

ÉDITION NATIONALE  
DE MUSIQUE CLASSIQUE  
==== ET MODERNE ====

A1358

N° 7740.

**ALFRED CORTOT**

**PRINCIPES RATIONNELS  
DE LA TECHNIQUE  
PIANISTIQUE**



IMPRIMÉ EN FRANCE

**ÉDITIONS SALABERT — PARIS**  
COLLECTION MAURICE SENART  
22, RUE CHAUCHAT, 22 (9°)

Tous droits d'exécution publique, d'adaptation, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

## INDEX

	Pages
Avant-propos . . . . .	1
Plan d'étude des exercices . . . . .	2
Gymnastique quotidienne du clavier . . . . .	4
<u>Principes rationnels de la technique pianistique</u>	
CHAPITRE I	
Égalité, indépendance et mobilité des doigts..	8
CHAPITRE II	
Passage du pouce — Gammes — Arpèges . . .	23
CHAPITRE III	
Technique des doubles notes et Jeu polyphonique.	37
CHAPITRE IV	
Technique d'extention	60
CHAPITRE V	
Technique du poignet - Exécution des accords.	72
Répertoire	

---

# Principes Rationnels de la Technique Pianistique

## AVANT-PROPOS

Deux facteurs sont à la base de toute étude instrumentale. — Un facteur psychique, duquel relèvent goût, imagination, raisonnement, sentiment de la nuance et de la sonorité ; style, en un mot. — Un facteur physiologique, c'est-à-dire habileté manuelle et digitale, soumission absolue des muscles et des nerfs aux exigences matérielles de l'exécution.

Pour développer les qualités psychiques, qui sont avant tout fonction de la personnalité et du goût, la pédagogie ne trouve guère de point d'appui que dans l'enrichissement de la culture générale, dans le développement des facultés imaginatives et analytiques, qui permettent la traduction des émotions ou des sensations évoquées par la musique. Il n'existe pas pour cela de bons ou de mauvais systèmes. Il n'y a que de bons ou de mauvais professeurs.

Par contre, d'innombrables recueils d'exercices de toute nature sollicitent le zèle des pianistes soucieux d'acquérir la maîtrise mécanique du clavier.

On n'a, pour parler littéralement, que l'embarras du choix. Nous n'aurions certes pas songé à ajouter un nouvel élément de perplexité à cette collection imposante de théories contradictoires, au travers desquelles le problème de la technique pianistique revêt l'aspect horrible d'une hydre aux cent têtes, si notre souci n'était précisément de simplifier la question et de montrer que le monstre est vulnérable.

Un des progrès les plus significatifs de l'enseigne-

ment instrumental, au cours de ces dernières années, a consisté à remplacer l'exercice machinal et longuement répété d'un passage difficile, par l'étude raisonnée de la difficulté qu'il contient, ramenée à son principe élémentaire.

Nous avons sur cette donnée, établi une méthode de travail dont nous avons tenté d'appliquer les lois à l'édition des œuvres de Chopin.

Nous essayons, dans les pages qui suivent, de généraliser une formule dont plusieurs années d'expérience nous ont permis de contrôler l'efficacité, en l'étendant aux difficultés pianistiques de tout ordre et en réduisant celles-ci à cinq catégories essentielles dont chacune est analysée dans un chapitre spécial. C'est dire que, au lieu d'engager la virtuosité dans les voies incertaines de la complication et de la surenchère technique, nous cherchons au contraire, nous inspirant des précieux exemples de l'entraînement sportif à ne retenir que l'étude des mouvements rigoureusement indispensables à son complet développement.

Il deviendra ainsi possible de passer en revue chaque matin, en une heure environ, le cycle complet des problèmes du piano. On ne manquera probablement pas d'assimiler cette gymnastique quotidienne du pianiste à la série d'exercices physiques et respiratoires préconisés par les hygiénistes. La comparaison même ironique, ne saurait nous déplaire. Elle définit au mieux le sens et l'utilité de ce travail.

# PLAN D'ÉTUDE DES EXERCICES

1<sup>o</sup> Un délai de six mois est nécessaire pour une première étude approfondie de ce recueil, à raison de trois quarts d'heure par jour, et d'un mois environ, ou plus exactement de trente-six jours consécutifs pour la préparation de chaque chapitre. — Le chapitre préparatoire intitulé « Gymnastique quotidienne du clavier », qui a pour objet l'assouplissement raisonné de tout l'appareil musculaire du pianiste, c'est-à-dire doigts, main, poignet et même avant-bras, devant être travaillé régulièrement pendant un quart d'heure, en dehors de toute autre catégorie d'exercice, on obtient ainsi un total d'une heure à réserver aux problèmes techniques dans le travail de chaque jour.

Pendant cette première période d'étude, on évitera absolument le passage anticipé d'un chapitre à l'autre, toute modification au plan établi étant en opposition radicale avec l'objet essentiel de cet ouvrage qui est l'assimilation complète du principe de chaque difficulté prise isolément.

2<sup>o</sup> La division du travail de chaque chapitre en périodes de trente-six jours n'a rien d'arbitraire. Elle est déterminée par l'adoption d'une tonalité différente comme point de départ pour l'étude de chaque jour, soit, l'échelle chromatique se composant de douze degrés, par trois divisions de douze jours.

Pendant les douze premiers jours, on travaillera la série A du chapitre à l'étude (premier jour : ut majeur et ut mineur ; deuxième jour ut dièze majeur et ut dièze mineur, et ainsi de suite); pendant les douze jours suivants la série B de la même manière — puis, les douze derniers jours, la série C. La transposition chromatique quotidienne a pour effet de renouveler constamment la position des doigts sur le clavier, le doigté du ton d'ut selon lequel sont établies initialement toutes les formules devant être conservé dans chaque tonalité. Ce principe de transposition journalière est rigoureusement obligatoire.

3<sup>o</sup> A partir du sixième mois, on mélangera l'étude des difficultés, soit en enchaînant quotidiennement les séries de chaque chapitre portant la même lettre, soit en contrariant la succession, afin d'éviter l'accoutumance des doigts à la répétition de formules se présentant dans un ordre invariable.

