LE

TOUCHER

NOUVEAUX PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES

Pour l'Enseignement du Piano

PAR

MARIE JAËLL

VOL. I.

Nouveaux principes élémentaires . . . . . Prix net **5** *francs.*

VOL. II.

Leur application à l'étude des morceaux. . . . — 5 —

Les deux volumes réunis. . . Prix net **8** *francs.*

PARIS
AU MÉNESTREL, 2bis, rue Vivienne, HEUGEL & Cie
ÉDITEURS

Tous droits de reproduction et de traduction réservés.

IMP. CHAIX. — 25538-11-91.

I 758

AVANT-PROPOS.

"Peut-être ce sentiment mystérieux qui m'attache au piano me fait-il illusion; mais je regarde son importance comme très grande. Le piano tient, à mes yeux, le premier rang dans la hiérarchie des instruments; il est le plus généralement cultivé, le plus populaire de tous; cette importance et cette popularité, il les doit en partie à la puissance harmonique qu'il possède exclusivement; et, par suite de cette puissance, à la faculté de résumer et de concentrer en lui l'art tout entier. Dans l'espace de sept octaves, il embrasse l'étendue d'un orchestre, et les dix doigts d'un seul homme suffisent à rendre les harmonies produites par le concours de plus de cent concertants. C'est par son intermédiaire que se répandent des œuvres que la difficulté de rassembler un orchestre laisserait ignorées ou peu connues du grand nombre. Il est ainsi à la composition orchestrale ce qu'est au tableau la gravure; il la multiplie, la transmet à tous, et s'il n'en rend pas le coloris, il en rend au moins les clairs et les ombres." (Fragment d'une lettre de F. Liszt, adressée à Mr. Ad. Pictet. Gazette musicale, 1838).

Cette haute mission du piano, définie par Liszt, serait très amoindrie si, en apprenant à jouer les notes, chacun ne devait pas être à même d'établir, dans leurs rapports réciproques, l'harmonie qui fait de la musique le plus sublime des langages.

Beethoven déjà avait relevé l'anomalie existant entre l'agilité du mécanisme et la compréhension musicale de l'exécutant. Il disait non seulement des pianistes: «la vélocité de leurs doigts met en fuite leur intelligence et leur sensibilité,"[1] mais il allait jusqu'à prédire que l'accroissement de la virtuosité "finirait par bannir toute vérité et toute sensibilité de la musique."

Si les paroles de Beethoven s'appliquent aujourd'hui encore à tant d'exécutants qui passent journellement un certain nombre d'heures au piano pour mettre leur mécanisme à la hauteur des exigences de nos jours, c'est que leur système d'étude est incomplet.

[1] Marx: "Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Clavierwerke."

Des principes élémentaires concernant le toucher font défaut dans l'enseignement du piano. Ils n'ont jamais été formulés avec la déduction logique:

I°. des lois qui régissent l'art musical;

II°. des qualités et des imperfections de l'instrument;

III°. des avantages et des désavantages de notre main dont les mouvements doivent être appropriés le mieux possible au maniement du clavier.

Tout enseignement du piano doit être commencé par une étude rationnelle du toucher, dans laquelle les notes, loin de se suivre comme les lettres d'un alphabet, formeront des groupes, on pourrait dire *des mots*. Cette étude assouplira les doigts, en leur communiquant une sorte d'intuition musicale, et évitera des erreurs qui sont, dès le début, un obstacle insurmontable à l'initiation musicale de l'élève. Chaque progrès acquis dans le mécanisme n'a de valeur que s'il rend aussitôt le jeu plus simple et plus expressif; s'il n'amène pas, comme résultat immédiat, un progrès équivalent dans l'interprétation, *son but est manqué.*

Selon Helmholtz[1] le bruit se définit par des sensations auditives irrégulièrement mélangées; les sons musicaux au contraire sont dus à une sensation simple et de nature régulière.

Entre le toucher des exécutants dont les uns font de la musique, les autres du bruit, la même distinction peut s'établir. Tandis que chez les premiers les mouvements sont ordonnés et réguliers, les seconds remuent les doigts et les mains avec désordre et irrégularité, quelle que soit la dextérité acquise; il est même logique d'admettre que le désordre soit souvent augmenté par l'accroissement de la dextérité. Eviter cet écueil est le but de cette méthode.

Les lois du toucher, fixées dans leurs principes pour l'étude, transmettent, dans l'exécution des morceaux, non seulement une belle sonorité à chacun, mais donnent aussi au style une simplicité et une clarté qui assurent, après toute étude des notes consciencieusement faite, une interprétation juste. Ce résultat est d'autant plus précieux que l'étroite correspondance du pianiste et du musicien s'impose comme complément nécessaire du fait que, dans la hiérarchie des instruments: "*le piano résume et concentre en lui l'art tout entier.*"

MARIE JAËLL.

(1) H. Helmholtz: "Theorie physiologique de la musique". Traduit par Guéroult.

H 8859.

LES PRINCIPES DU TOUCHER.

Le beau toucher est souvent un don naturel, mais il peut aussi s'acquérir 1° par *l'égalité des doigts*; 2° par *la souplesse des mouvements des doigts et des mains*; 3° par *la rapidité de l'émission du son.*

Avant de mettre les mains sur le clavier, chaque enfant devrait avoir l'intuition de ces vérités; car aucune personne, ayant un sentiment musical profond, ne joue du piano comme les méthodes l'enseignent, et il n'y a pas lieu de s'en étonner: l'enseignement des principes élémentaires est resté stationnaire pendant le XIXe siècle, tandis que le clavecin est devenu le piano moderne, c'est à dire un instrument ayant de bien autres ressources et de bien autres exigences.

L'étude du piano doit subir une transformation complète si l'on veut corriger dès le début l'inégalité des doigts, la raideur qui s'empare même des mains les plus souples au moment d'attaquer les touches, la lenteur du mouvement des doigts qui empêche l'émission rapide du son.

I

L'ÉGALITÉ DES DOIGTS.[1]

Pour obtenir l'égalité des doigts il est indispensable de changer la pose des mains afin d'affermir immédiatement, chez les commençants, l'attaque des quatrièmes doigts.

Chacun pourra en faire l'essai et constater que si l'on pose la main sur une table en la penchant du côté du cinquième doigt, on sera presque dans l'impossibilité de soulever le quatrième doigt. Il en sera, à peu près de même si l'on tient la main en ligne horizontale du deuxième au cinquième doigt. Au contraire, dès qu'on incline la main du côté du deuxième doigt en la soulevant du côté du cinquième, une grande liberté d'attaque en résulte pour les quatrièmes et cinquièmes doigts. Les exercices qui vont suivre sont précisément combinés pour l'application exclusive de cette pose de main.

Cette pose établit, du reste, à la suite d'un travail spécial, une transmission de forces, des doigts forts aux doigts faibles, dont il est utile de connaître les rapports exacts.

LE ROLE DU POUCE.

Le pouce est *fort* dans le vrai sens du mot; non seulement il affirme librement son action, mais il est, au point de vue *pianistique*, le doigt générateur; car c'est en le posant de façon à le faire servir de base aux mouvements des autres doigts, qu'on leur communiquera l'indépendance et la force.

[1] L'égalité des doigts est présentée ici comme une résultante de leur indépendance.

LE RÔLE DU 2me DOIGT.

Le second doigt est le doigt médiateur. Le pouce lui transmet une force qu'il communique à son tour aux doigts plus faibles. Il faut, pour cette raison, spécialement veiller sur lui; car la moindre incorrection de ses mouvements empêcherait cette transmission de force et laisserait malgré l'action juste du pouce, les doigts faibles dans leur impuissance naturelle.

LE RÔLE DU 3me DOIGT.

Au premier abord, on est tenté de prendre le 3me doigt pour un doigt indépendant qui ne reçoit rien et ne donne rien.

Son vrai caractère apparaîtra à mesure que le 4me et le 5me doigt acquerront de l'indépendance et de la force, car on pourrait dire qu'il devient alors le centre de gravité du mouvement des doigts par son aptitude à équilibrer la sonorité des deux doigts forts avec celle des deux doigts faibles.

LE RÔLE DU 4me DOIGT.

Le 4me doigt, quoiqu'il ait des qualités admirables, n'a pas, par lui-même, la force de les manifester. C'est le doigt invalide; pourtant c'est de lui que dépend la validité de l'ensemble, c'est à dire la pondération, l'unité.

Jusqu'ici l'on a cru qu'il fallait soumettre ce malheureux doigt à des tortures pour le rendre vigoureux, tandis qu'il est plus simple de le guérir par la force que doivent lui transmettre le pouce et le second doigt.

C'est donc par une action correcte du pouce et par un *travail spécial du 2me doigt* qu'on parviendra à préparer l'indépendance du quatrième doigt.

LE RÔLE DU 5me DOIGT.

Par l'indépendance de ses mouvements, le 4me doigt donnera au 5me une puissance qui lui assurera une sonorité prépondérante constituant, pour les autres doigts, un élément tout particulier de précision fécondante.

Ces observations s'appliquent aux 5mes doigts des deux mains; car l'accentuation musicale (toute réserve gardée concernant l'exécution des morceaux) exige dans les deux mains des gradations inverses. Dans l'ensemble des notes la pondération de la sonorité s'obtient en augmentant dans les 2 mains, des pouces aux 5mes doigts, graduellement les sons. Cette particularité qu'on pourrait appeler le rayonnement des contours inhérent à l'harmonie musicale, est aisé à constater dès qu'on est très éloigné de la musique qu'on entend, car alors les notes basses et les notes hautes sont à peu près seules perceptibles pour l'oreille.

Nos doigts sont donc, par leur disposition naturelle, en contradiction avec les lois de l'accentuation musicale.

Il est aisé de comprendre combien il importe de réagir contre cette défectuosité naturelle qui fausse complètement les rapports des notes entre elles. On y remédie par des nuances, apprises péniblement, tandis que l'élève les trouvera tout naturellement au bout de ses doigts s'il a constitué l'équilibre des sonorités en sens inverse.

A l'aide de l'homogénéité, de l'harmonie des notes entre elles, le jeu de l'élève acquerra une clarté, une maturité surprenante; l'initiation de la musique se fait dans son esprit.

II

LA SOUPLESSE

Dès qu'on empêche l'élève de raidir les mains et les doigts pour jouer, il a presque déjà un joli toucher. C'est l'immobilité dans laquelle on maintient le doigt, après avoir enfoncé la touche, qui occasionne surtout la raideur.

Du reste en analysant attentivement le mouvement fait par les doigts, lorsqu'on tire de l'instrument un son vibrant et expressif, on est frappé de ce que l'attaque de la touche se fait en imprimant au doigt *un petit glissé* qui n'est pas autre chose que *le principe de la* SOUPLESSE DU TOUCHER.

Quand même beaucoup de personnes, méconnaissant cette vérité, prétendraient qu'en principe le toucher n'est qu'une *pression intuitive* et *indéfinissable* du doigt sur la touche, ne faut-il pas, dans l'enseignement, empêcher avant tout l'élève d'avoir le sentiment erroné que pour jouer une note il suffit *d'enfoncer* la touche? Après avoir fait résonner la note, n'est-il pas de toute nécessité qu'il la suive de sa volonté consciente, de façon à l'entendre en quelque sorte continuer à chanter en lui, réveillant l'écho intime de sa pensée musicale? Comment faire mieux surgir ce travail complémentaire intérieur qu'en lui enseignant la matérialité du toucher comme un mouvement continu du doigt sur la touche aussi longtemps que la note doit résonner à son oreille?

Non seulement les attaques écourtées, faites avec l'unique préoccupation d'enfoncer la touche, ne forment pas le toucher, mais elles empêchent l'élève de penser *à la durée du son* et par conséquent à *l'enchaînement des notes*, d'où dérive L'ESPRIT MÊME DE LA MUSIQUE.

On peut donc admettre que des doigts non initiés aux ressources du toucher, faussent souvent le sentiment dans le jeu de personnes pourtant très musiciennes, tandis qu'à l'aide d'un enseignement rationnel, les doigts initiés à ces ressources permettront aux personnes de peu de culture musicale d'acquérir un jeu équilibré et expressif.

III

L'ÉMISSION DU SON.

Toute nature humaine est sujette à une inconsciente lenteur de mouvement. L'action ne suit pas immédiatement la pensée, même lorsque nous croyons agir très vite. Cette imperfection de notre organisme fait qu'il subsiste toujours un retard entre le moment où nous avons lu une note et celui où nous la jouons. Dès le commencement de l'étude du piano, il faut amoindrir ce retard par un moyen spécial. Les avantages qui en résultent sont nombreux. Non-seulement la lecture, mais la mémoire musicale elle-même en tire grand profit: car plus on diminuera le retard entre la note jouée et la note lue, plus on prolongera l'intervalle d'une note à l'autre. Cette prolongation de l'intervalle d'une note à l'autre équivaut, pour le cerveau, à un ralentissement dans la succession des notes, et facilite naturellement sa tâche.

Pour corriger cette espèce d'infériorité organique, il importe de s'asseoir très bas pendant le travail afin d'immobiliser le bras et la main. Non seulement l'attaque de la touche faite exclusivement par le mouvement du doigt sera d'autant plus rapide que le déplacement sera limité aux seules articulations des doigts, mais cette pose ayant amplifié le jeu des articulations, l'élan des doigts devient plus considérable et leur permet d'enfoncer aisément des touches très résistantes. Car, de tout temps, *jouer des doigts* a été le but d'études persévérantes; mais ce but a été de moins en moins atteint à mesure que les pianos, par l'accroissement de leurs dimensions, ont exigé plus de force du doigt pour l'attaque des touches; ce nouveau procédé atténue donc cette disproportion en doublant, pour ainsi dire, la force du jeu des articulations.

Il ne s'agit pas, c'est bien entendu, d'une modification de la pose de l'exécutant en général, car pour attaquer aisément les touches au fond du clavier, comme cette méthode l'exige, il est préférable de s'asseoir très haut. Les recommandations précédentes s'appliquent donc spécialement à l'étude.

Le Toucher défini par les Fig. I. II. III et IV, s'applique également à
L'ÉMISSION ISOLÉE DU POUCE et à **CHAQUE GROUPE DE NOTES**

Fig: I.

Fig: I.

Position de la main au moment de faire l'attaque du pouce par le poids de la main.

Fig: IV.

Fig: IV.

La main est soulevée avec souplesse pendant la durée de la pause, et elle reprend la pose fig. 1.

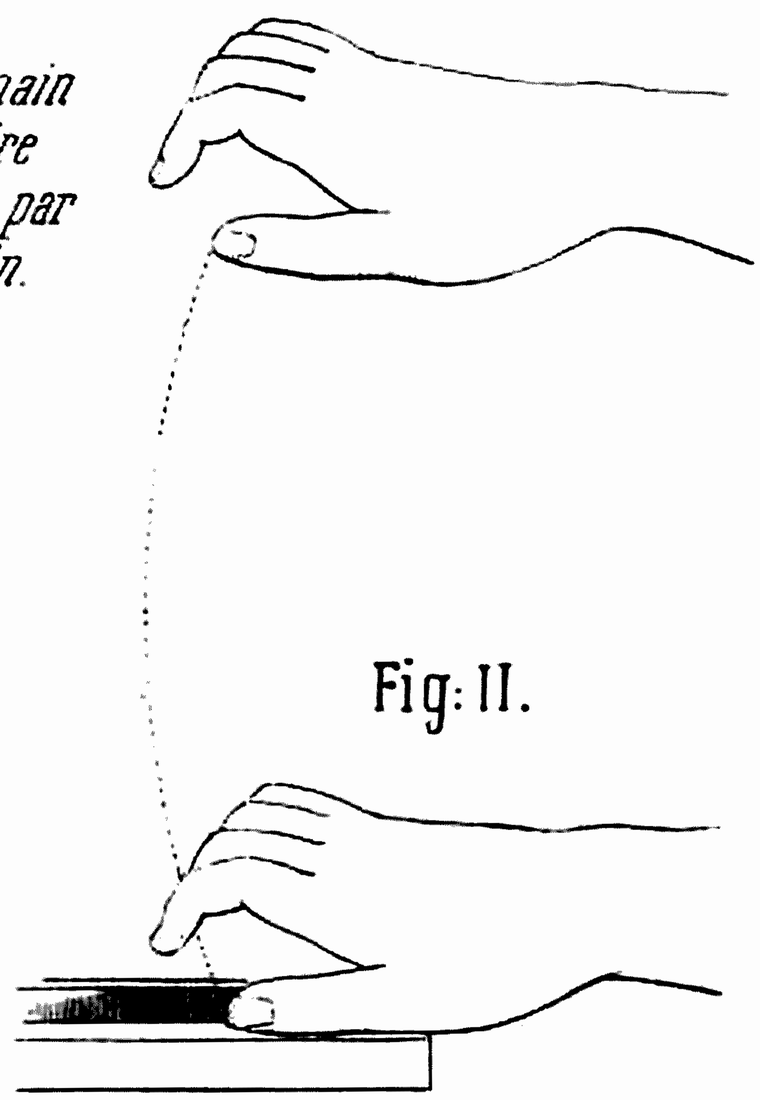


Fig: III.

L'attaque est terminée au bord de la touche à l'aide du glissé fait pendant la durée de la note.

Fig: III.

Fig: II.

Fig: II.

L'attaque du pouce est commencée au milieu de la touche.

POSITION DU 2e DOIGT

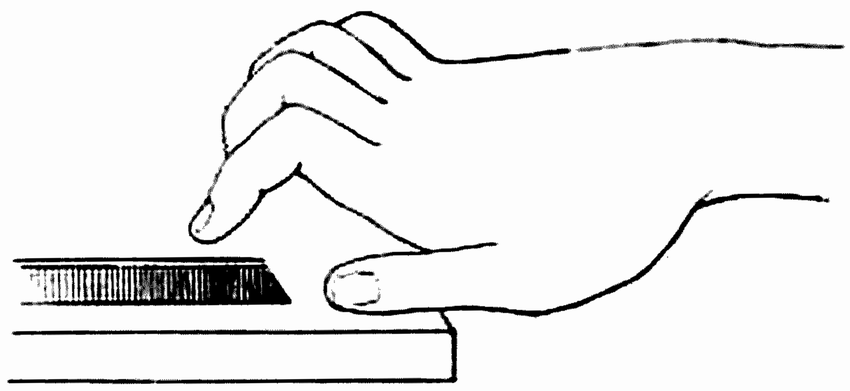


Fig: V.

Fig. V. En inclinant les deux dernières phalanges du 2e doigt vers la touche, on mettra la première phalange (celle qui tient à la main) *autant que possible en ligne verticale. C'est cette pose qui développe le plus promptement le* ***JEU DES DOIGTS****, mais les enfants seuls, ou les personnes ayant les doigts très assouplis, pourront se l'approprier assez rapidement. En général on n'y arrivera que graduellement, par le travail. Tout ce qu'on pourra exiger au début, c'est que la ligne de la main soit nivelée avec celle des doigts* (voir les 4 premières figures), *c'est-à-dire que les articulations ne se mettent pas en saillie entre la main et les doigts.*

APPLICATION DES PRINCIPES PRÉCÉDENTS.

ÉMISSION D'UNE NOTE ISOLÉE.

LE POUCE.

Pour rendre la main molle, presque désarticulée et sans volonté, on rapprochera les cinq doigts les uns des autres; puis, laissant le pouce immobile, on lui fera faire l'attaque de la note par le seul poids de la main, en appuyant sur la touche toute la dernière phalange (y compris l'articulation).

Ayant préalablement levé la main (Fig. I) on commencera l'attaque au milieu de la touche (Fig. II); on la terminera au bord de la touche à l'aide d'un *glissé*, qui, se prolongeant pendant toute la durée de la note, rappelle le mouvement de l'archet sur une corde (Fig. III).

L'élasticité nécessaire au beau toucher se trouverait détruite si, en enfonçant la touche, le doigt faisait le moindre arrêt; le glissé se fera toujours *TRÈS LENTEMENT* afin qu'il n'y ait *AUCUN ARRÊT* sur la touche, *ni au début ni à la fin de l'attaque.*

LES SOUPIRS.

De même que la durée de la note exige un mouvement continu du doigt sur la touche, de même la durée de la pause exigera un mouvement continu de la main au dessus de la touche.

En la soulevant avec souplesse, on ramènera la main du bord vers le milieu de la touche pendant la durée de la pause (Fig. IV), *jouant* en quelque sorte la pause, de manière à conduire chaque fois le doigt sur la touche au moment précis de l'attaque de la note suivante.

L'enseignement du toucher est non-seulement inséparable de la stricte observation des silences, mais on devra prêter aux pauses et aux soupirs la même attention qu'aux notes, en se conformant partout aux règles ci-dessus émises.

Non seulement aucun des exercices ne doit être joué fort, mais la souplesse étant au début incompatible avec la force, on s'appliquera à donner *le moins de son possible* dans la crainte que le moindre effort ne raidisse le doigt ou la main.

POUR L'ÉTUDE on s'asseoira tout au plus à 40 centimètres de hauteur.

Les enfants aussi prendront, dès qu'ils commenceront leurs études, l'habitude de s'asseoir bas, c'est à dire que le coude devra être sensiblement moins haut que la main. Les progrès rapides de leur mécanisme leur feront comprendre l'utilité de cette pose, un peu incommode, qui permet non seulement d'immobiliser le bras mais toute la partie supérieure du corps, qu'on inclinera *légèrement en arrière.*

En règle générale les exercices doivent être joués très lentement et en comptant strictement, à haute voix, tous les temps de la mesure. Uniquement lorsque la mesure sera d'une égalité impeccable on pourra, pour éviter la fatigue, se dispenser de compter haut.

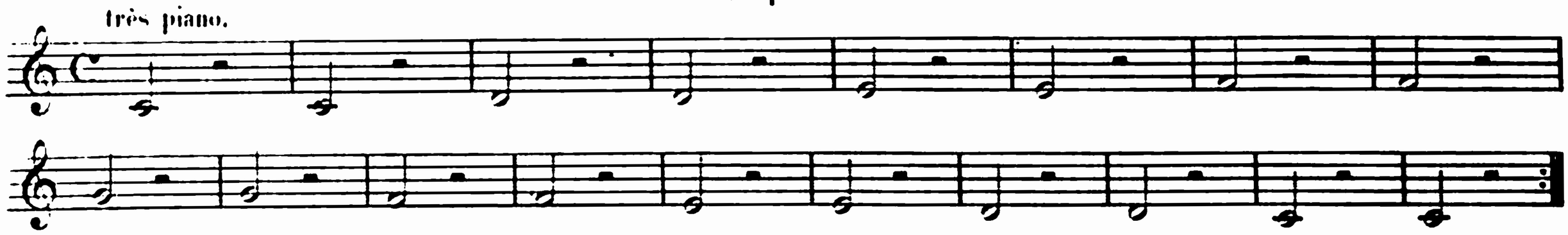
1er EXERCICE.

ÉMISSION D'UNE NOTE ISOLÉE.

(le pouce).

MAIN DROITE.

très piano.

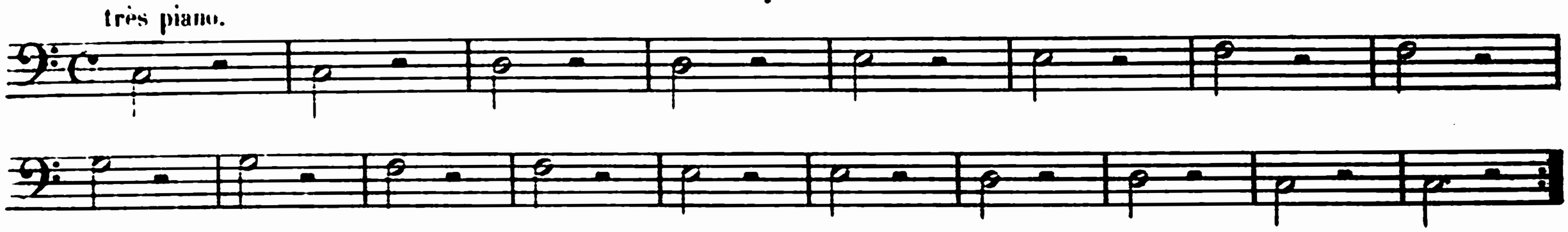


2me EXERCICE.

(le pouce).

MAIN GAUCHE.

très piano.

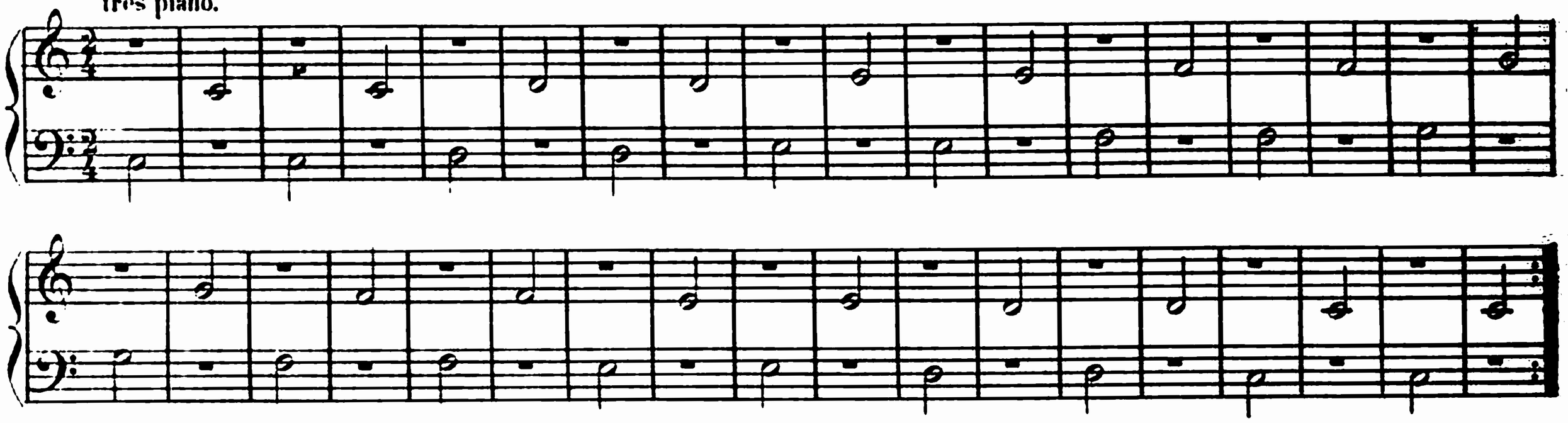


Si les exercices précédents n'ont pas été faits correctement, le suivant servira à les rectifier à cause de la facilité avec laquelle les deux mains agissent en sens inverse. Si une main fait l'attaque pendant que l'autre prépare la sienne en *jouant* la pause, les deux mouvements deviennent forcément élastiques en se contre-balançant.

3me EXERCICE.

(les pouces).

très piano.

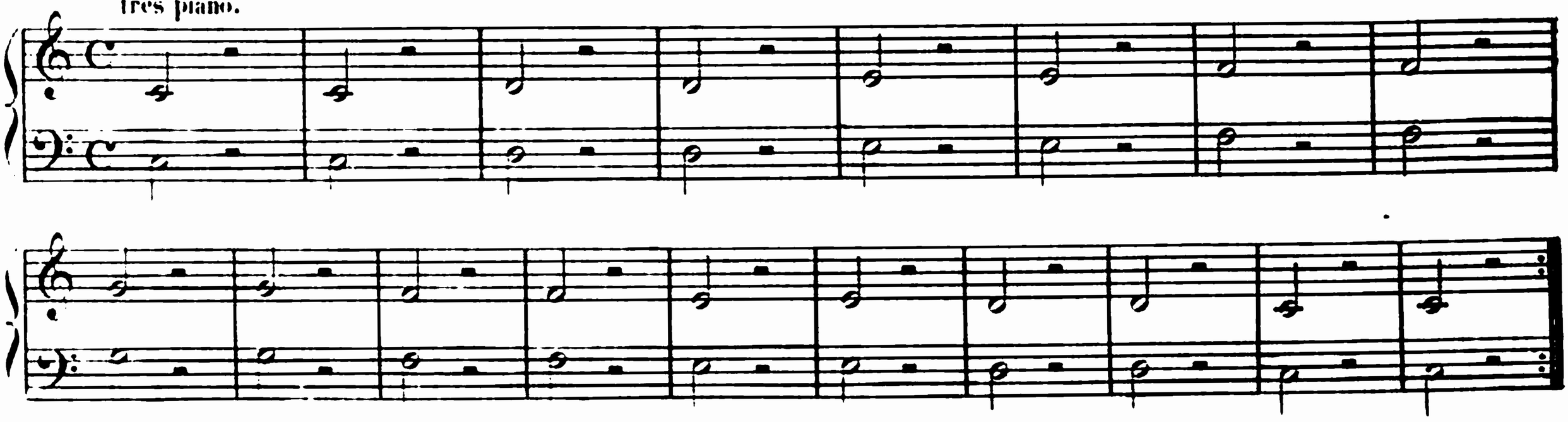


En jouant les deux mains simultanément dans l'exercice suivant on s'efforcera de conserver à leur mouvement parallèle l'élasticité acquise dans l'exercice précédent.

4me EXERCICE.

(les pouces).

très piano.



ENCHAINEMENT DES NOTES

LA POSE DU SECOND DOIGT.

On inclinera les deux dernières phalanges du second doigt vers les touches en mettant la première phalange (celle qui relie le doigt à la main) autant que possible en ligne verticale. (1)

L'index ayant pris cette position, les 3mes 4mes et 5mes doigts prendront forcément une pose analogue; dès lors on pourra *redresser* la main du côté des doigts faibles, (4me et 5me doigts) de façon que du second au cinquième, chaque doigt attaque la touche avec une augmentation de hauteur; unique moyen de développer la sonorité des 4mes et 5mes doigts dans les proportions voulues. (Fig. V)

Au début, pendant que l'élève jouera, il sera bon de soutenir sa main du côté des 4me et 5me doigts, en la redressant, afin qu'elle ne fléchisse pas dans sa pose.

Chaque enchaînement de notes est réuni en un seul mouvement glissé comme un violoniste joue plusieurs notes en un seul coup d'archet. (Les quatre Figures désignant le toucher du pouce s'appliquent de même au toucher de chaque groupe de notes).

Dans l'enchaînement du pouce et du second doigt, le pouce tracera son attaque au milieu de la touche, tandis que le second doigt suivra l'impulsion donnée et jouera la sienne en glissant jusqu'au bord de la touche suivante. (2)

Quelque soit le nombre des notes enchaînées, le procédé sera toujours le même: le pouce commencera l'attaque au milieu de la touche, la dernière note sera jouée soit par le 3me, le 4me ou le 5me doigt, au bord du clavier, les autres doigts prendront corrélativement les places intermédiaires.

Par cette méthode l'élève ne pourra plus, par inexpérience ou maladresse, jouer de préférence sur le bord des touches. En formant son toucher il prendra immédiatement possession du clavier, et apprendra à connaître sa subtilité, car il y a, du fond jusqu'au bord de la touche, les échelons d'une infinité de nuances, chaque touche ayant au fond un enfoncement sensiblement moindre que sur le bord.

Afin de bien réveiller la sensibilité du doigt au contact du clavier, on appuiera sur la touche, durant l'émission de la note, non pas seulement le bout mais presque toute la phalangette du doigt. (3)

Le pouce fera ses attaques dans les mêmes conditions qu'auparavant, et les soupirs leur serviront toujours de préparation. On s'appliquera à jouer *piano* comme dans les exercices précédents, et la main devra rester molle, presque désarticulée et sans volonté. En cas de raideur, on prendra chaque fois la main de l'élève, l'agitant un peu en rapprochant les doigts, pour les déraidir.

(1) C'est cette pose qui développe le plus promptement *le jeu des doigts;* elle sera maintenue pour les exercices, les gammes, et l'étude du toucher appliquée aux morceaux. Les enfants seuls, ou les personnes ayant les doigts très assouplis, pourront se l'approprier assez rapidement. En général on n'y arrivera que graduellement par le travail; tout ce qu'on pourra exiger au début c'est que la ligne de la main soit nivelée avec celle des doigts, (voir les quatre 1res figures) c'est à dire que les articulations ne se mettent pas en saillie entre la main et les doigts.

(2) Il va sans dire que le pouce étant plus court que les autres doigts, on ne ramènera pas ceux-ci à son niveau: chaque doigt gardera sa longueur respective. (Voir Fig. V ou Fig. II).

(3) Il suffira de comparer les marteaux de nos pianos à ceux d'il y a cinquante ans pour constater que leur dimension est assez changée pour justifier une telle modification de l'attaque du doigt, surtout lorsqu'il s'agit d'acquérir un son velouté et sonore à la fois, (car les sonorités d'un autre genre peuvent exiger des modifications à cette règle).

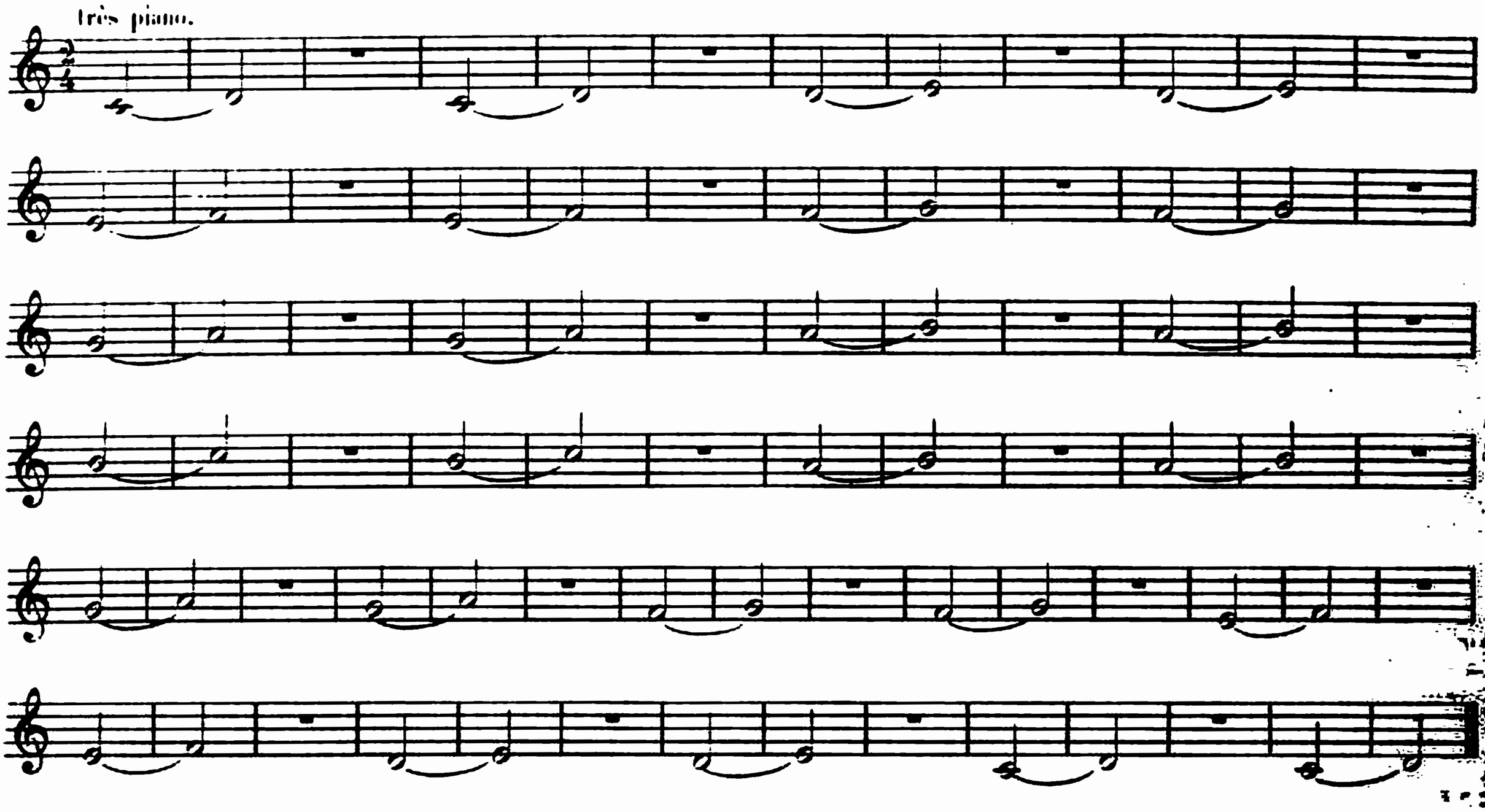
5.me EXERCICE.

ENCHAINEMENT DE DEUX NOTES.

(pouce et 2.me doigt).

MAIN DROITE.

très piano.

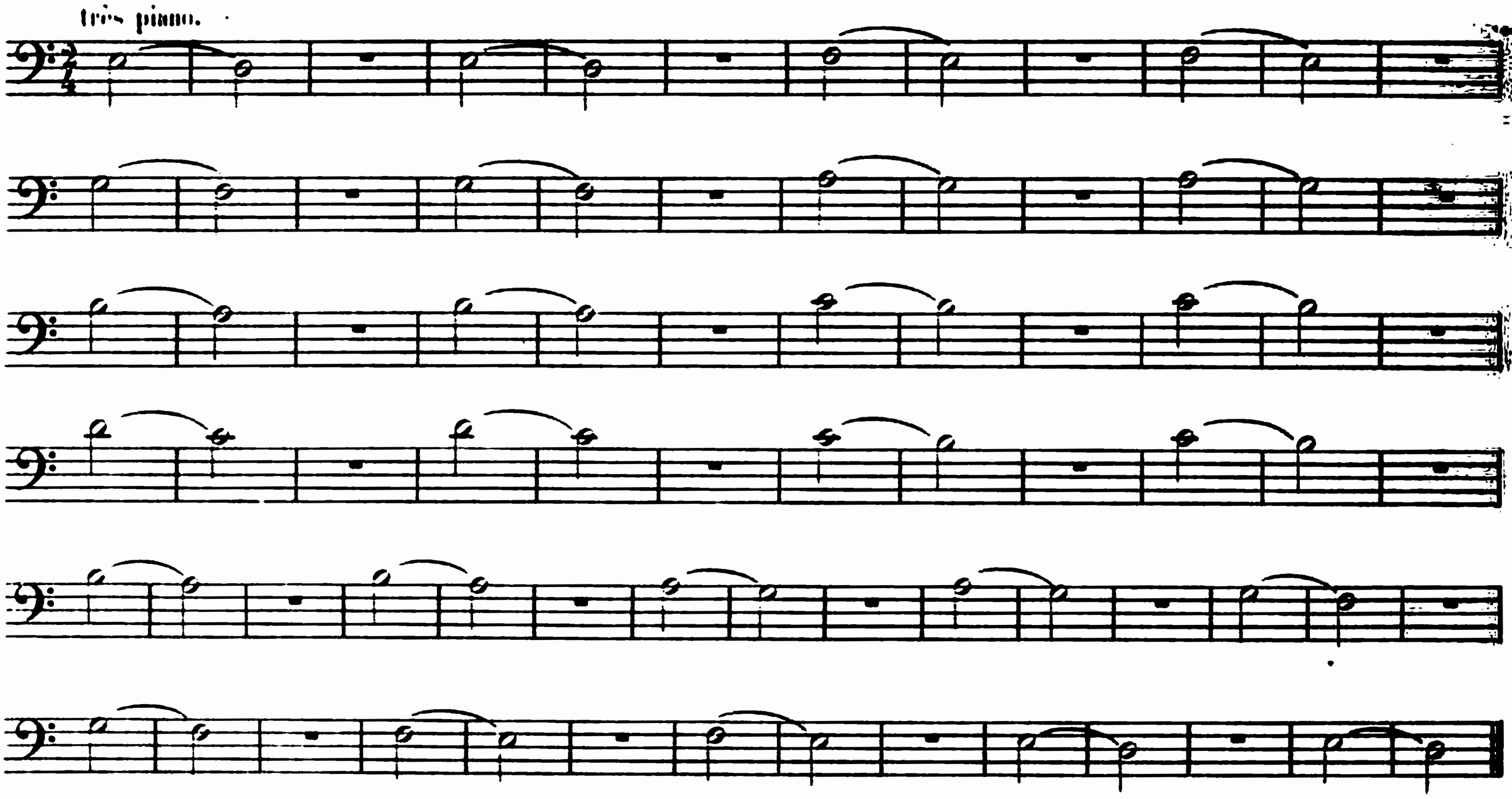


6.me EXERCICE.

(pouce et 2.me doigt).

MAIN GAUCHE.

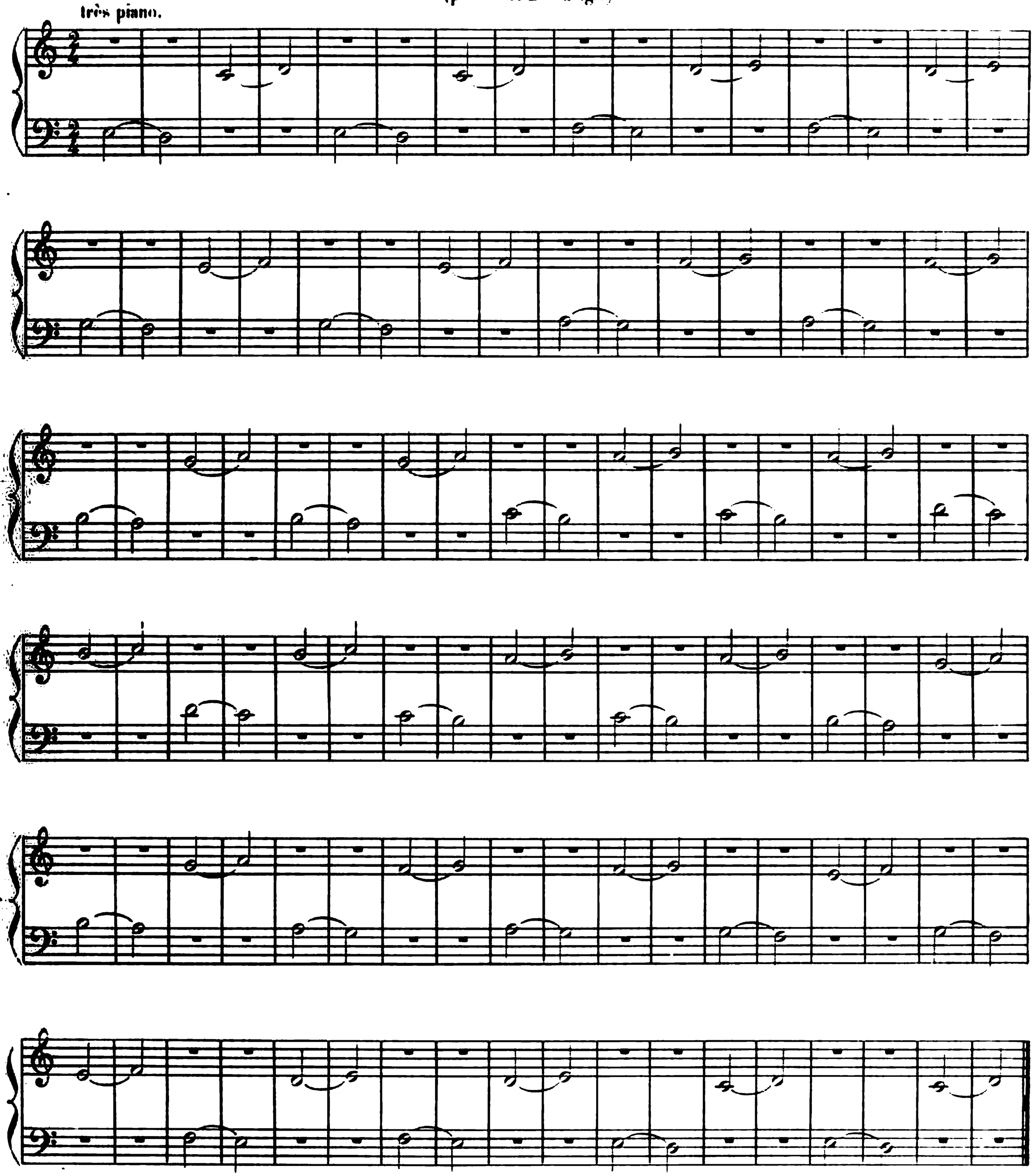
très piano.



Les deux mouvements (le toucher et la préparation du toucher) deviendront forcément élastiques, si l'on répète ces deux exercices en jouant avec une main l'enchaînement des notes, tandis qu'on prépare avec l'autre la première attaque de l'enchaînement suivant.

EXERCICE SUPPLÉMENTAIRE.

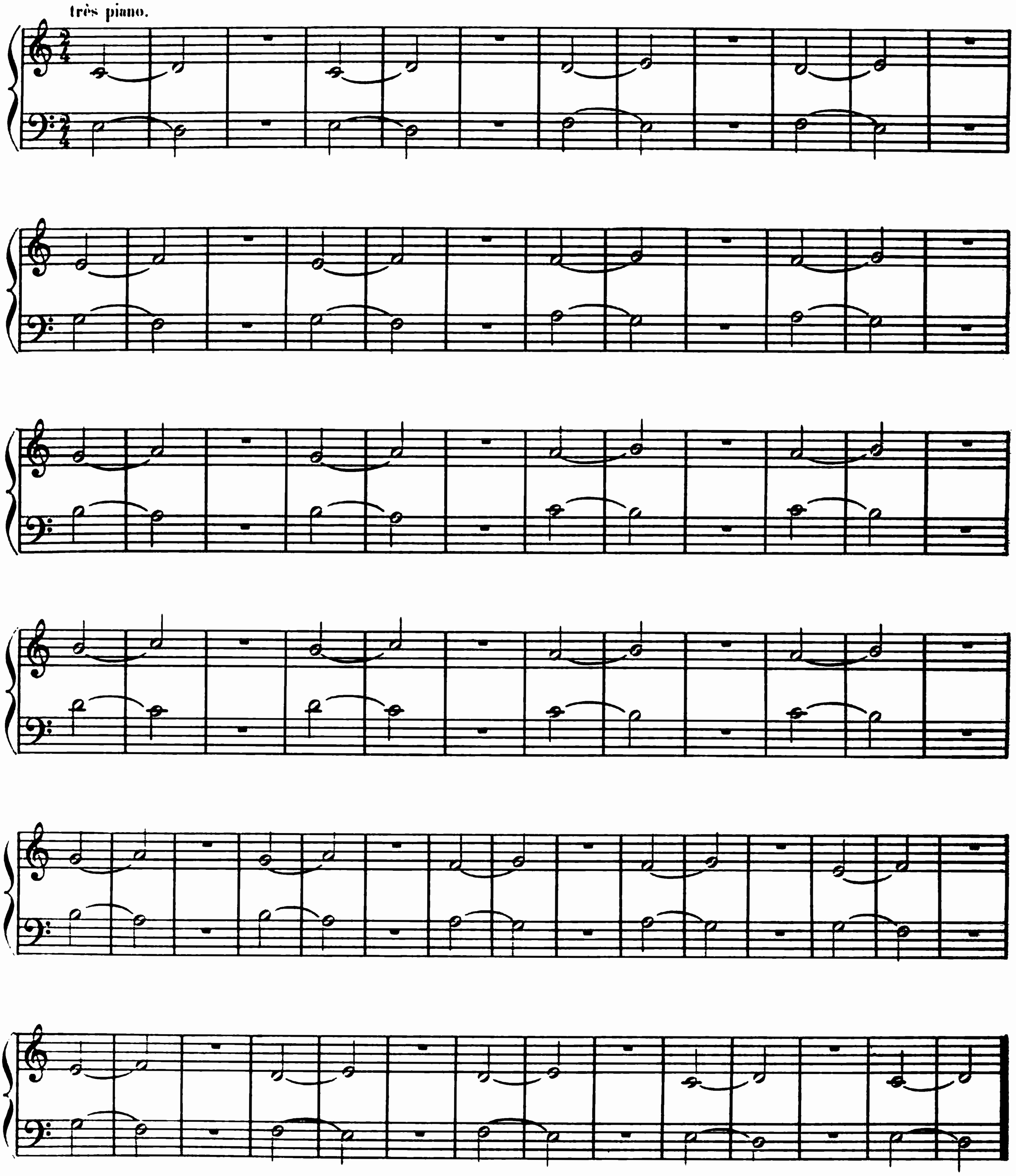
(pouces et 2mes doigts).



