

L.-E. GRATIA

L'Étude
du Piano

COMMENT RÉALISER UN MAXIMUM DE PROGRÈS
A L'AIDE D'UN MINIMUM DE TRAVAIL

Préface de CH.-M. WIDOR
Membre de l'Institut

60 FIGURES — 4 PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

Contents

Introduction.....	4
About Origin Stories.....	6
PART 1 - English Translation.....	7
Title.....	8
Copyright.....	9
From the Same Author.....	10
Preface.....	11
Chapter 1 - Its Necessity.....	12
Chapter 2 - Duration of Practice.....	15
Chapter 3 - Muscle Independence.....	20
Chapter 4 - Position of Hands and Fingers.....	23
Chapter 5 - Practice Methods.....	30
Chapter 6 - Challenges.....	51
Scales.....	53
Chromatic Scales.....	64
Arpeggios.....	68
Intervals.....	74
Double Notes.....	76
Octaves.....	81
Chords.....	85
Trills.....	87
Tremolos.....	90
Repeated Notes.....	92
Chapter 7 - Mechanical Accessories.....	94
Chapter 8 - Fingerings.....	104
Chapter 9 - Pedals.....	111
Chapter 10 - Memory.....	119
Chapter 11 - Interpretation.....	124
PART 2 - French Original.....	137
Droits d'Auteur.....	138
Du Même Auteur.....	139
Préface.....	140
Chapitre 1 - Sa Nécessité.....	141
Chapitre 2 - Durée de L'Étude.....	144
Chapitre 3 - L'Indépendance Musculaire.....	150
Chapitre 4 - Positions des Mains et des Doigts.....	153

Chapitre 5 - Moyens de Travail	160
Chapitre 6 - Les Difficultés.....	183
Les Gammes.....	185
Gammes Chromatiques.....	196
Arpèges.....	200
Écartés.....	206
Doubles Notes.....	209
Octaves.....	214
Accords.....	218
Trilles.....	221
Trémolos.....	224
Notes Répétées.....	226
Chapitre 7 - Les Adjuvants Mécaniques.....	228
Chapitre 8 - Les Doigtés.....	240
Chapitre 9 - Les Pédales.....	248
Chapitre 10 - La Mémoire.....	257
Chapitre 11 - L'Interprétation.....	262

Introduction

This is part of the origin story of The French School of Music learning methodology for piano and solfege, taught in Plainfield, NJ by founder Mlle. Yvonne Combe from 1927 until 1990. For more information, see:

- *Fundamentals of Piano Practice* by C. C. Chang
- *The Unstoppable Musician* by Eileen Sauer

The first edition (1914) of the book *L'Étude du Piano* pictured in the cover was once owned by Mlle. Combe. It was in severely bad shape, with no cover, many outer pages barely bound or separated, and many outer pages flaking every time I handled the book. Mlle. Combe clearly referred to this frequently and marked a number of paragraphs in pencil. Her copy also jumps from page 24 to 35, because a section is missing. The pages around the missing section are heavily marked, so I will mark where the missing section begins and ends.

This book is recognized as culturally significant, and is in the public domain in the United States. I digitized all of the pages of Mlle. Combe's book with markings, and had a professional bookbinder (thank you Henry Bookbinding Co.!) create a new burgundy cover with the title and author name in gold type (the ten pages are still missing).

Following is the text in English using an online translator, with the areas Mlle. Combe highlighted. This is followed by the original text in French with the same areas highlighted. The transcription includes the missing pages because I purchased a fourth edition (1922) copy of the book. Not all of the formatting with the tables is identical, since this transcription is done using Scrivener (pro - simple editor, con - some limitations).

The challenge with using an online translator and having last studied French in college decades ago, is that there is a bidirectional combinatorial explosion of options for translating. In other words, a French word may translate to any number of English words depending on context and word smithing, and conversely, the English word chosen may itself have many different meanings. While the translator did a good job overall, it took awhile to grasp, for example, that "gammes", translated to "ranges", really meant "scales". There were puzzling references all over to "the game" until I grasped the author was talking about playing the piano and not playing a game. There are a few areas where, even with complete sentences and paragraphs, I'm not quite sure what the context is: intervals? Jumps? Large intervals played as chords? Developing proprioceptive capabilities to play large jumps accurately? All of these are important topics and they're covered in this book, but the translator mangled them all slightly so it was hard to tell what the author was talking about for each specific topic. This is why

both the English translation and original French text are contained in this document, so feel free to send corrections.

The list of tables and index at the end are not included, since the pagination is completely different, and in English the index would have to be re-alphabetized as well. The page numbers referencing sections in this book are currently the original first edition references and are therefore wrong; these won't be fixed until the translation is stable.

Between Mlle. Combe's mother's book (*Méthode Louise-H. Combe Éducation Vocale*), *L'Étude du Piano*, and help from a bilingual French / English genealogist as well as a genealogist with ties to the U.S. government, we are building a more comprehensive origin story for Yvonne Combe and The French School of Music. (If there are any alumni out there with insights to add, feel free to drop me a line.)

L'Étude du Piano referenced many other interesting books, and two highlighted by Mlle. Combe were *L'Art de Développer Le Sentiment Musical Chez l'Enfant* by M. H. Hébert, and *Les Timides et La Timidité* by Dr. Paul Hartenberg. Both are being translated in a similar manner and will be added to the "origin story" collection here: <https://www.eileensauer.com/unstoppable-musician>.

Mlle. Combe told my father a number of times she wanted to sit down and record conversations for posterity, so clearly she felt she had more to add. This never happened, and our family has attempted to document as much about her solfege and piano practice methodologies as we can based on our personal experiences, as child and parent witnesses to a deadly effective learning methodology for music. Not only was it deadly effective, it was a methodology that was egalitarian in nature, allowing anyone, *without regard to innate talent*, to become a self-sufficient musician, if that is what they truly wanted. Reading this book is like hearing her voice again.

Eileen Sauer
French School of Music Alumna / Combe Student (1972 - 1982)

Last updated: 5/12/2023

About Origin Stories

Origin stories are important, and they come with their share of benefits and complications. Knowing how to navigate through and balance those benefits and complications is vital.

A culturally significant work like *L'Étude du Piano* represents a lifetime of achievement, of experience distilled into that work. It contains universal truths that can only be seen after decades living on this planet. And, it is a snapshot in time for one generation, representing their pinnacle of achievement. If you ever hear someone say: “this is the way we’ve always done it”, more than likely, some critical origin information was lost along the way, leaving future generations to reinvent the wheel in their own way.

This does a disservice because what each new generation needs to do is take the findings from previous generations, distill the universal truths, leave behind what is outdated, grab the baton, and advance the cause even further. It is impossible to accomplish everything in one lifetime, so each generation needs to learn how to leave enough of a breadcrumb trail for future generations to build upon.

PART 1

ENGLISH
TRANSLATION

(using online
Translator)