La connaissance que l'on aura à ce moment des différentes catégories d'exercices, permettant de les enchaîner sans hésitation, on pourra effectuer en une heure environ ce circuit des difficultés pianistiques, y compris la répétition quotidienne du chapitre traitant de la gymnastique du clavier, qui, sous aucun prétexte, ne devra être négligé.

On conservera naturellement, dans cette nouvelle distribution des exercices, le principe de la transposition journalière. C'est-à-dire que, en partant chaque jour d'une tonalité différente, douze jours seront à nouveau nécessaires pour épuiser le cycle modulant de chaque combinaison. Mais on pourra également faire alterner ce mode de travail avec la répétition sur tous les degrés de l'échelle chromatique, soit douze fois pour chaque formule, de certains exercices désignés par des signes conventionnels dont nous donnons plus loin la signification. De même, les doigtés, les rythmes, les bases harmoniques de chaque exercice pourront-ils être renouvelés à l'infini, suivant les indications du tableau mobile auquel ces signes renvoient. Nous ne saurions trop recommander un repos total de dix minutes après l'étude de ces exercices et avant d'entreprendre un nouveau travail. L'effort physique non suivi d'une détente musculaire complète est préjudiciable à toute forme d'entraînement.

C'est ainsi que se présentera désormais la formule technique dont l'usage régulier assurera l'entretien d'un mécanisme pleinement assoupli et docile à toutes les exigences de l'exécution.

4<sup>o</sup> Mais, à ce moment, interviendra, sous le contrôle du professeur, la participation personnelle de l'élève.

Même en tenant compte du caractère purement physiologique du travail dont nous fournirons les éléments, nous ne saurions y admettre la carence de la réflexion ou du discernement. Nous laissons donc, à dessein, à la fin de chaque chapitre deux pages de papier réglé réservées à la notation de nouvelles formules d'exercices en rapport avec la difficulté traitée dans ce chapitre et dues, soit à l'ingéniosité de l'élève soit à l'initiative du maître. Celui-ci aura pu, en effet, au cours de la première période de six mois, consacrée à l'étude préparatoire de ce recueil, discerner avec

précision quels étaient les points faibles de la technique soumise à son contrôle. Il aura donc ainsi la possibilité d'insister ultérieurement avec une sorte de garantie scientifique sur certains détails de mécanisme qu'il conviendra de travailler plus spécialement.

Nous ne croyons pas inutile de rappeler ici, ce principe de l'enseignement pianistique, trop rarement appliqué, à notre gré, que, suivant la conformation des mains, leur adaptation au clavier peut être — nous devrions dire : doit être — sensiblement différente. Une classification sommaire des différents types de mains, suffisamment explicite cependant pour éviter toute équivoque — mains aux doigts longs ou mains aux doigts courts — servira de point de départ pour l'orientation particulière des études. L'adoption d'une méthode de travail ainsi spécialisée doit permettre d'amender assez rapidement certains défauts dont il pouvait sembler, à première vue, que le travail le plus opiniâtre ne saurait avoir raison. En fait, on pourrait affirmer qu'il n'est pas d'obstacles physiques absolument insurmontables dans l'exécution pianistique, lorsque la nature de cet obstacle est clairement définie et qu'on fait appel pour le vaincre au raisonnement et à la logique.

Afin de mettre sur la voie des recherches utiles dans le sens que nous venons d'indiquer, nous mentionnons à la fin de chaque chapitre, les exercices dont l'efficacité s'exerce d'une manière spéciale selon les dispositions manuelles précitées. Nous ajoutons d'autre part, à la fin de cet ouvrage, et à titre indicatif, un répertoire sommaire d'œuvres choisies de préférence dans la littérature classique du piano, et dont l'étude comporte l'application musicale immédiate du principe technique analysé dans chaque chapitre. Le professeur décidera dans quelle mesure et à quel moment il conviendra d'avoir recours à cette étude complémentaire. — Nous nous permettons de lui recommander d'agir, à cet effet à l'instar de ces docteurs clairvoyants, qui suivant la constitution de leurs clients, n'usent pas de la même méthode thérapeutique pour soigner des cas, en apparence, analogues.

5° Une dernière observation concernera l'emploi du tableau mobile qui servira de guide pour le travail systématique de chaque chapitre et se placera en regard de la page travaillée.

Nous y avons fait figurer :

1° Un tableau des douze gammes majeures et mineures devant être utilisées à tour de rôle pour les transpositions quotidiennes, le point de départ de

chaque exercice étant journallement élevé d'un degré chromatique. Ce mode de travail étant commun à tous les exemples du recueil, nous nous sommes dispensé de le caractériser par un signe spécial analogue à ceux dont on trouvera ci-après la nomenclature.

2° Un modèle de la formule chromatique qui devra être employée pour les exercices précédés de la lettre (C) (transposition quotidienne sur les douze degrés de la gamme chromatique).

3° Un tableau des combinaisons harmoniques selon lesquelles doivent être successivement étudiées toutes les formules d'exercices précédées de la lettre (H) ainsi qu'un modèle des modifications auxquelles l'emploi d'une nouvelle disposition peut donner lieu.

4° Un tableau des différents rythmes qui seront appliqués aux formules d'exercices précédées de la lettre (R) et un modèle de combinaison rythmique.

5° Un tableau des différents doigtés qu'il sera nécessaire d'employer successivement pour l'étude des formules précédées de la lettre (D) et un modèle pour l'application de divers doigtés à la même formule.

Lorsque deux ou plusieurs de ces lettres ou signes conventionnels accompagnent le même exercice, cela signifie que cet exercice est susceptible d'être travaillé indistinctement selon les tableaux caractérisés par ces lettres, soit que l'on utilise ces tableaux successivement ou conjointement.

Nous rappelons pour terminer, que sauf indication spéciale tous les exercices sont applicables aux deux mains, les doigtés pour la main droite étant indiqués au-dessus, les doigtés pour la main gauche, au-dessous des notes.

