique de Thalberg. Bien que ce dernier ne se soit pas abaissé à répondre par écrit, ce dernier n'en resta pas là. À la suggestion de donner un concert conjoint avec Liszt, Thalberg aurait répondu, en riant, qu'il n'aimait pas être accompagné. Cette rivalité culmina avec le « duel » de 1837 entre les deux pianistes au salon de la princesse Cristina Trivulzio di Belgiojoso. Il fut impossible de les départager (malgré les affirmations des biographes plus hagiographiques de Liszt selon lesquelles celui-ci en était sorti vainqueur). Le célèbre verdict de la princesse Belgiojoso fut délibérément et diplomatiquement ambigu : « Thalberg est le premier pianiste du monde, mais Liszt est unique ». Citant Horace, le critique Jules Janin a rapporté dans le *Journal des Débats* qu'il y avait « deux vainqueurs et pas un vaincu ; c'est bien le cas de dire avec le poète : ET ADHUC SUB JUDICE LIS EST [pourtant, l'affaire n'est toujours pas résolue]. »

Les triomphes européens de Thalberg furent suivis de tournées en Amérique du Nord et du Sud qui reçurent des critiques dithyrambiques et furent extrêmement lucratives. Il fit d'ailleurs preuve d'un engagement impressionnant en faveur de l'éducation et de la diffusion musicales en donnant des concerts gratuits pour des milliers d'élèves des écoles publiques de New York et de Boston. Une fois sa fortune faite, Thalberg se retira dans une villa de Posillipo, à Naples, où il passa une grande partie de ses dernières années à s'occuper d'un vignoble, ayant importé de nouvelles vignes de France. Il connut également le succès dans ce domaine : son vin remporta semble-t-il une médaille à l'Exposition universelle de Paris de 1867.

L'omniprésence de Thalberg au 19^e siècle est telle qu'en 1852, Wilhelm von Lenz écrivit « le piano d'aujourd'hui ne connaît, à vrai dire, que le Thalberg simple, le Thalberg amendé et le Thalberg exagéré ; grattez ce qui s'écrit pour le piano, vous verrez Thalberg. » L'observateur contemporain de la vie pianistique du 19^e siècle s'étonnera d'autant de constater que le nom de Thalberg est aujourd'hui tombé dans l'oubli. Deux raisons peuvent néanmoins expliquer sa relative obscurité actuelle. Premièrement, Thalberg ne fut à son meilleur en tant que compositeur que lorsqu'il transcrivit ou retravailla les œuvres des autres : ses compositions originales ne sont guère remarquables et ne résistent pas à la comparaison avec celles de Chopin (né en 1810), Liszt (né en 1811), Alkan (né en 1813) ou Henselt (né en 1814). Deuxièmement, le genre de composition pour lequel Thalberg fut le plus connu de son vivant était la fantaisie ou la paraphrase d'opéra. C'est là que ses plus belles réalisations – comme sa Fantaisie sur des thèmes de *Moïse* de Rossini (op. 33), l'une de ses plus célèbres, son Grand Caprice sur des thèmes de *La Son-nambula* de Bellini (op. 46) ou sa Fantaisie sur des thèmes de *Don Pasquale* de Donizetti (op. 67) – ont remporté un énorme succès. Il s'agissait d'œuvres conçues pour susciter l'émotion reposant sur l'art de Thalberg de remanier des mélodies d'opéras célèbres à l'époque dans un langage pianistique brillant et exquis et inva-

riablement conçues afin d'atteindre des sommets de virtuosité et dont les feux d'artifice techniques laissaient le public ébahi. Mais au début du 20^e siècle, de telles démonstrations de virtuosité ont fini par être considérées comme complaisantes et vides. Alors que le répertoire standard moderne commençait à prendre forme, il n'y avait plus de place pour les réalisations de Thalberg dans le genre qui fut étroitement associé à son succès.

