

CHAPITRE V

Technique du poignet - Exécution des accords

Du fait qu'elle ne soit abordée que dans le dernier chapitre de ce travail, il ne faudrait pas conclure que l'étude des mouvements du poignet ne mérite qu'une place secondaire dans les préoccupations pianistiques.

Notre sentiment au contraire, est qu'elle y doit occuper le tout premier rang, à partir du moment où l'on a triomphé des difficultés mécaniques plus élémentaires dont nous venons d'établir le bilan.

On est généralement enclin, et surtout au début des études à reporter sur une sorte de dextérité digitale, tous les mérites d'une belle exécution pianistique; cette conception constituant au reste, l'un des principes les plus solidement établis de la plupart des ouvrages d'enseignement. La sonorité de l'instrument étant produite par le choc du marteau sur les cordes et ce choc, déterminé par l'action des doigts sur les touches il paraît assez raisonnable, en effet, d'en conclure que la mobilité et l'agilité de ceux-ci sont les facteurs importants de la technique du clavier. En réalité, privée du concours que lui apporte la flexibilité du poignet, cette action des doigts se borne à des résultats assez limités et le degré de virtuosité auquel on pourrait prétendre en y consacrant l'essentiel de l'étude ne saurait atteindre un ordre fort élevé.

Du point de vue mécanique, la mobilisation de la main ou des doigts sur le clavier ne se peut entendre qu'accompagnée d'une mobilisation parallèle du poignet.

C'est une erreur assez répandue de croire que la vitesse du jeu — ce redoutable idéal des études pianistiques — dépend uniquement de la rapidité des mouvements des doigts. Dans l'exécution de tout passage exigeant le déplacement de la main sur plusieurs octaves (ce qui revient à dire, dans l'exécution de toute la littérature pianistique, si nous en excluons l'œuvre des clavecinistes soumise à d'autres conventions techniques), les doigts se bornent en réalité, à suivre l'impulsion qui leur est donnée par le poignet. Penser que l'on doit entraîner la main sur le clavier par le mouvement des doigts équivaut à supposer

qu'on fait avancer une automobile en se servant des roues pour actionner le moteur.

Du point de vue de l'interprétation musicale, sur lequel nous regrettons de ne pouvoir insister, étant donnée l'orientation strictement technique de ce travail, le rôle du poignet pour la qualité de la production du son, le dosage des nuances, est inappréciable.

Nous ne saurions mieux le comparer qu'à l'action de l'archet pour le violoniste. C'est de lui que dépendent mille subtilités de ponctuation et les inflexions les plus variées. Les différents degrés de pesanteur que ses diverses positions peuvent communiquer à la main et, par contre coup, aux doigts, en font le véritable facteur d'un phrasé sensible et éloquent. Il est donc essentiel, et sans parler de la technique des octaves ou du jeu détaché, entièrement régis par son action, de préparer l'articulation du poignet à la docilité la plus absolue, de prévoir la souplesse de ses mouvements aussi bien dans le sens horizontal et en suivant le plan des touches, qu'envisagée selon le caractère d'un rebondissement vertical.

Nous avons essayé dans les pages qui suivent de donner des exemples typiques de ce rôle du poignet. Nous laissons à l'ingéniosité des professeurs ou des élèves le soin d'en développer les conséquences suivant les particularités de chaque exécutant. Certains dons naturels facilitent les progrès du jeu du poignet sans effort apparent. En d'autres cas, une lourdeur ou une raideur initiales marquées, nécessitent au contraire, pour être vaincues, un travail opiniâtre. Nous conseillons cependant de se soumettre indistinctement, dans les deux cas, à l'étude des formules indiquées ci-après. Pour ceux qui en surmonteront sans effort les difficultés techniques, ce travail ne pourra que contribuer à développer l'une des plus précieuses ressources de leur talent futur et pour les autres, moins favorisés de la nature, il s'imposera de façon péremptoire, pour peu qu'ils soient véritablement soucieux de franchir l'un des obstacles qui les tiendraient le plus sûrement à l'écart de la perfection pianistique vers quoi ils doivent tendre.

Exercice n° 2. (Glissando).