Les exemples pour la main gauche sont généralement écrits en clef de sol, afin de permettre l'utilisation du tableau de transposition. Ils seront, en principe, travaillés une octave plus bas qu'ils ne sont écrits. Cependant, et de même que pour tous les exercices, de ce recueil, qu'ils soient à deux ou à une seule main, nous recommandons de les étudier en changeant fréquemment d'octave, ce qui a pour effet d'habituer la main à toutes les positions qu'elle peut prendre sur le clavier. La plupart des exercices de cet ouvrage sont renversables. C'est-à-dire qu'il suffira d'employer le doigté de la main droite à la main gauche et inversement, et de suivre l'ordre des doigts selon la formule harmonique choisie, pour donner naissance à un dispositif nouveau.

On s'apercevra, à l'étude que les modifications de



Poser les doigts sur les touches indiquées par les rondes, sans les enfoncer. Puis, en conservant aux autres doigts leur position muette à fleur de touche, enfoncer chacun des doigts affectés à l'exécution des doubles croches en comptant 4 sur chaque noire : 1 pour faire parler la note — 2, pour appuyer

le doigt à fond de touche (sans crisper, ni raidir les autres doigts) — 3, pour laisser la touche revenir sous le doigt — 4, pour suspendre l'enfoncement. On travaillera cet exercice sur les quatre positions suivantes, à raison d'une position différente chaque jour :



à transposer dans toutes les tonalités

(Même mode de travail pour les exercices N<sup>os</sup> 2 et 3, 1<sup>bis</sup>, 2<sup>bis</sup>, 3<sup>bis</sup>)

### Exercice n<sup>o</sup> 2. (Développement des muscles des doigts).

Cet exercice se joue sur les mêmes notes que le précédent et en conservant la position muette des doigts sur les rondes. Mais le doigt qui exécute les doubles croches décrira les mouvements suivants, toujours en comptant 4 sur chaque noire et dans le mouvement métronomique indiqué : 1, pour faire parler la note — 2, pour faire glisser le doigt qui joue au-dessous du niveau des doigts immobiles, en quittant la touche et en allongeant le doigt perpendiculairement à la face externe de la touche (ceci, aussi profondément que possible.) — 3, pour relever le doigt au niveau du clavier — 4, pour élever le doigt verticalement et tendu, aussi haut que possible.

Dans cet exercice, le doigt agissant ne sera donc en contact avec la touche que sur la première double croche de chaque temps.

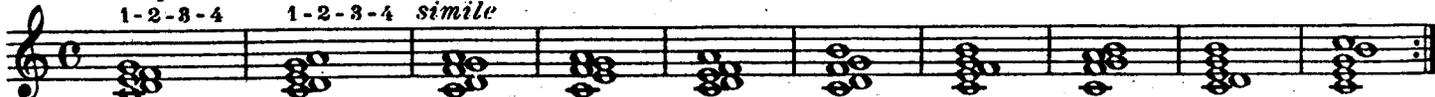
### Exercice n<sup>o</sup> 3. (Mouvements latéraux des doigts. Assouplissement du fléchisseur des doigts).

### Exercice N<sup>o</sup> 4 (Assouplissement des mouvements latéraux du poignet)

Met. ♩ = 60

compter:

1-2-3-4 1-2-3-4 *simile*



Poser nettement chaque accord, en veillant à l'attaque simultanée des doigts — puis, imprimer au poignet (qui doit être maintenu absolument souple) un mouvement de flexion et de rotation combinées, de haut en bas et de gauche à droite pour la main droite, de droite à gauche pour la main gauche, à raison d'un mouvement complet par noire, soit quatre mouvements

Même formule d'exercice, même mouvement métronomique et même nombre de répétitions pour chaque position.

Le doigt agissant effectuera cette fois-ci les mouvements suivants : 1, pour faire parler la note — 2, pour diriger le doigt tendu, à gauche, en le croisant sur les autres doigts et aussi loin que possible — 3, même mouvement à droite — 4, pour l'élever verticalement au-dessus de sa touche. Seul le mouvement du pouce différera de ceux que nous venons d'indiquer, en raison de sa conformation particulière. On le portera, à droite pour la main droite, à gauche pour la main gauche, sous les autres doigts, et non dessus. Ces trois premiers exercices seront exclusivement travaillés dans la nuance *piano*.

### Exercice 1bis, 2 bis, 3 bis.

Même formule que pour les exercices 1, 2 et 3. Mais en enfonçant tous les doigts à fond de touche. Employer les nuances *mf* et *F*.

par mesure.

Maintenir fermement la position des doigts sur les touches et faire décrire au poignet un mouvement circulaire aussi prononcé que possible.

Renverser ensuite le mouvement du poignet, c'est-à-dire l'effectuer de droite à gauche pour la main droite et de gauche à droite pour la main gauche.

**Exercice n° 5. (Assouplissement des mouvements horizontaux du poignet, flexibilité de la main).**

Même succession d'accords. Après avoir posé chaque accord, avancer le poignet vers le fond du clavier, de manière à renverser les doigts en avant, le poignet étant plus élevé que le dos de la main — puis retirer le poignet à soi jusqu'à ce que les doigts soient à plat sur les touches.

Répéter ce mouvement de va-et-vient qui devra être effectué avec souplesse et décision, l'extrémité des doigts ne quittant pas leur position initiale sur les touches, à raison d'un mouvement complet par croche. Tempo : = 60. Maintenir les touches en pression constante.

**Exercice n° 6.**

Même exercice en sens contraire — c'est-à-dire, glisser la main vers le fond du clavier en relevant autant que possible l'extrémité des doigts, de manière que leur surface interne vienne s'appliquer en se redressant contre la paroi arrière du clavier, puis ramener

la main à soi en redonnant aux doigts leur position arrondie.

On abaissera le poignet en portant la main en avant ; on l'élèvera pour la ramener à sa position de départ. On aura avantage dans cet exercice, à conserver un doigt en contact avec sa touche dans sa position normale et à utiliser successivement tous les doigts à cet effet.