Thalberg le pianiste possédait une technique extraordinaire, réputée pour son économie de mouvement et son efficacité ce que confirme son écriture pianistique caractérisée par une gestuelle au clavier hautement idiomatique et une inventivité impressionnante. Le langage pianistique de Thalberg fut en fait si innovateur qu'il en vint à injustement ternir son héritage. Plus précisément, Thalberg a été associé à ce que l'on appelle l'illusion de jouer « à trois mains » créée par une mélodie partagée entre les mains dans le registre central du piano et soutenue par la pédale, tandis que celles-ci continuent d'exécuter l'accompagnement (généralement composé d'arpèges et / ou d'accords) dans les registres supérieur et inférieur de l'instrument. L'émergence de la mélodie au milieu de ce jeu aussi largement déployée crée l'illusion, dit-on, d'une troisième main, entre les deux autres. Après que Thalberg ait fait la démonstration de cette technique de manière spectaculaire au point culminant de sa Fantaisie sur des thèmes de *Moïse* de Rossini, elle a été imitée par la suite par des compositeurs tels que Liszt (notamment dans *Réminiscences de Norma* [S 394], sa Fantaisie sur des thèmes de *Norma* de Bellini) et Mendelssohn (dans son Étude en si bémol mineur [op. 104b n° 1]). Le nom de Thalberg fut cependant associé si étroitement à cette technique qu'on l'affubla désobligeant de « Vieil Arpège ». Pourtant, une réaction aussi superficielle à cet aspect de l'innovation de Thalberg passe à côté de l'essentiel. Une fois sa signification bien comprise, il appert que Thalberg a peut-être été le premier à aborder l'écriture au piano en traitant les deux mains comme un seul et même appareil à dix doigts plutôt qu'avec

une main droite et une main gauche distinctes, chacune avec ses cinq doigts respectifs.

Un autre aspect de la technique de Thalberg qui a été constamment loué est la beauté de sa sonorité ainsi que le *New York Herald* l'a évoqué en novembre 1856 : « M. Thalberg fait chanter le piano. Il a réussi à surmonter les défauts radicaux de l'instrument ; sous ses mains, celui-ci est tout autant vocal qu'instrumental. » Le dramaturge Ernest Legouvé rapporte que « ce qui constituait sa supériorité, ce qui faisait du plaisir de l'entendre une volupté pour l'oreille, c'était le son. Je n'en ai jamais ouï un pareil. Si plein ! Si rond ! Si gras ! Si velouté ! Si doux en étant si fort ! » Ces commentaires auraient sans doute beaucoup plu à Thalberg pour qui la culture d'une sonorité chantante au piano était d'une importance primordiale. En effet, elle constitue la raison d'être même des œuvres contenues sur cet enregistrement.

L'art du chant appliqué au piano (op. 70) est le monument de Thalberg à, comme son nom l'indique, l'art de faire chanter le piano. Dans l'introduction de la première édition, l'éditeur d'origine indique, en des termes qui auraient pu facilement être utilisés aujourd'hui : « À 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. » Cette introduction est suivie d'une préface substantielle de Thalberg lui-même (reproduite ci-dessous), qui précise immédiatement sa mission : « L'art de bien chanter [...] 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. »

L'art du chant est ainsi un recueil de transcriptions pour piano seul d'œuvres

vocales connues, choisies parmi le répertoire solo, lyrique ou choral, et refondues par Thalberg pour piano seul. Contrairement à ses paraphrases d'opéra, il ne s'agit pas de compositions libres ou de fantaisies utilisant leur matériau d'origine comme point de départ. Il s'agit plutôt de transcriptions littérales qui cherchent à être aussi fidèles que possible aux sources d'inspiration originales. Il est important de noter qu'elles renoncent à la virtuosité incandescente et aux feux d'artifices pour lesquels on se souvient généralement de Thalberg aujourd'hui, pour se concentrer plutôt sur la beauté sonore et la poésie. En d'autres termes, leur but est de « de charmer et non d'étonner ».

Au 21^e siècle, la prémisse qui sous-tend *L'art du chant* soulève deux interrogations : *comment* Thalberg parvient-il à faire chanter le piano, et *pourquoi* ses efforts dans cette direction présentent-ils un intérêt aujourd'hui ?