Les traits en glissando se jouent de deux manières différentes suivant qu'ils s'exécutent dans la nuance « *f* » ou dans la nuance « *p* ». Dans le premier cas, on se sert en général de l'angle du pouce retourné et posant presque à plat sur les touches ou de l'angle du troisième doigt fortement tendu et également retourné de manière à présenter aux touches sa face externe.

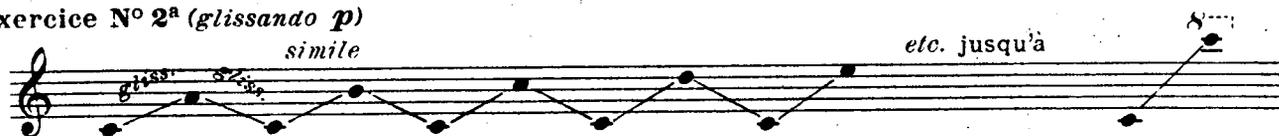
Dans la nuance « *p* », on utilise plus volontiers, l'angle de l'index ou celui du troisième doigt, mais alors en conservant à ces doigts leur position naturelle sur le clavier. On se borne à incliner la main du côté ou l'on fait pression pour faire parler les touches, la phalange du doigt en action remplissant sur chacune d'elles le rôle élastique de la plume sur les roues

dentées des jeux de hasard.

La position du poignet diffère elle aussi suivant les cas. Dans la nuance « *f* », le poignet est nettement retourné, dos au clavier; il tire la main pour monter et pour descendre les gammes, il la précède; — dans la nuance « *p* », il la pousse en montant comme en descendant. Dans l'un comme dans l'autre cas, c'est naturellement lui qui a la commande totale de l'exécution, la main et les doigts restant passifs.

On abordera l'étude du glissando dans la nuance « *p* » et en se bornant tout d'abord à franchir des intervalles restreints dont on augmentera progressivement l'étendue. La tonalité d'ut majeur sera naturellement seule employée pour l'étude de ces exercices.

Exercice N° 2^a (glissando *p*)

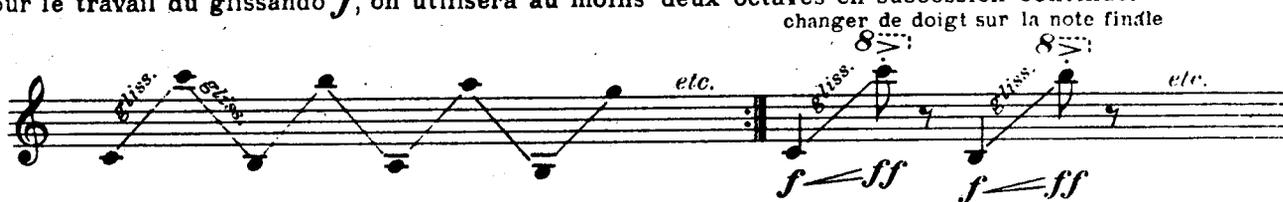


Marquer un temps d'arrêt sur chaque point de départ et d'arrivée des gammes. Employer successivement tous les doigts. Travailler, tantôt en s'effor-

çant d'égrener les notes glissées, c'est-à-dire dans un mouvement presque lent, tantôt dans un tempo rapide, en évoquant l'idée d'une fusée sonore.

Exercice N° 2^b (glissando *f*)

Pour le travail du glissando *f*, on utilisera au moins deux octaves en succession continue.



Marquer fortement les notes initiales et finales de chaque gamme. Travailler dans un mouvement vif, avec une extrême décision des mouvements du poignet.

se jouent comme le glissando simple dans la nuance « *p* », le poignet poussant la main. Pour les gammes en sixtes et octaves, le doigté généralement employé — pouce et 5^e doigt — détermine une position spéciale. En montant, l'enfoncement des touches est assuré par l'ongle du 5^e doigt et la surface latérale de la phalange du pouce — en descendant, par l'angle du pouce et l'extrémité de la phalange du 5^e doigt. Ces doigtés s'entendent naturellement à l'inverse lorsqu'il s'agit de la main gauche.

Exercice n° 2. (Glissando en double notes).

On exécute le glissando en double notes, avec une position différente de la main et des doigts, suivant qu'il s'agit de gammes en tierces, et quartes, ou en sixtes et octaves. Les gammes en tierces ou quartes



Exercice n° 2. (Glissando sur les touches noires).