**Exercice n° 7. (Développement de la fermeté d'attaque des doigts, le poignet restant souple).**

Utiliser la formule d'accords indiquée pour l'exercice n° 4. Enfoncer tous les doigts en veillant à la précision de leur attaque simultanée, puis, à l'exception d'un seul doigt qui reste en contact avec sa touche, plonger la main aussi bas que possible au-dessous du clavier, en tenant les doigts qui ne jouent pas repliés à l'intérieur de la main.

Employer successivement les cinq doigts pour les tenues individuelles sur chaque formation d'accords et répéter quatre fois le mouvement sur chaque changement de doigt.

**Exercice N° 7**

Met.  $\text{♩} = 60$

compter

Exemple: Musical notation for Exercise N° 7. It shows a sequence of chords on a grand staff. The first chord is marked with '54' and '21' above it, and '12' and '8' below it. The second chord is marked with '534' above it, and '12' and '8' below it. The third chord is marked with '54' and '21' above it, and '12' and '45' below it. The notation includes fingerings (1-5) and counts (1-4) for each chord. The word 'etc.' is written at the end of the sequence.

**Exercice n° 8. (Souplesse du poignet et de l'avant-bras (mouvement vertical)).**

Tenant les mains à la hauteur des épaules, les projeter, par un mouvement rapide et décidé, sur le clavier qu'elles effleureront sans jouer, pour rebondir immédiatement à leur position initiale où elles marqueront un léger temps d'arrêt. Répéter ce geste vingt fois, à la cadence de 60 pour chaque mouvement.

**Exercice n° 9. (Souplesse et rapidité des mouvements latéraux de l'avant-bras (flexibilité du coude)).**

Cet exercice, qui a pour but de développer la mobilité atérale de l'avant-bras, en vue de son adaptation à la technique rapide du déplacement de la main sur le clavier, s'effectuera de la manière suivante : portant la main droite sur le clavier, aussi loin que possible à gauche, la projeter par un mouvement souple de l'avant-bras vers les dernières touches du clavier à sa droite.

un léger temps d'arrêt à chaque point d'arrivée. On exécutera ensuite le mouvement à la main gauche dans le sens inverse. Même cadence que pour l'exercice précédent. Répéter 20 fois chaque mouvement.

A l'exclusion de la formule n° 9, ces exercices seront travaillés les mains réunies. On leur appliquera le principe de la transposition quotidienne et du fréquent déplacement d'octave.

Les exercices précédents étant basés sur une conception purement physiologique de la gymnastique manuelle appliquée au piano, il nous paraît indispensable d'exiger pour leur exécution la parfaite tenue du corps qui en est le corollaire obligé et qui, seule, permettra la correction et l'amplitude des mouvements indiqués.

sur la nécessité de faire adopter par l'élève un siège de hauteur parfaitement appropriée à sa constitution physique. Le clavier du piano se trouvant habituellement à soixante-douze centimètres du sol (nous ne parlons que du piano à queue, car l'arbitraire le plus déconcertant règne dans l'élévation des claviers des pianos droits), on peut évaluer la hauteur normale du siège à quarante ou quarante-cinq centimètres pour une taille moyenne. La longueur des bras, plus encore que celle du buste doit déterminer la meilleure condition d'accommodation au clavier. Le bras doit s'infléchir selon une courbe naturelle, de manière à ne pas provoquer ces angles fâcheux qui paralysent le jeu normal des muscles de l'avant-bras et de la main. En règle générale, le poignet doit être tenu moins

élevé que la main. La position naturellement arrondie de l'index sur la touche fixera la tenue des autres doigts qui devront, autant que leur longueur inégale le permettra sans contractions nuisibles, frapper les touches sur le même plan et au même point. On évitera ainsi et l'articulation exagérée et la raideur néfaste. Le contact avec les touches sera naturellement établi par la plus large surface possible de la phalange.

Certains professeurs exigent de leurs élèves, dans le travail dit « d'articulation » une plus grande dépense de force pour relever le doigt au-dessus du clavier que pour enfoncer la touche. On nous permettra de nous inscrire en faux contre l'efficacité de ce système résolument antiphysiologique.



# Principes Rationnels de la Technique Pianistique

Nous avons dit, au début de ce travail, qu'il nous paraissait possible de ramener tous les problèmes de l'exécution pianistique à cinq catégories essentielles. Voici comment nous en envisageons la répartition :

- 1<sup>o</sup> Egalité, indépendance et mobilité des doigts.
- 2<sup>o</sup> Passage du pouce (gammes-arpèges).
- 3<sup>o</sup> Doubles notes et jeu polyphonique.
- 4<sup>o</sup> Extensions.
- 5<sup>o</sup> Technique du poignet, exécution des accords.

Nous ne croyons pas qu'il existe dans l'entière littérature du piano une difficulté technique qui ne relève de cette nomenclature.

Nous avons également la conviction qu'une étude attentive des pages qui suivent permettra de déterminer pour chaque difficulté une méthode de travail appropriée. Et qu'ainsi, il deviendra possible de mettre au service de la musique un mécanisme docile, souple, exact serviteur de la pensée qu'il doit traduire.

• Mais ceci, nous le répétons en y insistant, à la condition expresse de se conformer au plan de travail que nous proposons, de ne pas en fausser l'économie par une hâte intempestive, de ne pas supposer que le passage alternatif de l'un à l'autre chapitre donnerait des résultats plus rapides ou plus concluants, de ne pas abandonner prématurément l'exercice d'un chapitre sous prétexte qu'on suppose avoir vaincu aisément la difficulté dont il traite, enfin, de ne pas dépasser par un louable mais malencontreux excès de zèle, la durée quotidienne du travail que nous indiquons.

Et, quant à la récompense que l'on peut attendre du patient effort auquel nous faisons appel, nous la définirions volontiers par les paroles même avec lesquelles Garcia libérait la Malibran adolescente du long travail de vocalise auquel il l'avait contrainte, avec une rigueur extrême. « Et maintenant, va — Et chante selon ton cœur. Tu sais ton métier ».