En ce qui concerne le *comment*, Thalberg était pleinement conscient que, puisque cet instrument est à percussion, on ne peut le faire chanter en soi. Sa préface à *L'art du chant* reconnaît d'emblée que « 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 [...] » puisqu'une note produite sur le piano décroît forcément et ne peut être prolongée, pas plus qu'elle ne peut enfler, « 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*. » Thalberg était, bien sûr, un maître célèbre de l'illusion pianistique. Mais ici, son ingéniosité ne vise pas à surmonter les limites du pianiste en créant l'illusion d'une troisième main. Au contraire, le but de Thalberg (beaucoup plus radical) dans *L'art du chant* est de transcender les limites inhérentes au piano lui-même.

Le succès de l'illusion repose sur deux facteurs. Le premier concerne les ajustements pianistiques des transcriptions de *L'art du chant*. Le savoir-faire exquis de Thalberg exploite pleinement les registres, la résonance et le jeu des pédales du

piano et permet à la mélodie non seulement de se distinguer de son accompagnement avec une plénitude et une spécificité évoquant la primauté d'une ligne vocale, mais aussi de soutenir, de prolonger et de gonfler – c'est-à-dire de chanter et de s'élever. Le sérieux avec lequel Thalberg a abordé cet aspect se vérifie dans la manière dont ces transcriptions se distinguent du reste de sa production. Alors que l'écriture de Thalberg est normalement un parangon de virtuosité pratique, en ce sens qu'elle est écrite pour sonner et paraître beaucoup plus difficile à jouer qu'elle ne l'est en réalité, l'écriture de *L'art du chant* est presque toujours (beaucoup) plus difficile à exécuter qu'elle ne le semble.

Le deuxième facteur est l'exécution par l'interprète. À ce sujet, l'importante préface de Thalberg à *L'art du chant* devrait être lue dans son intégralité par tout mélomane intéressé par les tendances pianistiques modernes et leur rapport avec les pratiques d'exécution du 19^e siècle, époque à laquelle une grande partie du répertoire standard actuel a été composé. En douze points numérotés, Thalberg aborde des sujets tels que le toucher et la technique, la conduite des voix, l'asynchronisme entre la mélodie et la basse, l'arpégiation (non notée) des accords, les sonorités et les nuances, l'emploi des pédales (y compris le jeu de pédales syncopé et non noté) et le tempo. Il conclut en recommandant l'étude du chant à tous les étudiants sérieux du piano. Il est juste de dire que l'image de l'art du piano que Thalberg peint semble varier considérablement à plusieurs égards par rapport aux pratiques pianistiques modernes.

Quant à savoir *pourquoi* il faut aujourd'hui s'intéresser aux transcriptions d'œuvres vocales pour piano seul, surtout lorsque les interprétations et les enregistrements des pièces originales par de grands chanteurs sont à portée de clic, la réponse est plus complexe. Il n'y a aucune raison de penser que ces transcriptions pour piano seul, en dépit de leur qualité et de leur savoir-faire, devraient un jour remplacer les versions originales pour la voix (bien que cela arrive parfois) : le

célèbre *Liebstraum* n° 3 de Liszt (S 541) est une transcription pour piano seul de la mélodie plus ancienne *O lieb so lang du lieben kannst* (S 298), mais la transcription pour piano est désormais omniprésente alors que la pièce vocale originale a pratiquement disparu. Au contraire, les deux peuvent coexister, et il est possible de trouver une grande beauté dans ces arrangements en soi, de la même manière que l'on peut encore trouver de la beauté dans un dessin ou une peinture d'une scène qui pourrait être saisie par une photographie. La transposition de ces œuvres vocales bien connues au piano peut donner un relief plus net à différents aspects de ces œuvres et jeter une lumière différente sur des mélodies et des tournures mélodiques familières. L'art du chant peut donc être considéré comme un panégyrique du piano lui-même, célébrant tout en transcendant ses capacités « à force d'adresse et d'art » afin de « de charmer et non d'étonner ».