Pour le glissando sur les touches noires, le mode d'exécution usuel consiste à employer, en montant à la main droite, en descendant à la main gauche, l'extrémité externe des 3^e et 4^e doigts réunis et tendus

le poignet étant renversé comme dans le glissando simple dans la nuance «F» — en descendant à la main droite, en montant à la main gauche, l'extrémité interne des mêmes doigts allongés, le poignet reprenant sa position normale.



Exercice n° 3. (Sauts).

On distingue deux sortes de sauts. — Celui qui s'effectue en rasant le clavier pour franchir l'intervalle qui sépare deux notes ou deux intervalles éloignés ; celui pendant lequel le poignet fait décrire à la main une courbe plus ou moins accentuée pour la porter

d'une note ou d'un intervalle à l'autre. Le premier n'est pas sans analogie avec une sorte de glissando muet dans l'exécution duquel on ne ferait entendre que la première et la dernière note. On l'emploie de préférence lorsque la première note de l'intervalle est plus brève que la seconde :



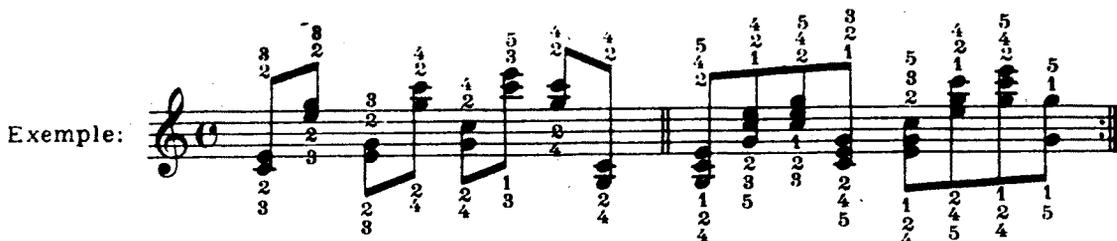
Ou encore, lorsque, pour l'exécution d'un intervalle de dimension réduite, on emploie, ou deux doigts

voisins ou le même doigt dans un mouvement rapide.



Le saut avec courbe convient spécialement à l'enchaînement de deux intervalles distants, en permettant pendant la sorte de trajectoire que la main décrit

sur le clavier pour se porter d'un point à un autre, de préparer la position des doigts en vue de la claire énonciation de l'intervalle visé.



Exercice N° 3^a (pour les sauts en rasant le clavier)



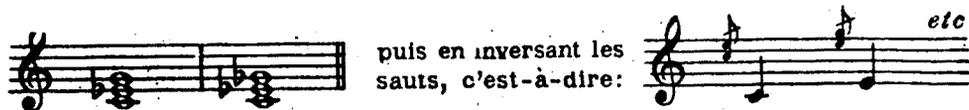
(même doigté aux deux mains)

Exercice N° 3^b



F. M. G. 774A

On travaillera également cet exercice sur les positions mineures et diminuées suivantes :



puis en inversant les sauts, c'est-à-dire :

Exercice N° 3^c (pour les sauts avec courbe; varier les doigtés)



à travailler comme ci-dessus.



Exercice N° 3^d sauts répétés

employer successivement tous les doigts.



Employer la même formule de sauts en succession chromatique, en y joignant tous les intervalles jusqu'à l'octave inclusivement.

Exemple :

Secondes Tierces min. Tierces maj. etc.

Dans l'étude des sauts avec courbe, on veillera à ce que, au milieu de sa trajectoire, la main passe à peu

près à hauteur de l'épaule et que le poignet dessine avec franchise et souplesse son mouvement elliptique.

Croisement des mains.

Le croisement d'une main sur l'autre implique un différent mécanisme du poignet suivant qu'il s'effectue par dessus ou par dessous.

Dans le premier cas la trajectoire est arrondie, dans le second, elle rase le clavier d'aussi près que

possible.

On appliquera successivement ces deux modes d'exécution aux exercices suivants dont chaque partie peut indistinctement être jouée par l'une ou l'autre main.

A. (une main immobile)



B. (*Mouvements contraires aux deux mains*)

© ®

Musical notation for exercise B, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music shows two measures of eighth-note patterns moving in opposite directions between the hands.

C. (*Formules arpégées, mouvement ascendant*)

©

Musical notation for exercise C, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music shows arpeggiated chords moving upwards in an ascending scale.