## CHAPITRE I

### Egalité, indépendance et mobilité des doigts (sans passage du pouce)

Les exercices contenus dans ce chapitre ont pour objet le développement de la virtuosité sur le principe de laquelle est fondée la technique du clavier jusqu'à l'avènement du romantisme beethovenien. Virtuosité légère et rebondissante des clavecinistes, toute frémissante d'une vie ailée de trilles, de mordants, de roulades et de grupetti. Virtuosité de Couperin, de Scarlatti, de Rameau. Plus méditatif ou plus ardemment éloquent, le style d'un Bach, d'un Haydn, d'un Mozart, est pourtant, lui aussi, tributaire d'une rhétorique sonore déterminée par les ressources particulières des instruments du temps. C'est l'époque du jeu égal et coulant durant laquelle l'ambition du virtuose est

d'imiter l'aimable manière du chanteur, la vivacité fleurie et la grâce des ornements de son art. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'écriture d'un Clémenti, d'un Mendelssohn ou d'un Chopin témoigne encore souvent d'une tradition si plaisamment volubile et de nos jours, encore que le goût de la percussion précise et des rythmes nettement tranchés, paraisse s'opposer au développement d'une courbe mélodique renouvelée des anciennes formules, les tendances antiharmoniques des jeunes compositeurs redonnent pourtant une actualité inattendue aux vertus d'une technique pianistique à laquelle près d'un siècle de musique verticale semblait avoir porté un coup décisif.

C'est dire l'importance de l'étude dont on trouvera les éléments dans les exercices qui suivent. Jeu lié ou détaché, martelé ou porté, égalité des doigts ou création de timbres particuliers par la diversité de leurs attaques, autant de mode d'expression qui s'y trouvent en puissance et qui rencontreront leur application immédiate dans l'interprétation des œuvres dont nous venons de mentionner les auteurs principaux.

Il est à peine besoin d'ajouter que l'ornementation, l'arabesque, la fioriture, tous les artifices mélodiques dont s'anime la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont l'exécution sur des claviers plus lourds que ceux pour lesquels ils ont été conçus, ne sont pas sans offrir des difficultés certaines, même aux doigts les plus déliés, ressortissent au premier chef du travail que

nous indiquons, ainsi que la répétition ou la substitution des doigts.

Le principe essentiel de la technique étudié dans ce premier chapitre étant l'égalité du toucher, on veillera suivant les différentes conformations des mains, à recourber les doigts de telle manière qu'ils frappent les touches au même point, ceci étant une condition absolue pour l'égalité de propulsion du marteau sur les cordes et par conséquent pour la perfection des rapports sonores entre diverses notes se succédant mélodiquement.

On se gardera de tenir pour réelle la facilité apparente des formules contenues dans ce chapitre. Au reste, l'étude qu'on leur consacra aura tôt fait de dissiper cette illusion.

## SERIE A

### Exercices avec doigts tenus

(La position des doigts étant la même pour toutes les formules de cette série, ainsi que pour les formations d'accords quelconques qui seront utilisées conformément aux exemples du tableau mobile, nous croyons

inutile de répéter le doigté de chaque exercice. La main droite sera toujours placée ainsi : 5, 4, 3, 2, 1 et la main gauche 1, 2, 3, 4, 5).

#### Exercice N<sup>o</sup> 1<sup>a</sup> (mobilité des doigts pris isolément)

*publ. par l'éditeur L. Odde Corne*

The exercise consists of four staves of music. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The first staff is marked with a circled 'H' and 'R'. The music is written in a single line and consists of two measures. The first measure contains four groups of eighth-note triplets, and the second measure contains four groups of eighth-note triplets. Each triplet is indicated by a bracket with the number '3' underneath it.

#### Exercice N<sup>o</sup> 1<sup>b</sup> (mobilité alternative des doigts, 2 doigts)

The exercise consists of three staves of music. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The first staff is marked with a circled 'H' and 'R'. The music is written in a single line and consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes, and the second measure contains a sequence of eighth notes. The first triplet in the first measure is indicated by a bracket with the number '3' underneath it.

Exercice N° 1<sup>c</sup> *idem*

*skryté*

Exercice N° 1<sup>d</sup> *idem*

Exercice N° 1<sup>f</sup> *à trois doigts*

*na 3 prsty*

Exercice N° 1<sup>er</sup> (*idem*)

A l'exclusion des notes tenues, qui seront toujours jouées p. on travaillera alternativement ces exercices, legato et staccato des doigts, louré et martelé, dans les

nuances p. *mF* et *F*. Métronome = de 60 à 144 la noire.

*Exercices à 4 doigts - avec doigt témoin*  
*(Egalité et indépendance des doigts)*

L'emploi du doigt témoin permet de réduire au minimum la participation de la main à la production

de la sonorité et, tout en déliant les doigts actifs, favorise leur individualité d'attaque.

Exercice N° 2<sup>a</sup> (doigts témoins: m.d. pouce; m.g. 5<sup>me</sup>)

Exercice N° 2<sup>b</sup> (doigts témoins: m.d. 2<sup>me</sup>; m.g. 4<sup>me</sup>)

Exercice N° 2<sup>c</sup> (doigts témoins: m.d. 3<sup>me</sup>; m.g. 3<sup>me</sup>)

12  
**Exercice N° 2<sup>d</sup>** (doigts témoins: m.d. 4<sup>me</sup>; m.g. 2<sup>me</sup>)

(H) (R) \*

252  
 252  
**Exercice N° 2<sup>e</sup>** (doigts témoins m.d. 5<sup>me</sup>; m.g. pouce) *pouce*

(H) (R) \*

*legato et staccato*

Les doubles croches seront jouées alternativement  
 legato et staccato des doigts.  
 L'emploi des combinaisons harmoniques du tableau

*Une œuvre de répétition sera*  
 mobile donnera naissance à des dispositions nouvelles  
 dont nous ne saurions assez recommander l'étude, cet  
 exercice étant l'une des plus efficaces de cette série.