En jouant les deux mains simultanément on s'appliquera de conserver à leur mouvement parallèle l'élasticité acquise dans l'exercice précédent.

7me EXERCICE.

(pouces et 2mes doigts).



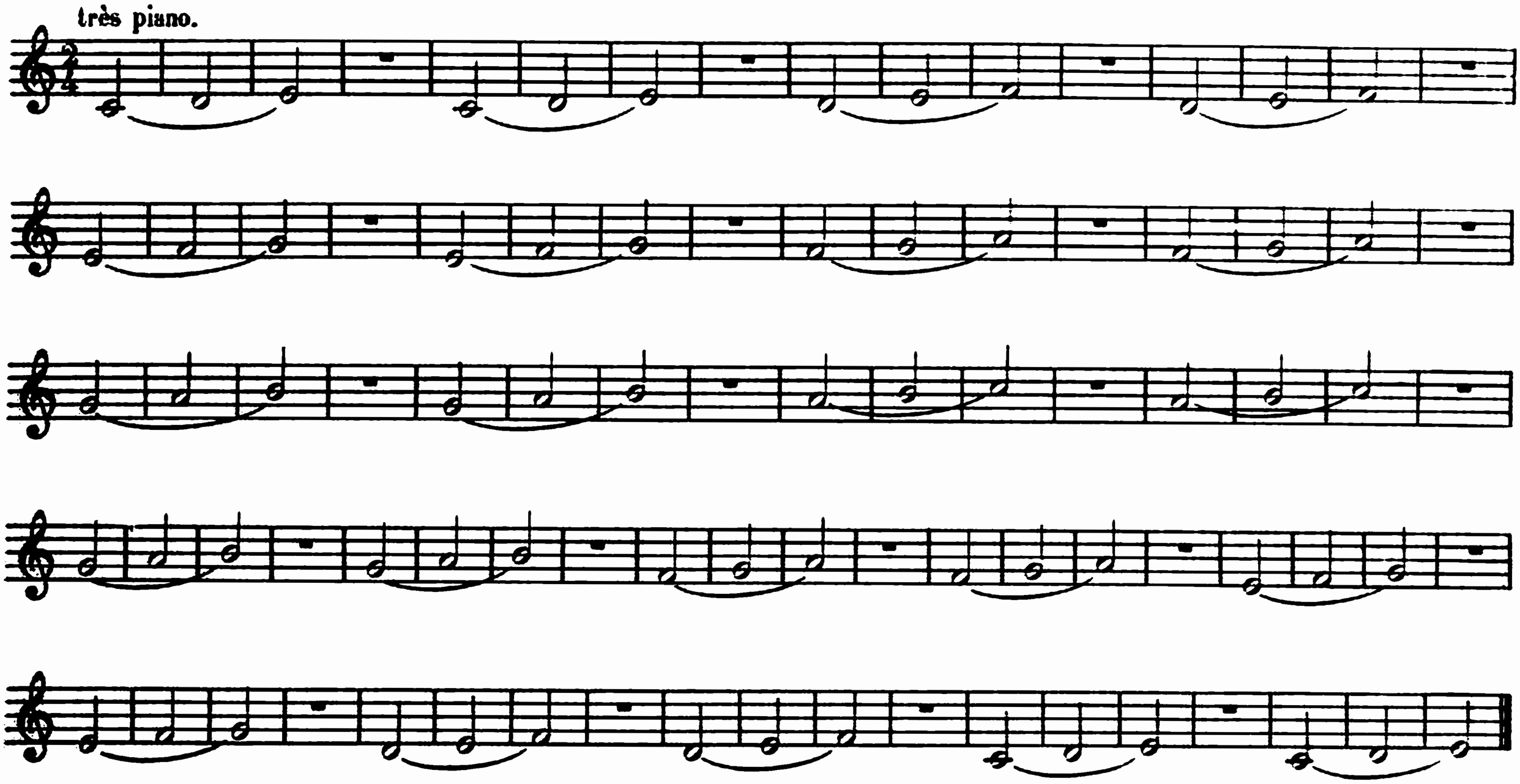
8me EXERCICE.

ENCHAINEMENT DE TROIS NOTES.

(pouce, 2me et 3me doigts).

MAIN DROITE.

très piano.

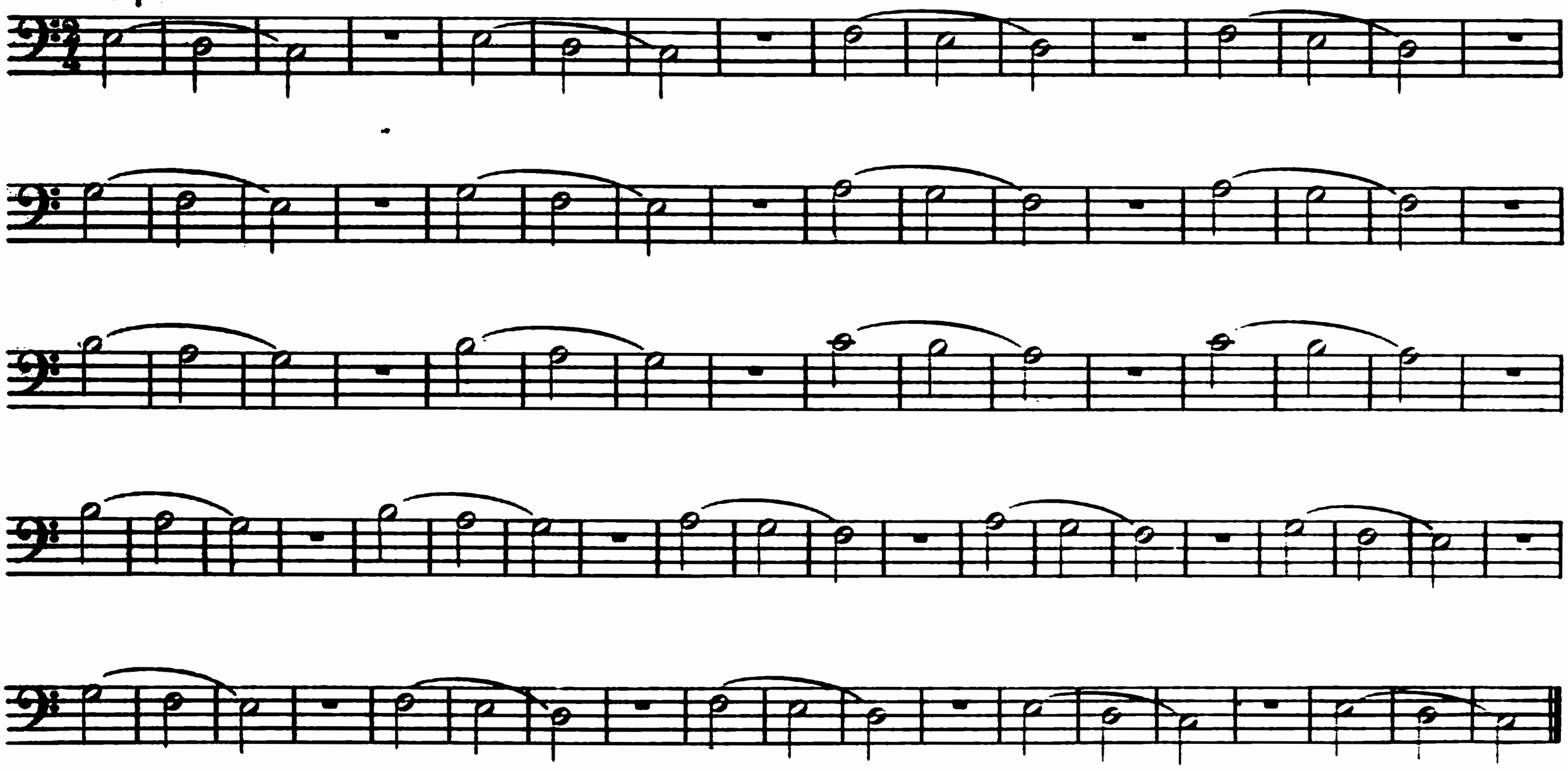


9me EXERCICE.

(pouce, 2me et 3me doigts).

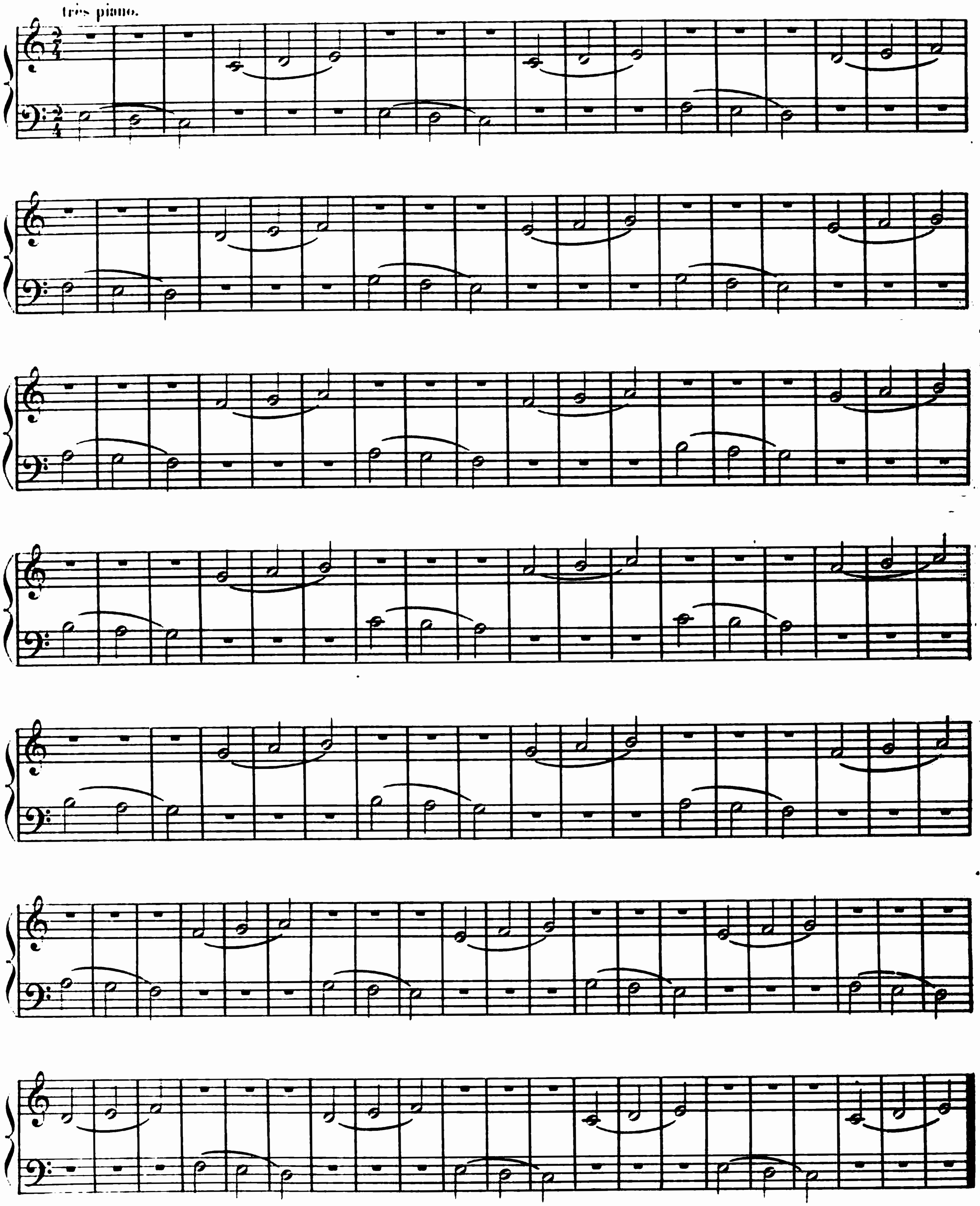
MAIN DROITE.

très piano.



EXERCICE SUPPLÉMENTAIRE.

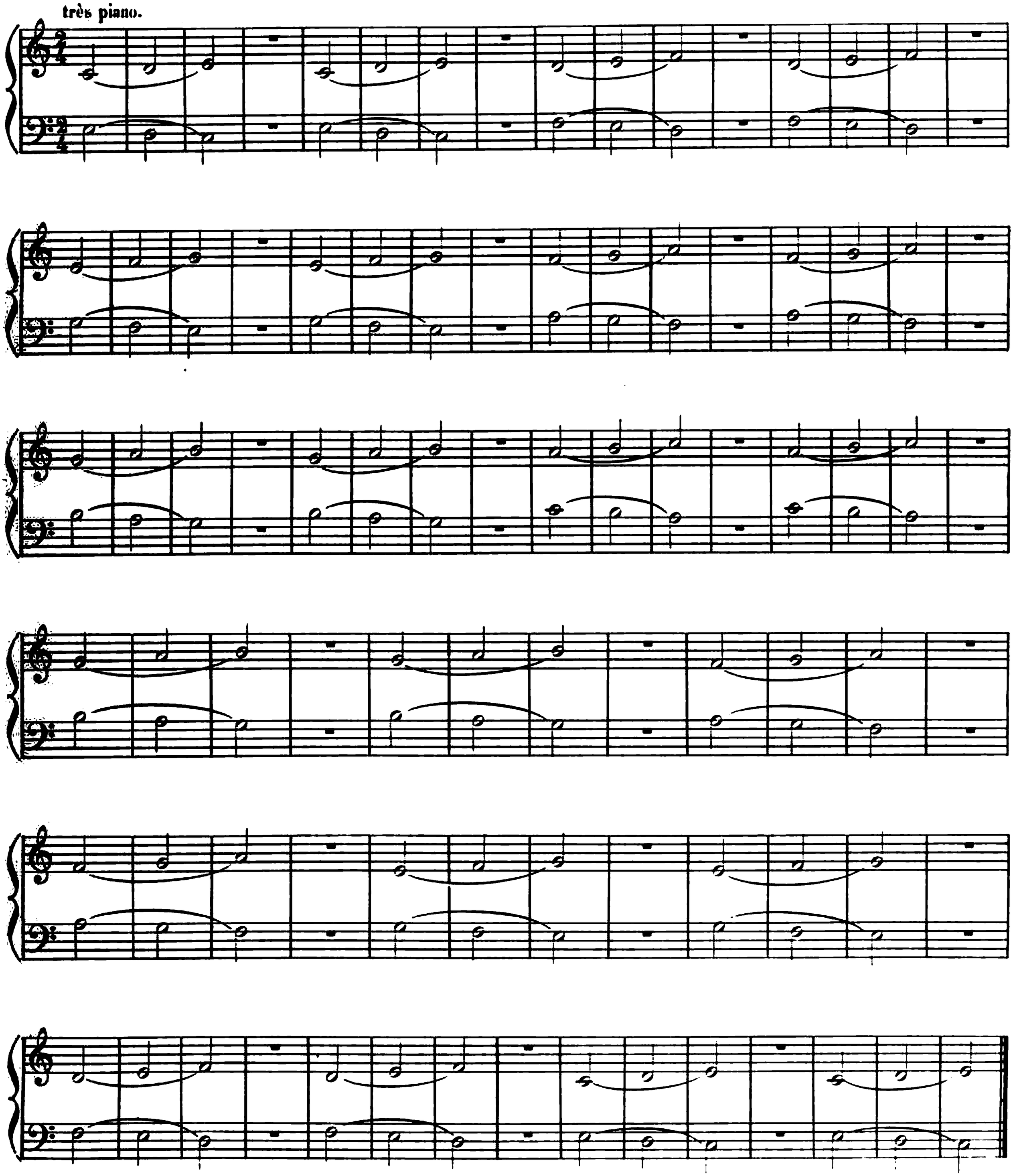
(pouces, 2mes et 3mes doigts).



10me EXERCICE.

(pouces, 2mes et 3mes doigts).

très piano.



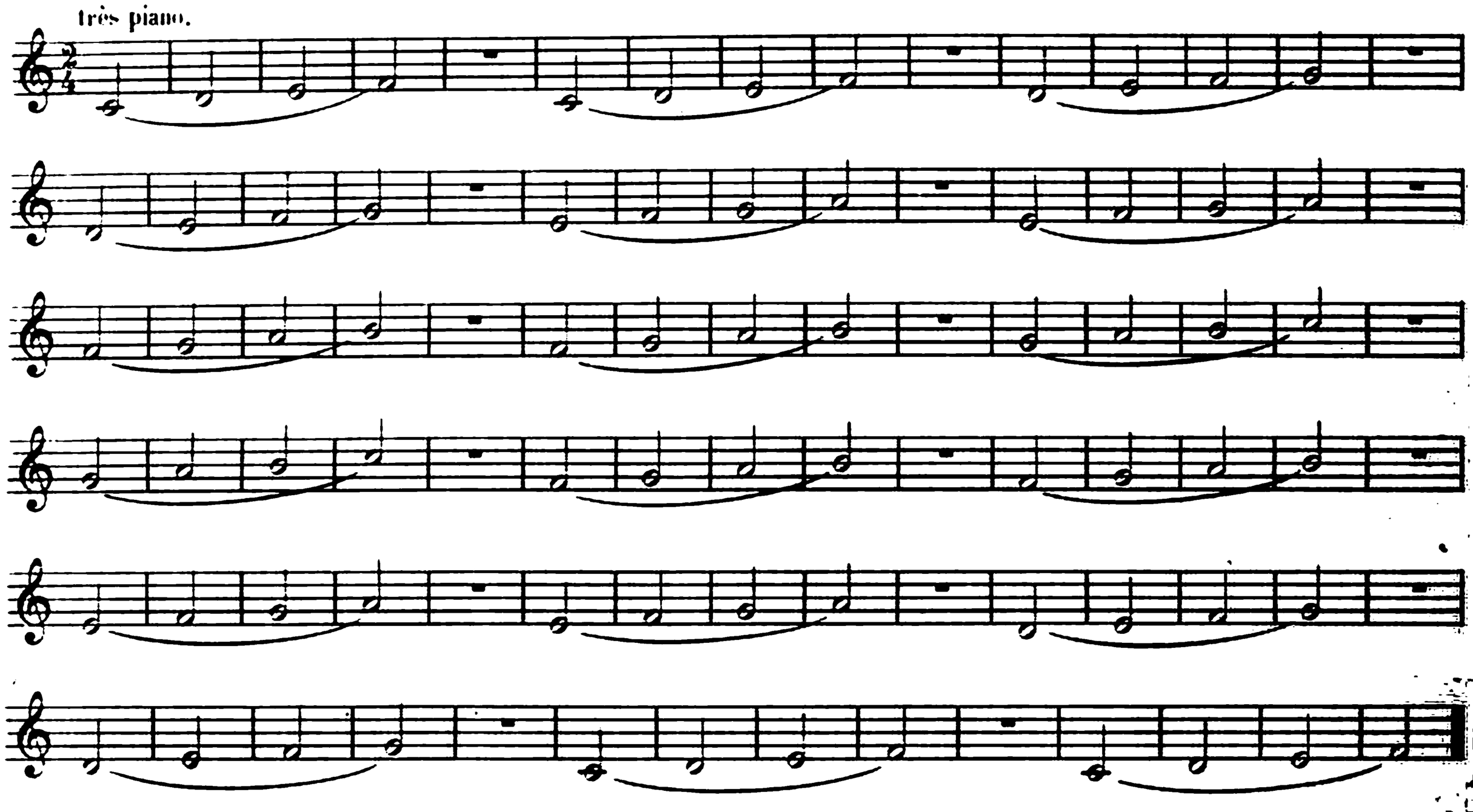
11me EXERCICE.

ENCHAINEMENT DE QUATRE NOTES.

(pouce, 2me, 3me et 4me doigts).

MAIN DROITE.

très piano.

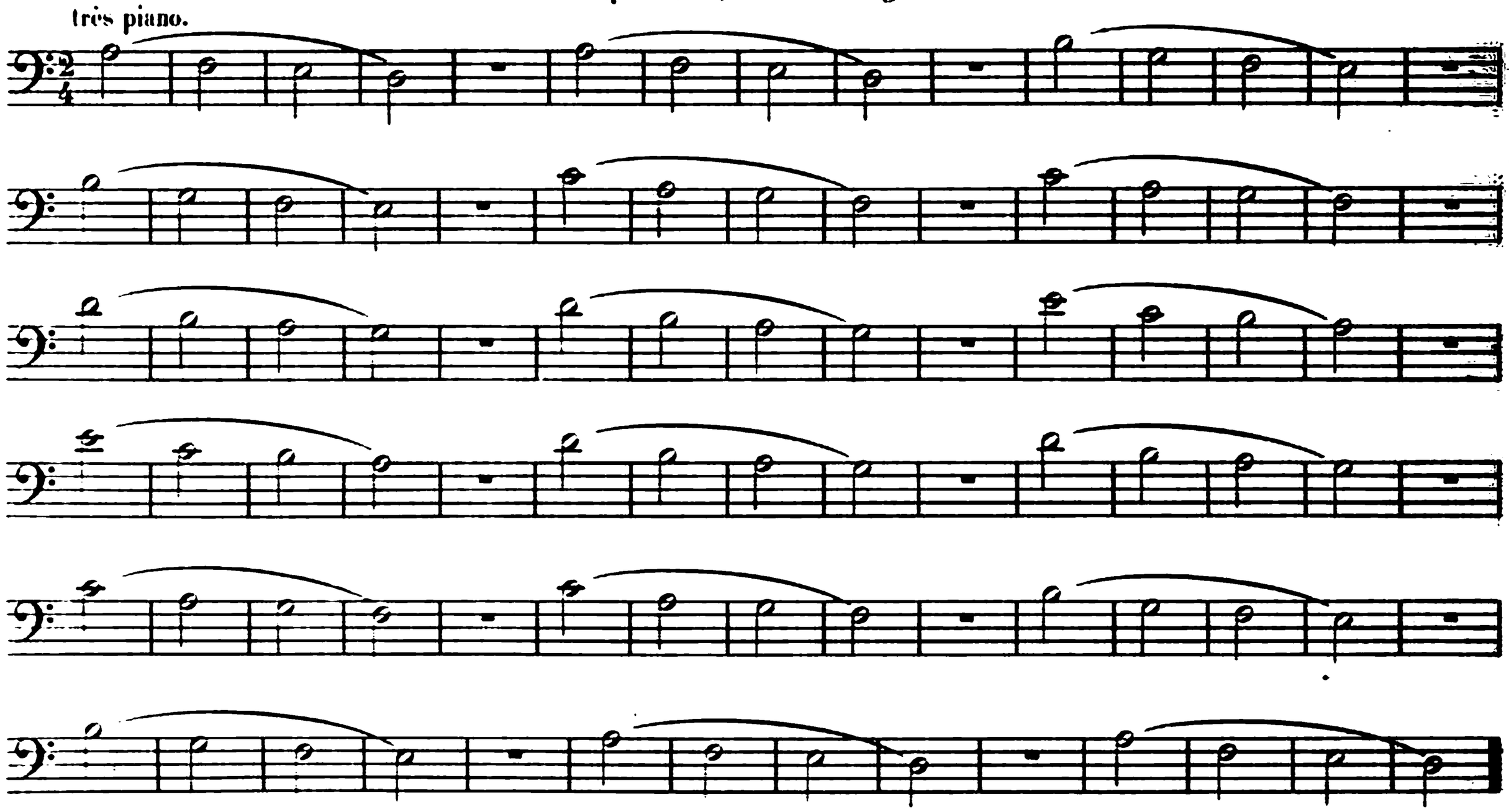


12me EXERCICE.

(pouce, 2me, 3me et 4me doigts).

MAIN GAUCHE.

très piano.

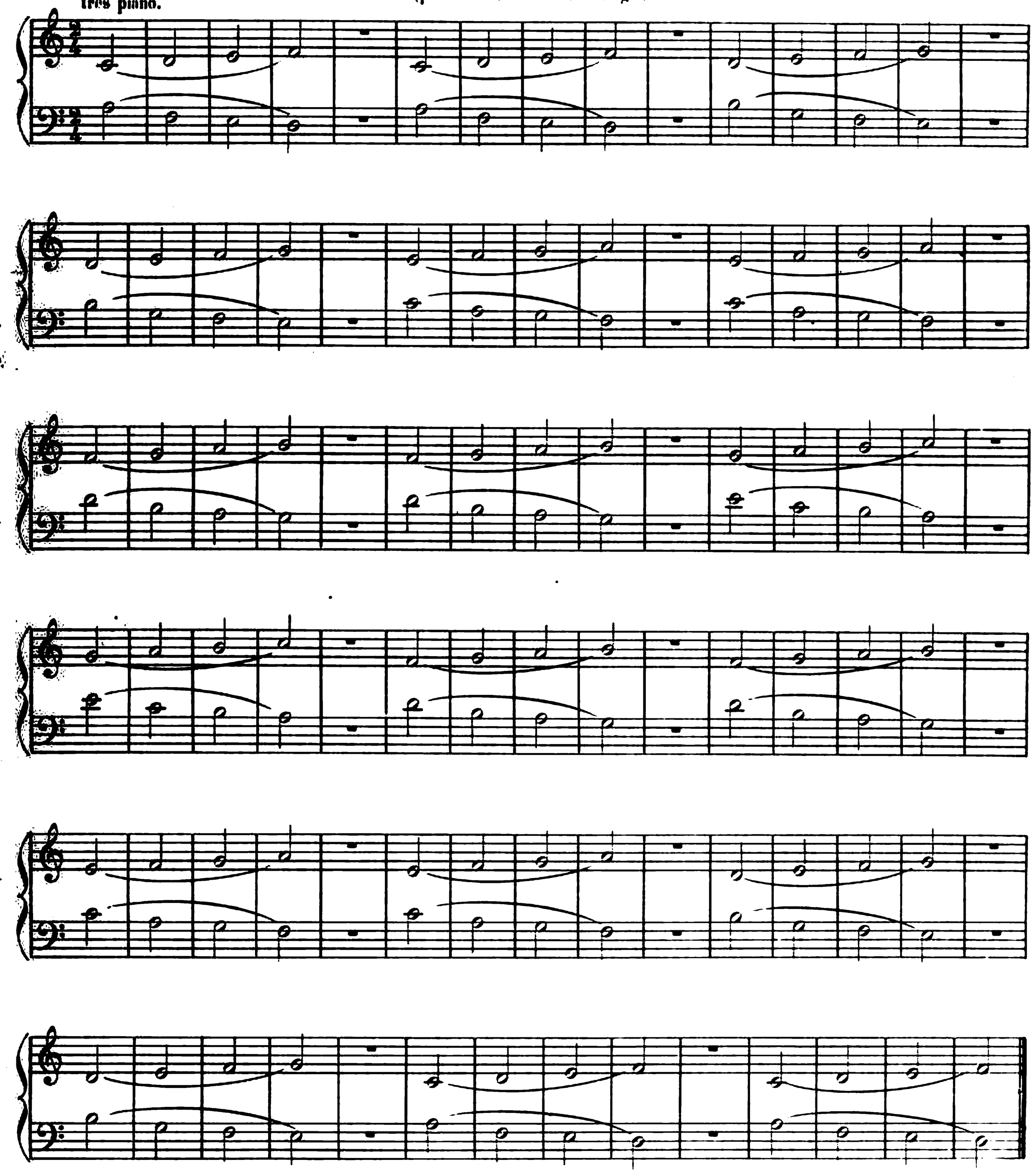


L'exercice supplémentaire n'est pas intercalé entre les groupes de 4 et de 5 notes, parce qu'il pourrait offrir certaine complication de notes pour les commençants, mais chacun pourra, comme dans les autres groupes, faire précéder l'exercice des mains réunies par l'exercice supplémentaire.

13.me EXERCICE.

(pouces, 2.mes 3.mes et 4.mes doigts).

très piano.



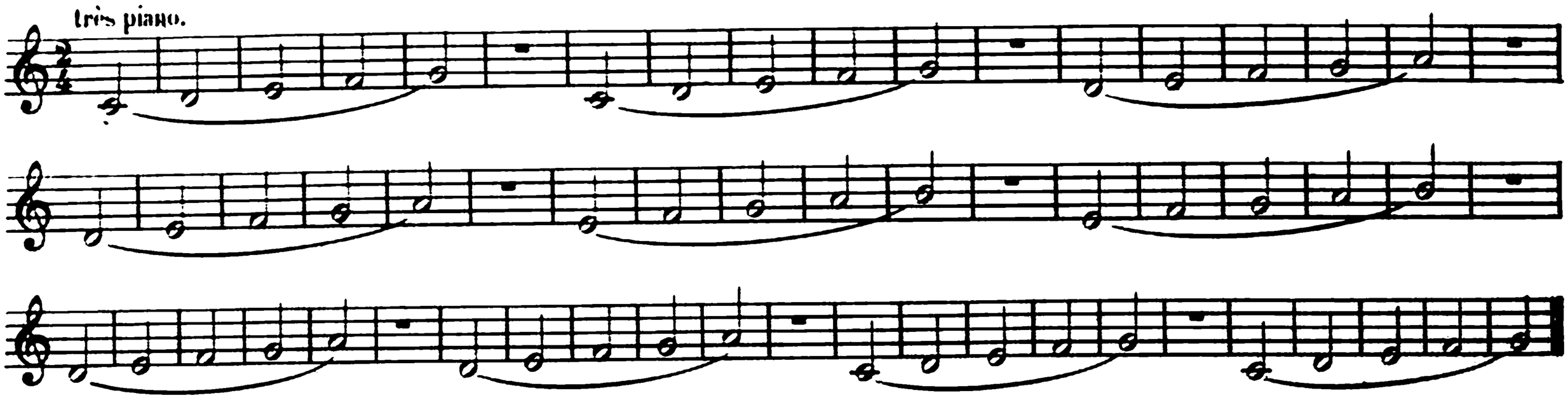
14me EXERCICE.

ENCHAINEMENT DE CINQ NOTES.

(pouce, 2me, 3me, 4me et 5me doigts).

MAIN DROITE.

très piano.

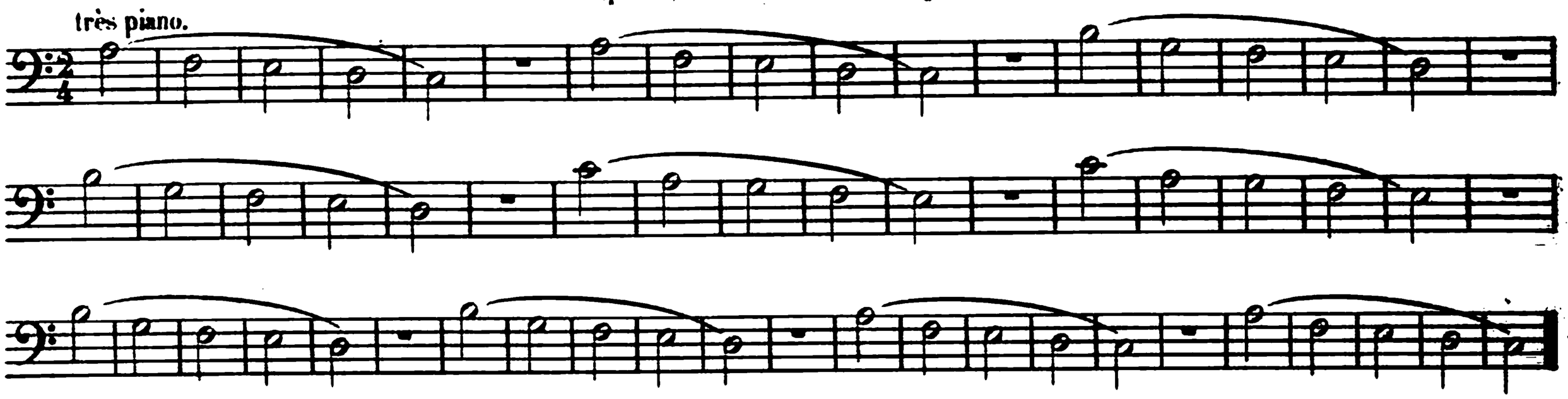


15me EXERCICE.

(pouce, 2me, 3me, 4me et 5me doigts).

MAIN GAUCHE.

très piano.

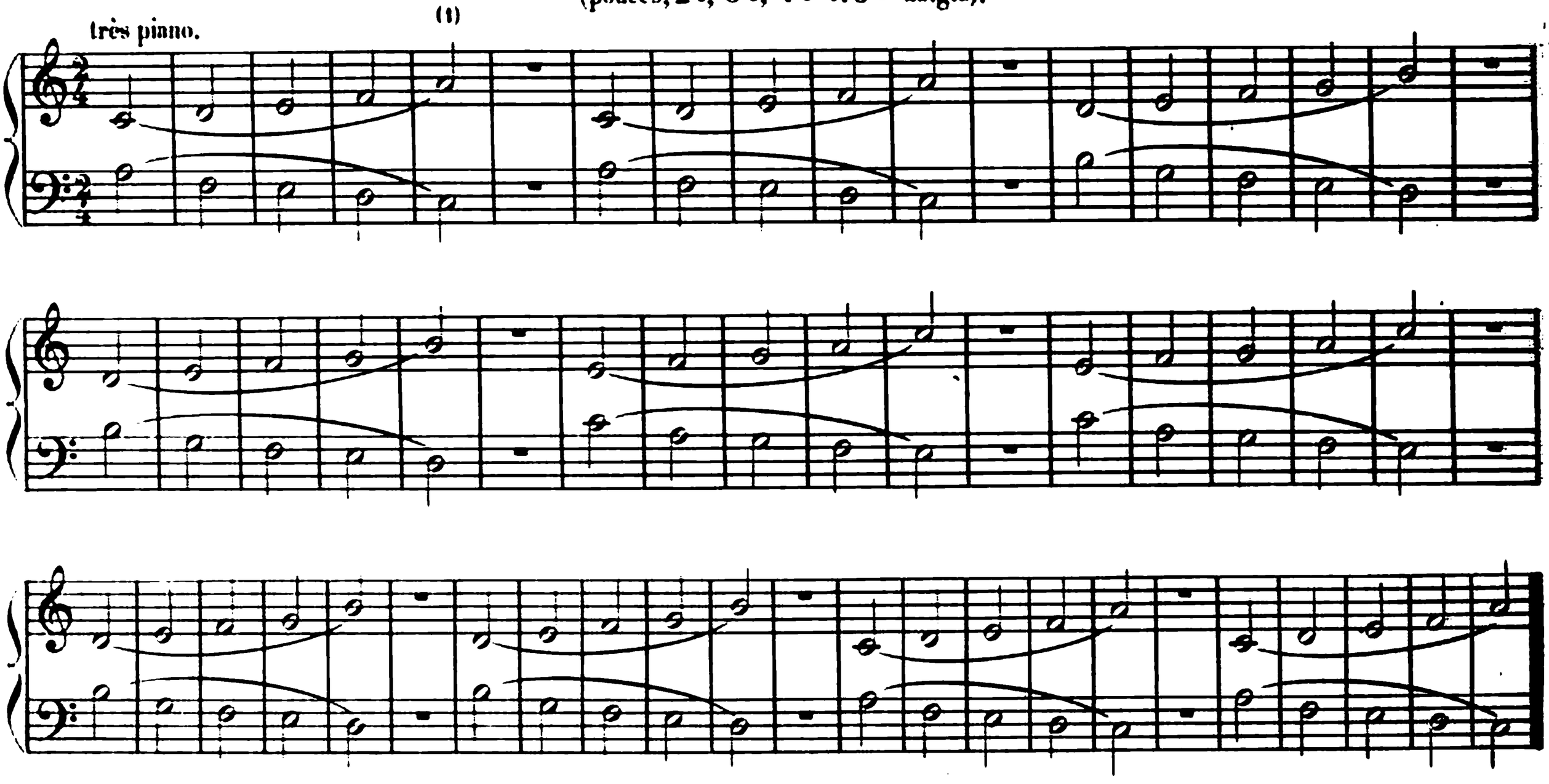


16me EXERCICE.

(pouces, 2mes, 3mes, 4mes et 5mes doigts).

très piano.

(1)



Lorsque les deux mains sont réunies, le 5me doigt de la main droite échange l'intervalle de la quinte contre la sixte par besoin euphonique.

GRADATION DE LA SONORITÉ DU *pp* AU *f*.

Lorsque, affermis par le travail des exercices précédents, les doigts faibles pourront effectuer des attaques plus fortes sans rien perdre de leur souplesse, on commencera à graduer la sonorité des notes.

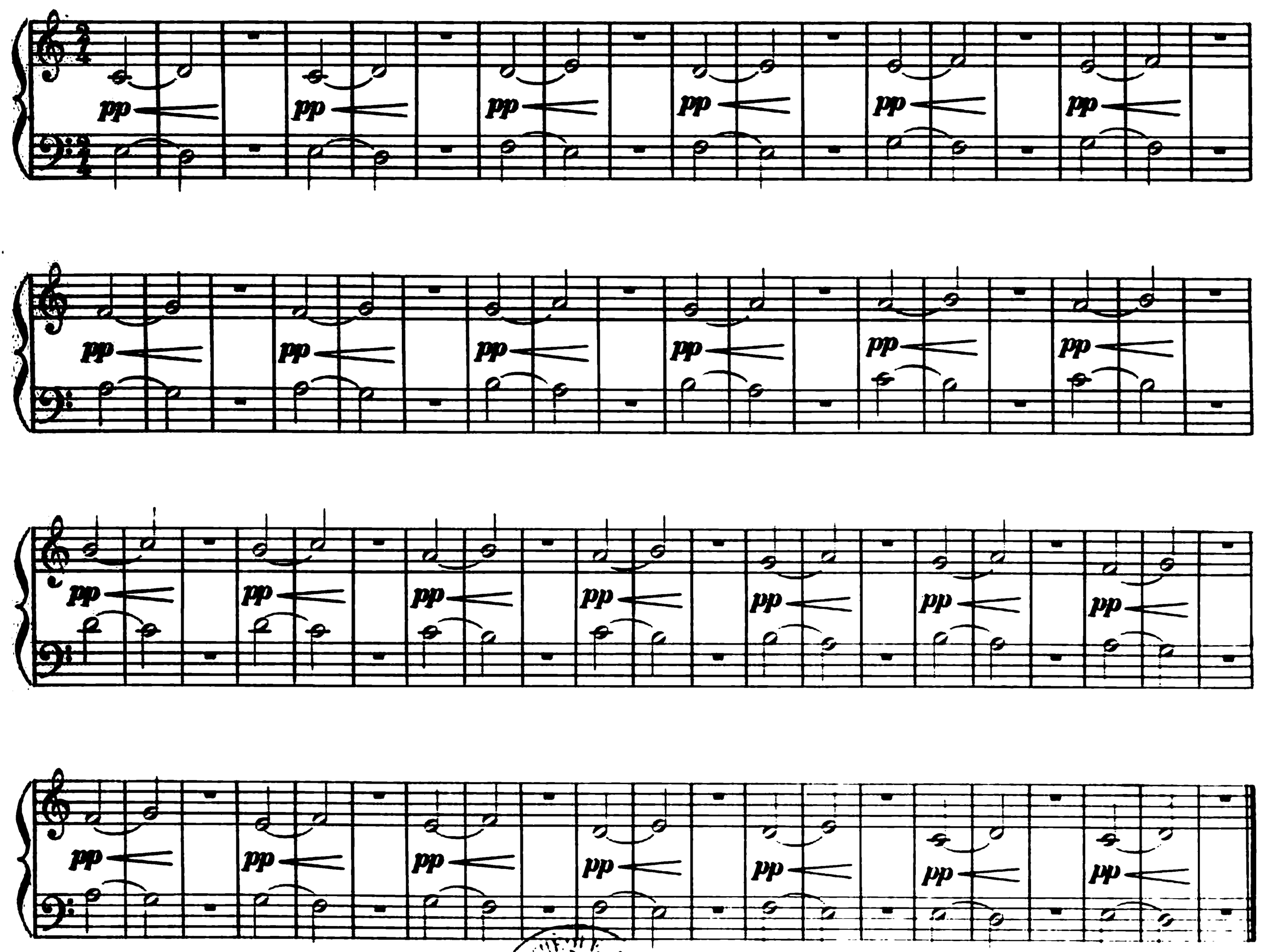
L'attaque du pouce, préparée pendant la pause par le mouvement de la main, se fait sans la moindre articulation du doigt et restera toujours la plus faible.

Pour éviter toute raideur des doigts, il sera préférable de commencer à faire d'abord des gradations du *pianissimo* au *piano*, en suite au *mezzo forte*, et finalement au *forte*;[1] car si le son prend de la dureté dans la force, l'attaque sera mal faite, c'est à dire sans la souplesse indispensable au beau toucher.

Excepté ceux du pouce tous les exercices précédents seront supprimés dès qu'on pourra aborder les suivants pour lesquels ils ont servi de préparation.

17.me EXERCICE.

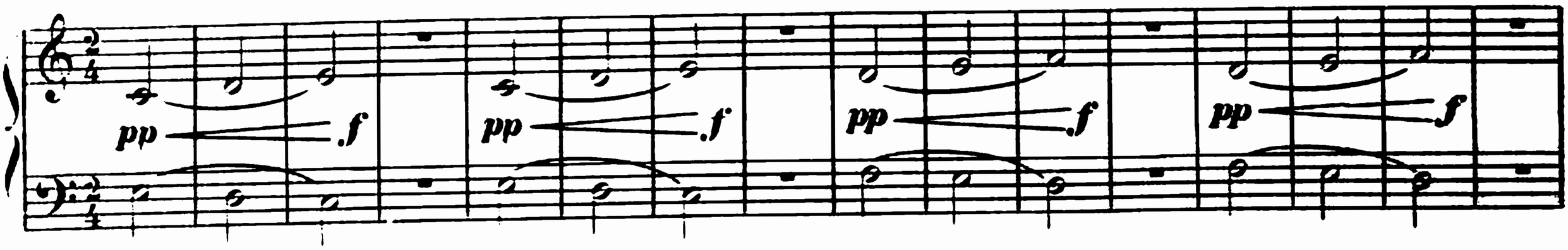
(pouces et 2.mes doigts).

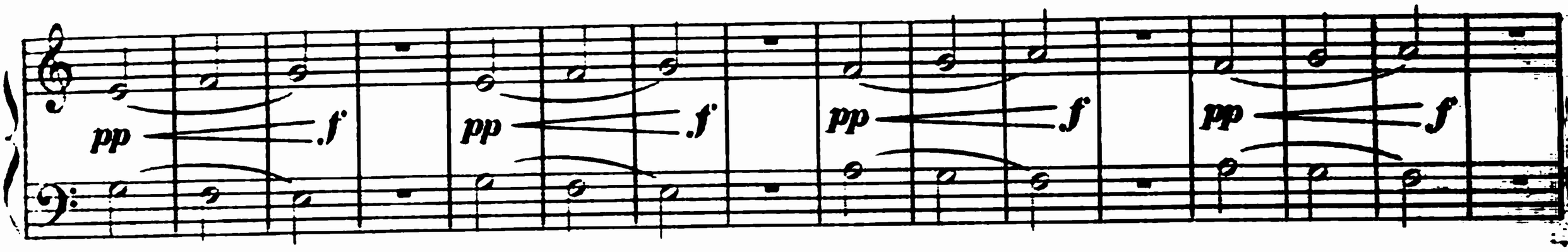


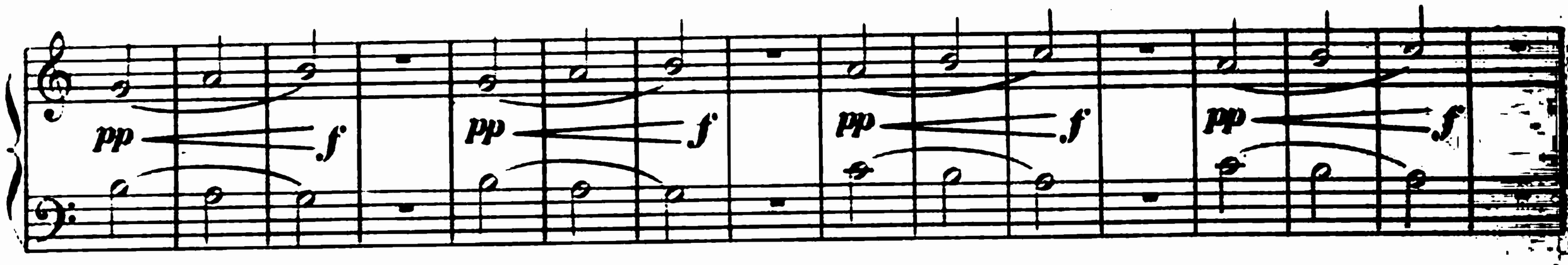
(1) Chaque touche ayant un enfoncement sensiblement moindre au fond qu'au bord, le procédé des gradations du *pp* au *f* est basé sur la construction spéciale de l'instrument.

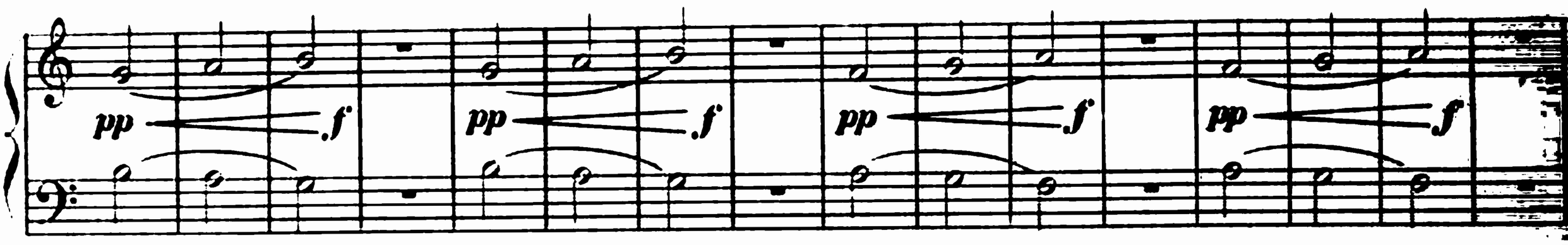
18me EXERCICE.

(pouces, 2mes et 3mes doigts).





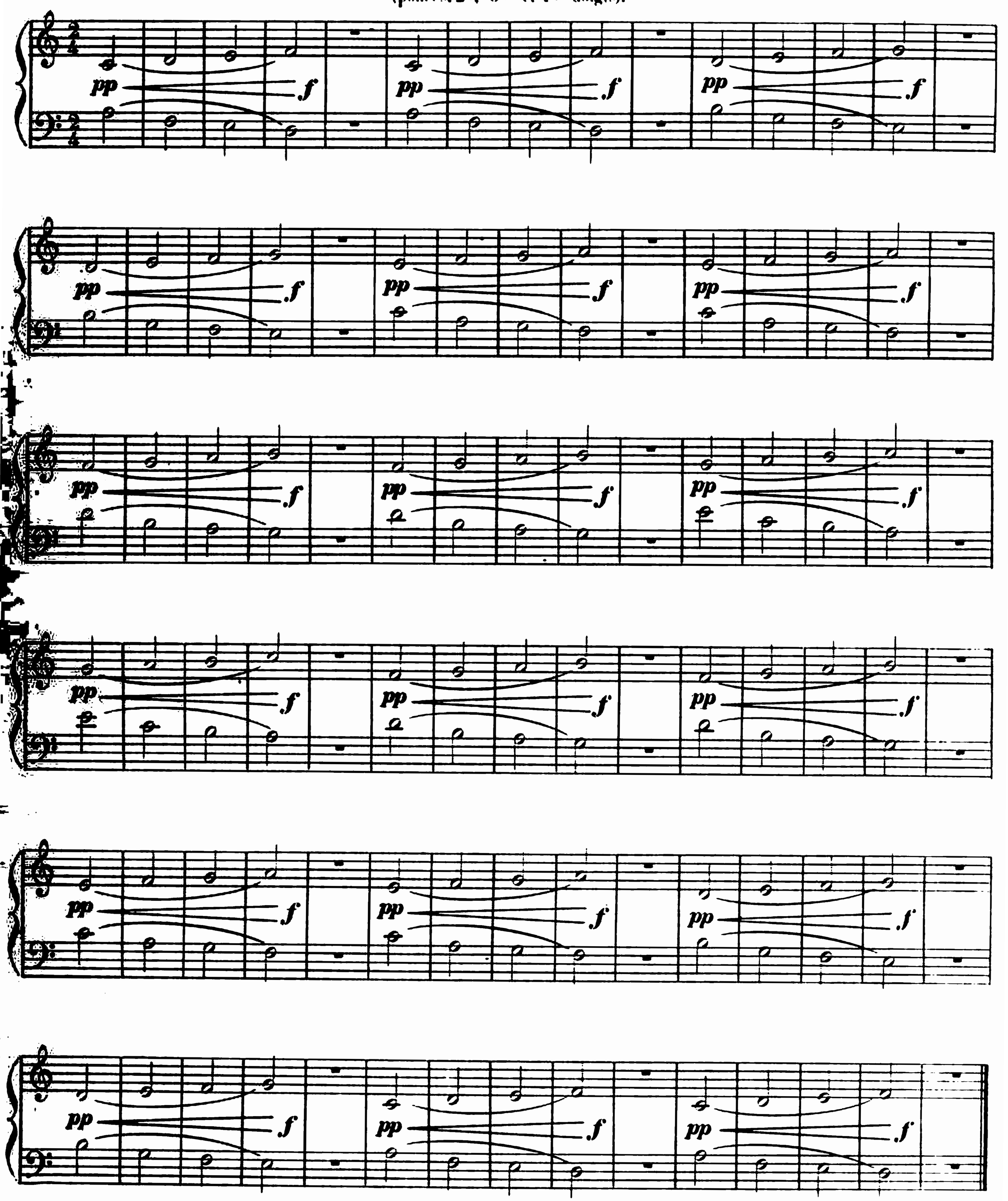




Pour obtenir la gradation des sonorités dans ces deux derniers exercices, les mains devront être encore redressées plus fortement du côté des 4mes et 5mes doigts.