L.-E. GRATIA

~~~~~

# The Study of Piano

HOW TO MAKE MAXIMUM PROGRESS  
USING A MINIMUM OF PRACTICE

~~~~~

Preface by CH.-M. WIDOR

Member of the Institute

~~~~~

60 FIGURES — 4 IN-TEXT PLATES

PARIS

LIBRARIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15



All reproduction, translation and adaptation  
rights reservations for all countries.

---

*Copyright by Ch. Delagrave, 1914.*

---

FROM THE SAME AUTHOR

---

PIANO AND VOCAL

**The twilight**, poem by Achille MILLIEN, *baritone and piano*.

**La fiancée**, Polish popular song, *harmonized on the piano*.

**Ave Maria**, *voice and piano*.

**Le chant du pain** (BÉRANGER), choir for 3 male voices with solo for soprano

**You don't answer anything**, poem by LESCALIER, *voice and piano*.

**My pain is great**, *voice and piano*.

**Dear beloved angel**, *voice and piano*.

**Your eyes**, poem by DE REYLE, *voice and piano*.

*Songs and choirs for civic festivals: To nature — The mother — The ancestors — The land of the ancestors — Paean d'amour — Childhood — Fraternity — Hymn to joy — Work and Freedom —*  
Poems by DE REYLE.

**If you saw a swallow**, poem by Pierre DUPONT, *voice and piano*.

**Summer evenings**, poem by Fernand HAUSER, *voice and piano*.

**The dead listen to me alone**, poem by MORRÉAS, *voice and piano*.

**O time of my youth**, poem by MORRÉAS, *voice and piano*.

**Somber Pastoral Poem**, poem by Louis BOUILHET, duo, *baritone and soprano*.

**Villanelle**, poem by LECOMTE DE LISLE, *voice and piano*.

**To a young girl**, poem by Louis BOUILHET, *voice and piano*.

**Vieille Chanson**, poem by F. MASSÉ, *voice and piano*.

---

PIANO ALONE

**Musical Impression n° I,**  
**Prelude.**

AT THE AUTHOR, 7, *Place Dancourt, Paris:*

**Musical Impression n° II.**

## PREFACE

---

*The technical teaching of instruments has made considerable and astonishing progress in our time, after having remained frozen in the tradition of Clementi and Hummel for three quarters of a century, it suddenly liquefied under the warm ray of artistic sun thanks to the intelligence, the knowledge, the spirit of observation of a few, including M. L.-E. Gratia.*

*With him everything is knowledge and reflection; he is concerned first with the natural physiological and psychological laws guiding the methods of technical practice, only to deal later with practice itself, excluding all empiricism.*

*And then he regulates the durations of the daily study, supervises the independence of the muscles and the development of the memory: "how should one practice? Should the difficult passages be repeated in a single way, or should they be differentiated in nuance, movement, accent? Is it not necessary to vary them in order to excite attention? Shouldn't we be afraid to play FAST, isn't it better to seek the beauty of the sound than the speed of the line?" ...*

*This posed he takes care of the hand and the fingers, their position, their calisthenics; then special difficulties on the piano, scales and arpeggios, deviations, trills, double notes; then general accentuation, legato and staccato, meter and rhythm, and finally the classical repertoire and the literature specific to the instrument.*

*The technical side of the subject being exhausted, it is about the interpretation and the musical feeling that it is a question.*

*Nothing is more interesting, more useful than these pages written by a skillful virtuoso coupled with an artist, psychologist and philosopher.*

CH.-M WIDOR

# STUDY OF PIANO

---

## CHAPTER I

### STUDY OF PIANO ITS NECESSITY FROM THE EDUCATIONAL, ARTISTIC, RECREATIONAL POINTS OF VIEW

---

The study of the piano plays a most important role in education. It would be a mistake to believe that his results are simply musical, nothing more.

This study - well conducted - considerably develops the amount of attention of the child, it accustoms the eyes to seeing correctly and quickly, to rapidly dividing up a short area, it refines the hearing and better still it is a powerful means for coordinating visual and tactile impressions. It gives birth to the independence of the muscles, channels the effort of thought, by special psycho-physiological practice, it contributes powerfully to the evolution of intelligence.

“The fact of extreme delicacy of one or two main senses can alter the whole intellectual and moral character,” Robot said.

The study of a keyboard instrument involves a whole series of phenomena most interesting to the psychologist. It is enough to think of the complexity of practicing to glimpse its interest: the eyes see the stain, image of the note, this one - as soon as the brain is impressed by it - makes from this last the order of a movement that will be variable in strength, speed and amplitude; to the independence of the fingers, so difficult to obtain, will be added the independence of the hands. Isn't it a considerable effort, for the untrained, to simultaneously make movements in binary rhythm with one hand and in ternary rhythm with the other. Play strongly with the left hand and weakly with the right or vice versa, play a deep and plaintive melody on one side, jumpy and light on the other. This is equivalent to writing “hello” with the right hand, at the same time as “goodbye” with the left hand. The complexity of these movements varies and increases with the degree of virtuosity of the pianist. To this independence of the fingers and hands is added that of the legs and feet. If beginners use the pedals it is usually, if not always, in a detestable way. It is very difficult to put a foot down before or after a strong beat, i.e. off-beat, against the beat, to press the pedal when raising your hands, or *twice* while the arms attack the keyboard *three* times.

We will realize our lack of independence by wanting to try to draw a circle in the air from left to right with the left leg, and from right to left, simultaneously with the left arm.

The study of the piano teaches how to suppress all associations of useless movements, in favor of a single useful one; it leads to a dissociation of muscular movements, to the channeling of nerve impulses towards a single point, it gives us awareness of the movements, of their strength, of their

amplitude; it is an ordering of our visual, tactile, auditory, rhythmic sensations, it seems to be a stroke of untangling given to all the psychic and polygonal<sup>1</sup> centers ordering them, exercising them, refining them.

From a musical point of view, the piano is the instrument par excellence, both for the artist and for the amateur. On his own, he can do the singing and the accompaniment, the melody and the harmony; it allows everyone to remember the operas, the works heard; it is to the orchestra what lithography and engraving are to painting. He is self-sufficient. Deprived of him, singers and instrumentalists are incomplete.

It is almost essential to know how to play the piano, even if one wishes to become a violinist or to play any other instrument, the obligatory reading of the two staves, the two keys, a simultaneous number of notes and chords, are essential. Excellent ways to relax, to perfect music theory and to be able to decipher easily, I would even say *to hear it fully*, because you hear music better when you know how to read it well.

Finally, the piano renders many salon services and its domain extends from the interpretation of the greatest masters, of the noblest musical thoughts, to the highest level of art, isn't it the only instrument which, without the assistance of any other, is sufficient to cover the cost of a ball!

I wanted to show in these few lines that the study of the piano is necessary from three points of view: *Educational, Artistic, Recreational*.

I would also like to make it understood that if this well-conducted study can become truly useful and form part of the complete rational education of the individual, if it is capable of developing the faculty of will, concentration of thought, intelligence in general and musical understanding in particular, that this same misunderstood study becomes a suffering for children, that it can become detrimental to their health, hinder their physical development, in short produce as much harm as it can bring good. From the artistic point of view, it is the same, a bad practice method atrophies the musical feeling of the pupil, who all his life will deform the works of the great composers, technique not being able to compensate for these atrophied qualities, it will only increase the regrets of those who know how to hear.

Too much time is usually spent studying this instrument. We shall examine in the following chapters the proper approach to obtaining the *maximum progress* with the *minimum of practice*. It is not a new method that I want to elaborate, I only want to show what are the rational methods at our disposal and to say *how it is necessary to practice*.

I do not pretend to say everything and even less to say everything well. Each of the chapters of this volume would require developments much longer than those that I am free to grant them.

The subject that I deal with is immense, it is of interest not only to pianists, but also to instrumentalists of all kinds.

I have often quoted the different authors who have written on this subject, as well as the advice or

---

<sup>1</sup> See p. 17 and later

observations coming from "*Undisputed Masters*", in order to prove that if sometimes the teaching differs or seems to differ, it is no less true that there are points on which all teachers, all pianists agree. Differences of opinion are most often occasioned by different understandings of the same words and usually relate only to matters of detail.

## CHAPTER 2

### DURATION OF PRACTICE

---

Isn't it painful to watch young children spend six, seven, eight hours, sometimes more, sitting in front of a keyboard? Isn't it an excellent way to stifle all artistic and musical feelings, all intelligence in these little ones, to force them into such a long immobility; this excess of technical practice, done to the detriment of general development, increasingly distances the “practitioners” from normal life. Not only does this exaggerated study come at the expense of the general knowledge that every human being must acquire, but by its excess extends the virtuoso's ignorance even to the musical domain.

It is necessary to specialize; but the total exclusion of everything that does not concern specialization is a dangerous exaggeration. It is not enough to train machines to play, nothing more. The evil comes from a gross error which consists in believing that the progress depends only on the number of hours devoted to the study. The masters who left writings on instrumental study all agree on this point, I will content myself with quoting some of them among the most authoritative by their experience and their observations:

“The value of the virtuoso is not in direct proportion to the number of hours spent at the piano, but in the degree of attention given to holding the hands, observing the fingerings, attacking the keyboard. (H. Hebert.<sup>2</sup>)

“The progress of the pupil depends more on the conscientious care given to the studies than on the number of hours spent at the piano. Will and reflection give better results than long hours employed indiscriminately... You have to concentrate all your intention, observe yourself, listen to yourself to avoid faults that the force of routine later makes so difficult to correct.” (Marmontel<sup>3</sup>.)

“We can act without practicing.” (Condillac.)

“The correction of technique is the consequence of my way of practicing and not of the time during which I practice.” (G. Demeny<sup>4</sup>.)

“Physiological laws condemn any too prolonged study; the laws of musical aesthetics condemn them in the same way. — For the teaching of music, the organic function has the property of toxins; it is medicated at low doses; in high doses it is destructive.” (Marie Jaëll<sup>5</sup>.)

It is therefore not so much the quantity of practice that is needed, but its quality.

Knowing how to practice usefully makes it possible to considerably reduce the time spent studying.

---

<sup>2</sup> *The Art of Developing Musical Sentiment in Children*, p. 52.

<sup>3</sup> *Advice from a Professor*, p. 79 and following. Hegel, edit.

<sup>4</sup> *Physiology of Professions*, p.22.

<sup>5</sup> *Music and Psychophysiology*, p. 54.

Isn't the goal to achieve *maximum* progress with *minimum* practice?

Above all else, it is important to spend a large amount of *attention*, therefore, to know the approach likely to give it all its strength and to be able to preserve it as long as possible.

It is mainly in children that attention is short-lived, nothing useful can be assimilated to a wandering brain. The younger the child, the shorter the lessons should be. They can be repeated several times a day, being separated by rest and other studies. Wanting to prolong them when the fingers alone are in action is to make them act in vain. As soon as the psychic centers cease to be active, only the polygonal centers work, it is harmful to play; not only is time wasted without profit, but bad habits are acquired which will be very difficult to uproot.

I will take the liberty of quoting *Hébert* again, who quite rightly writes: “Practice that is no longer subject to attention becomes unproductive, useless, dangerous, for health as for the piano.

“Thoughtful play == Progress.

“Mechanical play == Recoil, deformation.

“Good habits being less difficult to form than bad ones to avoid, it is not important to do a lot but to do well<sup>6</sup>.”

How often do parents start from this false principle which consists in increasing the hours of study to make up for the lack of progress; this deplorable error because this excess of practice sometimes improves technique, an improvement which I will qualify as "misleading" and which will never be commensurate with the time spent.

I cannot speak of the duration of the study without citing a work, little known today, written by *Levacher*, based on the anatomy of the hand, drawn up on the advice of Dr. *Auzias de Turent*, professor at the Faculty of Medicine, annotated by *Cruveilher*, professor of pathological anatomy at the Faculty of Medicine, a work which was highly recommended by *Thalberg*<sup>7</sup>.

“A crease in the hand, as in a fabric, forms all the more quickly the more marked it is, it therefore follows that one will have to learn a piece all the more quickly the more the creases of the hand are indicated, sending into the fingers a greater sum of will. The duration of time is inversely proportional to the amount of will expended. The results of a two-hour study may be equal to those of a four-hour study. If a passage of a piece requires, to be executed clearly, two hours of study with an amount of will represented by I, it will only require one hour, with an amount of will represented by II<sup>8</sup>.”

It follows from all the above that progress is proportional to the effort, one can say: *proportional to the amount of attention expended*. We will therefore have to look for approaches capable of increasing and prolonging attention. The centers of the brain being occupied elsewhere, it is in vain that the fingers depress the keys; the impression is so weak, so slight, that it leaves no traces or, if it leaves any, they are very minimal compared to the number of hours that one will have devoted to a study thus made;

---

<sup>6</sup> Hébert, *The Art of Developing Musical Feeling in Children*, p. 26.

<sup>7</sup> *On the Anatomy of the Hand, considered in its relationship to the performance of instrumental music*.

<sup>8</sup> *Levacher, Anatomy of the Hand*, p. 59.



not only will the technique progress very slowly, but the memory will be rebellious and will only painfully and incompletely assimilate the works studied.

We have a very typical example of this in the ease that beginners generally have in memorizing what they are playing; this memory very frequently seems to atrophy as progress is made.

Many students studying the piano for a number of years varying between four and seven, having never been able to play from memory, were able after a few weeks of work done under my direction, to retain by heart pieces of several pages. They obtained this result without making any special effort to fix them in memory, this success being only a result of the method and the different study methods that I recommend in this work.

The hypothesis, put forward by Dr. *Grasset*, of the existence of two distinct orders of psychic centers, one higher, the other lower, comes in support of what I put forward and allows us to clearly understand the absolute necessity to spend a lot of attention during the study. It is most useful in helping to understand the many complexities inherent in the mechanism of practicing.

To each great nerve function corresponds a different group of nerve cells, of neurons, a particular center whose injury leads to the disturbance of the corresponding function; to each psychic function corresponds a special center; there are different centers for the higher psychic functions, voluntary and conscious, and for the lower psychic functions, automatic and unconscious.

According to this hypothesis of two distinct orders of psychic centers, superior and inferior, without prejudging the seat of these centers in the cerebral cortex. *Grasset* proposed the diagram below, which is moreover only a convenient means of demonstration and teaching. We borrow this diagram from a very interesting study: *Responsibility*, published by Dr. *Sicard de Planzoles*<sup>9</sup>.

In O are gathered all the higher psychic neurons: center of the conscious personality, of the will, of the control, of the Ego. The lower psychic centers form the AVTEMK polygon.

At A arrive the various auditory impressions, at V the visual impressions, at T the tactile impressions. From E come the graphic expressions (writing), from M the verbal expressions (spoken language), from K the kinetic expressions (general movements).

It goes without saying that each of these points represents a region and includes multitudes of neurons. Moreover, these points are only taken as examples and it is understood that there are many other polygonal centers (taste, smell, etc.).

Therefore, in O are united the centers of voluntary and conscious psychic acts; in the polygon, the centers of unconscious psychic acts.

In the normal state, all these centers are interconnected by fibers which ensure their collaboration and their energy. Between O and the motor centers of the polygon, there are not only centrifugal voices which allow O to send his orders to EMK, but also centripetal voices which make O aware of what is happening in EMK...

---

<sup>9</sup> *Le Petit Médecin*, issue of October 15, 1910.

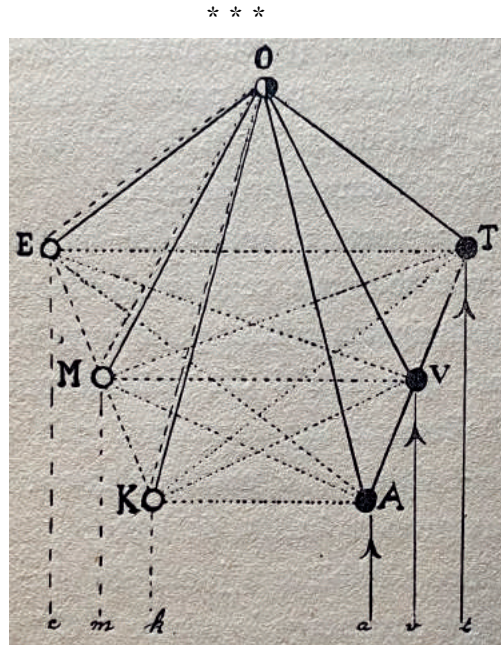


Fig. 1. — Diagram of the center O and the AVTEML polygon:

O, higher psychic center: conscious personality, will, control, ego; A, auditory center; V, visual center; T, tactile center, general sensitivity; E, center of writing; M, speech center; K, kinetic center, general movements.

...even when the activity of EMK has been provoked, not by O itself, but directly by the other polygonal centers AVT. The acts that take place in the polygon become conscious only when O knows them.

The pianist who deciphers music reads it by a centripetal impression  $\nu$  V. From the visual center V, the impressions (if his thought is distracted from the piece he is deciphering) instead of penetrating to O *superior psychic center*, go directly in E and K and produce in the arms, hands and fingers the corresponding necessary movements. If the higher psychic centers O do not intervene, the pianist can think of anything other than the piece he is deciphering and in this case there will be neither serious nor really productive study.

When one begins to learn an instrument, one first plays with all of one's psychic centers  $\nu$  VOK k; this is one of the main reasons why at this stage of the study - as I said earlier - the student very easily retains his pieces by heart, a faculty which frequently diminishes considerably when having acquired a greater ease of reading, knowledge of the keyboard, the student gets used to playing more and more with  $\nu$  VK k and clears more of the center "O" that he can end up occupying with something else while he plays or deciphers only with polygonal centers.

This faculty can sometimes be used. In a chapter reserved for musical memory in instrumentalists, I will have the opportunity to talk about the advantages that can be drawn from it.

For progress to correspond to the number of hours one devotes to study, it is absolutely essential to practice consciously and to act with all one's psychic centres. "O" included is the period of assimilation, printing, *recording*. All practice methods will have to converge towards a single goal: *To increase consciousness*; in execution, on the contrary, we can leave the polygonal centers alone to act without

danger, the automations will have the right imprint, we will have created reflexes, “O” will be able to occupy ourselves elsewhere, the artist will no longer think of the notes or the movements, he will free himself and will transfer all his care to the interpretation, the general direction of the work to be revived, the psychic centers will be the conductor and the polygonal centers previously erected will redo what with the help of conscious thought they will have already done; this automation renders precious services to the performer, it is thanks to it that he can play without stopping, without being influenced by the various noises of a concert hall which, in spite of him, can distract him during plays, it is he who produces this tactile, muscular memory, memory of fingers, shapes, distances, intervals.

This double function of the polygonal and psychic centers becomes such in trained instrumentalists that certain pianists, listening to a colleague play, follow the depression of the keys with their eyes, experiencing through vision a reinforcement of the auditory impression. It is V visual center coming to reinforce A auditory center.

“Liszt, while writing music, sometimes put his hand on his work table with the aim of actually establishing with his fingers the intervals of the notes he wanted to write, as if he represented to himself in this way the form of attack movements. While maintaining the same intervals, he seemed to make an effort of attention to hear them better, and then seemed to approve of the musical combinations thus scrutinized<sup>10</sup>.”

Which amounts to saying that O was asking K to send him an intensification of the impression that he kept and of which he had an impression memory coming from K and from A.

We see from the above that it is important to search for methods likely to maintain *attention*.

We will obtain in this way, with a minimum of practice, *independence* of the fingers and hands, *velocity* and *memory*.

---

<sup>10</sup> Jaëll, *Music and Psychophysiology*, p. 126.

## CHAPTER 3

### MUSCLE INDEPENDENCE

---

We can say that all the difficulties of the piano technique have as their primary cause: *the lack of muscular independence.*

To make myself better understood and not to tire the reader with too many pages on this chapter, I will focus mainly on the lack of ease that one experiences in using the ring finger and the little finger. Everyone knows that the greatest difficulty, and also the first that we see, lies in the almost impossibility of moving the fourth and fifth fingers freely, their movements are difficult, slow, contorted and cause the third and fifth fingers to twitch; the ring finger seems to be weaker than the middle finger, index finger, thumb and little finger, it tires more quickly. To people who have not played the piano I give the advice — in order to fully appreciate the inferior state of the finger which concerns us — to place one hand on a table, the tips of the fingers in contact with the wood, the slightly rounded hand, in the position it should have if we wanted to play a few notes. Immobilizing all the fingers, then try to lift the fourth, then the second one will immediately notice that the index finger rises high and easily, while the ring finger seems half-paralyzed, stiff and cannot reach up to the index.

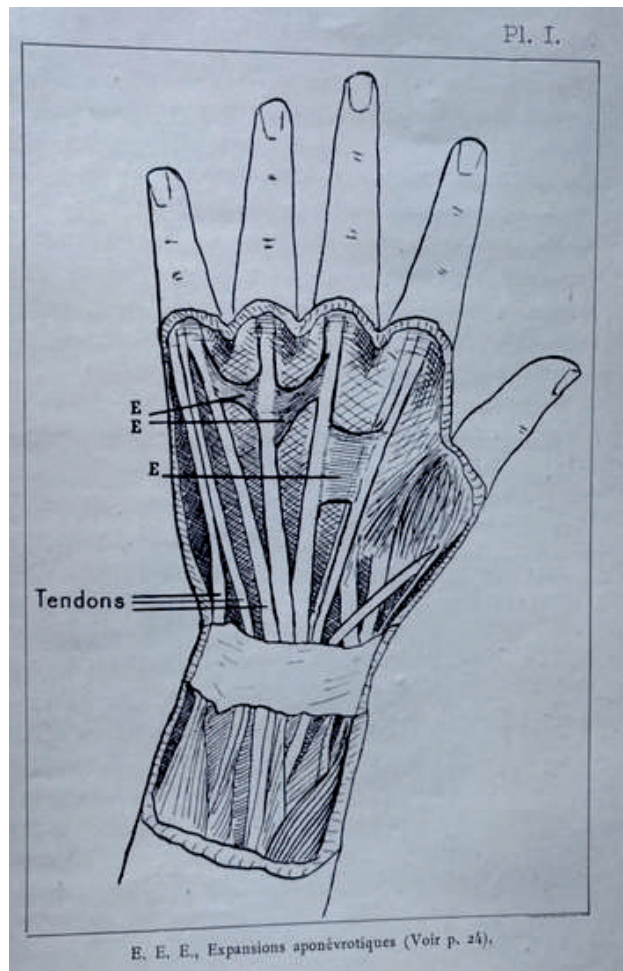
*D'Urdé* — who has published a very serious study on this subject — considers the fourth finger as the *key to the hand*; I do not want to prove the truth of this assertion, I propose to examine why this finger is so rebellious and what are the most qualified methods to reduce this physiological inferiority.

*(Eileen: start of missing pages in Mlle. Combe's first edition, from a 4<sup>th</sup> edition book)*

The dependence of the ring finger comes from the presence of two attachments - *aponeurotic expansions* - which connect its base to the bases of the middle finger and the little finger, hindering its extensor tendon in the free development of its isolated movements of *extension* and *elevation*, such is the main cause, if not the only cause, of this community of movements, of this dependence of the last three fingers. (See plate I below.)

We believed and still believe that the ring finger is a weak finger, but its tendons are as strong and as developed as those of the other fingers, so it is a mistake to base the study solely on its weakness and not on lack of independence, this absence of strength being in reality only apparent.

\* \* \*



From its dependence will also result its *velocity*, because *the speed of a movement arises from the independence of this movement and increases with it*. The greater their elevation movements, the more their movements subsequently reduced to the minimum amplitude will have a chance of gaining speed.

It is very difficult for beginners to move only one finger, one muscle and there truly lies the basis of the study. Obviously, all the exercises such as: scales, arpeggios, octaves, are excellent means to acquire good mechanics and to perfect it, but they lead to progress only as much as they develop *muscular independence*; the pupils can, even with unconscious study, achieve a certain amount of progress and whatever the method and the teacher there may be improvement in playing, if they practice; whether the progress will be commensurate with the time spent "plowing" the keyboard remains to be seen.

It is here that the study based on the independence of the movements, on the absolute immobility of the non-participating muscles, differs completely from the empirical method, the most generally in force. If I dared to use a big word, I would say: *science* proves me right and proves what I say; Isn't it a law of mechanics, which says that any movement whose necessity is not imposed is a loss of force, an obstacle to the practice required. The results I get with my students are also clear proof. It is rare that I tell one of them that he does not practice hard enough, but it often happens to me—especially in the first lessons—to complain that he has practiced badly and sometimes that he devotes too many hours

at his study.

Our muscles lack education and in any sport, in any effort requiring muscular movement, we encounter at the beginning the same awkward, cluttered, embarrassed gestures, stiffened by associations of useless movements.

The great difficulty that all singers experience is that tightness that causes what most teachers call a *tight voice*. Now, what should happen in the emission of the singing voice? Wind tunnel, (muscles operating the lungs, etc.), contraction of the glottis, movements of the epiglottis, pharynx, tongue, lips and lower jaw; I would not surprise anyone if I said that the greatest number of student singers add to these movements, which are essential to emission and pronunciation, generalized contractions in the entire muscular system, down to the extensors of the toes!

The same phenomenon exists for student pianists; to enumerate all the muscles that the latter bring into play to move the fourth finger would be to list almost all the muscles of the human body.

The study of separated hands is *indispensable*, because the one which is at rest also makes progress, if we take care to force it to remain motionless; this may seem exaggerated to those who have not observed a beginner pianist, because they have not been able to observe the following common fact:

The fingers of the right hand executing even uncomplicated movements, the fingers of the left hand which is placed on the knees, move at the same time as those of the right hand which press the keys.

This muscular dependence sometimes does a service to the doctor and allows him to reveal the deception, when a so-called choreatic person comes to the hospital with the aim of being hospitalized, if the latter falsely claims not to be able to stop the tremors of a arm, he is made to perform complicated movements with the other and if the patient is only a simulator, the regularity of the rhythm of the supposedly affected limb immediately disappears.

You cannot give piano lessons by correspondence or with the help of a treatise; to explain the method at our disposal to acquire the independence *of the fingers, hands, forearms and arms, legs and feet*, requires examples and a control which cannot be done here, but what one can say: it is that no movement should be made during the first daily study, that after having been *consciously thought out, ordered*, and that accompanied by *an effort of generalized immobility* in all the muscles whose action not being immediately useful, becomes harmful; this practice also considerably develops the *memory*<sup>11</sup>, because it makes clearer imprints, the latter not being smothered by “parasitic” movements.

---

<sup>11</sup> See this chapter, p. 190.

CHAPTER 4

POSITION OF HANDS AND FINGERS

FIRST SYNOPTIC TABLE

The positions of the hands and fingers must vary according to:

- 1° The *desired Sound*.
- 2° The *order of succession of close or distant notes*.
- 3° The *anatomical constitution*.

|                                                                    | Page |
|--------------------------------------------------------------------|------|
| A. — Position recommended by Ch. Delioux                           | 30   |
| B. — Inclination towards the thumb                                 | 31   |
| C. — Imprints of the fingertips, hand tilted towards little finger | 32   |
| D. — — — — laid too flat                                           | 33   |
| E. — — — — the latter being too curved                             | 33   |
| F. — — — — fingers and hand having a good position                 | 34   |
| G. — Preventing the fingers from bending                           | 34   |
| H. — Don't attack key too much on the edge or too far down         | 35   |
| I. — Hand extending the straight line of the forearm               | 35   |
| J. — Sliding movements from fingers towards palm of the hand       | 37   |
| Sliding movements of fingers pushing them towards piano            | 37   |
| K. — Immobility of the hand                                        | 38   |

POSITIONS OF HANDS AND FINGERS.

Assigning the hands an invariable position is impossible, it must change according to the sound you want to produce.

While the fingers will be curved, to play a series of close notes, or to obtain a clear and incisive sound, they will have on the contrary, to decrease their curvature more and more, until being placed almost flat, in the passages of extension, or requiring a round and singing sound.

Short and fat or long and skinny hands will use different positions to achieve similar effects.

These reservations being made, I will quote *Ch. Delioux*:

A. — “The five fingers will be placed straight on the five notes. To obtain a perfect balance, each key must be attacked by the fat of the finger. The thumb is the only exception to this rule, its different position with respect to the other fingers, forces it to play on the side.

The hand must provide a flat surface; and as it has a propensity to lean towards the side of the fifth finger, it is important to combat this natural tendency by inclining the hand towards the side of the

thumb.

The fingers will be placed neither flat nor too curved, but slightly rounded<sup>12</sup>.”

**B. — Inclination towards the thumb.** — It is necessary to insist on this slightly exaggerated position of the hand *inclined towards the thumb*.

Most beginners get the bad habit of leaning it over the fifth finger. The ring finger and the little finger are in a position most detrimental to any good execution. Being the most inept and the least independent, it is essential to take care of them before the others, and to ensure that they are well behaved.

If a sheet of paper remains rolled for a long time, it is not enough to put it flat to return it to its original position, it is necessary to roll it again, but in the opposite direction. It is only then, that leaving it to itself, we will see it resume its primitive form.

We must do the same with the hand, if we find that it inclines towards the fifth finger, let us reverse it exaggeratedly on the thumb; and when our attention ceases to be occupied with it, the right position will establish itself.

This inclination offers, in addition, the advantage of favoring the passage of this finger under the hand. We will easily realize this by trying - after having placed the index and middle finger on the third "mi-sol" - to make a movement back and forth, going from the "do" inside, to the "do" periphery. Example: Right hand.



This inclination towards the thumb facilitates its passage under the hand and reduces the distance it must cross. (See plate II end of this chapter.)

**C. — Imprints of the tips of the fingers (the hand being tilted towards the little finger).** — The positions of the hands and fingers can be usefully checked using fingerprints.

We will proceed as follows:

Blacken a sheet of white paper with smoke, place your five fingers on it, as if you wanted to strike a five-note chord.

The tip of each finger will mark its imprint that will suffice to examine, to appreciate if the contact was good or bad.

---

<sup>12</sup> Ch. Delioux, *Complete course of exercises*, 1st book, p. 2. (Durand, ed.)



\* \* \*

The figure (end of this chapter) reproduces four different series of prints, obtained by the affixing of fingers lightly coated with printing ink.

*The first*, letter A, was produced by a hand leaning towards the fifth finger which, lying on the external side, struck the key, not with the fleshy part, but with the whole profile of the first phalanx, — which offers not only a bony surface—which, together with the bad attack given with the help of a more or less lateral movement of the finger, is quite reprehensible.

For a finger to achieve the most desirable quality and quantity of sound, it is important that the *articulating motion be perpendicular to the fingerboard*.

This avoids the *deformation* of the finger, which occurs all the more quickly as the student is younger, forbidding him forever the possibility of *straightening* it, and consequently of carrying out good attacks. (See insert, plate III.)

Also observe (plate II, letter A) the defective position of the thumb. It puts too much pulp on the fingerboard, the imprint is too greasy.

Compare them, you will find that all are of unequal dimensions, as would have been unequal the sonorities, which they could have produced.

**D. — Imprints of fingertips placed too flat.** — The fingers stood straight (without bending), and played “*very flat*”, applying a large surface of flesh on each key. (See plate II, letter B.)

These contacts being equal to each of them, the sounds will be the same. This position, which is the worst, if one wishes to obtain a dry effect, will be very advisable for playing a slow, well-sung phrase, composed of sounds which must develop freely; they will be warm, round, soft.

**E. — Prints of the tips of the fingers, the latter being too curved.** — (See plate II, letter C.) The fingers were clenched, too curved, the nail even brushed the ivory. The quality obtained by this *claw* position can only be dry and hard. They will only be suitable for certain passages with short notes, to be played *staccato*. These same effects can be achieved with the aid of a more normal posture, so it is hardly to be tolerated, for it is more dangerous than indispensable.

**F. — Impression of the fingers having, like the hand, a good position.** — The hand being slightly inclined towards the thumb, all the impressions are of equal dimensions; the fingers played on the tip neither too flat nor too close to the nail on their fleshy part, a real little buffer. (See plate II, letter D.) This is the best position they can adopt; they will thus have a much better chance of obtaining a similar sound, free from softness and without harshness. It will be easier to measure their force of attack and pressure, their movement unfolding in the axis of the lever to be moved - the key. This position is the most favorable for acquiring the independence of each of them.

**G. — To prevent the fingers from bending.** — Not only must we ensure that the attacks, the pressures are produced by a good movement and a good impression, but we must also prevent the phalanx (nail phalanx) from flexing during or after the depression of the key. (See insert III.) This deflection — not only would be an obstacle to velocity — but it would weaken and soften the quality

of the sound.

*(Eileen: End of missing pages in Mlle. Combe's first edition copy)*

H. — **Do not attack the key too much on the edge nor too far down.** — Avoid placing your fingers too close to the edge of the keyboard, so as not to have to move your hand to play the black keys. Also avoid the opposite excess, the pressure effort *increasing in direct proportion to the shortening of the lever*, represented by the key; the depression being less than at the end, can also, while modifying the touch, cause discomfort and affect the evenness of the sound.

*Keep all fingers on the same line* as much as possible, in order to benefit from this similar sinking advantage, requiring *an identical sinking weight*, on each *finger* and on *each note*.

I. — **Hand extending the straight line of the forearm.** — The hand must continue the extension of the straight line of the forearm. The tendons moving the fingers, passing to the wrist, will experience less fatigue and will slide more easily on a flat surface than on a curve.

In some exceptional cases, the wrist will be hollowed out, in others, on the contrary, it will be bent.

These transient modifications of the normal position are employed to facilitate certain effects. It is up to the teacher to indicate them to his students, according to their degree of strength, the anatomical constitution of their hands, and in accordance with the sounds they propose to produce. It may be necessary to advise a person with short and thick fingers to play a stroke by placing them exaggeratedly on the tip, almost on the nail, while to another with long and thin fingers, it will be necessary to recommend to apply very flat in order to make sufficiently wide contacts.

Some pianists argue that the same sound is produced by hitting a key with a pin, or with a large elastic rubber, they conclude that the way of attacking the keyboard matters little, the sound (according to them) being in no way modified.

To argue on this point would be to argue over words and that is not the purpose of this book.

It is undeniable that soft hands, supple, well relaxed forearms obtain a beautiful sound if you play closely. On the contrary, clenched fingers, stiffened forearms, will only make rough, sour, dry sounds heard.

An example will make it easy to understand:

Drop on a key:

1° A weight of three kilos.

2° A weight of eighty grams.

It is obvious that the fall of the weight of three kilos will produce a more powerful sonority than that obtained with that of eighty grams.

Start the experiment again by making an attack:

\* \* \*

1° With the joint of the forearm, weighing with all its weight plus that of the hand and fingers. — The sound will be loud.

2° With the forearm and hand suspended, simply let a finger drop effortlessly onto the fingerboard. — The sound will be low.

To this, one can answer that, if desired, it will be possible to play strongly with one finger and weakly with the forearm.

Which is also true, but would be as ridiculous as wanting to crack a nut with a "damsel" used to drive the cobblestones and taking a nutcracker to pave the streets!

J. — **Sliding movements**, — *of the fingers* — **towards the palm of the hand**. — *Sliding movements towards the palm of the hand* will give a very different sound to that obtained using those *slid* by pushing the fingers towards the keyboard.

These different movements being executed by dissimilar muscular contractions, it is understandable that according to those to which one will have recourse, the attacks and the detached ones will vary in force and in velocity.

If we use the inter-osseous muscles which develop the lateral movements of the fingers, their dexterity, their lightness, will be more easily obtained.

If, on the contrary, the extension of the hand is abolished, the flexion is all the more weakened. The work of Duchenne (of Boulogne) sufficiently proves it.

Doing wrist exercises, — octaves, — with exaggerated flexion of the fingers, facilitates the playing of scales.

Doing scale exercises also brings greater ease of execution for rapid successions of close notes.

Let the student theorists discuss and apply themselves to holding their hands and fingers well, to properly measuring the attack of each of them, to playing closely, to choosing good fingerings, and their sound will improve noticeably.

Some virtuosos obtain beautiful effects in spite of faulty movements; we do not know how many hours of additional studies they were obliged to contribute to arrive at brilliant results despite the obstacles inherent in the bad means employed.

It must also be said that being possessors of a high degree of virtuosity, the acquired and natural ease of mechanics, the artistic conscience, allow these pianists to practice certain variations in position which it would be harmful to advise a beginner.

K. — **Immobility of the hand**. — I could not end this chapter without insisting on the imperative need to acquire complete immobility of the hand, it is carried to the right and left of the keyboard while the fingers progress on the keys. The only exceptions to this rule are the wrist movements required for the execution of the "*Tremelos*".

\* \* \*

*Marmontel*<sup>13</sup> tells us about this: “The hand must remain motionless while the fingers act. Field and Hummel, who possessed connected playing to the highest degree, equality and marvelous delicacy, often advised their pupils to do their finger exercises with the hand resting, placing a light weight or a coin on the back of the finger. hand... The movements of the hand and the jolts imprinted by the wrist react on the fingers and we have, in spite of ourselves, a hammering effect, a *bouncing* performance which is the opposite of legato.”

“The role of immobility, writes Ms. Jaëll<sup>14</sup>, is so important that one acquires artistic agility only through immobility. Thus in those whose agility does not allow the movements to be isolated, musical thought atrophies or cannot hatch; in those whose immobility ensures the fixity of attitude which serves as a support for the movements, the inner understanding is formed.”

We must produce great effects with efforts almost invisible to the public. The goal is not to obtain success because one moves a lot, and one seems to be engaged in violent and painful efforts, leave that to the jugglers, to the clowns who parade on the platform fairground. It is despicable for a musician to resort to such poor measures to call for applause.

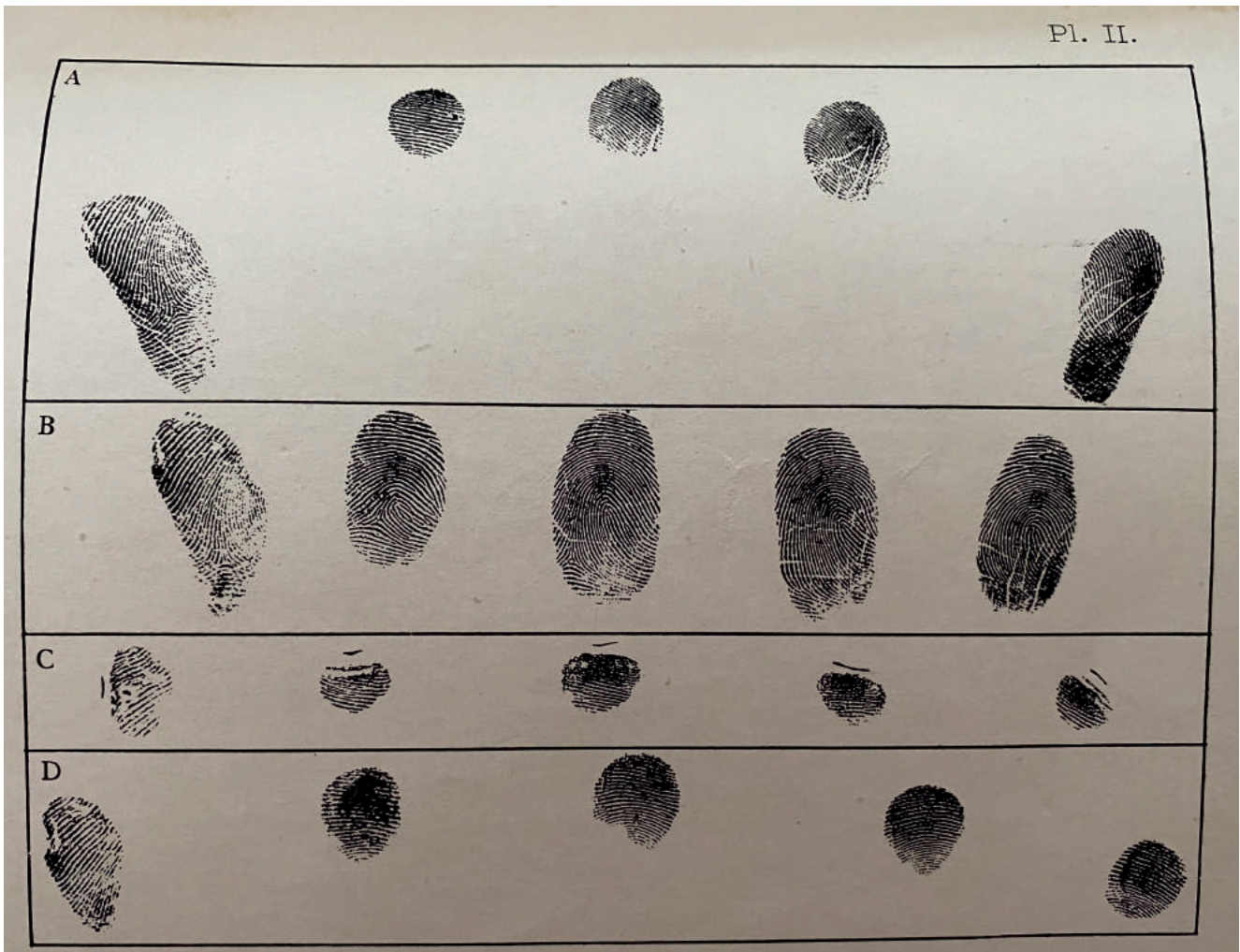
It is certainly more desirable and more meritorious that the praise of a sensitive public should be due to the impeccability and emotionality of the performance, and not to the fidgeting of the body, the dislocation of the arms or the panic of too long hair.

\* \* \*

---

<sup>13</sup> *Advice from a Professor*, p.99.

<sup>14</sup> *The Mechanism of Touch*, p. 123 and following.



## FINGERTIPS OF THE RIGHT HAND.

A, Hand tilted towards the little finger (*bad*). V.p. 32. — B, Fingers playing flat (*generally bad*). V.p. 33 — C, Too curved fingers playing on the nail (*bad*). V.p. 33. — D, Hand slightly inclined towards the thumb (*good*). p. 34.

## CHAPTER 5

# PRACTICE METHODS

---

### GENERAL RULES

*Work slowly.*

*Play hands separate first, then hands together.*

*Increase useful movement and remove all unnecessary movement.*

*Increase the difficulty in practicing, so that performing seems easy.*

*Never repeat the same fragment twice in a row in the same way.*

*Repeat difficult passages many times, but always differently.*

*For difficult measures, create exercises.*

*Look for the causes of imperfection in playing and practice with the help of appropriate methods to decrease them.*

*Increase awareness of movements in practicing, ...*

SECOND SYNOPTIC TABLE. — PRACTICE METHODS

FINGERS

| Primary method.                                                                                                                     | Additional methods.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Benefit.                                                                                                                                                                                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <u>ELEVATED</u> - Exaggerated raising of fingers with flexion of the three phalanges p. 45<br><i>Maximum range of joint motion.</i> | A. Exaggerated elevation of fingers, without flexion of the phalanges p. 51<br>B. Sliding movement, bringing the finger towards you p. 51<br>C. Sliding movement, contrary to previous one, by pushing finger towards the piano p. 51<br>D. The two movements above, combined p. 52<br>E. Studying the trill, with adaptation of various rhythms p. 52<br>F. Applying staccato p. 52 | Muscular calisthenics.<br>Clarity of playing.<br>Independence and awareness of movements.                                                                                                               |
| <u>CLOSE</u> - Close attack, with pressure, note by note, minimum movement p.53<br><i>Minimum range of joint motion.</i>            | G. Repetitions of notes, with various accents p. 56<br>H. Different rhythms p. 57<br>I. Fingers playing flat p. 58                                                                                                                                                                                                                                                                   | Muscular force.<br>Correction and control of hand position and finger contacts.<br>Sound quality, strength, softness, connection, etc.<br>Minimum of essential movement, to obtain great speed.         |
| <u>HOLDING NOTES</u> - Holding all notes p. 58                                                                                      | J. Play the arpeggiated notes simultaneously p. 59                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Passage of the thumb under the hand, arpeggio scales, etc.<br>Extension, deviations.<br>Choice of fingers, connection.<br>Reversal of the hand: thirds, sixths, etc.<br>Consciousness of the harmonies. |

... to create reflexes, coordination of automatic movements.

Repeat the Exercises, Studies and Pieces each day, playing them extremely slowly, to really cleanse the fingers.

Go from slow to fast only gradually and with the help of rhythmic study.

As the speed increases, the amplitude of the joint movement should decrease until it becomes imperceptible when the values become very fast.

\* \* \*

*Always play the written notes correctly and strictly observe the measure.*

*At the slightest irregularity, stop short and resume slowly.*

*Stop practicing when thought wanders, and attention flees.*

*Start by working on the difficult passages.*

*Never look at your hands or the keyboard, your eyes must remain fixed on the music.*

*Choose a good fingering, write it in pencil and never neglect to use it.*

*Stop practicing as soon as muscle fatigue is felt.*

*Practice regularly every day, as much as possible at the same hours, and during the same period of time.*

*Leave the piece that you have studied for a long time to rest, then take it up again, taking the same care and applying the same practice methods as for the study of a new work.*

*Do not forget that we "wear out" a piece by playing it often quickly - slow study is essential to restore it and perfect it.*

*Speed always leads to imperfections which, repeated and joined together, end up deforming the work to be played.*

*Count aloud sometimes, subdividing first, and following the composer's instructions.*

*Listen to yourself play and always look for a good sound quality.*

#### PRACTICE METHODS.

Explanation of the first synoptic table.

#### **Fingers.**

The *first column* contains the typical approach, to be used every day and adaptable to everything: *Exercises, Studies and Pieces*.

The *second column* contains additional approaches, which although diverse, all contribute to the same improvements as those appearing in the first. They can be used alone, or together with the previous ones.

If you have little time, you will only use one of them, if, on the contrary, the time given to practice is less reduced, it will be profitable to use several of them. They are a great help to vary the study and allow you to repeat the same passage, in different ways, keeping your attention always alert. It is mainly judicious to use it for the improvement of difficult, challenging passages. They help powerfully



to achieve consistency in execution.

The *third column* (as its name indicates) shows the usefulness of these approaches and what kinds of progress can be achieved through their use (if one has practiced slowly enough and with sustained attention) — this last factor is essential to the assimilation of all knowledge, its absence leads to the sterility of all effort. —

Method of practice appearing in the 1st synoptic table:

*(How they should be used).*

## FINGERS

### **Elevated articulation.**

*Maximum range of articulation.*

## PRIMARY METHOD

ELEVATED. — EXAGGERATED ELEVATION OF THE FINGERS. — I cannot do better than to quote *Ch. Delioux*<sup>15</sup>:

1° The joint movement must be exaggerated at the beginning of the study.

2° You must raise each finger as the other lowers. It is this perfect simultaneity, in the two dissimilar movements, which gives independence to the fingers and sharpness in the attack of the sound.

3° The movement of articulation must decrease, as the speed increases.

*G. Demeny* (—a learned technician, who for many years has been studying the science of movements —) explains very well how we must proceed to obtain from muscular exercise its maximum utility: "The movement must be *complete*, that is to say executed with all the amplitude permitted at the joints. This is essential for the proper nutrition of the muscles and the nerve centers that control them<sup>16</sup>."

It is necessary to bring into play all muscular bundles acting on a joint; think the movement, before ordering it; *contract the muscle*, to express all the blood, which will spread there again during the stretching movement, all the fibers will work and gain in strength, flexibility, independence; *stop practicing* as soon as fatigue, tension, are felt.

These articulation movements will have to be adapted to everything: Exercises, Studies and Pieces; each day, they must be redone, perseverance, continuity, do more than great isolated efforts. This study of "elevated" is in a way the washing of the fingers, each day hygiene and cleanliness command us to start our ablutions again, each day the pianist must reopen his piano and redo these calisthenic movements, which, little by little, will allow him to play the most difficult works of his repertoire with

---

<sup>15</sup> *Complete Course of Piano Exercises*, Book I, p. 11.

<sup>16</sup> *G. Demeny, Education and harmony of movements*, Introduction, p. 21.

ease.

It is more profitable to devote two hours *a day* to practicing than to practice irregularly, a lot one day and not the next. I also cannot recommend too much to always sit at the piano at the same times, so as to create a habit of practice. The effort will be less painful and we will study more regularly.