**SÉRIE B**

Exercices à doigts libres (sans passage du pouce)

*Criam' non legato (sempre p'p'le)*

*pouce - prava', 5. pul - lwa'*

**Exercice N° 1<sup>a</sup>** (en commençant par le pouce, m.d., 5<sup>me</sup> m.g.)

(H) (R) (C)





Exercice N° 1<sup>o</sup> (en commençant par le 5<sup>m</sup>e doigt m.d.,-pouce m.g.)

(C)  
(H) (R)

Ainsi que nous l'avons indiqué dans le plan d'étude des exercices, nous rappelons que le signe (C) suppose la transposition chromatique quotidienne en succession immédiate des formules comprises entre les deux

barres et le signe de répétition. L'étude de l'exercice n° 1<sup>o</sup>, que nous donnons ici à titre d'exemple, se présentera donc de la manière suivante :

(1<sup>a</sup>)

Il en sera de même pour toutes les formules suivantes, sans préjudice des modifications harmoniques et rythmiques apportées par l'emploi des variantes données au tableau relativement à la signification des signes (H) et (R).

Nous conseillons également l'enchaînement de toutes

les formules dans une tonalité différente chaque jour, en opposant les degrés de vitesse et de nuances, en jouant alternativement legato et staccato des doigts. Dans ce dernier cas, la répétition de chaque note avec le même doigt donnera les meilleurs résultats.

Exemple: 

On veillera à la parfaite détente musculaire des doigts restant inactifs, l'effort ne devant porter que sur le seul doigt en action.

*Ma main n'a pas peur, elle se repose.*

Exercice N° 2<sup>a</sup> (égalité des doigts dans une succession de rythmes différents)

① 

Exercice N° 2<sup>b</sup>

② 

Exercice N° 2<sup>c</sup>

③ 

16 Exercice N° 2<sup>a</sup>

(4) H

Exercice N° 2<sup>o</sup>

(5) H

Exercice N° 2<sup>f</sup>

(6) H

Pour travailler ces exercices en mouvement contraire aux deux mains, nous rappelons qu'il suffit, étant donné la position invariable des doigts sur les touches,

de jouer la main gauche avec le doigté fixé pour la main droite et inversement.

Exemples:

Doigté commun aux deux mains

Tous les exercices de la Série B peuvent être également travaillés en croisant les mains, la main

gauche jouant à l'octave supérieure de la main droite, tantôt en passant par dessus, tantôt par dessous.

Exercice N° 1<sup>a</sup> (mobilité latérale des doigts, mouvements conjoints)

m.d. *vysočina m. prde*

Exercice N° 1<sup>b</sup> (idem, mouvements disjoints)

Exercice N° 2 (glissement chromatique du même doigt)

Exercice N° 3<sup>a</sup> (échange des doigts sur les mêmes touches)

Exercice N° 3<sup>b</sup> (idem, avec un doigt témoin)

Exercice N° 3<sup>o</sup> (*idem, avec deux doigts témoins*)

Two staves of music in treble clef. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a bass clef and a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Rhythmic markings include slurs and accents.

Exercice N° 4<sup>a</sup> (*cherouchement diatonique des doigts*)

A single staff of music in treble clef with a common time signature. The exercise consists of a series of eighth notes with slurs, demonstrating diatonic fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Exercice N° 4<sup>b</sup> (*cherouchement chromatique des doigts*)

A single staff of music in treble clef with a common time signature. The exercise consists of a series of eighth notes with slurs, demonstrating chromatic fingerings. Below the staff, there are multiple lines of fingerings for different parts of the exercise.

à travailler également avec le doigté 2 3 4, 2 4 3, 2 3 4 5, 2 4 3 5, etc.

Exercice N° 5<sup>a</sup> (*substitution liée des doigts (glisser les doigts successivement sur la même touche sans la faire parler)*)

A single staff of music in treble clef with a common time signature. The exercise consists of a series of quarter notes on a single pitch, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The fingerings are: 4321, 3452, 4331, 2413, 5132, 1234, 3253, 2123.

Employer les mêmes doigts pour les deux mains.

Exercice N° 5<sup>b</sup> (*substitution articulée des doigts sur les mêmes touches*)

A single staff of music in treble clef with a common time signature. The exercise consists of a series of quarter notes on a single pitch, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The fingerings are: 4 5 4 5 4 5 4, 3 4 3 4 3 4 3, 2 3 2 3 2 3 2, 1 2 1 2 1 2 1, 3 5 3 5 3 5 3, 2 4 2 4 2 4 2, 1 3 1 3 1 3 1, 2 5 2 5 2 5 2, 1 4 1 4 1 4 1, 2 1 2 1 2 1 2, 1 2 1 2 1 2 1, 3 1 3 1 3 1 3, 4 1 4 1 4 1 4, 3 2 3 2 3 2 3, 2 3 2 3 2 3 2, 4 2 4 2 4 2 4, 5 2 5 2 5 2 5, 4 3 4 3 4 3 4, 5 4 5 4 5 4 5, 5 3 5 3 5 3 5.

Exercice N° 6<sup>a</sup> (répétition de la même note avec des doigts différents. (à 2 doigts)

41414141      5252    5454      5353  
 31313131      4242    3353      4242  
 21212121 ou 3232 ou 4343      3232      3232

12121212 ou 3323 ou 3434      3323  
 13131313      2424    3535      2424  
 14141414      2525    4545      3535

Exercice N° 6<sup>b</sup> idem (à 3 doigts)

54354354      3453  
 43243243      2342  
 32132132      1231

12312312      3213  
 23423423      4324  
 34534534      5435

Exercice N° 6<sup>c</sup> idem (à 4 doigts)

5 3 4 2 5 3 4 2 5  
 4 2 3 1 4 2 3 1 4  
 5 4 3 2 5 4 3 2 5  
 4 3 2 1 4 3 2 1 4

Exercice N° 6<sup>d</sup> idem (à 5 doigts)

1 3 2 4 3 5 1  
 5 3 4 2 3 1 5  
 1 2 3 4 5 1  
 5 4 3 2 1 5

1 2 3 4 5 1  
 5 4 3 2 1 5  
 1 3 2 4 3 5 1  
 5 3 4 2 3 1 5

Exercice N° 7<sup>a</sup> (mordants et doubles mordants)