19me EXERCICE.

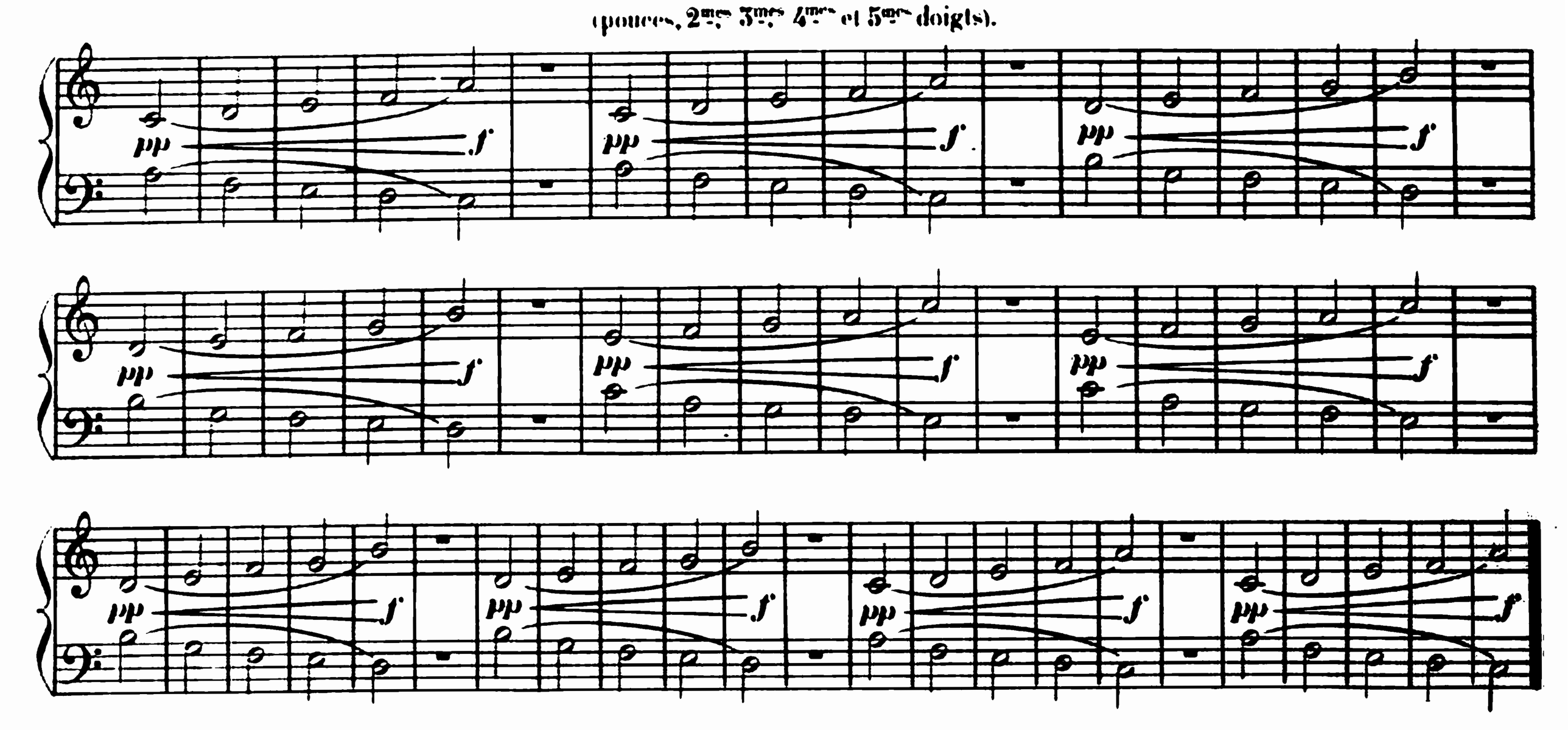
(pouces, 2mes, 3mes et 4mes doigts).



20) Comme celles des autres doigts, les attaques des 5mes ne devront pas se faire du bout des doigts, mais en appuyant toute la phalangette sur la touche.

20me EXERCICE.

(pouces, 2mes 3mes 4mes et 5mes doigts).



DOUBLE ÉMISSION D'UNE NOTE PAR LE MÊME DOIGT.

La première attaque sera faite, par le seul poids de la main, assez au fond de la touche; après la première moitié du glissé on laissera faiblement remonter la touche sans la quitter du doigt, pour faire résonner la note une seconde fois.(1) Naturellement on tiendra, après cette seconde émission, la touche enfoncée en glissant jusqu'au bord, afin qu'il y ait, pendant toute la durée *des deux notes*, un mouvement continu du doigt sur la touche comme celui de l'archet sur une corde.

Les figures I, II, III, IV s'appliquent aux doubles émissions, toutefois la première attaque sera commencée plus au fond du clavier que les Fig. II et III ne l'indiquent. La Fig. IV s'applique indifféremment aux soupirs et aux pauses.

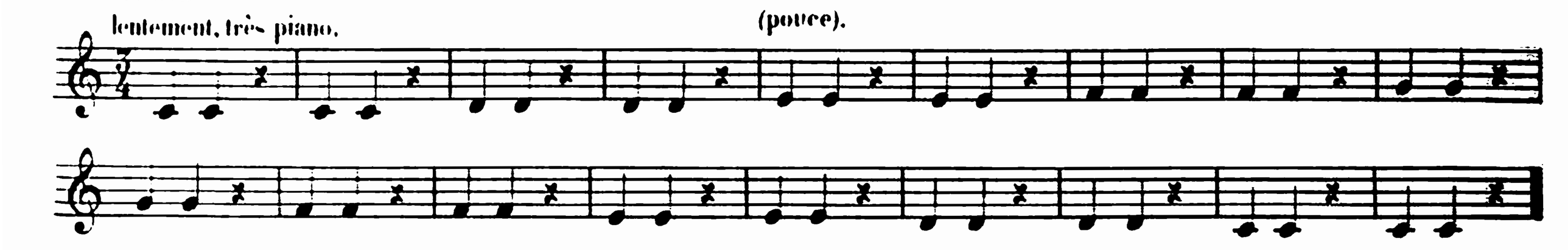
Par ce procédé la première note sera tenue dans sa valeur absolue; car, si le doigt quitte la touche pour faire une seconde émission, il se produit, entre les deux notes, un silence qui équivaut dans l'écriture à un soupir placé entre elles: incorrection de lecture qu'on évitera de commettre à l'aide du procédé indiqué.

Tous les glissés seront faits très lentement et l'on comptera à haute voix tous les temps de la mesure.

21me EXERCICE.

MAIN DROITE

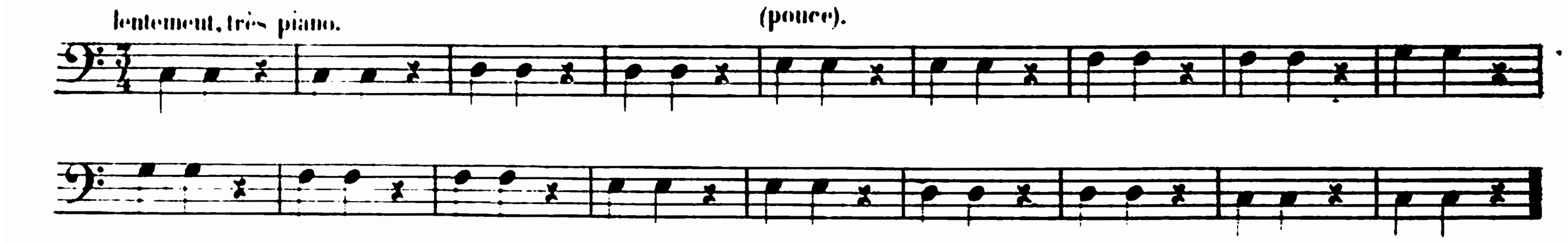
lentement, très piano. (pouce).



22me EXERCICE.

MAIN GAUCHE

lentement, très piano. (pouce).



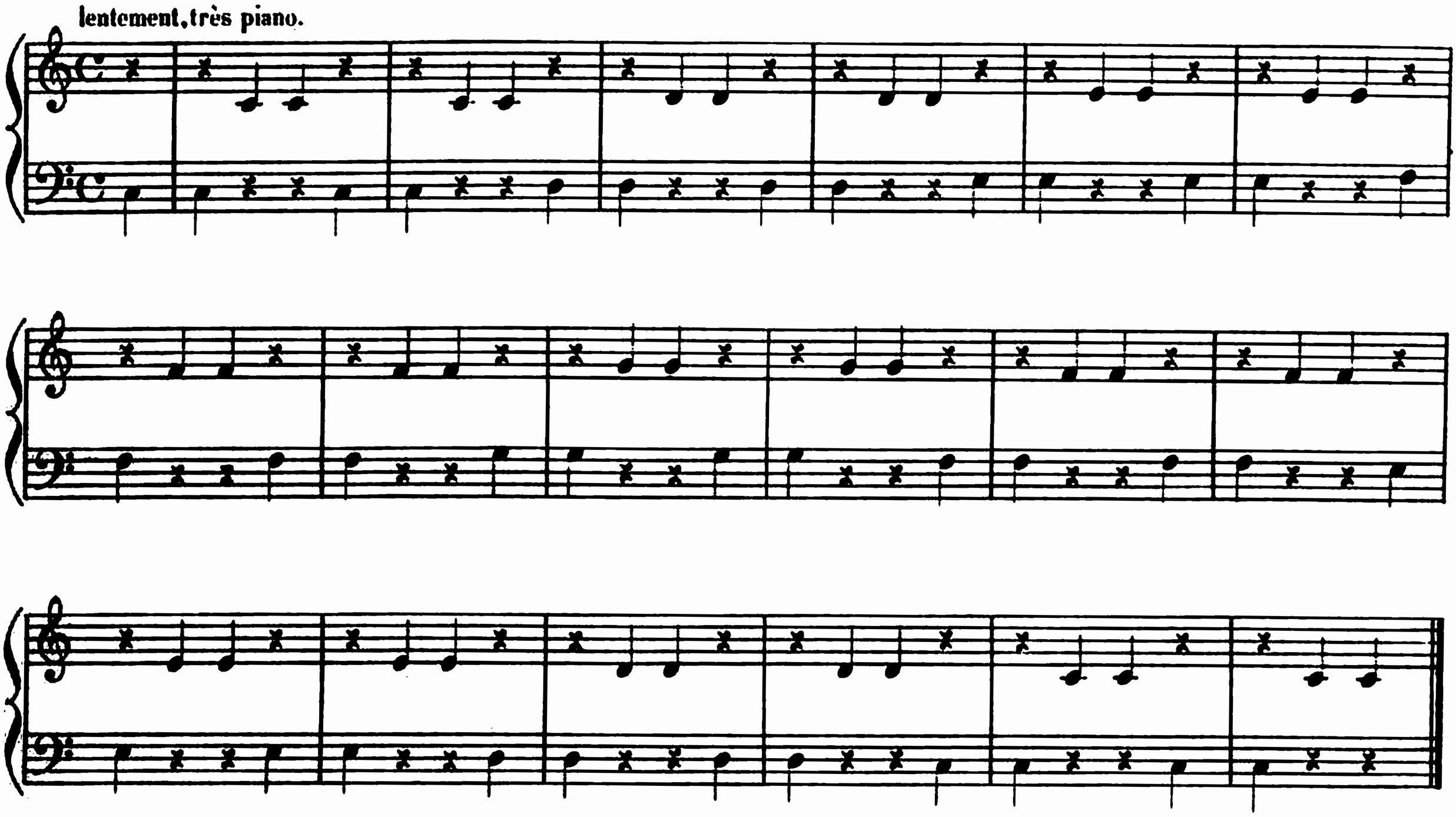
(1) L'invention du double échappement, par SEBASTIEN ERARD, — en 1823 — a produit une véritable transformation du piano; néanmoins aucune modification de l'enseignement ne s'est produite pour familiariser l'élève avec ce perfectionnement de l'instrument

23me EXERCICE.

(pouces).

Une main fera la double émission tandis que l'autre préparera la sienne en *jouant les soupirs*. De même que pour l'EXERCICE 3me les deux mouvements deviendront forcément élastiques en se contre-balançant.

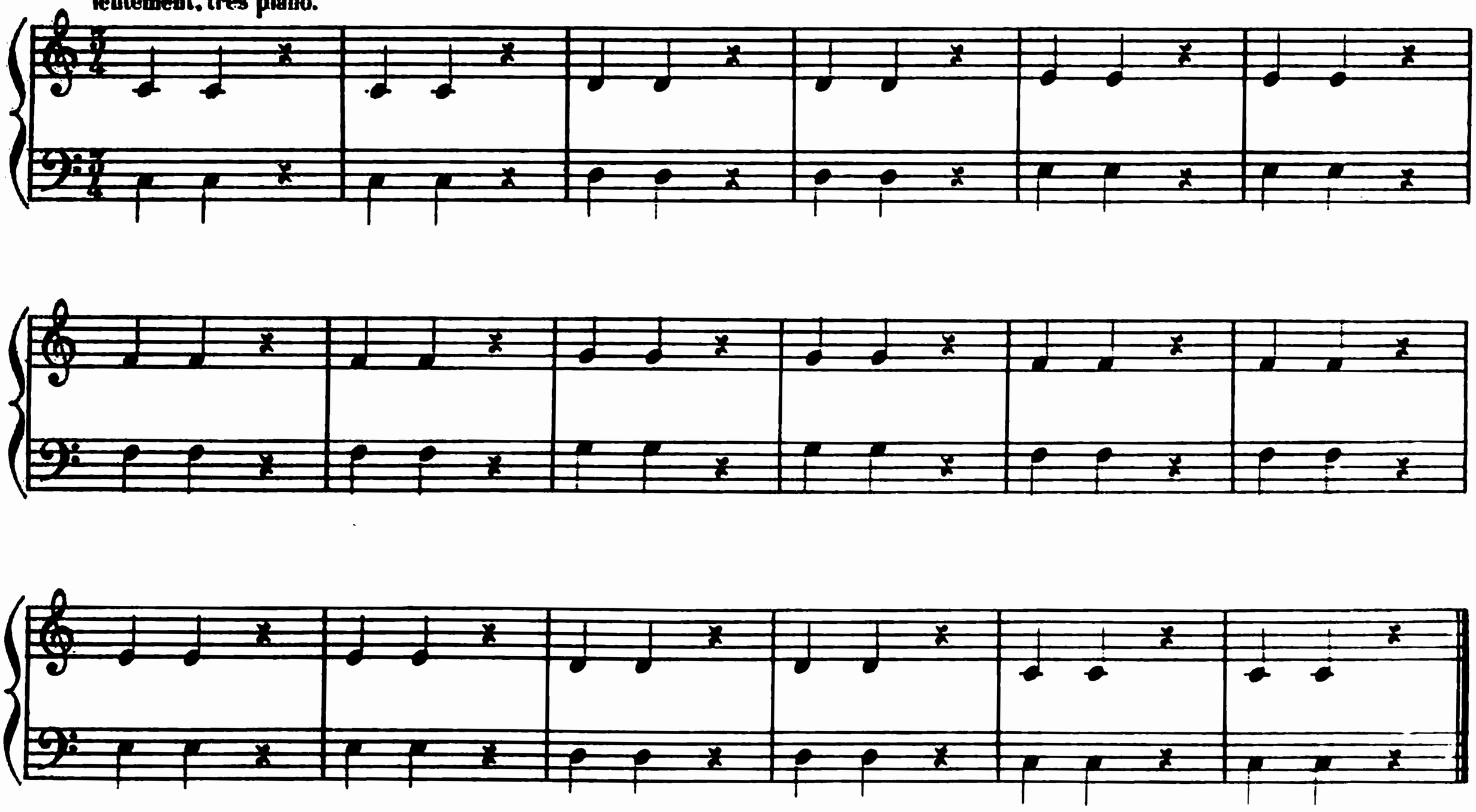
lentement, très piano.



24me EXERCICE.

(pouces).

lentement, très piano.



GROUPES DE NOTES AVEC DOUBLE ÉMISSION POUR CHAQUE DOIGT.

ENCHAINEMENT DE QUATRE NOTES.

Chaque doigt fera deux émissions de la même note. A l'aide du mouvement de la main, qui unit les quatre notes en un seul groupe, la première émission de chaque note sera faite plus au fond du clavier que la seconde.

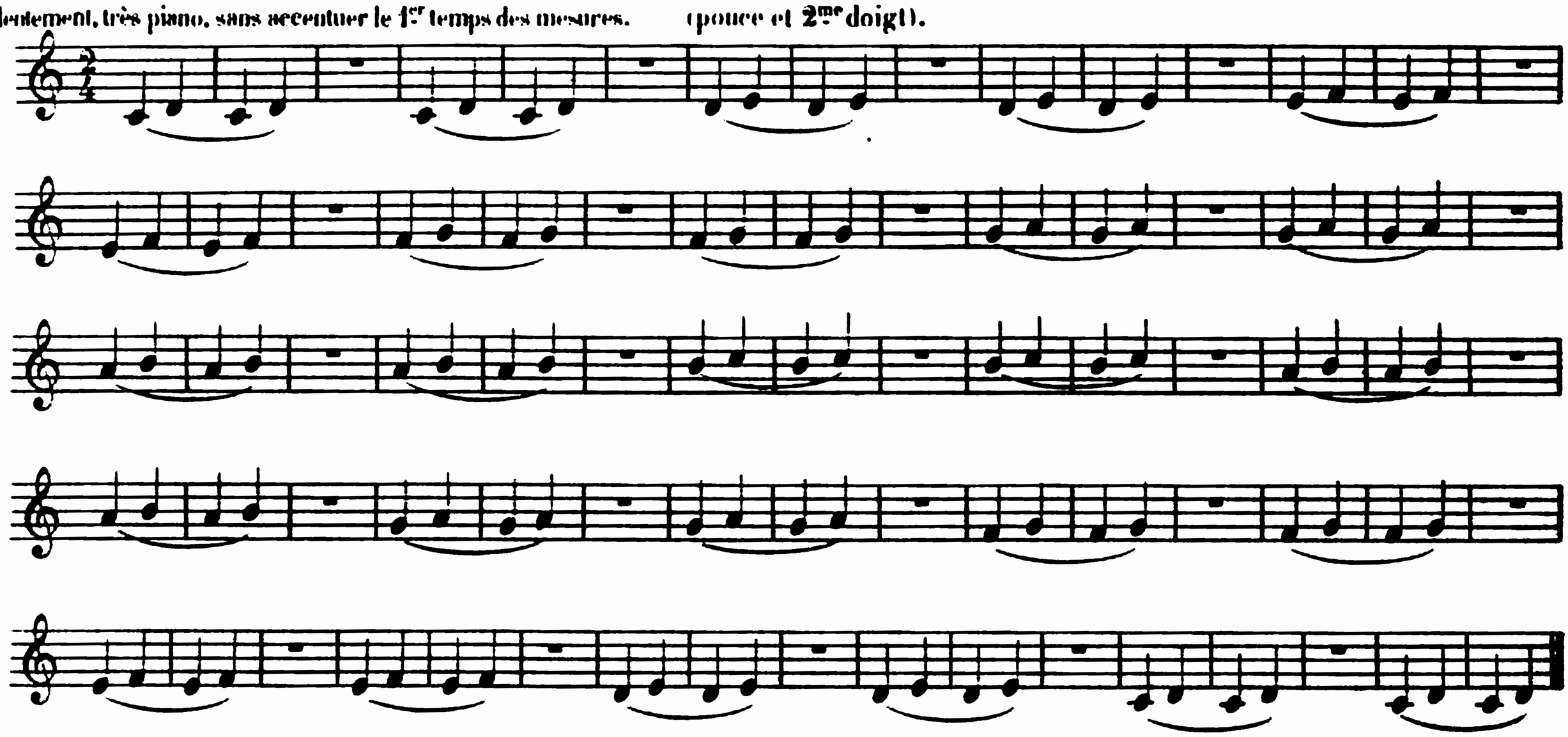
Afin que le pouce n'entrave pas, par sa seconde attaque, la position de la main, il faut non seulement ne pas le redresser avant ses attaques, mais, lorsqu'il les a faites, le soulever si peu que, tout en laissant entièrement remonter la touche, il ne s'en écarte pas sensiblement. Cette recommandation est faite surtout dans le but de pouvoir tenir les mains fortement redressées du côté des 4mes et 5mes doigts et de permettre le travail spécial du 2d doigt qui amène l'affranchissement du 4me doigt tel qu'il est présenté Fig. V.

MAIN DROITE.

lentement, très piano, sans accentuer le 1er temps des mesures.

25me EXERCICE.

(pouce et 2me doigt).

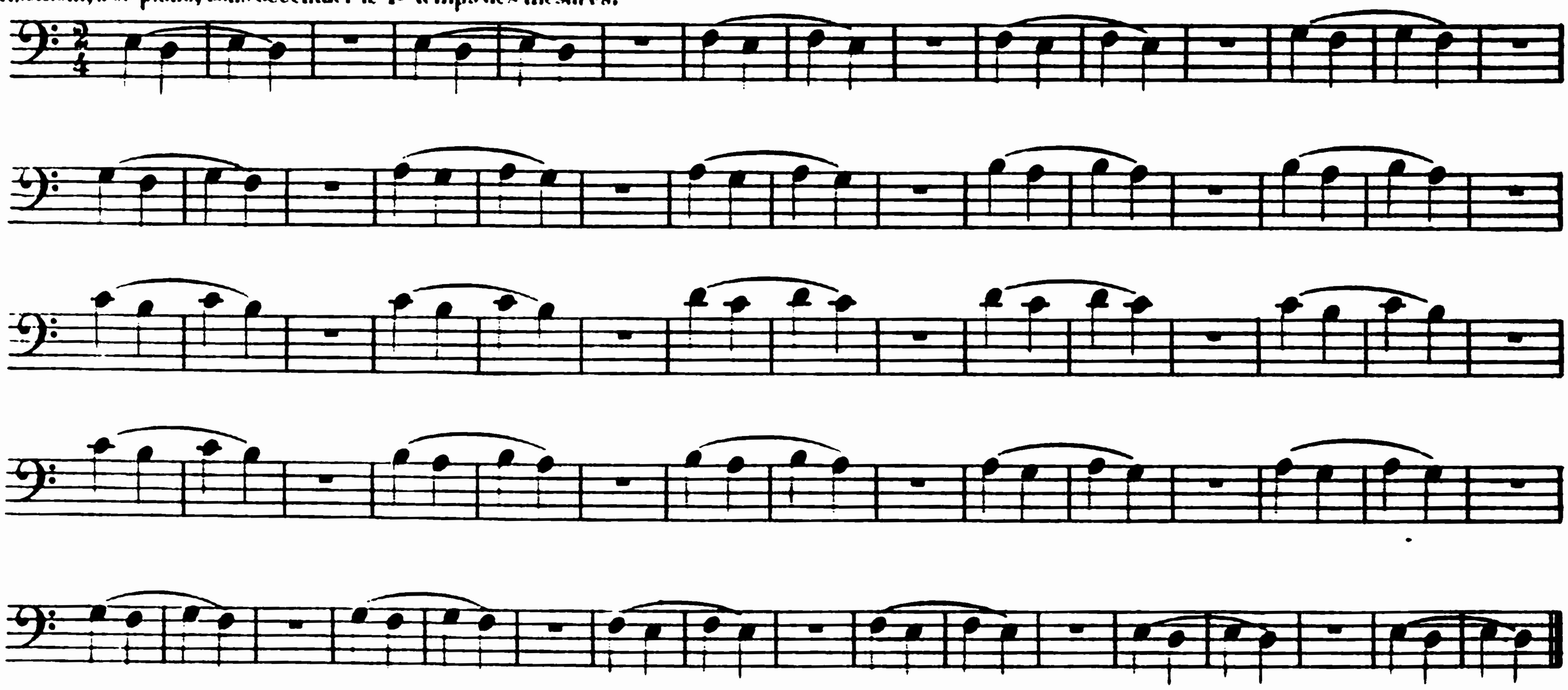


26me EXERCICE.

(pouce et 2me doigt).

MAIN GAUCHE.

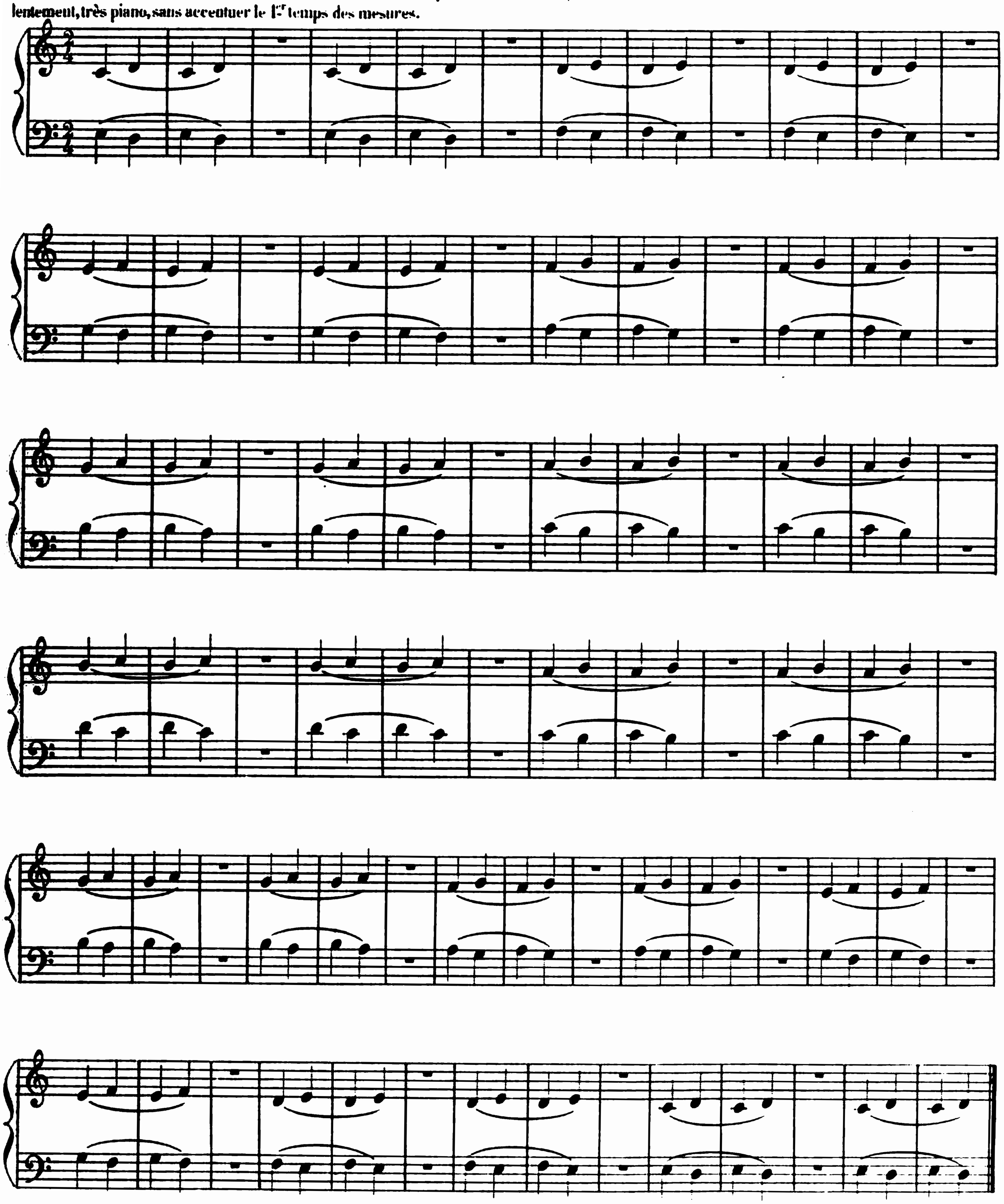
lentement, très piano, sans accentuer le 1er temps des mesures.



27me EXERCICE.

(pouces et 2mes doigts).

lentement, très piano, sans accentuer le 1er temps des mesures.



A l'aide du mouvement de la main, qui unit les six notes en un seul groupe, la première émission de chaque note sera faite plus au fond du clavier que la seconde.

Il en sera de même pour les enchaînements de huit notes et de dix notes.

La moindre accentuation des temps forts serait contraire aux principes de l'étude du toucher.

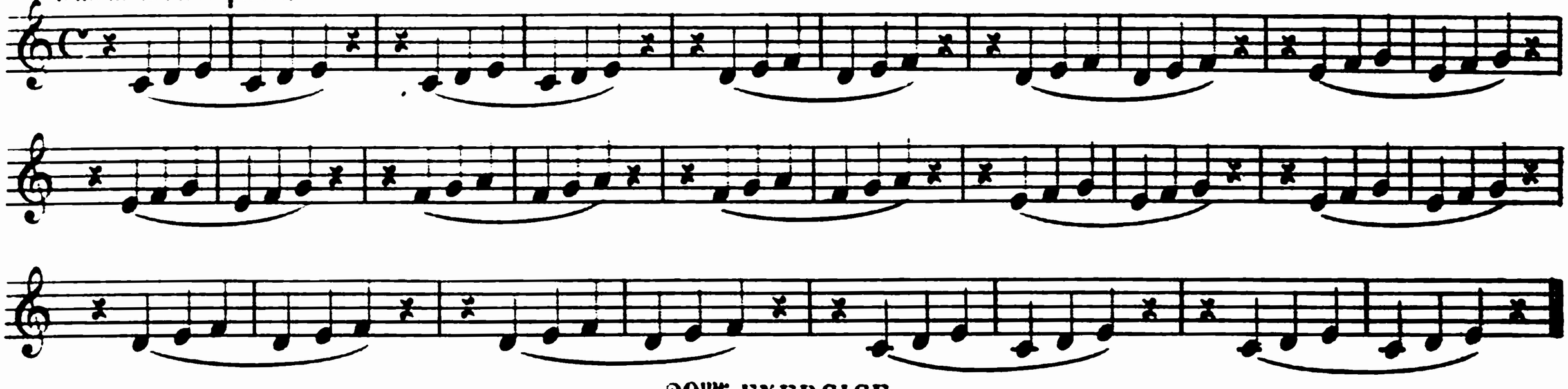
28me EXERCICE.

ENCHAINEMENT DE SIX NOTES.

(pouce, 2me et 3me doigts).

MAIN DROITE

lentement, très piano.

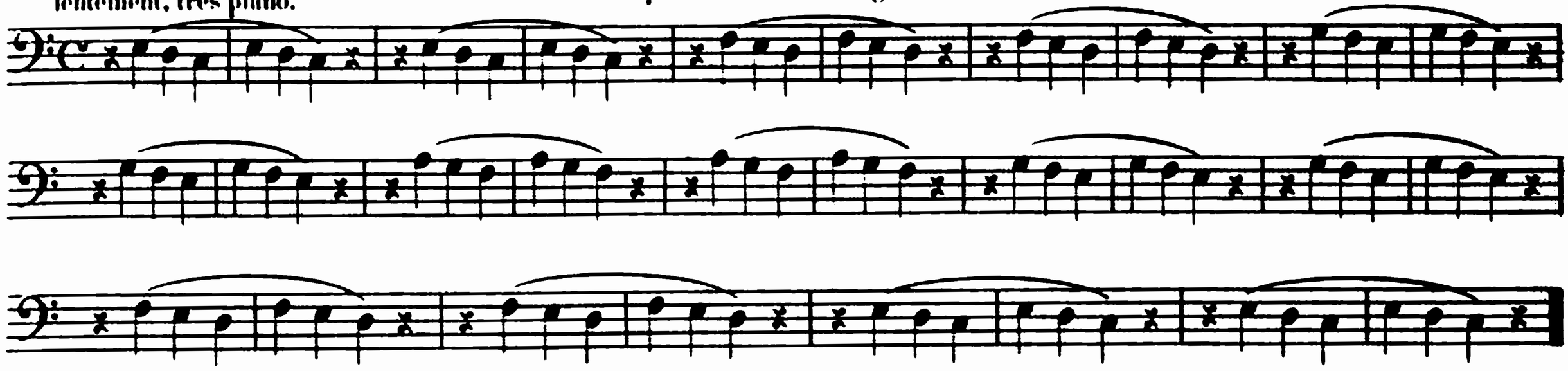


29me EXERCICE.

(pouce, 2me et 3me doigts).

MAIN GAUCHE.

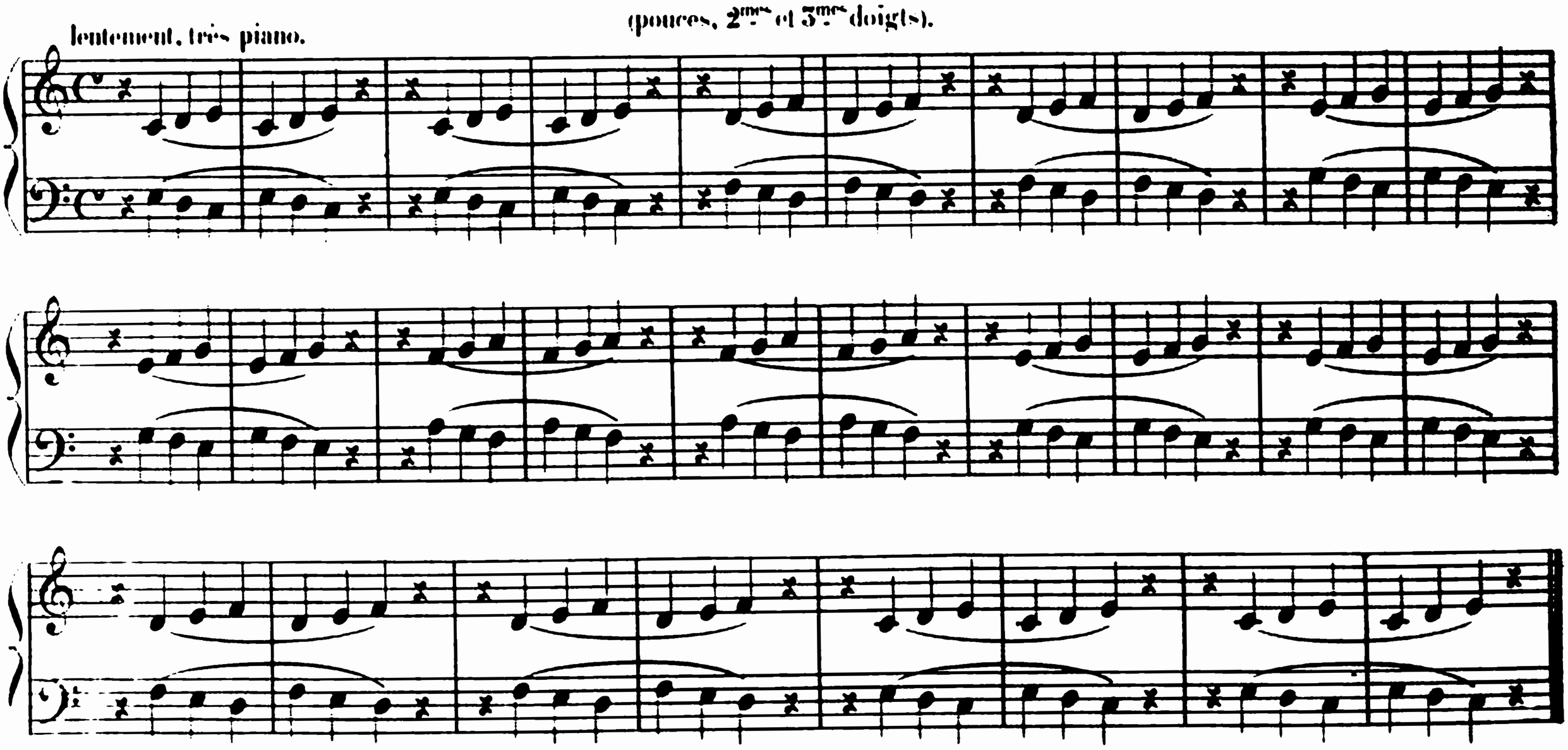
lentement, très piano.



30me EXERCICE.

(pouces, 2mes et 3mes doigts).

lentement, très piano.



Chaque élève, même le commençant, devra, après le travail de ces exercices, se mettre à l'étude du *Prélude de* BACH qui est en tête du deuxième recueil, afin de le travailler tout en poursuivant l'étude des exercices suivants.

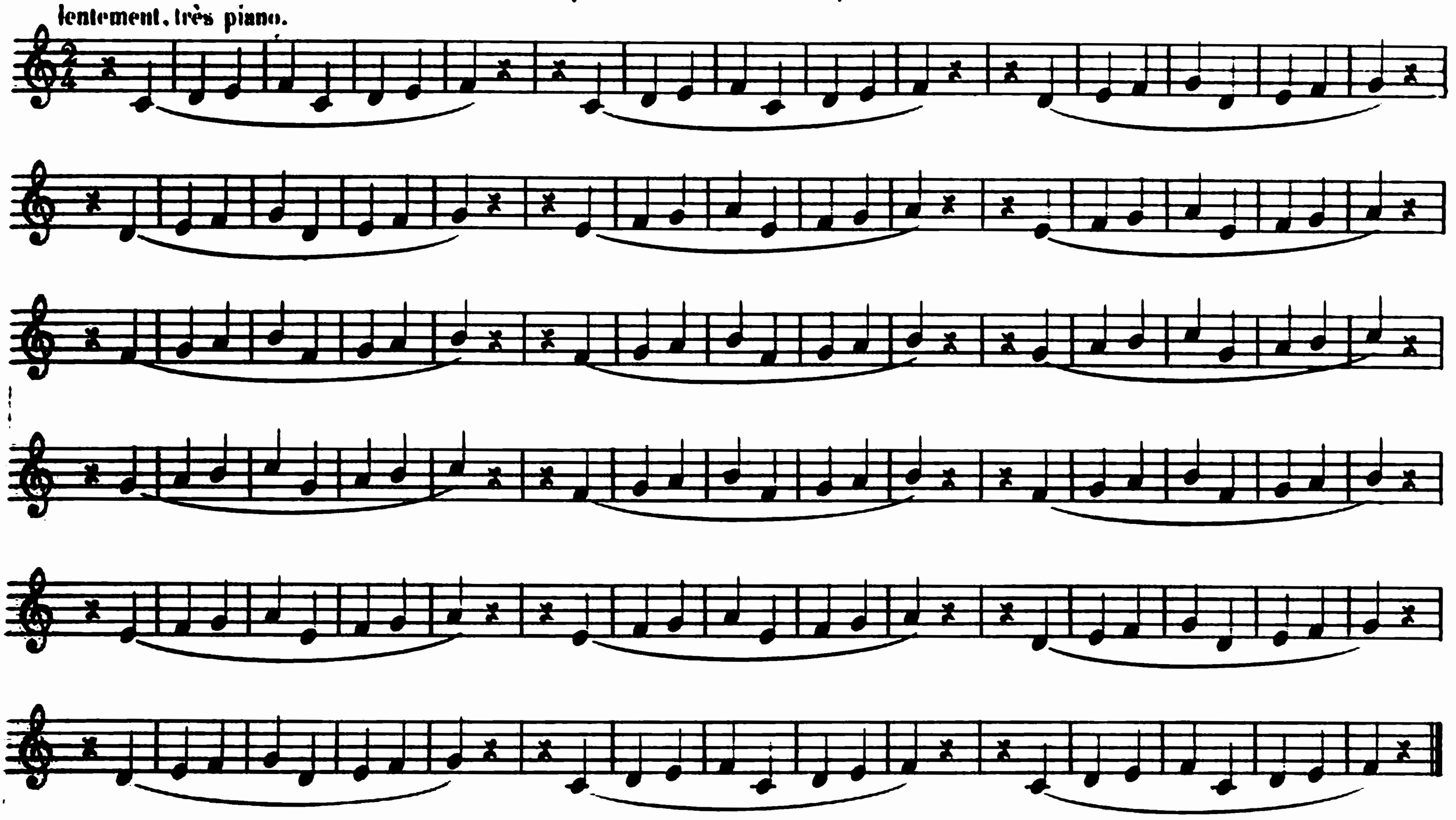
31me EXERCICE.

ENCHAINEMENT DE HUIT NOTES.

(pouce, 2me, 3me et 4me doigts).

MAIN DROITE.

lentement, très piano.

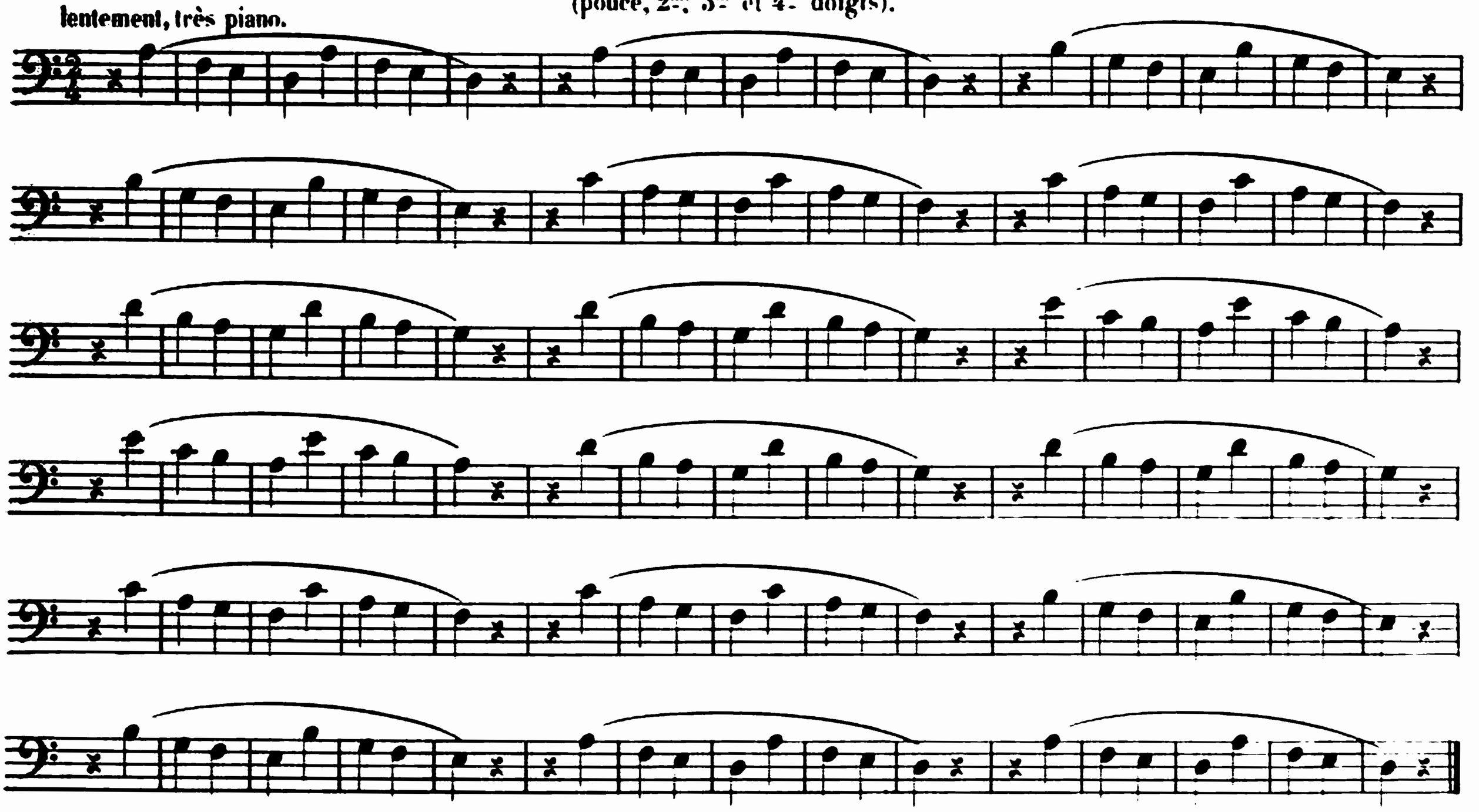


32me EXERCICE.

(pouce, 2me, 3me et 4me doigts).

MAIN GAUCHE.

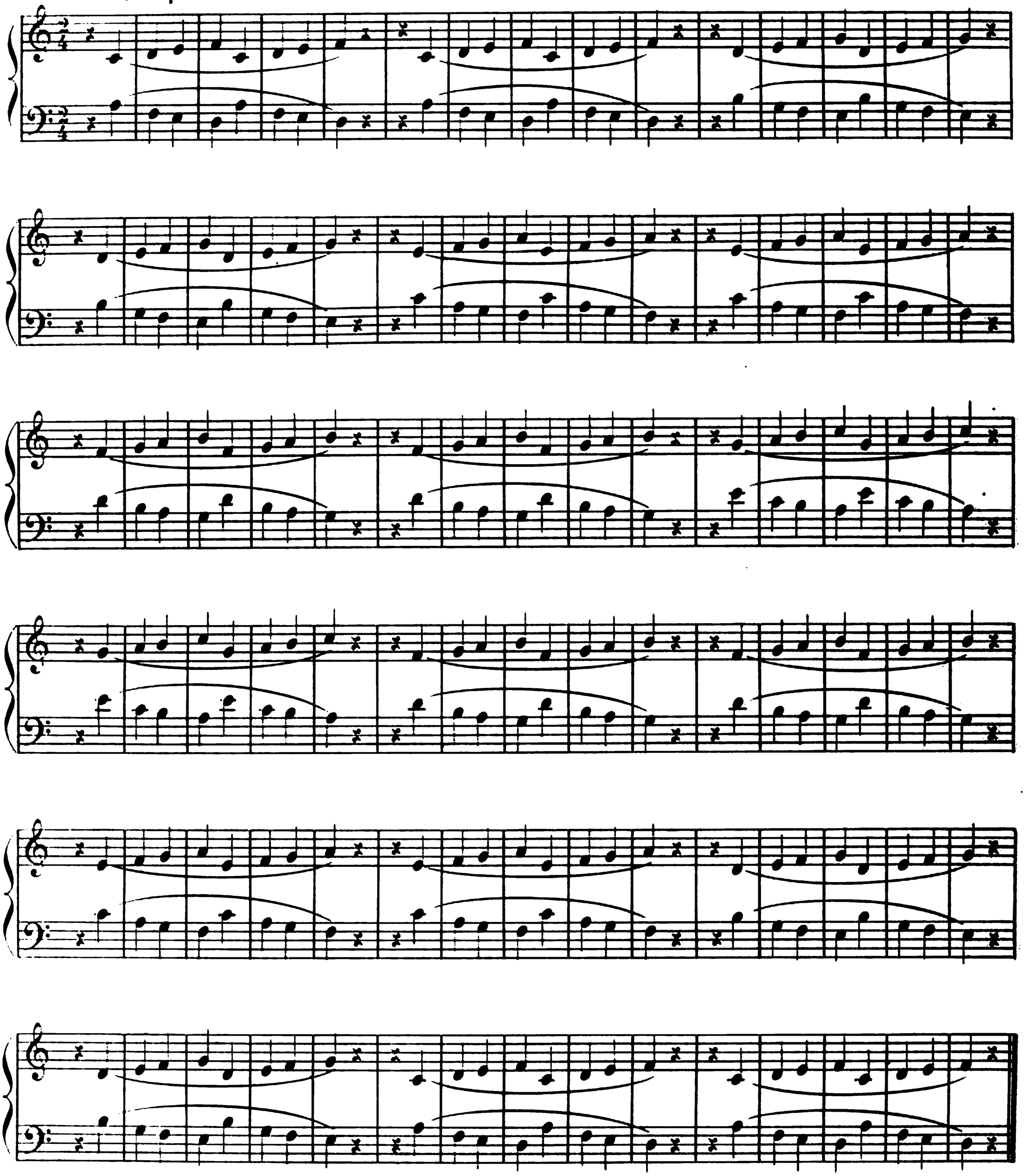
lentement, très piano.