This exercise: *of exaggerated articulation, must be done extremely slowly*, this is one of the great secrets for acquiring, in a short time, the necessary velocity and so justly envied by all pianists.

Kalbrenner, said: "that velocity does not depend on a large number of exercises, but on flexibility<sup>17</sup>".

Demeny, in his *Physiologie des Professions*<sup>18</sup>, says: "One acquires vivacity and suppleness by suppressing useless contractions at the start and by only putting into action the muscles necessary to move the less massive parts of the arms."

Any movement leaving a trace in the nervous system, it follows that if the first is badly executed, an impression is recorded which must subsequently be destroyed, to be replaced by another.

Too often, pupils imagine - when playing a piece, a study or an exercise for the first time - that it is good, above all else, to get a general idea of the whole, and that the errors of movement, notes, measure or rhythm are inevitable, without importance, that little by little they will improve and make fewer mistakes.

They are comparable, in this, to the farmer who sows indiscriminately good seeds mixed with bad ones, persuaded that it matters little, and that later, it will always be possible for him to uproot the parasitic weeds.

It is essential: to play correctly from *the first readings*, — to avoid mistakes in notes, fingering, measurement, — not to record errors that would always be long and difficult to correct. Necessity, therefore, of first playing separate hands, and of proportioning the slowness to the difficulties of reading and execution.

Demeny<sup>19</sup> says it quite rightly: "To execute a complicated movement correctly and safely, you must, from the start, execute it as it will have to be afterwards."

Madame Charles Picquet<sup>20</sup>, niece of Franchomme, *Chopin's* friend, said: "The slower a piece has been studied, the hands separated, the faster we will be able to praise it."

D'Orni<sup>21</sup> agrees: "With all fingers on the keyboard, raise one finger by rapidly bending the knuckles, then throw it abruptly by lowering it onto the key. Count 1 up and 2 down, movement of equal duration, 84 on the metronome each. The calisthenic exercises of the body consist in moving all the joints of the limbs. Hand calisthenics must move all the joints of the fingers."

---

<sup>17</sup> Pious Charlotte, pupil of Lobstein.

<sup>18</sup> p.93.

<sup>19</sup> *Physiology of Professions*, p. 21.

<sup>20</sup> *Advice for young pianists*, Fischbacher, p. 23.

<sup>21</sup> *Piano Study*. Letter to teachers, p. 13.

\* \* \*

Velocity is the result of good practice. To this axiom: - *The speed of a movement is born from its independence and increases with it*, it is appropriate to add this one: *The speed of a movement is born from the repetition of this movement and increases with the number of its repetitions.*

Not only do we have to reduce the speed when the execution becomes defective, but also *as soon as we feel the beginning of discomfort*, - considering that it is a signal urging us to take a more moderate pace. The slightest irregularity in playing proves that we have not practiced long enough: *very slowly*, to afford this degree of velocity.

We will see later, - in the rhythmic study, - how one can proceed to pass, gradually, from a slow movement to a lively movement.

I will end these explanations on the exaggerated articulation from above and on the need to practice slowly with a quotation borrowed from *Marmontel*<sup>22</sup>: "One should always begin by studying each formula slowly, often exercising with the hands separated, modifying the movements very gradually, take care with the good holding of the hands, vary the accentuation, modify the sonority, be well aware of the various attacks of the keyboard, the force of the two hands..."

It will also be necessary sometimes to begin practicing with the last pages of the piece. The first quarter hours of practice are generally the best, the attention, the brain, the muscles, not being tired, achieve superior results with less effort. The conditions for assimilation being more favorable during this period, it is wise to distribute it over the whole of the piece that one wishes to be able to play well, and not to content oneself with making it benefit only the introductory measures. Add to these reasons, that generally the end of a musical work is more complex than its beginning, the composer developing his themes with a greater multiplicity of notes; sometimes more frequent modulations bring with them keys more encumbered with accidents, add again that the peroration or stretto of the finale, are frequently in a tighter movement than the presentation of the themes, which consequently increases the difficulty, and that finally, it is of the utmost importance to *finish well*, with ease and *brilliance*. If the attention of the listeners weakens during the course of your performance, it is important to capture it again before finishing, it is the last impression that you will leave in the understanding of those who listen to you, so it is very important that it is good.

It is not uncommon — after several weeks of effort — for a real weariness to arise, caused by practicing with complete articulation, one feels the desire and the need to modify one's practice; it is then that it will be good to have recourse: to *additional approaches*, — without prejudice to their use, together with the primary approach, — particularly for difficult passages.

#### ADDITIONAL APPROACHES

A. — EXAGGERATED ELEVATION OF THE FINGERS, *without bending them* and placing them slightly flat.

B. — SLIDING MOVEMENT, *bringing the finger towards you*, — as if wiping the fingerboard, — and bending the three phalanges.

---

<sup>22</sup> *Advice from a Professor on the technical and aesthetic teaching of the piano*, p. 17. (Heugel, ed.)

\* \* \*

C. — OPPOSITE MOVEMENT TO THE PREVIOUS: the finger being on the tip, — the nail brushing the ivory, — *sliding, pushing back*, towards the piano. Raise by bending your finger, and repeat the same on the following keys.

D. — THE TWO MOVEMENTS INDICATED ABOVE, COMBINED WITH EACH OTHER: 1° sliding by bringing the finger towards you, repeating the note *without leaving it*, and executing the opposite slide. — 2° THE REVERSE: start with the sliding movement, the finger brought back towards you.

E. — PRACTICING TRILLS. — Keep the fingers that are not playing completely still, without stiffness, then do a trill or tremolo with those that remain free. It is excellent to use this practice method to perfect fast passages.

Adapt different rhythms to it: *two in two, three in three*, — the latter should be preferred, being more difficult and offering the advantage of carrying the accent alternately: *sometimes on one finger, sometimes on another* and thus contributing to acquire more equality of force and consequently of sonority.

F. — APPLICATIONS OF STACCATO. The “staccato” of the fingers, generally little used, constitutes an excellent practice method, mainly useful to help obtain lighter, clearer sounds, of great sharpness.

Give preference to movement: C (glide while *pushing* the finger back).

These different approaches based on the amplitude of the articulation, — high articulation, — each make their contribution to progress.

They force us to *imagine the movement*. They help develop independence which gives flexibility, strength and velocity.

Motor coordinations are the result, not only of a simple muscular effort, but of the activation of nerve cells, neurons, psychic centers.

### Close elevation.

#### PRIMARY APPROACH *Minimum range of joint motion.*

All attention must be paid to the movements of the fingers pressing down the key. They will only have to rise just enough to allow him to resume his place at the level of the others. They will remain in contact with the ivory, any movement above the keyboard will be suppressed - only the attack will remain in the form of pressure.

As soon as the sound is produced, completely relax all the muscles and stop all pressure, the weight of the finger is enough to hold the note down.

As soon as the hammer has struck the string, our action is no longer exerted on the sound, it is therefore useless to continue to press the keyboard, not being able to modify anything any more, we

would be spending force on it in vain, while compromising, — by our contractions, — the sound quality of the following notes.

This close elevation develops the strength of the fingers and its help is invaluable in acquiring velocity.

It is essential to use only the minimum of movement. Any elevation of the fingers above the keyboard is a waste of time that must absolutely be avoided. Multiply the unnecessary travel of each of them, by the number of eighth notes and sixteenth notes contained in a piece of velocity, you will obtain the sum of unnecessary movements, which will no longer be measured in centimeters but in meters.

This close elevation study leads to avoiding the slightest unnecessary movements, it is also an excellent way to refine the ear and to equalize the strength of the attacks. We will have to listen if the quality of each sound is equal to the previous ones, whatever the finger that pressed the key.

We will carefully monitor the position of the fingers and that of the hand, this is the best time to strive to obtain beautiful impressions, evocative of beautiful sounds.

This close practice can be done: *pianissimo*, or *mezzo forte*, or *forte*.

“We must not forget that the sound is not entirely made on the piano, it can be modified in a thousand ways, under the intelligent action of the pianist who has made a thoughtful study of sound.”

“The different attack methods of the keyboard replace the action of the bow on stringed instruments. This property of modifying the sound, not only from the point of view of intensity, but by attacks and by different inflections which can be isolated or combined, seems to us to be one of the great advantages of the piano over the organ, this king of instruments. Up to a certain point, on the piano, we can replace the variety of timbres by the different modes of attack and, whatever we say, we have the possibility of modulating the sound under the pressure of the fingers<sup>23</sup>.”

Beethoven highly valued up-close playing and advised: "to hold the fingers so close to the keys that the hand became one with the keyboard and the movement was barely visible, according to him playing was related to a *finger dance* and according to Chopin a *pigeon hunt*<sup>24</sup>".

The piano (being naturally a somewhat dry instrument), it is important to seek all the methods likely to lessen this defect, playing closely is one of the most effective in remedying this “native” dryness.

The most powerful sonorities must be obtained by the close attack, without shock, by the more intense pressure, the weight of the hand, the forearm, the arm, the body itself, converging towards the fingers serving as a point of support.

There are however cases, quite rare, where the pianist can - if he plays in a large room - attack from above and in a way strike the instrument, but it is then necessary that the *force of the shock is proportionate to the duration marks*. I do not recommend this practice, because it is far from essential and often dangerous.

---

<sup>23</sup> Marmontel, *Advice from a Professor*, p. 96.

<sup>24</sup> Fischbacher, *Advice for Young Pianists*, p. 36.

Some virtuosos use it with success, but it is good to sometimes remember the fables of La Fontaine and not to imitate the frog who wants to be as big as an ox.

#### ADDITIONAL APPROACHES

G. — REPETITIONS OF EACH NOTE (*with the same finger*), — WITHOUT LEAVING THE KEY. — Take care to execute the movement of the finger *so small* that the repetition of the note takes place: before the key returns to its normal pitch, so that the damper does not have time to fall, so that the second sound seems to be a bulge from the first.

Repeating the notes in this way without changing fingers and without leaving the key, gives a sound much superior to that obtained by leaving the keyboard. It is also an excellent relaxation exercise.

(See chapter: Fingering, page 167.)

When we almost know our piece (which only remains to be perfected) it is difficult for us not to let ourselves be drawn into playing it too quickly, this study: *of repetition of notes*, then becomes one of the best methods for avoiding this danger. The time required by the double attack necessarily retains the general pace, while giving, to our fingers and our mind, an illusion of speed.

It can be used in various ways:

1° Repeat — *accentuating the first note*, — the second becoming an echo of the previous one.

2° Give the accent — *on the second note, linking it to the following one*.

3° We can finally instead of doubling each sound, *triple it, quadruple it, quintuple it, etc...*

We can be certain of making all the notes heard *at once*, when we have practiced it with these various accentuations.

H. — DIFFERENT RHYTHMS. — Play: *slowly at first, dividing the measure and counting aloud, to train the fingers*.

Start by accentuating every *two* notes (every eighth note), then gradually speed up the movement and only place the accent on the beats, or (for the lines) every three notes, *four, five, six, etc. ...*

(See: Rhythmic scales, page 89.)

This study not only equalizes the strength of the fingers and allows a gradual transition from slow to fast, but it also gives the playing greater clarity, and even when one stops thinking about the rhythm, the fingers continue to indicate it automatically. The most important notes being (most often) placed on the beats, or on their strong fractions, this mechanical approach acts very noticeably on the musicality, it is powerfully useful for acquiring a good style and improving the interpretation.

I. — FINGERS PLAYING FLAT. — Play: by putting the *fingers flat on the keyboard*, taking care to *relax*

them well, to exclude any stiffness.

This approach (which allows the same passage to be repeated once more in a different way) is particularly favorable in helping to obtain a connected, round, and mellow sound.

### Held notes.

PLAY WHILE HOLDING ALL THE NOTES, removing a finger only if it is needed to press another key or if the spacing of the intervals exceeds the possible extension of the hand.

Do not observe the measure, but make a *small pause* at any place where the thumb passes under the hand or where there is a gap, so that the fingers get used to the difficulty.

The movement must never be executed with a sudden attack, because (if it were) this attack would reappear in the speed and cause unevenness.

I explain, in more detail in the chapter: Difficulties, arpeggios (page 107), how this approach to practicing must be applied.

The study in *held notes* is particularly necessary to perfect the execution of all fragments of arpeggios considerably increasing the difficulty, it provides (afterwards) a great ease of play. Its use is also most useful to facilitate the spread passages, as well as to better choose and fix the fingerings. (See chapter: Fingerings, page 166.)

### ADDITIONAL APPROACHES

J. — PLAY BY CHORD ATTACK ANY PASSAGE OF CHORDS OR ARPEGEOUS INTERVALS. (See Arpeggios, p. 111). — Not only will the fingers get used to finding the notes quickly, but the more we will be aware of the chords, the harmonies, we will better understand the framework of the musical work, thus reducing the series of notes to chords. After practicing, playing will be more connected, more sustained. (See p. 182.)

All the approaches contained in this table<sup>25</sup> must be used daily, each of them will bring an improvement in execution. It will not only be the passages thus studied that will be considerably improved, the whole mechanics will progress and these advances will extend their benefits to everything we play.

It will therefore only remain to work on the *Wrist and the Movements of the forearm*, this is what we will examine in the following table.

### THIRD SYNOPTIC TABLE. — METHOD OF PRACTICE

---

WRIST

\* \* \*

---

<sup>25</sup> Page 42.

| <b>Elevated.</b><br>(Maximum range of joint motion)                                                                             | <b>Close.</b><br>(Minimum movement.)                                       | <b>With addition of forearms.</b>                                                                         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ATTACK AND DETACH.<br>The hand falling from above p. 61<br>Exaggerated elevation of the hand, with bending of the fingers p. 61 | ATTACK AND DETACH.<br>Very close p. 61<br>With a very small movement p. 62 | ATTACK AND DETACH.<br>As before, with combined movement of the forearm p. 62<br><i>Id.</i> to above p. 62 |
| <b>Displacement of forearm.</b><br>Increase: by one or more octaves, the distance of the distant interval.                      |                                                                            |                                                                                                           |
| Maximum range of motion p. 62                                                                                                   | Minimum movement p. 63                                                     | As before combining movements of the wrist: 1° high, 2° close p. 63                                       |

Practice methods, listed in the 3rd synoptic table:

(How they should be used.)

### WRIST

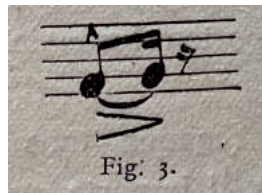
#### PRIMARY APPROACH

Proceed in the same way as for the fingers. Play from cover to cover or page by page, or fragment by fragment, using these wrist movements.

All phrases, syncopations, staccato, simple melodic or harmonic breaths, will have to be subjected to this kind of practice.

#### Elevated and Close.

“The movement of the *lowering wrist* serves to sustain, to give more force to the note and the movement of the *rising wrist* serves to detach, to give more lightness to the note<sup>26</sup>.”



These movements must be performed (slowly) with the *maximum amplitude* allowed by the joint. As the speed increases, they are made smaller and smaller.

It is also necessary to practice them: *slowly, closely*, with the help of barely perceptible movements.

\* \* \*

<sup>26</sup> Ch. Delioux, *First Workbook*, p. 57.



### Wrist with added forearm.

In the passages requiring heaviness, a powerful sonority, the forces solely of the hand as well as its weight become insufficient, it is then that one resorts to the combined movements of the forearm, while preserving the flexibility of the wrist joint. For more details on these different movements see: Octaves, page 126. See also: the chapter reserved for *interpretation*, where I insist on the usefulness of attacks and detaches from the wrist to obtain good *musical punctuation* (page 208).

### Moving the forearm.

The body having to remain motionless, it is the forearms and the arms, which transport the hands to the different heights of the keyboard.

These movements (like all the others) must become *automatic*. It is important that the memory of distances, movements, be localized in the muscles. The latter acquire a memory of their own which is distinct from that of the nerve centres.

It will therefore be necessary to make these movements very slowly and give them their *maximum amplitude* above the keyboard. In order for the impressions, the localizations to be very clear, care should be taken to remove any movement below or beyond the note to be struck. Do only very exactly the route from one point to another.

Repeat (these same movements) with *minimum amplitude*.

Never forget that it will always be through *slowness* that we will achieve the fastest progress.

Forearm movements can be *combined* with *wrist, high and close movements*.

Method of practice appearing in the 4th synoptic table.

### Hands separate.

It is obvious that each difficulty must be studied *separately*. This is the division of labor applied to the study of the piano.

After having played the whole piece with *separate hands*, it will be necessary to repeat each of the difficulties with separate hands as well. This is the best thing to do to avoid getting caught up in speed, driven by musical feeling. Indeed, each part played in isolation, with "less fever", and we are not as easily encouraged to *play* the piano, instead of *practicing* on it.

#### FOURTH SYNOPTIC TABLE

#### METHOD OF PRACTICE

|                       |                                                            |    |
|-----------------------|------------------------------------------------------------|----|
| <b>Hands separate</b> | Using all methods mentioned in the first and second tables | 63 |
| <b>Measure</b>        | Count: 1° aloud. — 2nd mentally. — 3° not counting         | 65 |

|                       |                                                                                                                         |    |
|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Rhythms</b>        | With accents: 1° on time fractions. — 2° on times and syncopations. — 3° on highlights                                  | 70 |
| <b>Transpositions</b> | Transpose, chromatically, in all keys                                                                                   | 72 |
| <b>Reversals</b>      | Flipping the lines: playing the ascending passages downwards — and the opposite —, <i>id.</i> for arpeggiated intervals | 75 |
| <b>Fingerings</b>     | Temporarily use more difficult fingerings                                                                               | 75 |
| <b>Divisions</b>      | Playing: with both hands, passages in several parts, — written for one hand only                                        | 76 |
| <b>Memory</b>         | Mainly passages with distant notes                                                                                      | 77 |
| <b>Rest</b>           | Avoid muscle fatigue. Leave the pieces to rest, resume, leave them again, alternately                                   | 80 |

The independence of fingers and hands being one of the great difficulties of keyboard instruments, it is essential to make it the subject of a special study.

If you feel a little discomfort in the right hand, another in the left hand, it will be possible to play *more or less* correctly hands separately. But when these two difficulties are combined, there will necessarily be incorrectness, because, the discomfort of each hand being doubled, we will no longer be able to play the difficult passage without snags or slowing down.

It is therefore only when we play very well and easily, each hand separately, that we will have to bring them together. We will still experience a difficulty in playing them together, the *independence of the hands, of the rhythms*, being a new obstacle to overcome. We will quickly overcome it thanks to the preliminary study with hands separate and we will correctly play it, in a relatively short space of time, because there will only be this difficulty to work on, the *independence of the fingers* being acquired. (See p. 88.)

### Measure.

After having undergone a long evolution, musical writing — so criticized by those who cannot read it — has finally reached a high degree of perfection.

The composer can write (thanks to the notation system currently in force) not only the *pitch of the sounds*, chosen by him in the musical scale, but also the *exact duration*.

Classify the *imponderable*, trace with signs the sound vibrations, which are the reflections of our most intimate emotions!...

The imagination remains confounded, before the possibility created, — of being able (thanks to these hieroglyphs) to transmit to all those who have the key to it the infinity of harmonic and melodic successions which sing in nature, and come, — invisible and impalpable , — cross our beings, making them vibrate with the most powerful emotions.

It is therefore important that anyone who wants to have a musical work heard:

\* \* \*

1° reproduce, *exactly*, the note written by the author;  
2° that he gives, to this note, the *precise duration* represented by its value.

*To play the note indicated*, it is enough to know how to read music and to know the corresponding place on the keyboard, it would be childish to insist on this fact.

*To give the exact duration of the note it is necessary to know solfege*, I will not dwell on proving this truth, and will review the means at our disposal to manage to play a work correctly *in time*.

1° COUNT IN A HIGH, IMPERIOUS AND LOUD VOICE. — Too often the pupils count softly, the result then is that it is the fingers which oblige the voice to follow them, — and that in all their contortions and incorrectnesses, — whereas on the contrary: a clear, strong voice carries fingers to follow it and impress, in all the being, the exact measure.

Sometimes also some people count while singing, which is still much more detrimental to obtaining equal time than counting in a low voice.

Others beat time with their feet, this habit is the worst. (See Pedals, p. 181.)

Many students have real difficulty counting out loud. It is necessary, in fact, to have a sufficiently complete independence between the *phonetic muscles*, the *visual*, *tactile* and *auditory centers*.

*Thinking* the number *one*, lowering the *second* finger at the same time, *saying* this number *aloud* and doing this at the same time as the *eyes read* the notes, *analyze* their value, *the hands* seek their place on the keyboard, while the *ear controls* the *correctness* and *quality* of the sound, — is a very complicated mechanism, which, consequently, is a most productive endeavor.

It is a setting in activity: of the psychic centers of synthesis, of will, of control, as well as auditory, visual, tactile, speech, kinetic centers (general movements<sup>27</sup>).

I have often noticed that if the teacher at the beginning, (the one who gives the first lessons to the child), takes the trouble to demand that his student count out loud, the difficulty is very much reduced. If, on the contrary—this is the most frequent case—the teacher, who is generally unremarkable (often more harmful than useful), through ignorance or nonchalance, has neglected to impose this effort, his student experiences often a considerable difficulty. It is then only thanks to a solid will, a rigorous tenacity and with the help of *very slow* movements, that he can finally manage to count and play correctly in time.

It is in our whole body that we must create this *consciousness* of measure and rhythm, it is the whole organism that beats the beats, even when we stop counting.

SUBDIVIDE. — Do not hesitate to count *four times four beats*, in a 4/4 measure; i.e. count one beat per *sixteenth note*.

It is only when we are *mathematically sure* to give exactly its place and its duration to each note, that

---

<sup>27</sup> See p. 17.

we will be able to count only *twice four times*, and finally *four times*.

It is indeed difficult, at the beginning, to appreciate exactly the duration of a *half time* and even more that of a *quarter* or a *third*.

The musician's ear will have to be practiced sufficiently to be able to acquire precise awareness of a *quarter* beat or any other fraction, just as the eyes of a draftsman are practiced in spontaneously seeing the fractions of a length.

I cannot, in this work, insist as I would wish on all the interest presented by this mental division of duration in time and space.

No music is possible if the measure is absent or wavering.

To create this awareness of durations and their relativities, it is essential to *count aloud* and by *subdividing*.

It is only when the measurement is correct that we can stop subdividing and then only count mentally. Finally, there comes a time when the duration of values is *imprinted* on our fingers, in all our automatism, and we can then dispense with counting.

The measure is a real musical *score*. You must first be able to play the measure without fault and by maintaining an equal movement from one end to the other of the piece, without rushing, without slowing down, before allowing yourself to speed up certain passages or to widen them, according to the indications of the author or musical feeling.

These modifications of movement will then be without danger, because we will make *stretto*, *poco rubato*, — in time, — and we can, according to our wishes, take up the initial movement indicated by the composer. We will act on the measure as with a rubber band that can be stretched at will and which resumes its original length as soon as the traction stops.

But — I cannot repeat it too often — to allow oneself these fluctuations, it is necessary to possess uniformity of movement. Frequently beginners hurry or unconsciously delay the general pace. A long succession of notes of identical values causes them to rush. The passages offering difficulties of reading, or of technique, are generally delayed by these same pupils, this is one of the reasons requiring the separate study of any difficult fragment, in order to obtain equality of execution.

In the chapter reserved for mechanical accessories (p. 159), I will talk about the *metronome* and I will explain what uses can be made of it.

### **Rhythm.**

There is often confusion in the minds of students between these two words: *rhythm* and *measure*. I think it useful to give a short definition here.

The *measure* being the perfect observance of the relativities of the values, the *rhythm* is constituted by the accents given: 1° on the strong beats; 2° on the beats or strong fractions of these beats.

\* \* \*

1° We must therefore get into the habit of rhythm, counting while practicing. In a 4/4 measure, (if we count two times four), that is to say *one beat on each eighth note*, and if there is a series of sixteenth notes, we will *accentuate both notes*.

2° We will then play again, counting only four beats per measure, (i.e. one beat per quarter note), and the accent will only be on the first of the four eighth notes:



3° We will also take care to accentuate the syncopations, which are also a rhythm (a counter-rhythm), which will become all the more sensitive, as we have regularly marked the beats.

4° Finally, play by accentuating mainly the *strong beats* of each measure.

Having in the study marked an emphasis:

1° *On fractions of times.*

2° *On beats and counter-beats.*

3° *On the highlights.*

there will come a time when it will no longer be necessary to think about these accents. The fingers, the muscles, will have taken the imprint and it is automatically that they will indicate, — without exaggeration, — the indispensable "sforzando".

Playing will thus gain in cleanliness, in clarity, the regular returns of these accents and half-accents will give it all its color.

The composer having taken care to put the most important notes on the strong beats (or strong parts of the beats), marking the rhythm will already indicate part of the nuances.

In the chapter dedicated to scales, I indicate, in more detail, the advantages that one obtains with the help of rhythmic play. (See p. 89.)

### Transpositions.

For the student who knows all the keys: *do*, *sol* and *fa*, the transposition offers little difficulty in reading. It is not the same for those who correctly read only the *treble clef* (*second line*) and that of *bass clef* (*fourth line*), — the only ones in use in piano writing. — The latter will be able, however, to transpose the difficult fragments, a little attention will be enough for that.

\* \* \*

They will content themselves with chromatic transpositions (in semitones), thus having only to play each time on the note immediately above if they make an ascending transposition; or immediately below if descending.

Not only will the trouble they will take be productive because their attention will engage, but also because this method of study is one of the best for acquiring good dexterity and for overcoming difficulties encountered in pieces. This is an obligation to repeat in the twelve keys, that is to say twelve times the same passage and *each time differently*.

Add that to this study of transposition we can add all the methods mentioned above: *Exaggerated elevated articulation, close articulation, holding notes, wrist movements, various rhythms, etc.*, etc.

One can thus find combinations, methods of repeating the same fragment an almost infinite number of times.

This kind of repetition is *generative* and always keeps the attention *awake*. As much as the other, (consisting of replaying the same passage in the same way), is mind-numbing, not very progressive and anti-artistic, so much that of the transpositions (with applications of the approaches that I recommend), leads in its wake to rapid progress in dexterity while not harming the intelligence, neither musical nor general.

The fingers forced to land indifferently (sometimes on the white keys, sometimes on the black keys), acquire a knowledge of the keyboard whose benefits are felt immediately.

This method was highly recommended by *Bülów, Marmontel, Mathais, Tausig, etc.*

It will bring a new freshness to the work already studied at length. The ear itself will be rested by these sounds that seem rejuvenated.

It happens to all pianists, after having practiced for a long time on a piece in a white key — free, or almost, of black keys — of not being sufficiently satisfied with their velocity, nor with their sonority. Replaying this same piece again does not bring any more significant progress, we are tired, weary of it. Attention flutters and, despite the efforts made to refocus, it flies away, (escapes). The fingers then replay without control and the bad attacks, the bad positions spring up like weeds. We wear out the piece, we damage it more every day, we manage to no longer be able to play it without a hitch—without “breaking,” say the English.

It is then that practice by *transposition* is a rescuing method. The student who knows the least about the different clefs can always imagine that in front of each natural note is placed a *sharp* (#), in front of the *flat notes a natural* (♮), and in front of the sharps a *double sharp* (##). It will raise all notes by a semitone. He will also have the resource of lowering each note by a semitone, flattening the naturals, putting a natural in front of the sharps, and a double flat to those already flattened.

His ears will be rested by the hearing of new keys, his fingers will progress by encountering new shapes, on identical intervals. The thumbs and fifth fingers will make unexpected and frequent encounters with black keys, whose restricted surface requires better contact.

\* \* \*

Playing *downwards, upward lines*, and *vis versa*, is also an excellent job to which we can add all those already named.

This method forces attention, increases awareness of the intervals and successions of notes to be played.

The passage of the thumb being more difficult to do when the hands move away from the body than when they approach it, it will therefore be preferable to adapt this type of practice to the series of notes obliging the hands to come closer. By thus increasing the difficulty of the piece, the execution will be facilitated, the time spent at the piano will be more fertile in progress.

### **Fingerings.**

I explain in the chapter on fingerings how to choose the best one (p. 165). I will therefore, here, simply speak of a kind of practice which can give serious results from the point of view of technique. I particularly recommend it for the “exercises”, the “studies”, and for “*some difficult passages of the pieces*”.

This approach sometimes presents a certain danger. Changing fingerings can sometimes delay when the fingers will automatically “roll” the difficult stroke, but it can also make it closer, provided the one chosen retains priority and is used more frequently.

This kind of practice will be especially useful in the long series of notes, where the use of a finger will be eliminated, preferably that of the index, which is the most agile, so that the fourth and the fifth (ring and little finger) are forced to play with more frequency.

A fragment of arpeggio, of passage of the thumb, will gain in equality if we suppress the use of the third finger (middle finger), — all the passages being thus effected under the ring finger, the difficulty will be increased and progress will result from it.

In the chapter devoted to *arpeggios*, I indicate in more detail the fingerings to be used (p. 107). As for *scales*, citing the different ways of practicing them, I also give series of fingerings that will be most useful to adapt to general study. (See p. 94).

For challenging (?) passages, it is also good to temporarily choose some more difficult fingerings, always following the same principle: **increase difficulty of practice, to facilitate execution.**

### **Divisions.**

It is not uncommon to find passages and even whole pieces, of which a single hand has to play several parts simultaneously.

\* \* \*

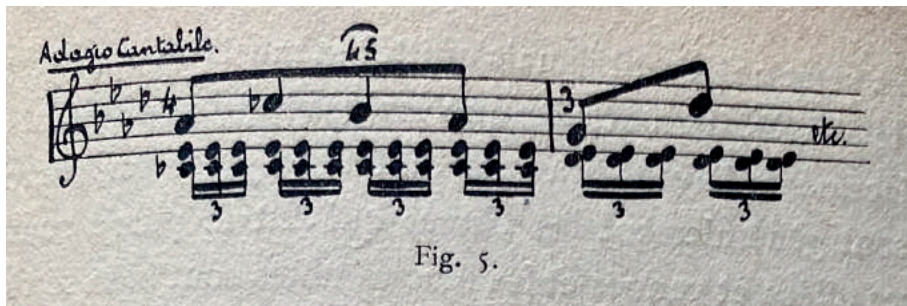


Fig. 5.

It will be a great job to play:

1° Only the upper part.

2° Only the second part.

3° Both hands, — the right playing the first part, the left the second.

Each part being thus isolated, we realize its melodic value. One can, either try to keep the same finger, or choose (momentarily) an easier one, in order to hear each of these parts as perfectly as possible.

— Playing with both hands what is written for only one achieves the *effect*; then replaying with a single one we try to reproduce the same sounds as before.

We have thus created for ourselves an example, a model that we seek to imitate as identically as possible.



## Memory.

A whole chapter being reserved for “memory<sup>28</sup>”, I will only speak of it here as a method of practice.

Since the eyes should never leave the music to look at the keyboard, the result is that passages requiring forearm movements are difficult to play without error. It is generally the basses that have the most to suffer from these comings and goings and the false notes are very often caused by these movements. In principle we must play without looking at the keys, our muscles must be exercised intelligently enough to possess the "memory of distances", as they must also have the memory of the pressures to be exerted on each note.

Before arriving at these results, which are essential to any good execution, it will sometimes be necessary to make up for the insufficiency of our location of distances by the aid of a quick glance at the keys to be pressed. As it is very bad, even very unsightly to imitate the Chinese drinking ducks condemned by the manufacturers to constantly raise and lower their heads, it will be very good to learn, by heart, the passages resplendent with distant notes. It will then be possible to allow oneself to look at the keyboard and thus guide the hands and fingers, a somewhat hypocritical process no doubt, but often useful to avoid rustling of hearing.

After having played using the various methods exposed in this chapter, it will be moreover very profitable to employ this new method, and to fix in memory the work thus practiced.

You can only really play a piece well if you know it by heart.

I would even say that after having studied using all the methods that I have indicated, one should be able to play without the music.

Some intractable memories will sometimes be forced to do this special work, but it will only be for a few fragments and not for the whole piece.

If nothing is fixed in the memory, then it is a proof that the recommended approaches were not applied as it should be. The failure is attributable either to an insufficiently slow study, or to a lack of time, or even to a lack of attention.

“If after a sufficient study, writes Hébert<sup>29</sup>, the pupil experiences some difficulty of memory, one can be certain that the work is badly understood, and consequently badly interpreted.”

This conclusion is perhaps a little excessive... I must however say that none of my students up to this day have ever been unable to retain *by heart* what they have practiced according to my instructions.

Very impressionable people are sometimes subject to spontaneous amnesia, this is a form of *stage fright* from which it is possible to cure them. It is the teacher's responsibility, not only to apply a special practice method intended to increase Tactile and Muscular memory<sup>30</sup>, he must also, through

---

<sup>28</sup> See p. 190.

<sup>29</sup> *The Art of Developing Musical Feeling in Children*, p. 46.

<sup>30</sup> See p. 196.

his conversations, his advice, the force of habit, bring his student to no longer to think of this prejudicial stage fright. It will constitute for him such an awareness of things and beings, that he will be protected by a breastplate of indifference against any thought likely to make him fear and fear an often very indulgent public. Artists will profit from reading the scholarly work: *Shy People and Shyness*, by Dr. Paul Hartenberg<sup>31</sup>.

I cannot in this volume speak of the proper approach to curing oneself of this unfortunate *stage fright*, they will have their place in a study reserved for the teaching of children, as well as nervous disorders and accidents caused by excessive and misunderstood practice.

### Rest.

*Rest* is not exactly a method of *practice* (!) but it seemed useful to me to include it in the *fourth synoptic table*, because I have often noticed that the practice, the execution, were much superior, when we remained for some time without playing the work under study. "Before undertaking the final improvements, it is a good idea to let the pieces rest for several days and to renew this interval once or twice<sup>32</sup>."

A sort of unconscious incubation practice takes place in us, through rest. Actors all know that the night before dress rehearsals memory becomes painful, heavy, fractious. There is fatigue, exhaustion of the centers having provided effort which has somewhat overworked them. Physiologists explain this phenomenon. It is enough for the pianists to note it and to know how to take advantage of it in the best interests of their talent.

I do not claim to have reviewed in this chapter all the practice methods, the pupil himself must seek some — those found by him will be from his point of view the best — our children seem to us more beautiful than those of others.

I could not better end this succession of demonstrations than by insisting on this fact: That it is not enough to have at one's disposal good approaches to practicing, but that *it is essential to use them well, to play slowly and with all the attention we are capable of disposing of.*

Finally, I would add that it is necessary to be able to play while closing your eyes. The complete rest of one of our senses causes a derivation of the nerve impulse towards the centers in activity and increases their acuity of perception.

Instrumentalists frequently do not realize the sounds they think they hear, the visual sensations making up for, without their knowledge, the imperfection of their playing. They hear more of what they see and want to produce than the sounds actually created by their fingers.

It is therefore a good control to force yourself to play by closing your eyes.

---

<sup>31</sup> Alcan, publisher.

<sup>32</sup> Hébert, *The Art of Developing Musical Sentiment in Children*, p. 43.

CHAPTER 4

CHALLENGES

(How to overcome them.)

---

FIFTH SYNOPTIC TABLE

---

CHALLENGES

|                                                                                        | Page |
|----------------------------------------------------------------------------------------|------|
| <b>Diatonic scales</b> (major and minor)                                               | 85   |
| <b>Chromatic scales</b>                                                                | 100  |
| <b>Arpeggios</b> (of major and minor triads, dominant seventh and diminished sevenths) | 105  |
| <b>Intervals</b>                                                                       | 115  |
| <b>Double notes</b> (thirds, sixths, etc.)                                             | 119  |
| <b>Octaves</b> (scales and arpeggios in octaves, distant notes)                        | 126  |
| <b>Chords</b> (major and minor, dominant seventh, diminished sevenths)                 | 132  |
| <b>Trills</b> (in single, double and triple notes, etc.)                               | 135  |
| <b>Tremelo</b> (of octaves and chords)                                                 | 140  |
| <b>Repeated notes</b>                                                                  | 143  |

CHALLENGES

The fifth synoptic table contains the list of piano challenges.

All the others are only a natural continuation of these ten primordial forms: *Scales, Arpeggios, Differences, Double Notes, Octaves, Chords, Trills, Tremolo* and *Repeated Notes*.

Whatever the difficulties encountered in the pieces or elsewhere, they are all attributable to technical imperfection, the various forms of which appear in this table.

Practicing the defective passage in the piece is as necessary as it is insufficient, the Study itself (*Czerny, Le Couppey, Clementi*, etc.) is called upon to render great services, but the latter already contains a musical form, and it is essential to base practice on *pure exercise*, as simple as possible, dealing with the challenge at its very root.

*Delieux* quite rightly says:

“The exercises must be studied every day, as much to acquire good technique as to preserve the

acquired technique.

“You have to know the nature of each exercise, as well as how to study it.”

“You have to teach the student how to do them, because it is not enough to play them, you have to play them well.”

“A poorly done exercise is more harmful than helpful.”

“I cannot recommend students enough to study slowly, for as long as possible<sup>33</sup>.”

*Charles Delioux's* notebook from which I have extracted these few sentences is most remarkable, both for the explanations preceding each of the exercises given and for its complete and synthetically presented set.

Any pianist, no matter how strong, should own the two notebooks of this Master. I have the pleasure of working under his direction, I have transmitted his remarkable advice to many students, several currently at the conservatory (some medalists) have often told me that they recognize they owe a large part of the qualities of technique and sonority, as much to these exercises and to the fundamental principles contained in these two precious books, as to the various methods of practice that I have communicated to them.

For greater clarity, I will go over each of the difficulties cited in the fourth table, then indicate the main approach to practicing that should be applied to them.

---

<sup>33</sup> Delioux, *Complete course of exercises*. First volume, p. 2 and following.

## SCALES

“The scales contain two challenges: the passage of the thumb and articulation of the fingers. From the point of view of articulation of the fingers, the scale is the best task possible, because of the great number of successive notes of which it is composed, and also because all fingers are usually employed in it<sup>34</sup>.”

The study of scales being essential to acquiring good technique, some teachers have made excessive use of it to the detriment of other exercises, which are also of paramount importance.

Many “piano players” not only do scales, but what is worse, play them badly.

"Bleeding rarely killed the patient, just as the study of scales does not necessarily lead the pianist to his loss", writes Marmontel very wittily<sup>35</sup>.

As indicated in the fourth table, the approaches: *Elevated, Close, Rhythmic, Interrelated, Nuanced*, must be applied to all the other methods cited in the four columns: *Various Intervals, Contrary Movement, Different Fingerings, Rhythmic Independence*.

### SIXTH SYNOPTIC TABLE

#### SCALES (diatonic, major and minor).

| PRIMARY METHOD<br>(Before being adapted to all genres) |                                                                                                      |            |
|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Elevated.</b>                                       | Exaggerated elevation of fingers, with flexion of phalanges                                          | Page<br>87 |
| <b>Close.</b>                                          | Minimal movement, deep pressure on each note                                                         | 88         |
| <b>Rhythms.</b>                                        | With various accents: 2 in 2, 3 in 3, 4 in 4, 5 in 5, 6 in 6, 7 in 7, 8 in 8<br>(combinations, etc.) | 89         |
| <b>Combine.</b>                                        | With adaptation and combinations of previous methods                                                 | 90         |
| <b>Nuances.</b>                                        | By linking them together. Fortissimo. Pianissimo. Crescendo and diminuendo, etc.                     | 91         |
| ADDITIONAL APPROACHES                                  |                                                                                                      |            |
| <b>Various intervals.</b>                              | A. — Thirds                                                                                          | 91         |
|                                                        | B. — Sixths                                                                                          | 92         |
|                                                        | C. — Tenths                                                                                          | 92         |
|                                                        | D. — Sixth (ascending, tenth descending)                                                             | 92         |
|                                                        | Contrary to previous                                                                                 | 92         |
|                                                        | E. — Mixture of above approaches                                                                     | 92         |
| <b>Contrary movement.</b>                              | F. — Trills, for passage of the thumb                                                                | 93         |
|                                                        | G. — Trills, for fourth and fifth fingers, third and fourth                                          | 93         |
|                                                        | H. — At the third                                                                                    | 93         |
|                                                        | I. — On the sixth                                                                                    | 94         |
|                                                        | J. — Rhythmic independence (see the fourth column of this table.)                                    | 94         |

<sup>34</sup> Ch. Delioux, *First Workbook*, p. 23.

<sup>35</sup> Marmontel, *Advice from a Professor*, p. 36.

|                                                  |                                                                                                        |    |
|--------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Different fingers.</b>                        | K. — Fingering of <i>do</i> major scale: 123, 1234, applied to all keys                                | 95 |
|                                                  | L. — With two fingers: 12, 12; or: 13, 13; or: 14, 14; more: 15, 15...                                 | 95 |
|                                                  | M. — With three fingers: 123, 123; or: 134, 134; or again: 145, 145                                    | 96 |
|                                                  | N. — With four or five fingers: 1234, 1234; or: 1345, 1345; or : 12345, 12345...                       | 96 |
|                                                  | O. — Passing one or more notes                                                                         | 96 |
|                                                  | P. — Application of the fingering of <i>do</i> major scale on different arpeggios and chromatic scales | 97 |
| <b>Rhythmic independence. (contrary motion.)</b> | Q. - Two notes in right hand, three in left, and <i>vice versa</i>                                     | 97 |