Exercice N° 7<sup>b</sup> (groupes avec terminaison descendante)

1 3 2 1 2 3 1    2 4 3 2 3 4 2    3 5 4 3 4 5 3    4 3 2 3 4 1  
 2 3 2 1 2 3 2    3 4 3 2 3 4 3    4 5 4 3 4 5 4    3 4 3 2 3 4 3

2 3 2 1 2 4 3 2    3 4 3 2 3 5 4 3    4 5 4 3 4 2 3    4 3 4 3 4 3 2 1 2

4 3 4 5 4 3 4    3 2 3 4 3 2 3    2 1 2 3 2 1 2    3 2 3 4 3 2 3  
 5 3 4 5 4 3 5    4 2 3 4 3 2 4    3 1 2 3 2 1 3    4 2 3 5 3 2 4

Exercice N° 7<sup>c</sup> (groupes avec terminaison ascendante)

3 2 3 2 3 2 3 2 4    4 3 4 3 4 3 2 3 5    5 4 5 4 5 4 3 2 3    4 3 4 3 4 3 2 1 2

3 1 3 4 3 4 5 4 2    2 3 2 3 2 3 4 3 1    1 2 1 2 1 2 3 4 3    2 3 2 3 2 3 3 4 5 4

Exercice N° 8<sup>a</sup> (trilles)

4 5 4 5  
 3 4 3 4  
 2 3 2 3  
 1 2 1 2

3 5-3 5  
 2 4 2 4  
 1 3 1 3

2 1 2 1  
 3 2 3 2  
 4 3 4 3  
 5 4 5 4

3 1 3 1  
 4 2 4 2  
 5 3 5 3

3 5 4 5 3 5 4 5 3 5 4 5 3  
 2 4 3 4 2 4 3 4 2 4 3 4 2  
 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3 1

3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3  
 4 2 3 2 4 3 2 4 2 3 2 4  
 5 3 4 3 5 3 4 3 5 3 4 3 5

à travailler sur toutes les positions en renouvelant le doigté à chaque mesure (malgré l'analogie de la dernière mesure de cet exercice avec le N° 3<sup>a</sup> de la série C, il sera nécessaire de lui consacrer ici une nouvelle étude.)

Exercice N° 8<sup>b</sup> (trilles avec doigts témoins)

5    3 4 5    3 4 5    3 4 5    3 4 5    3 4 5    3 4 5    3 4 5    3 4 5    3 4 5

1 2 3 4 5    1 2 3 4 5    1 2 3 4 5    1 2 3 4 5    1 2 3 4 5    1 2 3 4 5    1 2 3 4 5    1 2 3 4 5    1 2 3 4 5

Exercice N° 8<sup>c</sup> (chaîne de trilles)

12 23 34 45    23 45 34 23    45 12 34 12    34 12 45 23 34 45 23 35    45 12 34 45 34 45    23 45

tr tr tr tr    tr tr tr tr

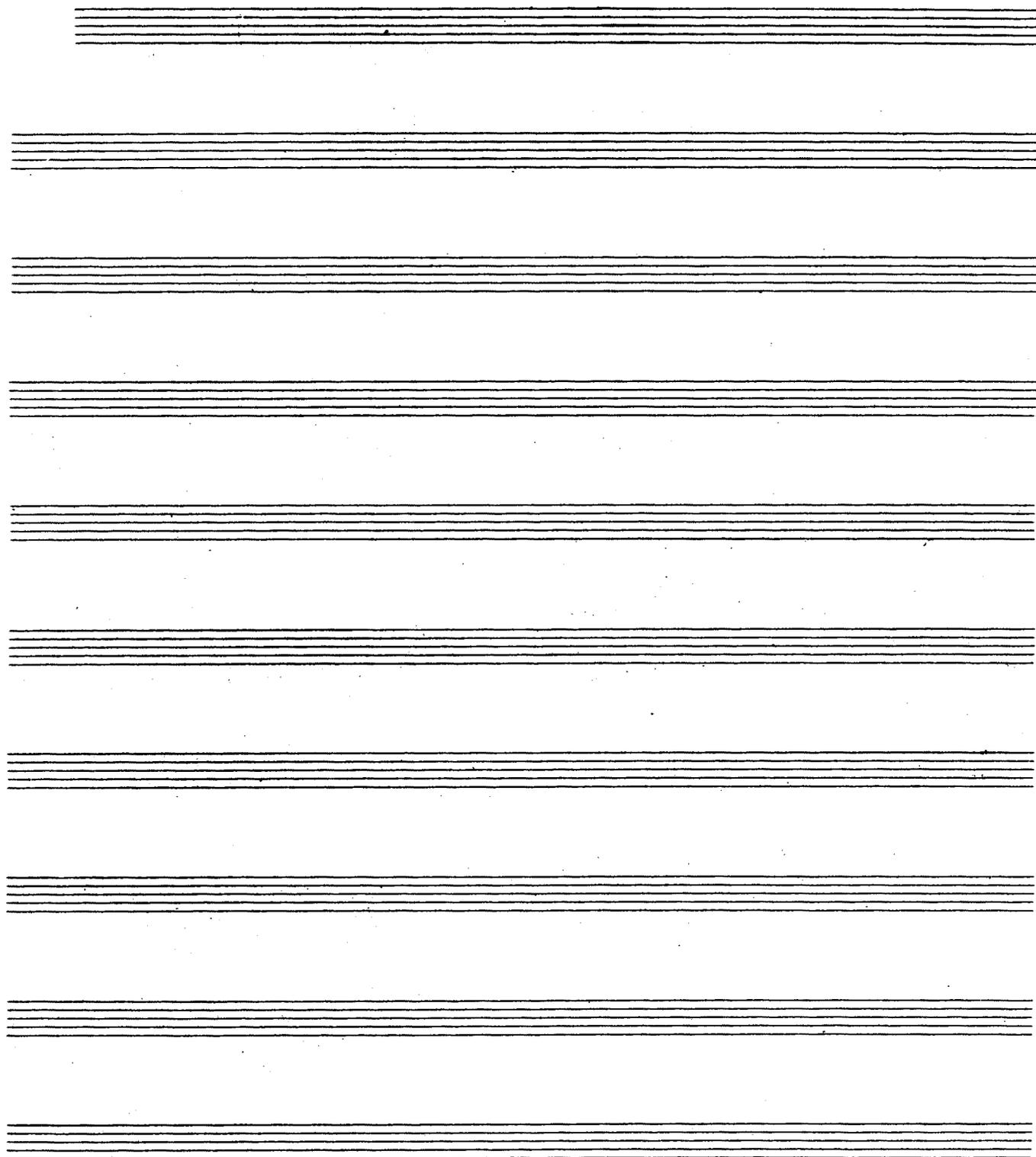
5 4 4 3 3 2 2 1    4 3 2 1 3 2 4 3    2 1 5 4 3 2 1    3 2 1 3 2 1 3 1    2 1 5 4 3 2 1    3 2 1 4 3 2 1