33me EXERCICE.

(pouces, 2mes, 3mes et 4mes doigts).

lentement, très piano.



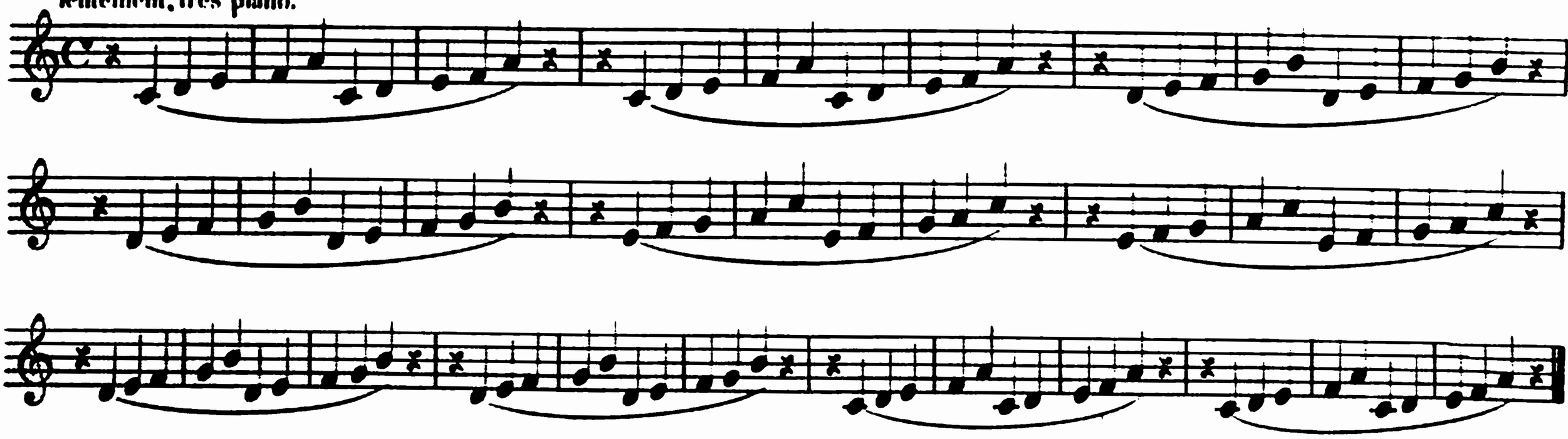
34me EXERCICE.

ENCHAINEMENT DE DIX NOTES.

(pouce, 2me, 3me, 4me et 5me doigts).

MAIN DROITE.

lentement, très piano.

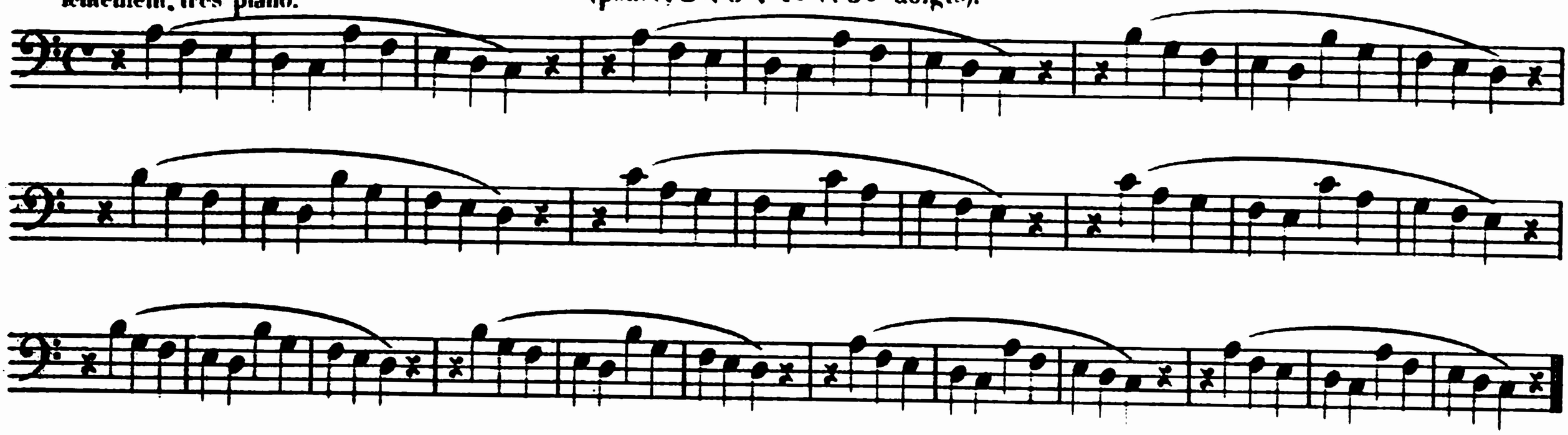


35me EXERCICE.

(pouce, 2me, 3me, 4me et 5me doigts).

MAIN GAUCHE.

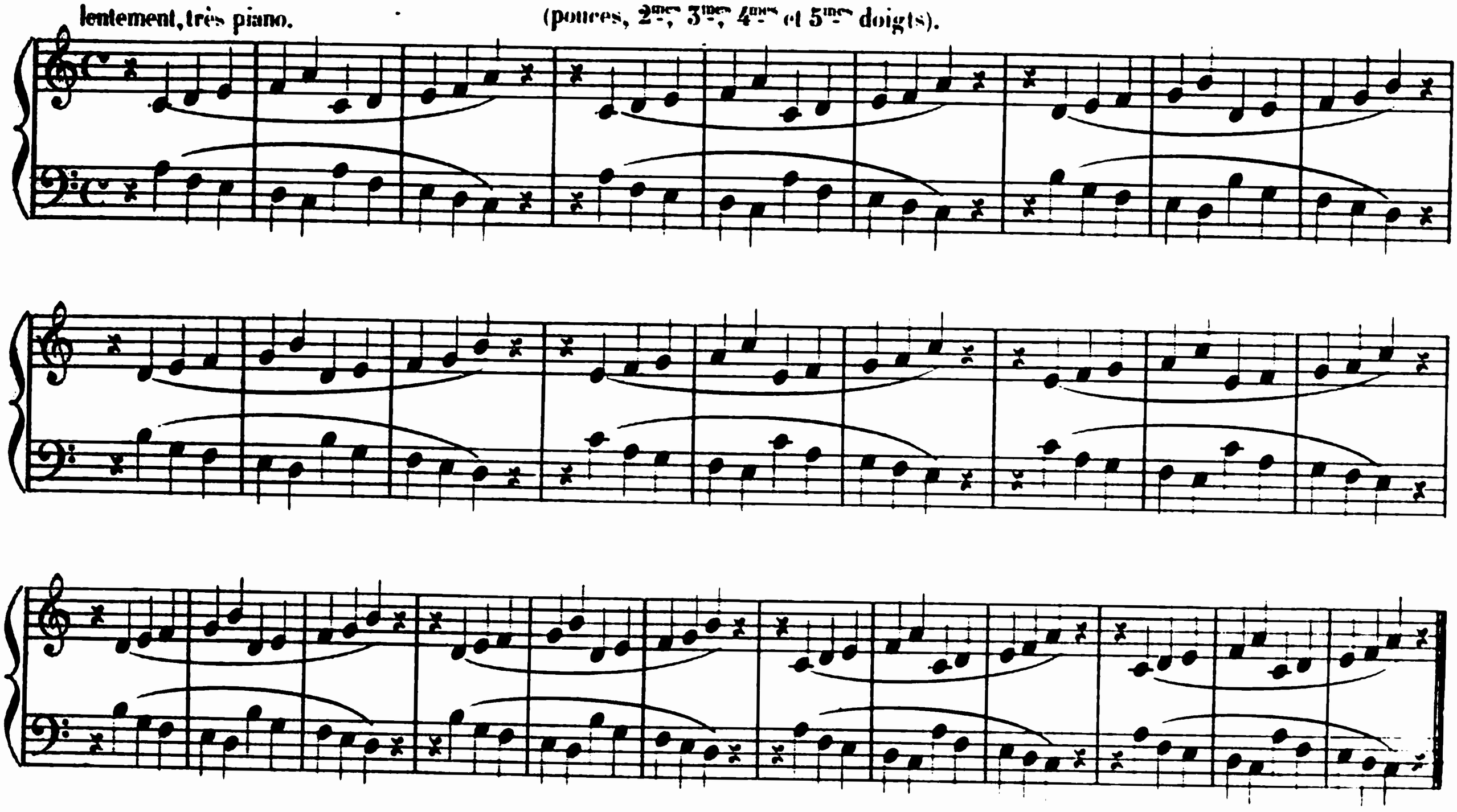
lentement, très piano.



36me EXERCICE.

(pouces, 2mes, 3mes, 4mes et 5mes doigts).

lentement, très piano.



GRADATION DE LA SONORITÉ DU *pp* AU *ff*.

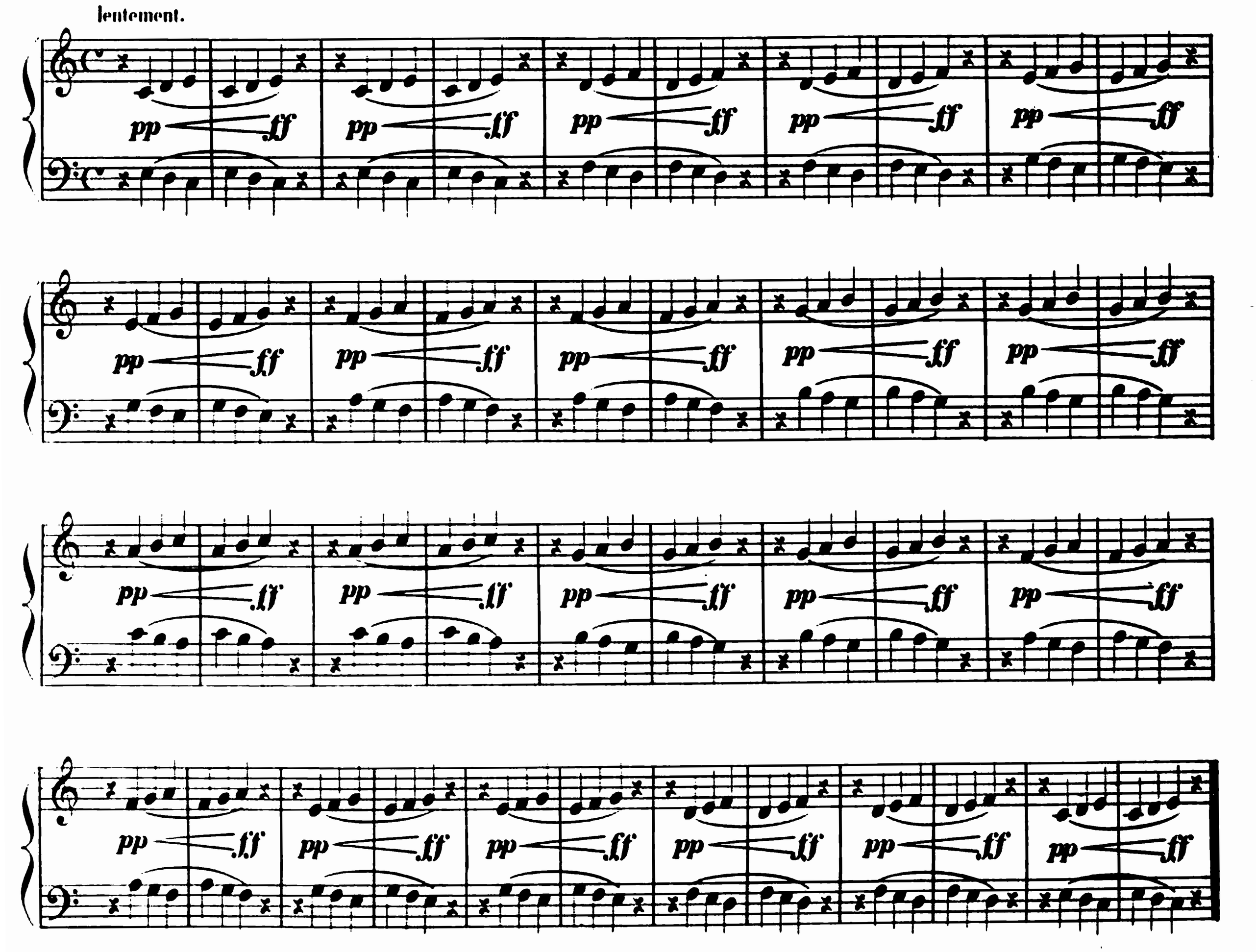
Si l'on ne peut pas, sur le piano comme avec l'archet sur une corde, enfler le son, on ne saurait devenir assez tôt habile à jouer des successions de notes en augmentant la sonorité de manière à donner la sensation d'unité que produit un seul son enflé. On fera bien d'avoir cette idée présente à l'esprit en travaillant ces exercices. L'unique préoccupation ne doit pas consister à jouer les dernières notes le plus fort possible; chaque doigt a sa mission particulière: les faire obéir tous, nécessite une attention soutenue qui assujettit le cerveau à une discipline aussi salutaire que celle à laquelle on soumet les doigts.

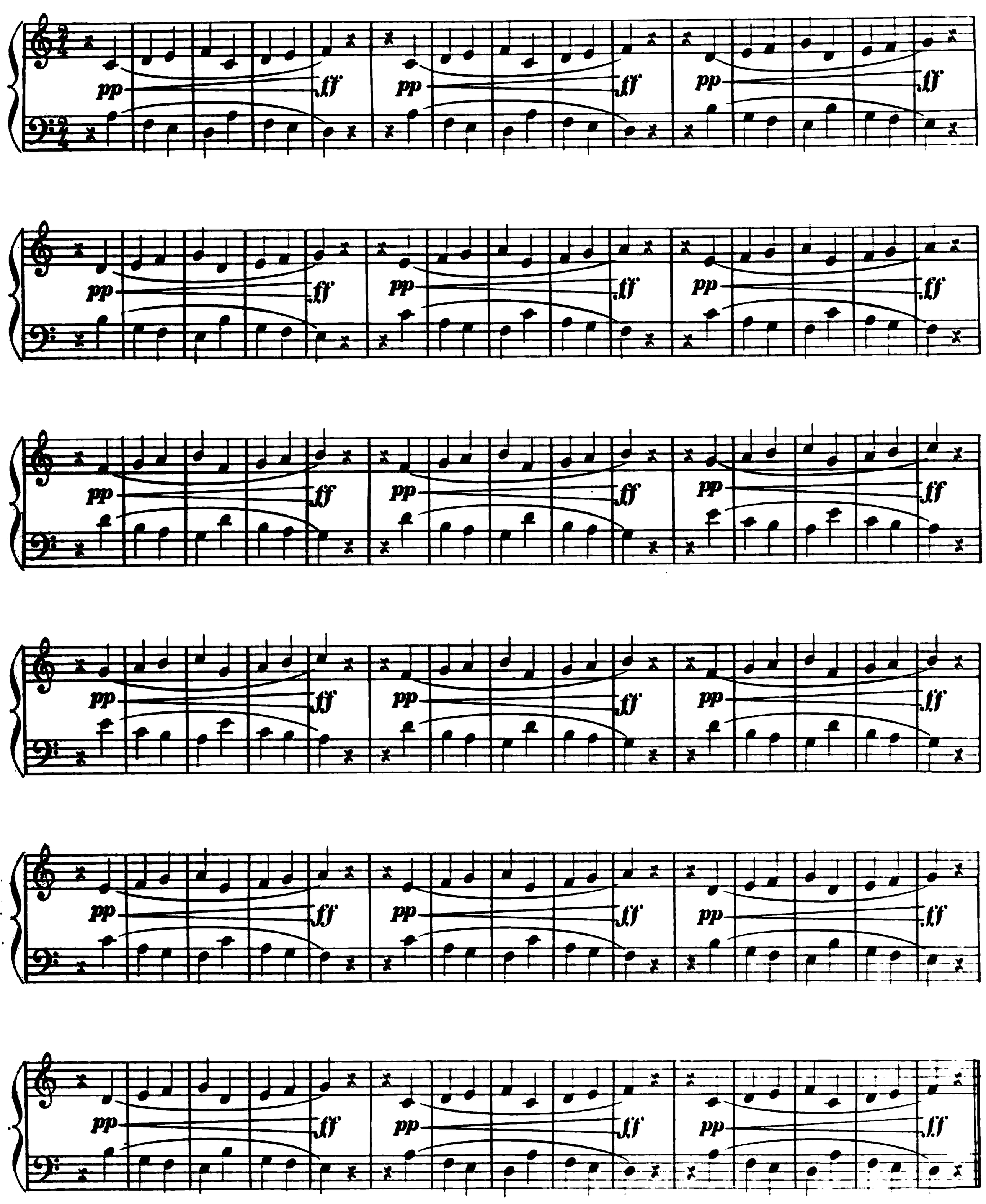
Chacun s'efforcera de maintenir la pose de la main telle qu'elle est définie Fig. V, mais on redressera davantage la main du côté du 5me doigt pour les 2des émissions des doigts faibles, afin d'augmenter encore l'élan des attaques en faisant tomber les doigts de plus haut sur les touches pour les notes qui se jouent plus fort.

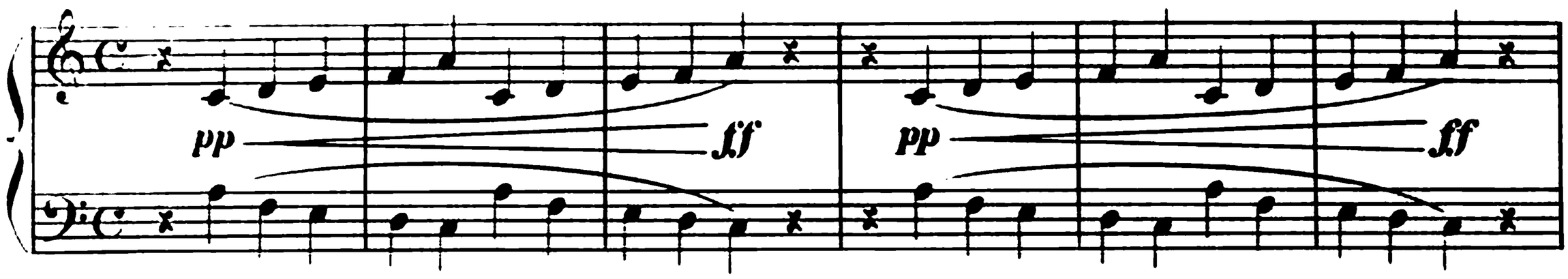
On appuiera, pour les attaques, presque toute la phalangette des doigts sur la touche, s'appliquant à acquérir, dans ces gradations, un son velouté et vibrant à la fois, car plus on mettra, à ce travail, de vivacité d'observation et d'intention, plus la pression sur la touche aura cette intensité qui fait tirer de l'instrument la douceur incisive et la force moëlleuse.

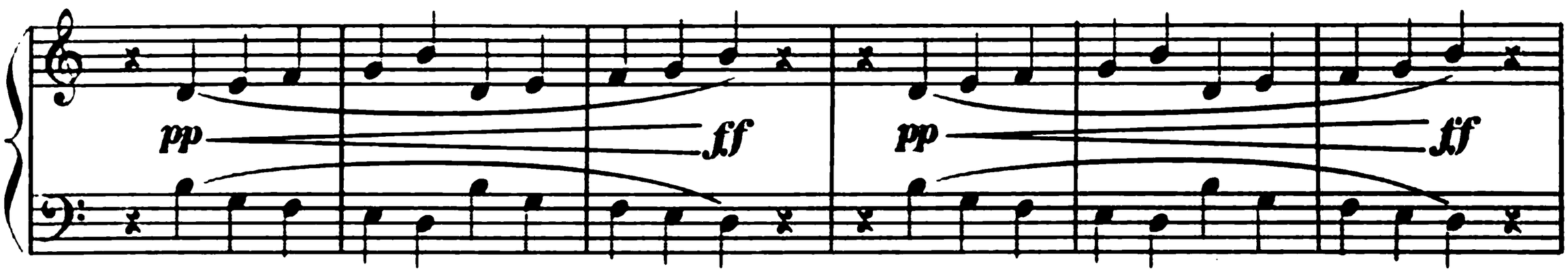
EXERCICES 37me 38me et 39me.

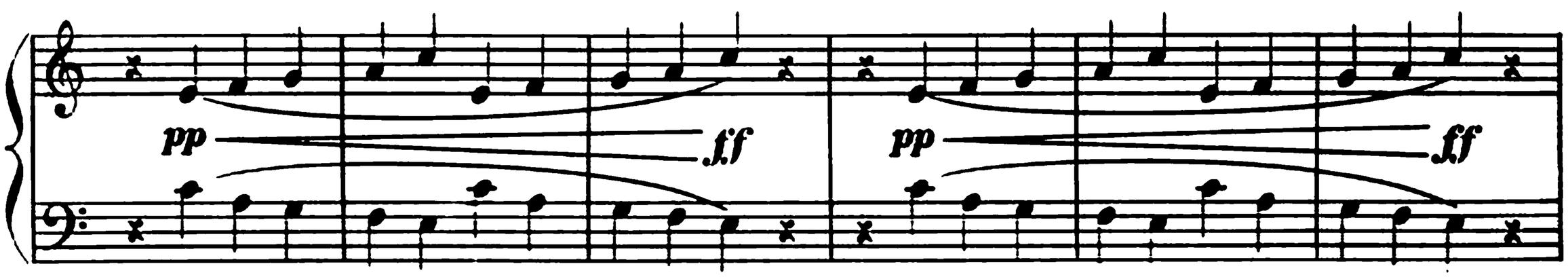
lentement.

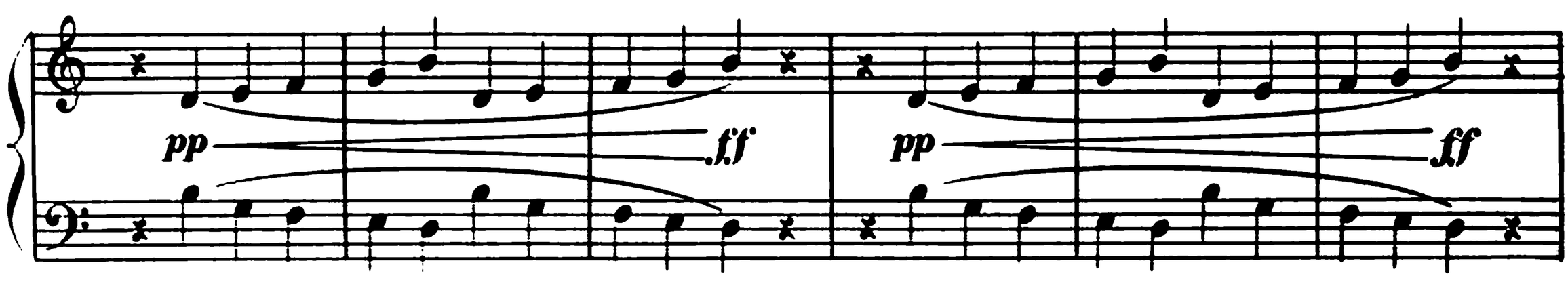


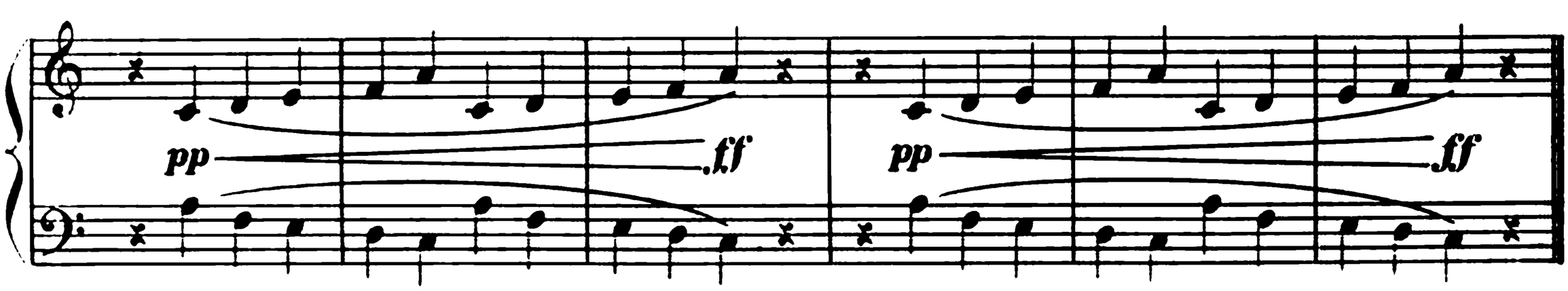

pp
ff
pp
ff
pp
ff


pp
ff
pp
ff


pp
ff
pp
ff

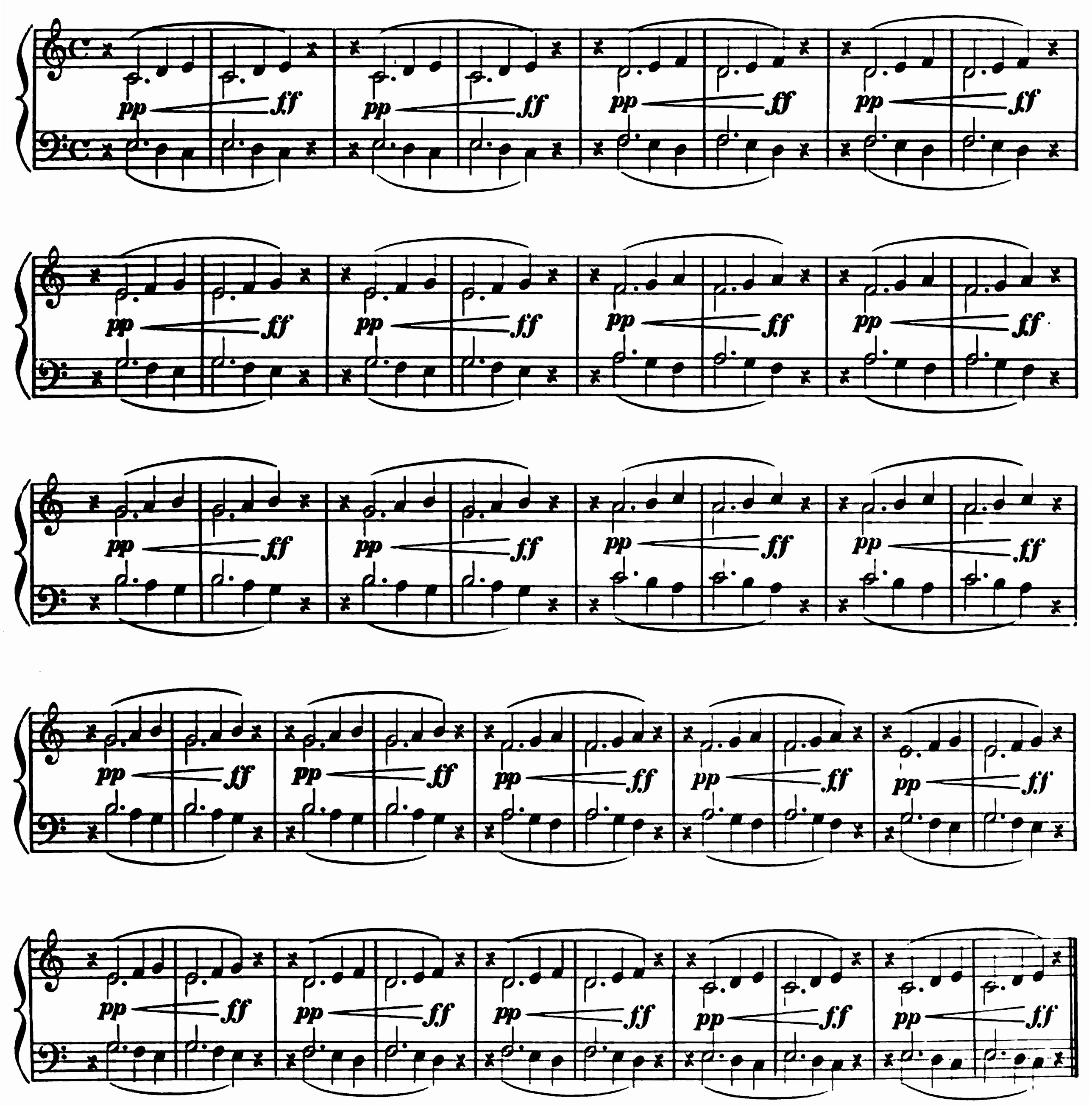

pp
ff
pp
ff


pp
ff
pp
ff


pp
ff
pp
ff

Les trois exercices précédents devront se faire journellement; les autres n'ayant servi que de préparation, seront supprimés, ceux des pouces exceptés. Par contre, on jouera ces trois derniers avec des modifications successives, afin d'en tirer toujours de nouveaux avantages et de nouveaux progrès.

Ainsi, dans l'exercice suivant, le pouce fera deux émissions de *notes tenues*. Comme dans l'exercice 24me, on ne laissera que faiblement remonter la touche pour la deuxième émission. Les attaques des autres doigts ne subissent pas de modification.



On modifiera de la même manière les exercices 38 et 39.

TRANSFORMATION DU TOUCHER POUR LES GAMMES.

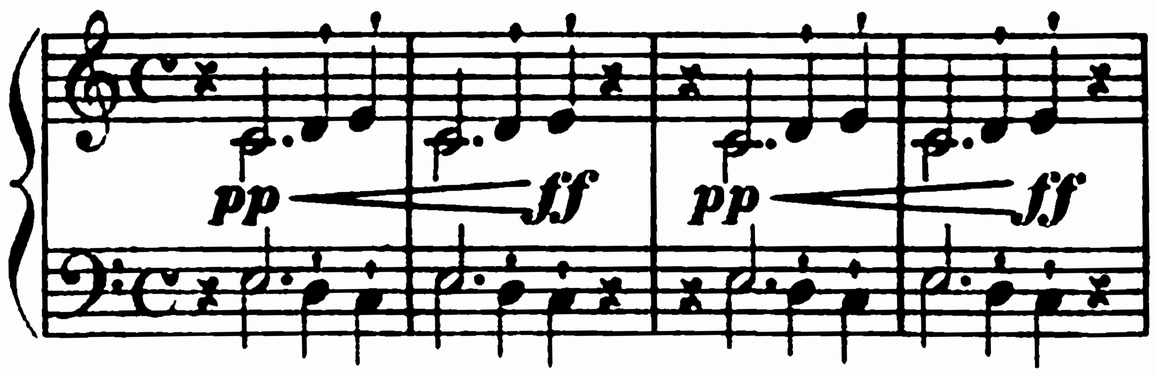
MODIFICATION DES ATTAQUES DES 2me, 3me, 4me ET 5me DOIGTS.

On répétera en suite les mêmes exercices 37me, 38me et 39me avec des tenues pour le pouce, mais en détachant les notes jouées par les autres doigts.

Pour les notes détachées, l'élasticité du toucher sera produite à la fois par la main, qui réunit chaque groupe de notes en un seul mouvement, et par les doigts qui font un glissé spécial pendant la durée de chaque note. On assouplira les doigts en les habituant à mouvoir toutes leurs phalanges: la première, (celle qui tient à la main) pour attaquer la touche, les deux dernières, pour faire une pression sur la touche en rapprochant, par un glissé, le bout du doigt vers le bord de la touche pendant la durée de la note. L'attaque commencée en appuyant une grande partie de la phalangette sur la touche,[1] sera terminée avec le bout du doigt Fig. VI. Le bout du doigt sera ensuite ramené vers l'intérieur de la main, puis redressé Fig. VII et maintenu, entre ses attaques, dans cette pose élevée.

L'étude du toucher sera correcte quand l'élève aura la sensation de tracer avec le bout du doigt, pendant la descente et la montée du doigt, un *demi-cercle* dont la régularite détermine l'élasticité du mouvement.

Exemple de la modification de l'exercice 37me



Ces modifications sont appliquées aussi aux exercices 38me et 39me.

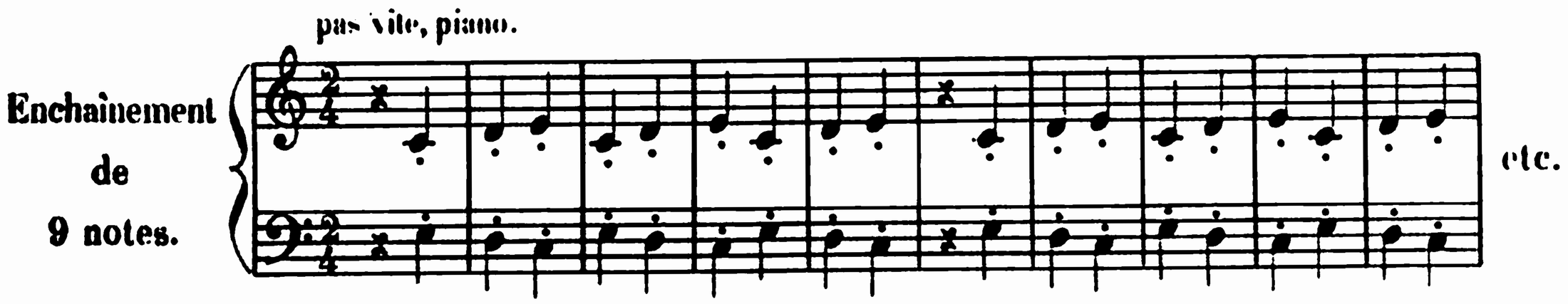
MODIFICATION DE LA POSE ET DES ATTAQUES DU POUCE.

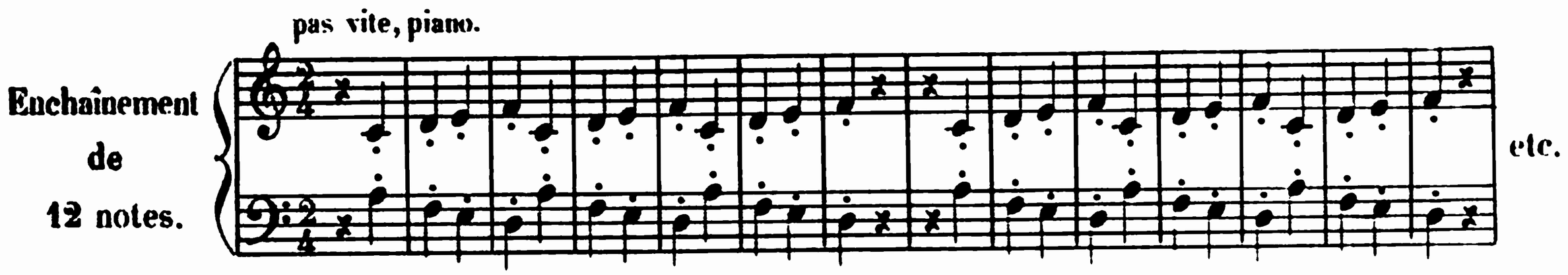
Les exercices précédents ont développé l'indépendance des doigts faibles; il convient maintenant d'affranchir le pouce. Afin que son articulation ne soit pas comme emprisonnée en-dessous de la main, on écartera un peu sa première phalange pour la redresser au niveau de la main, et on inclinera la seconde phalange (celle qui fait l'attaque) vers le deuxième doigt. La première phalange étant redressée au niveau de la main, chaque attaque se fera de haut, par un mouvement bien articulé, tandis que, pendant la durée du son, on augmentera encore l'inclinaison de la seconde phalange, produisant

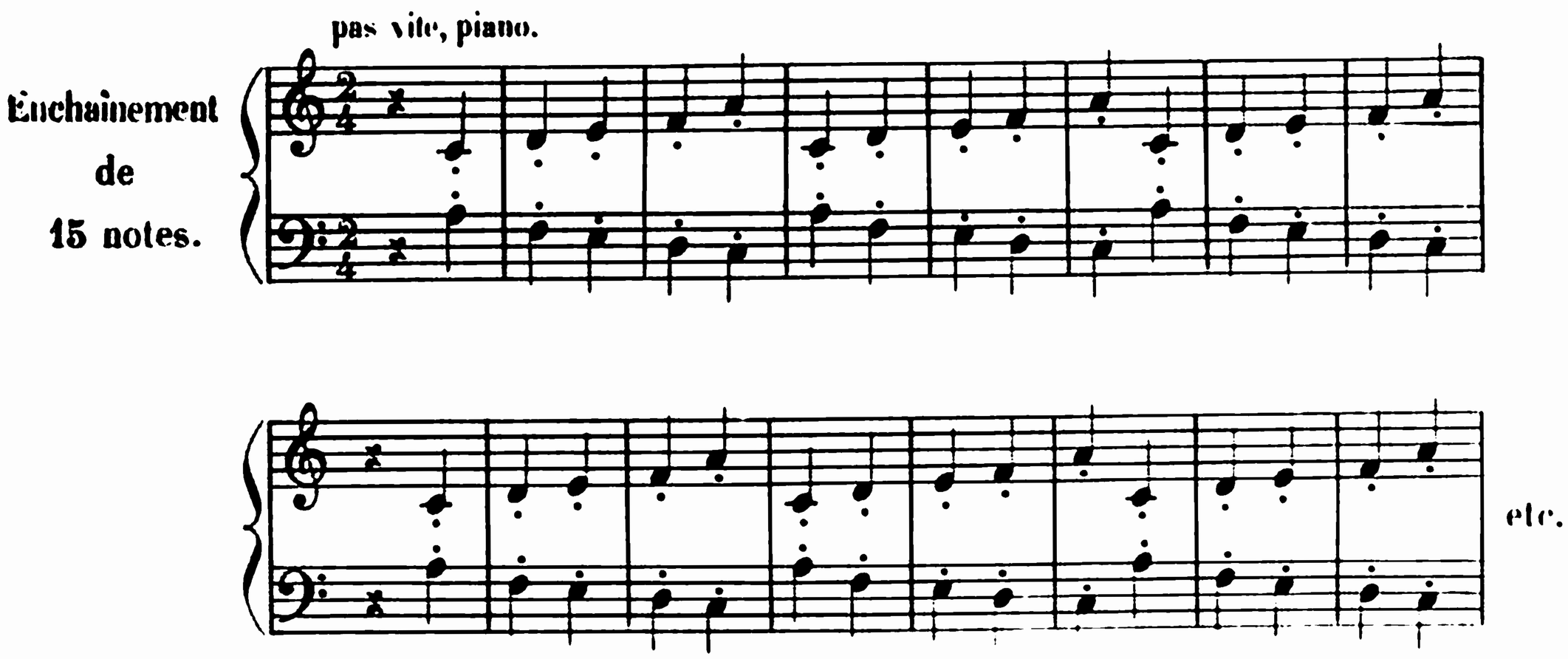
(1) Puisqu'on appuiera, pour l'attaque, presque toute la phalangette sur la touche, il se produira forcément un creux entre la 2de phalange et la phalangette dès le commencement du glissé. Ce creux ne doit pas être évité, il est un indice de la juste application de l'étude du toucher.

un glissé sur la touche (voir Fig. VIII: la pose et le toucher du pouce). Ces mouvements de la seconde phalange se font presque instinctivement dès qu'ils sont mélangés aux mouvements analogues des autres doigts; néanmoins leur perfectionnement doit se poursuivre avec un zèle infatigable, car la souplesse des attaques du pouce est une des bases du mécanisme; aussi assouplis que soient les autres doigts on ne saurait en tirer parti, dans l'exécution, sans l'élasticité des attaques du pouce.

Dans l'exercice suivant, les attaques du pouce seront détachées comme celles des autres doigts, et au lieu de deux émissions successives, chaque groupe de notes en aura trois. Les crescendos étant supprimés, on pourra progressivement accélérer un peu le mouvement et jouer les exercices au moins relativement vite, car la vitesse proprement dite est *incompatible* avec l'étude du toucher et n'y devra *JAMAIS* être employée.







LES GAMMES.

La stricte observation des lois du toucher est inséparable de l'étude des gammes. Les procédés d'attaques restent les mêmes qu'à l'exercice précédent, mais les notes, au lieu d'être détachées, ne sont que très légèrement séparées entre elles dans le but de contrôler exactement la durée des tenues, car l'incorrection avec laquelle on enlève les doigts des touches constitue souvent la seule cause de l'inégalité des traits. Les pouces ont une tendance particulière à traîner sur les touches après les attaques, défaut provenant surtout de ce qu'on met, dans les gammes, le pouce en dessous de la main pour lier son attaque à celle du doigt précédent. Les touchers défectueux nécessitent seuls cette précaution, car lorsque, dans les gammes suivantes, on fait, à l'aide d'un glissé, vibrer la note qui précède celle du pouce, on peut quitter la touche pour *déplacer la main*, au moment de faire l'attaque du pouce, sans qu'il y ait d'interruption dans la continuité des sons. On ne passera donc jamais le pouce en dessous de la main pour l'étude des gammes faites avec une observation minutieuse du toucher. Du reste la pose du pouce, telle qu'elle est définie pour les gammes, exclut le passage du pouce.

La position du deuxième doigt a une importance capitale dans les gammes, car si la phalange qui le relie à la main, est autant que possible maintenue en ligne verticale, (Fig. VII) les mouvements des doigts étant solidaires, on force les 3mes 4mes et 5mes doigts à prendre une pose analogue et à rester *redressés* entre leurs attaques. Dès lors la main pourra être *entièrement immobilisée*, car les doigts s'inclineront et se redresseront par le ressort de leurs articulations. Et c'est uniquement lorsqu'ils seront complètement *indépendants de la main* qu'ils pourront, par le travail, devenir *indépendants les uns des autres*. C'est en faisant mouvoir *avec exagération* toutes leurs phalanges pendant l'étude du toucher, qu'on les rendra indépendants et par conséquent vraiment agiles.

Les soupirs étant supprimés, la main restera pendant les gammes toujours au même niveau du clavier. Toutes les attaques doivent commencer à une bonne moyenne des touches blanches et *des touches noires*. La notion de l'orientation sur le clavier est si peu cultivée qu'en jouant une touche blanche qui précède l'attaque d'une touche noire, non seulement le novice mais l'élève ayant fait des études, glisse souvent le doigt du bord vers le fond de la touche, afin d'être à même d'attaquer cette touche noire. Dans ces conditions les deux attaques sont faites sans que les touches soient entièrement enfoncées, car le doigt, manquant d'assurance, n'a aucun poids. Il importe de réagir contre toutes ces erreurs inconscientes par l'étude d'un toucher uniforme et correct.

Il sera préférable de travailler d'abord les gammes en blanches, et quand on les saura, on les alternera avec les gammes en noires, selon la version écrite. Inutile d'ajouter que les glissés ne peuvent être faits que *LENTEMENT*, puisqu'ils doivent se prolonger pendant toute la durée des notes, car le moindre arrêt du doigt sur la touche (soit au début soit à la fin de l'attaque) serait une faute.

Chaque attaque du 5me doigt nécessite un glissé aussi prolongé que les attaques des autres doigts.

On ne permettra pas à l'élève d'éloigner, pendant la durée des pauses, la main du clavier: il devra la maintenir à une faible hauteur au dessus des touches.

MODIFICATION DU TOUCHER DU 2e 3e 4e ET 5e DOIGTS.

Fig. VI et VII _ Le Toucher défini sur le dessin pour le 2e doigt, est appliqué aussi au 3e 4e et 5e doigts

Fig. VI.

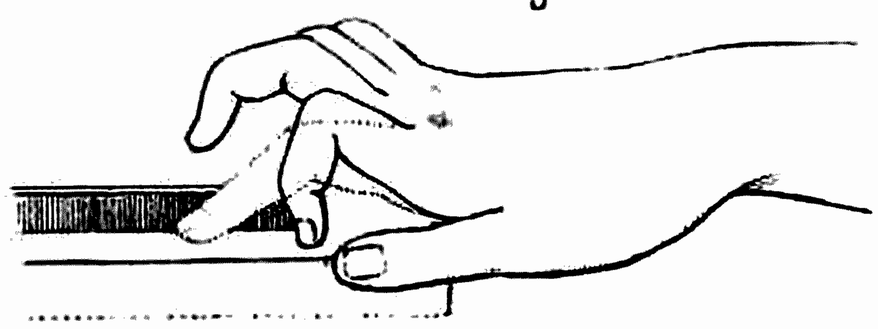


Fig. VII.

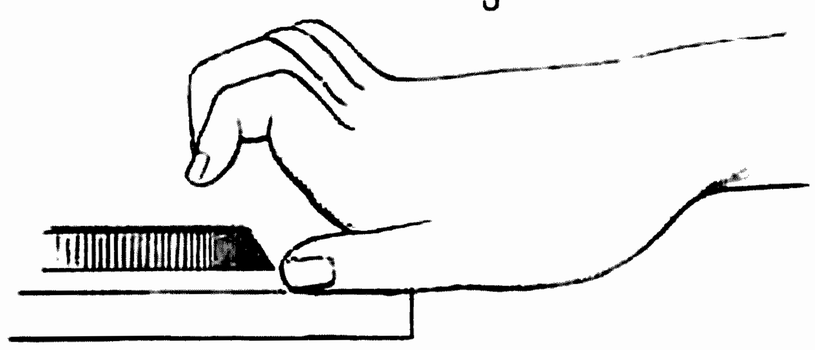


Fig. VI. On assouplira les doigts, en les habituant à mouvoir toutes leurs phalanges, d'abord, la première (qui tient à la main) *sera inclinée vers la touche au moment de l'attaquer; les deux dernières feront une pression sur la touche en ramenant par un glissé, le bout du doigt davantage vers le bord de la touche pendant la durée de la note..*

Fig. VII. Le bout du doigt sera ramené vers l'intérieur de la main, puis redressé et maintenu, entre ses attaques, dans cette position élevée. L'étude du toucher sera correcte quand l'élève aura la sensation de tracer avec le bout du doigt, pendant la descente et la montée du doigt, un demi-cercle dont la régularité détermine l'élasticité du mouvement.

Fig. VIII. MODIFICATION DE LA POSE ET DU TOUCHER DU POUCE

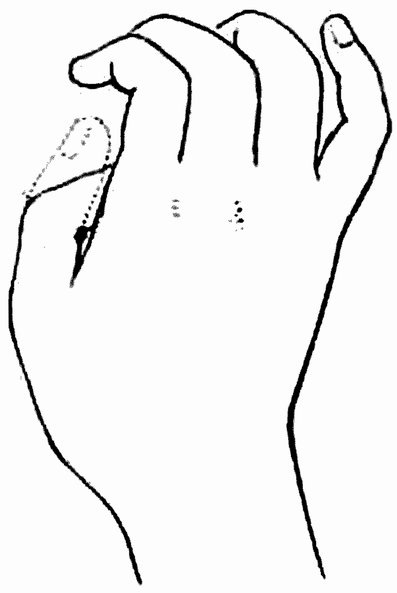


Fig. VIII.