|                                                  | R. - Three notes in right hand, four in left and <i>vice versa</i>                                     | 99 |
|                                                  | S. - As above, by parallel motion                                                                      | 99 |
|                                                  | T. - Right hand scale with various arpeggios left and <i>vice versa</i>                                | 99 |

## PRIMARY METHOD

### ELEVATED.

I will not dwell at length on the *exaggerated articulation* of the fingers, having already explained how this calisthenic movement should be done. (See chapter: Practice methods, page 45.)

Start the study with this articulation, playing *very slowly*, and taking great care to keep the non-playing fingers *absolutely still*, which causes a rather serious difficulty mainly when the ring finger passes over the thumb. The elbow, fingers and hand must maintain complete immobility, free from stiffness and tension.

This way of practicing requires real effort and very slow execution.

The scale being made up of notes close together at a distance of a second, it is important to raise one finger well at the precise moment when the other is lowered, so that the next sound does not merge with the previous one.

Apply this kind of practice on two ascending and descending octaves, then move on to the *Close articulation*.

COMMENTS. — It is good to play each scale: *1° elevated, 2° close, 3° rhythms (with different accents)*.

Start *very slowly* (using rhythms) and *gradually* move to brisk motion, decreasing finger articulation more and more as speed increases.

The upper joint can be replaced by all the additional methods contained in the second synoptic table. (See p. 42.)

There are a number of combinations and mixtures whose interest is undeniable, but which I cannot cite here. It would become too tedious. It is up to the teacher to choose those which are most necessary to the kinds of progress desired, as well as proportionate to the degree of strength and natural facilities of his pupils.

\* \* \*

## Close.

(See second chart, page 42.) Take care to press each finger deep into the key. Improve contacts. (See Hand Position, page 29.)

Control the sound obtained by each of the fingers. Let the ring finger and little finger sound equal to those produced by the thumb, index and middle fingers.

Get used to using minimal movement.

It is necessary to often play with separate hands, so as not to allow various imperfections to subsist which remain more or less masked, thanks to the doubled sonority, while the slightest inequality becomes perfectible when studying with a single hand.

See second table, additional resources (p. 42).

These complementary methods are of great help, because with the obligation to do exercises every day, there comes a time when you feel the need to vary the form of practice.

## Rhythmic.

Approach this kind of study only if you are sure to use the right fingerings, because the accent with which you have to mark the notes undergoing the rhythm encourages the strong fingers: thumb, third, to involuntarily replace the fingers weak: fourth and fifth, always ready to slip away when it comes to expending strength.

Thanks to *rhythmic* practice we will acquire more independence in the execution of attacks.

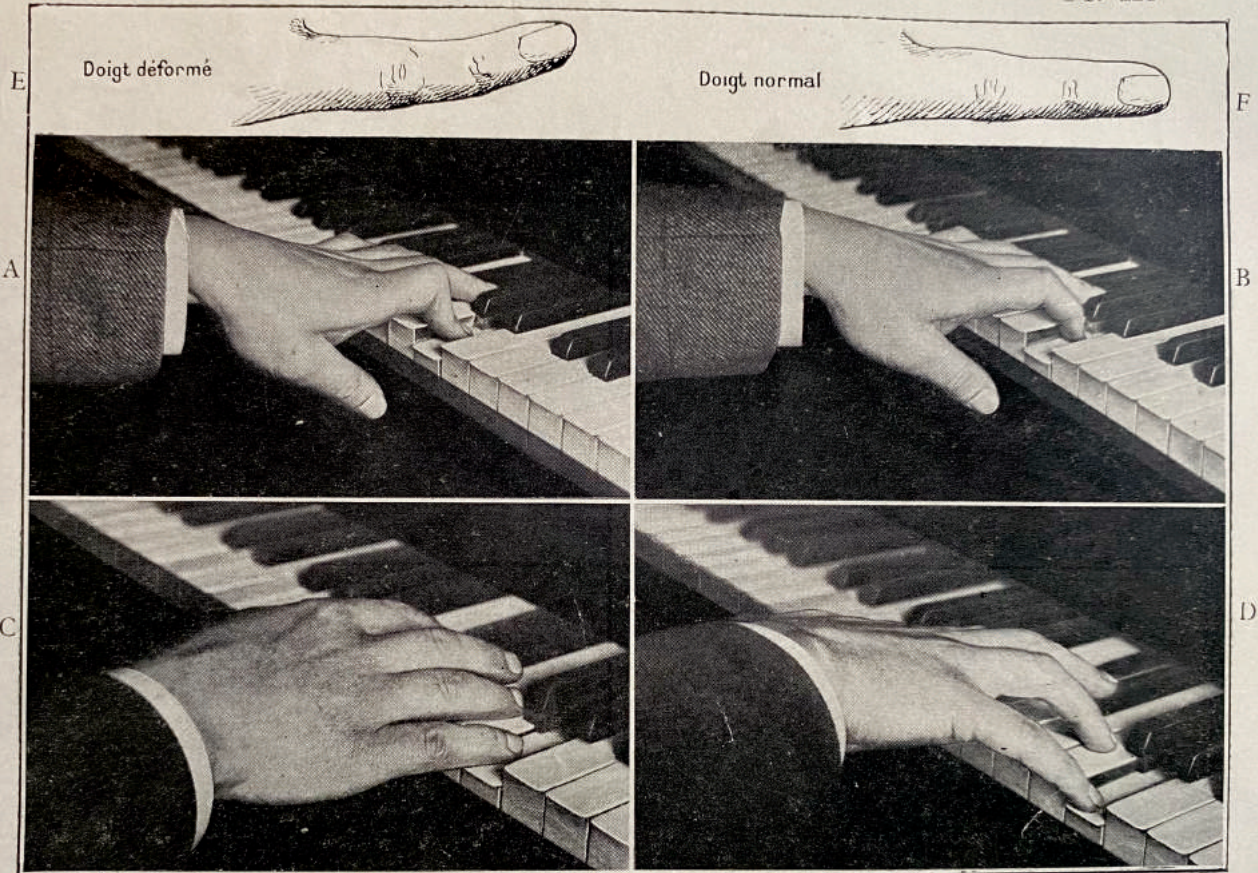
One can (with the help of these different rhythms) play keeping the same movement on each note when one especially wishes to achieve a progress of independence. If we want to obtain a progressive speed we will have to (while keeping the same “metronomic” beat) first give *two notes on a beat*, then *three, four*, etc...

We will proceed as follows:

When the rhythm is : 2 in 2, do two octaves.

|   |   |                   |
|---|---|-------------------|
| — | — | 3 in 3, — three — |
| — | — | 4 in 4, — four —  |
| — | — | 5 in 5, — five —  |
| — | — | 6 in 6, — six —   |
| — | — | 7 in 7, — five —  |
| — | — | 8 in 8, — four —  |

\* \* \*



A. — Doigt fléchissant (*mauvais*). Voir p. 34.      B. — Doigt ne fléchissant pas (*bon*).  
 C. — Main inclinée vers l'auriculaire (*mauvais*). V. p. 32.      D. — Main légèrement inclinée vers le pouce (*bon*). V. p. 31.  
 E. — Cinquième doigt déformé. Voir p. 33.      F. — Cinquième doigt normal. V. p. 33.

- A. — Flexing finger (*bad*). See p. 34.      B. Finger not flexing (*good*).  
 C. — Hand inclined toward little      D. Hand tilted slightly toward  
 finger (*bad*). p. 32.                      the thumb (*good*) p. 31.  
 E. — Deformed fifth finger. See p. 33.      F. Normal fifth finger. See p. 33.

We thus find, at the end of each scale, the accentuation on the tonic note with which we began. Exception made for the rhythm of six and eight, where the upper tonic will be placed between two accents.

The accent of *seven* can be done over a length of six octaves, with the key of *la natural*. On modern pianos with eighty notes, the scales of: *la natural*, *si flat*, *si natural* and *do natural* can also be "rolled" over *six octaves*. --- We can vary all these approaches and combine them.

### Interconnected.

When you play all the scales correctly and quickly with the different rhythms, it will also be useful to *link them all together without interruption*, the keys being linked by *ascending fifths* (*do, sol, re*, etc.).

Some exceptional fingerings will be necessary for the left hand to unite the scales: *re to la flat*, *la flat to*



*mi flat, mi flat to si flat.* The *third finger* will have to replace the *second* on the *suspended tonic* of the key that we will leave.

In the scales from *si flat* to *fa* the thumb will take the place of the *second* finger after striking *si flat*.

### Nuanced.

It is a good preparation for the study of expression to make different modifications of sound to each of the scales.

Play them *pianissimo*, *fortissimo*.

Make a *crescendo* by raising them and a *diminuendo* by lowering them, or the opposite nuance.

"Rolling" them up one octave, down again, then back up for a length of three octaves, back down again and back up again, increasing a new octave (i.e. four) while making a sound undulation (*crescendo*) on each upper end.

Play *fortissimo* with the left hand and *pianissimo* with the right, or vice versa.

This last method can also appear with those of the fourth column: *rhythmic independence*.

### ADDITIONAL METHODS

#### Various intervals.

A. — SCALES IN THIRDS (fig. 6), — The right hand begins on the tonic and plays two notes before the left hand. This way of proceeding offers the advantage of keeping the usual fingering of the octave scales.



B. — SCALES IN SIXTHS (fig. 7). — Here the left hand starts alone and plays two notes before the right hand.



C. — SCALES IN TENTHS. — The tenth scales are the same as the *la* scales, the left hand being simply

an octave lower. Those in the third are more difficult because of the bringing together of the two hands.

D. — SIXTH UP AND TENTHS DOWN AND THE OPPOSITE.

E. — THIRDS, SIXTH AND TENTH, LINKED TOGETHER and *able to be linked* (by ascending fifth) to the following key.

— Apply to all these scales the study using essential and complementary methods.

**By contrary movement.**

Very good exercise to oblige to play without moving the body.

F. — TRILLS FOR THE PASSAGE OF THE THUMB (see fig. 8). — Figure 9 also gives an excellent exercise to facilitate the passage of the thumb.



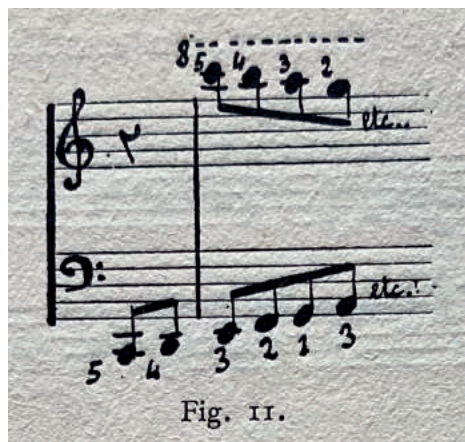
G. — TRILLS FOR THE FOURTH AND FIFTH FINGERS (see fig. 8). — Take advantage of the fact that the scales of: do ♮, re ♮, mi ♮, sol ♮ and la ♮ major, as well as those of: la ♮, do ♮, re ♮, mi ♮ and sol ♮ minor (have the same fingerings simultaneously on both hands) to apply the study in the form of a trill, mainly at the places where the thumb passes under the fourth finger; apply it also when the ring fingers and little fingers play successively.

H. — THIRD (major and minor).



\* \* \*

I. — SIXTH (*major and minor*).



J. — RHYTHMIC INDEPENDENCE. — To get used to making a number of notes: *even* in one hand, *odd* in the other.

For more details, see: *Rhythmic independence*, fourth column, letters: Q, R, p. 97 and 99.

**Different fingerings.**

This kind of study is only intended for pianists who already have a certain degree of dexterity.

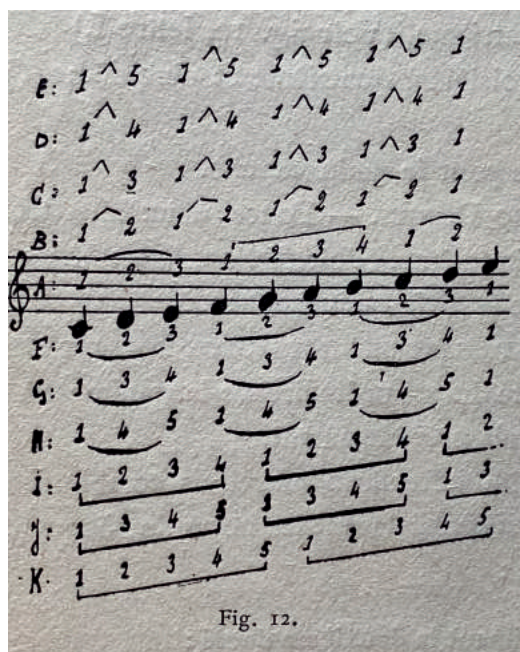
I can do no better than quote what *Delieux* says in the preface to his second exercise book:

“The desired exaggeration, of dexterity and skill, would be a danger for students who have not yet acquired a certain degree of virtuosity. But when exercises of medium strength have been studied enough to no longer give any kind of trouble, it is good, it is useful to practice on a work of superior strength.”

Only when you are perfectly sure of the keys and fingerings of all the major and minor scales, when you perform them flawlessly, with ease and velocity, will you safely approach this study with varied fingerings.

K. — FINGER OF THE DO (*Major*) SCALE IN ALL KEYS. — The thumb resting indifferently on the black keys. (See Fig. 12, letter A.)

\* \* \*



L. — WITH TWO FINGERS. — Thumb and second. (See Fig. 12, letter B.)

Thumb and third (fig. 12, letter C).

Thumb and fourth (fig. 12, letter D).

Thumb and fifth (fig. 12, letter E).

Opposite for the left hand.

M. — WITH THREE FINGERS. — Thumb, second and third. (See Fig. 12, letter F.)

Thumb, third and fourth. (See Fig. 12, letter G.)

Thumb, fourth and fifth. (See Fig. 12, letter H.)

Opposite for the left hand.

N. — WITH FOUR FINGERS. — Thumb, second, third and fourth. (See fig. 12, letter I.)

Thumb, third, fourth and fifth. (See Fig. 12, letter J.)

Opposite for the left hand.

WITH FIVE FINGERS. — Thumb, second, third, fourth and fifth. (See Fig. 12, letter K.)

Opposite for the left hand.

O. — BY PASSING ONE NOTE, TWO NOTES, THREE NOTES, ETC.

— Keep the ordinary fingering of the scale or use those indicated previously.

This process offers many combinations, we can successively delete the notes of each degree:

Example :

By removing the second degree:

*Do, ..., mi, fa, sol, la si, do, etc.*

By removing the third degree:

*Do, re, ..., fa, sol, la si, do, etc.*

By deleting two notes:

*Do, ..., ..., fa, sol, la si, do, etc.*

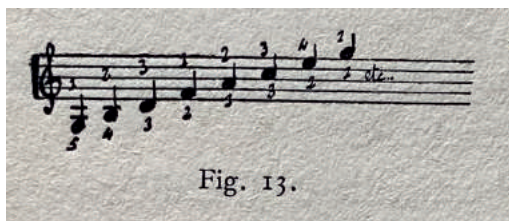
Or :

*Do, ..., mi, fa, ..., la si, do, etc.*

P. — APPLICATION OF THE FINGERING OF THE DO MAJOR SCALE, ON THE DIFFERENT ARPEGGES.

— You can also perfect the execution of the scales and do an excellent exercise by playing the arpeggios of perfect major and minor chords, those of the dominant seventh and diminished seventh, by applying the fingering of the *do* major scale.

Also use the following combination:



Transpose in all keys chromatically.

Finish by playing the *chromatic scale* always using the same fingering.

The fingers thus getting used to moving apart and coming together with exaggeration, the normal execution of the scales will be perfected and facilitated.

### Rhythmic independence.

Q. — NUMBER OF NOTES BINARY IN THE RIGHT HAND, TERNARY IN THE LEFT HAND AND VICE VERSA.

1° Get used to it by first playing very slowly: *do, re, si, mi*. (See example, Fig. 14.)

It is only when you have the rhythm of this first measure in *your ears and in your fingers* (fig. 14) that you can try to continue.

As soon as the rhythm becomes *lame*, repeat this pattern measure.



We can better appreciate the inequality when the notes are thus close together.

\* \* \*

Fischbacher<sup>36</sup> advises practicing this kind of difficulty by mentally adding notes that facilitate independence, while giving each of them its exact duration and place. (See example, Figure 15).



Once the rhythm has been acquired, the notes added mentally are deleted.

2° Play the scale, right hand alone, *strongly* marking the first note of the triplets, then the left (also alone) strongly marking the first note of the groups of two quavers. Try hands together once while counting and thinking only of the notes falling on the beats.

Repeat hands apart and hands together.

When you are certain of doing exactly the *three for two* very regularly, going extremely slowly, only then will you take a more lively movement.

3° Play *very loud with one hand, very soft with the other*. Over-pacing by counting out loud and marking times is also a good exercise for developing independence of hands and rhythms.

A. — THREE NOTES ON THE RIGHT HAND, FOUR ON THE LEFT AND VICE VERSA. — Proceed as for triplets played simultaneously with two eighth notes.

S. — AS ABOVE, BUT BY SIMILAR MOVEMENTS. — To the difficulty of independence of the hands is added that of *independence of the fingers*, the fingerings being different. Place the hands *two or three* octaves apart.

T. — SCALE IN THE RIGHT HAND WITH VARIOUS LEFT ARPEGGIO AND VICE VERSA. — To play by contrary movements and by similar movements. (See Fig. 16.)

First measure: example of a scale with similar perfect chord arpeggio movement.

Second bar: scale with dominant seventh chord, contrary movement.

There are many other combinations: with *staccato* in one hand, *legato* in the other, *chords*, *octaves*, etc.

These indications are more than sufficient to guide the pupil and give a sufficiently complete overview to enable him to vary the study and to repeat - *the same exercises* - a considerable number of times and

---

<sup>36</sup> *Advice for Young Pianists*, p. 23.

in very opposite ways.

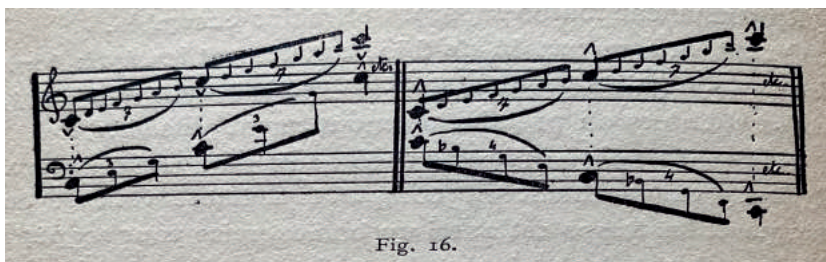


Fig. 16.

## CHROMATIC SCALES

The chromatic scale is an excellent job of softening and passing the thumb, given the frequent use of this finger under the middle finger.

Put the thumb on all the white keys, *except on fa* ♮ and *do* ♮ where you must put the *second* finger, the *third* will land on all the black keys. This fingering is the most used and it is the one by which we obtain the most sonority. (See Fig. 17, letter A.)

There is another equally good, the use of which is more favorable to the execution of passages requiring a great deal of connectivity and rapidity. (See in this same chapter: Different fingerings, page 102.)

### SEVENTH SYNOPTIC TABLE

#### CHROMATIC SCALES

| PRIMARY METHOD<br>(Must be suitable for all genres). |                                                                                          |                |
|------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>Elevated.</b>                                     | Exaggerated raising of the fingers, with flexion of the phalanges                        | Page<br>45, 87 |
| <b>Close.</b>                                        | Minimal movement, deep pressure on each note                                             | 53, 88         |
| <b>Rhythmic.</b>                                     | With various accents: 2 in 2, 3 in 3, 4 in 4, 5 in 5, 6 in 6, 7 in 7, etc.<br>(combined) | 89             |
| <b>Nuanced.</b>                                      | Fortissimo. Pianissimo. Crescendo and diminuendo                                         | 91             |
| ADDITIONAL METHODS                                   |                                                                                          |                |
| <b>Different fingerings.</b>                         | B. - Thumb passing under fourth finger                                                   | 102            |
|                                                      | C. - Thumb passing under fifth finger                                                    | 102            |
|                                                      | D. - Fingering of the do major scale                                                     | 102            |
|                                                      | E. - Connected fingering                                                                 | 102            |
|                                                      | G. - Fingers passing over each other: 1° three over four; 2° four over five              | 103            |
| <b>Double notes.</b>                                 | G. - A third, major and minor                                                            | 104            |
|                                                      | H. - A sixth, major and minor                                                            | 104            |
|                                                      | I. - A tenth, major and minor                                                            | 104            |
|                                                      | J. - Mixing intervals                                                                    | 104            |
| <b>Contrary movement.</b>                            | K. - Both hands starting on the same note                                                | 105            |
|                                                      | L. - A third, major and minor                                                            | 105            |
|                                                      | M. - A sixth, major or minor                                                             | 105            |
|                                                      | N. - Number of notes: even on the right, odd on the left and vice versa                  | 105            |
|                                                      | O. - Method above with application of different fingerings                               | 105            |

As with the diatonic scales, the *articulation exaggerated high* and that *exaggerated close*, followed by the *rhythmic study*, with *various accentuations* and *mixed* as well as *nuanced*, are the *primary methods* essential to the good execution of these scales.

All the notes following each other in semitones, it is very important that the finger that has just played leaves the key at the precise moment when the other goes down. This is essential to avoid any

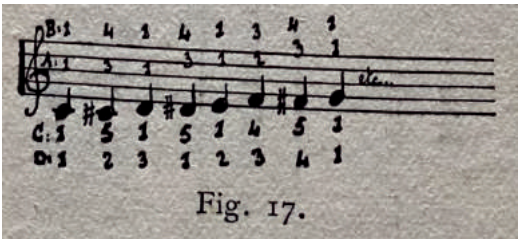


confusion between the notes and to have a clear and precise playing.

### Different fingerings.

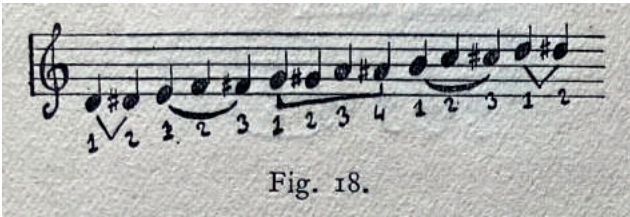
One of the main difficulties consists in frequently passing the thumb under the third finger, it will be very useful to practice using more complicated fingerings, such as:

- B. — *Thumb and four.*
- C. — *Thumb and five.*
- D. — *Fingering of the do major scale. (See example, Figure 17.)*

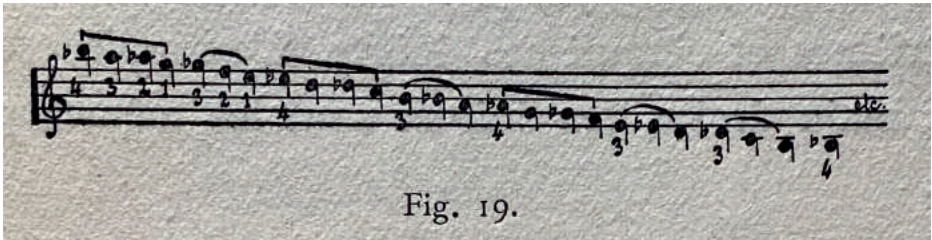


E. — *Connected fingering, to be used preferably for fast linked passages, requiring lightness and softness. (See Figs. 18, 19, 20 and 21.)*

RIGHT HAND. — Best going up, the series repeats itself every *twelve* notes, at every octave.



Best going down, the series repeats every two octaves.



LEFT HAND. — Better going up, series reproducing every two octaves.

\* \* \*



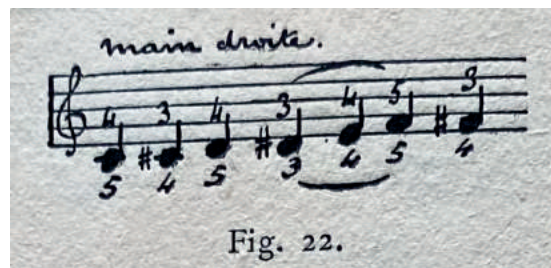
Best on the way down, repeating series at each octave.



**F. — FINGERS PASSING OVER ONE ANOTHER.**

1° The third passing over the fourth. (See Fig. 22.)

2° The fourth passing over the fifth. (See Fig. 22.)



This fingering is often useful in songs to help with slurs, and is also excellent practice for the fourth and fifth fingers. The example is given for the right hand, the fingerings are the same for the left.

**Double notes.**

G. — TO THE MAJOR THIRD. — The right hand starts and plays four notes before the left: *do, do#, re, re#*.

TO THE MINOR THIRD. — The right hand plays three notes before (which begins) the left: *do, do #, re*.

H. — IN SIXTH MAJOR. — The left hand plays four notes before the right: *do, do#, re, re#*.

IN SIXTH MINOR. — The left hand plays three notes before the right: *do, do#, re*.

I. — TO THE TENTH, MAJOR AND MINOR. — Same scales as those in the third, easier because of the

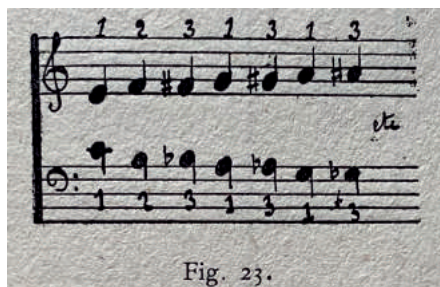
distance between the two hands.

J. — MIXING OF INTERVALS. — By linking together the scales at the third, the sixth and the tenth.

**Contrary movement.**

K. — BOTH HANDS BEGINNING ON THE SAME NOTE.

L. — IN THIRD (major and minor). This approach offers the advantage (for the major mode) of having the same fingers of each hand on the white and black keys. (See example, Fig. 23.)



M. — IN SIXTH (*major and minor*).

N. — EVEN NUMBER OF NOTES ON THE RIGHT AND ODD ON THE LEFT AND VICE VERSA. — Very good job on achieving independence of the hands. (See Diatonic Scales, p. 97.)

O. — THE ABOVE EXERCISES, APPLYING TO THEM DIFFERENT FINGERS. — A *third*, a *sixth*, a *tenth* (major and minor). Also mix the rhythmic accentuations.

## ARPEGGIOS

The main difficulty of the arpeggios consists in the passage of the thumb under the third and fourth fingers. (See Hand Position, page 31.)

### EIGHTH SYNOPTIC TABLE

---

## ARPEGGIOS

Perfect chords (major and minor), dominant seventh and diminished seventh and their inversions.

| PRIMARY METHOD                    | ADDITIONAL METHODS                                      |
|-----------------------------------|---------------------------------------------------------|
| A. - Holding all the notes p. 107 | G. - By tackling p. 111                                 |
| B. - Up close p. 108              | H. - By repeating each note p. 112                      |
| C. - Rhythmic p. 108              | I. - Interrelated and nuanced p. 112                    |
| D. - Opposite movement p. 110     | J. - Different fingers p. 113                           |
| E. - Elevated joint p. 110        | K. - By modifying the normal succession of notes p. 114 |
| F. - In trills p. 111             | L. - By deleting one or two notes p. 114                |

To obtain a good passage, it is necessary that the thumb extends as much as possible under the other fingers, this without the hand turning and without the elbow rising.

The address can and should help make this passage, but it is best to resort to it only as a last resort, when one is able to play correctly and connected.

Use the *fourth finger* when there is an interval of *third* formed with the fifth or the thumb.

Use the *third finger* when there is a *fourth* interval formed with the fifth or the thumb.

Interval of: 3rd = 4th finger.

Interval of: 4th = 3rd finger.

### PRIMARY METHOD

#### **Holding all the notes.**

A. — The best way to study arpeggios is that which consists (for the right hand), in *holding all the notes* preceding the thumb when going up, or the following when going down (opposite for the left hand).

It is also necessary, after pressing in the thumb, to make a small *pause* before continuing, so that the thumb gets used to this position.

“This exaggerated difficulty that one creates for oneself momentarily brings, when one frees oneself from it, an extreme facility<sup>37</sup>.”

---

<sup>37</sup> Ch. Delioux, *First Workbook*, p. 41.

\* \* \*

THREE-NOTE ARPEGGIO (major perfect chord, see example: fig. 24 and 25).

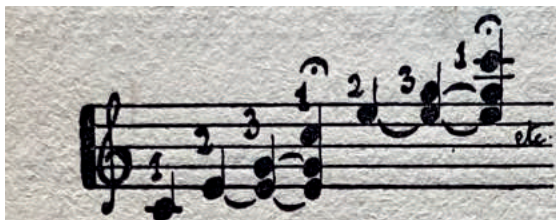


Fig. 24. — Main droite en montant  
(contraire pour la main gauche).

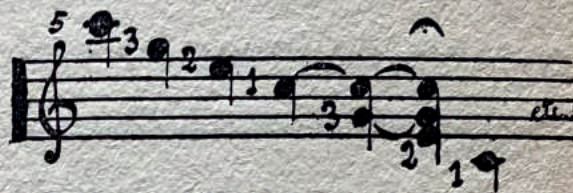


Fig. 25. — Main droite en descendant  
(contraire pour la main gauche).

FOUR-NOTE ARPEGGIO (dominant seventh chord, see example, fig. 26).

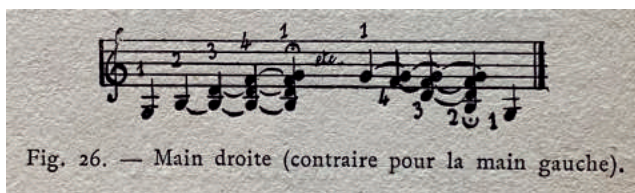


Fig. 26. — Main droite (contraire pour la main gauche).

**From close.**

B. — DEEP PRESSING OF EACH KEY, *minimal* articulation movement. (See Close Articulation, pages 53, 88.)

**Rhythmic.**

C. — THE THREE-NOTE ARPEGGIO (*major and minor perfect chords*), MUST BE IN RHYTHM:

1° of *two* in *two*.

2° from *four* to *four*.

This last accent reproduces the arpeggio by *increase* and provides the advantage of presenting alternately an accent on all the fingers.

It is therefore one of the best for equalizing the sound.

3° FROM THREE TO THREE. — This approach is less advisable than the preceding ones, the accented note being almost always played by the thumb, whose natural strength does not need special exercises to develop.

FOUR-NOTE ARPEGGIOS (*dominant seventh and diminished seventh chords*).

1° of *two* in *two*.

2° from *three* to *three*.

\* \* \*

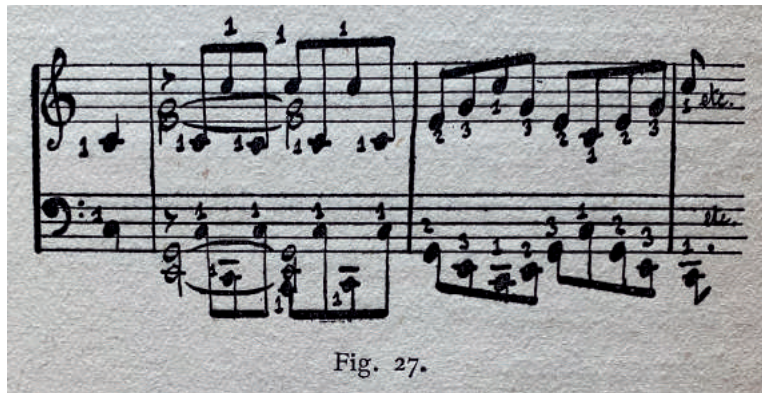
This second emphasis is preferable to the first. It opposes the repeated succession of the four notes, the accent is marked sometimes by one finger, sometimes by another, which equalizes the strength of each of them.

Accented notes make the arpeggio sound in the opposite direction by *increase*.

3° OF FOUR IN FOUR. — Less useful than those already mentioned, for the same reasons as those of the accentuation of *three* in *three* of the three note arpeggios.

### Contrary movement.

D. — APPLY TO THE CONTRARY MOVEMENT ALL THE PRACTICE METHODS ALREADY INDICATED. — We can usefully add a to-and-fro articulation of the *thumb*. (See example, Fig. 27.)



The same goes for four-note chords, holding *three* notes instead of *two*.

This study will give suppleness and lightness to the thumb, while making it easier to pass under the hand.

### Elevated joint.

E. — The upper articulation is less essential for the execution of arpeggios than for that of scales. If a finger lingers a little on a key, does not rise immediately when the other lowers, this cannot result in rustling for the ear, all the notes of the arpeggios forming part of a chord and possibly, for therefore, be flattened without resulting in discrepancy.

The top articulation will however be very useful to obtain progress in the independence of the fingers. We must try to *lift them very high* (by bending them) while keeping those who are not playing *completely still*. It will be used mainly when the third or fourth fingers pass over the thumb.

F. — TRILL PRACTICE IS THE SUPERLATIVE OF ELEVATED ARTICULATION. — Take care to always keep the non-playing fingers motionless.

This method develops their independence and prepares them for velocity.

\* \* \*

Start slowly giving the joint its maximum movement and decrease it as the speed increases.

RHYTHM: *two in two, three in three, or four in four.* (See Trills, page 135.)

### ADDITIONAL METHODS

#### By attacking.

G. — BY ATTACKING, which gives the same result as *holding all the notes*, but has the additional advantage of getting the fingers used to finding the notes more quickly, becoming aware of *shapes* and *distances*. (See example, figs. 28 and 29.)

Major triad arpeggios.

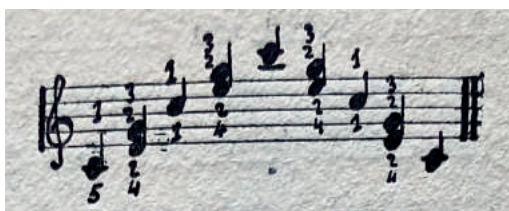


Fig. 28. — Fingers above for the right hand, below for the left hand.

Dominant seventh chord arpeggios.

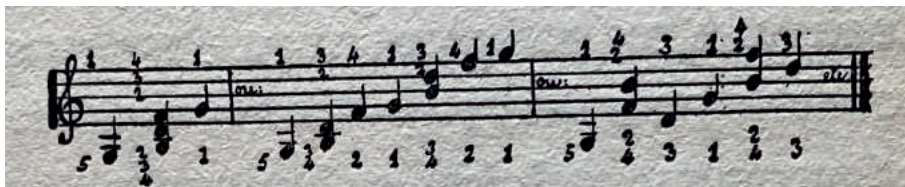


Fig. 29. — Fingerings above for the right hand, below for the left hand.

#### By repeating each note.

H. — BY REPEATING EACH NOTE, *twice, three times, etc.* With the different accents indicated on page 56.

These methods are excellent for being certain of giving a similar pressure force to all the keys, and for obtaining an equal sound from each finger, on each note.

#### Interrelated and nuanced.

I. — Linked together and nuanced in various ways, same study as for the scales. (See page 90.)

#### Different fingerings.

J. — Only use the different fingerings when you are certain of executing the arpeggios correctly with

the normal fingering, and when the latter no longer offers any kind of difficulty.

1° Remove the use of the third finger and replace it with the fourth.

2° Apply to all major and minor keys the fingering of the *do arpeggio* (three-note chords), that of the *dominant seventh arpeggio of do* (dominant seventh chords) and that of the *seventh arpeggio diminished* starting on *do natural*.

The thumb will rest indiscriminately on the white or black keys. This method constitutes an exercise considerably facilitating the use of normal fingering.

3° Passage of the thumb under the fifth finger in the following order: *Thumb, second, third and fifth fingers* (1235, 1235, 1235, etc.).

Apply this fingering to the direct state of the *dominant seventh* starting with a white key (*dominant seventh of: do, sol, re, la and si*).

“The use of the two extreme fingers (thumb and five), on the two extreme notes of the seventh, gives the hand much more aplomb than if we used the fourth finger<sup>38</sup>.”

4° The fingering of the *do major scale*: — 123, 1234, — applied to all the *three and four note arpeggios* is also conducive to the execution of the arpeggios as well as that of the scales. (See scales, page 97.)

### By modifying the normal sequence of notes.

K. — Modifying the normal succession of notes is also fruitful, it makes it possible to repeat each of the different arpeggios a greater number of times and facilitates the analogous passages which one encounters in the pieces (fig. 30 and 31) arpeggios of perfect chords.

Example :

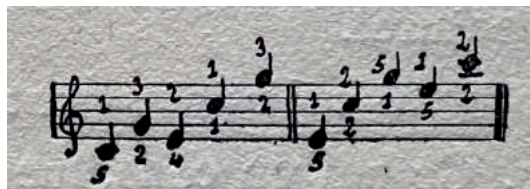


Fig. 30. — Fingerings above for the right hand, below for the left hand.

Dominant seventh chord arpeggios.

\* \* \*

---

<sup>38</sup> Ch. Delioux, *First Workbook*, p. 47.





Fig. 31. — Fingerings above for the right hand, below for the left hand.

**By deleting one or two notes.**

L. — You can only delete one note from the three-note arpeggios and: one or two, from the four-note arpeggios.

This study is beneficial to soften and facilitate the passage of the thumb.

## INTERVALS

The ease of landing wide intervals does not simply depend on the width of the hand or the length of the fingers.

It is true that a very large hand will have more spread than a very small one. But it is also certain that two hands of identical dimensions will be susceptible to different spacings, according to their degree of natural flexibility.

It is possible, with the help of a well-understood work, to increase the spread of all hands. Not only thanks to adequate practice to this difficulty one will acquire the facility to tackle wider intervals, but one will also note an improvement in the flexibility of the fingers, the resistance of the *palmar aponeurosis* being less than before.

“The resistance of the palmar aponeurosis always harmonizes marvelously in a finger, with that of the aponeurotic expansion or expansions of that finger. This second resistance is always, in a finger, relative to the first and subordinate to it. The parts of the palmar aponeurosis that oppose the most resistance to the development of isolated movement of the ring finger are: the transverse ligament, and its interdigital extensions<sup>39</sup>.”

### NINTH SYNOPTIC TABLE

#### INTERVAL TABLE

| Left hand. |                |               |                | Right hand.    |               |                |        |
|------------|----------------|---------------|----------------|----------------|---------------|----------------|--------|
| Thumb.     | Second finger. | Third finger. | Fourth finger. | Fourth finger. | Third finger. | Second finger. | Thumb. |
| 2 — 1      | 3 — 2          | 4 — 3         | 5 — 4          | 4 — 5          | 3 — 4         | 2 — 3          | 1 — 2  |
| 3 — 1      | 4 — 2          | 5 — 3         |                |                | 3 — 5         | 2 — 4          | 1 — 3  |
| 4 — 1      | 5 — 2          |               |                |                |               | 2 — 5          | 1 — 4  |
| 5 — 1      |                |               |                |                |               |                | 1 — 5  |

*See ways to study using this chart, page 118.*

The interval is an essential quality to have a linked, well-sustained playing, to attack easily: *sixths*, *octaves*, *chords*, to hold long notes and make the various parts heard distinctly.

Many works by: *J.-S. Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Rubinstein, Liszt*, etc., cannot be performed if you do not have a sufficient “hand span”.

As for the performance of modern works from *César Franck* to the present day, works which most increase the sonority of the instrument, thanks to the wider positions of arpeggios and chords, they require a great extension.

Every pianist must be able to play tenths and easily play octaves using the fifth, fourth, third fingers,

<sup>39</sup> D'Urdée, Levacher, *On the Anatomy of the Hand*, p. 48.

and even be able – although with more difficulty – to play them with the thumbs and index fingers, second and fifth fingers.

A satisfactory difference often makes it possible to hold the basic notes without the help of the pedal. There are many cases where its use would be necessary to sustain a low note, and where it is not possible to call on its help if one wishes to preserve the clarity of the notes played in the other parts. That's when enough of a gap can give the desired effect without confusion. (See Pedals, page 175.)

Very often also the passages of arpeggiated notes produce a more beautiful effect when you can hold all the notes, the sound gains in richness and the dryness of the piano is lessened.

The most useful spreads are those of: Thumb and five, Thumb and four, two and five, but practicing them only would give an incomplete result, *it is necessary to increase the spacing between all the fingers.*

I know of no better or more complete exercise than that given by Ch. Delioux in his first notebook. (See ninth synoptic table, p. 116.)

### **Different ways to study using the interval chart.**

Place your hand flat, taking care not to lean it towards the thumb or the fifth finger, and place it very close to the keys.

1° *Push in the fourth finger* (right hand), then with the left remaining free, take the fifth finger, pull it so as to place it as far as possible, play it twice, always with the help of the left hand .

Then place the *fourth finger* on the next key and start again on a few notes of the *do major* scale. Then go back down, operating inversely: ring finger pressed and the left hand pulling the little finger.

2° *Play again using the same fingers, hands together, decreasing the aforementioned spacing by one note.*

3° *Play again once again with the same fingers, pressing down, and reduce the previous spacing by one more note, if you have to. — Do the same for all the fingers, as shown in the interval table, p. 116.*

Play each day: Etudes and Pieces, once:

1° *By taking all the notes;*

2° *By tackling everything that can be tackled, which will significantly increase the spacing of the fingers and retain the acquired one.*

In the chapter reserved for mechanical adjuvants, I will describe a small device which has rendered me invaluable services. (See p. 156.)

## DOUBLE NOTES

### THIRD AND SIXTH

#### Scales in Thirds.

The study of thirds is ideal for strengthening the fourth and fifth fingers, their use being much more frequent in scales in thirds than in those with single notes.

The passage of the thumb is transformed into a *reversal of the hand* and the *passage of the fingers one above the other*: in the ascending scale (of the right hand), and descending (of the left hand). (See fingering, Fig. 32.)

*Ch. Delioux* has found a very practical way to mark the fingerings of this kind of scales. In order not to tire the sight, by a large number of figures, it indicates:

1° By a curved line, the series that is obtained by the natural succession of the five fingers (See fig. 32);

2° By a straight line, the series of four notes. (See Fig. 32.)



Fig. 32. — Fingerings above for the right hand, below for the left hand.

All the exercise books giving the fingerings of the scales in third, I considered that it was not essential to enlarge this volume by insisting on this subject.

#### PRIMARY METHOD

A. — **Elevated.** — *Exaggerated articulation of the fingers* (maximum range of motion).

B. — **Close.** — *By pushing each note deeply* (minimum movement).

#### TENTH SYNOPTIC TABLE

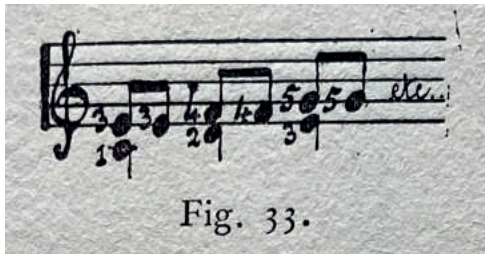
DOUBLE NOTES  
THIRD AND SIXTH  
(scales and arpeggios).

|                |                    |
|----------------|--------------------|
| PRIMARY METHOD | ADDITIONAL METHODS |
|----------------|--------------------|

|                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>A. - <b>Elevated.</b> Exaggerated articulation p. 120<br/>         B. - <b>Close.</b> Minimum movement p. 120<br/>         Repetition of notes p. 122<br/>         C. - <b>Rhythms.</b> Various accents p. 122</p> | <p>D. - <b>While holding</b> a note, passing over fingers p. 123<br/>         E. - <b>Trills.</b> With various accents p. 123<br/>         F. - <b>Different fingering.</b> p. 124<br/>         G. - <b>By contrary movement</b> p. 124<br/>         H. - <b>Arpeggios</b> p. 124</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

In order to equalize the sound, to be sure to hear all the notes, it is useful to repeat:

1° *The top note.* (See example, Fig. 33.)



2° *The lower note.* (See example, Fig. 34.)



Same thing with the left hand. To save time you can repeat the upper note, — with both hands, — *going up*, and the lower note, also with both hands, *going down*.

3° *Repeat the two notes, twice, or three times.*

C. — **Rhythmic**, with accents:

- 1° of *two in two*;
- 2° from *three to three*;
- 3° from *four to four, five, six*, etc..., as well as for the simple scales. (See Rhythmic Scales, p. 89, 97.)

SECONDARY METHODS

D. — **While holding a note.**

One of the main difficulties of scales in thirds consists in achieving well connected playing. It is mainly at the passage of the reversal of the hand that you must pay the most attention.

\* \* \*

One of the most fruitful methods for overcoming this difficulty of the inversion of the hand and the fingers passing over each other, will be to remain on the fifth finger (ascending) and on the thumb, descending to the right hand, — contrary for the left. — (See example, Fig. 35.)

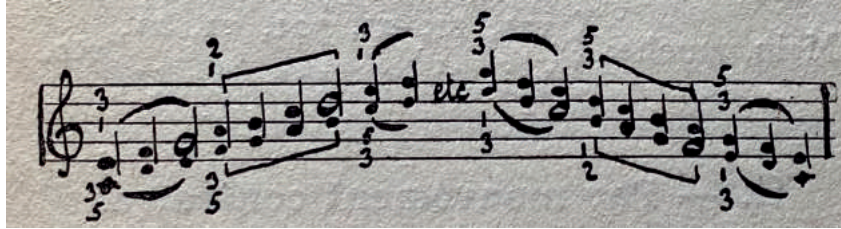


Fig. 35. — Fingerings above for the right hand, below for the left.

**E. — Trills with various accentuations.**

This study, in the form of a trill, is very rewarding:

- 1° at the *beginning of the scale*;
- 2° at the *place of the inversion of the hand*. (Example, Fig. 36.)



Fig. 36.

It can be applied, mainly, to the scales of: *do, sol, re, mi, si b*, majors, and of: *do, sol, re, la, and fa*, minors. The change of position (in these keys) is done with both hands at the same time.

**F. — Different fingerings.**

- 1° *Apply the fingering of the do major scale, to all keys.*
- 2° *Also apply to all keys the fingering below:*

|             |                                                        |      |
|-------------|--------------------------------------------------------|------|
| Right hand. | 345, 34, 34, 345, 34, 34,<br>123, 12, 12, 123, 12, 12, | etc. |
| Left hand.  | 321, 21, 21, 321, 21, 21,<br>543, 43, 43, 543, 43, 43, | etc. |

**G. — By contrary movement.**

By using all the methods indicated above and by combining them with each other.

\* \* \*

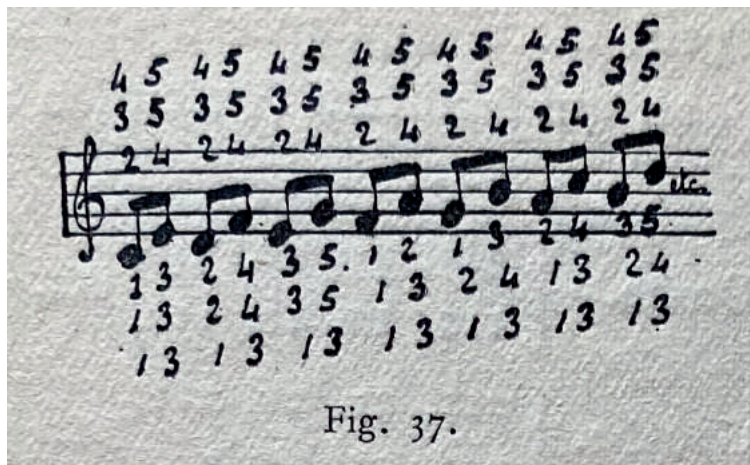
H. — Arpeggios.

*It is always useful to play flat what is written arpeggiated and arpeggiated what is written flat.*

Any practice method can be applied to this form of study.

*Also adapt the modification of the fingerings.*

Example, fig. 37.



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notation consists of a sequence of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. Above the staff, there are two rows of numbers: the first row contains pairs of numbers (4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5, 4 5) and the second row contains pairs of numbers (3 5, 3 5, 3 5, 3 5, 3 5, 3 5, 3 5, 3 5). Below the staff, there are three rows of numbers: the first row contains pairs of numbers (2 4, 2 4, 2 4, 2 4, 2 4, 2 4, 2 4, 2 4), the second row contains pairs of numbers (1 3, 2 4, 3 5, 1 2, 1 3, 2 4, 1 3, 2 4), and the third row contains pairs of numbers (1 3, 1 3, 1 3, 1 3, 1 3, 1 3, 1 3, 1 3). The staff ends with 'etc.'.

Fig. 37.

**Scales in Sixths.**

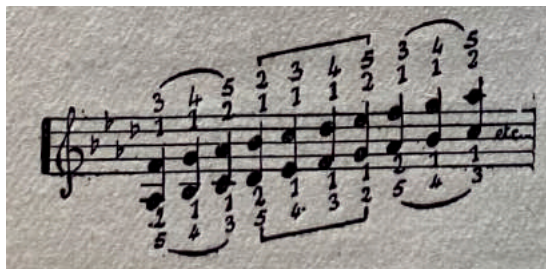
Use the same methods as for scales in thirds.

The sixths contain in addition to the passage of the thumb, reversal of the hand, passage of the fingers one above the other, a difficulty of separation.

It will be good to work on the spread chart and particularly the extension between the following fingers: 2 and 5, — 2 and 4, — 1 and 4 —.

We have to use the same finger several times in a row. The important thing is to give a touch of connection to one of the two parts.

Example, fig. 38.



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notation consists of a sequence of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. Above the staff, there are two rows of numbers: the first row contains pairs of numbers (3 4, 4 5, 2 3, 3 4, 5 2, 3 4, 5 2) and the second row contains pairs of numbers (1 2, 1 1, 1 1, 2 1, 1 1, 1 1, 2 1). Below the staff, there are two rows of numbers: the first row contains pairs of numbers (1 5, 1 4, 1 3, 2 5, 1 4, 1 3, 2 5) and the second row contains pairs of numbers (5 4, 4 3, 3 2, 5 4, 4 3, 3 2, 5 4). The staff ends with 'etc.'.

Fig. 38. — Fingerings above for the right hand and below for the left.

\* \* \*

When you are sure of the correct fingering and that it no longer offers any difficulty, you can then apply to all the scales that of *do major*, which will facilitate execution with normal fingering.

|        |                                        |      |
|--------|----------------------------------------|------|
| Right. | 345, 45, 45, 345,<br>112, 12, 12, 112, | etc. |
| Left.  | 211, 21, 21, 211,<br>543, 54, 54, 543, | etc. |

We will have to create arpeggio exercises in sixths<sup>40</sup>:

1° on the perfect chord;

2° on the dominant seventh chord;

3° on the diminished seventh chord.

---

<sup>40</sup> Ch. Delioux's *Second Exercise Book* gives many ways to play the sixths.



OCTAVE

SCALES. — ARPEGGES. — REMOTE NOTES.

SCALES.

Octaves can be played in two distinct ways:

1° Using the wrist joint;

2° Using the articulation of the fingers.

They are of great use to acquire the flexibility of the wrist, its lightness, to facilitate the musical punctuation by *attack* and *detach*.

Small hands that can hardly reach the octave will do well, in order to avoid the stiffness that is so detrimental to progress, to exercise at the wrist joint on smaller intervals, either: *thirds* or *sixths*.

ELEVENTH SYNOPTIC TABLE

OCTAVE

SCALES (p. 126). — ARPEGGIOS (p. 130). — REMOTE NOTES (p. 130).

| PRACTICE METHODS                                                                                                                                                                                                                       |                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|
| WRIST AND FOREARMS (p. 126).                                                                                                                                                                                                           | FINGERS BY LINKING (p. 131). |
| A. — <b>Elevated</b> p. 128<br>B. — <b>Close</b> p. 128<br>C. — <b>Alternate</b> p. 128<br>D. — <b>Various fingerings</b> p. 129<br>E. — <b>Contrary movement</b> p. 129<br>F. — <b>Rhythms</b> p. 129<br>G. — <b>Arpeggios</b> p. 129 |                              |

A. — **Elevated.** — *The octaves should be studied by first exaggerating the raising movement of the hand, — keeping the fingers not playing well isolated from the others. (See Wrist, p. 60.)*

It is advantageous during the preparatory work to bend all the fingers at the same time as the hand rises.

These flexions facilitate the lifting movement of the hand at the same time as they make the fingers more flexible.

Place the thumb and ring finger on the same line. (See Position of Fingers, page 35.)

\* \* \*

Sometimes play only a single note, with the fifth, then with the thumb, then bring these two fingers together to form the octave.

Apply all the methods mentioned in the "Wrist" chapter (page 60).

B. — **Close.** — With repetition of one finger, then the other, finally both. Repeat the same notes: twice, three times or four times. (See Double Notes, page 122.)

Play: *staccato, louré, trill, etc.*

Make scales of all kinds: *octave, third and sixth*, major and minor.

C. — **Alternate.** - That's to say :

Take care to raise one hand well when the other lowers.

Vary the methods and the number of notes for each hand:

*Two on the right for one on the left (or the opposite).*

*Three on the right for one or two on the left (or the opposite, etc...).*



D. — **Various fingerings.** - To employ :

*Thumb and five.*

*Thumb and four.*

*Four on the black keys and five on the white ones.*

*Thumb and three.*

If we have a sufficient extension:

*Thumb and two.*

*Two and five.*

E. — **Opposite movement.** — Apply all the approaches indicated above to the scales by contrary movement.

F. — **Rhythms.** "Two in two, three in three, four in four, etc..."

G. — **Arpeggios.** — Movement from left to right, instead of up and down.

\* \* \*

Hold: *thumbs and fives*, or *thumbs and fours*, as *firm* as possible. This method is very useful for perfecting the attacks of the two extreme fingers.

Apply the various methods already mentioned.

The rhythm with accentuation of: *three in three*, is particularly favorable, the accent being carried alternately on the upper and lower finger, equalizes the sonority. (See Tremolo, page 140.)

#### ARPEGGIOS.

Arpeggios are more difficult to perform than scales, because of the wide and irregular intervals they present.

It is necessary to practice the leaps of the third and the fourth.

The study in the form of a trill is very advisable, the alternating movement also.

It is also very good to exaggerate the difficulty by increasing the intervals.

Which will be a route to the study of distant notes.

Example: fig. 40



#### DISTANT NOTES.

These notes require the movement of the forearms, the body must remain still.

The best job is to make the difficulty bigger, by *increasing the distances*. (See Moving the Forearm, page 62.)

Practice scales and arpeggios, putting the notes at least two octaves apart.

1° Use different fingers.

In simple notes: 5.5. — 5.4. — 4.5. — 5.1. — 1.5. —  
4.4. — 4.1. — 1.4. —  
1.1. —

\* \* \*

In double notes. Octaves.

2° *Keep the tonic at the base and with each movement: Increase the distance by one note.*

#### OCTAVES OF THE FINGERS, LINKED.

It is essential, to play the linked octaves, to use the *fourth* finger and sometimes even the *third*.

We will have to train them to pass over each other. (See Fingers, page 170.)

When two black keys follow each other up, the fourth lands on the second, we generally put the third finger on the first. (See Fingerings, page 170.)

Practice the single notes first, so that all the attention is on the third, fourth and fifth fingers. After, practice only on the double notes, in octave.

## CHORDS

*Three notes:* perfect major and minor and their inversions.

*Four notes:* dominant seventh, diminished seventh and their inversions.

### SECOND SYNOPTIC TABLE

## CHORDS

(three notes: perfect, major and minor and their inversions. Four notes: dominant seventh, diminished seventh and their inversions).

### PRACTICE METHODS

|                                  | Page |
|----------------------------------|------|
| A. — <b>Intervals</b>            | 132  |
| B. — <b>Repetitions of notes</b> | 133  |
| C. — <b>Trills</b>               | 134  |
| D. — <b>Arpeggios</b>            | 134  |
| E. — <b>Scales</b>               | 134  |
| F. — <b>Arpeggios</b>            | 134  |
| G. — <b>Jumps</b>                | 134  |

A. — **Intervals.** — The main difficulty with four- and five-note chords is caused by the lack of space. We must therefore, in studying them, do a special job of extending the fingers. (See Spread Chart, page 116.)

The chords must be played: from the wrist *very closely*, without tapping, to avoid harsh and brutal sounds.

In order to have the necessary strength, we combine with this attack of the wrist, the movement of the forearm relaxed.

B. — **Repetitions of notes.** — To obtain an equal sound (with each finger), it is useful to play by repeating one or *more notes*, which is moreover an excellent study of independence of the fingers.

Many combinations will have to be used. I will give just a few by way of example:

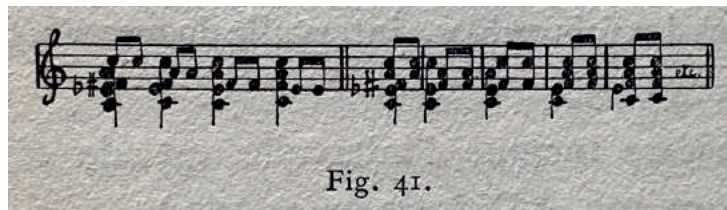


Fig. 41.

*Philipp*, in a notebook entitled: *Preliminary exercises, dedicated to Mathias*, gives a considerable number

of possible combinations on the diminished seventh chord.

Take care to put all the fingers on the same line, in order to be able to more easily give an equal sound to each note. (See Hand Position, page 35.)

Repeating: two, three and four times each chord, *up close*, without leaving the keys is excellent: to stretch the wrist and gain velocity.

C. — **Trills.** — The study, in the form of trills, is invaluable for accustoming the fingers to quickly finding the places and acquiring the automatic memory of the intervals.

D. — **Arpeggios.** — Play while arpeggiating, so that each finger gives a very similar sound in strength and quality.

E. — **Scales.** — Play in chords, scales like this:



Fig. 42.

Use — as for arpeggios — the *third finger*: whenever there is an interval of a *fourth*, formed with the fifth finger.

The *fourth* when the interval is a *third*. (See Arpeggios, page 107 and Fingering, page 165.)

F. — **Arpeggios.** — Also practice the arpeggios:

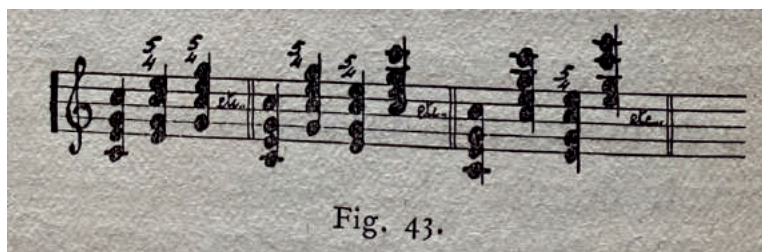


Fig. 43.

Adapt to this method all those already indicated.

G. — **Jumps.** — Also practice using jumps, moving the chords away; which is applicable to scales and arpeggios.

Adapt this method, as well as the previous ones, to all those indicated and combine them.

## TRILLS

The great difficulty with trills comes from the native inequality of the five fingers, their lack of independence and their insufficiency of velocity.

It is those of the fourth and fifth, third and fourth fingers, which are the most difficult.

A. — **To articulate from above.** — We must, at the beginning of the study, increase the movement of articulation, while keeping the hand completely immobile, as well as the fingers not playing. One of the most profitable approaches consists in holding down all the notes, so as to suppress all movements other than those essential. (See Mechanical Accessories: Bar, page 115.)

*Start slowly.*

B. — **Articulate closely,** giving each note its maximum sonority.

C. — **Rhythm** of *two by two* (by putting the accent sometimes on one finger, sometimes on the other), of *three in three*, *four in four*, etc..., by increasing the speed and decreasing more and more the movement of articulation, until making it almost invisible when the values become very fast. (See Fig. 44, page 136.)

### THIRTEENTH SYNOPTIC TABLE

#### TRILLS

|                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A. - <b>Elevated articulation</b> p. 135<br>B. - <b>Close articulation</b> p. 135<br>C. - <b>Various rhythms</b> p. 135<br>D. - <b>Different fingerings</b> p. 137<br>E. - <b>Close and spread notes</b> p. 137 | F. - <b>Contrary movement</b> p. 138<br>G. - <b>In all keys</b> p. 138<br>H. - <b>In double notes</b> (thirds, sixths, etc.) p. 138<br>I. - <b>In triple notes</b> (diminished seventh chords, dominant seventh, etc.) p. 138 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

#### EXAMPLE OF ACCENTS

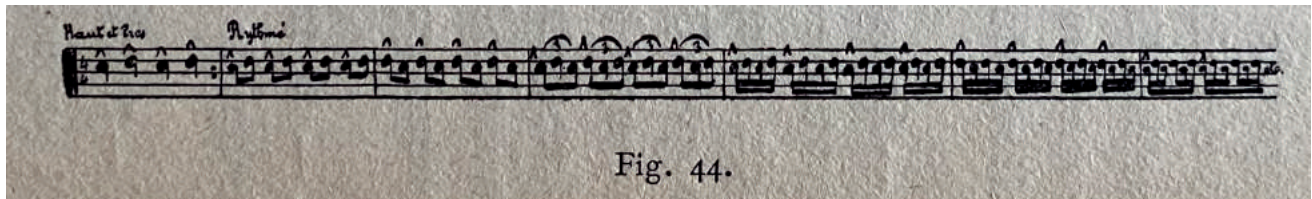


Fig. 44.

You can replace the held notes by keeping your non-working fingers well raised and motionless.

If we study hands separately, we can hold with the free hand the fingers of the one who plays.

I had a small device built, very simple, which, while completely immobilizing the fingers not playing, leaves both hands free to act at the same time. (See Mechanical Accessories, page 155.)

Finally, practice without holding the notes and without using any device.

\* \* \*

D. — **Different fingerings.** — Although the most difficult trills are those of the *fourth* and *fifth*, *third* and *fourth*, it is useful to *practice them with different fingers*.

Example: 1, 2. — 2, 3. — 3, 4. — 4, 5.  
 1, 3. — 2, 4. — 3, 5.  
 2, 1. — 3, 1. — 4, 1. — 5, 1.  
 1, 3, 2, 3. 1, 3, 2, 3. — 1, 4, 2, 3. 1, 4, 2, 3.

E. — **Close and spread notes.** — After having practiced sufficiently on the conjoined notes, it is necessary to *practice the same on separated notes*. The diminished seventh chord lends itself very well to this kind of study. It provides (in addition to the difficulty of extension), the advantage of forcing the fingers to land indifferently on the black and white keys.

F. — **Contrary movement.** — This method allows *both hands to use the same fingers at the same time*. All the ways indicated above, as well as those that follow, must be adapted to it.

G. — **In all keys.** — *When transposing chromatically*, the fingers place themselves indistinctly on the black and white keys. We can thus play the same exercise a large number of times with the same fingers, and yet in always different ways. (See Transpose, page 72.)