(à poursuivre sur d'autres figures mélodiques:)

Les exercices contenus dans ce premier chapitre conviennent indifféremment aux deux natures de mains dont nous avons défini les caractéristiques en les dénommant mains à doigts longs ou mains à doigts courts. Cependant, pour ces dernières, on évitera l'étude prolongée des formules avec doigts tenus

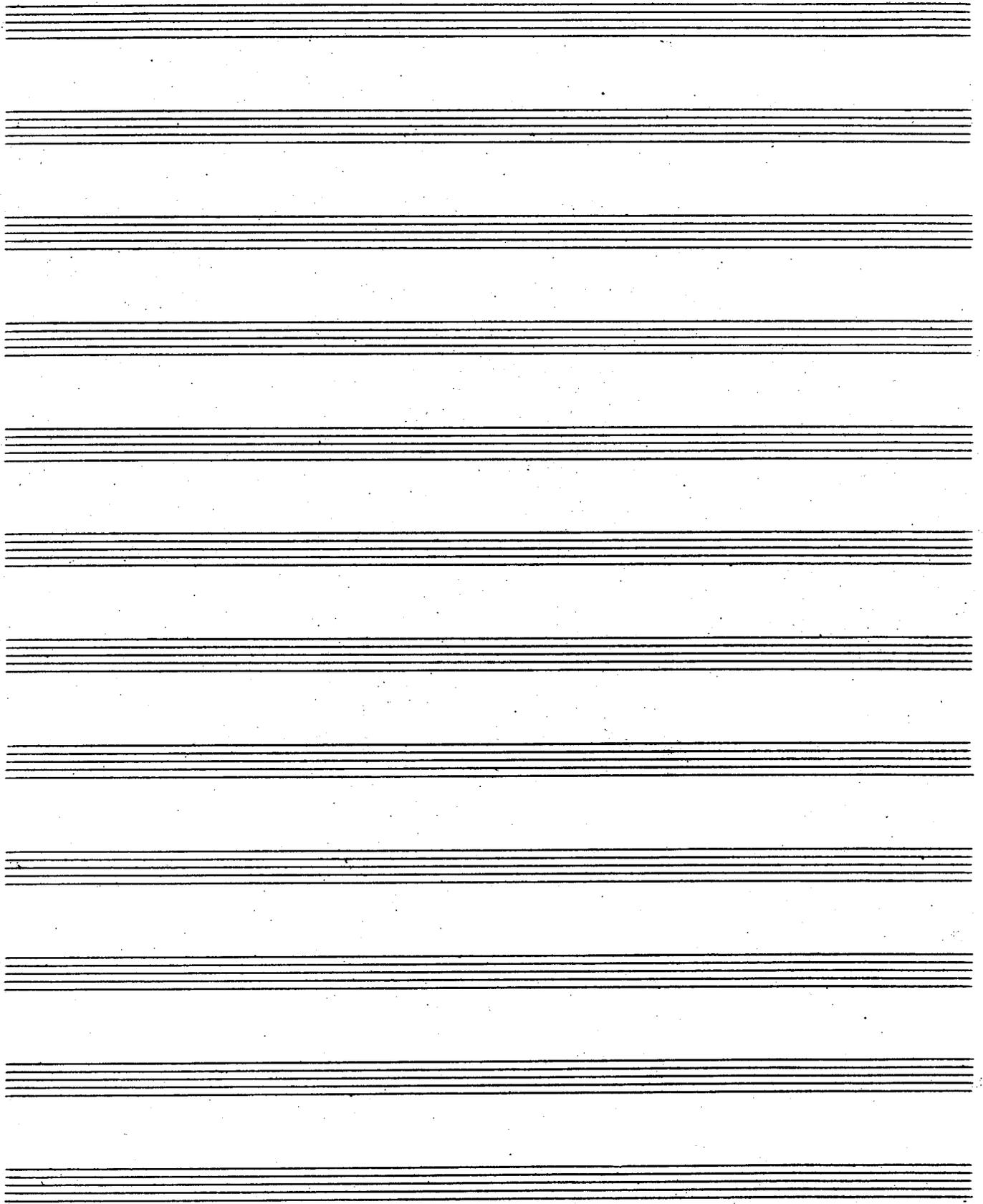
et on aura avantage à faire alterner quotidiennement les exercices des séries A et B. Pour les mains à doigts longs, l'étude en legato de la plupart des exercices de la série B donnera de meilleurs résultats que l'étude en staccato.

**Formules d'exercices complémentaires**  
*composés par l'élève ou conseillés par le professeur*



*Nota.* Le Père Mersenne, dans son traité de l'Harmonie universelle, évalue à 150, le nombre de combinaisons musicales qui peuvent être établies sur cinq notes différentes, sans jamais répéter l'une de ces notes. Nous laissons à penser à quel chiffre vertigineux de formules nouvelles on peut prétendre dans le travail d'invention auquel nous convions ici l'ingéniosité de l'élève.

E. M. S. 7740



E.M.S. 7740