De nos jours, *L'art du chant* est souvent négligé par les pianistes malgré la grande beauté des transcriptions qu'il renferme (et malgré l'enthousiasme et le soutien qu'il reçut de son éditeur initial, Heugel, qui passa même la commande à Czerny et Bizet pour des arrangements simplifiés et à quatre mains de *L'art du chant* afin de rendre ces transcriptions plus accessibles). Malgré Internet et IMSLP, les partitions restent aujourd'hui encore difficiles à trouver et je remercie Donald Manildi et Maxwell Brown de l'International Piano Archives du Maryland pour leur soutien amical dans l'acquisition des partitions de *L'art du chant* utilisées pour cet enregistrement.

L'art du chant appliqué au piano a été publié en quatre volumes. Le premier (1853) débute avec « **A te, o cara** » de **I Puritani** de **Bellini** qui commence par une introduction orchestrale sobre avant de se délecter doucement des lignes mélodiques de Bellini, se déployant d'abord dans le registre du soprano puis dans celui du ténor

avant de se dissoudre dans la lumière. La célèbre mélodie du 17^e siècle de **Tre Giorni de Pergolesi** (aujourd'hui plus communément attribuée à Vincenzo Legrenzo Ciampi) émerge d'une texture simple et sans fioritures qui s'enrichit ensuite progressivement et se déploie de façon sinueuse dans et autour de la ligne vocale. **Adelaïde de Beethoven** est réinséré dans un cadre somptueux mais également discret : l'arrangement de Thalberg traite la mélodie de Beethoven avec richesse, révérence et retenue tout en se tenant éloigné des audaces des autres transcriptions contemporaines de cette mélodie (comme celle de Liszt notamment). La préface de Thalberg à *L'art du chant* attire l'attention sur l'air **Pietà, signora de Stradella** en faisant observer qu'on « [l']entend et qu'on [l']entendra longtemps encore résonner les voûtes de la Chapelle Sixtine » depuis sa composition en 1667, et que « 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 ». La mise en scène de Thalberg du « **Lacrimosa** » du **Requiem de Mozart** tire du piano d'extraordinaires effets de contraste et de couleur – tous scrupuleusement notés avec une précision et un souci extrême du détail – qui insufflent une intensité et un drame brûlants dans une transcription qui provoque un impact bouleversant. Cette transcription s'enchaîne ensuite de façon saisissante avec le duo « **Sull'aria** » de **Mozart tiré des Noces de Figaro**, dans lequel Thalberg déplace les deux sopranos de l'opéra vers les registres de soprano et de ténor du piano, permettant à chacun d'être entendu distinctement même s'ils s'entourent mutuellement de leur chant avant de s'entrelacer. Le premier volume se termine par un autre duo, « **Perchè mi guardi e piangi** » tiré de **Zelmira de Rossini**. Ici, la beauté lumineuse du lyrisme de Rossini s'accompagne de l'opulence de l'écriture de Thalberg qui confère à chaque voix une richesse qui lui est propre tout en les entrelaçant en une délicate tapisserie sonore.

Le second volume (1853, et républié avec des ajouts en 1854) s'ouvre sur « **Bella adorata incognita** » tiré de **Il Giuramento de Mercandante**, dans une transcrip-

tion d'une grande tendresse qui fait entendre à son apogée l'effet des trois mains (dans un contexte qui rappelle la transcription de l'*Ave Maria* de Schubert par Liszt). Le calme est interrompu par « **Nel silenzio fra l'orror** » d'***Il Crociato de Meyerbeer***, l'un des rares numéros franchement virtuose du recueil. Thalberg transpose ici efficacement la partition de Meyerbeer avec toutes ses couleurs et parvient à égaler les batteries de percussions de la pièce originale avec des éclaboussures d'arpèges et des torrents d'accords joués *martellato*. La grâce et le charme reviennent dans « **Einsam bin ich nicht alleine** » de ***Preciosa de Weber***, dont la mélodie chantante est d'abord soutenue par des accords *pizzicato* (peut-être une référence à la texture analogue du début du *Konzertstück*, op. 79 de Weber), puis complétée par la délicieuse descente de flûte de Weber, et enfin enveloppée dans des arpèges diaphanes. « **Der Müller und der Bach** » de **Schubert**, tiré du cycle ***La jolie meunière***, continue dans l'intimité et la sobriété et permet à la simplicité envoûtante du décor dépeint par Schubert d'apparaître sans ornement additionnel. Dans « **Schelm, halt fest !** » de **Weber** tiré de ***Der Freischütz***, Thalberg passe à la légèreté et à la vigueur, capturant parfaitement l'énergie et l'élan du duo de Weber dans un cadre considérablement plus sophistiqué que celui de sa paraphrase précédente d'un air du *Freischütz* (op. 57 n° 2). Le second volume conclut avec « **Il mio tesoro** » de ***Don Giovanni de Mozart***, une transcription remarquable à la fois pour son respect fidèle des nombreux aspects du célèbre air de ténor ainsi que par son niveau de difficulté, bien plus considérable qu'il n'y paraît à première vue (même, ou peut-être surtout, dans sa coda). Cet aspect est particulièrement extraordinaire chez Thalberg et démontre bien l'énoncé de mission très différent qui sous-tend *L'art du chant*.