H. — **Trills in double notes.** — Trills in *thirds on close* (joint) notes.

Adapt to this new form all the methods indicated for the trills in simple notes.

Use different fingerings such as:

|             |                                                                                                                  |
|-------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Right hand. | 3, 4. 4, 5. 3, 5. 4, 5. 4, 5. 3, 4. 3, 5. 4, 5.<br>1, 2. — 2, 3. — 1, 2. — 1, 2. — 1, 3. — 2, 1. — 2, 1. — 2, 1. |
| Left hand.  | 1, 2. 2, 3. 1, 5. 1, 2. 1, 3. 2, 1. 2, 1. 2, 1.<br>3, 4. — 4, 5. — 3, 2. — 4, 5. — 4, 5. — 3, 4. — 3, 5. — 4, 5. |

I. — **Trills in triple notes.** — (On chords: *diminished seventh*, and on *sixths applied to these*, as well as on *scales, chords of three notes* or *dominant seventh*.)

To practice first with similar movements and using the methods indicated above.

I do not cite in this volume, the Exercises, Studies or Morceaux, which one would do well to take to practice on such or such a difficulty, but I cannot dispense with recommending: *Charles Poisot's Daily Studies of Technique*. Numbers 1 to 10, as well as 14, 15 and 24, are among the exercises that all pianists must know and practice. They are valuable for the study of trills and for giving equality, independence and strength to the third, fourth and fifth fingers.

When you encounter a trill in a piece, it is essential to determine the exact number of notes.

It will be permissible when playing, not to count them any more and to let the fingers roll at will, but you must first know precisely what you are doing.



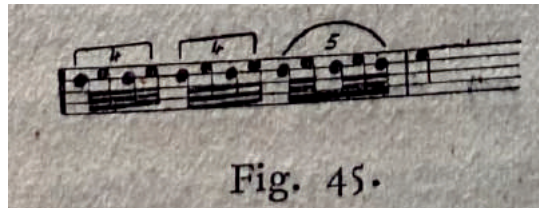
\* \* \*

Also work on the *ending* as we worked on the *trill*, then *bring the two together*.

Transpose by semitones (chromatically), or perform the difficult trill, on all the notes of one or more scales or arpeggios.

Generally the end of the trill requires an odd number of notes, in this case, it is necessary to reserve the greatest number for the end.

Example: Figure 45.



It is quite rare that the opposite has a good effect.

The treatise on *Abbreviations*, according to *Farrenc*, gives the translation of all the abbreviations used by the old harpsichordists: (Appoggiatura, tremolo, carrying of the voice, accent, acciaccatura, trill, doubled, suspension, various arpeggio modes, etc<sup>41</sup> ...).

---

<sup>41</sup> Alphonse Leduc, edit.

## TREMOLOS

*Tremolos* must be studied in the same way as the *Trills*, with this difference: that the latter are executed only with articulation of the fingers, while *Tremolos* are played with the hand and forearm.

A. — **Maximum movement.** — *The elbow must move away from the body when it is the thumb which presses the note, and come closer when it is the fifth.*

At first, this movement should be done by giving its joint its maximum amplitude.

B. — **Minimum movement.** — *Play as close as possible, the fingers should not leave the key, and will press it deeply.*

C. — **Various rhythms.** — *Rhythm with different accentuations, as well as for trills (see page 136) two in two, three in three, etc... Start slowly and gradually increase speed.*

### FOURTEENTH SYNOPTIC TABLE

#### TREMOLO

| HAND AND FOREARM MOVEMENT                            |                                                                           |
|------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| A. - <b>Maximum movement</b> p. 140                  | E. - <b>Octaves</b> p. 142                                                |
| B. - <b>Minimum movement</b> p. 140                  | F. - <b>Chords</b> (perfect, dominant seventh, diminished seventh) p. 142 |
| C. - <b>Various rhythms</b> (see Trills, 135) p. 140 | G. - <b>Different fingerings</b> (of the fingers) p. 142                  |
| D. - <b>Contrary movements</b> (see Trills) p. 138   | H. - <b>Transposition</b> (chromatically) p. 142                          |

#### DIFFERENT SHAPES OF TREMOLOS

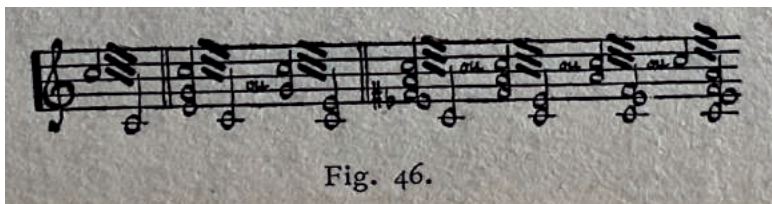


Fig. 46.

E. — **Octaves.** — First get used to playing tremolos in octaves, using the different approaches described in this chapter.

F. — **Chords.** — After having obtained good execution on the octaves, study in the same way *on various chords: Perfect chords (major and minor) and their inversions, dominant seventh, diminished seventh and their inversions.* (See Fig. 46.)

G. — **Different fingerings.** — *Use different fingerings: For octave tremolos: Thumb and five, Thumb and four, Thumb and three, etc... For those in chords: all those using weak fingers or exaggerating extension.*

Take advantage of these fingering changes to sometimes study using the joint movement of the

fingers; it should not be kept for performance, but it will provide greater flexibility and will allow you to play the same tremolo again, differently.

H.—**Transposition.** — *Transposing chromatically in semitones* does not require knowledge of the *do* clefs and offers the advantage of forcing the fingers to rest indifferently on the black or white keys, as well as to repeat the same tremolo twelve times in succession while always keeping the attention engaged. (See fig 46, Some note position changes in tremolos.)

FIFTEENTH SYNOPTIC TABLE

REPEATED NOTES

| Different fingerings.                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2, 1. — 3, 1. — 4, 1. — 5, 1. — or 1, 5. — 1, 4. — 1, 3. — 1, 2. —<br>3, 2. — 4, 3. — 4, 5. — or 5, 4. — 3, 4. — 2, 3. —<br>3, 2, 1. — 4, 3, 2. — 5, 4, 3. — or 3, 4, 5. — 2, 3, 4. — 1, 2, 3. —<br>4, 3, 2, 1. — 5, 4, 3, 2. — 5, 4, 3, 1. — or 1, 3, 4, 5. — 2, 3, 4, 5. — 1, 2, 3, 4. —<br>5, 4, 3, 2, 1. — or 1, 2, 3, 4, 5. — |                                                                                                                                 |
| A. - <b>Elevated</b> p. 143<br>B. - <b>Close</b> p. 143<br>C. - <b>Rhythms</b> p. 143<br>D. - <b>Contrary movement</b> p. 143                                                                                                                                                                                                      | E. - <b>Rhythmic independence</b> p. 145<br>F. - <b>In all keys</b> p. 145<br>G. - <b>Scales and different arpeggios</b> p. 145 |

REPEATED NOTES

**Different fingerings.**

Practice repeating the notes:

1° *with the same finger;*

2° *with different fingers.* (See fifteenth chart, page 143.)

A. — **Elevated.** — As for the study of all difficulties, *start very slowly*, giving the movement of articulation its maximum amplitude.

1° *Raise your fingers without bending them.*

2° *Raise the fingers bending them from the three phalanges.*

3° *Sliding movements by bringing the finger towards the palm of the hand.*

4° *Sliding movements by pushing the finger towards the piano.*

B. — **Close.** — *Movements up close, barely perceptible, exaggerated pressure on each key.*

C. — **Various rhythms.** — *Gradually go from slow to fast using accents: from two to two, three to three, four to four, etc.*

D. — **Contrary movement.** — After having played the same notes with both hands, at the octave, at the third, at the sixth, at the tenth, play using the opposite movement.

1° *Use the same fingers on each hand, example:*

Right: 4 3 2 1, etc.

Left: 4 3 2 1, etc.

2° *Use opposite fingers, example:*

Right: 4 3 2 1, etc.

Left: 1 2 3 4, etc.

E. — **Rhythmic independence.** — Execute scales *preferably by contrary movement, with a different number of notes on each hand:*

1° *Three* notes in one hand, *two* in the other.

2° *Four* notes in one hand, *three* in the other.

3° *Five* notes in one hand, *three* or *four* in the other, etc.

F. — **In all keys.** — Either *chromatically* or *on all scales*.

G. — **Also get used to repeating notes:** on *scales*, on *arpeggios of three notes* (major and minor perfect chords) and on *arpeggios of four notes*, chords of dominant seventh, diminished seventh, etc.

*Beethoven* and *Chopin* often repeated the same notes with the same finger, this method is preferable to obtain a very similar sound from each of the notes — you don't leave the key, the finger bounces.

However, there are cases where a change of finger is necessary. (See Fingerings, page 167.)

CHAPTER VII

MECHANICAL ACCESSORIES

---

|                                                  | Page |
|--------------------------------------------------|------|
| Rings Henry Lemoine                              | 148  |
| Finger strengthener                              | 149  |
| Samud (Soft Hardening Mute Keyboard)             | 150  |
| Corner of Urdé (elevation of the fourth fingers) | 153  |
| Chiroplast (To increase                          | 154  |
| Rocker the force                                 | 154  |
| Poisot's iron touch of weak fingers.)            | 154  |
| Excelsior                                        | 154  |
| Digital (delicator)                              | 154  |
| Kalkbrenner hand guides                          | 155  |
| Independence and elevation bar (Gratia)          | 155  |
| Schumann (methods employed by)                   | 156  |
| Gap Machine (Gratia)                             | 156  |
| Gloves                                           | 157  |
| Mute                                             | 158  |
| Hardeners                                        | 158  |
| Metronome                                        | 159  |
| Veloceman de Faivre                              | 164  |
| Spacer triangle                                  | 164  |
| Pianistophile de Morat                           | 164  |
| Bruchheuser device                               | 164  |
| Chevillon apparatus                              | 164  |
| Softener and progressive spreader by Ch. Ulmann  | 164  |

Many devices have been made to aid in the rapid advancement of technique.

Some are intended to increase muscle strength, others, the extension of the hands, the independence of the fingers, or the speed of movement.

Pianists generally have little regard for these various accessories. However, before rejecting them, it is advisable to examine them seriously and to judge whether they are useful, ineffective or harmful.

Most artists and amateurs express their opinion a little inconsiderately, before knowing the devices and without having tried them.

It is obvious that they are not equally useful for all, and that even the best, being misused, will not be of any help. It is also true that one can acquire a great talent, a stunning virtuosity, without having recourse to these devices.

\* \* \*

However, in some cases, some of these accessories can render real services and, if one knows how to use them, help to obtain faster progress than if one is deprived of their use.

One can profitably do exercises for stretching the body, calisthenics, without owning any apparatus. However, it is very good to exercise sometimes with dumbbells, bars, rubber bands, rings, ropes, trapeze, ladders, etc.

Why would “digital” calisthenics reject en bloc the various means proposed to force, help, vary the practice?

Young Spartans training for war wore sandals with lead soles. At the time of the fight they freed themselves from this excessive weight and then leapt with incomparable lightness.

**Henry Lemoine rings.** — Henry Lemoine had “lead rings” made, reminiscent of the devices in honor among the Spartans. Each of these rings (broken ring allowing them to be adapted to the different sizes of the fingers), is surmounted by a kitten, containing, according to its importance, 23 to 25 grams of lead. They can be used either with eight fingers or with just one, we did not consider it useful to make them for the thumb.

Performing a few elevated joint exercises, with the fingers fitted with these rings, strengthens the levator muscles. After having studied a feature, or a difficult passage, in all the ways that I have indicated, replaying it thus once or twice provides a new resource for repetition and gives a lightness of touch in a relatively very short time.

If they are used to perform elevation movements of the hand (wrist joint), you will see a rapid improvement resulting in more delicacy of attack and ease of velocity.

Be careful not to make excessive use of it and immediately after using it, take care to replay the same passage with the articulation closely, pressing each key deeply.

**Reinforcer.** — I had made myself a *chirogymnast* with rubbers fixed to a wooden bar and provided at their end with a ring allowing to introduce the tip of the fingers, and to execute, separately, or together various pull-ups either simple or with bending.

I thus realized a progress of independence which I attribute to the efforts made to immobilize the fingers not being exercised.

*Herz* invented a device of the same kind, the rubbers are replaced by springs. I prefer the elastic that can be chosen and easily changed by proportioning its strength to that of the student's fingers.

However, these methods have serious disadvantages:

1° We pull instead of pressing.

2° We make certain small secondary side muscles act, which tense up so that the movement does not deviate from the vertical. These secondary muscles acting and *developing*, it is to be feared that we obtain stiffness when we want flexibility.

\* \* \*

The most rational gymnastics is obviously the one that comes closest to the result to be obtained. A silent keyboard whose resistance can be increased or decreased at will is the most logical thing.

*Bertini* was one of the first to have a mute keyboard built.

In 1856 *Philcox* invented a pocket keyboard (dumb and portable) for the development and agility of the fingers.

*Joseph Grégoire's* unbinding keyboard also rendered some service.

**Samud.** — I don't know of anything better, more complete, or more relevant to piano needs than the *Samud*, a mute keyboard with progressive hardness.

It has two, three or four octaves and even more, but I consider that four octaves are very sufficient to play the various useful exercises, as well as the various difficult, rebellious passages that one encounters in the pieces. This very sufficient size is however small enough that it can easily be carried by hand.

This is an appreciable advantage for any pianist who, being on a trip, is going to spend a few days with friends or at a hotel and cannot have a piano for a short time.

It is necessary to exercise the fingers every day, both to develop technique and maintain it. The *Samud* is particularly useful in facilitating this purely muscular study of independence, strength and agility. It also allows you to work on your memory with the aid of hearing removed, thus requiring a mental representation of movements and sounds.

Transportable, light, discreet, it also provides the advantage of being able to gradually increase the hardness of the drive at will. Just pull the keyboard out, using a handle, the box remaining stationary. A progressive hardness is thus obtained, from the lowest tension up to 350 grams.

The different degrees of resistance are indicated by a copper plate placed above the keys.

Doing a few minutes of slow exaggerated articulation exercises every day using various hardenings will, in a relatively short time, give results of independence and strength.

The *Samud* is also a valuable aid to help improve difficult passages, if you press the keys insufficiently, if you get tired, if you want to soften your fingers, vary the difficulties once again, or to play either end to end, or by fragment the piece ready for the concert.

\* \* \*



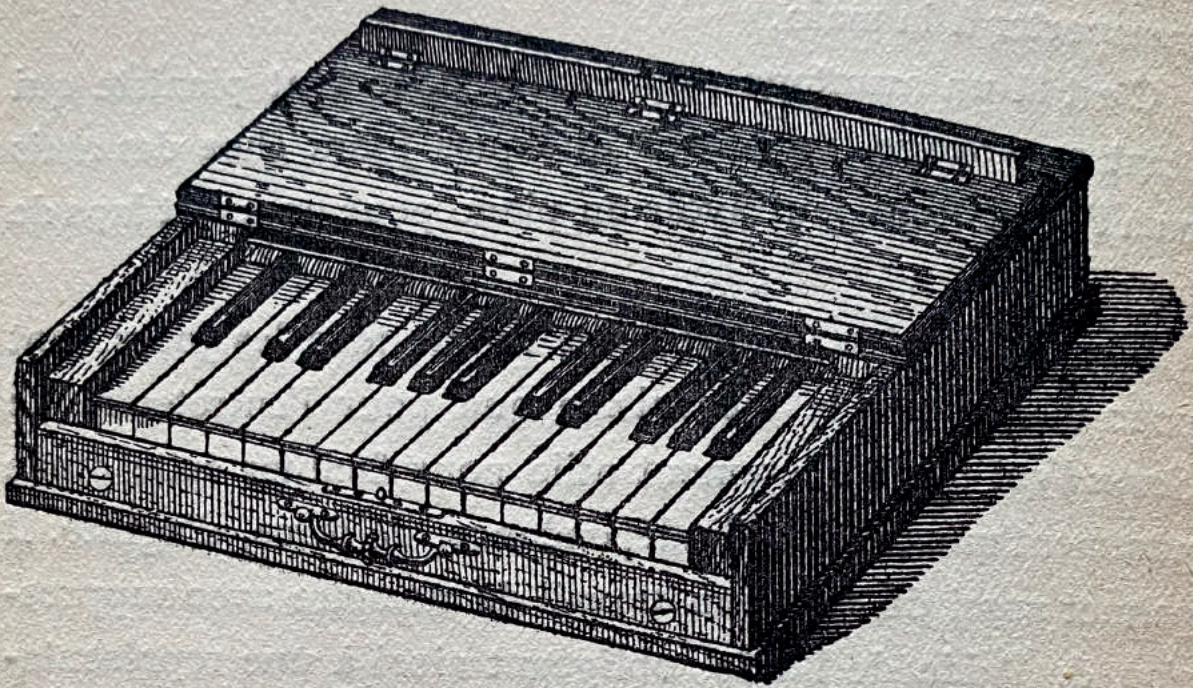


Fig. 47.

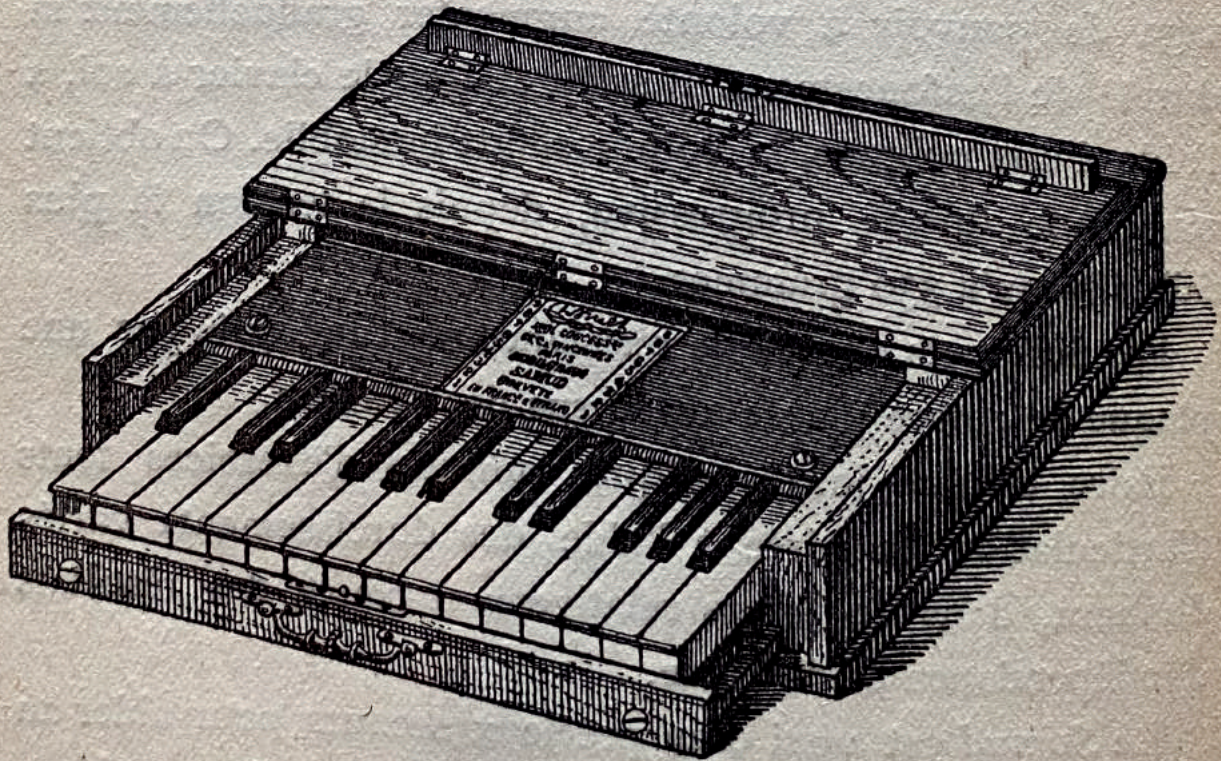


Fig. 48.

\* \* \*

Figure 47 shows a *Samud* in its usual position where the resistance of the keys equals that of the piano.

Figure 48 shows the same keyboard with its maximum hardness, the keyboard is then completely out of the box.

I will now, out of curiosity, cite different devices, some of which can help pianists.

**Corner of Urde.** "The most curious is the one built by d'Urde." Considering, quite rightly moreover, that the independence of the fourth finger progresses in direct proportion to its elevation, he invented a *progressive wedge*, intended to force the fourth finger to rise more. (See Plate IV.)

AA. — Two perpendicular and parallel cushions advancing or withdrawing at will, by means of two screws, one of which, B, is visible in the plane.

CC. — Two wings rotating on hinges, opening at will, and forming an angle whose apex is at the birth of the fingers.

D. — Support armed on each side with a rack E, on which the rod P is fixed at will, intended to open the wings.

Arrange the fingers so that one, the fourth finger, G, rests along one of the wings, and the other three, H, I, J, rest against the other wing.

The stem of each wing is carried to the point marked on the plan by no. 12.

Exercise each hand separately every day for about 15 minutes<sup>42</sup>.

**The chiroplast.** — Varnished wooden tray, on which were nine different small devices intended to soften and spread the fingers.

**The rocker.** — (Invented by Latour and Casimir Martin in 1841), intended for lengthening the thumb and little finger.

**Rocking iron touch by Ch. Poisot.** — Small instrument of walnut wood furnished with a rocking iron fingerboard, by means of which the second and fourth fingers are exercised alternately, either by movement or at rest, in this way their weakness diminishes and their independence increases.

**Excelsior.** — Apparatus having some analogy with the preceding, but provided with four keys.

**Digital.** — Built by Magner, in 1845, unbinding device<sup>43</sup>.

\* \* \*

---

<sup>42</sup> Levacher, *Anatomy of the Hand*, p. 47.

<sup>43</sup> Albert Jacquot, *Dictionary of musical instruments*, p. 73.

The **Kalkbrenner Hand Guide** which consists of a double horizontal bar placed above the keyboard. This kind of double ruler extends from one end of the piano to the other and keeps the wrist at a determined height. The hands thus supported at an elevation stopped by the teacher, can traverse the keyboard or remain in place, leaving the fingers all their freedom of action, and without reacting on them by a lowering movement which has become impossible<sup>44</sup>.

There are many hand guides invented by different authors.

Independence and elevation bar to develop finger independence and work on trills.

I built for my use this instrument of my invention, consisting simply of a curtain rod, fixed on two blocks of wood, fitting above the keyboard at a suitable height and varying according to the length of the fingers and their ease. of elevation. (See out of text IV.)

If I wish to exercise the third and fourth fingers, I press the rod on the second and fifth which remain motionless and very raised. I then study the "3rd and 4th" trill, using the methods previously indicated on pages 136 and following.

This rod can also be used for the study of scales, arpeggios, difficult passages, etc.

Not only do I accustom the fingers that are not playing to remaining completely still, but I also very significantly increase their elevation, which contributes powerfully to making them gain independence.

Schumann himself had imagined a system of exercises of which he kept the secret, a system which consisted in attaching the third finger of the right hand with a cord fixed to the wall, so as to immobilize this finger while he exercised the others; the result was that the middle finger thus fixed, became paralyzed, became out of service and that the paralysis won the whole hand, it was then that he devoted himself to the study of harmony and counterpoint. Such is the legend, of which no serious document authorizes me to certify the veracity<sup>45</sup>.

Cart machine, which I also made and which has done me great service. The angle of the keys painfully bruising the fingertips when exercising with the help of the gap board, moreover, tiring the interior linings of the keyboard, quickly causing clicks and the obligation of an adjustment, I used this device to increase the spacing of my fingers.

It looks quite like a medieval torture device. (See out of text IV.)

A finger being placed at the fixed end A, another lands in the mobile carriage B. We then turn the key C, clockwork (old alarm clock! ...) and as the we "go up", the string D, rolls up on the axis E, and pulls the carriage, we thus spread the fingers gradually and we leave them for a few minutes in this position.

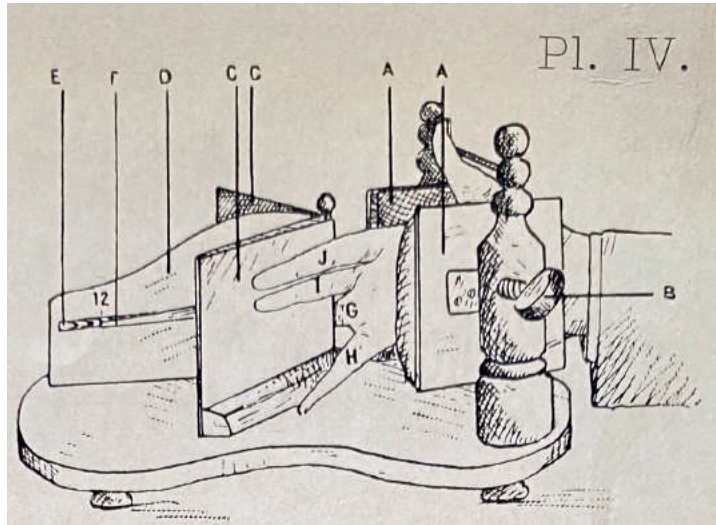
A. A. Movable cushions, — B. Screws fixing the cushions. — C. C. Wings spreading at will. — D. Support armed with a rack. — E. Rack. — G. Stem for spreading the wings. — H. I. J. Little finger, middle finger and index finger. — 12. Notch of the rack on which the rod is applied. F. (See page 153 for full explanation.)

---

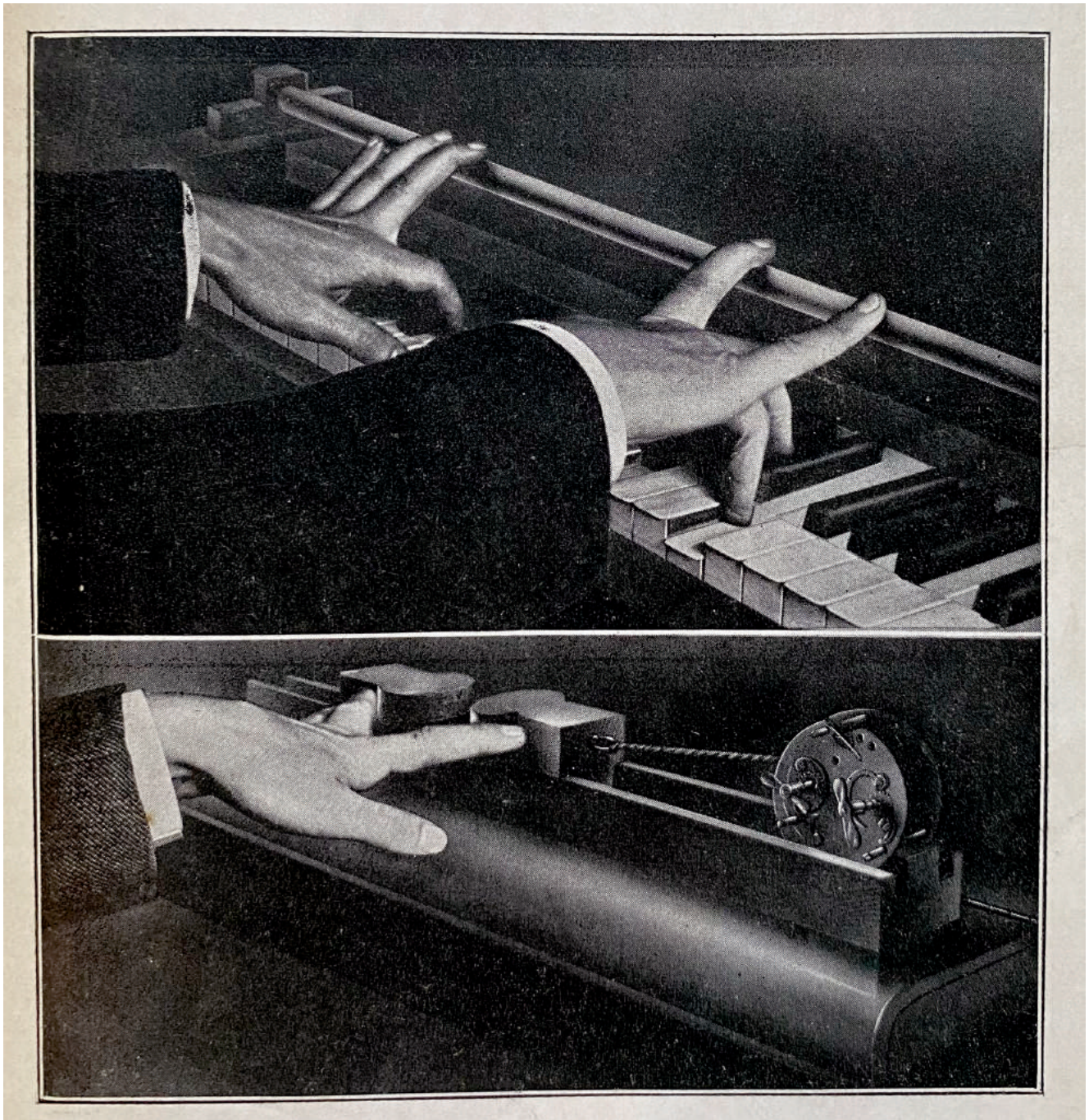
<sup>44</sup> Marmontel, *Advice from a Professor*, p. 97.

<sup>45</sup> Fétis cites this same legend in his dictionary.

\*\*\*



\*\*\*



Top: Coin of urde. V. P. 153. — In the middle: Bar of independence Gratia. V. P. 155. Bottom: Gratia Gap Machine. V.P 156.

A quarter of an hour each day of this kind of "sport" gave me, despite short fingers, a pretty nice extension:

Thumb and five, the second.

Two and four, the tenth.

Four and five, the seventh,

etc.

\* \* \*

**Gloves.** — Play the lines with the hands wearing leather gloves.

The movements of the fingers are hampered, and require more effort. When then we free ourselves from this embarrassment we feel a real ease.

Marmontel did not value this method very much and hardly commanded it.

“If the fingers gain in intensity of action by seeking to soften the envelope that retains them, they lose in this practice the delicate feeling of touch, no longer being in immediate contact with the keyboard<sup>46</sup>.”

This defect is easy to remove, just cut the end of the gloves, the fingers are then in direct contact with the ivory.

**Mute.** — We adapt to the piano a strip of felt, sliding at will between the strings and the hammers. The sound is all the more diminished as the felt is thicker.

Always practicing with a mute could be bad, the ear getting used to *pianissimo* sounds would be surprised by the normal sound, the fingers could also get into the habit of pressing the keys too much.

The mute is however often useful and has several qualities:

1° It allows us to study without disturbing the neighbors and without disturbing ourselves, because often when we know that someone is listening to us, we quickly lose the courage to practice slowly and we let ourselves be carried away to *play*, to *make effects*, which brings little progress, quite the contrary.

2° It is a rest for hearing and for the nervous system.

3° It is of a good use to oblige to press more each of the keys, it corrects the touch when playing.

**Hardeners** (from the keyboard). — Different means have been found to harden the keyboard — whether springs or rubber tires which are inflated like an inner tube — they are not more advisable than the other.

What is preferable when you want to increase the pressure force is still to have recourse to Samud, if the piano is tired a very complete repair is often necessary although not generally worth the purchase of a piano nine.

**Metronome.** — Everyone knows this instrument, “which the Dutchman *Winkel* was the first to invent; it was Leonard *Maëlz*, of Vienna, who perfected it, around 1815, although towards the end of the 18th century Loulié already speaks of an instrument used to regulate the movements of music<sup>47</sup>”.

*Beethoven* was enthusiastic about this device capable of giving exact indication of movements. In a

---

<sup>46</sup> Marmontel, *Advice from a Professor*, p. 18.

<sup>47</sup> Albert Jacquot, *Practical and reasoned dictionary of ancient and modern musical instruments*, p. 146.

letter addressed to Aulic Counselor von Mosel (aulic counselor and musicographer, founder of the Vienna Conservatory) he writes: "... nothing is more absurd than *allegro*, which, once and for all, means cheerful, whereas we are often very far from to have such an idea of this movement.

"As for me, I thought a long time ago of abandoning these absurd denominations of *allegro*, *andante*, *adagio*, *presto*; *Maëzzel's* metronome offers us the best opportunity for this<sup>48</sup>."

Such is the usefulness of the metronome.

However, it can sometimes be used as a *beater*. This use will be exceptional, it will give a lesson in equality of movement, it is a *corrective* means, which must never be used simply to avoid the trouble of counting aloud, but to seek and note which passages are that we hurry or delay unconsciously.

The rigidity of its oscillations could be detrimental to any good interpretation. It is also to be feared that the student letting him mark the beats pays no attention to his beats or to the measure.

He will render real services to people who know how to limit his use and follow his instructions attentively.

To those who lack balance, who find it difficult to maintain the equality of time and movement, the metronome will be of invaluable help in helping them to get rid of these faults. It is necessary to have recourse to it, mainly at the beginning of the study of a new piece, to be fully aware of the changes in value in the different measures, then also, when perfecting the long-studied work, in order to correct differences in movement, to keep an even pace, to teach yourself a lesson.

A number of other mechanical adjuvants were invented and built, we cannot usefully name them all and I will only mention a few:

Faivre's Veloceman. The gap triangle. The pianistophile of Morat. Bruchheuser's device. Chevillon's apparatus. Ch. Ullmann's progressive fabric softener and spacer. Miss Auguste Zacharie's camera, etc., etc.

All these devices are likely to give, in a relatively short time, more independence and strength to the fingers. Some are excellent, but it is essential to know how to regulate their use judiciously.

They are not suitable for all hands and care must be taken not to overuse them.

It would be naive to imagine that because we play on a *Samud*, for example, or on any other device, that we are therefore certain of making progress and that we can therefore think of everything else. *The effort of will, of attention, is always indispensable.*

These devices should not be considered as being invented to help overcome the apathy or the softness of certain natures, but as auxiliaries capable of coming to reinforce the effort and of providing the opportunity for additional practice using a new form.

---

<sup>48</sup> Chantavoine, *Correspondence of Beethoven*, p. 156 and 157. Calmann-Lévy, edit.

CHAPTER VIII

FINGERINGS

SEVENTEENTH SYNOPTIC TABLE

FINGERINGS

|                                                                       |                                                                                                                                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A. — <b>Choice of fingerings.</b>                                     | Held notes p. 165<br>Reverse lines p. 165                                                                                                                                                         |
|                                                                       | 1. Application of normal fingering of scales p. 166<br>2. — — arpeggios and chords p. 166<br>3. — — double notes, octaves, etc. p. 166<br>4. Applying similar fingering to identical pages p. 166 |
| B. — <b>Repeated notes</b> p. 167                                     |                                                                                                                                                                                                   |
| C. — <b>Fingers passing over each other</b> p. 170                    |                                                                                                                                                                                                   |
| D. — <b>Substitutions</b> p. 171                                      |                                                                                                                                                                                                   |
| E. — <b>Sliding from a black key to a white key</b> p. 172            |                                                                                                                                                                                                   |
| F. — <b>Use of a single finger on two keys struck together</b> p. 173 |                                                                                                                                                                                                   |
| G. — <b>Use of the same finger for several joint keys</b> p. 173      |                                                                                                                                                                                                   |

Playing the piano well requires good coordination of movements, a memory of contacts and distances, the unconscious and automatic work of different muscles, **it is essential to take the greatest care in choosing fingerings.**

It is from the repetition of the same movement that its speed is born, hence the need to repeat it using the same fingers.

Having created, thanks to a conscious study of imprints, reflexes, one must succeed in no longer being obliged to think either of the notes, or of the movements, or of the fingers, which will have to execute them. The psychic centers emerge, their function rises and while the hands go, come, redo the usual gestures, our higher psychic centers concentrate all their care on the interpretation of the musical work to be reconstituted.

Nothing then will disturb or confuse the rapid or slow successions of the many notes assembled by the composer.

Thanks to this reasoned study, we will obtain these series of movements representing in our psychophysiological being, the reflection of the signs engraved on the staves.

If we always use the same fingers for the same passages, we develop in ourselves more quickly the mental representations of the keyboard, the distances, the groups of notes. This faculty of mentally representing the movements to us, the memory of the respective positions, of the relations of the



intervals between them, contributes greatly to artistic development.

We then have the great advantage of not having to look at the keyboard. Every pianist must be able to play with his eyes closed, or at least without looking at his hands, it is not useful, I believe, to insist on this indisputable necessity.

"To want to assign invariable rules to the fingers would be to attempt an impossible enterprise...we can at least lay down principles that no one will dispute and which will serve as general rules...a good fingering is the correct spelling of the execution: one succeeds or the a line is missing according to the fingering used<sup>49</sup>. The fingerings can and must be modified according to the hands and sometimes the degree of strength of the students, the teacher should not impose the same fingering on everyone, but vary it according to these different considerations.

"Nicolas Rubinstein declared that he only influenced the style of his students by choosing fingerings."

"As for Liszt, he not only grouped his fingerings in the direction of the musical phrase, but he introduced the practice of employing as much as possible, in the execution of successive notes, the fingers without fragmenting their attacks by the frequent and inopportune use of the thumbs<sup>50</sup>."

#### A. — Choice of fingerings.

The best fingering will be the one that requires the minimum of movement, requiring only movements that conform to the laws of least effort, while using all the fingers indiscriminately.

"We can also look for the real and good fingering by making the line in the opposite direction, choosing the last note as the starting point<sup>51</sup>."

Write in pencil the chosen fingerings, but mark only the main ones, that is to say those which require a movement of the hand, a change of position, because it is useless to note the fingers which follow one another.

Generally a fingering obliging to put a number on each note is bad and unnatural.

1. — To the fragments of scales we will apply the normal fingering of the scales.
2. — To the fragments of arpeggios, apply the fingering of the arpeggios (see p. 107), in the same way for the chords or arpeggios.
3. — Also apply to double notes and octaves the usual fingering.
4. — Application of similar fingering to identical passages.

Generally use the same series of fingers for identical passages occurring in another key, in order to

---

<sup>49</sup> Marmontel, *Advice from a Professor*, p. 68 and 69.

<sup>50</sup> M. Jaëll, *The Mechanism of Touch*, p. 97.

<sup>51</sup> Marmontel, *Advice from a Professor*, p. 72.

obtain more equality. The thumb must frequently be placed indiscriminately on the black or white keys.

If, after having practiced for a long time with a carefully chosen fingering, it is not possible to acquire the desired ease of execution, it will sometimes be necessary to make some modifications capable of attenuating the difficulty.

Playing while holding all the notes (see p. 58) will be a powerful help in choosing the right fingers for the stroke, so it is easy to see which are the ones that move the hand the least and are closest to the key to be pressed. Playing while tackling renders the same services.

### B. — Repeated notes.

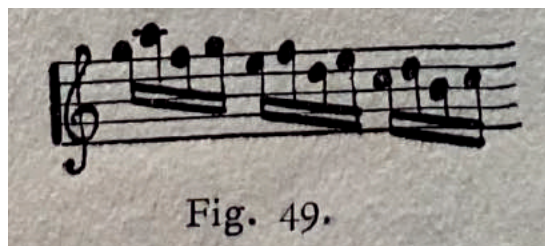
Repeated notes should most often run without changing fingers.

“The practice of changing fingers to play the same note twice is so generally widespread because we do not know how easily we can, without letting the key entirely rise, arrange two successive attacks made by a single finger. By this process, we avoid both the interruption of the sound often caused by the change of finger and the delay of the second attack, if these two successive emissions must be carried out quickly. But these consecutive contacts made by the same finger require flexible attacks, etc.<sup>52</sup>. ...”

"Chopin did not tolerate people changing fingers to repeat the same note (says Mrs. Charles Picquet, niece of Franchomme, Chopin's friend)<sup>53</sup>."

*Beethoven* did not allow it either. However, he recommends it in sonata 31, op. 110, the A is repeated 27 times in a row and *Beethoven* alternated: 3rd, 4th, 3rd, 4th.

*Beethoven*, in a letter written about his nephew Carl, in *Czerny*, who taught him the piano, says to the latter: "At certain passages like



I would like to use all the fingers from time to time, as also in passages of this kind

\* \* \*

---

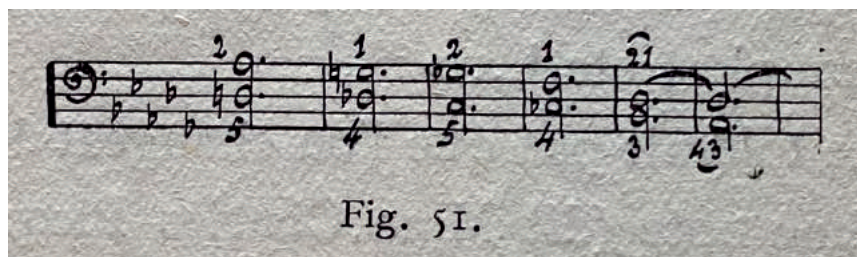
<sup>52</sup> M. Jaëll, *The Mechanism of Touch*, p. 111.

<sup>53</sup> Fischbacher, *Advice for Young Pianists*, p. 12.



so that we can slide them, no doubt, using fewer fingers, it sounds like we say beaded, or like a pearl, but sometimes we want other jewels<sup>54</sup>.”

De Lenz<sup>55</sup> gives us a fingering found before him by Liszt, for the 2nd part of the Trio (allegretto from Beethoven's sonata in C # minor, op. 27, no. 2).



Chopin, *later*, became aware of this fingering and used it in turn.

This small fact may seem unimportant and yet alone it is enough to prove that Beethoven's sonatas require very meticulously chosen fingerings, nothing should be left to chance.

There are no more small things for those who want to approach perfection, the latter is only obtained with the help of many details, therefore all are of great importance since they also contribute to the result. urge.

“It is sometimes appropriate, in Beethoven, to take a note with the left hand with the right hand, or the contrary. Example: Sonata in sol, Op. 14, at the 66th bar of the Scherzo, the left hand takes the *fa* natural above the staff and runs to the *sol*, on the 1st line of the staff to start a line; it barely has time for a sixteenth note in a rapid movement. The thumb of the right hand will take the *fa* much better and the left hand the *sol* of the line<sup>56</sup>.”

Some traits can also benefit from being played by alternating the two hands.

I can only outline here this complex question of fingerings, and can only hint at the necessity of choosing them in accordance with certain laws of mechanics and style.

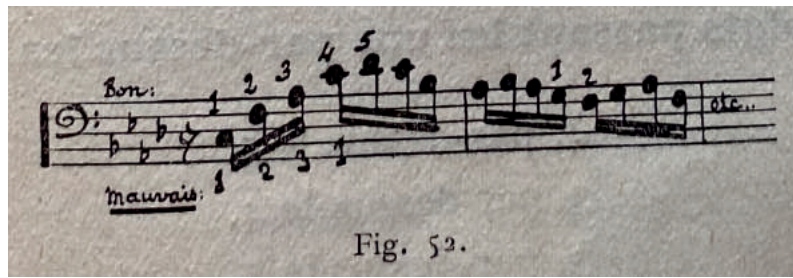
Another example taken from the *Allegro ma non troppo*, final of Beethoven's sonata *Appassionata*, will allow me to show the importance of fingerings.

\* \* \*

<sup>54</sup> Chantavoine, *Correspondence of Beethoven*, p. 164, Calman-Lévy, edit.

<sup>55</sup> De Lenz, *Beethoven and his three styles*, p. 201.

<sup>56</sup> De Lenz, *Beethoven and his three styles*, p. 305.



Most pianists use the fingering: 1, 2, 3, 1, which is bad, because the thumb placed on the *do* preceding the *re*, destroys the *flow* of this series of 15 notes, it marks an accent which disfigures the trait.

While the fingering that I indicate figure 52, thumb, two, three, four, five, etc. gives a better sound and does not distort Beethoven's work.

I admit that the frequent use of the fourth and fifth fingers requires of them a very complete independence and that having arrived at the *Presto*, after the successions of *staccato* chords, in order not to feel tired, to restore this motif in full sound, brilliantly, and at a faster pace than anything that has come before it is essential to have a very exercised ring finger and little finger. If technique is insufficient, you must refrain from playing this masterful work in public.

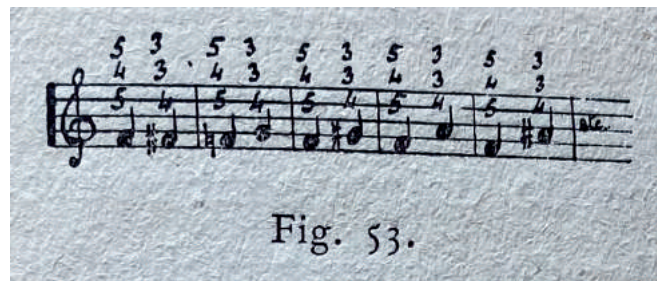
This proves that the fingering required by the style can sometimes be much more difficult than that usually employed. This is one of the differentiating causes of the playing of pianists.

### C. Fingers passing over each other.

- 4, over 5.
- 3, over 4.
- 3, over 5.

Are generally the most used to go from a white key to a quarter note although sometimes they are used to go from a half note to a joint half note.

Practice with the following exercise:



For the left hand, start on the *si* natural, with the 5th finger and descend chromatically.

Play in single notes, sixths and octaves.

\* \* \*

This exercise should apply to scales in thirds and sixths.

It is essential to have connected playing.

#### D. — Substitutions.

Finger substitutions, so used by organists, are almost as necessary for pianists who want very *legato* playing.

The piano retains its sound for a short time and we must make every effort to lessen this defect and not, through our fault, further shorten the duration of the vibrations of the strings, by leaving the key too soon.

We must not rely on the pedal to supplement the holding of the notes, we must obtain all the effects only with the help of the fingers, if not always, at least during the greater part of the study. (See Pedals, p. 175.)

Since finger substitutions change the playing considerably, every pianist must get used to performing them quickly and easily.

This kind of fingering can be used for single notes, as well as for double notes and chords.

Finger substitutions are often essential to link distant octaves together, care should be taken to hold one of the two notes in order to give the ear the illusion of a complete link.

In passages with several parts, you cannot tie everything either, you have to use the same finger several times in a row on consecutive notes, in this case, you have to give a tie fingering to one of the parts and generally it is preferable to link the extreme treble to the right hand and the extreme bass to the left. The intermediate parts being less “outside”, more concealed, the execution suffers less from their lack of connection.

#### E. — Sliding from a black key to a white one.

Sliding from a black key to a white one immediately below often makes linking easier. It can be done with all fingers.

#### F. — Use of a single finger on two conjoined keys.

In five-note chords the thumb alone can press down two notes a second apart. Example :

\* \* \*

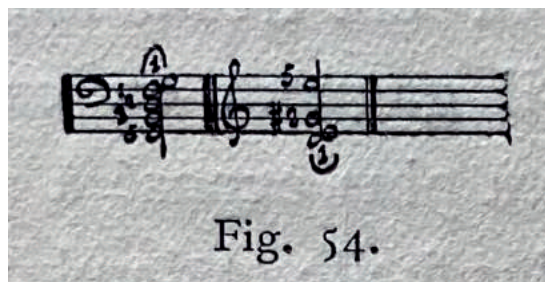


Fig. 54.

This fingering makes it easy to strike chords requiring extension and also allows for those of four notes the rest of the ring finger.

G. — Use of the same finger for several joint keys.

*Chopin*, who had a good little finger, often indicated a fingering like this:

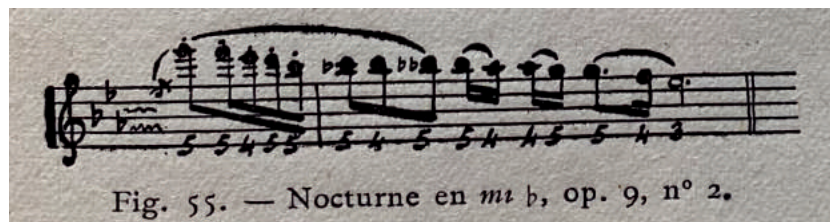


Fig. 55. — Nocturne en *mi b*, op. 9, n° 2.

This succession of fingers gives the sound desired by *Chopin*, it gives rhythm, accentuates the line as it should and almost inevitably.

It would be necessary, if one wanted to expand, to devote an entire book to the choice of fingers. I have cited a few facts and given a few examples, to show that the greatest masters considered fingerings to be very important and capable of modifying sonorities by considerably influencing effect, style and interpretation.

Not only will playing be much improved if their choice is judiciously made, it will gain in certainty, in equality, but also one will no longer be exposed to missing a trait, the memory will become easier and of longer duration.

CHAPTER IX  
THE PEDALS

EIGHTEENTH SYNOPTIC TABLE

THE PEDALS

| <b>Mechanism of the pedals.</b> |                                |       |
|---------------------------------|--------------------------------|-------|
|                                 |                                | Pages |
| A.                              | — Damper pedal                 | 177   |
| B.                              | — Mute (soft pedal, celestial) | 177   |
| C.                              | — Tonic pedal                  | 178   |
| D.                              | — Position of the feet         | 179   |
| E.                              | — Using the pedals             | 179   |
| <b>Damper Pedal (p. 179).</b>   |                                |       |
|                                 |                                | Pages |
| F.                              | — Extension of sound           | 180   |
| G.                              | — Linking                      | 184   |
| H.                              | — Accents                      | 184   |
| I.                              | — Reinforcement of the sound   | 184   |
| J.                              | — Trills                       | 184   |
| K.                              | — High notes                   | 184   |
| L.                              | — Phenomenon of resonances     | 185   |
| M.                              | — Bad usage                    | 187   |
| N.                              | — Mute                         | 188   |

All modern pianos have two pedals. A few makers have added a third one, but the pianos equipped with it being very rare, only a few virtuosos have the opportunity to use it and can quickly learn how it works and the new resources thus made available to them.

Before using the pedals it is necessary to know their mechanism as well as the modifications made by them to the different sounds.

Everyone knows that the sounds of the piano are obtained with the help of a hammer — a piece of wood covered with several layers of skin and felt, fixed to a cedar handle, — striking on steel strings, strongly strained.

Again to increase the intensity of the sound, each note has been provided with three strings, tuned in unison, the hammer hits these three strings all at once. The last twenty-four bass notes are an exception to this rule. The lowest twelve have a single string and the next twelve have two strings. This number cannot be fixed in an absolute way, because it varies according to the different piano models and according to the factors.

The last twenty-eight (bass) are also made of steel, but called wound *strings*, because a brass wire was wound around them, intended to increase their diameter and density, so as to obtain the bass sounds desired<sup>57</sup>.

When after hitting a key we let it resume its place at the level of the others, the sound suddenly dies out, the vibrations having been interrupted by a small pad of felt, called a *damper*, which falls back on the strings as soon as the finger lets go of the key.

A. — **Damper pedal.** — The Right Pedal *damper* controls all the dampers and if we push it down (none of them are no longer in contact with the strings) we can let the keys of the keyboard rise, without them falling and the sound of each note continues to vibrate as if our fingers had remained on the keyboard.

B. — **Mute** (soft, celestial pedal). — The mechanism of the left pedal consists in grand pianos, and also in the upright pianos of certain makers, in moving the hammers either to the left or to the right, so that they strike only on two strings, sometimes one, instead of three, except for the last low notes which have only one string; their sound, however, is also diminished, the impact of the hammer no longer occurring on the middle of the felt, but on the side and bringing into contact with the strings a felt that has not yet been *packed*.

It is to this type of mechanism called *soft pedal*, that we owe the expression: *una corda* (one string) or: *due corde* (two strings) to indicate that the left pedal must be pressed and: *tre corde* (three strings) to remove it. Other makers use a different process no longer consisting in moving the hammers, but in shortening their stroke by bringing them closer to the strings, the distance being less great, the shock weaker, the sound is lessened. You can also obtain a gradual decrease, but most often the hardness of pressing the key is modified, the keyboard becomes softer, too light under the finger, this is the great defect of this kind of mechanism, some marks yet are equipped with a compensating system that corrects this decrease in weight.

Finally, there is a third process which has the effect of lowering a felted bar between the strings and the hammers. This kind of pedal, called celestial, is only suitable for upright or oblique pianos, it is often very defective because it modifies the sounds too abruptly and too noticeably. Since wear is not the same everywhere, care must be taken to have this strip of felt replaced in time if you want to avoid an intolerable uneven sound.

The best mechanism is without a doubt the one moving the hammers.

C. — **Tonic pedal.** — For several years, piano makers, both in France and abroad, have imagined the addition of a third pedal placed between the two that everyone knows. The latter is used to prolong the sound of one or more notes pressed immediately before it. It offers the advantage of keeping immobilized only the dampers being lifted at the precise moment when its action is used. This therefore makes it possible to keep one or more specific sounds, to the exclusion of the others, so that during the prolongation of a note or a chord we can make scales in staccato and this without there being any confusion. , which would be fatal with the sustain pedal.

---

<sup>57</sup> The number of vibrations of the strings is directly proportional to the square root of the weight by which they are stretched, inversely proportional to their diameter and to the square roots of the densities.



\* \* \*

Few instruments have this new mechanism, only a few virtuosos having occasion to use it. I will therefore limit myself to talking about the two usual pedals.

D. — **Position of the feet.** — The feet must be placed on the heels so that they can easily pivot to “take” or leave the pedal. We push the latter with the tip of the foot, frankly, clearly, thoroughly.

One of the best ways to practice the *damper pedal* is to play separate hands, usually the left hand alone, while counting out loud.

#### USE OF PEDALS

E. — **Damper pedal.** — Can be used to:

*Extend the sound.*

Link and blend together a succession of notes.

*Strengthen the sound.*

F. — **Prolongation of sound.** — To preserve the vibrations of a bass note, the hand being forced to move and consequently to leave the key.

Many people mistakenly imagine that this pedal should only be used to increase sound power. This is a big mistake, because you often need your help in very *pianissimo* passages.

We will see later how beautiful effects can be obtained by the simultaneous relief of the two pedals.

Used alone, it considerably increases the richness of playing, provided you know *where to put it*, and especially to *remove it* in time. **Worthless pianists most often make use of it, as inconsiderate as it is abusive, they immediately prove their incapacity and hurt the ears of musicians and people of taste.**

It is much better to abstain from this resource than to resort to it clumsily or to hide certain faults of *equality of fingers* or lack of connection.

Not only does the art of using the *damper pedal* require knowledge of harmonies, but also muscular and rhythmic independence that is sometimes very difficult to possess.

We have seen previously<sup>58</sup> how our muscles are naturally dependent on each other, which makes it difficult to execute even number movements with one hand and odd number with the other, to attack the keyboard after time, to mark counter-rhythms (counter-times). With the use of the pedal arises a new difficulty: the *independence of the feet*.

Many mediocre pianists say the damper pedal on all the first beats, out of habit to mark the bar, or else cannot leave it quickly enough.

Most often it is necessary to *raise the foot* at the precise moment when a *chord is struck*, that is to say

---

<sup>58</sup> Chapter III. *Muscular independence*, p. 23.

to remove the pedal on the downbeat and put it back on immediately afterwards. Many other analogous or different cases require a special study to acquire, at the same time as the rapidity of the movements, their complete independence, and this until the day when the *reflex act completely replaced the reflective act*.

You can use the *dampers pedal* to sustain the notes that are part of the same harmony, taking care not to mix it with the next one.

If you have no knowledge of the constitution of chords, to guide your choice, put the pedal only on the successions of notes which, being played, do not produce any discordance. This does not mean that at all these places it will necessarily be necessary to lift the *dampers*, but only that it will be possible.



Fig. 56. — Adagio from Beethoven's sonata in *do #*, op. 27, no. 2.

Harmonies of the measures above.



Fig. 57.

This example taken from Beethoven's sonata in *do #* (known as Moonlight) is most typical.

*1st bar*: The same harmony continues throughout the 1st bar.

*2nd bar*: The chord changes on the *2nd bar*, raise the pedal exactly on the 1st beat of this 2nd bar so that the bass *do* of the 1st bar is completely muffled, push it back in immediately after hitting the bass *si* and keep it throughout the measurement.

*3rd bar*: Raise your foot at the same time as you play the *la* of the bass and lower it immediately, the harmony changing on the 3rd beat, raise the pedal to the *fa* of the bass and push it back immediately.

\* \* \*

*4th bar*: The chords are different on each beat, so you will have to remove the pedal on each of them so that no note belonging to a harmony does not drool on the next one.

Note that the star (+) indicating the raising of the foot is always placed *on the beat*, it is indeed at the precise moment when the notes of the new chord are inserted that the tip of the foot must rise, so that completely extinguish all previous notes. Any confusion of sonorities will thus be avoided and there will be no interruption of sound, the new chord being struck exactly at the moment when the previous one ceases to vibrate.

The Adagio of the sonata in *do #* which I give as an example, is particularly favorable for studying the operation of the pedals.

I will take this opportunity to correct a misunderstanding that I have often noticed: Beethoven wrote on the first page: *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*. Which does not mean to play this piece very delicately and *without pedal*, but: *senza sordini* WITHOUT DAMPERS, *dampers raised*, therefore WITH DOUBLE PEDAL.

Beethoven indicates the use of the *dampers pedal* by *Senza sordine* and when he puts: *Con sordini* (with dampers), the *dampers pedal* should therefore *no longer be used*.