(La pose du pouce n'ayant pu être dessinée horizontalement, cette figure représente la main en position verticale)

Fig. VIII. Afin d'éviter que l'articulation du pouce soit comme emprisonnée en dessous de la main, on écartera un peu la première phalange en la redressant au niveau de la main, et l'on inclinera sa seconde phalange (celle avec laquelle l'attaque est faite) *vers le 2e doigt. Pendant la durée de la note, on augmentera encore cette inclinaison de la 2e phalange pour produire, sur la touche, un petit glissé à l'aide duquel l'attaque du pouce est rendue particulièrement élastique*

Fig. IX et X. MOUVEMENT DU POIGNET DIVISÉ EN DEUX ATTAQUES DISTINCTES

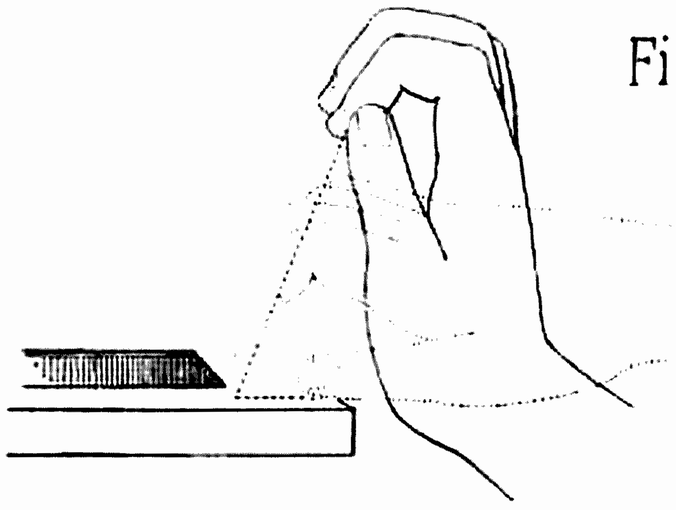


Fig. X.

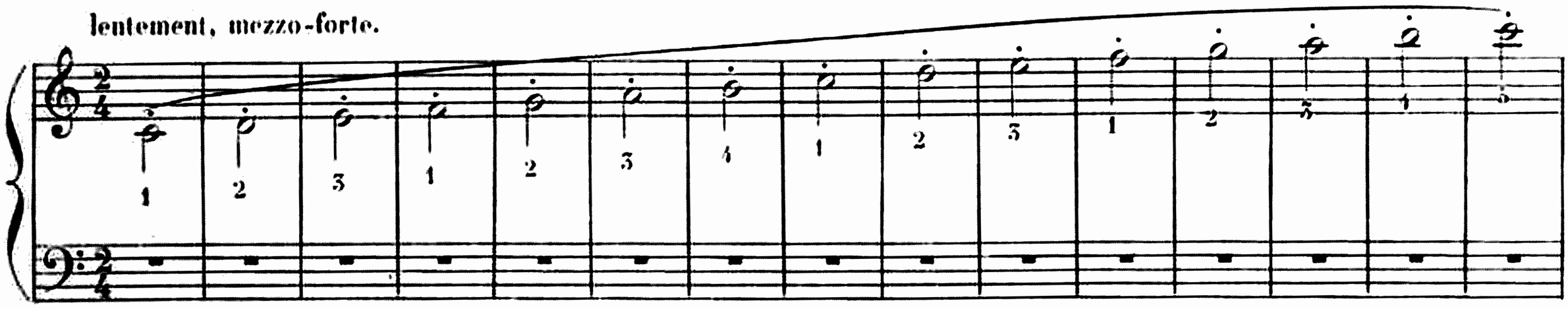
Fig. IX.

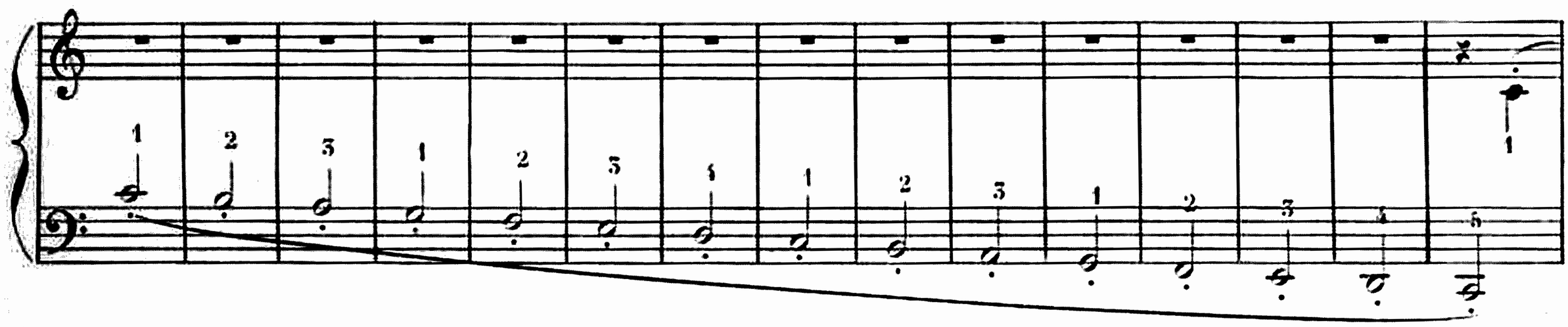
Fig. IX. Première attaque avec indication du petit glissé à faire, pendant la durée des notes, et de la ligne parcourue par la main pour prendre la pose de la Fig. X.

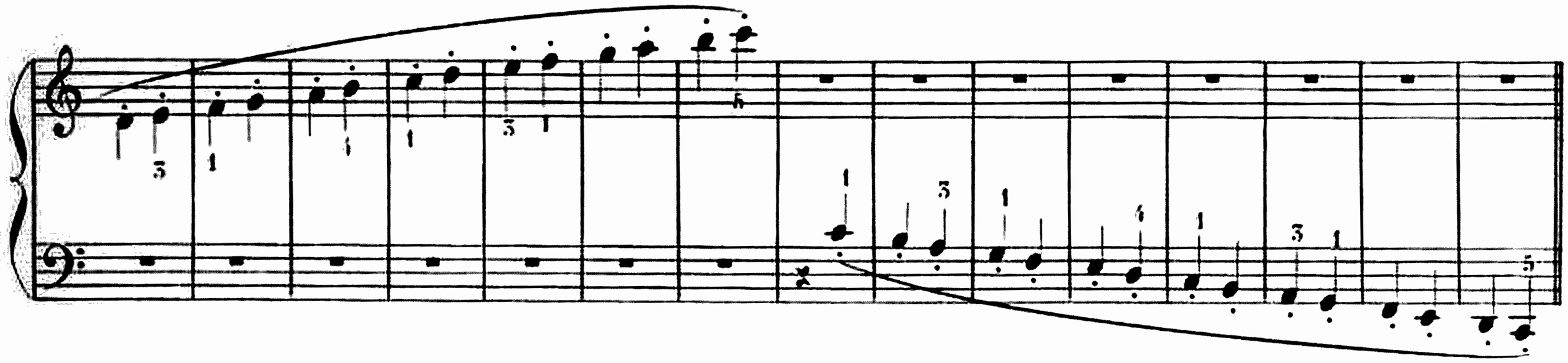
Fig. X. Pose verticale de la main qui suit la première attaque et sert de préparation à la seconde attaque faite en sens inverse

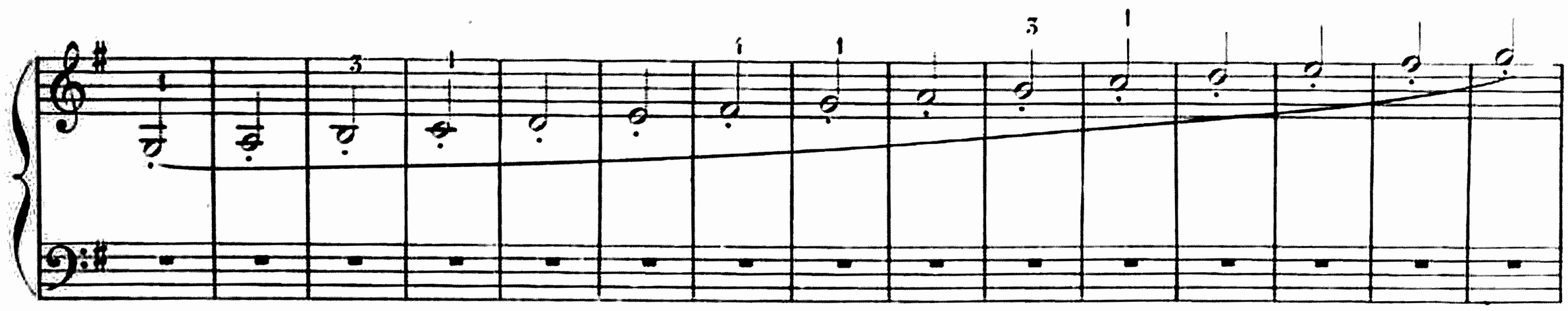
On comptera tous les temps des mesures à haute voix, pour les gammes comme pour les exercices, et on n'accentuera aucun temps fort.

lentement, mezzo-forte.

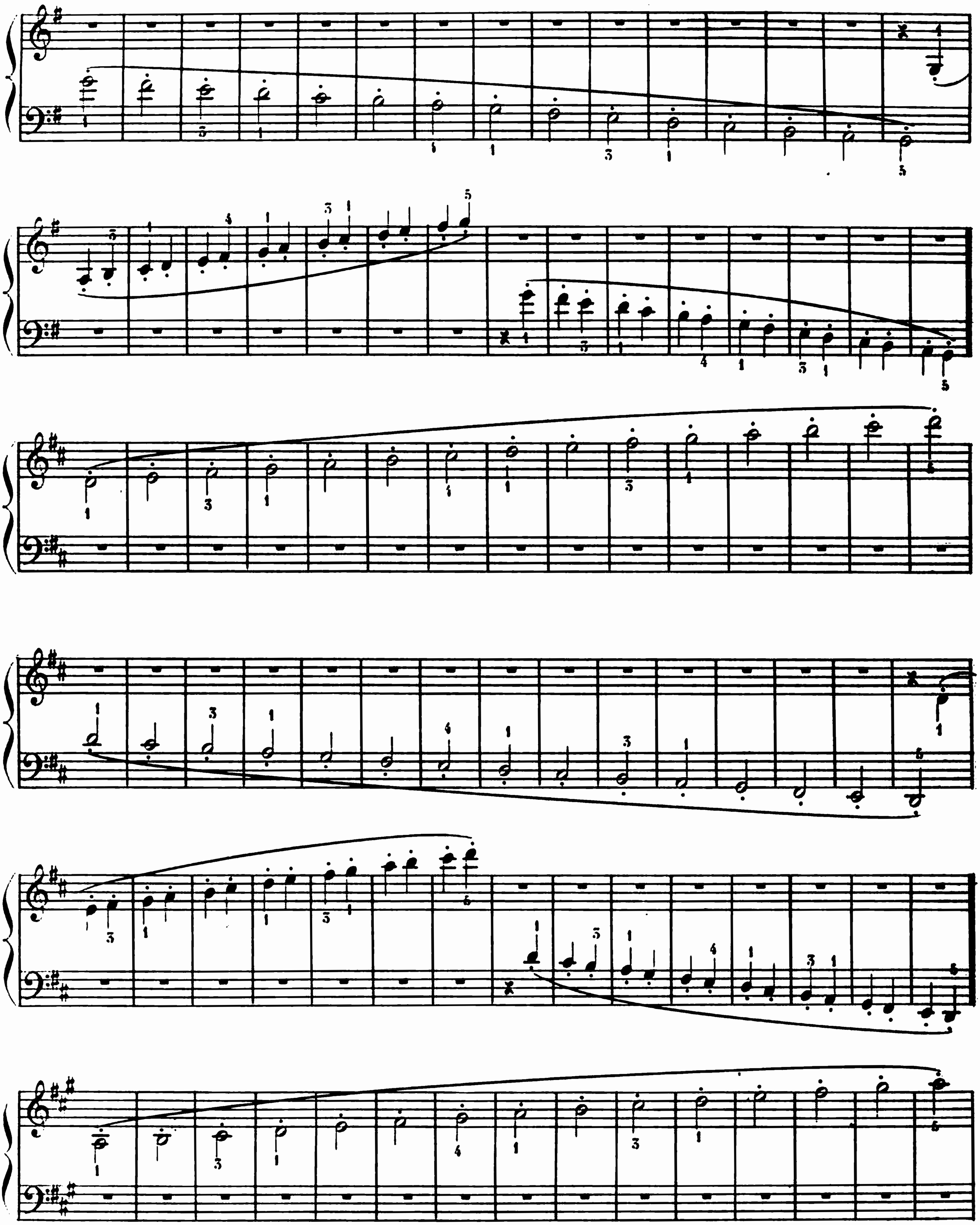


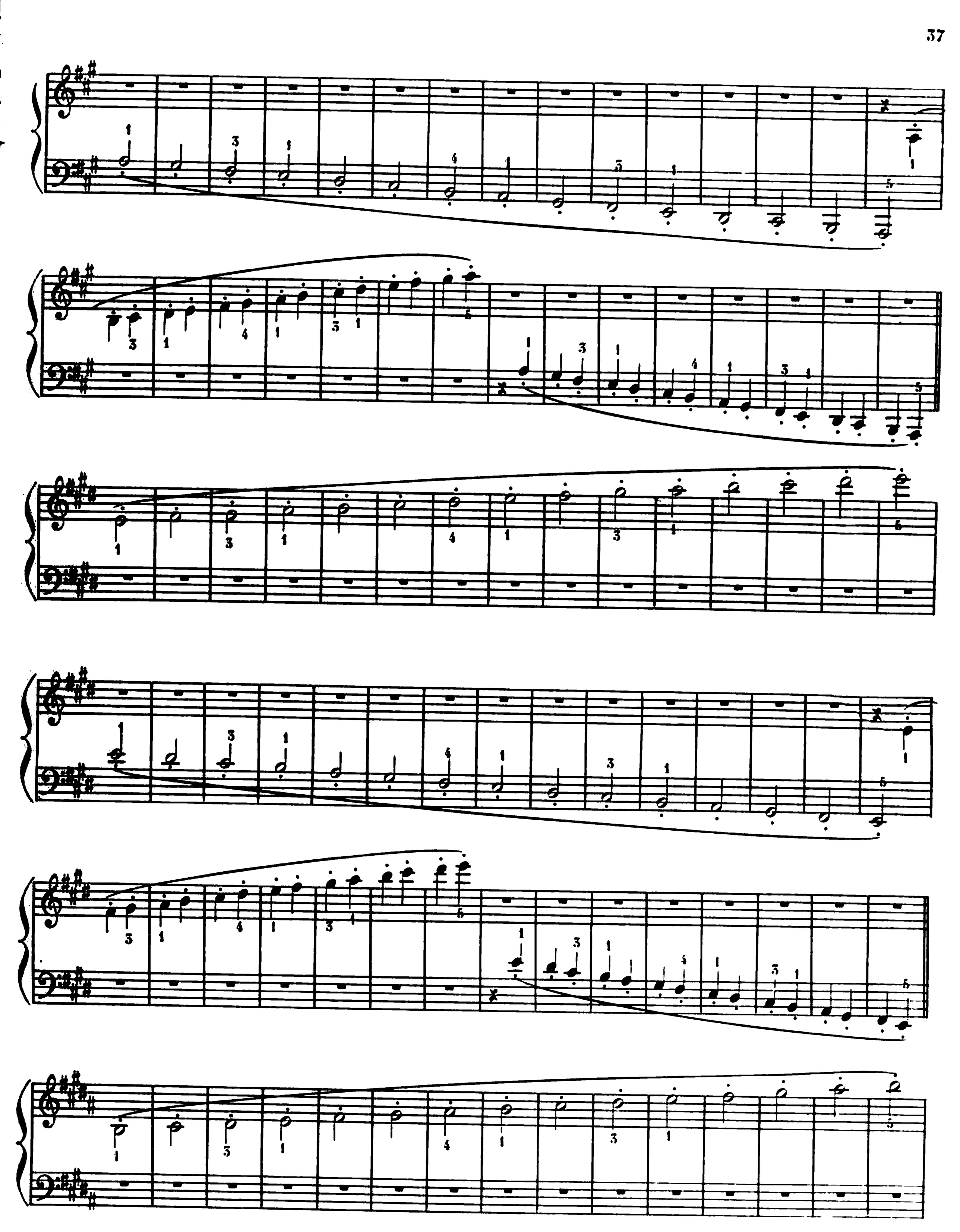


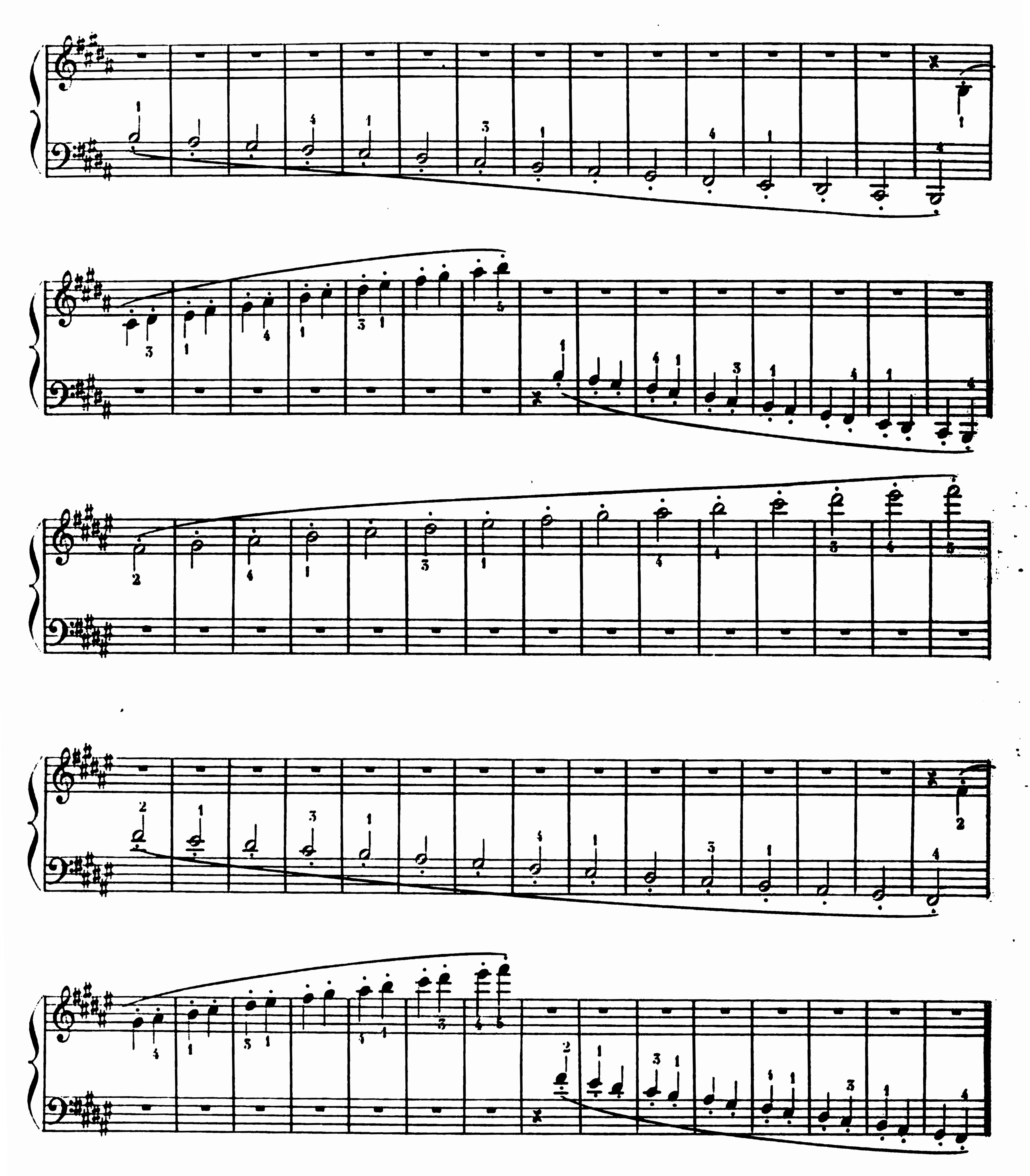


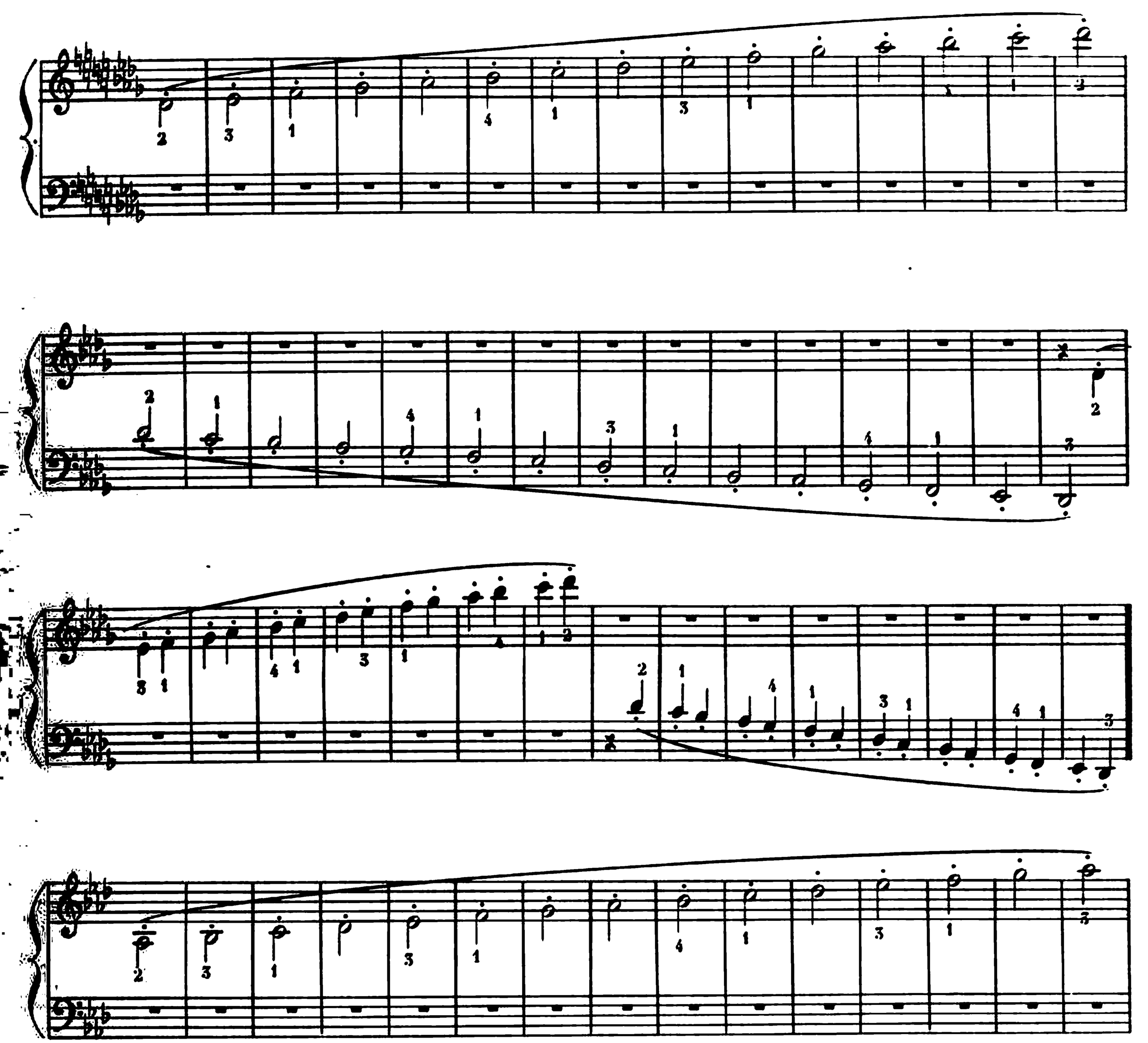


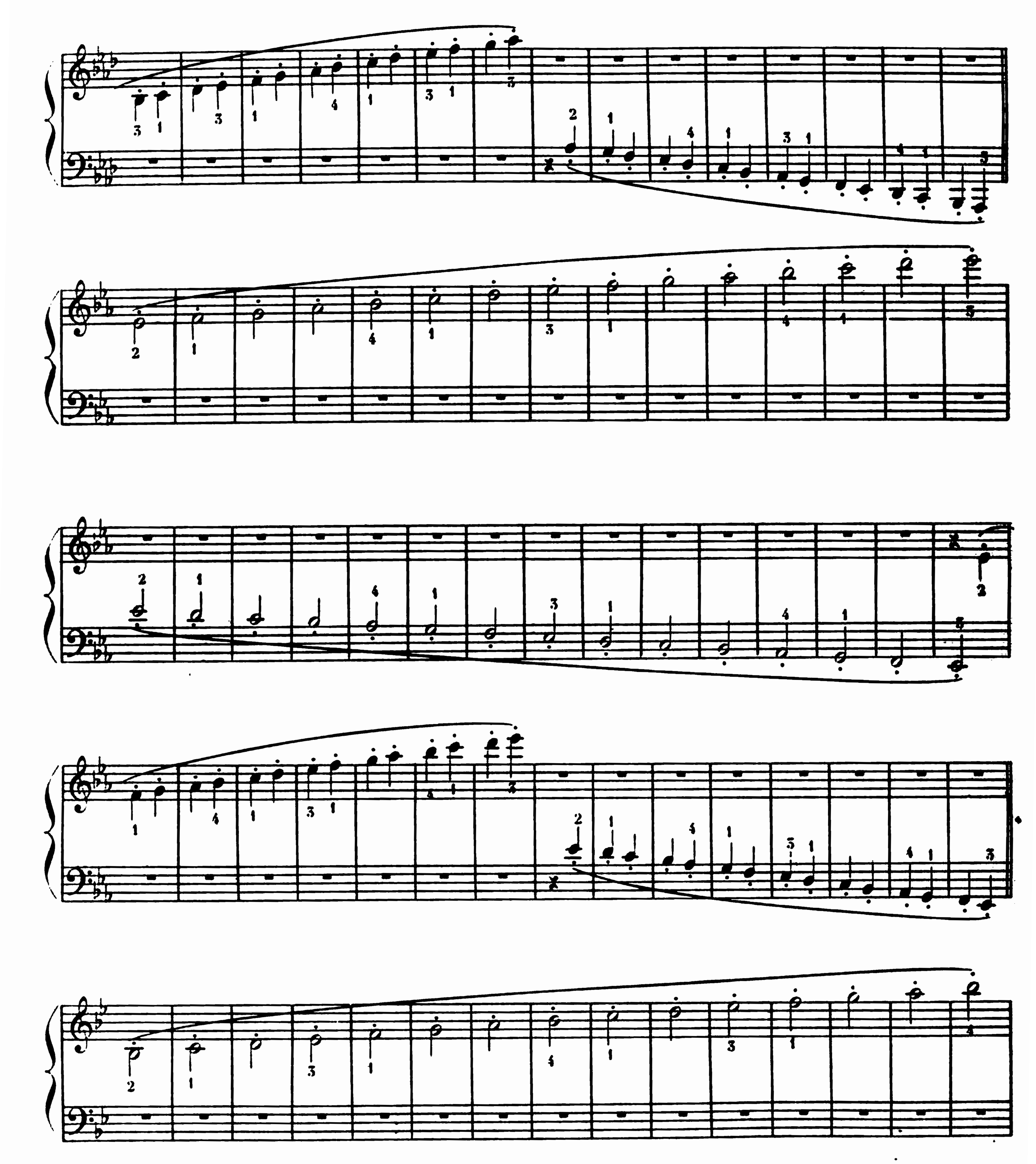
(1) Chaque fois que l'élève commencera à raidir les doigts en jouant mezzo-forte, on le fera jouer piano pendant quelque temps.











Pour l'étude journalière des gammes, cette première version sera toujours conservée.

PRÉPARATION POUR LES GAMMES EN SENS INVERSE.

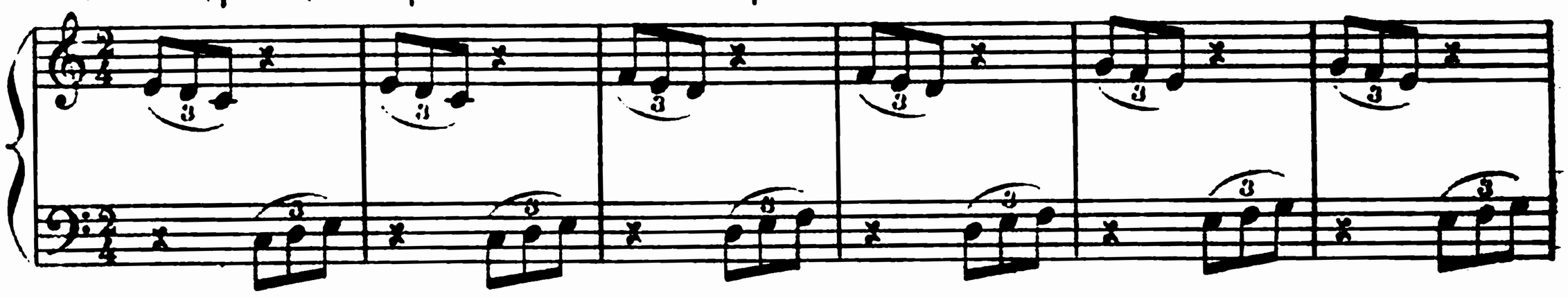
Jusqu'ici l'enchaînement des notes s'est toujours fait en partant de l'attaque du pouce. Il importe de s'exercer, quoiqu'on sera tenté de laisser fléchir la pose de la main du côté des 4mes et 5mes doigts, à conserver les principes acquis en enchaînant les notes dans l'ordre inverse.

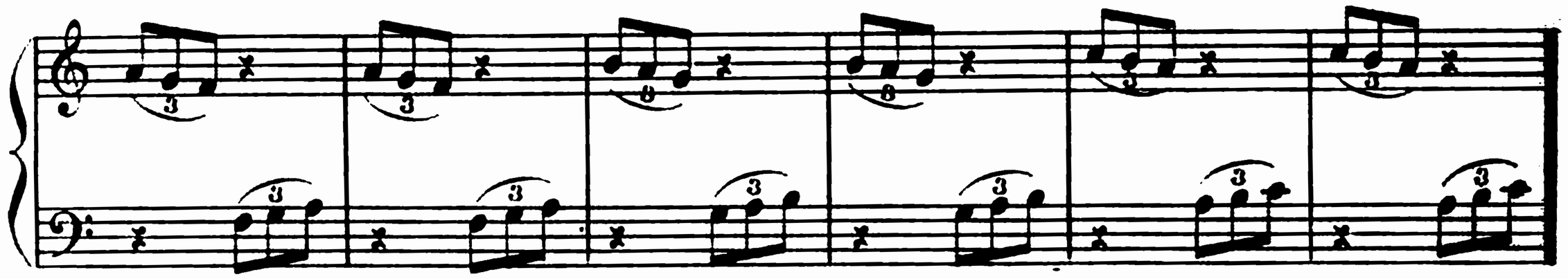
Quant aux mouvements des mains, ils ne sont pas changés; ils se font, pendant la durée des notes, du fond vers le bord de la touche; pendant la durée des soupirs, au-dessus du clavier pour ramener la main vers le fond des touches.

ENCHAÎNEMENT DE 3 NOTES.

(3mes 2mes pouces).

lentement, piano (on comptera deux fois 3 croches par mesure).

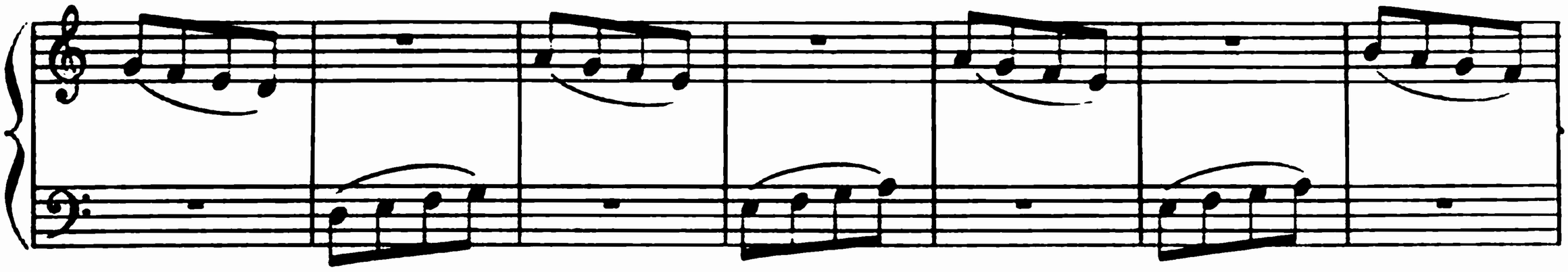


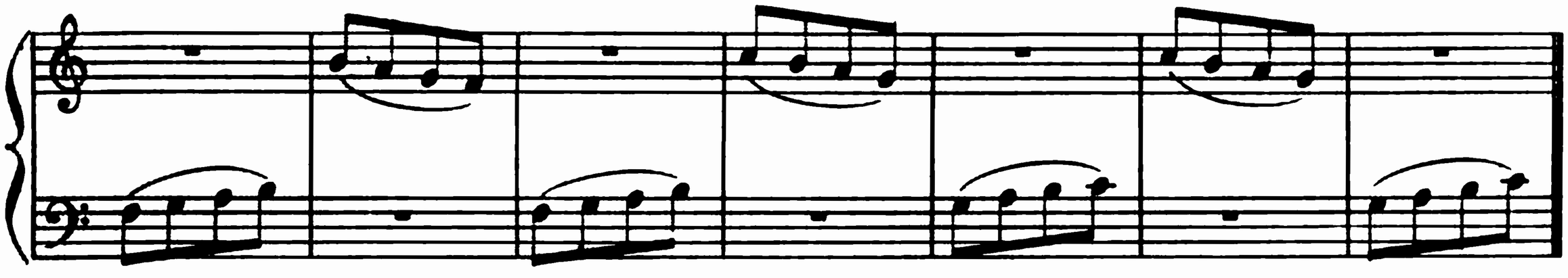


ENCHAÎNEMENT DE 4 NOTES.

(4mes 3mes 2mes pouces).

lentement, piano (on comptera 4 croches par mesure).

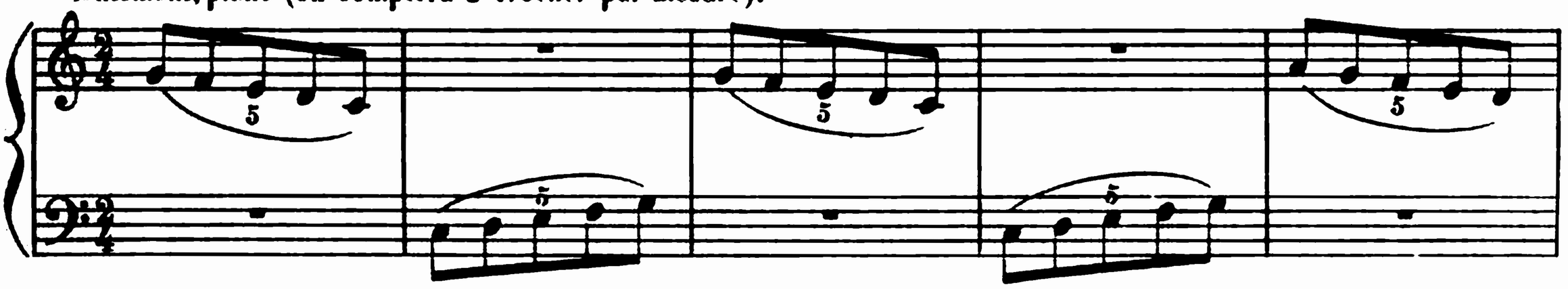


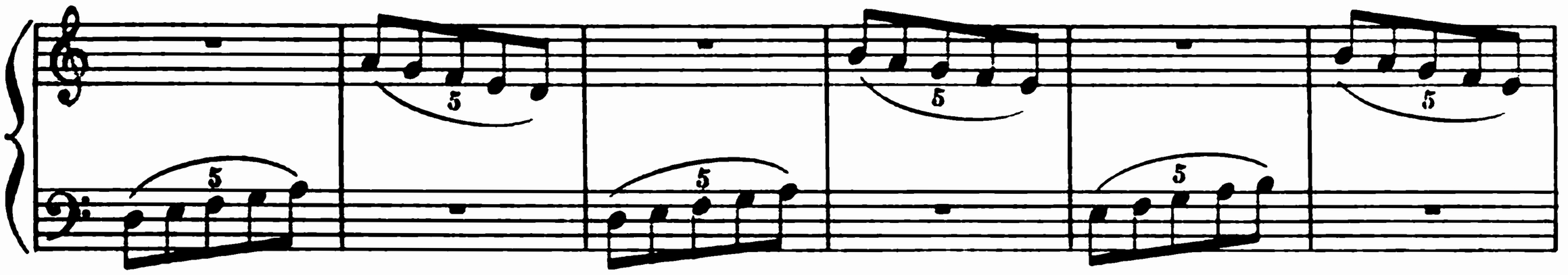


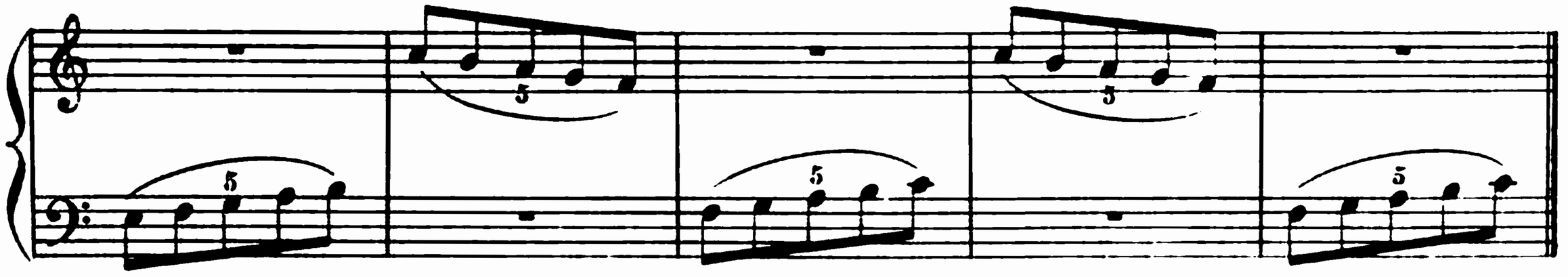
ENCHAÎNEMENT DE 5 NOTES.

(5mes 4mes 3mes 2mes pouces).

lentement, piano (on comptera 5 croches par mesure).





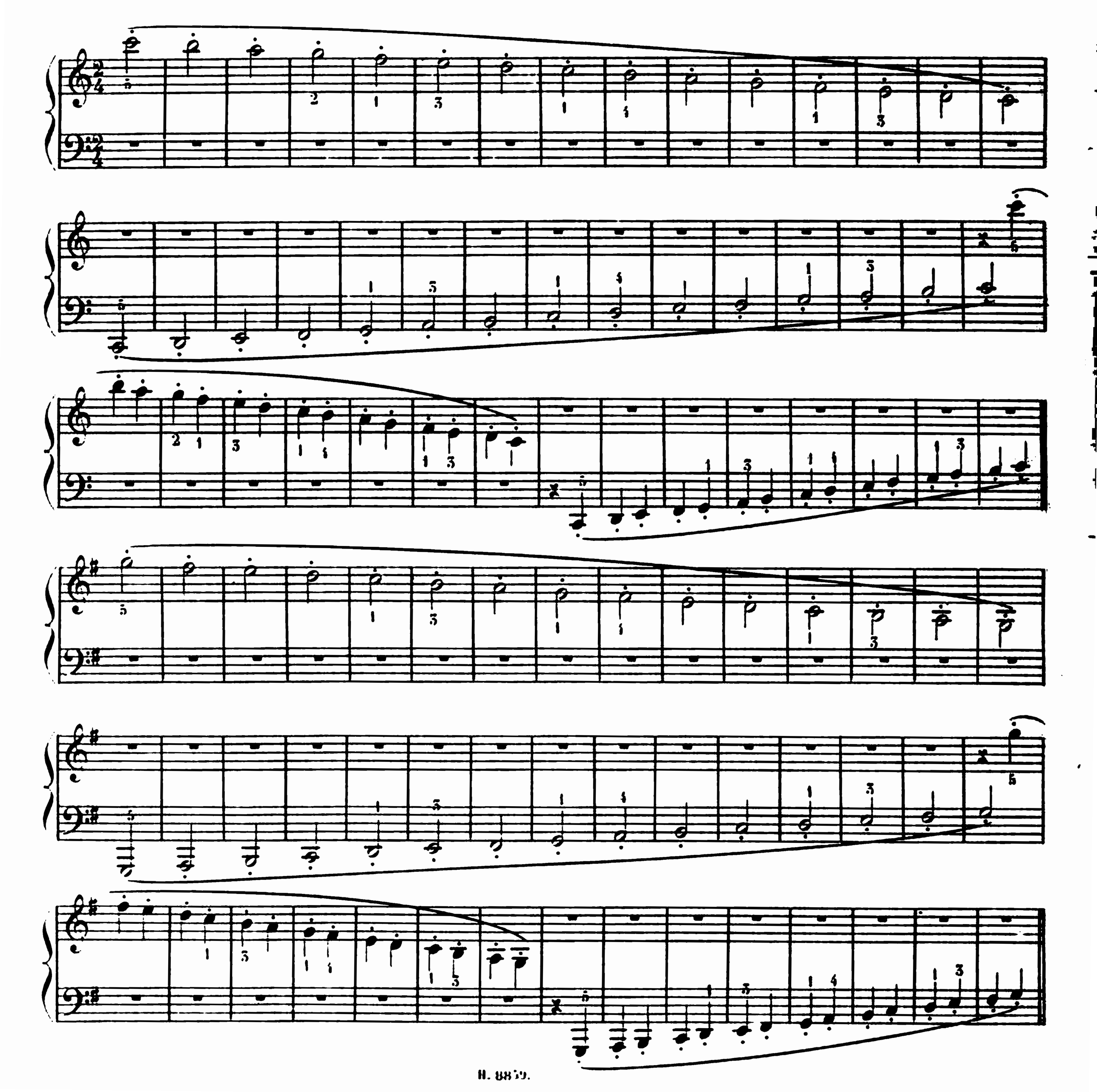


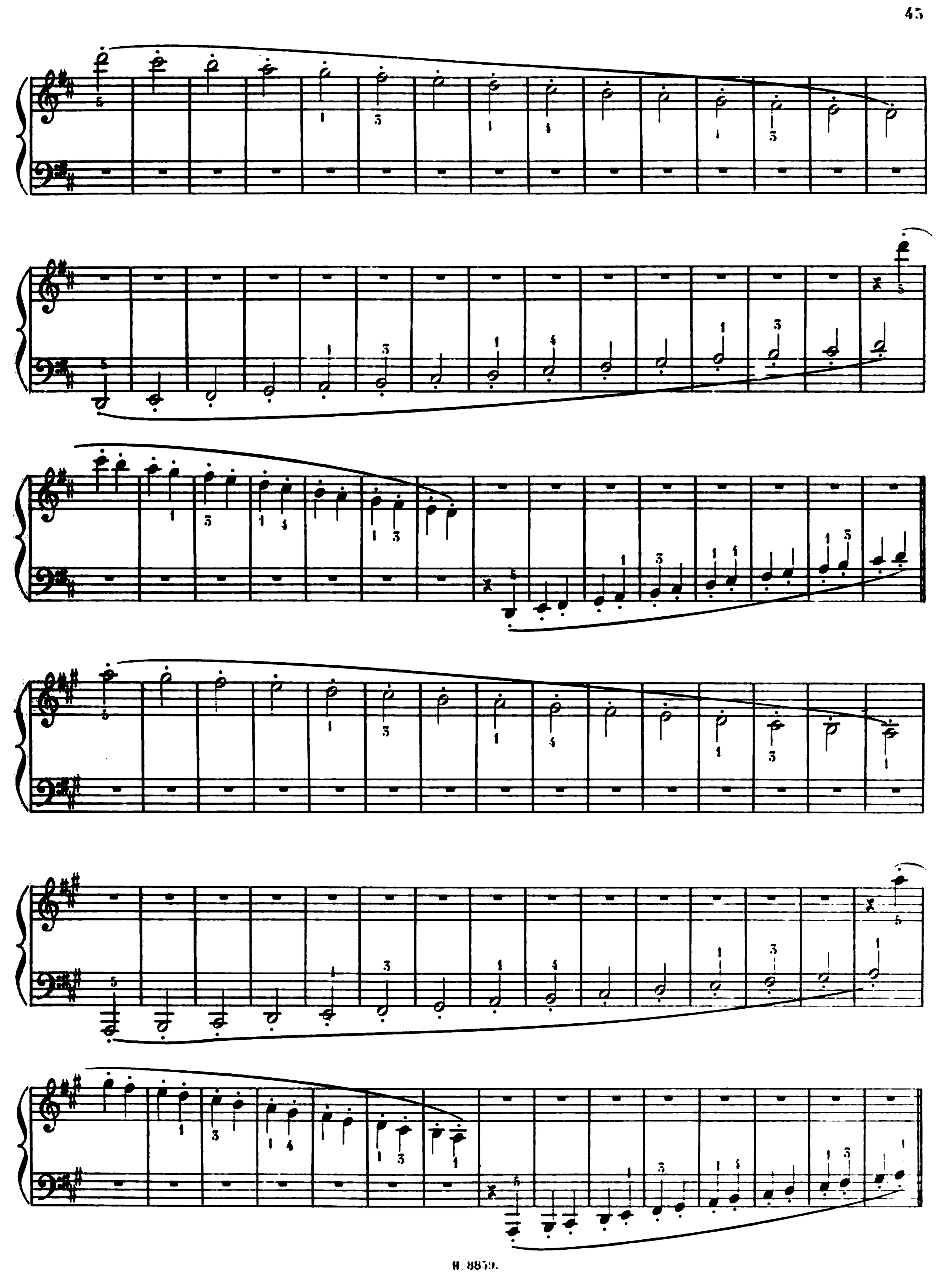
GAMMES DESCENDANTES DANS LA MAIN DROITE ET SYMETRIQUEMENT MONTANTES DANS LA MAIN GAUCHE.

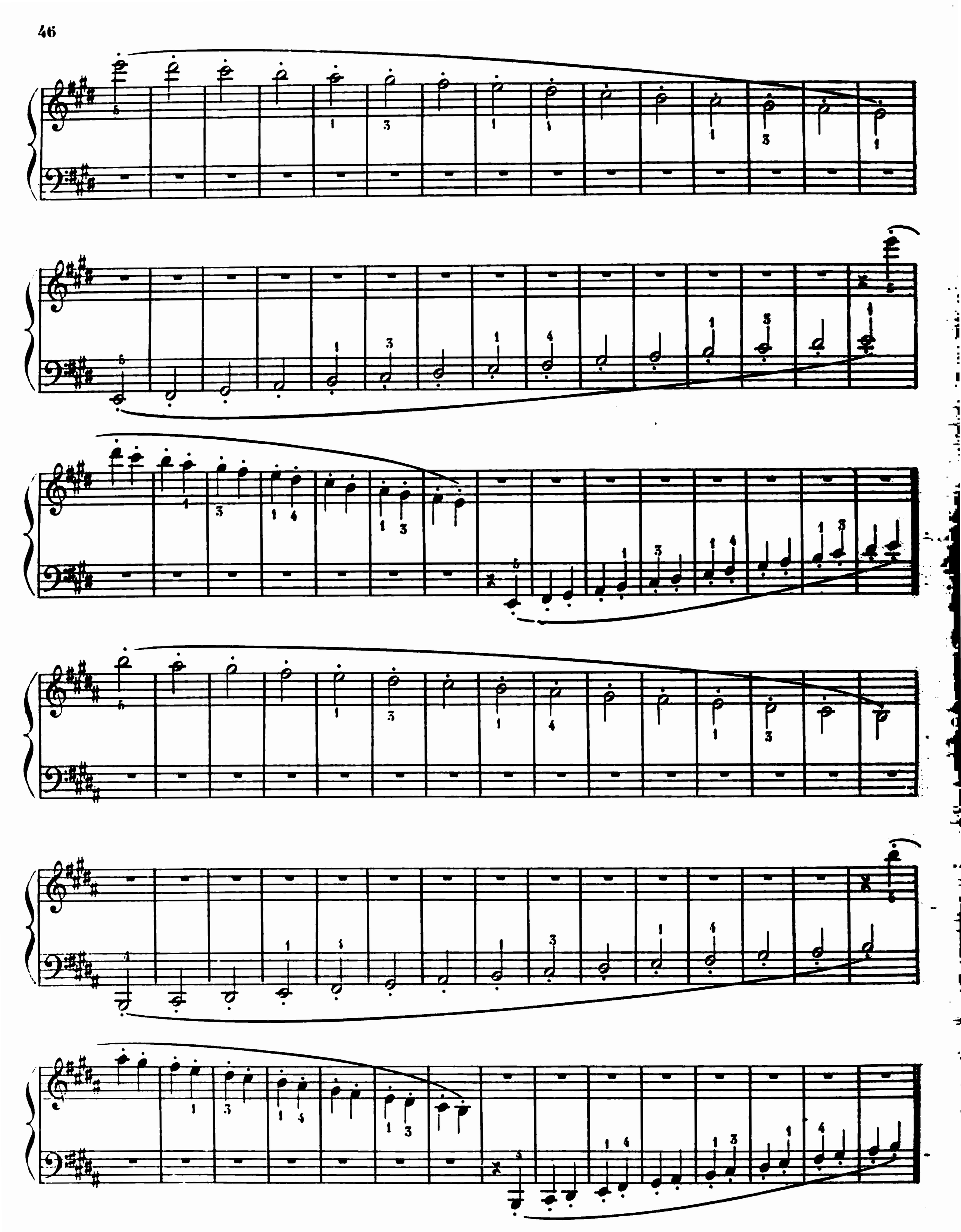
Toutes les observations faites concernant les gammes précédentes s'appliquent aux suivantes. Le toucher est le même, et chaque attaque doit être commencée à une bonne moyenne de la touche.