Le troisième volume (1861) s'ouvre sur « **Se il mio nome saper voi bramate** » de **Rossini**, tiré du ***Barbier de Séville***, dans lequel l'ample mélodie de Rossini est intégrée à un ingénieux effet pianistique évoquant les accords d'une guitare. Dans

« **La dove prende** » [**Bei Männern, welche Liebe fühlen**] de *La Flûte enchantée* de **Mozart**, Thalberg, tout en conservant la simplicité du décor de Mozart, fait appel à toutes les ressources de toucher, de nuances et de couleurs du pianiste pour créer l'illusion de lignes mélodiques flottant au-dessus de l'accompagnement. La « **Barcarolle** » de *Gianni di Calais* de **Donizetti** suit dans un arrangement à plusieurs niveaux qui se développe progressivement à partir de son introduction murmurée vers des vagues déferlant presque sur tout le clavier. Entre les mains de Thalberg, « **Protegga il giusto cielo** », extrait de *Don Giovanni* de **Mozart**, est une extraordinaire réalisation de polyphonie pianistique qui préserve les contours de chacune des trois voix de ce trio dans un festin somptueusement coloré et d'une extraordinaire beauté. Dans « **Là ci darem la mano** », toujours de *Don Giovanni*, Thalberg conserve le charme de ce célèbre duo grâce à une reproduction fidèle et soigneusement équilibrée de la pièce originale de Mozart en comptant une fois de plus sur les ressources du pianiste en matière de toucher et de couleurs pour mettre en valeur les lignes vocales. La « **Sérénade** » de *L'amant jaloux* de **Grétry** apparaît dans un cadre délicat dans lequel la mélodie finit par se profiler en traînées diaphanes qui remontent doucement sur le clavier. La reconstitution par Thalberg de l'introduction orchestrale d'« **Assise a' piè d'un salice** » d'*Otello* de **Rossini** est suivie de trois expositions de sa mélodie délicate, chacune un peu plus complexe que la précédente, avant de culminer dans un débordement passionné sur une ligne descendante agitée (et, soulignons-le, expressément asynchrone).

Le quatrième volume (1863) débute avec « **Casta Diva** » de *Norma* de **Bellini**, une transcription d'une exquise beauté. Après une introduction orchestrale développée (de près d'une minute et demie), la ligne vocale entre enfin, ornée par la maîtrise magistrale par Thalberg de la sonorité du piano. L'expression de la beauté qui suit constitue l'un des points culminants du *bel canto* tel que réalisé au piano. « **Voi che sapete** » des *Noces de Figaro* de **Mozart** est interprété dans un cadre