This *Adagio* is also well chosen to demonstrate that the *Mute* can be used in conjunction with the *Dampers Pedal* and proves that the use of the latter is not only reserved for *Fortissimo*, but is often of a beautiful effect in *Pianissimo*.

G.—**Linking**. — To facilitate the linking of chords or octaves when finger substitutions are insufficient or impossible.

H.—**Accent**. — It can also help to give an accent to a chord or a note, the dampers being raised, the *sympathetic vibrations* (see Resonances, page 185) being added to those of the struck strings.

I. — **Reinforcement of sonority**. — All the strings vibrating, the *sympathetic vibrations* (resonance phenomenon) being added to the others, the sound power is inevitably considerably increased.

J. — **Trills**. — To make them shinier and smoother.

K. — **High notes**. — The notes of the extreme treble, the last seventeen (approximately), although not equipped with dampers, will gain in power if one has recourse to the use of the pedal. The effect will be good, even on scales, if however the notes played in the midrange or the bass do not preclude its use.

Many exceptional cases allow or require the help of the pedal, one cannot do better to document oneself on this subject than to consult the very complete treatise by Georges Falkenberg: "*Les Pédales du piano*", a theoretical and practical work containing 170 examples drawn works by classical and contemporary composers. There you will find a host of the most valuable information.

L. — **Resonances**. — *Be on your guard against the phenomenon of resonances.*

\* \* \*

It is not always necessary for a string to be struck for it to make its vibrations heard. *Mr. Monod* (Professor at the Geneva Conservatory) explained it very well in a booklet entitled: *La Sonorité du piano*.

“The “damper” pedal by raising all the dampers at the same time amplifies the sounds of the struck strings:

1° Of the vibrations of all the strings corresponding to their secondary sounds (harmonics or sounds of Helmholtz combinations).

2° Partial vibrations of all the strings whose principal sounds are the harmonics<sup>59</sup>.”

Push (without making them sound) five low notes and hold them with your left hand, execute a chromatic scale with your right, *fortissimo*, this hand having left the keyboard you will hear a confused noise resulting from the vibrations of the scale you have played.

Repeat the experience in another way:

Simply hold down a note (without playing it) and strike its upper octave hard, leave the latter and you will distinctly perceive the sound of the octave.

It is therefore prudent to be wary of these vibrations by influence, by sympathy. (See Lavignac, *Music and Musicians*, Study of Musical Sound, page 39.)

We see from the above that the *damper pedal*, raising all the dampers, not only results in a prolongation of the vibrations of the struck strings, but also that others who have not been struck join their voices. This will sometimes produce a beautiful effect, an enrichment of sounds, but, if the place is badly chosen, will cause a disastrous result, a confused or false hum, a detestable charivari which will dirty the interpretation and spoil everything.

If this pedal makes it possible to slightly blur the outline of a line and to give it a certain poetry, it often loses the sharpness if looking for it.

The use of the pedal varies greatly according to the instrument, the size of the room and the virtuosity of the performer.

The independence of the muscles, their speed of movement, the degree of strength of the fingers, the extension of the hand are all factors that vary the more or less frequency of its use.

Mr. Falkenberg tells us<sup>60</sup>: “having heard *Nicolas Rubinstein* performing Chopin's *Lullaby* in the Trocadero hall without leaving the pedal, even when the right hand came, in the medium of the piano, to play diatonic or chromatic lines; the effect was in no way bad.”

There is no doubt that this is due to the considerable size of this room and that Rubinstein playing in a

---

<sup>59</sup> Monod, *The Sonority of the Piano*, p. 6.

<sup>60</sup> Falkenberg, *The Piano Pedals*, p. 81.

salon could not have afforded such an exception.

— The manufacture of pianos having evolved, there are old pieces which no longer include the pedal and which would lose all their flavor if it were used.

It should only be used with great circumspection and care, for the works of: *Couperin, Rameau, J.-S. Bach, Handel, P.-E. Bach, Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven*, (first era), most of the works of these authors will benefit from being played without a pedal.

On the contrary, the music composed by: *Weber, Schubert, Mendelssohn* and finally mainly *Chopin, Schumann, Liszt*, and *the moderns* often requires his assistance.

M. — **Bad use of the damper pedal**, his intervention is bad:

1° *On the notes succeeding diatonically or chromatically* (the trill can be an exception to this rule).

2° *On scales or fragments of scales.*

3° *On two different harmonies (chords).*

4° *On two flat or arpeggiated chords whose notes cannot be struck together without producing a discordance.*

5° *It is often preferable not to keep it during the prolongation of the same harmony, to avoid making the successive notes of the song or of another part resonate simultaneously.*

6° *Do not worry only about the part that is most evident, but also about all those constituting the passage that can cause the use of this pedal.*

N. — **Mute, Soft Pedal, Little Pedal or Celestial.**

The action of this Pedal being to *reduce the sound*, it cannot cause as serious disadvantages as the *Sustain Pedal*.

However, it should not be used indiscriminately.

In principle, all softness effects are achievable with the fingers, exaggerated *muting* them *dolce* and make them easier.

"*Chopin* said to his students: Learn to decrease without the help of the Pedal, you will put it afterwards<sup>61</sup>."

The strength of the fingers, their lightness and the sound of the instrument will often govern its use.

It can be depressed at the same time as the *Damper Pedal* and left like this for several consecutive measures. There is no need to fear, as for the right, the inconvenience of blurring the sounds. Musical feeling will sufficiently guide any slightly advanced pianist.

Remember, however, that the effects granted by the *Pedals* will be all the more sensitive if they have been carefully and skilfully managed.

---

<sup>61</sup> Fischbacher, *Advice for Young Pianists*, p. 39.

\* \* \*

Let us imitate painters who, after drawing a figure in black pencil on tinted paper, mark a few lights with white pencil. The latter judiciously applied, they obtain much more illusion of relief, intensity in the relativity of values. If, on the contrary, the sheet is immoderately overloaded with it, the drawing takes on a heavy aspect which deprives it of any effect.

Knowing how to reserve the intervention of the pedals is almost equivalent to knowing how to use them.

## CHAPTER X

# MEMORY

---

Memory being a primordial property of the protoplasm of cortical nerve cells, just as contractibility is a primordial property of the protoplasm of muscle fibers can, like the power of muscles, be fortified by exercise.

Since the strength of memory is proportional to the amount of attention expended, one must seek approaches capable of riveting *attention*, prolonging it, giving it maximum activity, creating a *habit of attention* in order to make it firmer and more docile.

A practice — which I will call negative — as opposed to that above, will consist of a repressive power, preventing the invasion of foreign thoughts, repressing from the mind a whole kaleidoscope of sensations, of impressions which without and jostle in our brain.

*Educationally*, it is evident that mnemonic effort leads to mental discipline of the highest order. I will not attempt, in this short chapter, to demonstrate the many advantages from a musical and pedagogical point of view, the need to play by heart being well understood by all musicians today.

Playing in public without music is only an artist's or virtuoso's coquetry, but it is necessary to know the piece that is being played in public "by heart", which does not prevent having the music on the desk, but we're safe from the accidents of badly turned pages, and we have more freedom and peace of mind while playing.

I have often heard parents complain that their children could not play without music, yet I must say that up to this day I have not had a single pupil who was not able to play the works by heart when practicing according to my instructions. I had students of all ages; several were afflicted with an absolutely rebellious musical memory, never having been able to play anything in public without their notebooks; yet all of them, without exception, have obtained the most serious results. That this progress is achievable in children may seem, *a priori*, less difficult than in middle-aged people. Here again I will cite observations made by myself on pupils of thirty to fifty years of age; Among the latter several have never been able to play the slightest thing without their music, others having started studying the piano at the age of thirty. It follows from these observations that the difficulty is not sensibly greater in the latter than in children; if they do not have such a new brain on which the imprints are so vivid and so quickly recorded, on the other hand they possess faculties of reasoning and understanding which come to supplement the qualities of youth.

*Marmontel* writes: "It is at the beginning of the study that the memory of the students must be exercised<sup>62</sup>."

Further on: "Memory is a natural gift, the complete failure of which nothing could compensate for; but daily exercise strengthens it, extends it, and makes it make serious progress. — There are certain

---

<sup>62</sup> *Advice from a Professor*, p. 86.

rebellious memories that the most obstinate practice cannot soften or tame.”

While paying homage to the very illustrious master, I cannot accept his last proposal. I had among my students these rebellious memories, to which obstinate practice could not give any sensible result and I consider that the failure was only due to a study not adequate to their faculties; this memory, which seemed non-existent, currently allowing them to play without music.

Obviously, there are formless people incapable of fixing their thoughts; there are attention disorders. Some people are afflicted with a kind of mental incapacity which prevents them from becoming masters of any subject of study; but any healthy individual can, thanks to a persevering effort, acquire memory, develop it and strengthen it, on condition, however, that the method of practice is modified according to the faculties of the subject, according to his aptitudes and the aim pursued.

There are seven memory factors:

NINETEENTH SYNOPTIC TABLE

|                  |                      |     |
|------------------|----------------------|-----|
| <b>ATTENTION</b> | <b>1. Visual</b>     | 194 |
|                  | <b>2. Touch</b>      | 196 |
|                  | <b>3. Muscular</b>   | 196 |
|                  | <b>4. Nominative</b> | 197 |
|                  | <b>5. Analytics</b>  | 197 |
|                  | <b>6. Rhythm</b>     | 198 |
|                  | <b>7. Auditory</b>   | 199 |

These seven factors contributing to the impression in our brain are more or less naturally developed according to the students. Some have the most vivid *visual memory* and an *auditory memory* so embryonic that it seems not to exist. Others, on the contrary, will be able to make useful use of *auditory memory* and will have an almost useless *visual memory*.

It is necessary to exercise all these factors; we will have, according to natural facilities, to deal more particularly with one or the other, but all contribute to the power of the imprint, none should be neglected. Each will bring its reinforcement of impression which will help the promptness of the recall and its sharpness.

**Visual memory** is certainly one of the most precious for pianists, one of the most musical and also one of the most widespread.

The eye somehow photographs the pages of music; by re-reading the work to be remembered several times, the weak impression at first becomes stronger, one then mentally reviews the notes, the fingerings, the printed or written indications.

We have a proof of this memory in the difficulty that some people have in playing, having on the music stand a differently engraved piece. These people, playing fairly well by looking at their music,



will play the same work with great difficulty and very irregularly by reading it in another edition. Several notes written in bass clef in one booklet, being in treble clef in the other, certain measures written broadly in one edition being very tight in the one presented to them, will cause the eyes, accustomed to seeing drawings and no longer finding them identically the same, will be obliged to devote themselves to a new effort of reading which will cause almost as much trouble as a new deciphering.

If a passage is very reluctant to be fixed in memory, you can use colored pencil. Sometimes it is enough to remember a fingering or the name of a note or that of a chord, to help the recall of several pages or to prevent an error in pieces where the same theme recurs in a different key. A single agreement, if it is faulty, can be the cause of a bad recovery. After writing an indication unnecessarily with a black pencil, it will often be beneficial to write it down again using a red or blue pencil. This calls for the participation of another visual factor.

The *muscles of the eye* can, like all other muscles, by adaptation, acquire the *memory of shapes* and the retina the *memory of colors*. These two memories do not escape the common law and are strengthened by exercise.

We immediately see the use that can be made of these different faculties. From the point of view of practice, it would sometimes be excellent to accustom the pupils to reading their piece in several editions engraved differently, which would oblige them to renew their attention. From a *mnemonic* point of view, it will be preferable to keep the same edition, so that each reading presents the eyes with the same images, which will reinforce the first impression, just like a stylus going over the same groove several times and increasing the depth to each of his trips.

**Tactile and muscular memory** is also most important, most useful. It is thanks to it that we are able to play those rapid strokes whose notes we could not say or even think with enough promptness. Very often also when the other factors, for whatever reason, suddenly fail us, the polygonal tactile-muscular memory comes to our aid and the fingers continue to play, while our mind is occupied elsewhere. It is this precious memory which is partly the cause of the reluctance felt by instrumentalists to play on an instrument other than their own, and the anecdotal story of this young man saying: — I knew how to play the flute, I knew several pieces, but I lost my instrument and I don't know how to play on the others, which means that I have to relearn on my new flute — is not devoid of all truth.

How many are the pianists who experience the most sensitive embarrassment when they have to play on an instrument that they do not know. *Pepito Arriola*, who at the age of three supposedly improvised wonderfully and played difficult works, could only do so on his piano, which was atrociously bad<sup>63</sup>. It is obvious that the main cause, if not the only one, was this faculty of *tactile and muscular memory*, memory of the variable force expended to produce the depression of the keys, memory of the contacts, of the spacing of the fingers, of the distances. This memory is most precious, it is thanks to it that the psychic centers can free themselves, occupy themselves with something else while the polygonal centers automatically redo the movements they have already made, the imprint of which is taken .

The fourth factor: **nominative memory**, is generally little used, which is a mistake, because it can

---

<sup>63</sup> Observation made by Dr. Richet in 1901. Pepito Arriola was nine years old in 1905 and possessed the talent of a true virtuoso, lived in Leipzig.

render very serious services. I would use it preferably for rebellious passages, for fragments that are difficult to fix. This is the *note name memory*. By saying the notes aloud, at the same time as you play the instrument, you develop the memory of the *phonator* muscles, of all those contributing to phonation, which are numerous and naturally exercised. Sometimes it will be enough to remember the name of a note for the mnemonic mechanism to immediately unfold with a new impulse, the name of the notes helping to cross the difficult passage. Solfer by studying these few recalcitrant fragments will also develop auditory memory.

The **analytical memory** will be all the more profitable and usable if the musical knowledge is complete. If we can analyze the chords, the harmonic and melodic cuts, that will be a valuable addition. If the elements of harmony are lacking, we will be content to observe, to compare the measures between them, we will see that there is a continuous movement of eighth notes during several measures, that the same bass returns four, five or six times, that the movement of the fingers or the forearms is almost nil or considerable, that the tonality or modality persists or varies, etc. Anything that will fix the attention will be useful. This *analytical memory* acts much like a reinforcer of all the others.

The **rhythmic** factor is not positively a new factor, it is already very powerful in *tactile* and *muscular memory*, even *nominative* and *visual*.

Precise and original rhythms are generally more easily retained; the rhythm so powerful in music, generator of this art — dare I say it — is felt by all natures, even by the most grossly gifted. Explaining *rhythmic memory* would require developments that I cannot afford here; suffice it to say that it is absolutely necessary to practice especially on the *independence of the muscles*, independence of the fingers, hands, forearms, arms, legs and feet, rhythmic independence: increase in the study the useful movement and remove the associations of the useless movements. The more the impressions will be obtained by the practice of *independence*, thanks to an effort of *immobility*, the better the musical practice will be localized. I showed in the chapter dealing with *muscular independence* the absolute necessity of doing this special practice which gives considerable results in a relatively short time.

I will end with **auditory memory**, not that I consider it of little use or negligibility, but simply because we are inclined to attribute to it far too preponderant a role. This memory is more corrective than impulsive; it will be of greater help for instruments generally emitting only one sound at a time, having to play only one melodic line. Its effectiveness, although very appreciable, will be less for keyboard instruments, for polyphonic instruments.

Each of the memories: *visual*, *tactile*, *muscular*, *nominative*, *analytical*, *rhythmic*, *auditory*, bringing its supplement, the result of all of them will be a great reinforcement of the total memory, if one knows how to take advantage of each of these factors. They will have to be exercised separately, in various ways, in order to make a *clear, powerful and persistent imprint*.

In one of the previous chapters (p. 12), dealing with *Duration of study*, I have emphasized the necessity of expending a great deal of *attention* to obtain serious progress with a *minimum* of study. I must end this chapter on memory by insisting also on the **absolute necessity of expending strong attention** — without it there can be no memory.

Reinforced, directed, sustained *attention*, combined with the repressive power of all invading

extraneous thought, together with regular and repeated practice as much as possible at the same times, will maintain the regular functioning of the higher psychic centers and of the polygonal centres; *motor coordination, awareness of movement, mechanism based on muscle independence*, will retain and develop memory.

Purely technical exercises thus based will facilitate the awakening of learned practice; technique being in good condition does not hinder the free flow of memory.

By conscious and attentive practice, we revive the imprints, we strengthen them every day, it is in a way a training of the higher centers and the lower centers, resulting in a faster circuit and without stopping along the way. A piano work *well done must be followed from memory*; one should manage — *if one knows how to practice* — to almost no longer be obliged to do a special study for the “by heart”, memory having to be naturally the *result of a good study*.

## CHAPTER XI

### INTERPRETATION

---

To interpret a musical work well, it is necessary to have some notions of harmony and counterpoint. I even find it useful to “compose” a little yourself, or at least to know how to compose and what inspiration is.

In order to transmit to the listeners the thought of a master, it is essential to understand it. The perfect performer must not be simply comparable to phonographic records, which having recorded vibrations, transmit them mechanically to the public.

The performer must be more than a machine, an unconscious cog. His performance — *his own* — consists in recreating that of the composer and this is what differentiates the playing of pianists from that of the automatic devices, however so perfected, that the industry has been trying to spread for some years. This is also what differentiates pianists from each other and makes the same piece played by several *artists* sometimes take on such different aspects.

So what is inspiration? What is its mechanism, its genesis?

To pretend to solve such complex problems would be really naive. All one can reasonably attempt is to shed some light on this unknown, avoiding masking one's ignorance with words or phrases that do not explain anything, such as: It's a something beyond comprehension, a gift of nature, a reflection of divinity, etc.

Trying to use only understandable and meaningful words, I will therefore say:

Inspiration manifests during a powerful vibration of being.

We react to joy (pleasure), and to pain (pain).

Such are the two primordial affections of men, all those which flow from them are only differentiations.

All the *passions* that agitate us, the *feelings* and *sensations* that move us, can be factors of inspiration.

Nature contains all our joys and all our sorrows.

An arid, desolate moor, will dispose by influence, by atmosphere, our intimacy differently than a meadow full of flowers, brightened by the songs and the rounds of graceful girls.

The first landscape will inspire me with a gray chant, dull, monotonous or torn by a few cries of impotence, before the inexorable mechanical march of indifferent nature; the second landscape, à la Corot, *will suit me* quite differently, and from the general disposition of my being will emerge a melody with a light rhythm, with clear and limpid sonorities.

\* \* \*

The faculty of inspiration is proportional to the degree of aptitude to vibrate in unison with the exterior or interior phenomena that move us, united to the faculty of transmuting the emotions felt into sound.

Inspiration is the result of a present or past sensation or emotion. It takes a shock for the spark to fly from the stone.

The emotion by the same phenomenon will vary in intensity and form, according to the human who will vibrate by it.

The differentiation is infinite, the organization of each artist, the atavism he undergoes, the existence he has lived, the accumulation of various sensations, the environment in which he moves, are all differentiating causes.

We can see a transformation of infinity, in this mechanism of inspiration: The same phenomenon will impress the individuals present differently, and each of them, transmuting this phenomenon into sonorities, will result from it a number of musical "compositions" which, although issued from the same excitation, will be different, modified, by their passage through distinctive organisms. Each of these musical works, in turn, being listened to by many listeners, will arouse in each of them sensations, thoughts, emotions that are different and adequate to their psychological and moral being.

Whatever the emotion felt, its intensity, its form, it will be the shock that sparks the spark of *inspiration*.

Depending on the receiving organism, a pictorial, musical, literary or other work will emerge from this transmutation. Such an artist, if he is *visual*, will transmit to humans this vibration with which he was impressed, by means of "drawing", "modeling", "color"; another, will have recourse to "sound waves", if he is an *auditory*, each according to his temperament and his knowledge.

Some, whose faculties are less clearly established, or whose science is more imperfect, feel the need to make incursions into an art close to their own, which, most often, is a proof of impotence, a proof of the lack of independence. of their sensory centers; it seems that the nerve bundles particular to these centers have terminal tufts whose fibrils cross, intertwine and begin to vibrate by contact, by sympathy, by lack of independence. It is the same for the fingers of a pianist without talent, without "technique", who, wanting to raise the ring finger, cannot immobilize the neighboring fingers.

In the same way, for the creative artist, there is this native dependence, whose work, thought, conscious effort, education, triumph more or less, according to the natural faculties and the intelligence that he brings to his craft.

It is then that the indispensability of the technique appears, of the *craft* necessary for the tangible crystallization of the art print.

This rapid sensation, this flash of life, the technique seizes, it grips it in its claws; the degree of talent will be the strength of this net, of which the fisherman will be the artist.

\* \* \*

The more the *profession* (the technique), will be complete, the less we will see it, the more the methods used will be invisible and the better will emerge and transmit the emotion.

Talent is the slave of the efforts it costs; like the slave, he must do a lot and always hide.

It is the science of the "craft" = solfege, harmony, counterpoint, knowledge of the timbres, the range and the capability of each instrument, - which will allow the musician to place in good order the signs of the notes on the drawn lines.

No one will deny that it is essential to know musical writing — notation — in order to transcribe a melody; music is a language that does not escape common laws; likewise, I could not write a poem in German if I understood only French, likewise — a man cannot — no matter how artistic, write a musical phrase if he does not know the signs used by musicians . He will absolutely have to know the system of notation, the values, their relativity, all that ensues, and the more knowledge he has, the more likely he will be to put on paper the reflection, the copy, of what flames. in his intimate being.

By writing it will be necessary to prolong this feeling, which was so short, so fleeting, but whose imprint is in us; the technique, the work started every day will be the weapons that can help the artist in this fierce struggle; step by step he will have to overcome, effort after effort, setbacks sometimes occurring but having to be courageously overcome; with heroism, he will pursue his creative craft.

*Balzac* says very well in *La Cousine Bette*: “To produce! give birth! laboriously bringing up the child, putting him to bed full of milk every night, kissing him every morning with the untiring heart of the mother, licking him dirty, dressing him a hundred times in the most beautiful jackets he tears incessantly; but not to be discouraged by the convulsions of this mad life and to make of it the animated masterpiece which speaks to all eyes in sculpture, to all intelligences in literature, to all hearts in music; it is execution and its practice.

“This habit of creation, this indefatigable love of motherhood which finally makes the mother, this cerebral motherhood so difficult to conquer, is lost with prodigious ease. Inspiration is the opportunity of genius. She runs, not on a razor, she is in the air and flies away with the defiance of crows, she has no scarf by which the poet can take her, her hair is a flame, she runs away like these beautiful white or pink flamingos the despair of hunters. Also, creating is a wearying struggle that beautiful and powerful organizations fear and cherish, which often break down in it.

“The artist is like those lovers of fairy tales who, to obtain their princesses, fought endlessly recurring enchantments<sup>64</sup>.”

If one has really vibrated, if one possesses with the essential knowledge the courage to any test, one will be able, only then, to create a true, sincere work, which will be the expression of the emotion felt.

The more writing is the faithful slave of inspiration, the better the reader, the listener, will be likely to vibrate in unison with the author.

Great artists themselves have sometimes let themselves be influenced by the *automatism of technique*

---

<sup>64</sup> Balzac, *La Cousine Bette*, p. 269.

and they have produced works of prodigious skill, but from which all inspiration was absent. In the same way great virtuosos let their lower polygonal centers act, their fingers run over the keyboard and let out torrents of notes without thinking of *making music*.

So also natures which are not gifted, but to whom one teaches the trade, flood the earth with lifeless productions, perfect as a technique, but absolutely foreign to what deserves the title of work of Art.

Inspiration should always preside over development.

Above all: VIBRATE.

Then to possess a recording and transmitting *organism* (transformer) which, undergoing an emotion, can mentally transmute it into a visual, auditory or intellectual image.

Also possess a *technique*, a profession necessary to operate the transformation of the *design* into a *production*.

Finally have the courage to *work* with perseverance, to find the true expression, to free it from a crowd of cumbersome uselessness and thus come closer to the most accurate expression, capable of noting and transmitting what we felt in the depths of our being.

Such are, in my opinion, freed from all metaphysical speculation, the mysteries of *Inspiration*. The interpreter who will approach the study of the productions of art, will direct his effort in such a way that no mechanical difficulty can stop the free development of the thoughts and the emotions fixed by the composer.

If he has been able to put into practice the various methods indicated in this volume, he will not be obliged to expend special effort on the *nuances*, for all his gestures having been executed with a view to the only desirable goal: the most perfect and most true to the artist's creation, the nuances will become a *result* of all of his efforts.

He will not make the mistake of taking *technique* to be the sole purpose towards which all the hours spent at the piano tend, but for the *method* allowing him to make people forget the *profession*, to see only the result to be obtained: *emotion of art*.

The only complementary endeavor, the crowning achievement of all the others, consists in looking for the great effects, the oppositions, in order to spare and emphasize the *forte* and the *pianissimo*. But, here more than anywhere else, let us remember that there are only relativities on earth.

The most faithful performer will be the one who will seek: *not what interpretation he will have to give to the piece, but what the author wanted to say*.

Above all, we must be sure:

- 1° To make exactly the marked notes.
- 2° To rigorously observe the measure.

\* \* \*

It is believed, unfortunately too often, that the nuances are sought and found in the alteration of the measure or the value of the notes. This is a serious mistake and playing rigidly, like a metronome, would be another.

Weber, in a letter to the music director of Leipzig, Praeger, writes quite rightly: "The measure should not be like a tyrannical millstone, but it should be to the piece of music what the pulse is to the life of the man<sup>65</sup>."

It is mainly Chopin's music that pianists disfigure with the most inconsistency, thus proving that they ignore the advice he tried to give to his students: "Let your left hand be your choirmaster and always keep the measure". He himself was always observing her, and that is often the only way to revive her thoughts.

Also be careful not to exaggerate the *Rubato* and understand what Liszt said about it: "Suppose a tree bent by the wind. Between its leaves pass the rays of the sun, and the flickering light which results from it, it is the *Rubato*."

No one better than Chopin possessed this faculty of writing more exactly what sang in his being; he spent hours, days, looking for the exact value—all his work proves it.

Take for example, nocturne no. 5, in *fa #* minor. See the measurements: 12, 13, and 14: fig. 58



The choice of these various values sufficiently proves his desire to obtain a faithful execution.

*The nuances must be sought in the modifications of the sonorities and not in the alteration of the values of the notes.*

If the composer "knows" how to write, he traces his thoughts exactly; otherwise, it does not deserve those who have painstakingly acquired good technique to bother to study its infancy.

3° Do not forget that *Rhythm* is one of the most powerful methods of acting on the organism of the listener. The most crude natures react to its power. I am not only talking about the banal, essential rhythm that we mark on the strong beats, but also about the great rhythm, the great relativities contained in the work: it is the very essence of the musical art.

All the phenomena of nature: heat, light, sounds, are only vibrations. Their respective qualities vary with their speed, their wavelength.

---

<sup>65</sup> Keckeynski, *Three lectures given in Warsaw*.



\* \* \*

Rhythm is also a vibration. Its influence is great on the human organism. The work of Binet and Courtier<sup>66</sup>, doctors Guibaud<sup>67</sup>, Dogiel<sup>68</sup>, Tarchanoff, Ferrari and so many others, without forgetting Vaschide and J. Lahy<sup>69</sup> prove that rhythm has a considerable influence on breathing and circulation.

These reactions are increased by emotionality.

The emotivity is intensified by the contrasts, but these will be all the more noticeable as the background of the measure and the rhythm will have equality; the smallest modification, by this fact, will become perceptible, while a fluctuating measure, an imprecise rhythm, not being clearly established, will cause the passing modifications to remain unperceived.

4° Observe the movements indicated by the author.

As this book is not a treatise on music theory, I cannot give the meaning of the various terms or phrases used.

Weingartner's volume, on the art of directing<sup>70</sup>, is most useful to consult, containing very valuable advice, such as:

“There is no *Slow Tempo*, which does not require a faster movement in certain passages to avoid the impression of being too slow.

“There is no *Presto*, on the other hand, which does not require a quiet interpretation of certain passages as well, so as not to annihilate the means of expression by too much haste.

“...*Advancing or holding back* in tempo should never feel like recoil, shock or violence.”

We also forget too easily, or we ignore: that the *allegro* was much slower in the time of *J.-S. Bach* than nowadays:

That the *andante* is a little slower than the *andantino*, the *allegretto* less lively than the *allegro*.

*Con anima* does not mean: by animating, but: with soul.

**We must also guard against contracting the disease of excessive speed.**

The great ease obtained thanks to stubborn practice, allows the fingers to execute the most difficult movements with the most remarkable ease and velocity. Pianists who have an excellent technique often let themselves be carried away by their fingers, the latter, *unconscious*, seizing the direction of

---

<sup>66</sup> La vie emotive, “the influence of music on breathing, the heart and capillary circulation”, Revue scientifique, 1897, no. 1, p. 104.

<sup>67</sup> Contribution to the experimental study of the influence of music on circulation and respiration, Thèse de Bordeaux, 1898.

<sup>68</sup> Influence of music and colors on the nervous system of man and animals, Annales neurologiques (russians), 1989.

Analysis in the Medical Review of July 26, 1898, by E. Margouliés.

<sup>69</sup> Observe the movements indicated by the author.

<sup>70</sup> Translation by Emile Heintz, p. 50 and following.

the brain which then follows without realizing it.

This dizzying and exhilarating rapidity may attract astonishment success, but it prevents those listening from hearing the music.

Their sense of hearing is struck by such a flood of diverse and multiple sonorities that nothing can be disentangled. The listener hears clusters of notes falling, like grains of millet poured from a sack, it is a firework of sound waves, a torrential rain of vibrations, jostling, crossing each other, and forming a thick curtain preventing the music from passing.

*Beethoven* said of pianists: “The velocity of their fingers drives away their intelligence and their sensitivity.”

(*Marx. Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Clavier-werke.*)

These "fourth gear" pianists have excuses: having good fingers, having played their piece a very large number of times, these multiple repetitions allow them to execute the associations of movements with great velocity; hearing having thus been trained to hear quickly, can no longer serve them to control the general pace, they think they are playing slowly when they have already passed the excessively accelerated movement.

The harmonies seem to them separated by long intervals, the musical work seems cold and empty to them, so they jostle phrase after phrase, to obtain a feeling of warmth, of enthusiasm. They are used to the dose and they need to force it more every day.

Their nerves, their muscles, their psychic centers undergo the same physiological laws as those undergone by all men. Just as the organism accustomed to a poison (morphine, cocaine, etc.) feels the need for increased consumption in order to better undergo its action, so the instrumentalist accustomed to the sonorities so often repeated and heard does not no longer feels the effects, his body hardly reacting to it.

The only way to avoid this danger is to let the works under study rest and vary the repertoire.

5° Rigorously observe the indications of nuances written by the author.

Very often I was surprised to find that *talented instrumentalists, renowned singing teachers*, made the mistake of confusing: *crescendo* with *accelerando*, *diminuendo* with *rallentando*.

*Crescendo* and *diminuendo* are terms of *accentuation* and not of *movement*.

*Crescendo*, means *increasing*, increasing the *sound*; if a change of pace were possible, it would have to be executed contrary to what the formidable *masters* imagine and teach?... of which I have just spoken. *Expanding* a little with the *crescendo*, *animating* slightly during the *diminuendo*, would make more sense and can sometimes have a good effect. Which is easily explained:

— The *crescendo* increasing the sonority; the intervals between each note are well filled with vibrations which allow the rigor to widen the movement.

\* \* \*

— The *diminuendo* on the contrary, decreasing the *sound*, the interval between each note becomes more sensitive and to avoid *holes*, *voids* which separate them, it would be smarter to slightly accelerate the general pace instead of slowing it down.

I cannot do better to complete these indications than to quote *Weingartner* again:

“Today we are still obliged to point out and to repeat in the best orchestras that the crescendo and the diminuendo must be obtained in a regularly progressive way.”

“Diminuendo means *Forte*, crescendo, *Piano*, said *Bülow*. There is only an apparent contradiction here, because a crescendo already played loudly and a diminuendo, piano, would have no other result than to destroy crescendo and piano<sup>71</sup>.”

It is also quite obvious that these indications of nuances must be adapted to the places and places where they are registered. Some crescendos starting on a pianissimo should only reach a simple piano, while others will increase to a grand fortissimo.

It all depends on the character of the work and where these indications are placed.

"It is very important to consider whether a series of *accents* is found at a passage which develops with an *equal* intensity of 'sound', or whether these accents are found in the middle of a crescendo or a diminuendo, because then their intensity must increase or decrease in proportion<sup>72</sup>.”

We must also not forget that we make music and that this art being perceptible through hearing, it is urgent to attract the attention of the public towards *beautiful sounds*.

The charm of sound is one of the resources of the musical art. Now, whatever the opinions and tastes, the modern tendencies towards which one feels irresistibly drawn, it is undeniable or even debatable that depriving art of one of its means of exteriorization is not a lessening and therefore an error.

It is always difficult to find new forms, new effects, in keeping with modern complexities and requirements.

Undoubtedly it is meritorious to bring a new stone to the artistic edifice, but for that, it is essential to know the *tradition* laboriously acquired by the generations which preceded us, by all the courageous and patient efforts of a long chain uninterrupted brains of artists and thinkers.

Some young composers confuse tradition with routine, thus mixing the admirable and the despicable, intelligence and stupidity, knowledge and ignorance; they thus lose conquests which have cost so many struggles, so many observations to our learned predecessors.

It is not enough to be true, sincere, naive, one must know the forms laboriously torn from nature and only free oneself from the yoke of the laws that flow from it with discernment and awareness. The

---

<sup>71</sup> Weingartner. *The Art of Leadership*, p. 5.

<sup>72</sup> *Id., ibid.*, p. 35.

man who would ignore scientific work prior to his birth would perhaps invent the candle while we have electricity.

The same precipice of inconsistency awaits the artist, who wants to make a clean sweep of all the works of the past!...

This hunt for naivety is childish: what would one say of a man of letters asking for *lolo*, a *dada*?

The painters who contributed to the diffusion of such ideas are now overwhelmed by the floods of a whole generation of *worthless people*, denying the tradition they ignore, imagining that the *trade* is harmful, that the art is easy they clutter the world with productions hardly worth watching or discussing.

It is time for musicians to take care not to fall into the same mistakes.

Let's be modern! Is it really possible for us to be anything else?

Let's add new effects if we are lucky enough to be able to, but let's not impoverish the musical language by letting precious resources go to waste.

Let us listen to this cry from Mr. Lucien Greilsamer<sup>73</sup>:

“Modern music, with its radical innovations, the profound changes in its writing, keeps our mind constantly alert, and absorbs it to the point that hearing becomes no more than a neutral intermediary, taking almost no part in the treat that should be for him. It thus seems to escape from the domain of the senses, and to become, for some, a pure play of the mind, a kaleidoscope of skillful and ingenious combinations, for others, a sentimental abstraction, in which more account is taken of the spiritual intentions than material achievements.”

It is too often said that the piano has ready-made sounds, this is not at all true. We must always strive for a beautiful sound free from harshness. *Chopin* was most intransigent in this regard and would not allow a pupil to continue playing who tapped the keyboard, he really suffered by hearing a brutal sound.

6° Take care of the details, thinking that there is nothing useless in a great work.

Perfection is born of a multitude of little things, which, separately, sometimes seem insignificant and which, by their succession, diversify the playing of pianists almost indefinitely.

However, this necessary focus on the details should not make us forget that they all contribute to an overall effect.

"Certainly, writes Weingartner<sup>74</sup>, there is *nothing* in a work that is not important and each detail has its *raison d'être*, but as much however as it is subordinated to the fundamental character of unity of the

---

<sup>73</sup> *Violin Hygiene*, ed. Delagrave, p. 53.

<sup>74</sup> *The Art of Leading*, p. 19.

piece , character which must dominate everything.”

Finally, to interpret a work well, it is necessary to live with it.

We must know how to take advantage of our prettiness and our sorrows, it is when we experience them most intensely that we must rethink, or replay, the pieces or passages related to our psychic state. We are in these moments more apt to vibrate in unison with the composer, we perceive more subtle nuances, more real, we better understand the emotion that preceded and directed its conception. We then find the sounds impossible to note, compared to which the writing is only a rough canvas.

This is why the teacher must choose pieces related to the age and mentality of his students.

An entire book devoted to interpretation would be insufficient to deal with this important subject.

In the being of genius come to be reflected all the emotions, all the human aspirations Each composer is a microcosm. It is through him that all the inexpressible makes itself known, which weeps or sings in all hearts. It is the hearth where the thousand little twigs come to condense, whose flames, barely visible separately, constitute by their agglomeration the intense furnace whose light dissipates the darkness that suffocates us, whose heat warms our bursts of enthusiasm, too often transfixed by the rigid and icy logic of self-interest.

“Beethoven, exclaims V. Hugo, is the *German soul!*”

The artist is the priest of *religion*. *Religion* (relegates) that which unites men — can only be *Art*, the others are an emanation or a branding of it.

“The human spirit has a soul, this soul is the ideal.

“The supreme art is the region of equals.

“Music is the vapor of Art. It is to poetry what reverie is to thought, what fluid is to liquid, what the ocean of clouds is to waves. V. Hugo<sup>75</sup>.

Music enters for a fifth in the very essence of intelligence, since it develops one of our most precious senses.

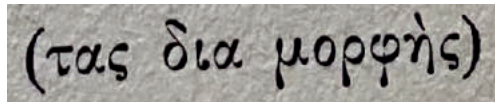
It has often been said that it makes you better, I don't want to absolutely contradict this attractive proposition, but then let's do away with the war marches! —If it is not entirely proved that it increases the amount of goodness on earth, it is at least evident that in our age of utilitarian morality, at the dawn of the agony of the gods, it may be of a precious help to lessen what dryness there is still from instruction and badly applied education; better than the so-called plastic arts, music is the language of feeling, of tenderness, of love. It knows no boundaries — it is the *universal language*.

I cannot deprive myself of the pleasure of quoting the thought of *Epicurus*, so well understood and

---

<sup>75</sup> William Shakespeare, p. 77.

translated by Guyau: “From the pleasures of sight or form (see image below) is not absent all aesthetic feeling; as for the pleasures of hearing, still purer, they touch more near to the soul; are they not produced by a simple vibration, by a movement of atoms. Now, movement is perhaps in matter what is least material<sup>76</sup>.”



Art is necessary for life, he who does not vibrate by it does not live fully and it is one of the duties of the Educator to prepare the child to *see*, to *feel*, to *vibrate*, he must give him this joy: to *love beauty*, this ideal eternally pursued and which will never be absolutely defined!

Polyphonic music, the latest of the arts, probably the oldest in terms of rhythm and melody, leads to collective feelings. It is the great symbol, which by its basic clarity and its vagueness of detail, allows all those who listen to it, while shuddering collectively by it, to individually pursue their dream of joys and pains.

— Collective emotion with individual adaptation. —

The art of music is the most widespread, but alas, if everyone thinks they are capable of talking about it, those who reasonably, legitimately can, are rare, even among musicians.

Who would dare to give an engineer his opinion on the construction of a bridge if he has not, through his studies, acquired this right? And there are many who do not hesitate to criticize or praise a musical work, although they are incapable of solfiing!

Then, we talk about the *music* and from there also comes the evil:

there is no *music*, but *different genres of music*, so dissimilar to each other that the same title cannot suit them.

He who had enough courage and perseverance, a sufficiently intense and lasting love of the musical art to condemn himself to *making his fingers*, to earning with the help of daily practice, the indispensable technique and whose efforts to acquiring it is so painful to artistic natures, that one, I say, must also have respect for his talent and devote it only to the study of fine works. He must not descend to base and vulgar instincts, but on the contrary draw to him and bring up those who, stuck in the ditch, aspire to leave the mud to contemplate the pure light, the meadows and the flowers.

Avoid sharing the error, so widespread, which consists in believing that an ordinary teacher of little value is very sufficient for the beginnings. This is a deceptive economy. If the advice is bad, the habits formed are bad. It then takes several years of practice to get rid of the recorded defects and even then it is not always possible to do so completely.

This calculation of parsimonious parents is doubly erroneous. Not only will the child have to devote a

---

<sup>76</sup> *The Morality of Epicurus*, by Guyau, p. 31.

lot of time to *destroying* before *rebuilding*, the price of the lessons necessary for this endeavor will exceed that which would have been requested by a worthy teacher, but moreover, it is to be feared that the discouraged pupil, if he still likes to *hear* music, no longer wants to *practice* it, or no longer brings to his study the care and ardor that are indispensable, he is still very happy if his artistic taste is not forever falsified.

What would we say of parents who would feed their children with rubbish, because they are young, reserving later when they are older to give them healthy and abundant food. If these poor little ones did not die of poisoning, it is certain that all their life their debilitated organism would suffer from this bad food of the first years.

It is the same for the study of the piano, one suffers all one's life through the fault of any lessons received during early youth.

In a work devoted to the teaching of children, I will insist on this truth, as well as on the dangers of excessive practice both from the point of view of physical health and the development of musical feeling.

Run away from the teacher saying that it is boring to give lessons, because he thus confesses his incapacity. With what enthusiasm will he be able to make his students vibrate if he sleeps and yawns with boredom. He will smother the fire whose flame he should intensify.

To revive the work of a Master it is necessary to have technique capable of realizing the sonorities that we can conceive. The duty of the teacher is therefore above all else to teach his students what means they can and must have, to acquire this fidelity of movements, pressures, dosages of attacks necessary for any good interpretation.

I have always found that my students have what is called a *good style*, resulting only from a conscious, intelligent, rational study of technique allowing them to obtain the sonorities that they desire.