D. (*Idem mouvement descendant*)

©

Musical notation for exercise D, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music shows arpeggiated chords moving downwards in a descending scale. Below the bottom staff, there are six 'm.d.' markings. To the right of the notation, it says 'continuer comme ci-dessus'.

B. *Propulsion verticale.*

Exercice préparatoire pour l'analyse du mouvement.

A.

Musical notation for exercise A, consisting of a single staff in treble clef. The music features a series of triplets of eighth notes, with 'etc.' written after the first and last groups.

Compter un, deux, trois, sur chaque triolet. Un — pour frapper la note en laissant tomber la main sur le clavier, avec rapidité, souplesse et décision ; deux — pour continuer le mouvement de la main au dessous du clavier, en venant effleurer le genou sur lequel on prend un point d'appui, — trois pour ramener la main à la position d'attaque, c'est-à-dire à peu près

à hauteur de l'épaule. Dans cet exercice, le poignet doit être en constant état de souplesse, ainsi que la main, — seul le doigt utilisé pour l'action sur la touche sera raffermi au moment de jouer. Employer à tour de rôle tous les doigts et tous les accords de deux sons, sur cette succession chromatique.



Dans l'exécution de cet exercice on ne prolongera pas le mouvement de la main au dessous du clavier — mais, après avoir joué chaque note, on replacera le

poignet à hauteur de l'épaule, A travailler comme ci-dessus,

Exercice N° 1 (pour l'attaque verticale et la solidité des doigts, à jouer lentement seulement)



Prononcer largement le mouvement d'attaque, le poignet rebondissant après chaque note à hauteur de l'épaule, préparer la position des doigts dans le vide avant chaque changement d'accord.

Le jeu de propulsion verticale convient particuliè-

rement à l'exécution des octaves ou des accords détachés dans la nuance "F" et dans un mouvement lent ou modéré qui permet à la main de reprendre sa position d'attaque élevée avant chaque émission. Dans une succession de ce genre, par exemple :



Exercice N° 2 (pour l'exécution des octaves et des accords détachés)



On ajoutera les variantes rythmiques suivantes:



Exercice n° 3.

L'attaque ou la terminaison d'un trait brillant s'accompagne souvent d'un mouvement de propulsion

verticale destiné à renforcer la sonorité des notes essentielles. Travailler les formules suivantes en attaquant de haut la note initiale :

A

B. La virgule correspond au relèvement vertical de la main pour préparer l'attaque de la noire.

C

Exercice n° 4. (Mains alternées).

La technique des mains alternées dépend au premier chef de la propulsion verticale. Le principe qui en assure la régularité est basé sur l'égalité d'amplitude des mouvements du poignet qui font se succéder

sur une ou plusieurs notes les attaques alternées des deux mains.

On travaillera d'abord, sur la même note, selon la formule rythmique suivante

A. notes répétées. (employer successivement tous les doigts)

Projeter alternativement les mains sur la touche choisie, en prenant le point de départ de chaque attaque à la hauteur de l'épaule. A mesure que le rythme s'accélère diminuer progressivement l'amplitude du

mouvement en hauteur, mais conserver une symétrie parfaite entre les deux mains relativement aux points de départ de chaque attaque.

B. *trilles ou battements.*

même formule rythmique que ci-dessus en changeant les intervalles.

C. *gammes et traits alternés.*

Formules à développer sur plusieurs octaves.

D (*gammes chromatiques*)

en commençant par la *m.g.*



en commençant par la *m.d.*



(employer tous les doigts et tous les rythmes)

Formules à développer sur plusieurs octaves.

On travaillera toutes les formules précédentes en employant successivement tous les doigts.