parfaitement équilibré entre élégance et simplicité (comme l'exige cet air célèbre), et marque richement de son sceau la ligne vocale tout en conservant le charme des détails de Mozart dans l'accompagnement tout au long de la pièce. « **Fröhliche Klänge, Tänze, Gesänge** » d'*Euryanthe* de Weber baigne dans une exubérance contagieuse et exige du pianiste qu'il maintienne sa légèreté et son équilibre tout en naviguant sur des accords traîtres s'étirant fréquemment jusqu'à des intervalles de onzième, de douzième et même de treizième (!). L'« ancien air bardique » (selon Thalberg), *Dafydd y garreg wen*, apparaît ensuite. Cette sombre chanson folklorique galloise est exposée avec majesté et est suivie de deux variations. Le thème est d'abord présenté par le soprano, accompagné de timides accords légers, flottant doucement et sans affectation puis passe au ténor, accompagné d'arabesques tourbillonnantes qui s'élancent vers le ciel. « **Ein Mädchen, das auf Ehre hielt** », des *Saisons* de Haydn, nous entraîne dans un univers sonore très différent qui conserve l'espièglerie et l'humour de Haydn à travers une grande variété de textures. La mélodie émerge par endroit de l'accompagnement orchestral et du chœur. Puis, *L'art du chant* se conclut avec *Fenesta vascia*, un chant traditionnel napolitain (repris notamment par Liszt en tant que thème lyrique dans la tarentelle de *Venezia e Napoli*). Dans le décor dépeint par Thalberg, la courte introduction laisse place à une mélodie évoquant une délicate berceuse dont l'accompagnement devient de plus en plus complexe avant de s'évanouir dans le silence.

La production de Thalberg qui nous est parvenue comprend d'autres transcriptions de pièces vocales pour piano dont cinq sont incluses sur cet enregistrement. **Les trois lieder de Schubert transcrits pour piano seul**, publiés en tant qu'opus 79a, présentent des similitudes avec la transcription de *Der Müller und der Bach* de *L'art du chant*, dans la mesure où ils conservent en majeure partie les textures des parties de piano originales de Schubert et les subliment avec une intégration soignée

de la ligne vocale. Dans « **Täuschung** », tiré du cycle *Le voyage d'hiver*, Thalberg demande que la ligne vocale de Schubert soit chantée au milieu même de son accompagnement à l'allure dansante, une épreuve redoutable de nuance et de contrôle pour le pianiste. « **Der Neugierige** », du cycle *La jolie meunière*, est une transcription au climat intime qui demande au pianiste d'insuffler les plus subtiles nuances de cadence et d'inflexion à la ligne vocale de Schubert afin de transmettre l'interrogation nostalgique du jeune homme et l'intemporalité du ruisseau de Schubert. Dans « **Die Post** », du *Voyage d'hiver*, Thalberg préserve les images vivantes de Schubert, l'appel du cor de postillon et le galop du cheval, et les complète avec l'espoir et le désir qui animent le protagoniste de Schubert.

En 1863, Thalberg a transcrit « **Auf Flügeln des Gesanges** » de Mendelssohn, adoptant une structure tripartite dans lequel le thème apparaît d'abord au soprano, sur un accompagnement à la fois ondoyant et ensoleillé, puis au ténor, sous de légers nuages alors que les marteaux de l'instrument effleurent à peine les cordes avant de revenir au soprano, au milieu d'arpèges qui tournent doucement, au-dessus et en dessous de la ligne vocale.

Enfin, la transcription de l'air « **Mi manca la voce** » de Rossini, tiré de l'opéra *Mose in Egitto*, date de 1839 et a été incluse dans un recueil publié en tant qu'opus 36. Dans cette transcription, Thalberg entrelace les quatre voix de ce célèbre quatuor dans et autour de l'accompagnement doucement tournoyant de Rossini. La densité de l'écriture (répartie sur trois portées pour plus de clarté) exige une chorégraphie pianistique habile afin que les mains n'entrent pas en collision mais le résultat est une transcription délicate qui s'élève jusqu'à un point culminant de grandeur et de beauté en guise de conclusion à ce programme.

© Paul Wee 2020

Paul Wee est avocat au 3 Verulam Buildings à Londres, spécialisé dans le droit commercial et en arbitrage investisseur-État. Avocat junior de premier plan et décrit par Chambers and Partners et Legal 500 comme « brillant », « un débutant incontournable pour les arbitrages de traités d'investissement » ainsi qu'« un travailleur acharné et un excellent avocat », il plaide régulièrement devant les tribunaux judiciaires et arbitraux pour des clients tels que des gouvernements, des entreprises, des institutions financières et des particuliers. Sa pratique couvre un large éventail de secteurs, notamment les banques et les finances, le pétrole et le gaz, l'énergie et l'infrastructure, les mines et l'exploration, les télécommunications, les technologies de l'information et de la communication, les industries, le monde du spectacle et les médias.