If practice were well conducted, if the hours of study were not stupidly increased and if they were reduced to a minimum, giving them the maximum use, abandoning idle repetitions — so prejudicial to the artistic feeling — it there would be time left to jointly give the piano study some essential notions of harmony and counterpoint. We would then have musicians, sometimes even artists, where often we only find unbearable jugglers.

It is surprising, in our time when science has made such positive progress, to note that the teaching of instruments has remained so empirical, so indifferent to all the knowledge capable of helping and facilitating it.

There are extraordinarily gifted beings who, whatever the first teachings received, reach the highest peaks of the Art — but I would dare to say that our duty as a “Teacher” consists in developing in everyone the latent qualities; the less gifted subject, the less artistic is interesting to practice and we must by our method *adapted* to his *temperament*, his *aptitudes*, his *desires*, help him to know the intimate joys of Art.

Our efforts and our thoughts having no value except that which we attribute to them, among all the

illusions, all the subjugations, all the uselessness of life: Isn't Art our most beautiful rattle? The one who gives value to our tears, greatness to our smiles!

Coming from the unknown, lost in the inexplicable, led fatally in pursuit of the unknowable enigma! Discovering or guessing, imagining or sensing the *How*, without ever glimpsing the *Why*! — The splendors of Art raise us above ourselves, its beneficent radiations, conducive to the envied tranquility, serenely our beings.

He remains!... Always equal to himself — *Supra Terrestrial* — *Supra Progress*.

The concerns vary, the Evolution of beings and things continues its course towards the mirage of the impossible goal.

In the incomprehensible whirlwind, where the passing moment never returns, it is only a fixed point: — ART!



PART 2

FRENCH  
ORIGINAL

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation  
reserves pour tous pays.

---

Copyright by Ch. Delegrave, 1914.

---

## DU MÊME AUTEUR

---

### PIANO ET CHANT

**Le crépuscule**, poème d'Achille MILLIEN, *baryton et piano*.

**La fiancée**, chant populaire Polonais, *harmonisé au piano*.

**Ave Maria**, *chant et piano*.

**Le chant du pain** (BÉRANGER), chœur pour 3 voix d'homme avec solo pour soprano

**Tu ne réponds rien**, poème de LESCALIER, *chant et piano*.

**Ma peine est bien grande**, *chant et piano*.

**Cher ange aimé**, *chant et piano*.

**Tes yeux**, poème de DE REYLE, *chant et piano*.

*Chants et chœurs pour fêtes civiques* : **A la nature** — **La mère** — **Les ancêtres** — **La terre des aïeux** —  
**Paeon d'amour** — **Enfance** — **Fraternité** — **Hymne à la joie** — **Travail et Liberté** — Poèmes de DE  
REYLE.

**Si tu voyais une hirondelle**, poème de Pierre DUPONT, *chant et piano*.

**Les soirs d'été**, poème de Fernand HAUSER, *chant et piano*.

**Les morts m'écoutent seuls**, poème de MORRÉAS, *chant et piano*.

**O temps de ma jeunesse**, poème de MORRÉAS, *chant et piano*.

**Sombre Eglogue**, poème de Louis BOUILHET, dialogue, *baryton et soprano*.

**Villanelle**, poème de LECOMTE DE LISLE, *chant et piano*.

**A une jeune fille**, poème de Louis BOUILHET, *chant et piano*.

**Vieille Chanson**, poème de F. MASSÉ, *chant et piano*.

---

### PIANO SEUL

**Impression Musicale n° I,**

Prélude.

CHEZ L'AUTEUR, 7, *Place Dancourt, Paris* :

**Impression Musicale n° II.**

## PRÉFACE

---

*L'enseignement technique des instruments a fait de notre temps, de considérables et étonnants progrès, après être resté figé dans la tradition de Clementi et de Hummel pendant trois quarts de siècle, il s'est liquéfié, tout à coup sous le chaud rayon du soleil artistique grâce à l'intelligence, au savoir, à l'esprit d'observation de quelques-uns, parmi lesquels M. L.-E. Gratia.*

*Chez lui tout est connaissance et réflexion; il s'inquiète d'abord des lois naturelles physiologiques et psychologiques directrices des méthodes du travail mécanique, pour ne s'occuper que plus tard de ce travail meme, excluant tout empirisme.*

*Et alors il règle les durées de l'étude journalière, surveille l'indépendance des muscles et le développement de la mémoire : « comment faut-il travailler? doit-on répéter d'une unique façon les passages difficiles, ou bien les différencier de nuance, de mouvement, d'accent? N'est-il pas nécessaire de les varier afin d'exciter l'attention? Ne faut-il pas craindre de jouer VITE, ne vaut-il pas mieux chercher la beauté du son que la rapidité du trait? » ...*

*Ceci posé il s'occupe de la main et des doigts, de leur position, de leur gymnastique; puis des difficultés spéciales au piano, gammes et arpèges, écarts, trilles, doubles notes; en suite de l'accentuation générale, legato et staccato, de la mesure et du rythme, enfin du répertoire classique et de la littérature propre à l'instrument.*

*Le côté technique du sujet étant épuisé, c'est de l'interprétation et du sentiment musical qu'il est question.*

*Rien de plus intéressant, de plus utile que ces pages écrites par un virtuose habile doublé d'un artiste psychologue et philosophe.*

CH.-M WIDOR

# L'ÉTUDE DU PIANO

---

## CHAPITRE I

### L'ÉTUDE DU PIANO SA NÉCESSITÉ AUX POINTS DE VUE ÉDUCATIF, ARTISTIQUE, RÉCRÉATIF

---

L'étude du piano joue un rôle des plus importants dans l'éducation. Cela serait une erreur de croire que ses résultats soient simplement musicaux, sans plus.

Cette étude — bien conduite — développe considérablement la somme d'attention de l'enfant, elle habitue les yeux à voir juste et vite, à fractionner rapidement une courte étendue, elle affine l'ouïe et mieux encore elle est un puissant moyen pour coordonner les impressions visuelles et tactiles. Elle fait naître l'indépendance des muscles, canalise l'effort de la pensée, par un travail psycho-physiologique spécial, elle contribue puissamment à l'évolution de l'intelligence.

« Le fait d'une délicatesse extrême d'un ou deux sens principaux peut modifier tout le caractère intellectuel et moral, » a dit Robot.

L'étude d'un instrument à clavier comporte toute une série de phénomènes des plus intéressants pour le psychologue. Il suffit de penser à la complexité du jeu pour en entrevoir l'intérêt : les yeux voient la tache, image de la note, celle-ci — dès que le cerveau est impressionné par elle — fait partir de ce dernier l'ordre d'un mouvement qui sera variable en force, en rapidité et en amplitude; à l'indépendance des doigts, si difficile à obtenir, se joindra l'indépendance des mains. N'est-ce pas un effort considérable, pour celui qui n'est pas entraîné, de faire simultanément des mouvements à rythme binaire avec une main et à rythme ternaire avec l'autre. Jouer avec force de la main gauche et faiblement de la droite ou *vice versa*, faire entendre une mélodie grave et plaintive d'un côté, sautillante et légère de l'autre. Ceci équivaut à écrire « bonjour » avec la main droite, en même temps qu'« au revoir » avec la main gauche. La complexité de ces mouvements varie et augmente avec le degré de virtuosité du pianiste. A cette indépendance des doigts et des mains vient se joindre celle des jambes et des pieds. Si les débutants se servent des pédales cela est généralement, pour ne pas dire toujours, d'une manière détestable. Il est très difficile d'enfoncer un pied avant ou après un temps fort, c'est-à-dire à contre-temps, à contre-rythme, de presser la pédale quand on lève les mains, ou deux fois pendant que les bras attaquent trois fois le clavier.

On se rendra compte de notre manque d'indépendance en voulant bien essayer de tracer dans l'air un cercle de gauche à droite avec la jambe gauche, et de droite à gauche, simultanément avec le bras

gauche.

L'étude du piano apprend à supprimer toutes les *associations des mouvements inutiles*, au profit d'un seul utile; elle conduit à une *dissociation des mouvements musculaires*, à la canalisation de l'influx nerveux vers un seul point, elle nous donne la conscience des mouvements, de leur force, de leur amplitude; elle est une mise en ordre de nos sensations visuelles, tactiles, auditives, rythmiques, il semble que cela soit un coup de démêloir donné à tous les centres psychiques et polygonaux<sup>77</sup> les ordonnant, les exerçant, les affinant.

Au point de vue musical le piano est l'instrument par excellence, autant pour l'artiste que pour l'amateur. A lui seul, il peut faire le chant et l'accompagnement, la mélodie et l'harmonie; il permet à tout chacun de se remémorer les opéras, les œuvres entendues; il est par rapport à l'orchestre ce que la lithographie, la gravure sont par rapport à la peinture. Il se suffit à lui-même. Privé de lui, chanteurs et instrumentistes sont incomplets.

Il est presque indispensable de savoir jouer du piano, même si l'on désire devenir violoniste ou jouer de tout autre instrument, la lecture obligée des deux portées, des deux clefs, d'un nombre simultané de notes et d'accords, sont d'excellents moyens pour s'assouplir, pour se perfectionner en solfège et pour être capable de déchiffrer facilement, je dirai même pour *entendre intégralement*, car on entend mieux la musique quand on la sait bien lire.

Enfin le piano rend de nombreux services de salon et son domaine s'étend depuis l'interprétation des plus grands maîtres, des plus nobles pensées musicales, jusqu'au dernier niveau de l'art, n'est-ce pas lui l'unique instrument qui, sans le concours d'aucun autre, soit suffisant pour faire les frais d'un bal!

J'ai voulu montrer en ces quelques lignes que l'étude du piano est nécessaire à trois points de vue : *Éducatif, Artistique, Récréatif.*

Je voudrais aussi faire comprendre que si cette étude bien conduite peut devenir véritablement utile et faire partie de l'éducation rationnelle complète de l'individu, si elle est capable de développer la faculté de vouloir, la concentration de la pensée, l'intelligence en général et la compréhension musicale en particulier, que cette même étude mal comprise devient une souffrance pour les enfants, qu'elle peut devenir préjudiciable à leur santé, entraver leur développement physique, en résumé produire autant de mal qu'elle peut amener de bien. Au point de vue artistique, il en est de même, une mauvaise méthode de travail atrophie le sentiment musical de l'élève, qui toute sa vie déformera les œuvres des grands compositeurs, le mécanisme ne pouvant suppléer à ces qualités atrophiées, il ne fera qu'augmenter les regrets de ceux qui savent entendre.

On consacre généralement beaucoup trop de temps à l'étude de cet instrument. Nous allons examiner dans les chapitres suivants les moyens propres à donner un *maximum de progrès* avec un

---

<sup>77</sup> Voir p. 17 et suivantes

*minimum de travail*. Ce n'est pas une méthode nouvelle que je veux élaborer, je désire seulement montrer quels sont les moyens rationnels dont nous disposons et dire *comment il faut travailler*.

Je n'ai pas la prétention de tout dire et encore moins celle de tout bien dire. Chacun des chapitres de ce volume nécessiterait des développements beaucoup plus longs que ceux qu'il m'est loisible de leur octroyer.

Le sujet que je traite est immense, il n'intéresse pas seulement les pianistes, mais aussi les instrumentistes de tout genre.

J'ai souvent cité les différents auteurs ayant écrit sur cette matière, ainsi que les conseils ou observations venant de « *Maîtres incontestés* », afin de prouver que si parfois l'enseignement diffère ou semble différer, il n'est pas moins vrai qu'il y a des points sur lesquels tous les professeurs, tous les pianistes sont d'accord. Les divergences d'opinion sont le plus souvent occasionnées par une compréhension différente des mêmes mots et ne portent le plus généralement que sur des questions de détail.

## CHAPITRE II

### DURÉE DE L'ÉTUDE

---

N'est-il pas pénible de voir de jeunes enfants passer six, sept, huit heures, quelquefois plus, assis devant un clavier? N'est-ce pas un excellent moyen pour étouffer précocement tout sentiment artistique, musical, toute intelligence chez ces petits, de les astreindre à une si longue immobilité; cet excès de travail digital, fait au détriment du développement général, éloigne de plus en plus les « exécutants » de la vie normale. Non seulement, cette étude exagérée se fait aux dépens des connaissances générales que tout être humain doit acquérir, mais par son excès étend l'ignorance du virtuose jusqu'au domaine musical.

Il est nécessaire de se spécialiser; mais l'exclusion totale de tout ce qui ne concerne pas la spécialisation est une exagération dangereuse. Il ne suffit pas de former des machines à jouer, sans plus. Le mal vient d'une erreur grossière qui consiste à croire que les progrès dépendent uniquement du nombre d'heures consacrées à l'étude. Les maîtres ayant laissé des écrits sur l'étude instrumentale s'accordent tous sur ce point, je me contenterai d'en citer quelques-uns parmi les plus autorisés par leur expérience et leurs observations :

« La valeur du virtuose n'est pas en raison directe du nombre d'heures passées au piano, mais bien dans le degré d'attention apporté à la tenue des mains, à l'observance des doigtés, à l'attaque du clavier. » (*H. Hebert*.<sup>78</sup>)

« Les progrès de l'élève dépendent plus du soin consciencieux apporté aux études que du nombre d'heures passées au piano. La volonté et la réflexion donnent de meilleurs résultats que de longues heures employées sans discernement... Il faut concentrer toute son intention, s'observer, s'écouter pour éviter des défauts que la force de la routine rend plus tard si difficiles à corriger. » (*Marmontel*.<sup>79</sup>)

« On peut agir sans travailler. » (*Condillac*.)

« La correction de mon mécanisme est la conséquence de ma manière de travailler et non du temps pendant lequel je travaille. » (*G. Demeny*.<sup>80</sup>)

« Les lois physiologiques condamnent toute étude trop prolongée; les lois de l'esthétique musicale les condamnent de même. — Pour l'enseignement de la musique, la fonction organique a la propriété des toxiques; elle est médicamenteuse à faible dose; à forte dose elle est destructive. » (*Marie Jaëll*.<sup>81</sup>)

---

<sup>78</sup> *L'Art de développer le Sentiment musical chez l'Enfant*, p. 52.

<sup>79</sup> *Conseils d'un Professeur*, p. 79 et suivantes. Hegel, édit.

<sup>80</sup> *Physiologie des Professions*, p.22.

<sup>81</sup> *La Musique et la Psychophysiologie*, p. 54.



\* \* \*

Ce n'est donc pas tant la quantité du travail qu'il faut, **mais bien sa qualité.**

Savoir travailler utilement permet de diminuer considérablement le temps passé à l'étude. Le but à poursuivre n'est-il pas de réaliser un *maximum* de progrès avec un *minimum* de travail?

Il importe avant toute autre chose, de dépenser une forte somme d'*attention*, par conséquent, de connaître les moyens susceptibles de lui donner toute sa force et de la pouvoir conserver le plus longtemps possible.

**C'est principalement chez les enfants que l'attention est de courte durée, on ne peut rien faire assimiler d'utile à un cerveau vagabond. Plus l'enfant sera jeune plus les leçons devront être courtes.** Elles pourront se répéter plusieurs fois par jour, étant séparées par des repos et par d'autres études. Vouloir les prolonger quand les doigts seuls sont en action, c'est les faire agir en pure perte. Dès que les centres psychiques cessent d'être en activité, que seuls les centres polygonaux travaillent, il est nuisible de jouer; non seulement le temps se perd sans profit, mais on contracte des habitudes mauvaises qui seront très difficiles à déraciner.

Je me permettrai de citer encore *Hébert* qui écrit fort justement : « Le travail qui n'est plus soumis à l'attention devient improductif, inutile, dangereux, pour la santé comme pour le piano.

« Jeu réfléchi == Progrès.

« Jeu machinal == Recul, déformation.

« Les bonnes habitudes étant moins difficiles à contracter que les mauvaises à éviter, il importe non de faire beaucoup mais de bien faire<sup>82</sup>. »

Que de fois les parents partent de ce principe faux qui consiste à augmenter les heures d'études pour suppléer à l'insuffisance de progrès; ce qui entretient cette si déplorable erreur, c'est que cet excès de travail donne parfois une amélioration du mécanisme, amélioration que je qualifierai « trompeuse » et qui ne sera jamais en rapport avec le temps dépensé.

Je ne puis parler de la durée de l'étude sans citer un ouvrage, aujourd'hui peu connu, écrit par *Levacher*, basé sur l'anatomie de la main, élaboré sur les conseils du Dr *Auzias de Turent*, professeur à la Faculté de Médecine, annoté par *Cruveilhaer*, professeur d'anatomie pathologique à la Faculté de Médecine, ouvrage qui fut très recommandé par *Thalberg*<sup>83</sup>.

« Un pli dans la main de même que dans une étoffe se forme d'autant plus vite qu'il est plus marqué, il s'ensuit donc qu'on devra apprendre un morceau d'autant plus vite qu'on indiquera davantage les plis de la main, en envoyant dans les doigts une plus grande somme de volonté. La

---

<sup>82</sup> Hébert, *L'Art de développer le Sentiment musical chez l'Enfant*, p. 26.

<sup>83</sup> *De l'Anatomie de la Main, considérée dans ses rapports avec l'exécution de la musique instrumentale.*

durée du temps est en raison inverse de la somme de volonté dépensée. Les résultats d'une étude de deux heures peuvent être égaux à ceux d'une étude de quatre. Si un passage d'un morceau exige, pour être exécuté nettement, deux heures d'études avec une somme de volonté représentée par I, il n'exigera plus qu'une heure, avec une somme de volonté représentée par II<sup>84</sup>. »

Il ressort de tout ce qui précède que le progrès est proportionnel à l'effort, on peut dire : *proportionnel à la somme d'attention dépensée*. Nous devons donc rechercher les moyens capables d'augmenter et de prolonger l'attention. Les centres du cerveau étant occupés ailleurs, c'est en vain que les doigts enfoncent les touches; l'impression est si faible, si légère, qu'elle ne laisse pas de traces ou, si elle en laisse, elles sont bien minimes par rapport au nombre d'heures que l'on aura consacrées à une étude ainsi faite; non seulement le mécanisme progressera très lentement, mais la mémoire sera rebelle et ne s'assimilera que péniblement et incomplètement les œuvres étudiées.

Nous en avons un exemple bien typique dans la facilité qu'ont généralement les débutants pour retenir par cœur ce qu'ils jouent; cette mémoire très fréquemment, semble s'atrophier au fur et à mesure des progrès réalisés.

De nombreux élèves étudiant le piano depuis un nombre d'années variant entre quatre et sept, n'ayant jamais été capables de jouer de mémoire, ont pu après quelques semaines de travail fait sous ma direction, retenir *par cœur* des morceaux de plusieurs pages. Ils obtinrent ce résultat sans faire d'efforts spéciaux pour se les fixer dans la mémoire, ce succès n'étant qu'une résultante de la méthode et des différents moyens d'étude que je préconise dans cet ouvrage.

L'hypothèse, émise par le Dr *Grasset*, de l'existence de deux ordres distincts de centres psychiques, les uns supérieurs, les autres inférieurs, vient à l'appui de ce que j'avance et permet de bien faire comprendre la nécessité absolue de dépenser une forte dose d'attention durant l'étude. Elle est des plus utiles pour aider à faire comprendre les nombreuses complexités inhérentes au mécanisme de l'étude.

A chaque grande fonction nerveuse correspond un groupe différent de cellules nerveuses, de neurones, un centre particulier dont la lésion entraîne le trouble de la fonction correspondante; à chaque fonction psychique correspond un centre spécial; il y a des centres différents pour les fonctions psychiques supérieures, volontaires et conscientes, et pour les fonctions psychiques inférieures, automatiques et inconscientes.

Suivant cette hypothèse de deux ordres distincts de centres psychiques, supérieurs et inférieurs, sans rien préjuger du siège de ces centres dans l'écorce cérébrale. Grasset a proposé le schéma ci-après, qui n'est d'ailleurs qu'un moyen commode de démonstration et d'enseignement. Nous empruntons ce schéma à une très intéressante étude : *La Responsabilité*, publiée par le Dr *Sicard de Planzoles*<sup>85</sup>.

\* \* \*

---

<sup>84</sup> Levacher, *Anatomie de la Main*, p. 59.

<sup>85</sup> *Le Petit Médecin*, n° du 15 octobre 1910.

En O sont réunis tous les neurones psychiques supérieurs : centre de la personnalité consciente, de la volonté, du contrôle, du Moi. Les centres psychiques inférieurs forment le polygone AVTEMK.

En A arrivent les diverses impressions auditives, en V les impressions visuelles, en T les impressions tactiles. De E partent les expressions graphiques (écriture), de M les expressions verbales (langage parlé), de K les expressions kinétiques (mouvements généraux).

Il va sans dire que chacun de ces points représente une région et comprend des multitudes de neurones. De plus, ces points ne sont pris que comme exemples et on conçoit qu'il y a beaucoup d'autres centres polygonaux (goût, odorat...).

Donc, en O sont réunis les centres des actes psychiques volontaires et conscients; dans le polygone, les centres des actes psychiques inconscients.

A l'état normal, tous ces centres sont reliés entre eux par des fibres qui assurent leur collaboration et leur énergie. Entre O et les centres moteurs du polygone, il y a non seulement des voix centrifuges qui permettent à O d'envoyer ses ordres à EMK, mais aussi des voix centripètes qui donnent à O la conscience de ce qui se passe en EMK...

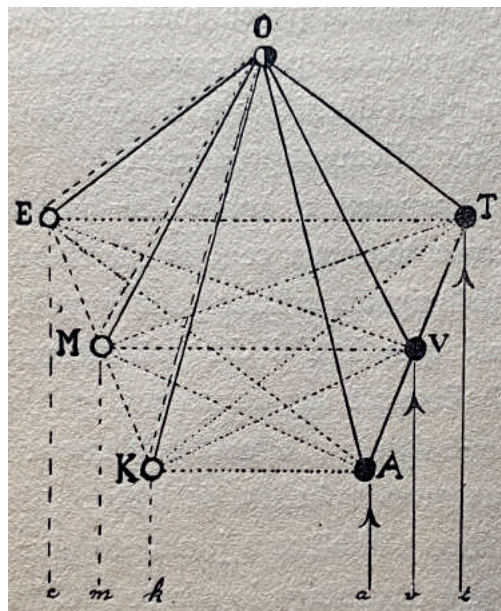


Fig. 1. — Schema du centre O et du polygone AVTEML :

O, centre psychique supérieur : de la personnalité consciente, de la volonté, du contrôle, du Moi; A, centre auditif; V, centre visuel; T, centre tactile, sensibilité générale; E, centre de l'écriture; M, centre de la parole; K, centre kinétique, mouvements généraux.

... même quand l'activité de EMK a été provoquée, non par O lui-même, mais directement par les autres centres polygonaux AVT. Les actes qui se passent dans le polygone ne deviennent conscients que quand O les connaît.

\* \* \*

Le pianiste qui déchiffre de la musique la lit par une impression centripète  $v$  V. Du centre visuel V, les impressions (si sa pensée est distraite du morceau qu'il déchiffre) au lieu de pénétrer jusqu'à O *centre psychique supérieur*, vont directement en E et en K et produisent dans les bras, les mains et les doigts les mouvements correspondants nécessaires. Si les centres psychiques supérieurs O n'interviennent pas, le pianiste peut penser à toute autre chose qu'au morceau qu'il déchiffre et il n'y aura en ce cas ni étude sérieuse ni réellement productive.

Quand on commence à apprendre un instrument, on joue d'abord avec tous ses centres psychiques  $v$  VOK k; c'est une des principales raisons pour laquelle à ce stade de l'étude — ainsi que je l'ai dit précédemment — l'élève retient très facilement ses morceaux par cœur, faculté qui fréquemment s'atténue considérablement lorsque ayant acquis une plus grande facilité de lecture, de connaissance du clavier, l'élève s'habitue à jouer de plus en plus avec  $v$  VK k et dégage davantage le centre "O" qu'il peut finir par occuper à autre chose pendant qu'il joue ou déchiffre uniquement avec les centres polygonaux.

Cette faculté pourra quelquefois être utilisée. Dans un chapitre réservé à la mémoire musicale chez les instrumentistes j'aurai l'occasion de parler des avantages que l'on peut en tirer.

Pour que les progrès répondent au nombre d'heures que l'on consacre à l'étude il est absolument indispensable de travailler consciemment et d'agir avec tous ses centres psychiques. "O" compris, c'est la période d'assimilation, d'impression, *d'enregistrement*. Tous les moyens de travail devront converger vers un but unique : *Augmenter la conscience*; dans l'exécution au contraire on pourra sans danger laisser agir seuls les centres polygonaux, l'automatisme possèdera la bonne empreinte, on aura créé des réflexes, "O" pourra s'occuper ailleurs, l'artiste ne pensera plus les notes ni les mouvements, il se dégagera et reportera tous ses soins sur l'interprétation, la direction générale de l'œuvre à faire revivre, les centres psychiques seront le chef d'orchestre et les centres polygonaux antérieurement dressés referont ce qu'à l'aide de la pensée consciente ils auront déjà fait; cet automatisme rend de précieux services à l'exécutant, c'est grâce à lui qu'il peut jouer sans arrêt, sans être influencé par les bruits divers d'une salle de concert qui, malgré lui, peuvent le distraire durant qu'il joue, c'est lui qui produit cette mémoire tactile, musculaire, mémoire des doigts, des formes, des distances, des intervalles.

Cette double fonction des centres polygonaux et psychiques devient telle chez les instrumentistes entraînés que certains pianistes écoutant jouer un confrère suivent des yeux l'enfoncement des touches, éprouvent par la vision un renforcement de l'impression auditive. C'est V centre visuel venant renforcer A centre auditif.

« *Liszt*, pendant qu'il écrivait de la musique, posait parfois la main sur sa table de travail dans le but d'établir réellement avec les doigts les intervalles des notes qu'il voulait écrire, comme s'il se le représentait ainsi sous forme de mouvements d'attaque. Pendant qu'il maintenait les mêmes intervalles, il semblait faire un effort d'attention pour les mieux entendre, et paraissait ensuite approuver les combinaisons musicales ainsi scrutées<sup>86</sup>. »

---

<sup>86</sup> Jaëll, *La Musique et la Psychophysiologie*, p. 126.

\* \* \*

Ce qui revient à dire que O demandait à K de lui envoyer une intensification de l'impression qu'il conservait et dont il avait une mémoire d'impression venue de K et de A.

On voit par ce qui précède qu'il importe de rechercher les moyens susceptibles de maintenir l'*attention*.

On obtiendra de cette manière, avec un minimum de travail, l'*indépendance* des doigts et des mains, la *vélocité* et la *mémoire*.

### CHAPITRE III

## L'INDÉPENDANCE MUSCULAIRE

---

On peut dire que toutes les difficultés du mécanisme pianistique ont pour cause primordiale : *le manque d'indépendance musculaire*.

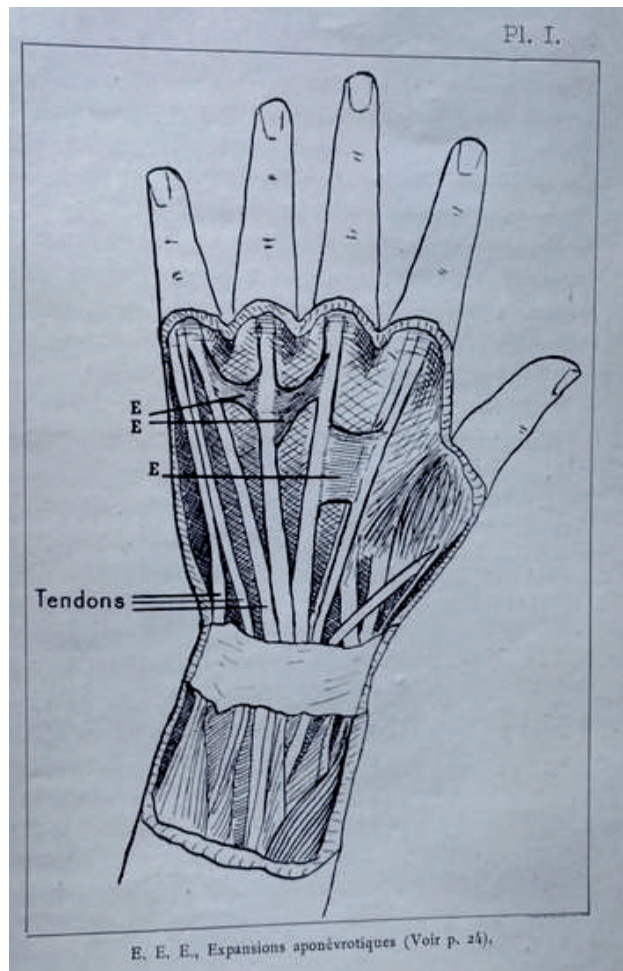
Pour me faire mieux comprendre et pour ne pas fatiguer le lecteur par un trop grand nombre de pages sur ce chapitre, je vais m'attacher principalement au manque de facilité que l'on éprouve à se servir de l'annulaire et de l'auriculaire. Tout le monde sait que la plus grande difficulté et la première aussi que l'on constate, réside en la presque impossibilité de mouvoir librement les quatrièmes et cinquièmes doigts, leurs mouvements sont difficiles, lents, contorsionnés et entraînent à des crispations des troisièmes et cinquièmes; l'annulaire semble être plus faible que le médium, l'index, le pouce et l'auriculaire, il se fatigue plus vite. Aux personnes qui n'ont pas joué de piano je donne le conseil — pour bien se rendre compte de l'état d'infériorité du doigt qui nous occupe — de poser une main sur une table, le bout des doigts en contact avec le bois, la main légèrement arrondie, dans la position qu'elle devrait avoir si on voulait jouer quelques notes. Immobilisant tous les doigts, essayer alors de lever le quatrième, puis le deuxième on remarquera aussitôt que l'index se lève haut et facilement, tandis que l'annulaire semble demi-paralysé, raidi et ne peut pas atteindre à la hauteur de l'index.

*D'Urdé* — qui a publié une étude très sérieuse sur ce sujet — considère le quatrième doigt comme la *clef de la main*; je ne veux pas prouver la vérité de cette assertion, je me propose d'examiner pourquoi ce doigt est si rebelle et ensuite quels sont les moyens les plus qualifiés pour atténuer cette infériorité physiologique.

La dépendance de l'annulaire provient de la présence de deux attaches — *expansions aponévrotiques* — qui relient sa base aux bases du médium et de l'auriculaire, entravant son tendon extenseur dans le libre développement de ses mouvements isolés d'*extension* et d'*élévation*, telle est la cause principale, pour ne pas dire l'unique cause, de cette communauté de mouvements, de cette dépendance des trois derniers doigts. (Voir hors texte planche I.)

On a cru et l'on croit encore, que l'annulaire est un doigt faible, or, ses tendons sont aussi forts et aussi développés que ceux des autres doigts, c'est donc une erreur de baser l'étude uniquement sur sa faiblesse et non pas sur son manque d'indépendance, cette absence de force n'étant en réalité qu'apparente.

\* \* \*



De sa dépendance résultera également sa *vitesse*, car *la vitesse d'un mouvement naît de l'indépendance de ce mouvement et croît avec elle*. Plus leurs mouvements d'élévation seront grands, plus leurs mouvements réduits ensuite au minimum d'amplitude auront chance de gagner en vitesse.

Il est fort difficile aux débutants de ne remuer qu'un doigt, qu'un muscle et là vraiment réside la base de l'étude. Évidemment, tous les exercices tels que : gammes, arpèges, octaves, sont d'excellents moyens pour acquérir un bon mécanisme et pour le perfectionner, mais ils n'entraînent à des progrès qu'autant qu'ils développent l'*indépendance musculaire*; les élèves peuvent, même avec une étude inconsciente, réaliser une certaine somme de progrès et quelle que soit la méthode et le professeur il pourra y avoir amélioration du jeu, s'il y a travail; reste à savoir si les progrès seront en rapport avec le temps passé au « labourage » du clavier.

C'est ici que l'étude basée sur l'indépendance des mouvements, sur l'immobilité absolue des muscles n'ayant pas de travail à fournir, se différencie totalement de la méthode empirique, la plus généralement en vigueur. Si j'osais employer un bien grand mot, je dirais : la *science* me donne raison et prouve ce que j'avance; n'est-ce pas une loi de mécanique, qui dit que tout mouvement dont la nécessité ne s'impose pas est une perte de force, une entrave au travail demandé. Les résultats que j'obtiens avec mes élèves sont aussi une preuve évidente. Il est rare que je dise à l'un d'eux qu'il ne

travaille pas suffisamment, mais il m'arrive souvent — surtout aux premières leçons — de me plaindre qu'il a travaillé mal et quelquefois qu'il consacre trop d'heures à son étude.

Nos muscles manquent d'éducation et en tout sport, en tout effort exigeant un mouvement musculaire on rencontre au début les mêmes gestes gauches, encombrés, gênés, raidis par les associations de mouvements inutiles.

La grande difficulté que tous les chanteurs éprouvent consiste en cette crispation qui occasionne ce que la plupart des professeurs qualifient de *voix serrée*. Or, que doit-il se passer dans l'émission de la voix chantée? Soufflerie, (muscles actionnant les poumons, etc.), contraction de la glotte, mouvements de l'épiglotte, du pharynx, de la langue, des lèvres et du maxillaire inférieur; je n'étonnerai personne en disant que le plus grand nombre des élèves chanteurs ajoutent à ces mouvements indispensables à l'émission et à la prononciation, des contractions généralisées dans le système musculaire tout entier, jusqu'aux extenseurs des doigts de pieds!

Même phénomène existe pour les élèves pianistes; énumérer tous les muscles que ces derniers mettent en jeu pour mouvoir le quatrième doigt, serait citer à peu près tous les muscles du corps humain.

L'étude des mains séparées est *indispensable*, car celle qui est au repos fait aussi des progrès, si on prend soin de l'obliger à rester immobile; ceci peut paraître exagérée à qui n'a pas observé un débutant pianiste, car il n'a pu constater le fait courant suivant :

Les doigts de la main droite exécutant des mouvements, même peu compliqués, les doigts de la main gauche qui est posée sur les genoux, remuent en même temps que ceux de la main droite qui enfonce les touches.

Cette dépendance musculaire rend parfois service au médecin et lui permet de dévoiler la supercherie, lorsqu'un soi-disant choréique se présente à l'hôpital dans le but de se faire hospitaliser, si ce dernier prétend faussement ne pouvoir arrêter les secousses d'un bras, on lui fait exécuter avec l'autre des mouvements compliqués et si le malade n'est qu'un simulateur, aussitôt la régularité du rythme du membre prétendu atteint vient à disparaître.

On ne peut donner des leçons de piano par correspondance ni à l'aide d'un traité; expliquer les moyens dont nous disposons pour acquérir l'indépendance *des doigts, des mains, des avant-bras et des bras, des jambes et des pieds*, nécessite des exemples et un contrôle qui ne peut se faire ici, mais ce que l'on peut dire : c'est qu'aucun mouvement ne doit être fait pendant la première étude quotidienne, qu'après avoir été *consciemment pensé, ordonné*, et qu'accompagné d'un *effort d'immobilité généralisée* dans tous les muscles dont l'action n'étant pas immédiatement utile, devient nuisible; ce travail développe aussi considérablement la *mémoire*<sup>87</sup>, car il fait des empreintes plus nettes, ces dernières n'étant pas étouffées par les mouvements « parasites ».

---

<sup>87</sup> Voir ce chapitre, p. 190.



## CHAPITRE IV

### POSITIONS DES MAINS ET DES DOIGTS

#### PREMIER TABLEAU SYNOPTIQUE

Les positions des mains et des doigts devront varier suivant :

1° La *Sonorité désirée*.

2° L'*ordre de succession des notes rapprochées ou éloignées*.

3° La *constitution anatomique*.

|                                                                         | Pages |
|-------------------------------------------------------------------------|-------|
| A. — Position conseillée par Ch. Delioux                                | 30    |
| B. — Inclinaison vers le pouce                                          | 31    |
| C. — Empreintes du bout des doigts, la main inclinée vers l'auriculaire | 32    |
| D. — — — posés trop à plat                                              | 33    |
| E. — — — ces derniers étant trop recourbés                              | 33    |
| F. — — des doigts ayant ainsi que la main une bonne position            | 34    |
| G. — Empêcher les doigts de fléchir                                     | 34    |
| H. — Ne pas attaquer la touche trop sur le bord ni trop vers le fond    | 35    |
| I. — Main prolongeant la ligne droite de l'avant-bras                   | 35    |
| J. — Mouvements glissés — des doigts — vers la paume de la main         | 37    |
| — — — — des doigts — en les repoussant vers le piano                    | 37    |
| K. — Immobilité de la main                                              | 38    |

#### POSITIONS DES MAINS ET DES DOIGTS.

Assigner aux mains une position invariable est impossible, elle doit se modifier suivant la sonorité que l'on veut produire.

Tandis que les doigts seront recourbés, pour jouer une série de notes rapprochées, ou obtenir un son net et incisif, ils devront au contraire, diminuer leur courbure de plus en plus, jusqu'à se mettre presque à plat, dans les passages d'extension, ou exigeant une sonorité ronde et chantante.

Des mains courtes et grasses, ou longues et maigres, auront recours à des positions différentes pour obtenir des effets semblables.

Ces réserves étant faites, je citerai *Ch. Delioux* :

A. — « Les cinq doigts seront posés d'aplomb sur les cinq notes. Pour obtenir un parfait équilibre, il faut que chaque touche soit attaquée par le gras du doigt. Le pouce fait seule exception à cette règle, sa

position différente par égard aux autres doigts, le force à jouer sur le côté.

« La main doit offrir une surface plane; et comme elle a une propension à se pencher du côté du cinquième doigt, il importe de combattre cette tendance naturelle en inclinant la main du côté du pouce.

« Les doigts seront posés ni à plats ni trop recourbés, mais légèrement arrondis<sup>88</sup>. »

**B. — Inclinaison vers le pouce.** — Il est nécessaire d'insister sur cette position un peu exagérée de la main *inclinée vers le pouce*.

La plupart des débutants contractent la mauvaise habitude de la pencher sur le cinquième doigt. L'annulaire et l'auriculaire sont dans une posture des plus préjudiciables à toute bonne exécution. Étant les plus inhabiles et les moins indépendants, il est indispensable de s'occuper d'eux avant les autres, et de veiller à leur bonne tenue.

Si une feuille de papier reste longtemps roulée, il ne suffit pas de la mettre à plat pour lui rendre sa position première, il est nécessaire de la rouler à nouveau, mais dans le sens inverse. C'est alors seulement, que l'abandonnant à elle-même, on la verra reprendre sa forme primitive.

Il faut agir de même avec la main, si nous constatons qu'elle s'incline vers le cinquième doigt, renversons-la exagérément sur le pouce; et quand notre attention cessera de s'en occuper, la position droite s'établira d'elle-même.

Cette inclinaison offre, en plus, l'avantage de favoriser le passage de ce doigt sous la main. On s'en rendra facilement compte en essayant — après avoir pose l'index et le médium sur la tierce « *mi-sol* » — d'effectuer un mouvement de va-et-vient, allant du « *do* » intérieur, au « *do* » périeur. Exemple : Main droite.



Cette inclinaison vers le pouce facilite son passage sous la main et diminue la distance qu'il doit franchir. (Voir hors texte II.)

**C. — Empreintes du bout des doigts (la main étant inclinée vers l'auriculaire).** — Les positions des mains et des doigts peuvent être utilement contrôlées à l'aide des empreintes.

<sup>88</sup> Ch. Delioux, *Cours complet d'exercices*, 1er liv., p. 2. (Durand, éd.)

\* \* \*

On procédera comme suit :

Noircir de fumée une feuille de papier blanc, y poser les cinq doigts, comme si l'on voulait frapper un accord de cinq notes.

Le bout de chaque doigt marquera son empreinte qu'il suffira d'examiner, pour apprécier si le contact fut bon ou mauvais.

La figure (hors text II) reproduit quatre séries d'empreintes différentes, obtenues par l'apposition des doigts légèrement enduits d'encre d'imprimerie.

*La première*, lettre A, fut produite par une main penchée vers le cinquième doigt qui, étant couché sur le côté externe, frappa la touche, non pas avec la partie charnue, mais de tout le profil de la première phalange, — qui n'offre qu'une surface osseuse, — ce qui, joint à la mauvaise attaque donnée à l'aide d'un mouvement plus ou moins latéral du doigt, est tout à fait répréhensible.

Pour qu'un doigt obtienne la qualité et la quantité de son les plus désirables, il importe que *le mouvement d'articulation soit perpendiculaire à la touche*.

On évite ainsi la *déformation* du doigt, qui survient d'autant plus rapidement que l'élève est plus jeune, lui interdisant pour toujours la possibilité de le *redresser*, et par conséquent de réaliser de bonnes attaques. (Voir hors texte, planche III.)

Observez également (hors texte II, lettre A) la position défectueuse du pouce. Il pose beaucoup trop de pulpe sur la touche, l'empreinte est trop grasse.

Comparez-les entre elles, vous constaterez que toutes sont de dimensions inégales, comme auraient été inégales les sonorités, qu'elles auraient pu produire.

D. — **Empreintes du bout des doigts posés trop à plat.** — Les doigts se sont tenus droits (sans flexion), et ont joué « *tres à plat* », en appliquant une large surface de chair sur chaque touche. (Voir hors texte II, lettre B.)

Ces contacts étant égaux à chacun d'eux, les sonorités le seront de même. Cette position qui est des plus mauvaise, si l'on désire obtenir un effet de sécheresse, sera très recommandable pour jouer une phrase lente, bien chantante, composée de sons devant librement se développer; ils seront chauds, ronds, moelleux.

E. — **Empreintes du bout des doigts, ces derniers étant trop recourbés.** — (Voir hors texte II, lettre C.) Les doigts étaient crispés, trop recourbés, l'ongle même effleura l'ivoire. Les sous obtenus par cette position *en griffe*, ne peuvent être que secs et durs. Ils ne conviendront guère qu'à certains passages aux notes brèves, devant être jouées *staccato*. On peut réaliser ces mêmes effets à l'aide d'une

position plus normale, aussi est-ce à peine si on doit la tolérer, car elle est plus dangereuse qu'indispensable.

F. — **Empreinte des doigts ayant, ainsi que la main, une bonne position.** — La main étant légèrement inclinée vers le pouce, toutes les empreintes sont de dimensions égales; les doigts ont joué sur le bout ni trop à plat ni trop près de l'ongle sur leur partie charnue, véritable petit tampon. (Voir hors texte II, lettre D.) C'est la meilleure position qu'ils puissent prendre; ils auront ainsi beaucoup plus de chance d'obtenir une sonorité semblable, exempte de mollesse et sans dureté. Il sera plus facile de doser leur force d'attaque et de pression, leur mouvement se déployant dans l'axe du levier à mouvoir — la touche. Cette position est la plus favorable pour acquérir l'indépendance de chacun d'eux.

G. — **Empêcher les doigts de fléchir.** — Non seulement on doit veiller à ce que les attaques, les pressions soient produites par un bon mouvement et une bonne empreinte, mais il faut aussi empêcher la phalangette (phalange onguéale) de fléchir pendant ou après l'enfoncement de la touche. (Voir hors texte III.) Ce fléchissement, — non seulement serait une entrave à la vélocité, — mais il affaiblirait et amollirait la qualité du son.

H. — **Ne pas attaquer la touche trop sur le bord ni trop vers le fond.** — Éviter de poser les doigts trop au bord du clavier, afin de ne pas être obligé de déplacer la main pour jouer sur les touches noires. Éviter également l'excès contraire, l'effort de pression *s'augmentant en raison directe du raccourcissement du levier*, représenté par la touche; l'enfoncement étant moindre qu'à l'extrémité, peut aussi tout en modifiant le toucher occasionner une gêne et nuire à l'égalité du son.

*Conserver autant que possible tous les doigts sur une même ligne, afin de bénéficier de cet avantage d'enfoncement semblable, nécessitant un poids d'abaissement identique, à chaque doigt et sur chaque note.*

I. — **Main prolongeant la ligne droite de l'avant-bras.** — La main doit continuer le prolongement de la ligne droite de l'avant-bras. Les tendons faisant mouvoir les doigts, passant au poignet, éprouveront une moindre fatigue et glisseront plus facilement sur une surface plane que sur une courbe.

Dans certains cas exceptionnels on creusera le poignet, dans d'autres au contraire on le bombera.

Ces modifications passagères de la position normale sont employées pour faciliter certains effets. C'est au professeur de les indiquer à ses élèves, suivant leur degré de force, la constitution anatomique de leurs mains, et conformément aux sonorités qu'ils se proposent de produire. Il peut être nécessaire de conseiller à une personne aux doigts courts et gros de jouer un trait en les posant exagérément sur le bout, presque sur l'ongle, tandis qu'à une autre ayant des doigts longs et maigres, il faudra recommander de les appliquer très à plat afin de réaliser des contacts suffisamment larges.

Certains pianistes soutiennent que l'on produit le même son, en frappant une touche à l'aide d'une

épinglé, ou avec une grosse gomme élastique, ils en concluent que la manière d'attaquer le clavier importe peu, la sonorité (d'après eux) n'étant nullement modifiée.

Discuter sur ce point serait discuter sur des mots et ce n'est point là le but de cet ouvrage.

Il n'est pas niable que des mains molles, des avant-bras souples, bien détendus obtiennent si l'on joue de près une belle sonorité. Au contraire des doigts crispés, des avant-bras raidis, ne feront entendre que des sons rudes, aigres, secs.

Un exemple me fera comprendre aisément :

Laissez tomber sur une touche :

1° Un poids de trois kilos.

2° Un poids de quatre-vingts grammes.

Il est évident que la chute du poids de trois kilos produira une sonorité plus puissante que celle obtenue avec celui de quatre-vingts grammes.

Recommencez l'expérience en faisant une attaque :

1° Avec l'articulation de l'avant-bras, pesant de tout son poids augmenté de celui de la main et des doigts. — La sonorité sera forte.

2° L'avant-bras et la main étant en suspens, laissez simplement un doigt tomber sans effort sur la touche. — La sonorité sera faible.

A cela, on peut répondre que, si on le veut, il sera possible de jouer fortement avec un doigt et faiblement avec l'avant-bras.

Ce qui est également vrai, mais serait aussi ridicule que de vouloir casser une noisette avec une « demoiselle », servant à enfoncer les pavés et de prendre un casse-noisette pour paver les rues!

J. — **Mouvements glissés**, — *des doigts* — **vers la paume de la main**. — Les *mouvements glissés*, vers la *paume de la main* donneront une sonorité très différente de celle obtenue à l'aide de ceux *glissés* en repoussant les doigts vers le clavier.

Ces différents mouvements étant exécutés par des contractions musculaires dissemblables, il est compréhensible que suivant celles auxquelles on aura eu recours, les attaques et les détachés varieront en force et en vitesse.

Si on utilise les muscles inter-osseux qui développent les mouvements latéraux des doigts, leur dextérité, leur légèreté, seront plus facilement obtenues.

\* \* \*

Si au contraire l'extension de la main est abolie, la flexion en est d'autant affaiblie. Les travaux de Duchenne (de Boulogne), le prouvent suffisamment.

Faire des exercices de poignet, — octaves, — avec flexions exagérées des doigts, facilite le jeu des gammes.

Faire des exercices d'écart, apporte également une plus grande aisance d'exécution pour les successions rapides de notes rapprochées.

Que les élèves laissent donc discuter les théoriciens et s'appliquent à bien tenir leurs mains et leurs doigts, à bien doser l'attaque de chacun d'eux, à jouer de près, à choisir de bons doigtés, et leur sonorité s'améliorera sensiblement.

Certains virtuoses obtiennent de beaux effets en dépit de mouvements défectueux; nous ignorons combien d'heures d'études supplémentaires ils ont été obligés de fournir pour arriver à de brillants résultats malgré les entraves inhérentes aux mauvais moyens employés.

Il faut dire aussi qu'étant possesseurs d'un haut degré de virtuosité, la facilité acquise et naturelle du mécanisme, la conscience artistique, permettent à ces pianistes de pratiquer certains écarts de position qu'il serait néfaste de conseiller à un débutant.

**K. — Immobilité de la main.** — Je ne saurais terminer ce chapitre sans insister sur la nécessité impérieuse d'acquies *l'immobilité complète* de la main, elle se porte à droite et à gauche du clavier tandis que les doigts évoluent sur les touches. Font seuls exception à cette règle les mouvements de poignet nécessités pour l'exécution des « *Trémolos* ».

*Marmontel*<sup>89</sup> nous dit à ce sujet : « La main doit demeurer immobile tandis que les doigts agissent. Field et Hummel, qui possédaient au suprême degré le jeu lié, une égalité et une délicatesse merveilleuse, recommandaient souvent à leurs élèves de faire leurs exercices de doigts à main posée, en plaçant un poids léger ou une pièce de monnaie sur le dos de la main... Les mouvements de la main et les secousses imprimées par le poignet réagissent sur les doigts et l'on a, malgré soi, un effet de *martellement*, un jeu *sautillé* qui est l'opposé du *legato*. »

« Le rôle de l'immobilité, écrit Mme. Jaëll<sup>90</sup>, est si important qu'on n'acquies l'agilité artistique que par l'immobilité. Ainsi chez ceux dont l'agilité ne permet pas d'isoler les mouvements, la pensée musicale s'atrophie ou ne peut éclore; chez ceux dont l'immobilité assure la fixité d'attitude qui sert d'appui aux mouvements, l'entendement intérieur se forme. »

Nous devons produire de grands effets avec des moyens presque invisibles au public. Le but n'est pas d'obtenir du succès parce que l'on se remue beaucoup, et que l'on paraît se livrer à de violents et

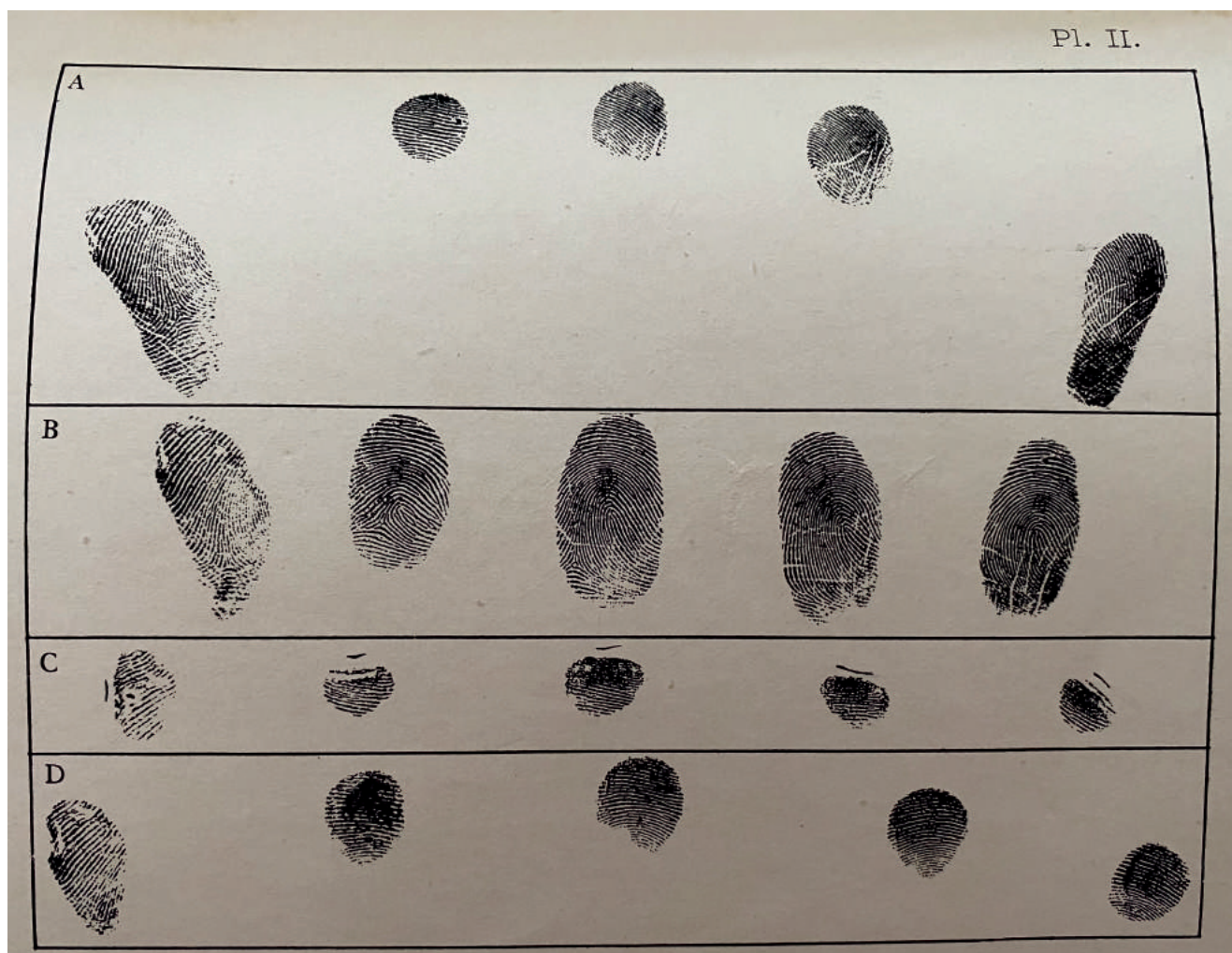
---

<sup>89</sup> *Conseils d'un Professeur*, p.99.

<sup>90</sup> *Le Mécanisme du toucher*, p. 123 et suivantes.

pénibles efforts, laissons cela aux bateleurs, aux clowns qui font la parade sur l'estrade foraine. Il est méprisables pour un musicien, d'avoir recours à d'aussi piètres moyens pour faire appel aux applaudissements.

Il est certes plus désirable et plus méritoire que les louanges d'un public sensible soient dus à l'impeccabilité et à l'émotivité du jeu, et non pas aux trémoussements du corps, à la dislocation des bras ou à l'affolement d'une chevelure trop longue.



EMPREINTES DU BOUT DES DOIGTS DE LA MAIN DROITE.

A, Main inclinée vers l'auriculaire (*mauvais*). V. p. 32. — B, Doigts jouant à plat (*généralement mauvais*). V. p. 33 — C, Doigts trop recourbés jouant sur l'ongle (*mauvais*). V. p. 33. — D, Main légèrement inclinée vers le pouce (*bon*). p. 34.

## CHAPITRE V

### MOYENS DE TRAVAIL

---

#### RÈGLES GÉNÉRALES

*Travailler lentement.*

*Jouer d'abord mains séparées, seulement après mains ensemble.*

*Augmenter le mouvement utile et supprimer toutes les associations de mouvements inutiles.*

*Augmenter la difficulté dans l'étude, afin que l'exécution semble facile.*

*Ne jamais répéter deux fois de suite, le même fragment, de la même manière.*

*Répéter un grand nombre de fois les passages difficiles, mais toujours différemment.*

*De quelques mesures difficiles faire des pages d'exercices.*

*Chercher les causes d'imperfection du jeu et travailler à l'aide des moyens propres à les atténuer.*

*Augmenter la conscience des mouvements dans l'étude, ...*



DEUXIEME TABLEAU SYNOPTIQUE. — LES MOYENS DE TRAVAIL

DOIGTS

| Moyens primordiaux.                                                                                                                                       | Moyens complémentaires.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | Utilité.                                                                                                                                                                                                                                |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><u>HAUT</u> - Élévation exagérée des doigts avec flexion des trois phalanges p. 45<br/><i>Maximum d'amplitude du mouvement d'articulation.</i></p>     | <p>A. Elévation exagérée des doigts, sans flexion des phalanges p. 51<br/>B. Movement glissé, en ramenant le doigt vers soi p. 51<br/>C. Mouvement glissé, contraire au précédent, en repoussant le doigt vers le piano p. 51<br/>D. Les deux mouvements indiqués ci-dessus, combinés p. 52<br/>E. Etude en forme de trille, avec adaptation de rythmes divers p. 52<br/>F. Application du staccato p. 52</p> | <p>Gymnastique musculaire.<br/>Clarté du jeu.<br/>Indépendance et conscience des mouvements.</p>                                                                                                                                        |
| <p><u>PRÈS</u> - Attaque de près, avec pression, note par note, minimum de mouvement p.53<br/><i>Minimum d'amplitude du mouvement d'articulation.</i></p> | <p>G. Répétitions de notes, avec accentuations diverses p. 56<br/>H. Rythmes différents p. 57<br/>I. Doigts jouant à plat p. 58</p>                                                                                                                                                                                                                                                                           | <p>Force musculaire.<br/>Correction et contrôle, de la position de la main, et des contacts des doigts.<br/>Qualité du son, force, douceur, liaison, etc.<br/>Minimum de mouvement indispensable, pour obtenir une grande vélocité.</p> |
| <p><u>TENUE des NOTES</u> - En tenant toutes les notes p. 58</p>                                                                                          | <p>J. Plaquer, simultanément, les notes arpégées p. 59</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <p>Passage du pouce sous la main, gammes arpèges, etc.<br/>Extension, écarts.<br/>Choix des doigts, liaison.<br/>Renversement de la main : tierces, sixtes, etc.<br/>Conscience des harmonios.</p>                                      |

... pour créer des réflexes, des coordinations de mouvements automatiques.

*Recommencer chaque jour Exercices, Études et Morceaux en les jouant extrêmement lentement, véritable toilette des doigts.*

*Ne passer de la lenteur à la vitesse que graduellement et à l'aide de l'étude rythmique.*

*Au fur et à mesure que la vitesse augmente, l'amplitude du mouvement d'articulation doit diminuer*

*jusqu'à devenir imperceptible quand les valeurs deviennent très rapides.*

*Jouer toujours correctement les notes écrites et observer rigoureusement la mesure.*

*A la moindre irrégularité, s'arrêter court et reprendre lentement.*

*Cesser de travailler quand la pensée vagabonde, et que l'attention s'enfuit.*

*Commencer par travailler les passages difficiles.*

*Ne jamais regarder ses mains ni le clavier, les yeux doivent rester fixés sur la musique.*

*Choisir un bon doigté, l'écrire au crayon et ne jamais négliger de s'en servir.*

*Cesser le travail dès que la fatigue musculaire se fait sentir.*