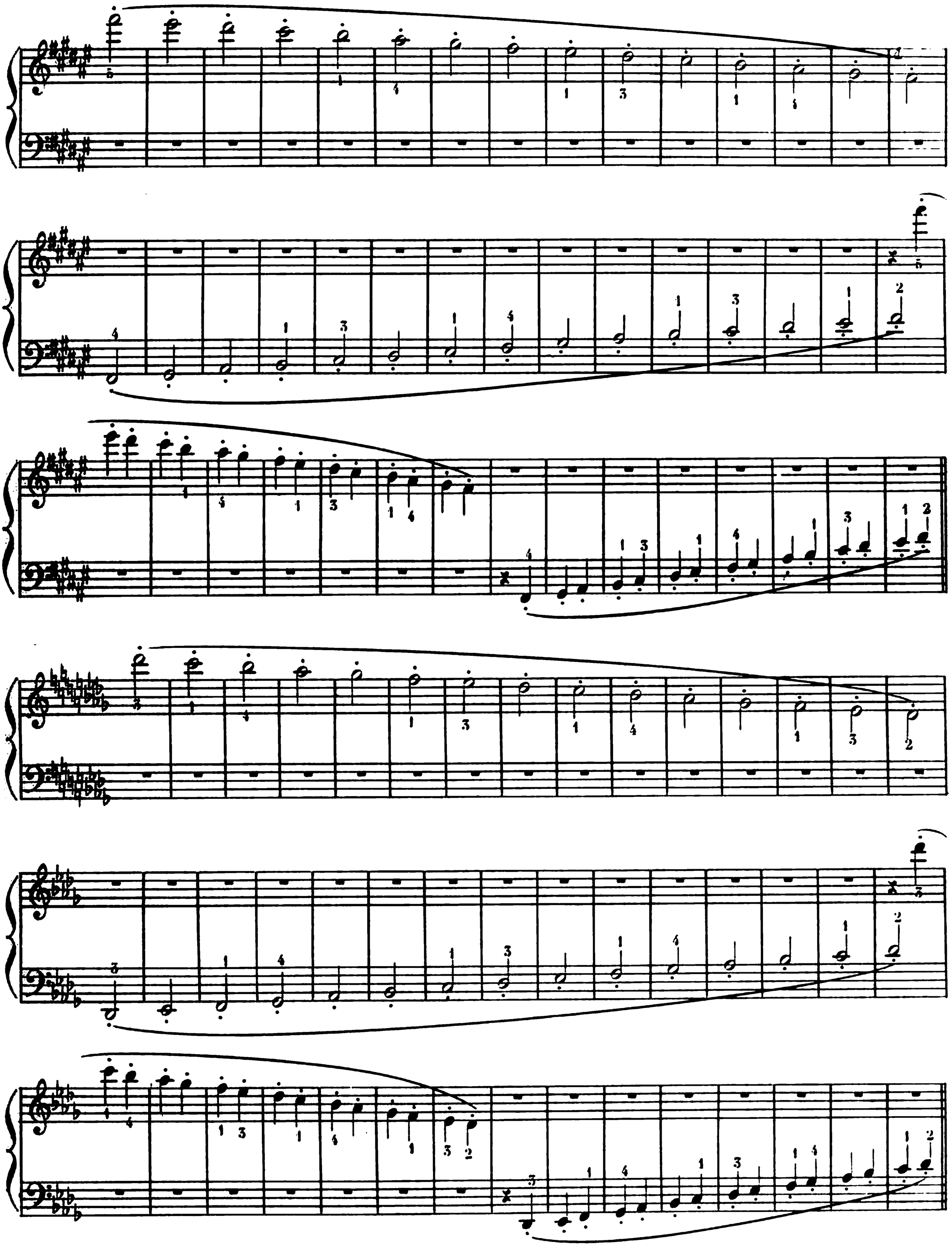
Le pouce pourra se mouvoir librement à côté du 2me doigt, puisque son articulation est toujours un peu écartée de la main. Cette pose empêchera l'élève de le laisser *traîner* sur la touche pour passer les autres doigts pardessus, au lieu de déplacer la main après ses attaques, selon la définition donnée pour les gammes précédentes.

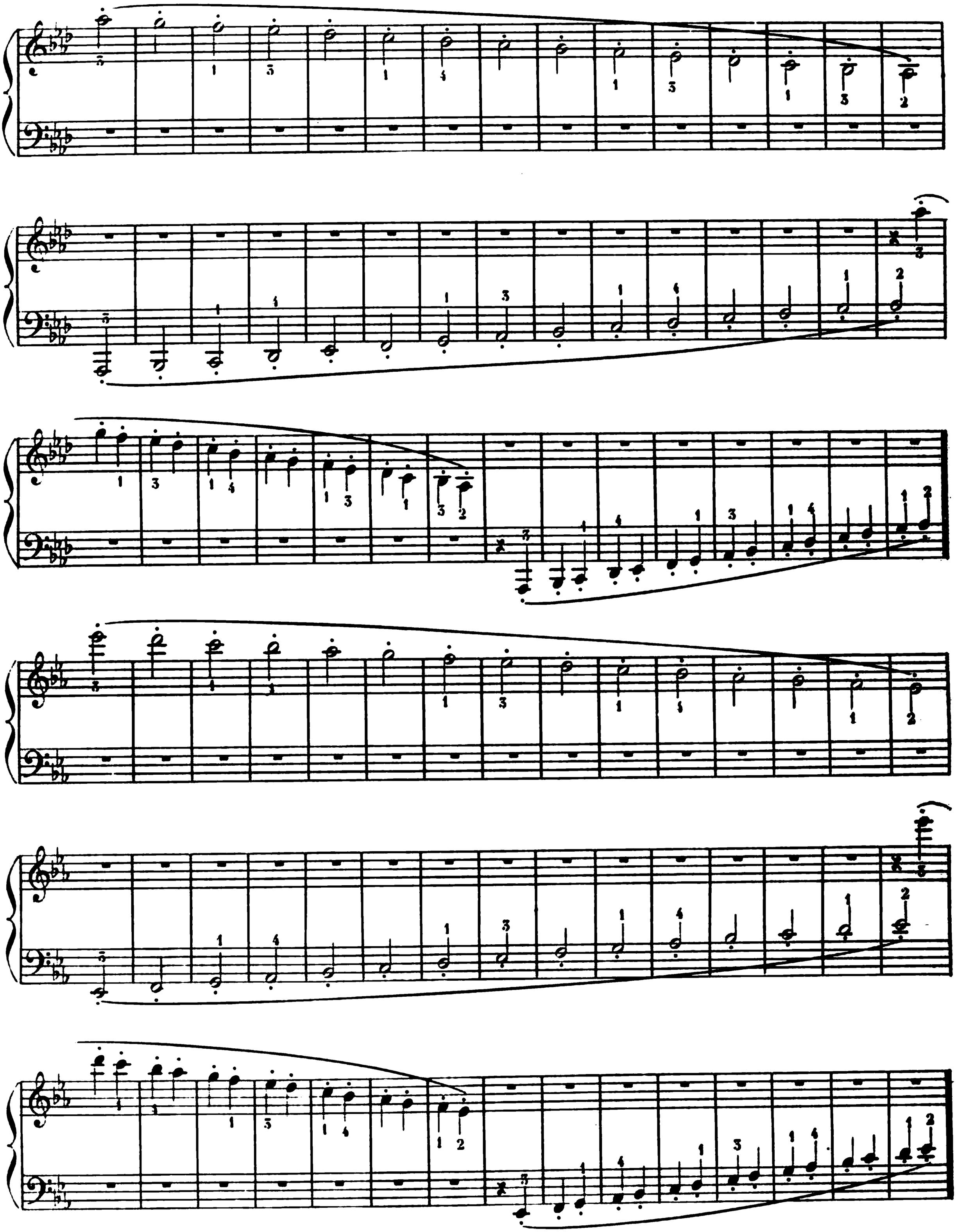
Au début, on sera toujours tenté de ne pas faire de glissés si prolongés avec les 5mes doigts, tandis qu'ils leurs sont, autant qu'aux autres doigts, *indispensables*.











On risquerait de voir les commençants contracter une mauvaise pose de main si l'on prolongeait l'étude de cette deuxième version des gammes.

On passera donc aux exercices suivants sans les faire travailler journalièrement.

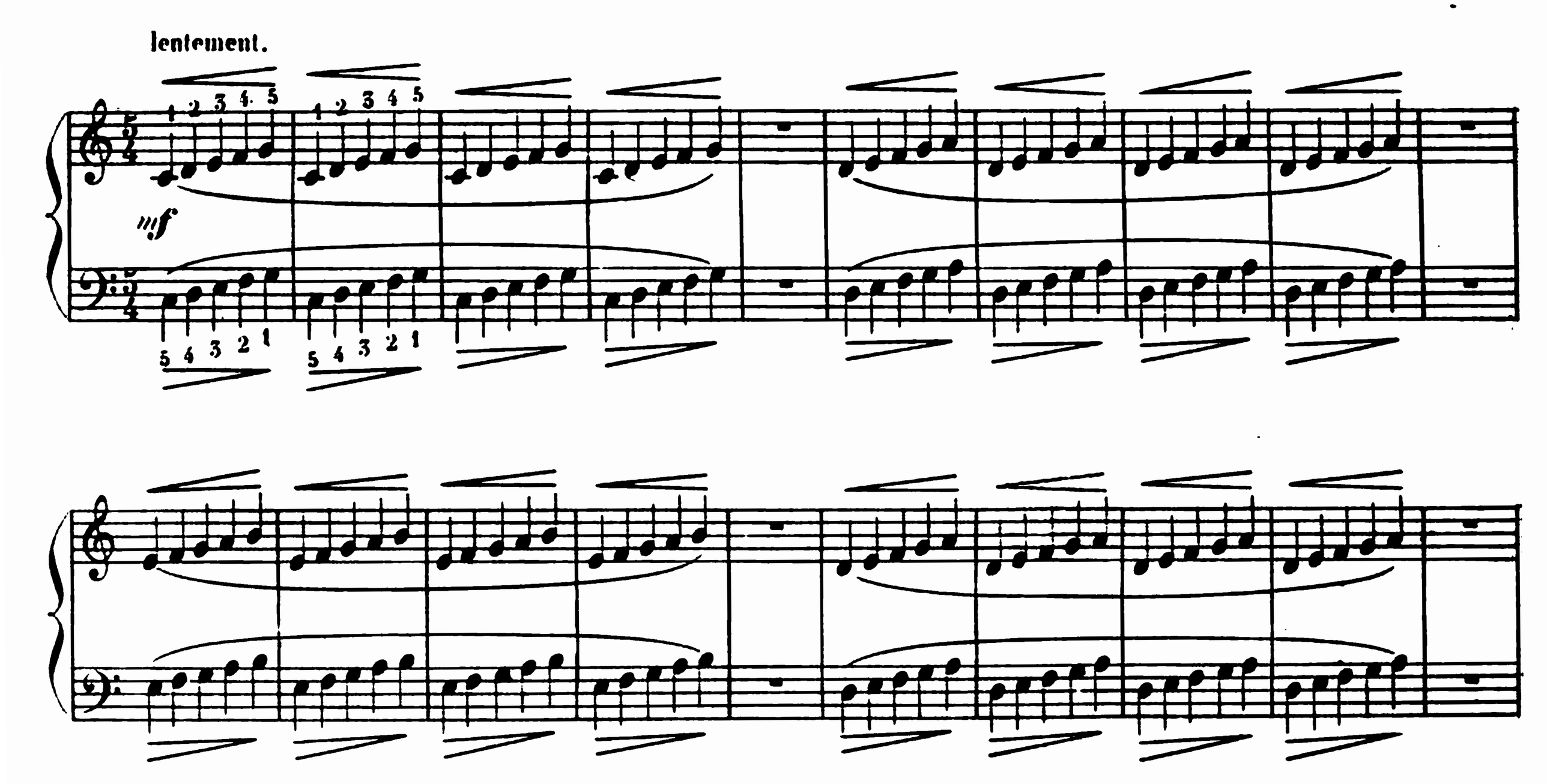
L'ÉGALITÉ DES DOIGTS DANS LES MOUVEMENTS PARALLÈLES.

Si l'on n'a encore abordé jusqu'ici aucun exercice avec des mouvements parallèles aux deux mains, c'est qu'ils exigent une divergence d'efforts dans les doigts, très difficile à réaliser correctement.

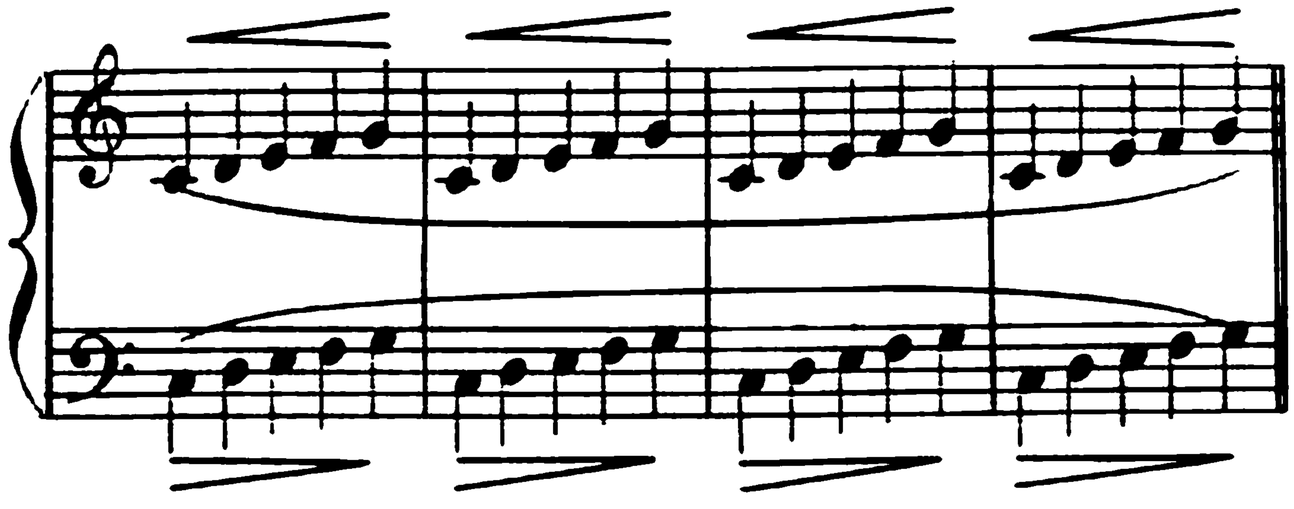
Les exercices suivants initieront l'élève à ces difficultés en lui montrant le degré d'effort que doit faire chaque doigt pour qu'une parfaite égalité d'attaques puisse être obtenue. Ce n'est donc pas un accroissement et une diminution de sonorité que l'élève s'appliquera à obtenir, comme les signes sembleraient l'indiquer, mais bien l'équilibre de toutes les notes.

Ainsi dans la succession des cinq notes de l'exemple ci-dessous, *l'effort* à faire *pour maintenir l'égalité des sons*, va en augmentant du pouce au petit doigt dans la main droite, tandis que dans la main gauche il ira en diminuant du petit doigt au pouce.[1] Ce n'est que le 3me doigt qui aura à faire le même effort dans les deux mains.

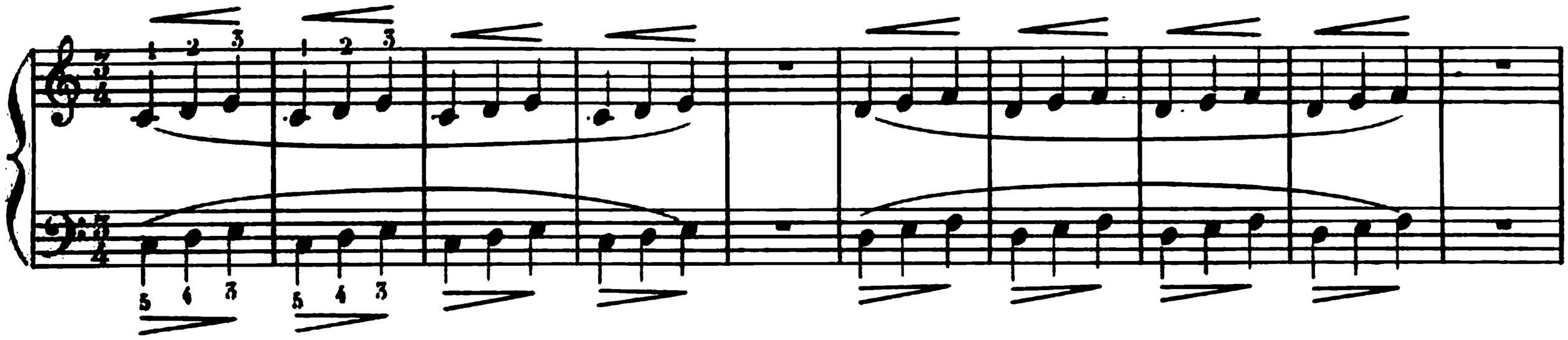
Le mouvement de la main reliera toutes les notes des quatre mesures en un seul groupe modifiant la place des attaques faites pour les quatre différentes émissions de chaque doigt.

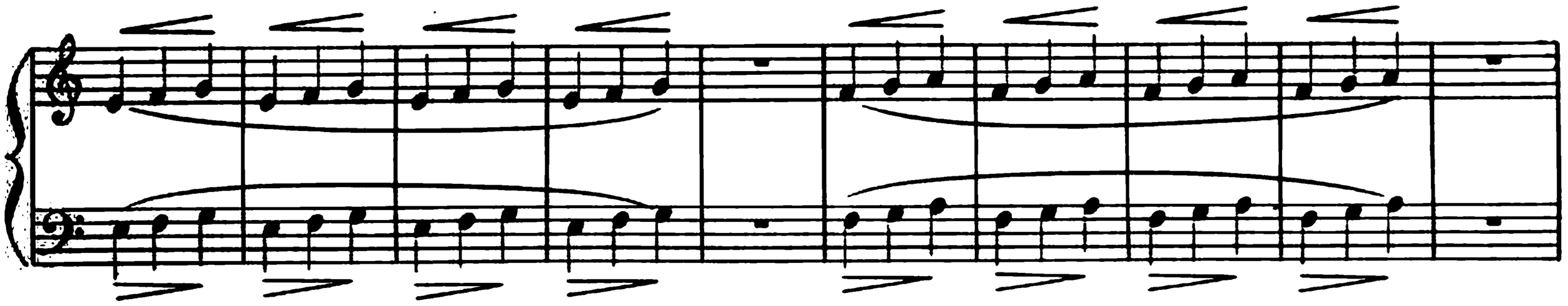


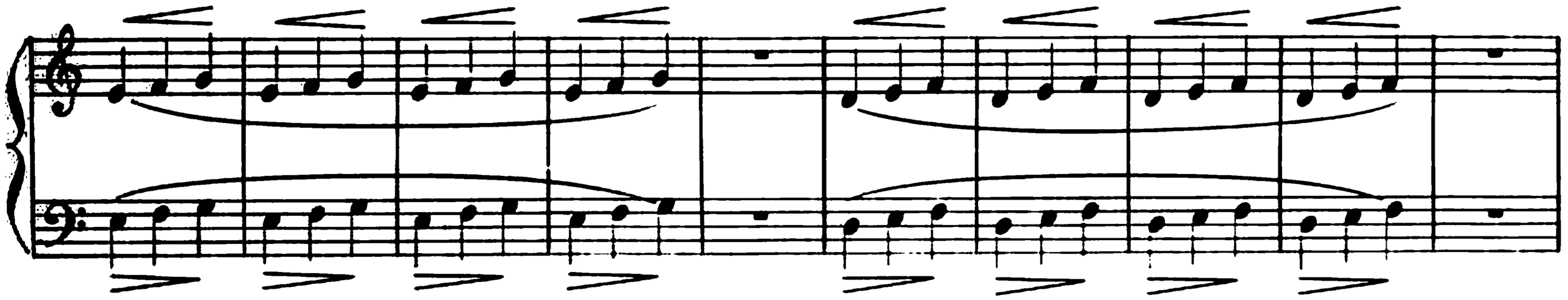
[1] La force intrinsèque du 3me doigt est supérieure à celle du 2me doigt; cette loi naturelle se modifie par la pose de la main qui permet d'établir la transmission de force des doigts forts aux doigts faibles.

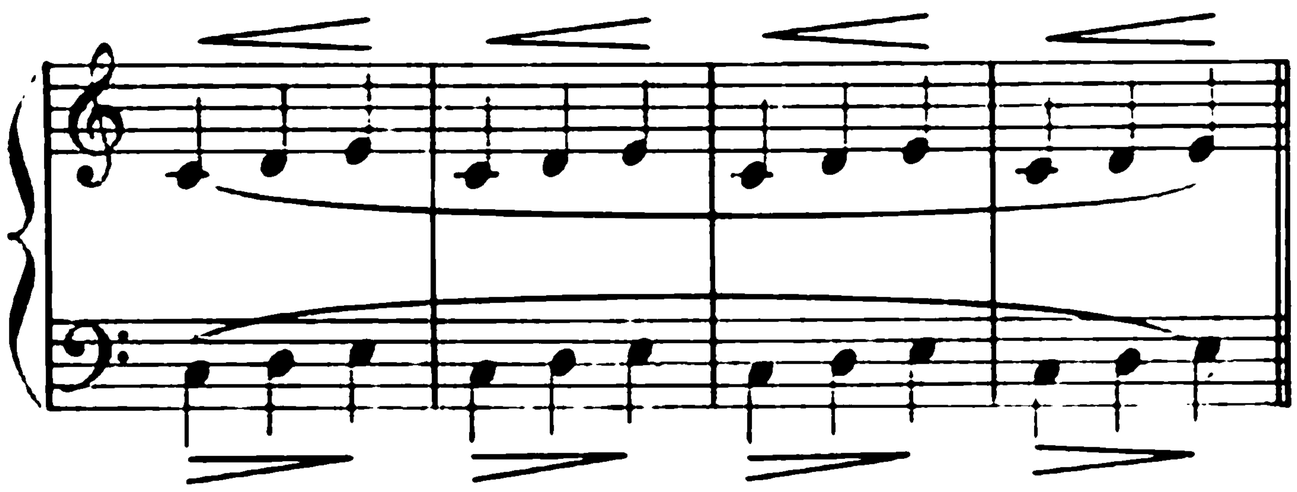


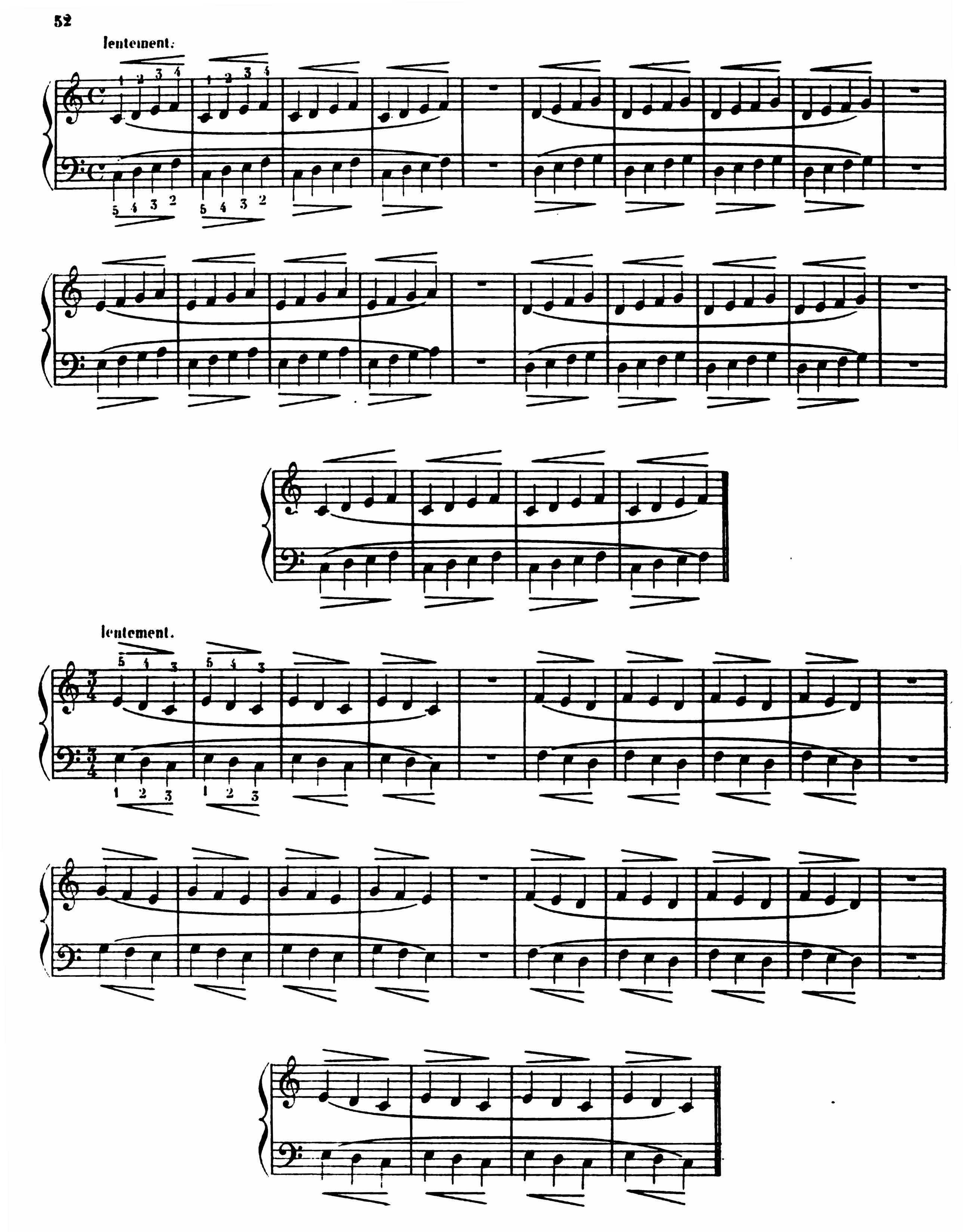
lentement.

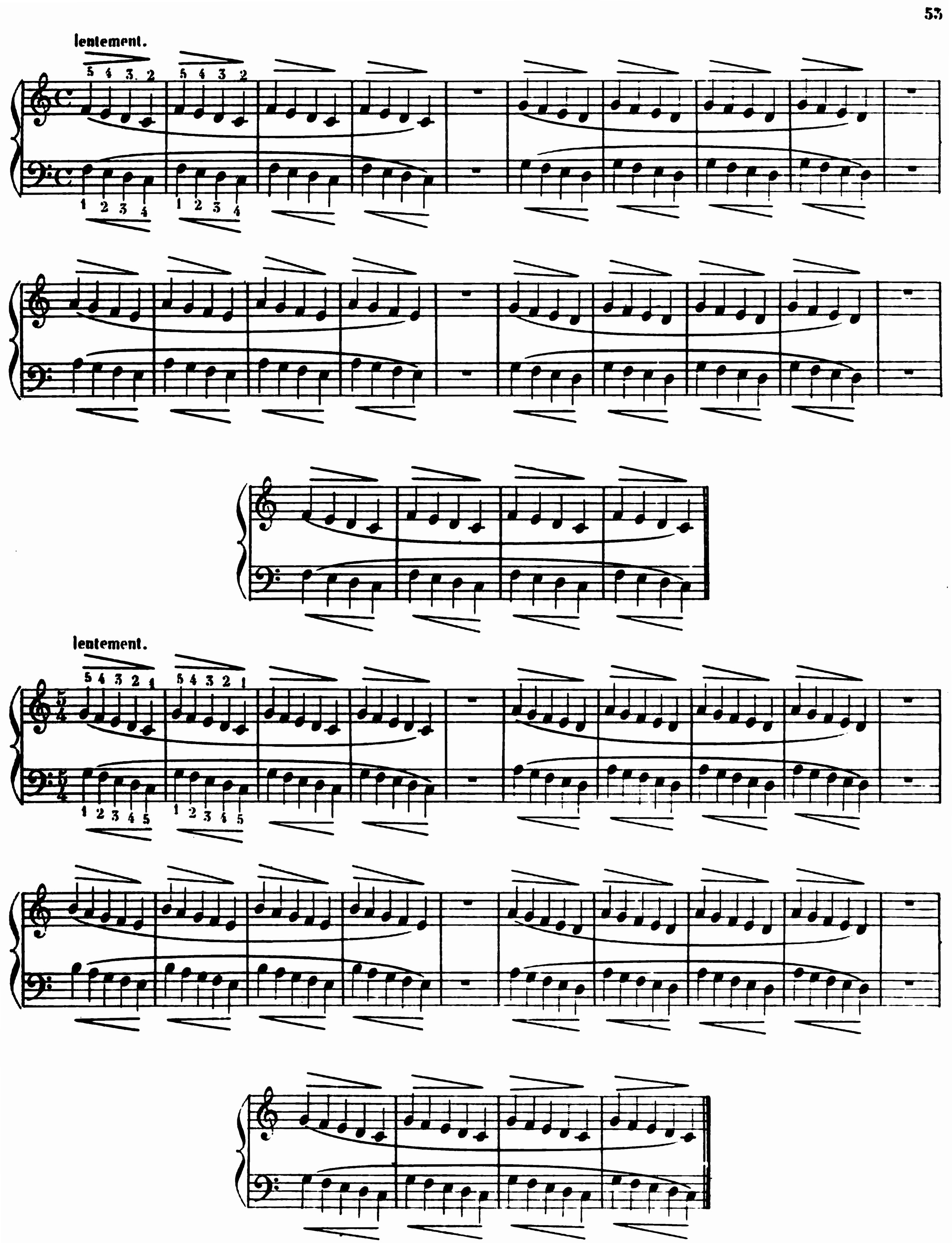









lentement.
lentement.

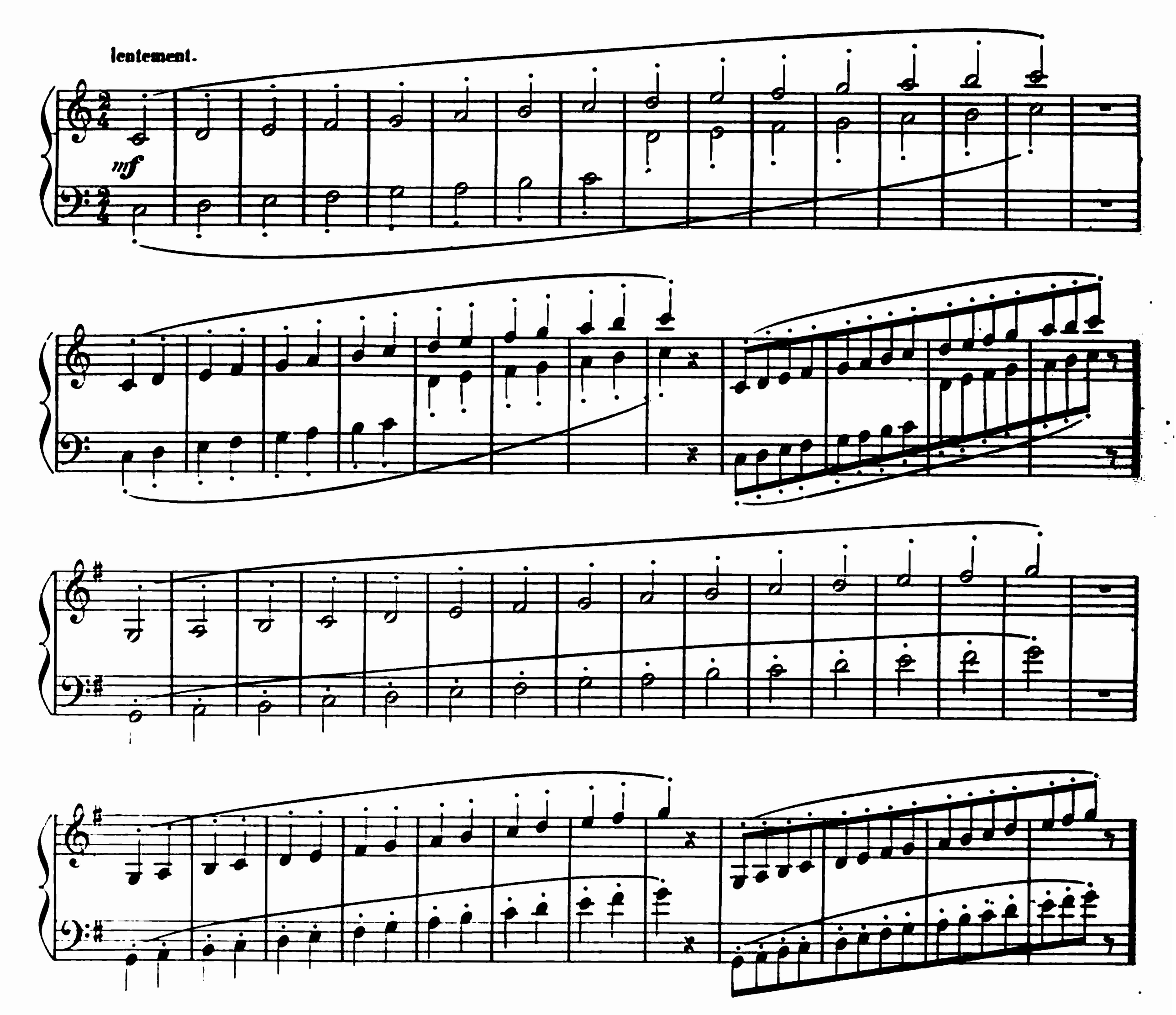

lentement.
lentement.

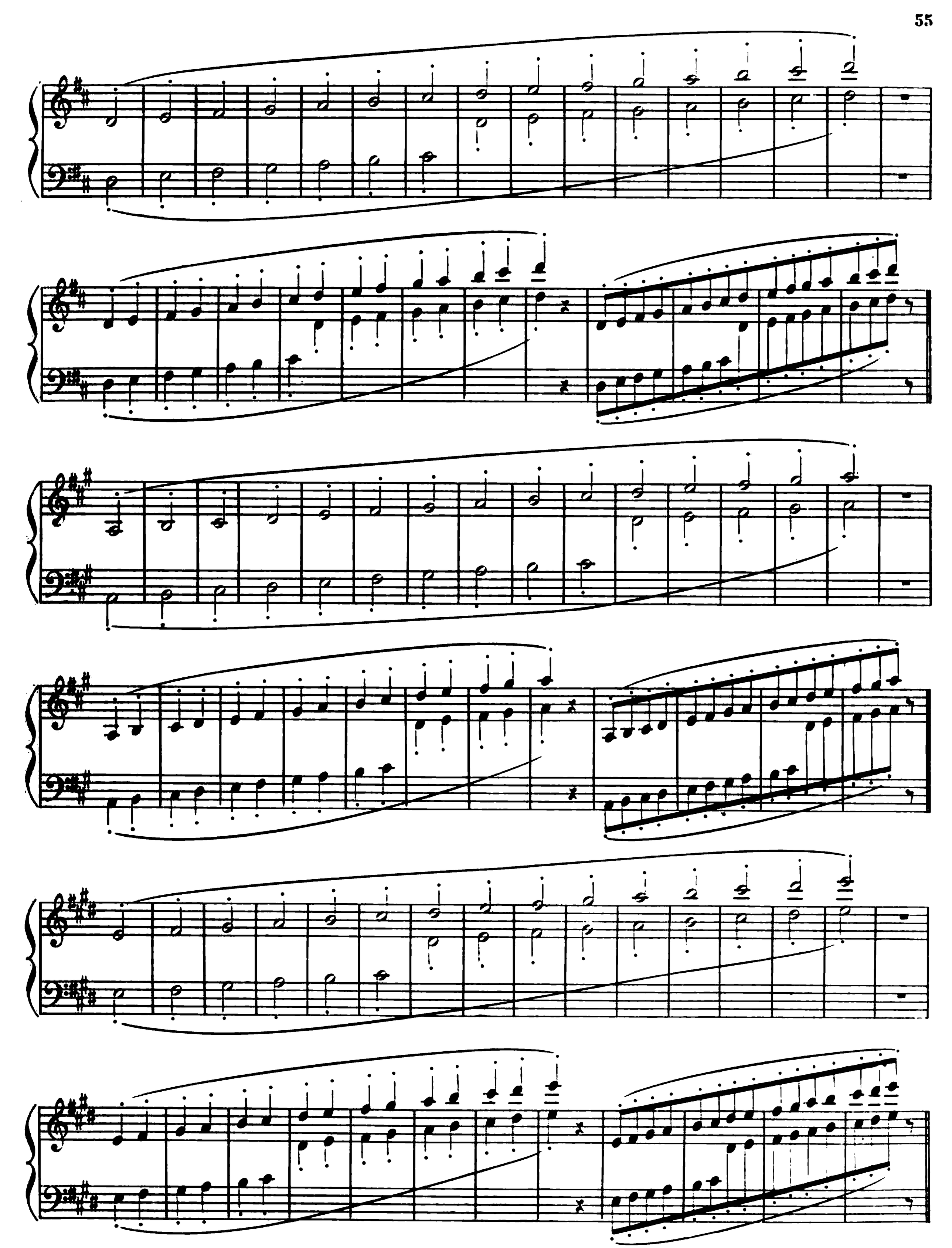
GAMMES PAR MOUVEMENTS PARALLÈLES, LES DEUX MAINS RÉUNIES.

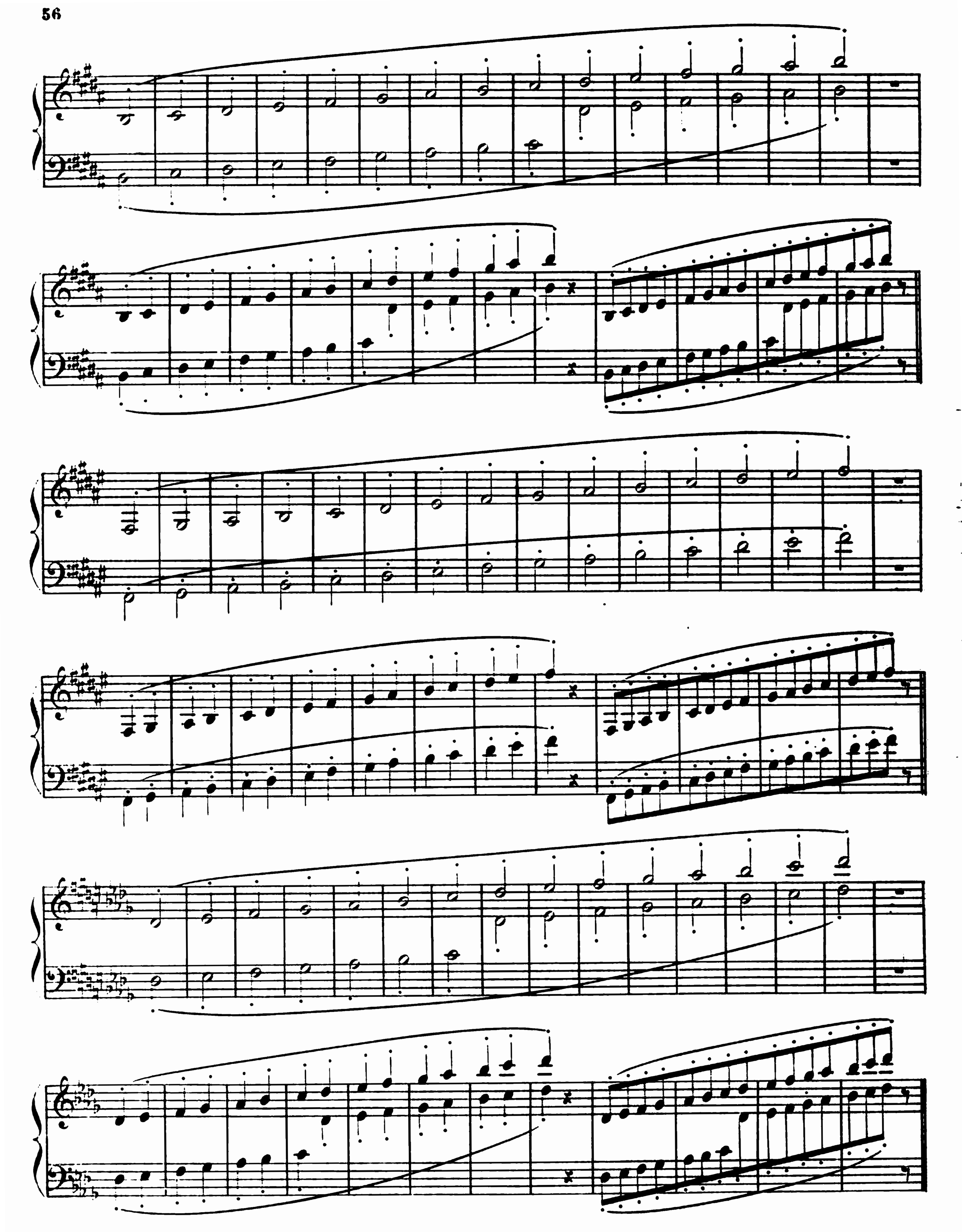
On se rapportera strictement aux observations faites précédemment pour les gammes jouées séparément, et l'on prêtera une attention spéciale au mouvement des mains pendant les pauses, car la pureté des lignes est aussi indispensable aux préparations des attaques qu'au toucher même du doigt.

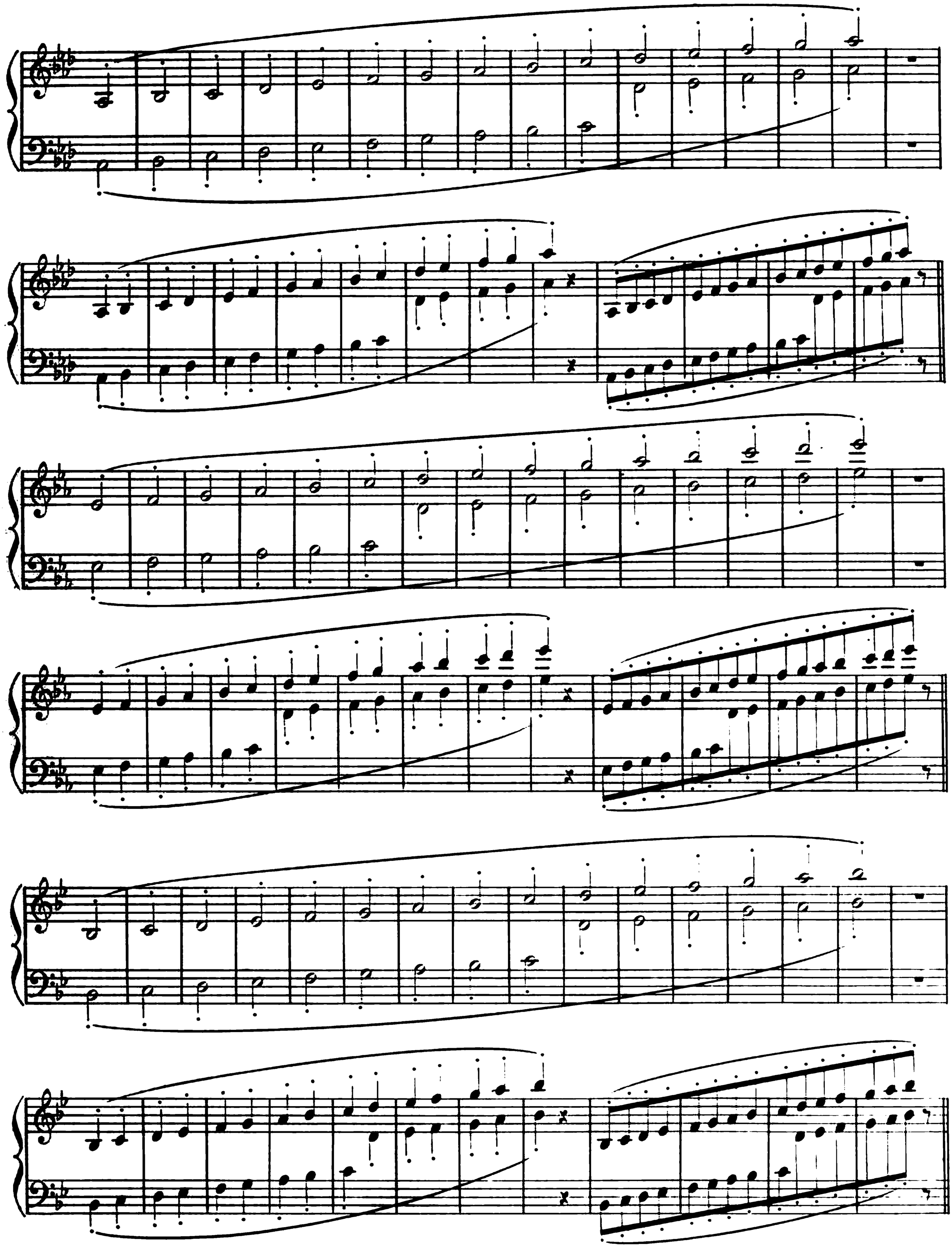
On soulèvera avec souplesse l'avant-bras pour tracer, au-dessus du clavier, une *courbe* élevée et régulière pendant les pauses et les soupirs, afin de relier la dernière note de chaque gamme à la première de la gamme suivante. L'élasticité est assurée si la courbe est d'une régularité parfaite.

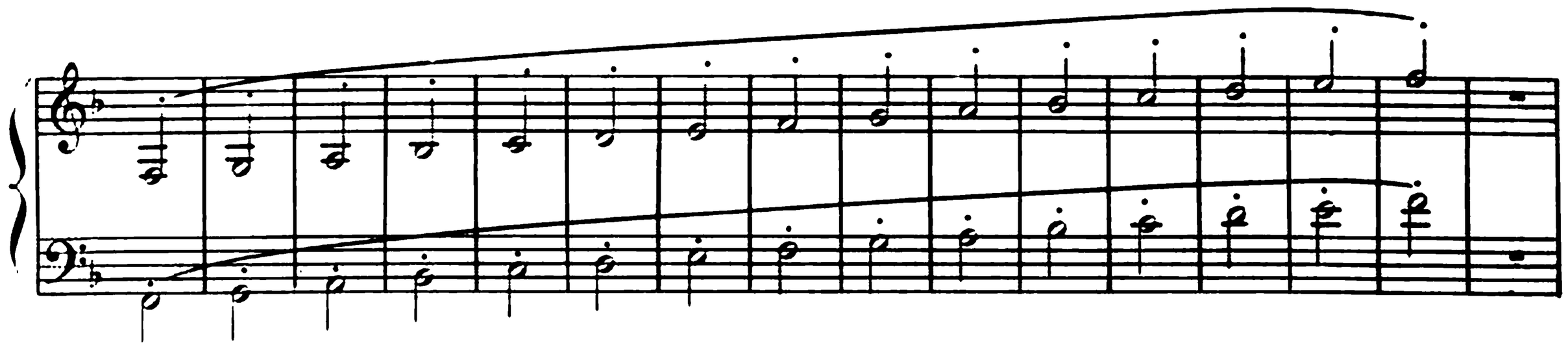
On comptera, à haute voix, tous les temps de chaque mesure pour les gammes en blanches et en noires: on comptera quatre croches pour chaque mesure des gammes en croches.