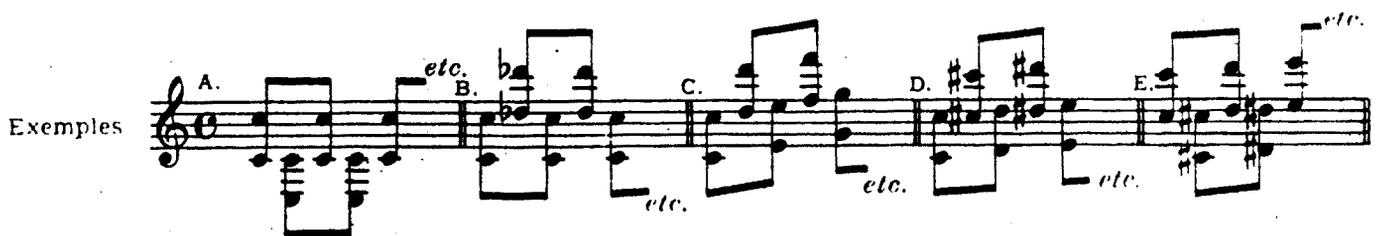
Il suffira d'ajouter à chacune des notes des exercices

ci-dessus, prises comme notes de base, des intervalles de secondes, tierces, quarts et sixtes pour donner lieu à toute une nouvelle série de formules permettant l'étude des doubles notes alternées.

Exercice n° 5. (*Octaves alternées*).

La technique des octaves alternées est caractérisée par ce fait que seule les deux pouces se succèdent

sur le même plan établissant la partie intermédiaire des successions. On travaillera toutes les formules de l'exercice n° 4, de la manière suivante :



Exercice N° 6 (*traits partagés entre les deux mains*)

(à travailler également en mélangeant les rythmes et les doigts)

SÉRIE B

Mouvements de propulsion combinés
Déplacements latéral et vertical combinés

(L'impulsion d'attaque verticale étant donnée sur la première note de chaque groupe, les doigts se bornent à glisser sur les touches.

A. Mouvements de propulsion combinés. Déplacement latéral et vertical simultanés).

Exercice N° 1 *successions de notes exécutées par les mêmes doigts sur des degrés différents: (formules à amplifier)*

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

notes simples (étude d'un seul doigt)

(à travailler aux deux mains)

Les exemples ci-dessus ont été établis en tenant compte des formules en quelque sorte traditionnelles, qui reviennent le plus souvent sous les doigts, dans l'exécution des octaves ou des successions d'accords consonnants. En travaillant

tous les doigts successivement sur chaque série de notes, on préparera utilement la technique fondamentale des exercices suivants dans lesquels ces formules sont utilisées.

Les enchaînements d'accords exécutés par une seule main ne pouvant être régis que par l'une ou l'autre des formules suivantes:

- 1° $\left\{ \begin{array}{l} \text{partie inférieure en mouvement} \\ \text{partie supérieure immobile} \end{array} \right.$
- 2° $\left\{ \begin{array}{l} \text{partie supérieure en mouvement} \\ \text{partie inférieure immobile} \end{array} \right.$
- 3° $\left\{ \begin{array}{l} \text{partie intermédiaire en mouvement} \\ \text{parties extrêmes immobiles} \end{array} \right.$
- 4° $\left\{ \begin{array}{l} \text{parties extrêmes en mouvement} \\ \text{parties intermédiaires immobiles} \end{array} \right.$
- 5° $\left\{ \begin{array}{l} \text{Toutes les parties en mouvement} \end{array} \right.$

Il nous suffira de proposer pour chaque formule un modèle d'exercice dont les variantes seront fournies par l'application du tableau des combinaisons harmoniques:

©
H R

1°

2°

3°

4°

5°

(à travailler également en s'inspirant des mêmes formules sur des formations d'accords de quatre et cinq notes.)

Exercice n° 3a. (Trémolo simple).

Le tremolo simple n'est autre chose qu'un trille dont la position est élargie. Mais au lieu d'être produit par l'articulation alternée il est généralement tributaire d'un mouvement de va et vient du poignet

qui dans l'exécution rapide finit par n'être plus qu'une sorte de tremblement dont l'action se communique aux doigts. On en comprendra mieux le mécanisme en travaillant avec lenteur la formule de rythme progressif ci-après :

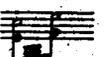
©

3 3 3 3 5 5 6 6 7 7

Reprendre cet exercice en commençant par la note supérieure, afin d'inverser la position des doigts sur les différents rythmes. Travailler également sur les intervalles de quarts, quintes, sixtes et septièmes.

Exercice n° 3b. (Trémolo double sur place).

Les observations précédentes s'appliquent également

au trémolo double, qu'on pourrait qualifier de « trille d'accords ». A l'exception de quelques positions spéciales comme  ou  qui nécessitent une participation articulée des doigts, il s'exécute de la même manière et sera travaillé sur le même modèle rythmique, selon les formules suivantes :



Travailler également les renversements de ces positions, ainsi que les variantes harmoniques fournies par les exemples (H) du tableau mobile.