Salué comme « une sensation » (*Fanfare*), « totalement incroyable » et « une personnalité stupéfiante » (BBC Radio 3 *Record Review*), Paul Wee a été décrit comme un pianiste « capable de prouesses techniques transcendantes possédant une endurance de marathonien, une maîtrise sûre de la structure à grande échelle, un élan rythmique et un large éventail de nuances et de couleurs » (*ClassicsToday*). Après plusieurs prestations durant son enfance, dont ses débuts concertants au Royal Albert Hall de Londres à l'âge de 12 ans, Wee a poursuivi ses études à New York, à la Manhattan School of Music, auprès de Nina Svetlanova. Ayant décidé de ne pas poursuivre une carrière principalement orientée vers les arts, Paul Wee est retourné au Royaume-Uni pour étudier le droit à l'Université d'Oxford et a obtenu son BA (Jurisprudence) et son BCL du Keble College. Il a été admis au Barreau par Gray's Inn en 2010 et s'efforce de trouver l'équilibre entre son amour pour le piano et les exigences de sa pratique au Barreau.

Son premier enregistrement consacré à la Symphonie pour piano seul et au Concerto pour piano seul d'Alkan est paru en novembre 2019 chez BIS et a été salué par la critique internationale et faisait partie de la sélection pour un *Gramophone*

Award. Il a été nommé « Editor's Choice » par *Gramophone* et « Critic's Choice » par *International Piano* et a reçu un Diapason d'Or du magazine français *Diapason*.
www.paulwee.co.uk

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. À 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 persévérer dans son projet d'ouvrir et de diriger en personne plusieurs cours spéciaux ayant pour but, les uns l'exécution transcendante, les autres *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 qui n'a point eu le bonheur d'entendre le grand artiste, S. THALBERG compte la fonder : en même temps qu'il publiera sa *Méthode de Piano*, et ce double événement artistique n'est pas éloigné. Nous sommes heureux d'être 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 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 de 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 chant 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 de la basse 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 le 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 affectée 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  ou , ne seront exécutées, ni liées, ni détachés, 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 aussi remarquer 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 sur le 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 dans l'exécution 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 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 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 ans, sous la direction de l'un des plus célèbres professeurs de l'école d'Italie.

S. THALBERG.



Also from Paul Wee:



Charles-Valentin Alkan: Symphony and Concerto for Solo Piano
(Nos 4–10 of *Douze Études dans tous les tons mineurs*, Op. 39)

BIS-2465

Editor's Choice – 'Astonishing virtuosity defines this hugely impressive recording...' *Gramophone*

Diapason d'Or – « Le jeu idéalement clair de Paul Wee donne un impact explosif à ce ballet d'une difficulté démoniaque. » *Diapason*

10/10 – 'To call this disc an auspicious solo recording debut is an understatement. Better to describe it with a single word: WOW!' *ClassicsToday.com*

'Wee is a sensation; there's no other word to describe his jaw-dropping playing.' *Fanfare*

'Chapeau bas! and huzzah! to this successful and daring recording début.' *The Alkan Society Bulletin*

„Wer nach einer überzeugenden Einspielung der beiden Hauptwerke Alkans sucht, kann zu dieser Einspielung greifen.“ *PIANONews*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: March 2020 at the Concert Hall, Wyastone Estate, Monmouth, UK
Producer: Andrew Keener
Sound engineer: Dave Hinitt
Piano technician: Kait Farbon

Equipment: Neumann microphones; RME microphone pre-amplifier; SSL high-resolution A/D converter;
Pyramix workstation; PMC loudspeakers
Original format: 24-bit/192 kHz

Post-production: Editing: Ian Watson
Mixing: Dave Hinitt

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Paul Wee 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Photography: © Benjamin Ealovega
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2515 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



SIGISMOND THALBERG (photo: H. Hering, c. 1860)

BIS-2515