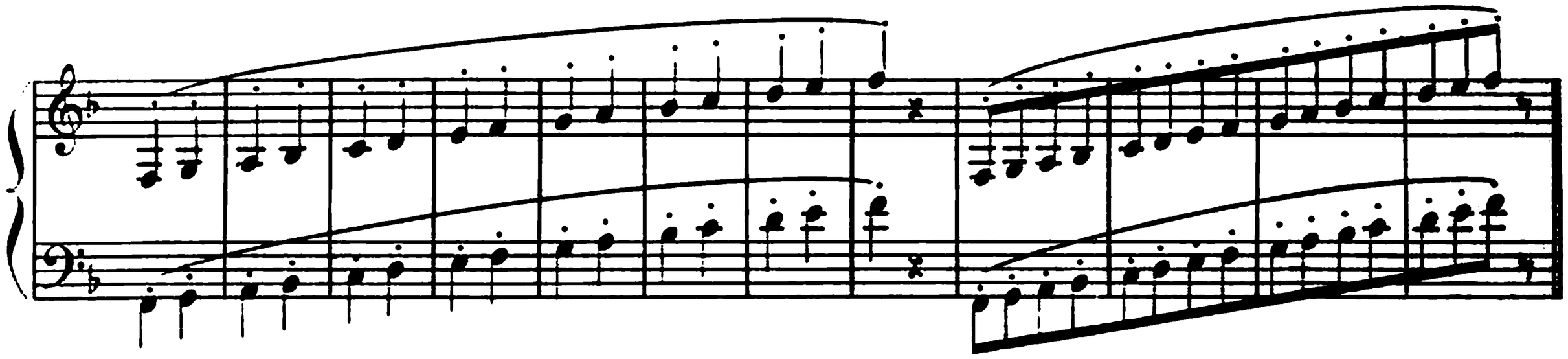


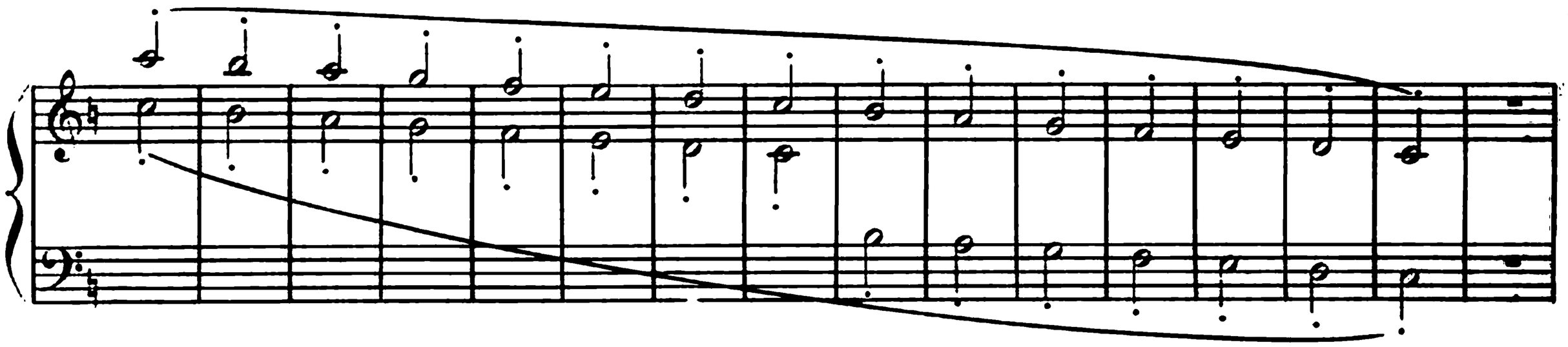


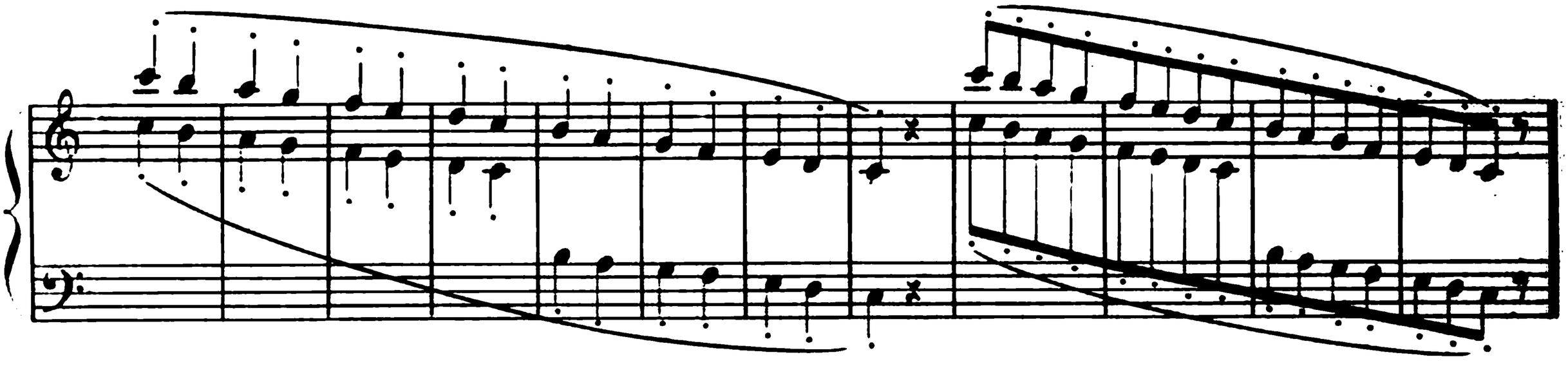


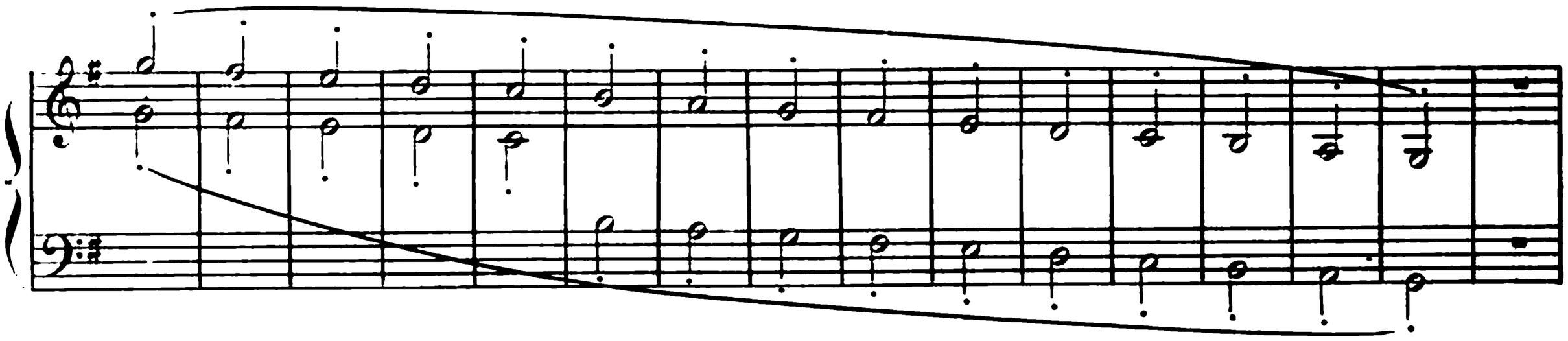


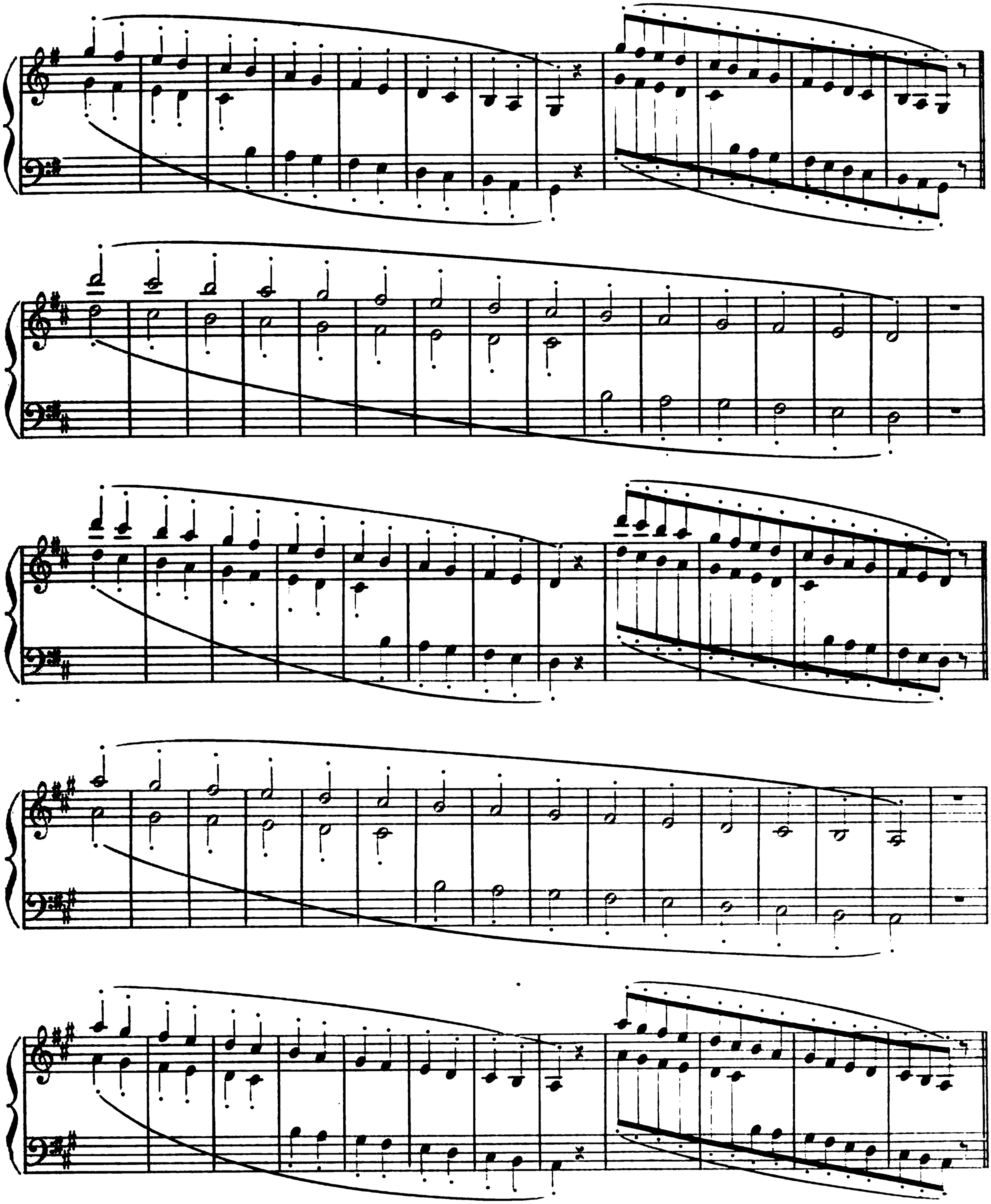


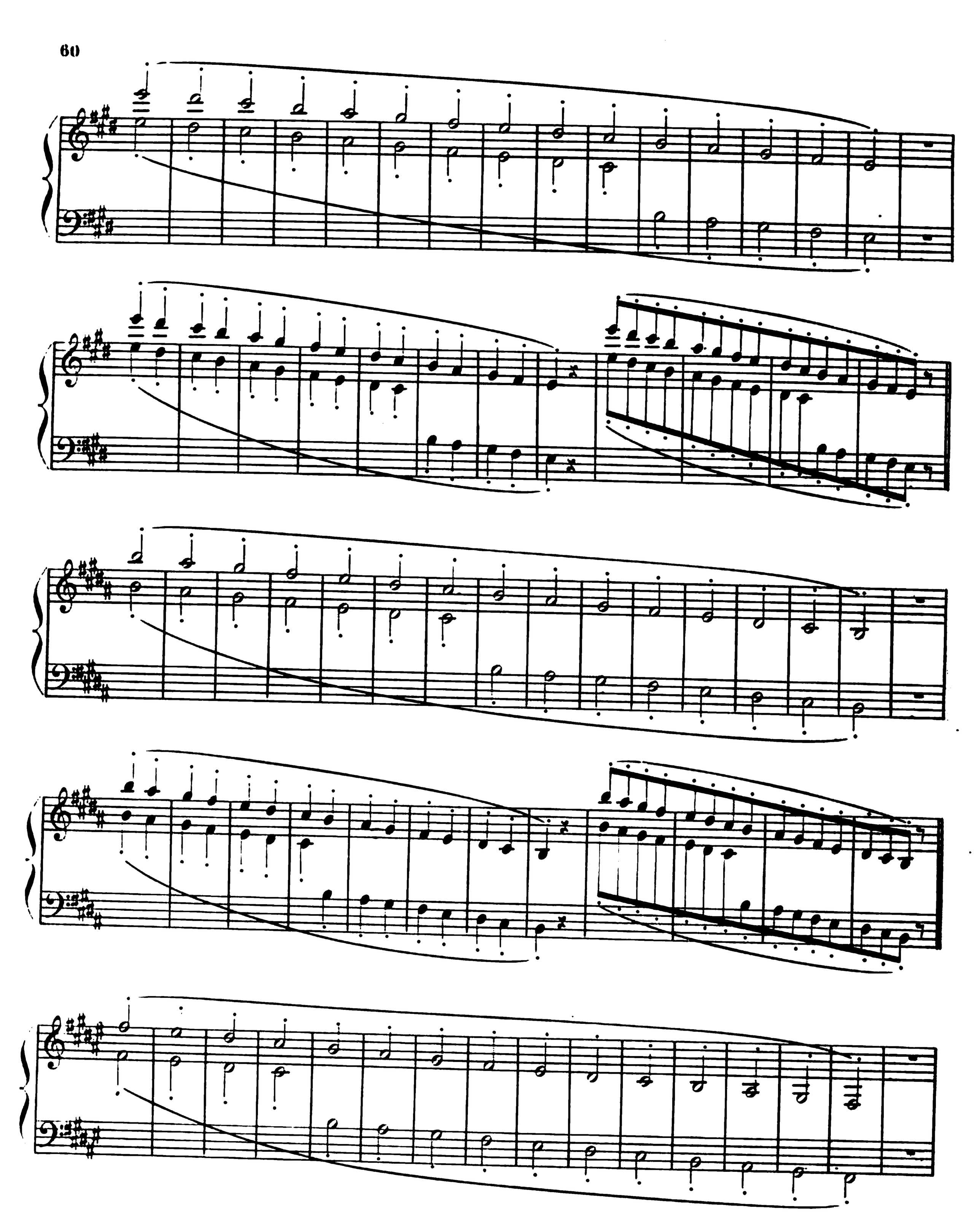


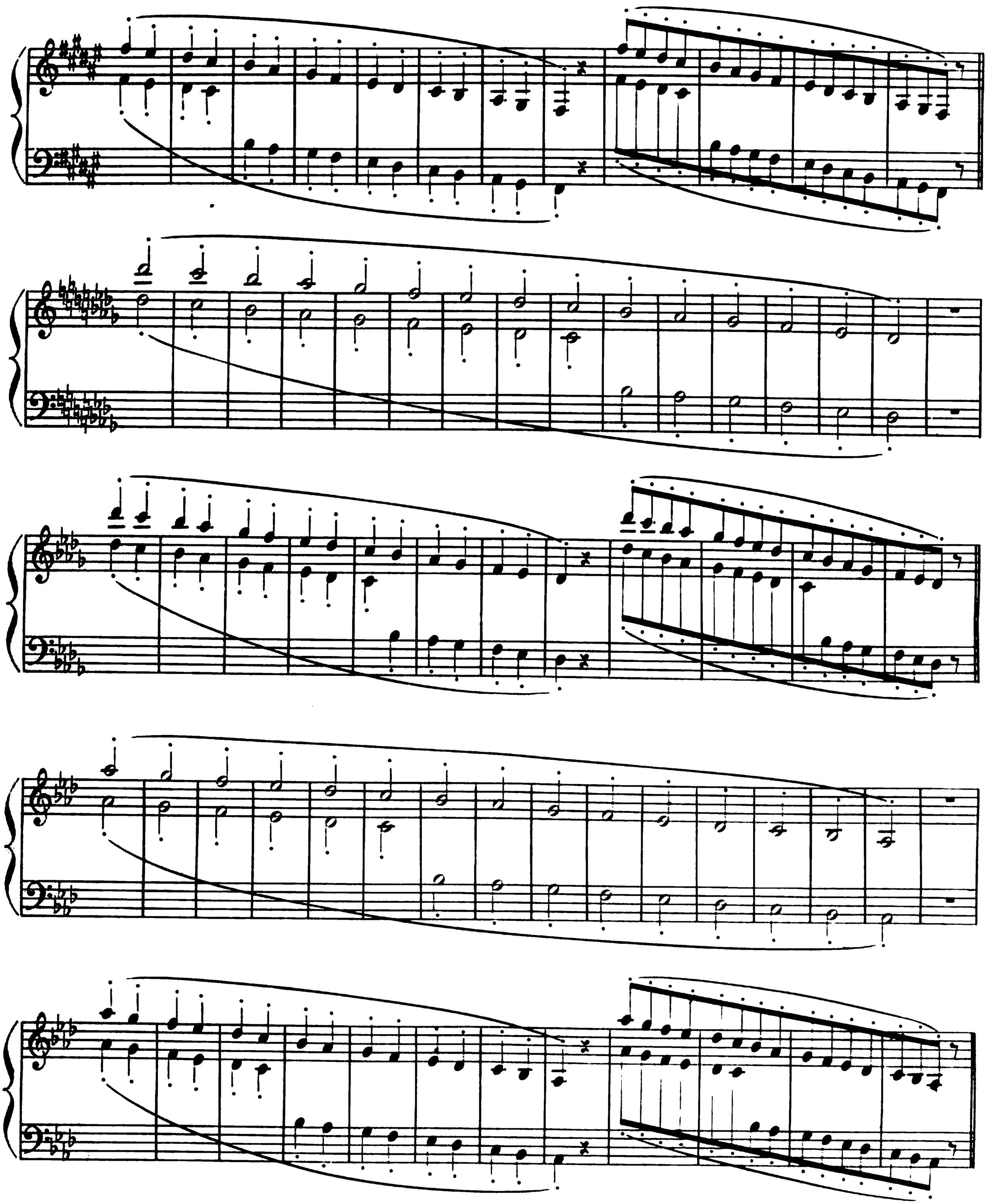


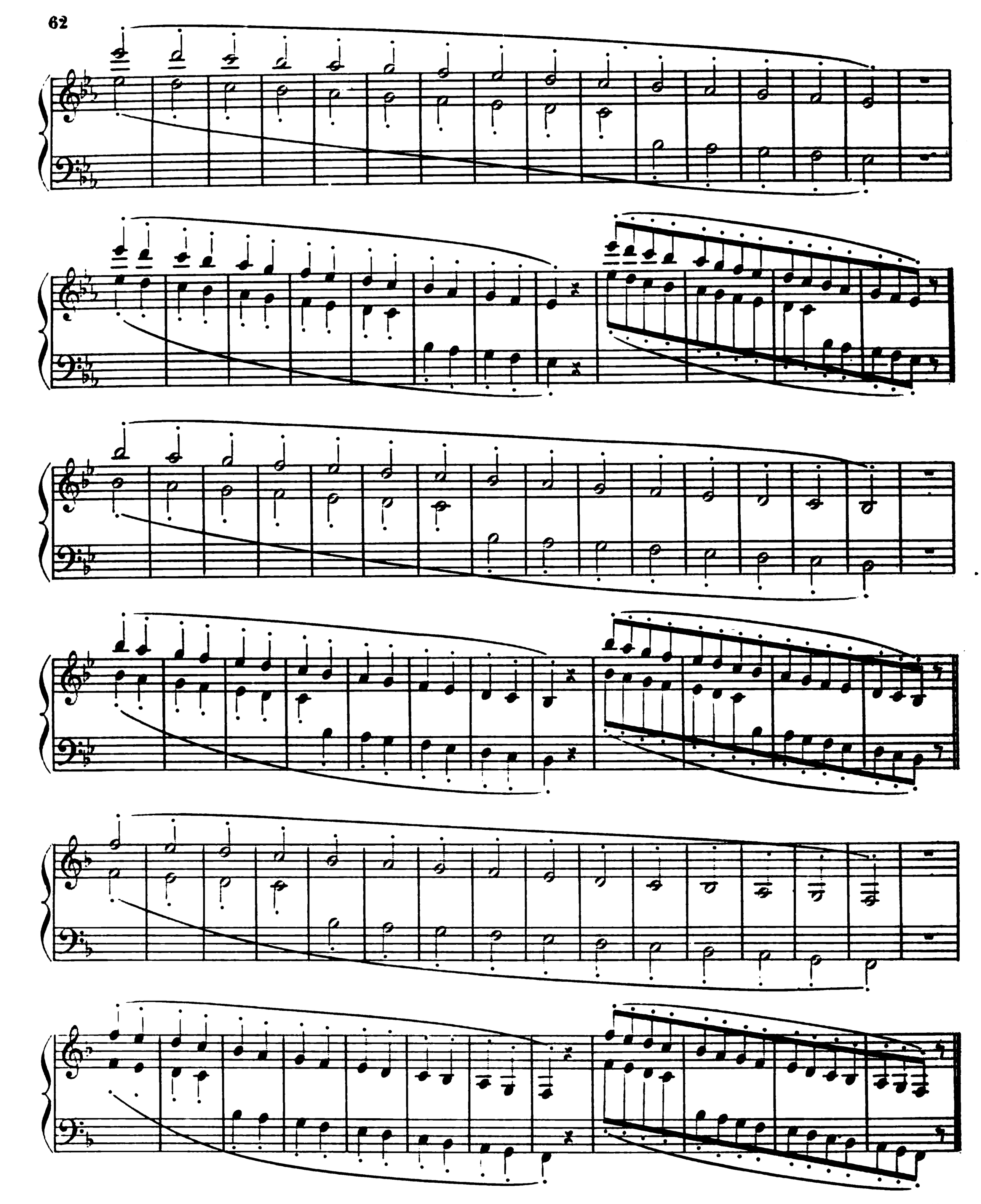










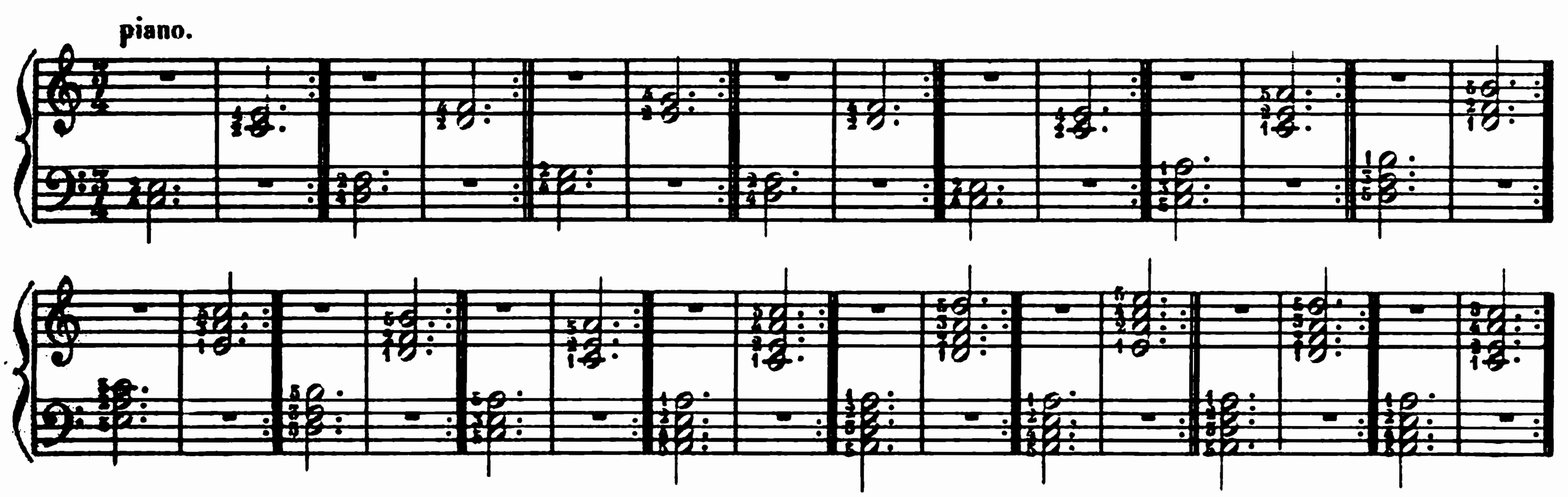


L'étude des gammes et des exercices 37me, 38me *et* 39me *devra se faire journellement ainsi que celle du poignet* (Voir page 69); pour les exercices intermédiaires une première étude, faite avec beaucoup de soin, suffira, car ils servent simplement à définir des variétés de toucher pour l'exécution.

LES NOTES JOUÉES SIMULTANÉMENT.

ÉMISSION DE TIERCES ET D'ACCORDS PAR MOUVEMENTS INVERSES DANS LES DEUX MAINS.

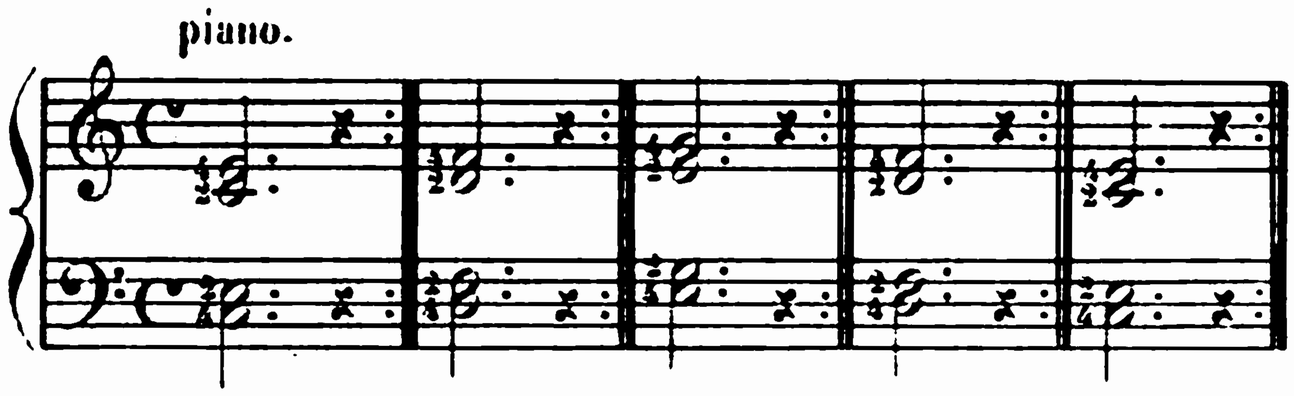
On comptera lentement 3 temps par mesure. Chaque main fera à son tour l'attaque par un glissé allant du fond vers le bord des touches. Ce glissé sera fait à la fois avec la main, et, comme dans les gammes, en recourbant graduellement davantage les doigts pendant la durée des blanches. Durant la pause, la main sera soulevée très haut pour préparer l'émission suivante. Ces deux mouvements, le toucher et la préparation, s'équilibreront et deviendront forcément élastiques si les deux mains sont soulevées alternativement à égale hauteur avec cette pondération qui empêche la main de retomber *plus vite* qu'elle n'a été soulevée du clavier.



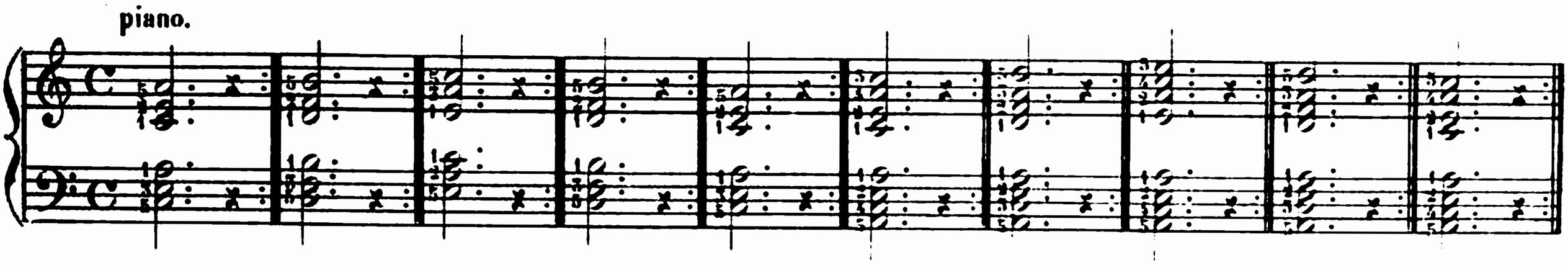
ÉMISSION DE TIERCES ET D'ACCORDS PAR MOUVEMENTS PARALLÈLES DANS LES DEUX MAINS.

Les attaques seront les mêmes qu'à l'exercice précédent. Pour rendre le son moëlleux en jouant les mains réunies, il importe non-seulement de bien enfoncer les touches à l'aide de la pression produite par les glissés des doigts et des mains, il faut aussi que, pendant les soupirs, les mouvements montants soient *pesants* comme s'ils se faisaient *en tirant un poids en haut*, les mouvements descendants *élastiques* comme si les mains étaient attirées *vers le haut pendant qu'elles descendent*. C'est lorsque cette pondération fait défaut aux attaques élevées qu'elles produisent des sonorités sèches et dures.

On comptera très lentement 4 temps par mesure. Pour équilibrer d'une façon rationnelle l'ensemble de la sonorité, on accentuera les notes extrêmes, c'est à dire: la note fondamentale à la main gauche, et la note supérieure à la main droite; toutefois l'accentuation de la note supérieure doit être très prépondérante.



Pour la pondération de la sonorité des accords, il faut non seulement accentuer les notes extrêmes des deux mains, mais encore graduer l'accentuation des notes de façon que la sonorité la plus faible soit celle des pouces, la moyenne celle des doigts intermédiaires, la plus forte celle des cinquièmes doigts.

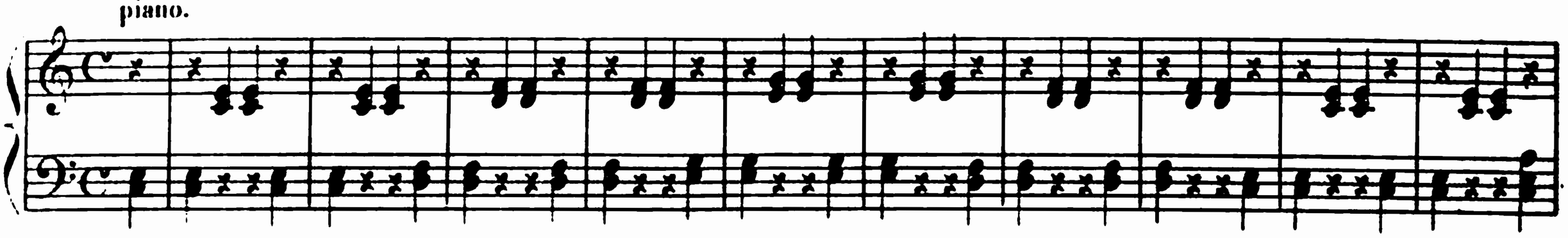


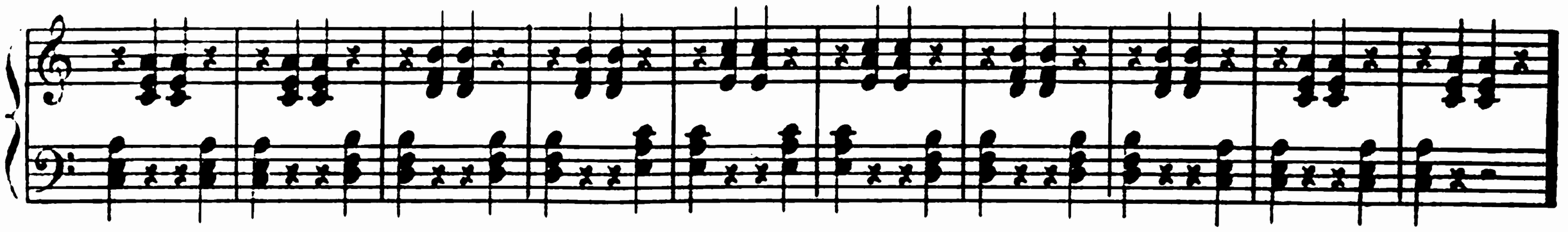
ÉMISSIONS SUCCESSIVES DE TIERCES ET D'ACCORDS.

La première attaque de chacune de ces successions de tierces et d'accords sera faite, ainsi que celle des émissions isolées, par le poids de la main au fond du clavier. Les émissions successives seront faites graduellement plus au bord des touches.

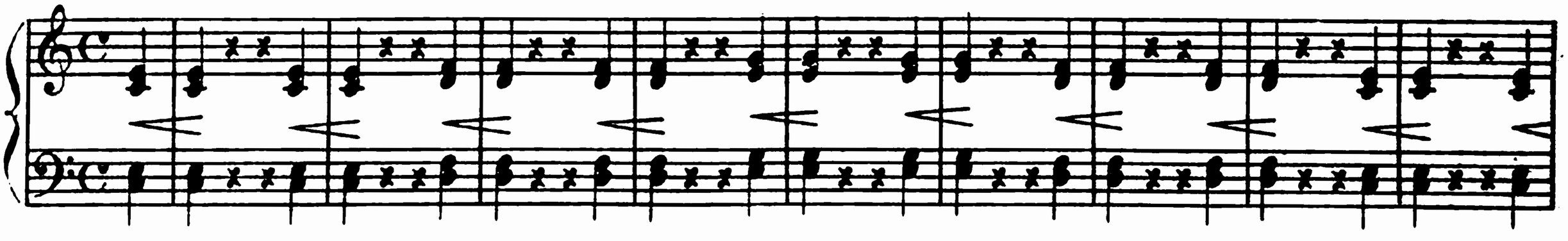
Non seulement afin d'obtenir l'effet de sons continus dont on renouvelle les vibrations, mais encore afin de s'habituer à jouer les notes *strictement ensemble*, on ne laissera remonter que faiblement les touches entre les attaques, car il est aisé d'observer la moindre déviation dans l'ensemble des attaques avec cette instantanéité du toucher.

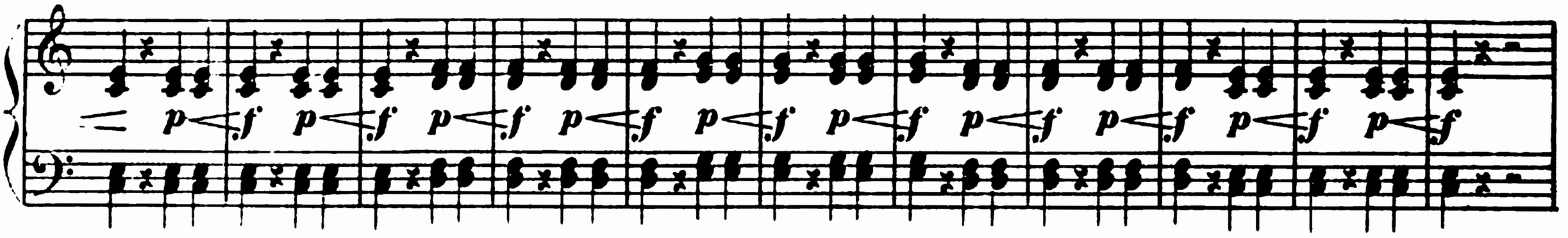
piano.

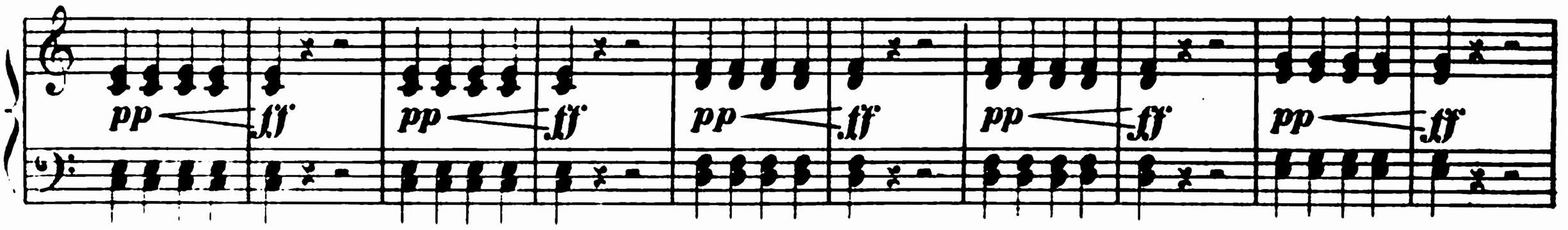


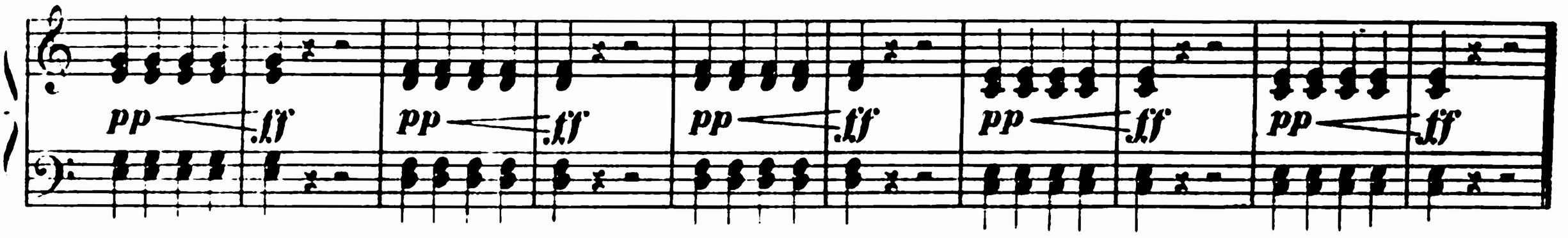


piano (on ne jouera cet exercice avec les gradations, *qu'après l'avoir travaillé piano*).

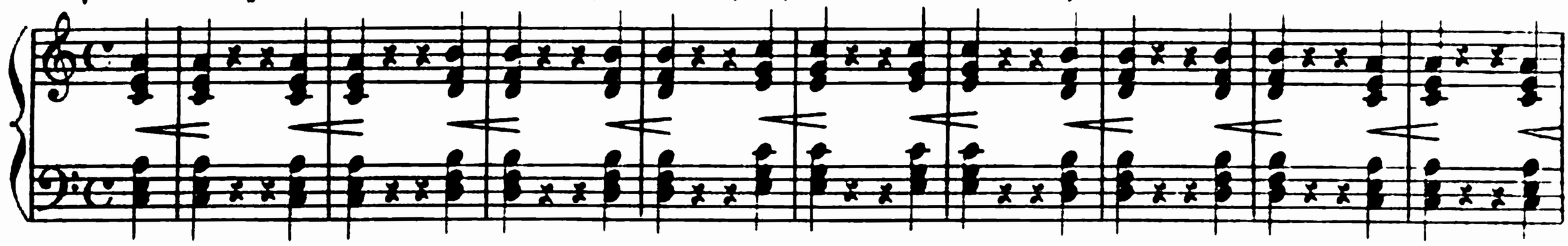


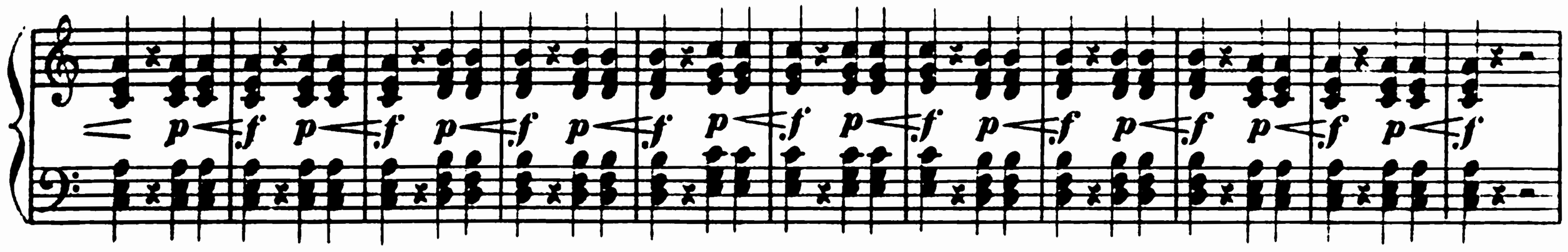


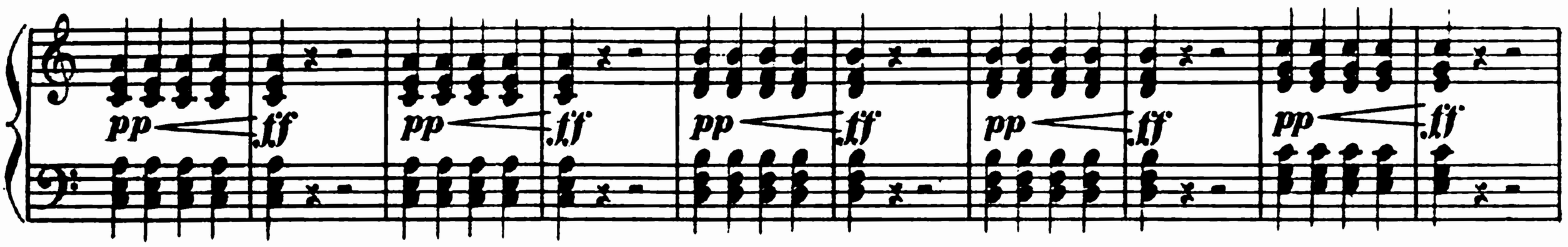


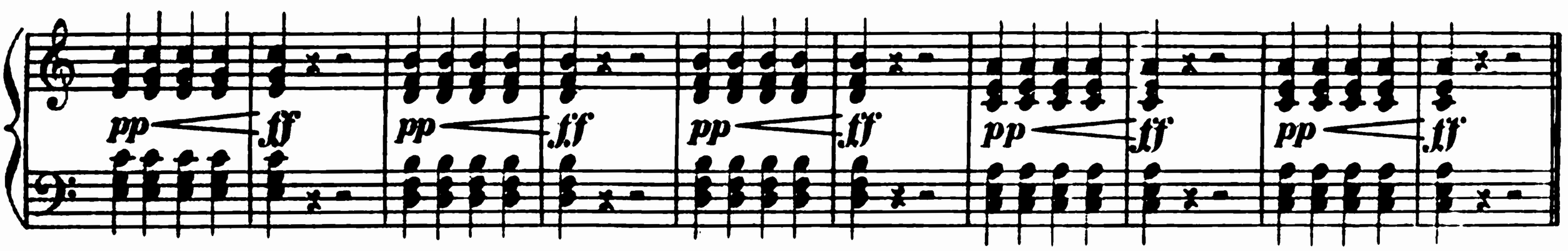


piano (on ne jouera cet exercice avec les gradations, *qu'après l'avoir travaillé piano*).



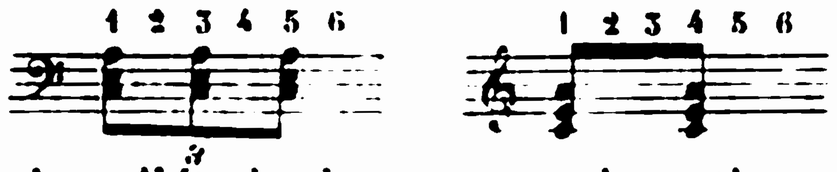






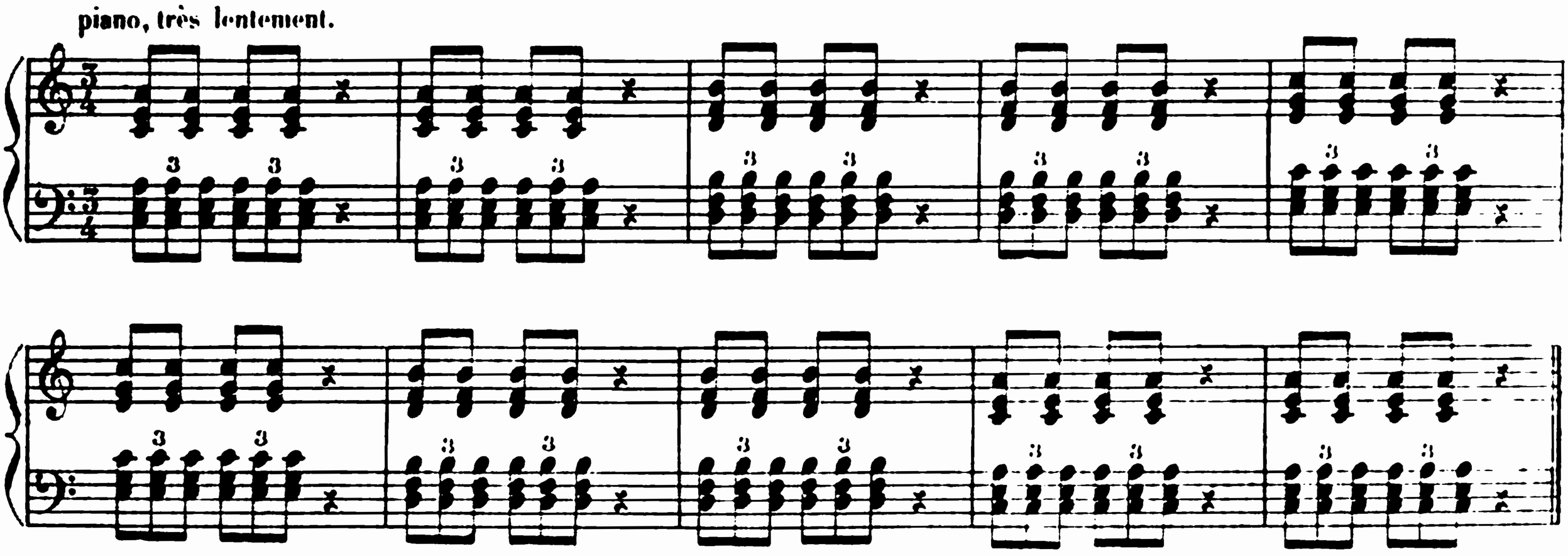
ÉMISSIONS SUCCESSIVES DE 2 CROCHES DANS LA MAIN DROITE, DE 3 CROCHES DANS LA MAIN GAUCHE.

On comptera très lentement trois fois 6 doubles croches pour chaque mesure: la division des 2 et des 3 croches se fera d'une façon mathématiquement juste:



Ce procédé de division devra toujours être appliqué dans l'étude de ce genre de rythme.