Exercice N° 3° (trémolo avec déplacements de la main)



commencer également par la note supérieure.

Même formule avec les formations suivantes:



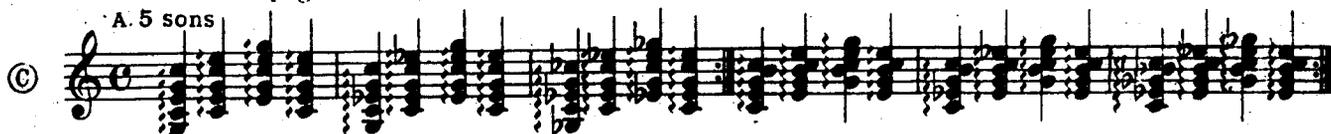
Exercice n° 4. (Accords arpégés).

Dans l'exécution de certains accords arpégés le rôle des doigts est presque passif. Ils se bornent à préparer sur le clavier, la position des notes à jouer

et c'est un mouvement de semi rotation du poignet qui détermine l'émission sonore. Plus l'accord est chargé de notes ou plus large sa position, plus légitime est l'emploi de ce mouvement.

Modèles d'accords arpégés à exécuter en roulant la main.

A. 5 sons



B. 4 sons

C. 3 sons



Exercice n° 5. (Accords brisés).

Les mouvements de balancement du poignet facilitent également l'exécution des accords brisés doubles passant d'une octave à l'autre. Ici, cependant les doigts doivent rester fermes et ne point céder à une complaisante tendance à l'émission arpégée des notes

simultanées.

En se basant sur les modèles suivants, on pourra, si on le juge nécessaire, intensifier cette étude spéciale : cette forme de virtuosité rencontrant quelquefois des résistances physiques imprévues.

The image shows four staves of musical notation for Exercise 5. Each staff is in treble clef and 2/4 time. Staff A includes circled letters H, C, and R. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *min.*, *etc.*, and *dim.*. Staff B shows a sequence of broken chords. Staff C includes dynamics *min.*, *etc.*, and *dim.*. Staff D includes dynamics *min.*, *etc.*, and *dim.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Exercice n° 5 bis. (Accords brisés en forme de gammes).

Encore que leur exécution paraisse dépendre au premier chef d'un mode de propulsion latérale, la simultanéité d'attaque des doubles ou triples-notes

ne sera obtenue qu'à l'aide d'un mouvement vertical de la main permettant aux doigts de tomber d'aplomb sur les touches.

The image shows three staves of musical notation for Exercise 5 bis, all in treble clef and 2/4 time. Each staff is marked with circled letters C and R. The notation shows broken chords moving in a scale-like fashion, with *etc.* indicating continuation. Dynamics include *etc.*.

employer les mêmes formules sur les gammes chromatiques.

Exercice n° 6. Batteries).

Ce vocable ne sert pas qu'à désigner la formule d'accompagnement désuète connue également sous le nom de basse d'Alberti. Il qualifie aussi le procédé pianistique qui consiste en une sorte de trémolo mesuré, dont l'une des parties se meut mélodiquement sur des degrés différents, l'autre faisant pédale par la répétition de notes identiques. Dans les positions écartées; les doigts sont impuissants à marquer

avec l'agilité et la force nécessaires le contour mélodique de la partie en mouvement. Dans ce cas l'intervention du poignet devient nécessaire pour la clarté d'énonciation. Elle se manifeste par une succession de balancements de la main dont l'amplitude augmente ou diminue en raison de l'écartement des intervalles, chaque balancement coïncidant avec une attaque caractéristique du ou des doigts en action.

A.

B.

Exercice N°7 (rebondissement sur les mêmes notes avec les mêmes doigts)

Cette formule diffère de l'exemple donné dans la série précédente en ce que le mouvement de propulsion, au lieu d'être donné sur chaque note ou accord, est commun à tout un groupe de notes répétées. L'élan initial doit être par conséquent suf-

fisamment accusé pour engendrer le rebondissement de la main sur les touches en autant d'imperceptibles progressions vers le fond du clavier qu'il y a de valeurs à exécuter dans chaque groupe.