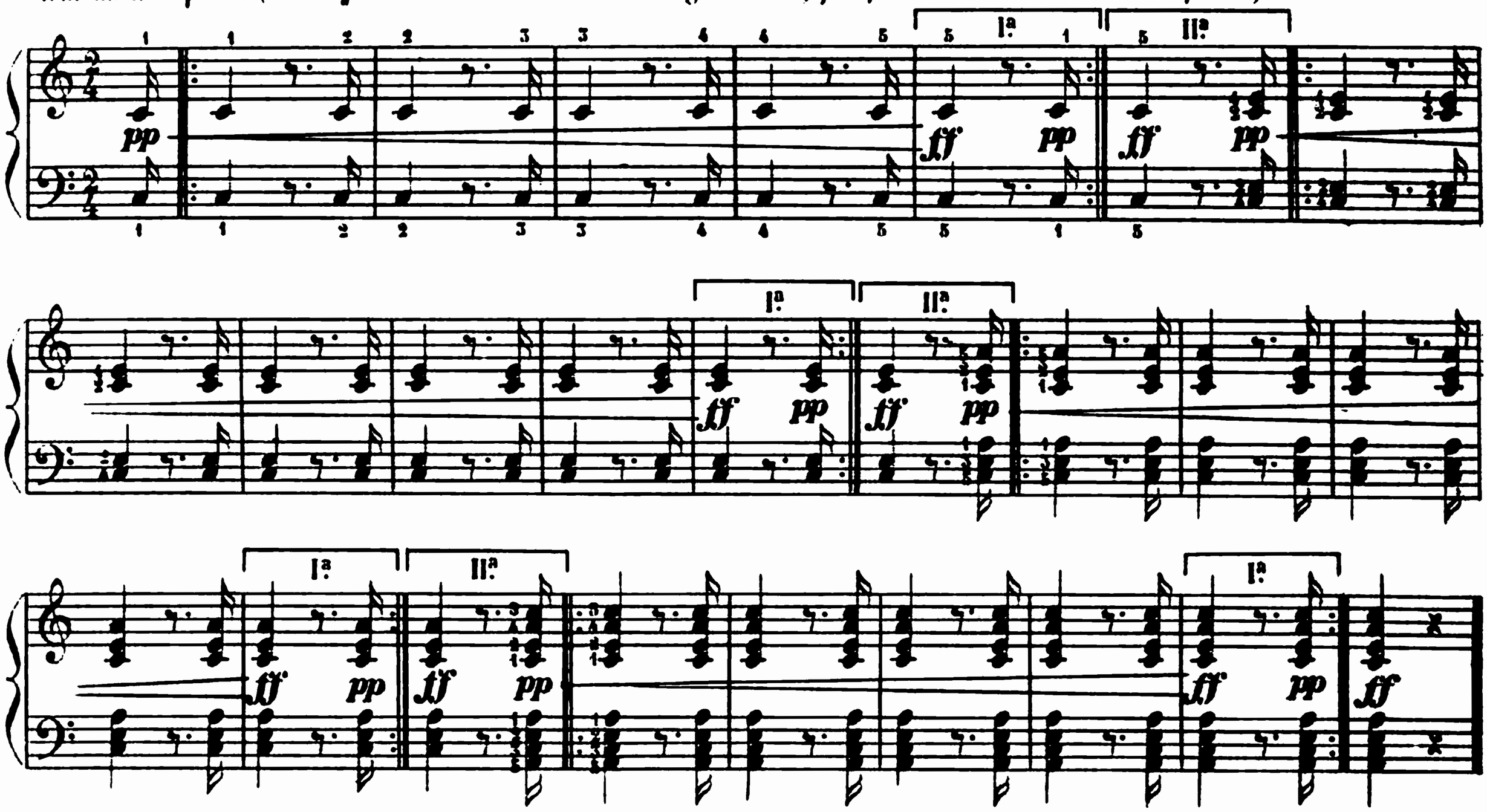
piano, très lentement.



PASSAGES EN NOTES POINTÉES.

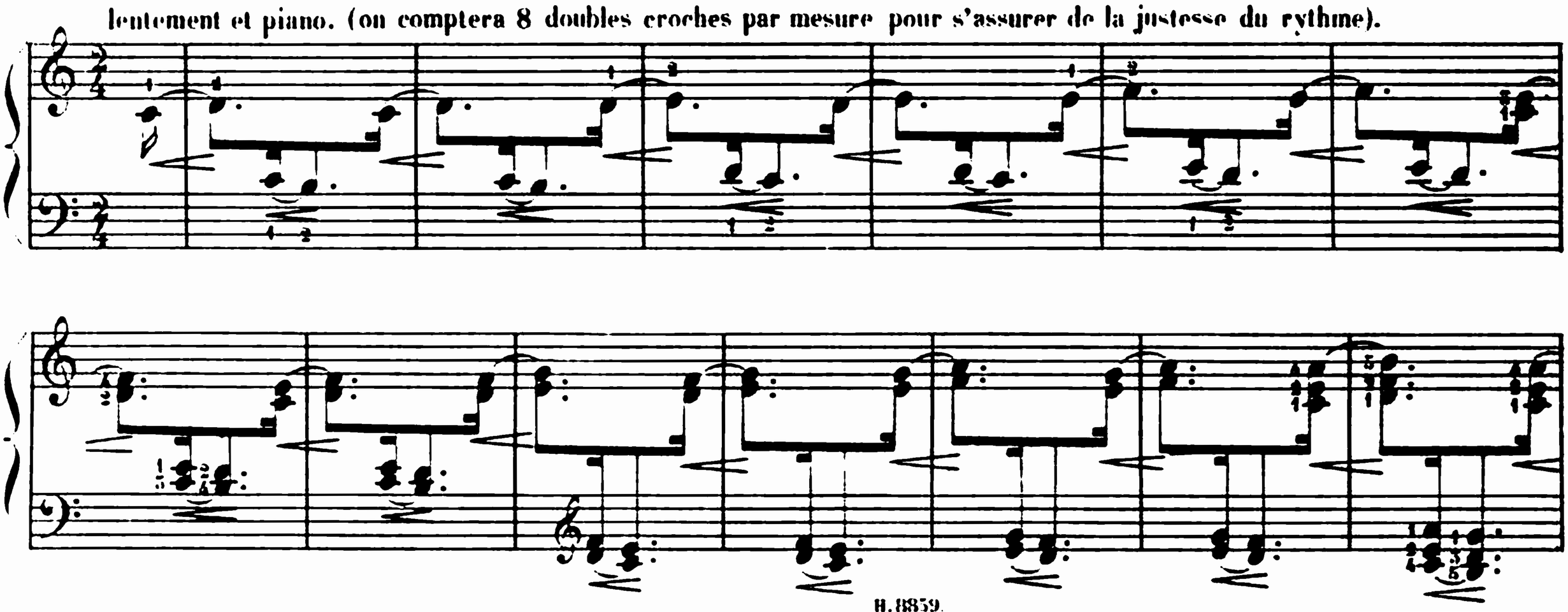
Dans l'exercice suivant, on n'interrompra pas la sonorité entre la double croche et la noire qui la suit. On prendra le même doigt pour les deux attaques, afin de les faire par un glissé continu qui permet de ne pas laisser remonter entièrement la touche entre la double croche et la noire. Ces rythmes sont presque toujours joués incorrectement non seulement parce qu'on est habitué à changer de doigt, même là où l'on pourrait s'en passer, mais parce que la valeur des doubles croches est rarement maintenue; on les joue habituellement *trop lentement*. On comptera *huit doubles croches* par mesure pour s'assurer de la justesse du rythme.

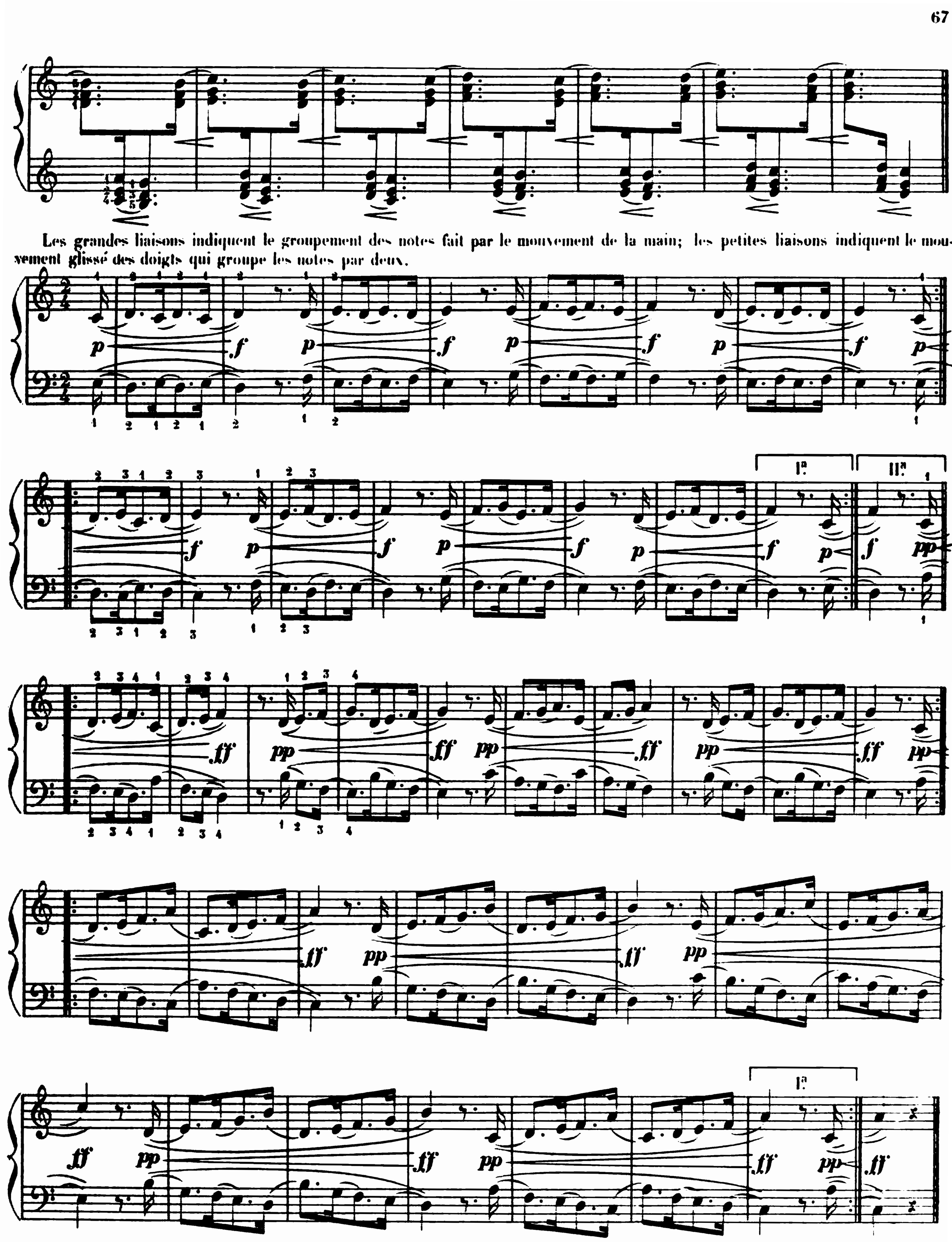
lentement et piano. (on ne jouera ces exercices avec les gradations, *qu'après les avoir travaillés piano*).



Sur deux touches différentes, l'attaque de la double croche se fera aussi plus au fond de la touche que celle de la croche. L'élasticité du toucher sera produite à la fois par la main qui réunit chaque groupe de deux notes en un seul mouvement, et par les doigts qui font un glissé spécial pendant la durée de chacune de leurs attaques.

lentement et piano. (on comptera 8 doubles croches par mesure pour s'assurer de la justesse du rythme).




Les grandes liaisons indiquent le groupement des notes fait par le mouvement de la main; les petites liaisons indiquent le mouvement glissé des doigts qui groupe les notes par deux.
I.a
II.a
I.a

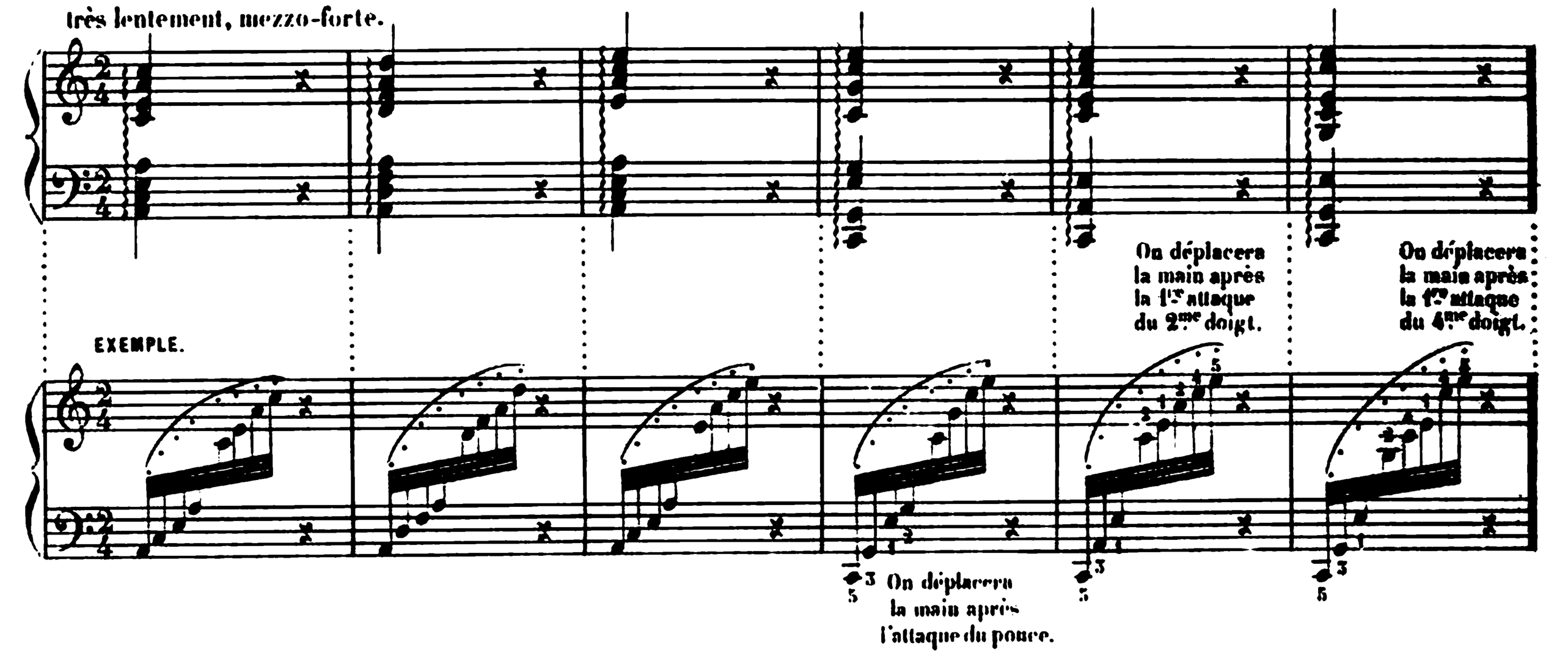
LES ACCORDS ARPÉGÉS.

L'enchaînement des accords arpégés est basé sur le même procédé. La première note doit être prise, dans chaque main, assez au fond du clavier pour que la dernière puisse, à l'aide d'un glissé continu de la main, se jouer sur le bord des touches sans occasionner aucune modification dans la pose de la main. (La première attaque aura été faite trop au bord de la touche dès qu'on sera forcé de contourner la main, ou de glisser du bord vers le fond des touches, pour les dernières attaques).

Le toucher étant le même que celui des gammes, toutes les phalanges des doigts devront être également assouplies dans l'étude des accords arpégés. Avoir soin de ne pas écarter les doigts les uns des autres; l'extension des doigts occasionne toujours de la raideur dans les traits dont les intervalles sont éloignés.

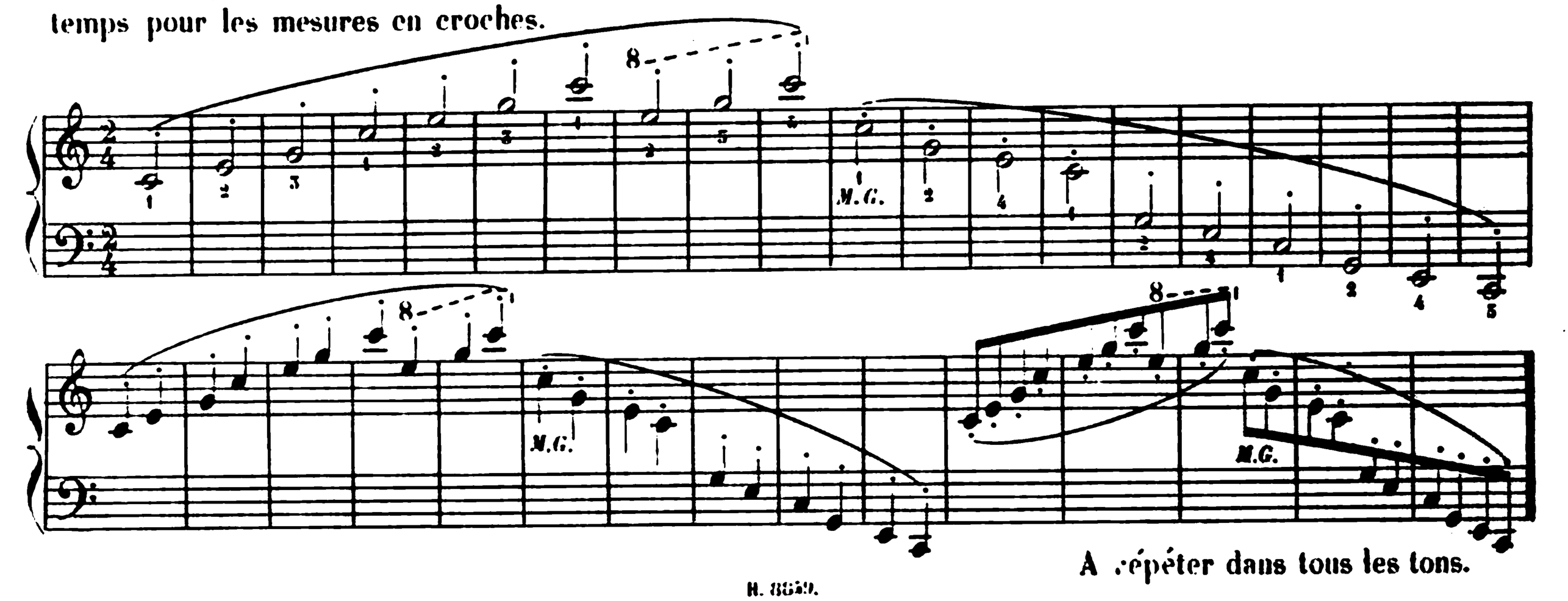
Afin d'éviter de mutiler la mesure en jouant les premières notes comme si elles faisaient partie de la mesure qui précède celle de l'accord, on jouera la note fondamentale *invariablement* sur le 1er temps selon l'exemple suivant (voir les triples croches).

On comptera lentement deux fois 8 triples croches par mesure pour l'étude des accords arpégés.



On pourra travailler, sur ces principes, les arpèges dans tous les tons (voir l'exemple suivant).

On comptera lentement 2 temps par mesure pour les exemples en blanches et en noires; on comptera 4 temps pour les mesures en croches.



A répéter dans tous les tons.

EXERCICES POUR L'ASSOUPLISSEMENT DU POIGNET.

ÉMISSIONS SUCCESSIVES PAR DEUX ATTAQUES DISTINCTES.

Les poignets sont naturellement agiles et souples; mais dès qu'on veut combiner l'attaque des doigts avec le mouvement du poignet, la main se raidit et cesse de se redresser.

Pour conserver au poignet la même élasticité en jouant du piano qu'en le faisant mouvoir à vide, il faut se servir d'un procédé à l'aide duquel on redresse facilement la main en position verticale, si l'on a soin de ne pas la raidir *avant de commencer l'attaque.*

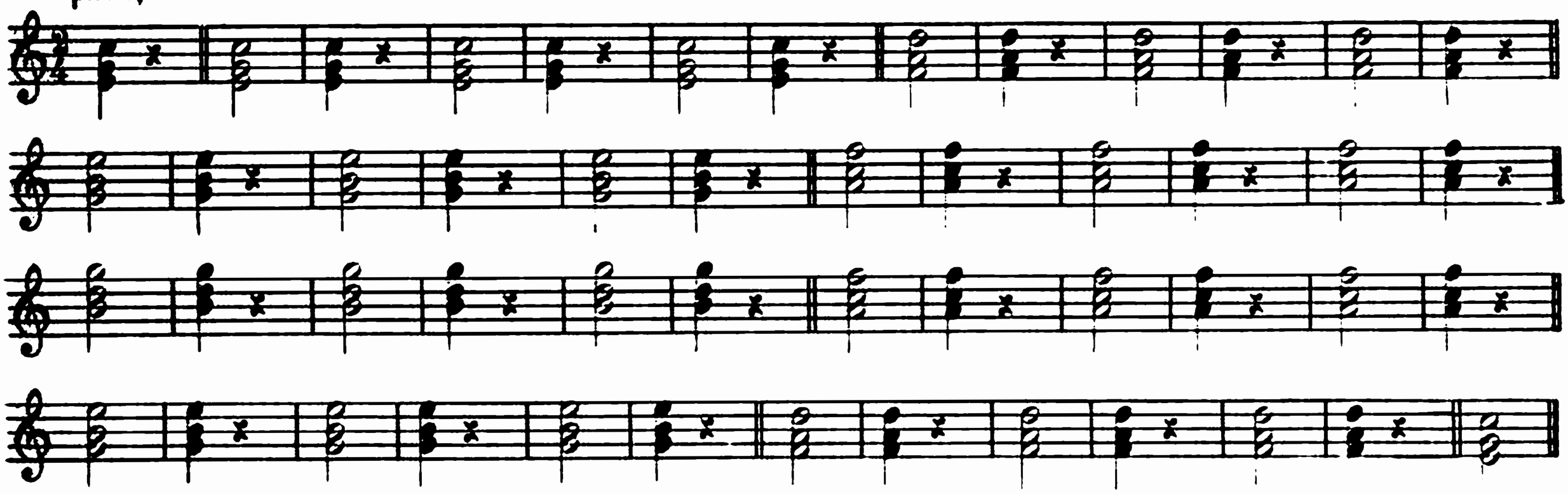
Prenant la main de l'élève, on la déraidira, si c'est nécessaire, en l'agitant un peu, tout en serrant les doigts les uns près des autres. L'attaque de l'accord en noires se fera au bord des touches, afin que la main, en glissant *un peu* vers le fond (Fig. IX), se soulève et prenne une position verticale (Fig. X). L'ayant ainsi redressée, on l'abaissera pour l'attaque de l'accord en blanches pendant laquelle on ramènera par un petit glissé en sens inverse, les doigts vers le bord des touches.

On recommencera les deux mêmes attaques distinctes toutes les deux mesures, sans lever préalablement la main, puisqu'il n'y a pas de soupir après l'accord en blanches.

Il importe peu qu'on redresse le poignet par un mouvement lent ou par un mouvement rapide: chacun choisira entre les deux moyens celui qui lui donnera le meilleur résultat. L'essentiel est de mettre entre ces deux attaques distinctes la main *entièrement en position verticale* et de ne pas se contenter d'une approximation négligente.

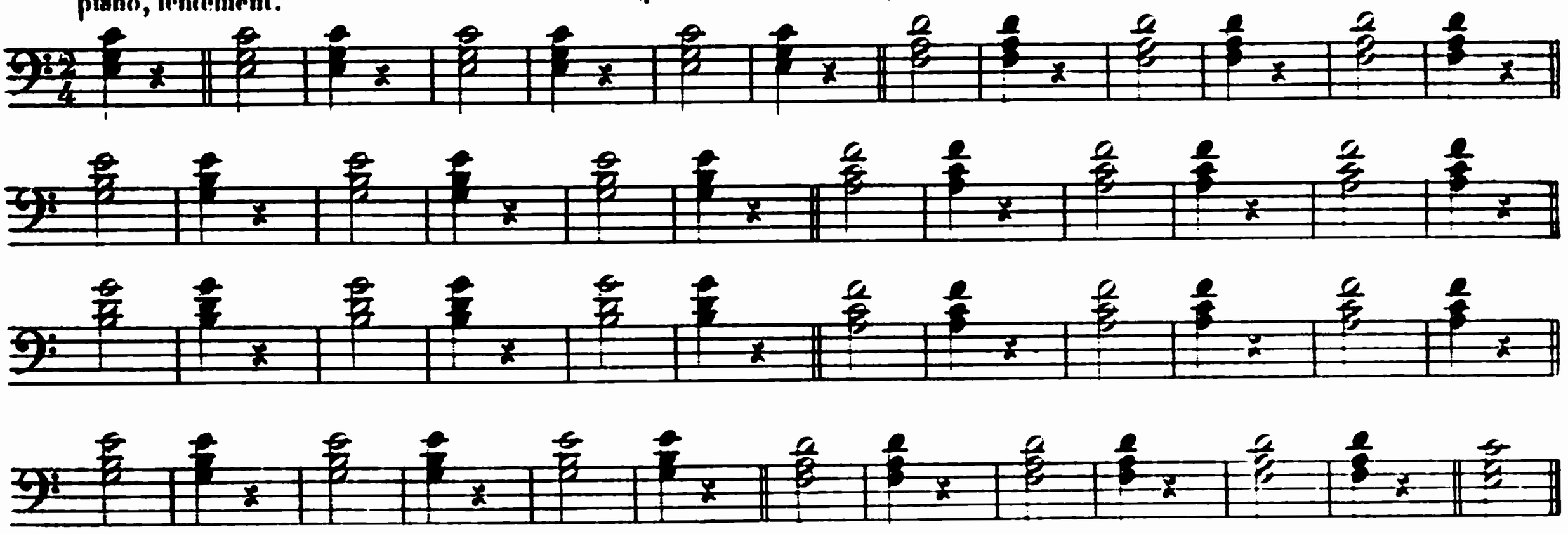
MAIN DROITE.
piano, lentement.

(pouce, 2me et 5me doigts).



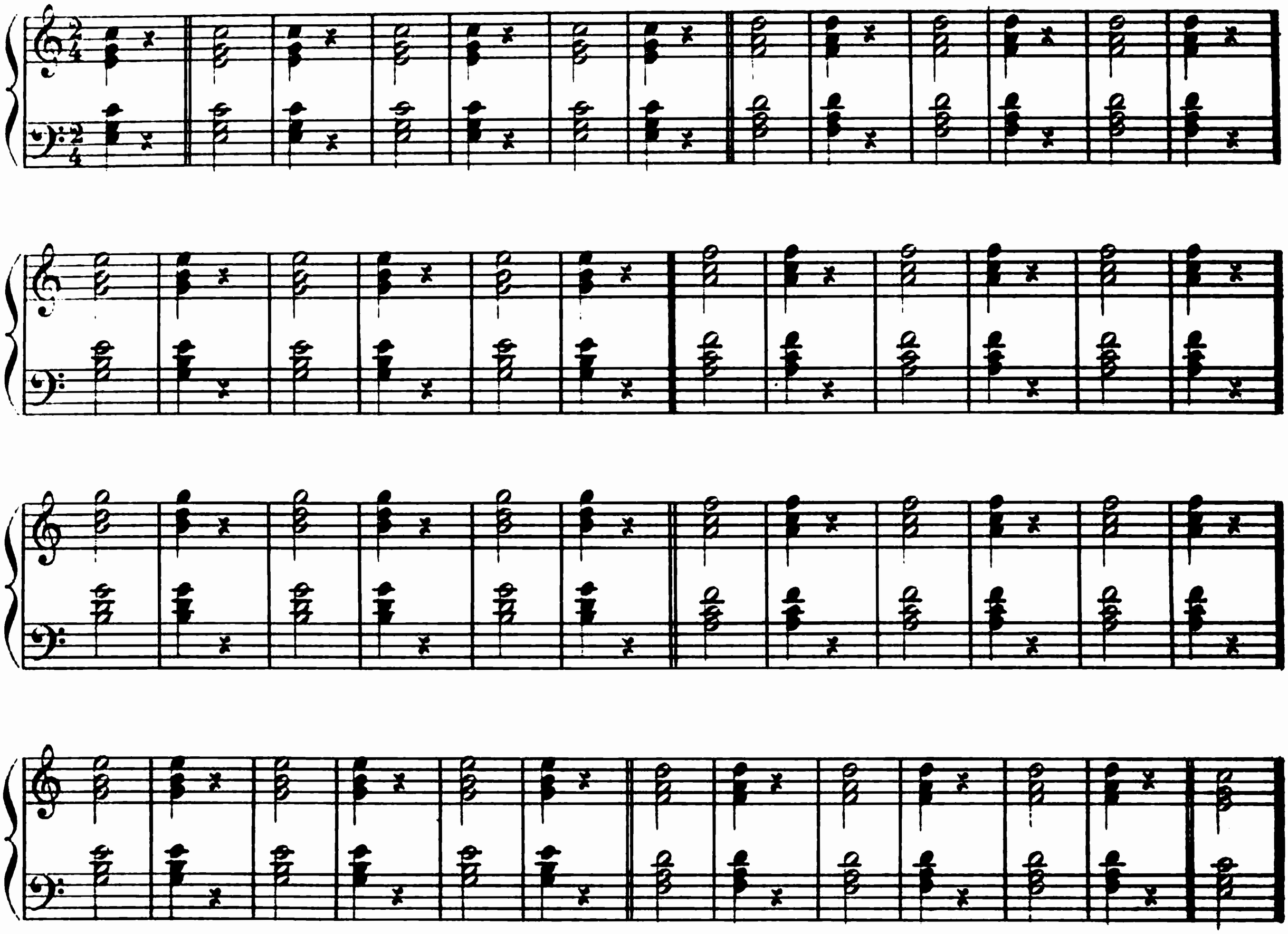
MAIN GAUCHE.
piano, lentement.

(pouce, 3me et 5me doigts).



Il est urgent de prolonger assez longtemps le travail des mains séparées; seulement après avoir atteint dans cette étude préparatoire la correction voulue, on réunira les deux mains.

lentement, très piano.

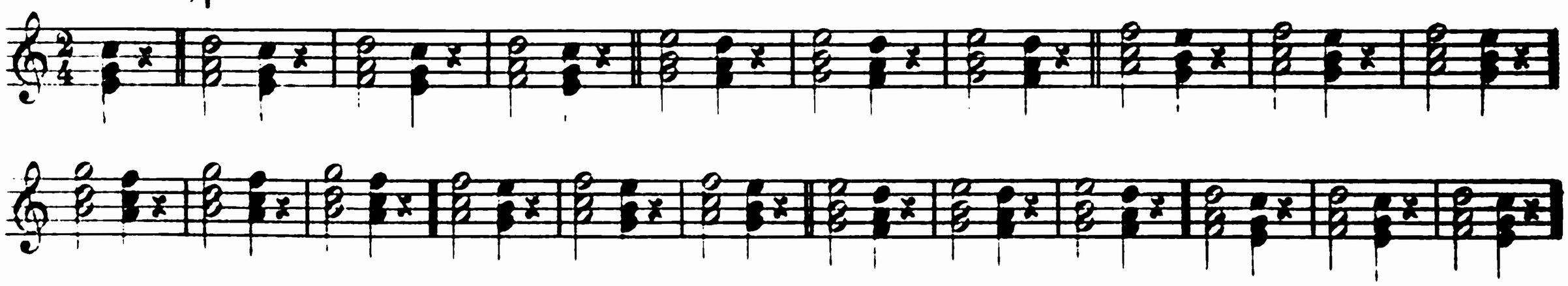


Dans l'exercice suivant, fait selon les mêmes procédés, on ne doit pas *lever* la main, mais simplement la *déplacer* entre l'accord en blanches et l'accord en noires.

MAIN DROITE.

lentement, piano.

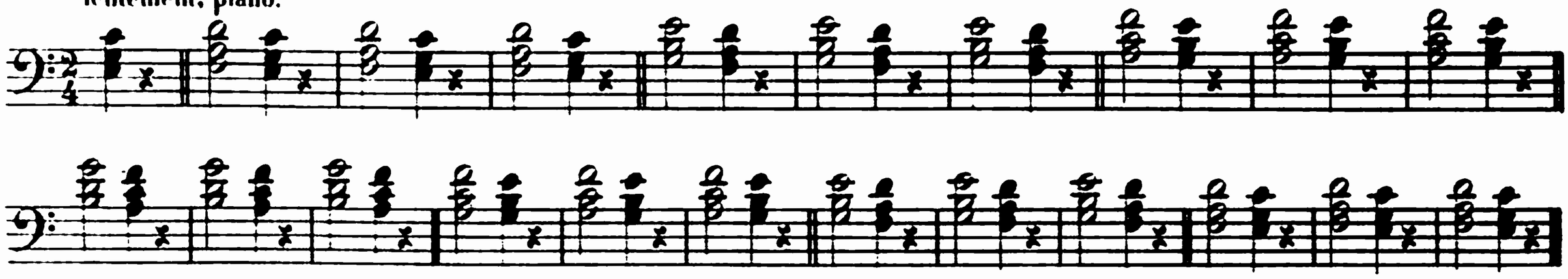
(pouce, 2me et 5me doigts).



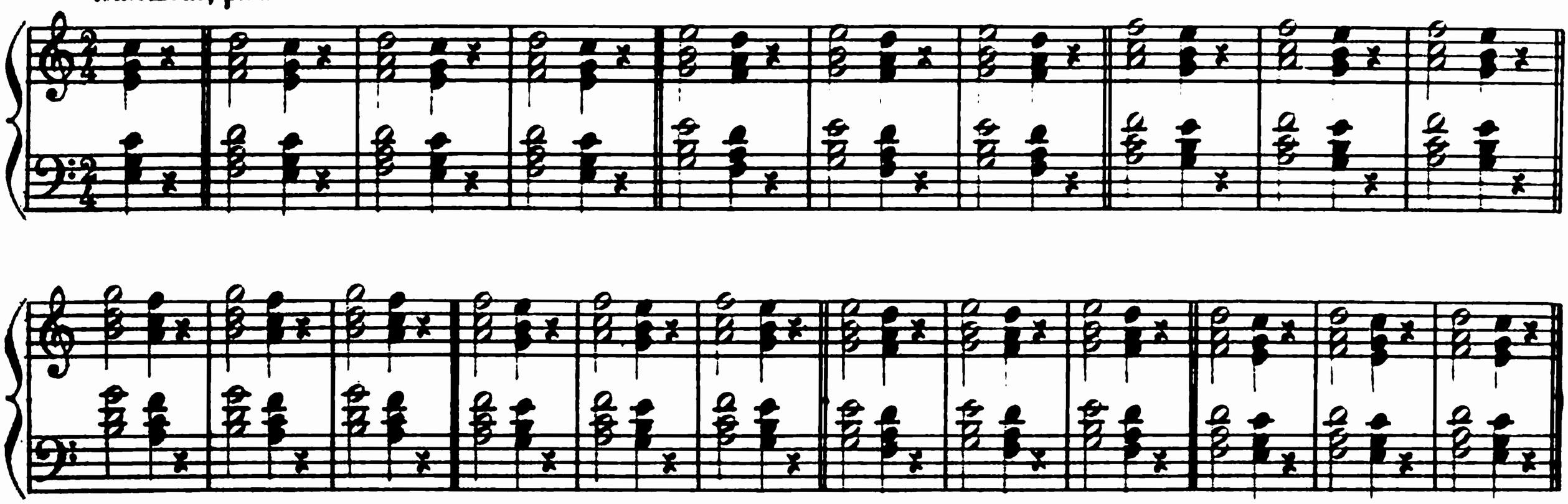
MAIN GAUCHE.

lentement, piano.

(pouce, 3me et 5me doigts).



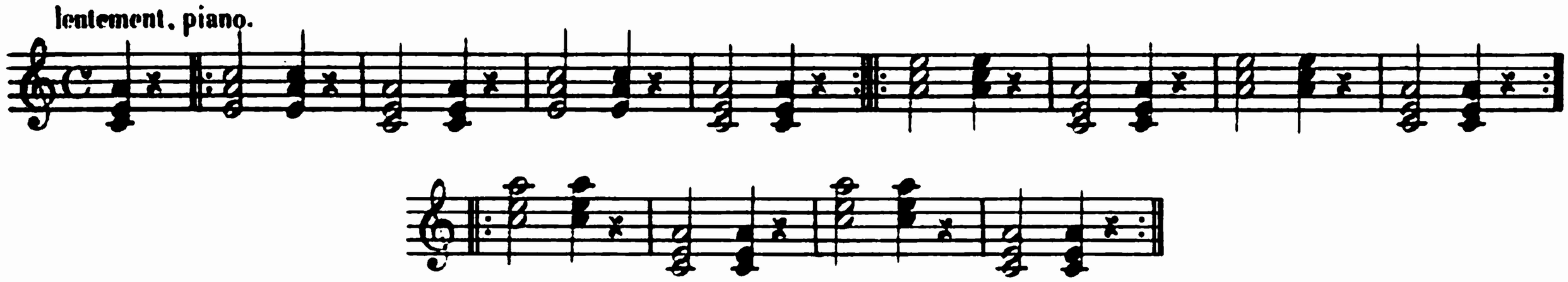
lentement, piano.



Le procédé d'étude est le même pour l'exercice suivant, qui doit initier l'élève à l'emploi des attaques distinctes pour l'exécution des accords joués en franchissant des intervalles plus ou moins espacés. Nécessairement, il faut une grande habitude pour pouvoir appliquer ces attaques dans l'exécution: elles sont mentionnées ici parce que certains effets sont irréalisables si les attaques distinctes ne sont pas employées.

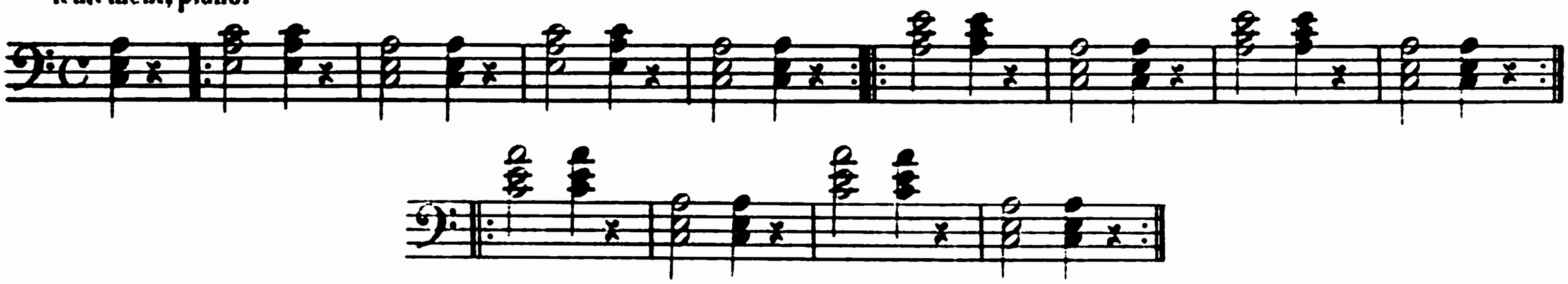
MAIN DROITE.

lentement, piano.

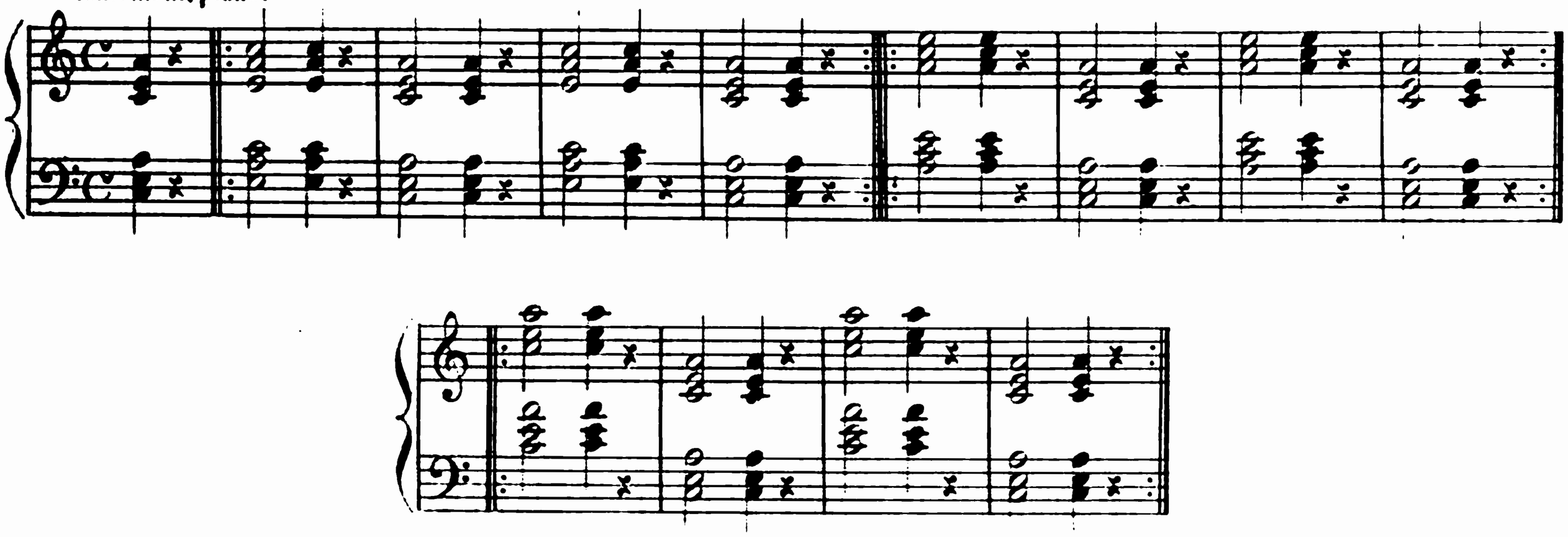


MAIN GAUCHE.

lentement, piano.



lentement, piano.



LES OCTAVES.

Les octaves ne peuvent guère servir d'étude pour assouplir le poignet, car on doit forcément écarter les doigts, ce qui empêche de redresser la main autant qu'il le faudrait. *Ce ne sera que lorsque le poignet sera assoupli qu'on travaillera les octaves avec deux attaques distinctes.* L'exercice suivant devra se faire exclusivement par des attaques prolongées à l'aide d'un glissé *allant du milieu vers le bord des touches.* Du reste, pour les phrases mélodiques fréquemment employées à la main droite, et pour les attaques isolées, très usitées dans la basse, il est préférable de ne se servir que de ce dernier procédé, car la sonorité des octaves est souvent mauvaise parce qu'on écourte inconsciemment les attaques des notes.

On fera donc les exercices suivants en ayant soin de *filer* les sons comme s'il s'agissait de *notes chantantes*, s'appliquant particulièrement à accentuer les 5mes doigts dont les attaques sont habituellement insuffisantes, comme force et comme durée, par rapport à celles des pouces.

On comptera deux fois 4 croches par mesure. On redressera le poignet pendant la durée des soupirs.

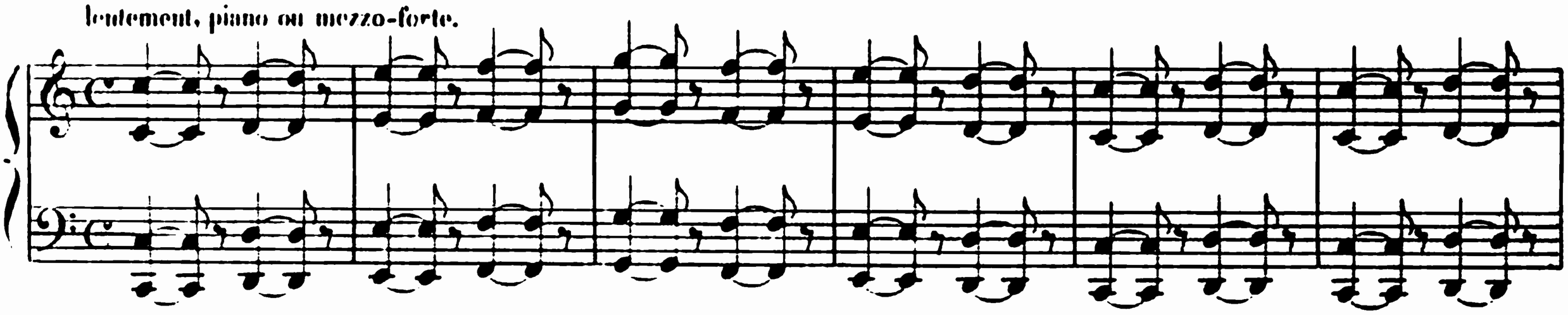
MAIN DROITE.

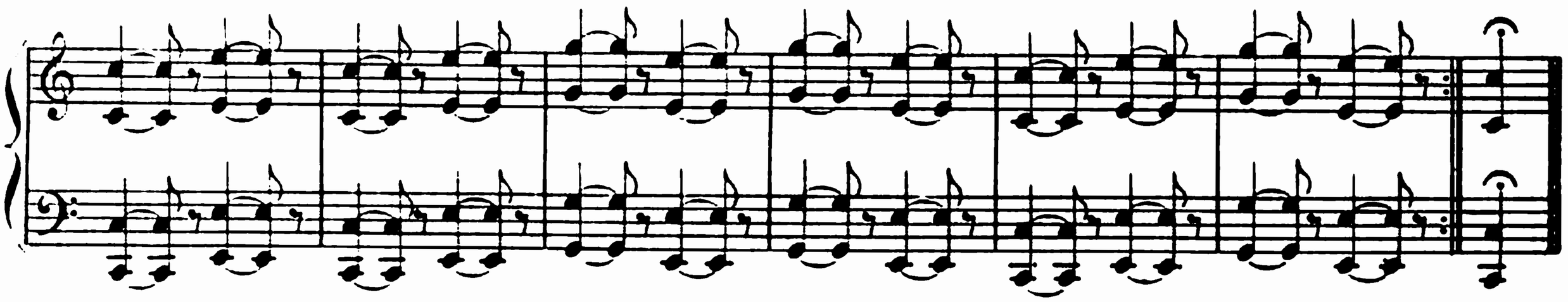
lentement, piano ou mezzo-forte.

MAIN GAUCHE.

lentement, piano ou mezzo-forte.

lentement, piano ou mezzo-forte.





FIN.

H. 8559.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages:

AVANT-PROPOS 1

PRINCIPES DU TOUCHER 1

ÉGALITÉ DES DOIGTS

SOUPLESSE DU MOUVEMENT DES DOIGTS ET DES MAINS

RAPIDITÉ DE L'ÉMISSION DU SON

APPLICATION DES PRINCIPES PRÉCÉDENTS 5

ÉMISSION D'UNE NOTE ISOLÉE

LE POUCE

LES SOUPIRS

ENCHAÎNEMENT DES NOTES

LA POSE DU 2me DOIGT

GRADATION DE LA SONORITÉ DU *pp* AU *f*

DOUBLE ÉMISSION D'UNE NOTE PAR LE MÊME DOIGT

GROUPES DE NOTES AVEC DOUBLE ÉMISSION POUR CHAQUE DOIGT

GRADATION DE LA SONORITÉ DU *pp* AU *ff*

TRANSFORMATION DU TOUCHER POUR LES GAMMES

MODIFICATION DES ATTAQUES DES 2e 3e 4e ET 5e DOIGTS

MODIFICATION DES ATTAQUES DU POUCE

LES GAMMES 34

LA POSE DU 2me DOIGT

GAMMES MONTANTES DANS LA MAIN DROITE ET SYMÉTRIQUEMENT DESCENDANTES DANS LA MAIN GAUCHE

PRÉPARATION POUR LES GAMMES EN SENS INVERSE

GAMMES DESCENDANTES DANS LA MAIN DROITE ET SYMÉTRIQUEMENT MONTANTES DANS LA MAIN GAUCHE

L'ÉGALITÉ DES DOIGTS DANS LES MOUVEMENTS PARALLÈLES

GAMMES PAR MOUVEMENTS PARALLÈLES, LES DEUX MAINS RÉUNIES

NOTES JOUÉES SIMULTANÉMENT 63

ÉMISSIONS DE TIERCES ET D'ACCORDS ISOLÉS

ÉMISSIONS SUCCESSIVES DE TIERCES ET D'ACCORDS

ÉMISSIONS SUCCESSIVES DE 2 CROCHES DANS UNE MAIN ET DE 3 CROCHES DANS L'AUTRE

PASSAGES EN NOTES POINTÉES

LES ACCORDS ARPÉGÉS 68

EXERCICES POUR L'ASSOUPLISSEMENT DU POIGNET 69

LES OCTAVES 72

H 8850

(Baudon Gr) Paris, Imp: DELANCHY Fs St Denis, 51.