*Travailler régulièrement chaque jour, autant que possible aux mêmes heures, et durant le même laps de temps.*

*Laisser reposer le morceau que l'on a longuement étudié, le reprendre ensuite, en y apportant le même soin et en y appliquant les mêmes moyens de travail que pour l'étude d'une œuvre nouvelle.*

*Ne pas oublier que l'on « use » un morceau en le jouant souvent vite, — l'étude lente est indispensable pour le remettre en état et le perfectionner.*

*La vitesse entraîne toujours des imperfections qui, répétées et jointes les unes aux autres, finissent par déformer l'œuvre à jouer.*

*Compter quelquefois à haute voix, en subdivisant d'abord, et selon les indications du compositeur ensuite.*

*S'écouter jouer et rechercher toujours une belle qualité de son.*

## LES MOYENS DE TRAVAIL.

Explication du Ier tableau synoptique.

### Des doigts.

*La première colonne contient les moyens types, devant être employés chaque jour et s'adaptant à tout : Exercices, Études et Morceaux.*

*La deuxième colonne renferme les moyens complémentaires, qui quoique divers, concourent tous*

aux mêmes perfectionnements que ceux figurant dans la première. Ils peuvent être employés seuls, ou conjointement aux précédents.

Si l'on dispose de peu de temps, on n'aura recours qu'à l'un deux, si, au contraire, le temps accordé au travail est moins réduit, il sera profitable d'en utiliser plusieurs. Ils sont d'un grand secours pour varier l'étude et permettent de répéter le même passage, de manières différentes, en maintenant l'attention toujours en éveil. Il est principalement judicieux d'y avoir recours pour le perfectionnement des endroits difficiles, rebelles. Ils aident puissamment à obtenir l'homogénéité de l'exécution.

*La troisième colonne* (ainsi que son nom l'indique) montre l'utilité de ces moyens et quels genres de progrès il est possible de réaliser grâce à leur emploi (si l'on a travaillé suffisamment lentement et avec une *attention* soutenue) — ce dernier facteur est indispensable à l'assimilation de toute connaissance, son absence entraîne la stérilité de tout effort. —

Moyens de travail figurant dans le Ier tableau synoptique :

*(Comment on devra les employer).*

## DOIGTS

### **Articulation de haut.**

*Maximum d'amplitude du mouvement d'articulation.*

## MOYENS PRIMORDIAUX

HAUT. — ÉLÉVATION EXAGÉRÉE DES DOIGTS. — Je ne puis mieux faire que de citer *Ch. Delioux*<sup>91</sup> :

1° Le mouvement d'articulation doit être exagérée au commencement de l'étude.

2° Il faut lever chaque doigt au moment où l'autre s'abaisse. C'est cette parfaite simultanéité, dans les deux mouvements dissemblables, qui donne de l'indépendance aux doigts et de la netteté dans l'attaque du son.

3° Le mouvement d'articulation doit se diminuer, au fur et à mesure que la vitesse augmente.

*G. Demeny* (— savant technicien, qui depuis de longues années étudie la science des mouvements —) explique fort bien comment nous devons procéder pour obtenir de l'exercice musculaire son maximum d'utilité : « Le mouvement doit être *complet*, c'est-à-dire exécuté avec toute l'amplitude permise aux articulations. Cela est indispensable à la bonne nutrition des muscles et des centres

---

<sup>91</sup> *Cours complet d'exercices pour piano*, Ier livre, p. 11.

nerveux qui leur commandent<sup>92</sup>. »

Il faut mettre en jeu tous les faisceaux musculaires agissant sur une articulation; *penser le mouvement*, avant de l'ordonner; *contracter le muscle*, pour en exprimer tout le sang, qui s'y répandra de nouveau durant le mouvement d'allongement, toutes les fibres travailleront et gagneront en force, en souplesse, en indépendance; *cesser le travail* dès que la fatigue, la crispation, se font sentir.

Ces mouvements d'articulation devront être adaptés à tout : Exercices, Études et Morceaux; chaque jour, il faut les refaire, la persévérance, la continuité, font plus que les grands efforts isolés. Cette étude de « *haut* » est en quelque sorte la toilette des doigts, chaque jour l'hygiène et la propreté nous commandent de recommencer nos ablutions, chaque jour le pianiste doit rouvrir son piano et refaire ces mouvements de gymnastique, qui, peu à peu, lui permettront de jouer avec aisance les œuvres les plus difficiles de son répertoire.

Cela est plus profitable de consacrer *quotidiennement* deux heures à l'étude, que de travailler irrégulièrement, beaucoup un jour et pas le lendemain. Je ne saurais trop recommander aussi de se mettre au piano toujours aux mêmes heures, de manière à créer une habitude de travail. L'effort sera moins pénible et on étudiera plus régulièrement.

Cet exercice : *d'articulation exagérée*, doit être fait *extrêmement lentement*, c'est là un des grands secrets pour acquérir, en peu de temps, la vitesse nécessaire et si justement enviée par tous les pianistes.

*Kalbrenner*, disait : « que la vitesse ne dépend pas d'un grand nombre d'exercices, mais de la souplesse<sup>93</sup> ».

*Demény*, dans sa *Physiologie des Professions*<sup>94</sup>, dit : « On acquiert la vivacité et la souplesse, en supprimant les contractions inutiles du début et en ne mettant en action que les muscles nécessaires pour mouvoir les parties les moins massives des bras. »

Tout mouvement laissant une trace dans le système nerveux, il en résulte que si le premier est mal exécuté, on enregistre une impression qu'il faudra par la suite détruire, pour la remplacer par une autre.

Trop souvent, les élèves s'imaginent, — en jouant pour la première fois un morceau, une étude ou un exercice, — qu'il est bon, avant toute autre chose, de se donner une idée générale de l'ensemble, et que les erreurs de mouvement, de notes, de mesure ou de rythme sont inévitables, sans importance, que peu à peu ils perfectionneront et feront moins de fautes.

\* \* \*

---

<sup>92</sup> G. Demény, *Éducation et harmonie des mouvements*, Introduction, p. 21.

<sup>93</sup> Pieux Charlotte, élève de Lobstein.

<sup>94</sup> p. 93.

Ils sont comparables, en cela, au cultivateur qui sèmerait indistinctement de bonnes graines mêlées à de mauvaises, persuadé que cela importe peu, et que plus tard, il lui sera toujours loisible d'arracher les herbes parasites.

Il est indispensable : de jouer correctement dès *les premières lectures*, — d'éviter les fautes de notes, de doigté, de mesure, — de ne pas enregistrer des erreurs qu'il serait toujours long et difficile de corriger. Nécessité, par conséquent, de jouer d'abord *mains séparées*, et de proportionner la lenteur aux difficultés de lecture et d'exécution.

*Demeny*<sup>95</sup> le dit fort justement : « Pour exécuter correctement et sûrement un mouvement compliqué, il faut, dès le début, l'exécuter tel qu'il devra être par la suite. »

*Mme Charles Picquet*<sup>96</sup>, nièce de *Franchomme*, l'ami de *Chopin*, disait : « Plus un morceau aura été étudié lentement, les mains séparées, plus on sera capable de le jouer vite. »

*D'Orni*<sup>97</sup>, abonde dans le même sens : « Tous les doigts étant sur le clavier, lever un doigt en pliant rapidement les phalanges, le lancer ensuite brusquement en l'abaissant sur la touche. Compter 1 en levant et 2 en baissant, mouvement de durée égale, 84 au métronome chacun. Les exercices de gymnastique du corps consistent à faire mouvoir toutes les articulations des membres. La gymnastique de la main, doit faire mouvoir toutes les articulations des doigts. »

La vélocité est résultante d'un bon travail. A cet axiome : — *La vitesse d'un mouvement naît de son indépendance et croît avec elle*, il convient de joindre celui-ci : *La vitesse d'un mouvement naît de la répétition de ce mouvement et croît avec le nombre de ses répétitions.*

Non seulement il faut diminuer la vitesse quand l'exécution devient défectueuse mais encore dès que l'on ressent un commencement de gêne, — considérer que c'est un signal nous exhortent à prendre une allure plus modérée. La moindre irrégularité du jeu prouve que l'on n'a pas suffisamment travaillé longtemps : *très lentement*, pour se permettre ce degré de vélocité.

Nous verrons plus loin, — à l'étude rythmique, — comment on peut procéder pour passer, graduellement, d'un mouvement lent à un mouvement vif.

Je terminerai ces explications sur l'articulation exagérée de haut et sur la nécessité de travailler lentement par une citation empruntée à *Marmontel*<sup>98</sup> : « On devra toujours commencer par étudier lentement chaque formule, exercer souvent les mains séparées, modifier très progressivement les mouvements, veiller avec soin à la bonne tenue des mains, varier l'accentuation, modifier la sonorité, se bien rendre compte de différentes attaques du clavier, de la force des deux mains... »

\* \* \*

---

<sup>95</sup> *Physiologie des Professions*, p. 21.

<sup>96</sup> *Conseils aux jeunes pianistes*, Fischbacher, p. 23.

<sup>97</sup> *Étude du Piano*. Lettre aux professeurs, p. 13.

<sup>98</sup> *Conseils d'un Professeur sur l'enseignement technique et esthétique du piano*, p. 17. (Heugel, édit.)

Il sera nécessaire aussi de commencer quelquefois l'étude par les dernières pages du morceau. Les premiers quarts d'heures de travail sont généralement les meilleurs, l'attention, le cerveau, les muscles, n'étant pas fatigués, réalisent avec un moindre effort des résultats supérieurs. Les conditions d'assimilation étant plus favorables en cette période, il est judicieux de la répartir sur l'ensemble de l'œuvre que l'on désire être capable de bien jouer, et de ne pas se contenter d'en faire bénéficier uniquement les mesures d'introductions. Ajoutez à ces raisons, que généralement la fin d'une œuvre musicale est plus complexe que son début, le compositeur développant ses thèmes avec une plus grande multiplicité de notes; parfois des modulations plus fréquentes amènent avec elles des tonalités plus encombrées d'accidents, ajoutez encore que la péroration ou *stretto* du final, sont fréquemment dans un mouvement plus serré que l'exposé des thèmes, ce qui par conséquent augmente la difficulté, et qu'enfin il est de toute première importance *de bien finir*, avec aisance et *brio*. Si l'attention des auditeurs s'affaiblit pendant le courant de votre exécution, il importe de la capter à nouveau avant de terminer, c'est la dernière impression que vous laisserez dans l'entendement de ceux qui vous écoutent, il est donc très important qu'elle soit bonne.

Il n'est pas rare, — après plusieurs semaines d'efforts, — que survienne une réelle lassitude, occasionnée par ce travail d'articulation complète, on éprouve le désir et le besoin de modifier son étude; c'est alors qu'il sera bon d'avoir recours : aux *moyens complémentaires*, — sans préjudice de leur emploi, conjointement *aux moyens primordiaux*, — particulièrement pour les passages difficiles.

#### MOYENS COMPLÉMENTAIRES

A. — ÉLEVATION EXAGÉRÉE DES DOIGTS, *sans les fléchir* et en les posant légèrement à plat.

B. — MOUVEMENT GLISSÉ, *en ramenant le doigt vers soi*, — comme si l'on essayait la touche, — et en pliant les trois phalanges.

C. — MOUVEMENT CONTRAIRE AU PRÉCÉDENT : le doigt étant sur le bout, — l'ongle effleurant l'ivoire, — exécuter *un glissement, en repoussant*, vers le piano. Lever en pliant le doigt, et recommencer de même sur les touches suivantes.

D. — LES DEUX MOUVEMENTS INDIQUÉS CI-DESSUS, COMBINÉS ENTRE EUX : 1° glisser en ramenant le doigt vers soi, répéter la note *sans la quitter*, et en exécutant le glissé contraire. — 2° L'INVERSE : commencer par le mouvement glissé, le doigt ramené vers soi.

E. — ÉTUDE EN FORME DE TRILLE. — Maintenir les doigts ne jouant pas complètement immobiles, sans raideur, puis faire un trille ou trémolo avec ceux restés libres. Il est excellent d'employer ce moyen de travail pour perfectionner les passages de *vélocité*.

Y adapter des rythmes différents : *deux en deux, trois en trois*, — ce dernier doit être préféré, étant plus difficile et offrant l'avantage de porter l'accentuation alternativement : *tantôt sur un doigt, tantôt sur un autre* et contribuant ainsi à faire acquérir plus d'égalité de force et par conséquent de sonorité.

\* \* \*

F. — APPLICATIONS DU « STACCATO ». Le « staccato » *des doigts*, généralement peu employé, constitue un excellent moyen d'étude, principalement utile pour aider à obtenir des sons plus légers, plus claires, d'une grande netteté.

Donner la préférence au mouvement : C (glisser en *repoussant* le doigt).

Ces différents moyens basés sur l'amplitude de l'articulation, — articulation de haut, — apportent chacun leur contribution au progrès.

Ils obligent à se **représenter le mouvement**. Ils aident à développer l'indépendance qui donne la souplesse, la force et la vitesse.

Les coordinations motrices sont résultantes, non seulement d'un simple effort musculaire, mais d'une mise en activité des cellules nerveuses, des neurones, des centres psychiques.

### Articulation de près.

#### MOYENS PRIMORDIAUX

##### *Minimum d'amplitude du mouvement d'articulation.*

Toute l'attention doit se porter sur les mouvements des doigts enfonçant la touche. Ils ne devront se lever que juste assez pour lui permettre de reprendre sa place au niveau des autres. Ils resteront en contact avec l'ivoire, tout mouvement au-dessus du clavier sera supprimé — *seule* subsistera l'attaque sous forme de pression.

Dès que le son est produit, détendre complètement tous les muscles et cesser toute pression, le poids du doigt suffit pour maintenir la note enfoncée.

Sitôt que le marteau a frappé la corde notre action ne s'exerce plus sur la sonorité, il est par conséquent inutile de continuer d'appuyer sur le clavier, ne pouvant plus rien modifier nous y dépenserions de la force en pure perte, tout en compromettant, — par nos contractions, — la qualité de son des notes suivantes.

Cette articulation de près développe la force des doigts et son aide est précieuse pour acquérir de la vitesse.

Il est indispensable de n'employer que le minimum de mouvement. Toute élévation des doigts au-dessus du clavier constitue une perte de temps qu'il faut absolument éviter. Multipliez la course inutile de chacun d'eux, par le nombre de croches et de doubles croches contenues dans un morceau de vitesse, vous obtiendrez la somme de mouvements inutiles, qui ne se mesurera plus au centimètre mais au mètre.

Cette étude de près conduit à éviter les moindres déplacements inutiles, elle est aussi un excellent

moyen d'affiner l'oreille et d'égaliser la force des attaques. On devra écouter si la qualité de chaque son est égale aux précédents, quelque soit le doigt qui ait enfoncé la touche.

On surveillera très attentivement la position des doigts et celle de la main, c'est le moment le mieux choisi pour s'efforcer d'obtenir de belles empreintes, évocatrices de belles sonorités.

Ce travail de près peut être fait : ou *pianissimo*, ou *mezzo forte*, ou *forte*.

« Il ne faut pas oublier que le son *n'est pas tout fait au piano*, il peut se modifier de mille manières, sous l'action intelligente du pianiste qui a fait une étude réfléchie de la sonorité. »

« Les différents procédés d'attaque du clavier remplacent l'action de l'archet sur les instruments à cordes. Cette propriété de modifier le son, non pas seulement au point de vue de l'intensité, mais par des attaques et par des inflexions différentes qui peuvent s'isoler ou se combiner, nous paraît être un des grands avantages du piano sur l'orgue, ce roi des instruments. Jusqu'à un certain point, au piano, on peut remplacer la variété des timbres par les différents modes d'attaques et, quoi qu'on dise, nous avons la possibilité de moduler le son sous la pression des doigts<sup>99</sup>. »

*Beethoven*, estimait beaucoup le jeu de près et conseillait : « de tenir les doigts si près des touches que la main fit un avec le clavier et que le mouvement fût à peine visible, d'après lui un jeu non lié était une *danse de doigts* et d'après *Chopin* une chasse au pigeon<sup>100</sup> ».

Le piano (étant naturellement un instrument un peu sec), il importe de rechercher tous les moyens susceptibles d'atténuer ce défaut, le jeu de près est un des plus efficaces pour remédier à cette sécheresse « native ».

Les sonorités les plus puissantes doivent être obtenues par l'attaque de près, sans choc, par la pression plus intense, le poids de la main, de l'avant-bras, du bras, du corps lui-même, convergeant vers les doigts servant de pointe d'appui.

Il existe pourtant des cas, assez rares, où le pianiste peut — s'il joue dans une grande salle — attaquer de haut et en quelque sorte frapper l'instrument, mais il est alors nécessaire *que la force du choc soit proportionnée à la durée des notes*. Je ne recommande pas ce moyen, car il est loin d'être indispensable et souvent dangereux.

Quelques virtuoses l'emploient avec succès, mais il est bon de se rappeler parfois les fables de La Fontaine et de ne pas imiter la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf.

## MOYENS COMPLÉMENTAIRES

\* \* \*

---

<sup>99</sup> Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 96.

<sup>100</sup> Fischbacher, *Conseils aux Jeunes Pianistes*, p. 36.



G. — RÉPÉTITIONS DE CHAQUE NOTES (*avec le même doigt*), — SANS QUITTER LA TOUCHE. — Avoir soin d'exécuter le mouvement du doigt *si petit*, que la répétition de la note se fasse : avant que la touche revienne à sa hauteur normale, que l'étouffoir n'ait pas le temps de retomber, afin que la deuxième sonorité semble être un renflement de la première.

Répéter ainsi les notes sans changer de doigt et sans quitter la touche, donne une sonorité très supérieure à celle obtenue en quittant le clavier. C'est en outre un excellent exercice d'assouplissement.

(Voir chapitre : Les Doigtés, page 167.)

Lorsque l'on sait presque son morceau (qu'il ne reste plus à faire qu'un travail de perfectionnement) il nous est difficile de ne pas nous laisser entraîner à le jouer trop vite, cette étude : *de répétition de notes*, devient alors un des meilleurs moyens capables d'éviter ce danger. Le temps nécessité par la double attaque retient forcément l'allure générale, tout en donnant, à nos doigts et à notre esprit, une illusion de vitesse.

On l'utilisera de manières diverses :

1° Répéter — *en accentuant la première note*, — la seconde devenant un écho de la précédente.

2° Donner l'accent — *sur la seconde note, en la liant à la suivante*.

3° On peut enfin au lieu de doubler chaque son, le *tripler, quadrupler, quintupler*, etc...

On pourra être certain de faire entendre toutes les notes d'un *trait*, quand on l'aura travaillé avec ces diverses accentuations.

H. — RYTHMES DIFFÉRENTS. — Jouer : *lentement d'abord*, en subdivisant la mesure et en comptant à *haute voix*, pour entraîner les doigts.

Commencer par accentuer toutes les *deux* notes (chaque croche), puis peu à peu accélérer le mouvement et ne plus faire porter l'accent que sur les temps, ou (pour les traits) toutes les *trois* notes, *quatre, cinq, six*, etc...

(Voir : Gammes rythmées, page 89.)

Non seulement, cette étude égalise la force des doigts et permet de passer *graduellement* de la lenteur à la vitesse, mais elle donne encore au jeu une clarté plus grande, et lors même que l'on cesse de penser au rythme, les doigts continuent de l'indiquer automatiquement. Les notes les plus importantes étant (le plus souvent) placées sur les temps, ou sur leurs fractions fortes, ce moyen mécanique agit très sensiblement sur la musicalité, il est puissamment utile pour acquérir un bon style et améliorer l'interprétation.

\* \* \*

I. — DOIGTS JOUANT A PLAT. — Jouer : en mettant *les doigts à plat sur le clavier*, en ayant soin de les *bien détendre, d'exclure toute raideur*.

Ce moyen (qui permet de répéter une fois de plus le même passage d'une manière différente) est particulièrement favorable pour aider à obtenir une sonorité liée, ronde, et moelleuse.

### Tenue des notes.

JOUER EN TENANT TOUTES LES NOTES, n'enlever un doigt que si l'on en a besoin pour enfoncer une autre touche ou si l'écartement des intervalles dépasse l'extension possible de la main.

Ne pas observer la mesure, mais faire un *petit point d'orgue* à tout endroit de passage du pouce sous la main ou d'écart, afin que les doigts s'habituent à la difficulté.

Le mouvement ne doit jamais être exécuté à l'aide d'un effort brusque, car (si cela était) cet effort réapparaîtrait dans la vitesse et occasionnerait une inégalité.

J'explique, d'une manière plus détaillée au chapitre : Les difficultés, arpèges (page 107), comment ce moyen de travail doit être appliqué.

L'étude en *notes tenues* est particulièrement nécessaire pour perfectionner l'exécution de tous fragments d'arpèges augmentant considérablement la difficulté, elle procure (par la suite) une grande aisance de jeu. Son emploi est également des plus utile pour faciliter les passages écartés, ainsi que pour mieux choisir et fixer *les doigtés*. (Voir chapitre : Les doigtés, page 166.)

### MOYENS COMPLÉMENTAIRES

J. — JOUER EN PLAQUANT, TOUS PASSAGES D'ACCORD OU D'INTERVALLES ARPÉGÉS. (Voir arpèges, p. 111). — Non seulement les doigts s'habitueront à trouver rapidement les notes, mais de plus on aura conscience des accords, des harmonies, on comprendra mieux la trame de l'œuvre musicale, en réduisant ainsi les séries de notes en accords. Après ce travail, le jeu sera plus lié, plus soutenu. (Voir p. 182.)

Tous les moyens contenus dans ce tableau<sup>101</sup> devront être employés quotidiennement, chacun d'eux apportera un perfectionnement dans l'exécution. Il n'y aura pas que les passages ainsi étudiés qui seront considérablement améliorés, l'ensemble du mécanisme progressera et ces progrès étendront leurs bienfaits sur tout ce que l'on jouera.

Il ne restera donc à travailler que le *Poignet* et les *Déplacements d'avant-bras*, c'est ce que nous allons examiner dans le tableau suivant.

---

<sup>101</sup> Page 42.

\* \* \*

TROISIEME TABLEAU SYNOPTIQUE. — LES MOYENS DE TRAVAIL

POIGNET

| <b>Haut.</b><br>(Maximum d'amplitude du mouvement d'articulation)                                                      | <b>Près.</b><br>(Minimum de mouvement.)                                                    | <b>Avec addition d'avant-bras.</b>                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ATTAQUER ET DÉTACHER.<br>La main tombant de haut p. 61<br>Elevation exagérée de la main, avec flexion des doigts p. 61 | ATTAQUER ET<br>DETACHER.<br>De tres près p. 61<br>A l'aide d'un très petit mouvement p. 62 | ATTAQUER ET DETACHER.<br>Comme précédemment, avec mouvement combiné de l'avant-bras p. 62<br><i>Id.</i> , à ci-dessus p. 62 |
| <b>Deplacement de l'avant-bras.</b><br>Augmenter : d'une ou plusieurs octaves, la distance de l'intervalle éloigné.    |                                                                                            |                                                                                                                             |
| Maximum d'amplitude du mouvement p. 62                                                                                 | Minimum de mouvement p. 63                                                                 | Comme précédemment avec mouvements combinés du poignet : 1° de haut, 2° de près p. 63                                       |

Moyens de travail, figurant dans le 3° tableau synoptique :

*(Comment on devra les employer.)*

POIGNET

MOYENS PRIMORDIAUX

Procéder de même que pour les doigts. Jouer d'un bout à l'autre ou page par page, ou encore fragment par fragment, à l'aide de ces mouvements de poignet.

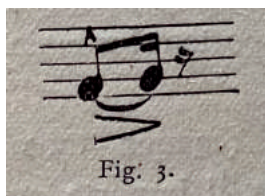
Toutes les phrases, les syncopes, les staccato, les simples respirations mélodiques ou harmoniques, devront être soumises à ce genre de travail.

**Haut et Près.**

« Le mouvement du *poignet qui s'abaisse* sert à soutenir, à donner plus de force à la note et le mouvement du *poignet qui s'élève* sert à détacher, à donner plus de légèreté à la note<sup>102</sup>. »

\* \* \*

<sup>102</sup> Ch. Delioux, *Premier Cahier d'exercices*, p. 57.



Ces mouvements doivent être exécutés (dans la lenteur) avec le *maximum d'amplitude* permise par l'articulation. Au fur et à mesure que la vitesse augmente, on les fait de plus en plus petit.

Il est également nécessaire de les travailler : *lentement, de près*, à l'aide de mouvements à peine perceptibles.

### **Poignet avec addition de l'avant-bras.**

Dans les passages exigeant de la lourdeur, une puissante sonorité, les seules forces de la main ainsi que son poids deviennent insuffisants, c'est alors qu'on a recours aux mouvements combinés de l'avant-bras, tout en conservant la souplesse de l'articulation du poignet. Pour plus de détails sur ces différents mouvements voir : Octaves, page 126. Voir également : le chapitre réservé à *l'interprétation*, où j'insiste sur l'utilité des *attaques* et des *détachés* du poignet pour obtenir une bonne *punctuation musicale* (page 208).

### **Déplacement de l'avant-bras.**

Le corps devant rester immobile, ce sont les avant-bras et les bras, qui transportent les mains aux différentes hauteurs du clavier.

Ces mouvements (comme tous les autres) doivent devenir *automatiques*. Il importe que la mémoire des distances, des déplacements, se localisent dans les muscles. Ces derniers acquièrent une mémoire qui leur est propre et qui est distincte de celle des centres nerveux.

Il faudra donc faire ces mouvements avec beaucoup de lenteur et leur donner leur *maximum d'amplitude* au-dessus du clavier. Afin que les impressions, les localisations soient bien nettes, on devra veiller soigneusement à supprimer tout déplacement en deçà ou au delà de la note à frapper. N'effectuer que très exactement le parcours d'un point à un autre.

Refaire (ces mêmes mouvements) avec leur *minimum d'amplitude*.

Ne jamais oublier que ce sera toujours par la *lenteur* que l'on réalisera les progrès les plus rapides.

On peut *combiner* les déplacements d'avant-bras avec les *mouvements de poignet*, de *haut* et de *près*.

Moyens de travail figurant dans le 4e tableau synoptique.

\* \* \*

## Mains séparées.

Il est de toute évidence qu'il faut étudier *séparément* chaque difficulté. C'est la division du travail appliquée à l'étude du piano.

Après avoir joué *mains séparées*, le morceau entier, il sera nécessaire de reprendre également a mains séparées chacune des difficultés. C'est la ce qu'il y a de mieux a faire pour éviter de se laisser entrainer à la vitesse, poussé par le sentiment musical. En effet, chaque partie jouée isolément, « enfièvre » moins, et on n'est pas aussi facilement incité à *se jouer* du piano, au lieu de *le travailler*.

### QUATRIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

#### LES MOYENS DE TRAVAIL

|                       |                                                                                                                                 |    |
|-----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Mains séparées</b> | A l'aide de tous les moyens contenus dans les premier et deuxième tableaux                                                      | 63 |
| <b>Mesure</b>         | CCmpter : 1° à voix haute. — 2° mentalement. — 3° sans compter                                                                  | 65 |
| <b>Rythmes</b>        | Avec accentuations : 1° sur les fractions de temps. — 2° sur les temps et les syncopes. — 3° sur les temps forts                | 70 |
| <b>Transpositions</b> | Transposer, chromatiquement, dans tous les tons                                                                                 | 72 |
| <b>Renversements</b>  | Retourner les traits : jouer en descendant les passages ascendants — et le contraire —, <i>id.</i> pour les intervalles arpégés | 75 |
| <b>Doigtés</b>        | Utiliser, momentanément, des doigtés plus difficiles                                                                            | 75 |
| <b>Divisions</b>      | Jouer : avec les deux mains, les passages à plusieurs parties, — écrits pour une seule main                                     | 76 |
| <b>Mémoire</b>        | Principalement les passages à notes éloignées                                                                                   | 77 |
| <b>Repos</b>          | Eviter la fatigue musculaire. Laisser reposer les morceaux, les reprendre, les laisser à nouveau, alternativement               | 80 |

L'indépendance des doigts et des mains étant une des grosses difficultés des instruments à clavier, il est indispensable d'en faire l'objet d'une étude spéciale.

Si l'on éprouve une petite gêne à la main droite, une autre à la main gauche, il sera possible de jouer à *peu près* correctement mains séparément. Mais lorsque ces deux difficultés seront réunies, il y aura forcément incorrection, car, la gêne de chaque main étant doublée, nous ne pourrons plus passer l'endroit difficile sans y faire un accroc ou un ralentissement.

C'est donc seulement quand on jouera très bien et facilement, chaque main isolément, que l'on devra les réunir. On éprouvera encore une difficulté à les jouer ensemble, *l'indépendance des mains, des rythmes*, étant un obstacle nouveau à franchir. On en triomphera vite grâce à l'étude préalable mains séparées et l'on obtiendra un jeu correct, dans un espace de temps relativement court, car il n'y aura plus que cette difficulté à travailler, *l'indépendance des doigts* étant acquise. (Voir p. 88.)

\* \* \*

## Mesure.

L'écriture musicale, — si critiquée par ceux qui ne la savent pas lire, — après avoir subi une longue évolution, est enfin parvenue à un haut degré de perfection.

Le compositeur peut écrire (grâce au système de notation actuellement en vigueur), non seulement *la hauteur des sons*, choisis par lui dans l'échelle musicale, mais il en indique également *la durée exacte*.

Fixer *l'impondérable*, tracer avec des signes les vibrations sonores, qui sont les reflets de nos émotions les plus intimes!...

L'imagination reste confondue, devant la possibilité créée, — de pouvoir (grâce à ces hiéroglyphes) transmettre à tous ceux qui en ont la clef l'infini des successions harmoniques et mélodiques qui chantent en la nature, et viennent, — invisibles et impalpables, — traverser nos êtres, en les faisant vibrer des plus puissantes émotions.

Il importe donc, que celui qui veut faire entendre une œuvre musicale :

- 1° reproduise, *exactement*, la note écrite par l'auteur;
- 2° qu'il donne, à cette note, la *durée précise* représentée par sa valeur.

*Pour jouer la note indiquée* il suffit de savoir lire la musique et de connaître la place correspondante sur le clavier, il serait puéril d'insister sur ce fait.

*Pour donner la durée exacte de la note il est nécessaire de connaître le solfège*, je ne m'attarderai pas à prouver cette vérité, et vais passer en revue les moyens dont nous disposons pour arriver à jouer une œuvre correctement *en mesure*.

1° COMPTER A VOIX HAUTE, IMPÉRIEUSE ET FORTE. — Trop souvent les élèves comptent mollement, il en résulte alors que ce sont les doigts qui obligent la voix à les suivre, — et cela dans toutes leurs contorsions et incorrections, — tandis qu'au contraire : une voix nette, forte, entraîne les doigts à la suivre et imprime, dans tout l'être, la mesure exacte.

Parfois aussi certaines personnes comptent en chantant, ce qui est encore beaucoup plus préjudiciable à l'obtention d'une mesure égale que de compter à voix basse.

D'autres battent la mesure avec les pieds, cette habitude est des plus mauvaise. (Voir Pédales, p. 181.)

Un grand nombre d'élèves éprouvent une réelle difficulté pour compter à voix haute. Il faut, en effet, posséder une indépendance suffisamment complète entre les *muscles phonateurs*, les *centres visuels, tactiles et auditifs*.

\* \* \*

*Penser le chiffre un, baisser en même temps le deuxième doigt, dire ce chiffre à haute voix et cela en même temps que les yeux lisent les notes, analysent leur valeur, que les mains cherchent leur place sur le clavier, tandis que l'oreille contrôle la justesse et la qualité du son, — est d'un mécanisme fort compliqué, ce qui, par conséquent, est un travail des plus productifs.*

C'est une mise en activité : des centres psychiques de synthèse, de la volonté, du contrôle, ainsi que des centres auditifs, visuels, tactiles, de la parole, kinétiques (des mouvements généraux<sup>103</sup>).

J'ai remarqué souvent que si le professeur du début, (celui qui donne les premières leçons à l'enfant), prend la peine d'exiger que son élève compte à voix haute, la difficulté est très atténuée. Si, au contraire, — c'est là le cas le plus fréquent, — le professeur, généralement quelconque, (souvent plus nuisible qu'utile), par ignorance ou nonchalance, a négligé d'imposer cet effort, son élève en éprouve dans la suite une difficulté souvent considérable. Ce n'est alors que grâce à une volonté solide, une ténacité rigoureuse et à l'aide de mouvements *très lents*, qu'il peut parvenir enfin à compter et jouer correctement en mesure.

C'est en tout notre corps que nous devons créer cette *conscience* de la mesure et du rythme, c'est l'organisme entier qui bat les temps, même quand nous cessons de compter.

**SUBDIVISER.** — Ne pas hésiter à compter *quatre fois quatre temps*, dans une mesure à 4/4; c'est-à-dire compter un temps par *double croche*.

C'est seulement lorsque l'on sera *mathématiquement certain* de donner exactement sa place et sa durée à chaque note, que l'on pourra ne plus compter qu'à *deux fois quatre temps*, et enfin à *quatre temps*.

Il est en effet difficile, au début, d'apprécier exactement la durée d'un *demi-temps* et encore bien davantage celle d'un *quart* ou d'un *tiers*.

L'oreille du musicien devra s'exercer suffisamment, pour être capable d'acquérir la conscience précise d'un *quart* de temps ou de toute autre fraction, de même que les yeux d'un dessinateur s'exercent à voir spontanément les fractions d'une longueur.

Je ne puis, dans cet ouvrage, insister comme je le désirerais sur tout l'intérêt que présente cette division mentale de durée dans le temps et dans l'espace.

**Aucune musique n'est possible si la mesure en est absente ou vacillante.**

Pour créer cette conscience des durées et de leurs relativités, il est indispensable de *compter à très haute voix et en subdivisant*.

\* \* \*

---

<sup>103</sup> Voir p. 17.

C'est seulement lorsque la mesure sera correcte, que l'on pourra ne plus subdiviser et dans la suite ne plus compter que mentalement. Arrive enfin un moment où la durée des valeurs est *imprimée* en nos doigts, en tout notre automatisme, et l'on peut alors se dispenser de compter.

La mesure est une véritable *trame* musicale. Il faut d'abord être capable de jouer sans faute de mesure et en maintenant un mouvement égal d'un bout à l'autre du morceau, sans presser, sans ralentir, avant de se permettre d'accélérer certains passages ou de les élargir, suivant les indications de l'auteur ou le sentiment musical.

Ces modifications de mouvement seront alors sans danger, car on fera des *stretto*, des *poco rubato*, — en mesure, — et l'on pourra, selon son désir, reprendre le mouvement initial indiqué par le compositeur. On agira sur la mesure comme avec un élastique que l'on peut tendre à volonté et qui reprend sa longueur première dès que cesse la traction.

Mais, — je ne saurais trop le répéter, — pour se permettre ces fluctuations, il faut posséder l'uniformité de mouvement. Fréquemment les débutants pressent ou retardent inconsciemment l'allure générale. Une longue succession de notes de valeurs identiques les entraîne à presser. Les passages offrant des difficultés de lecture, ou de mécanisme, sont généralement retardés par ces mêmes élèves, c'est là une des raisons nécessitant l'étude séparée de tout fragment difficile, afin d'obtenir l'égalité d'exécution.

Au chapitre réservé aux adjuvants mécaniques (p. 159), je parlerai du *métronome* et j'expliquerai quels sont les usages que l'on peut en faire.

### Rythme.

Il y a souvent confusion, dans l'esprit des élèves, entre ces deux mots : *rythme* et *mesure*. Je crois utile d'en donner ici une courte définition.

La *mesure* étant la parfaite observance des relativités des valeurs, le *rythme* est constitué par les accents donnés : 1° sur les temps forts; 2° sur les temps ou fractions fortes de ces temps.

1° On devra donc prendre l'habitude de rythmer, durant l'étude faite en comptant. Dans une mesure à 4/4, (si l'on compte deux fois quatre), c'est-à-dire *un temps sur chaque croche*, et s'il se présente une série de doubles croches, *on accentuera toutes les deux notes*.

2° On jouera ensuite, en ne comptant plus que quatre temps par mesure, (c'est-à-dire un temps par noire), et l'accent ne portera plus que sur la première des quatre croches :

\* \* \*





Fig. 4.

3° On aura soin, également, d'accentuer les *syncopes*, qui elles aussi sont un rythme (un contre-rythme), qui deviendra d'autant plus sensible, que l'on aura régulièrement marqué les temps.

4° Jouer enfin en accentuant principalement les *temps forts* de chaque mesure.

Ayant dans l'étude marqué un accent :

1° Sur les *fractions des temps*.

2° Sur les *temps et les contre-temps*.

3° Sur les *temps forts*.

il arrivera un moment où il ne sera plus nécessaire de penser à ces accentuations. Les doigts, les muscles, en auront pris l'empreinte et c'est *automatiquement* qu'ils indiqueront, — sans exagération, — les « *sforzando* » indispensables.

Le jeu gagnera ainsi en netteté, en clarté, les retours réguliers de ces accents et demi-accents lui donneront toute sa couleur.

Le compositeur ayant soin de mettre les notes les plus importantes sur les temps forts (ou parties fortes des temps), marquer le rythme sera déjà indiquer une partie des nuances.

Au chapitre réservé aux gammes, j'indique, avec plus de détails, les avantages que l'on obtient à l'aide du jeu rythmé. (Voir p. 89.)

### Transpositions.

Pour l'élève connaissant toutes les clefs : *d'ut, de sol et de fa*, la transposition n'offre guère de difficulté de lecture. Il n'en n'est pas de même pour ceux qui ne lisent correctement que la *clef de sol* (*deuxièmement ligne*) et celle de *fa* (*quatrième ligne*), — seules en usage dans l'écriture pianistique. — Ces derniers pourront, néanmoins, transposer les fragments difficiles, un peu d'attention sera suffisante pour cela.

Ils se contenteront des transpositions, (par demi-ton), chromatiques, n'ayant ainsi qu'à jouer chaque fois sur la note immédiatement au-dessus s'ils font une transposition ascendante; ou immédiatement au-dessous si elle est descendante.

\* \* \*

Non seulement, la peine qu'ils prendront sera productrice parce que leur attention travaillera, mais aussi parce que ce moyen d'étude est des meilleurs pour acquérir un bon mécanisme et pour vaincre les difficultés rencontrées dans les morceaux. C'est là une obligation à répéter dans les douze tons, c'est-à-dire douze fois le même passage et *chaque fois différemment*.

Ajoutez qu'à cette étude de *transposition* on peut joindre tous les moyens cités plus avant : *Articulation exagérée de haut, de près, tenue des notes, mouvements du poignet, rythmes divers, etc., etc.*

On peut ainsi trouver des combinaisons, des moyens de répéter le même fragment un nombre presque infini de fois.

Ce genre de répétitions est *générateur* et maintient toujours *l'attention en éveil*. Autant l'autre, (consistant à rejouer de la même manière le même passage), est abrutissant, peu progressif et anti-artistique, autant celui des transpositions (avec applications des moyens que je préconise), entraîne à sa suite de rapides progrès de mécanisme tout en ne nuisant pas à l'intelligence, ni musicale ni générale.

Les doigts obligés de se poser indifféremment, (tantôt sur les touches blanches, tantôt sur les touches noires), acquièrent une connaissance du clavier dont les bienfaits se font sentir de suite.

Ce moyen était très recommandé par *Bülow, Marmontel, Mathais, Tausig, etc.*

Il apportera une fraîcheur nouvelle à l'œuvre déjà longuement étudiée. L'oreille elle-même sera reposée par ces sonorités qui semblent rajeunies.

Il arrive à tous les pianistes, après avoir travaillé longtemps un morceau dans une tonalité *blanche*, — exempte, ou presque, de touches noires, — de ne pas être suffisamment satisfaits de leur vélocité, ni de leur sonorité. Rejouer encore ce même morceau n'amène plus de progrès sensibles, on en est *fatigué, lassé*. L'attention papillonne et, malgré les efforts faits pour la ramener au travail, elle s'envole, (elle s'échappe). Les doigts alors rejouent *sans contrôle* et les mauvaises attaques, les mauvaises positions jaillissent comme des herbes folles. On use le morceau, on l'abîme chaque jour davantage, on arrive à ne plus pouvoir le jouer sans accros, — sans « casser », disent les Anglais.

C'est alors que le travail par *transposition* apparaît comme un moyen sauveur. L'élève connaissant le moins les différentes clefs, pourra toujours s'imaginer que devant chaque note naturelle est placé un *dièze* (#), devant les *bémolisées* un *bécarre* (♮), et devant les diézées un *double dièze* (##). Il haussera toutes les notes d'un demi-ton. Il aura également la ressource de baisser chaque note d'un demi-ton, bémolisant les naturelles, mettant un bécarre devant les diézées, et un double bémol à celles déjà bémolisées.

Ses oreilles seront reposées par l'audition des tons nouveaux, ses doigts progresseront en rencontrant des formes nouvelles, sur des intervalles identiques. Les pouces et cinquièmes doigts

feront des rencontres inattendues et fréquentes de touches noires, dont la surface restreinte oblige à de meilleurs contacts.

Jouer *en descendant, les traits montants, et vice versa*, est également un excellent travail auquel on peut adjoindre tous ceux déjà nommés.

Ce moyen force l'attention, augmente la conscience des intervalles et des successions de notes à jouer.

Le passage du pouce étant plus difficile à faire lorsque les mains s'éloignent du corps que lorsqu'elles s'en approchent, il sera par conséquent préférable d'adapter ce genre de travail aux séries de notes obligeant les mains à se rapprocher. En augmentant ainsi la difficulté du morceau, l'exécution sera facilitée, le temps passé au piano sera plus fertile en progrès.

### **Doigtés.**

J'explique au chapitre réservé aux doigtés quels sont les moyens de choisir le meilleur (p. 165). Je vais donc, ici, simplement parler d'un genre de travail qui peut donner de sérieux résultats au point de vue mécanisme. Je le recommande particulièrement pour les « *exercices* », les « *études* », et pour « *quelques passages difficiles des morceaux* ».

Ce moyen offre quelquefois un certain danger. Changer de doigté peut parfois retarder le moment où les doigts « *rouleront* » automatiquement le trait difficile, mais il peut aussi le rendre plus proche, à condition que celui choisi conserve la priorité et soit plus fréquemment employé.

Ce genre de travail sera surtout utile dans les longues séries de notes, où l'on supprimera l'emploi d'un doigt, de préférence celui de l'index, qui est le plus agile, de manière à ce que le quatrième et le cinquième (annulaire et auriculaire) soient contraints de jouer avec plus de fréquence.

Un fragment d'arpège, de passage du pouce, gagnera en égalité si nous supprimons l'emploi du troisième doigt (médius), — tous les passages s'effectuant ainsi sous l'annulaire, la difficulté sera augmentée et le progrès en résultera.

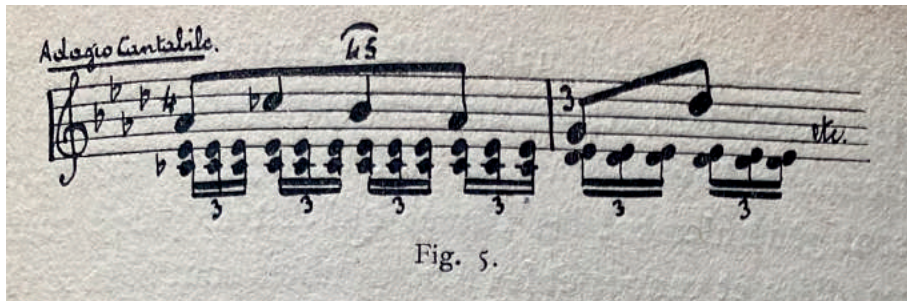
Au chapitre consacré aux *arpèges*, j'indique plus en détail les doigtés à employer (p. 107). A celui des *gammes*, en citant les différentes manières de les travailler, je donne également des séries de doigtés qu'il sera des plus utile d'adapter à l'étude générale. (Voir p. 94).

Pour les passages écartés, il est bon aussi de choisir momentanément quelques doigtés plus difficiles, toujours en s'inspirant du même principe : **augmenter la difficulté dans l'étude, afin que l'exécution soit facilitée.**

### **Divisions.**

\* \* \*

Il n'est pas rare de rencontrer des passages et même des morceaux entiers, dont une seule main ait à faire entendre plusieurs parties simultanément.



Il sera d'un excellent travail de jouer :

1° Rien que la partie supérieure.

2° Rien que la deuxième partie.

3° Les deux mains, — la droite jouant la première partie, la gauche la deuxième.

Chaque partie étant ainsi isolée, on se rend bien compte de sa valeur mélodique. On peut, ou s'efforcer de garder le même doigt, ou en choisir (momentanément) un plus facile, afin d'entendre aussi parfaitement que possible chacune de ces parties.

— Jouer avec les deux mains ce qui est écrit pour une seule permet d'obtenir *l'effet*; rejouant ensuite avec une seule on s'efforce de reproduire les mêmes sonorités que précédemment.

On s'est ainsi créé soi-même un exemple, un modèle que l'on cherche à imiter aussi identiquement que possible.

### Memoire.

Tout un chapitre étant réservé à la « mémoire<sup>104</sup> », je ne parlerai d'elle, ici, que comme *moyen de travail*.

Les yeux ne devant jamais quitter la musique pour regarder le clavier, il en résulte que les passages nécessitant des déplacements d'avant-bras sont difficiles à jouer sans accros. Ce sont généralement les *basses* qui ont le plus à souffrir de ces allées et venues et les fausses notes sont bien souvent occasionnées par ces déplacements. En principe nous devons jouer sans regarder les touches, nos muscles doivent être assez intelligemment exercés pour posséder la « mémoire des distances », comme ils doivent également avoir la mémoire des pressions à exercer sur chaque note.

Avant d'arriver à ces résultats, indispensables à toute bonne exécution, il sera parfois nécessaire de suppléer à l'insuffisance de nos localisations des distances par l'aide d'un rapide coup d'œil sur les touches à enfoncer. Comme il est très mauvais, voire même très disgracieux d'imiter les magots chinois condamnés par les fabricants à constamment lever et baisser la tête, il sera très bon d'apprendre, *par cœur*, les passages émaillés de notes éloignées. Il sera possible alors de se permettre de regarder le

<sup>104</sup> Voir p. 190.

clavier et de guider ainsi les mains et les doigts, procédé un peu hypocrite sans doute, mais souvent utile pour éviter des froissements de l'ouïe.

Après avoir joué à l'aide des divers moyens exposés dans ce chapitre, il sera de plus très profitable d'employer cette nouvelle méthode, et de se fixer dans la mémoire l'œuvre ainsi travaillée.

On ne peut vraiment jouer bien un morceau que si on le sait *par cœur*.

Je dirai même qu'après avoir étudié en utilisant tous les moyens que j'ai indiqués, on doit être capable de jouer sans la musique.

Certaines mémoires rebelles seront parfois obligées de faire ce travail spécial, mais cela ne sera que pour quelques fragments et non pour le morceau tout entier.

Si rien ne s'est fixé dans la mémoire, c'est alors une preuve que les moyens recommandés n'ont pas été appliqués comme il convenait. L'insuccès est imputable ou à une étude insuffisamment lente, ou à une insuffisance de temps, ou encore au manque d'attention.

« Si après une étude suffisante, écrit Hébert<sup>105</sup>, l'élève éprouve quelque difficulté de mémoire, on peut être certain que l'œuvre est mal comprise, et par conséquent mal interprétée. »

Cette conclusion est peut-être un peu excessive... Je dois pourtant dire qu'aucun de mes élèves jusqu'à ce jour, jamais n'a été dans l'impossibilité de retenir *par cœur* ce qu'il avait travaillé d'après mes indications.

Des personnes très impressionnables sont parfois sujettes à des amnésies spontanées, cela est une forme de *trac* dont il est possible de les guérir. Il incombe au professeur, non seulement d'appliquer une méthode de travail spéciale destinée à augmenter la mémoire *Tactile et Musculaire*<sup>106</sup>, il devra aussi par ses conversations, ses conseils, la force de l'habitude, amener son élève à ne plus penser à ce *trac* si préjudiciable. Il lui constituera une telle conscience des choses et des êtres, qu'il sera protégé par une cuirasse d'indifférence contre toute pensée susceptible de lui faire redouter et craindre un public souvent fort indulgent. Les artistes liront avec profit le savant ouvrage : *Les Timides et la timidité*, du Dr Paul Hartenberg<sup>107</sup>.

Je ne puis dans ce volume parler des moyens propres à se guérir de ce fâcheux *trac*, ils auront leur place dans une étude réservée à l'enseignement des enfants, ainsi qu'aux troubles nerveux et aux accidents occasionnés par un travail excessif et mal compris.

### Repos.

Le *repos* n'est pas précisément un moyen de *travail* (!) mais il m'a semblé utile de le faire figurer

---

<sup>105</sup> *L'Art de développer le Sentiment musical chez l'enfant*, p. 46.

<sup>106</sup> Voir p. 196.

<sup>107</sup> Alcan, éditeur.

dans le *quatrième tableau synoptique*, car j'ai souvent constaté que le jeu, l'exécution, étaient de beaucoup supérieurs, quand on restait quelque temps sans jouer l'œuvre à l'étude. « Avant d'entreprendre les derniers perfectionnements, il est bon de laisser reposer les morceaux plusieurs jours et de renouveler cet intervalle à une ou deux reprises<sup>108</sup>. »

Il s'opère en nous, par le repos, une sorte de travail inconscient d'incubation. Les comédiens savent tous que les veilles de répétition générale la mémoire devient pénible, lourde, rebelle. Il y a fatigue, épuisement des centres ayant fourni un travail qui les a quelque peu surmenés. Les physiologistes expliquent d'ailleurs ce phénomène. Il suffit aux pianistes de le constater et de savoir en profiter au mieux des intérêts de leur talent.

Je n'ai pas la prétention d'avoir passé en revue dans ce chapitre *tous* les moyens de travail, l'élève lui-même doit en chercher — ceux trouvés par lui seront à son point de vue les meilleurs — nos enfants nous paraissent plus beaux que ceux des autres.

Je ne saurais mieux terminer cette succession de démonstrations qu'en insistant sur ce fait : Qu'il ne suffit pas d'avoir à sa disposition de bons moyens d'étude, mais qu'*il est indispensable de les bien utiliser, de jouer lentement et avec toute l'attention dont nous sommes capables de disposer.*

J'ajouterai enfin qu'il est nécessaire de pouvoir jouer en fermant les yeux. Le repos complet d'un de nos sens occasionne une dérivation de l'influx nerveux vers les centres en activité et augmente leur acuité de perception.

Fréquemment des instrumentistes ne réalisent pas les sonorités qu'ils croient entendre, les sensations visuelles suppléant, à leur insu, à l'imperfection de leur jeu. Ils entendent davantage ce qu'ils voient et désirent produire, que les sons réellement créés par leurs doigts.

C'est donc un bon contrôle que de se contraindre à jouer en fermant les yeux.

---

<sup>108</sup> Hébert, *L'Art de développer le Sentiment musical chez l'enfant*, p. 43.

## CHAPITRE VI

### LES DIFFICULTÉS

(Comment les surmonter.)

---

#### CINQUIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

---

### LES DIFFICULTÉS

|                                                                                                      | Pages |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>Gammes diatoniques</b> (majeures et mineures)                                                     | 85    |
| <b>Gammes chromatiques</b>                                                                           | 100   |
| <b>Arpèges</b> (d'accords parfaits majeurs et mineurs, septième de dominante et septièmes diminuées) | 105   |
| <b>Écarts</b>                                                                                        | 115   |
| <b>Doubles notes</b> (tierces, sixtes, etc.)                                                         | 119   |
| <b>Octaves</b> (gammes et arpèges en octaves, notes éloignées)                                       | 126   |
| <b>Accords</b> (majeurs et mineurs, septième de dominante, septièmes diminuées)                      | 132   |
| <b>Trilles</b> (en notes simples, doubles et triples notes, etc.)                                    | 135   |
| <b>Trémolo</b> (d'octaves et d'accords)                                                              | 140   |
| <b>Notes répétées</b>                                                                                | 143   |

### LES DIFFICULTÉS

Le cinquième tableau synoptique contient la liste des *difficultés pianistiques*.

Toutes les autres ne sont qu'une suite naturelle, de ces dix formes primordiales : *Gammes, Arpèges, Écarts, Doubles Notes, Octaves, Accords, Trilles, Trémolo* et *Notes Répétées*.

Quelles que soient les difficultés rencontrées dans les morceaux ou ailleurs, elles sont toutes imputables à une imperfection de mécanisme dont les formes diverses figurent dans ce tableau.

Travailler le passage défectueux dans le morceau est aussi nécessaire qu'insuffisant, l'*Étude* proprement dite (*Czerny, Le Couppéy, Clementi*, etc...) est appelée à rendre de grands services, mais cette dernière contient déjà une forme musicale, et il est indispensable de baser le travail sur *l'exercice pur*, aussi simple que possible, traitant la difficulté dans sa racine même.

*Delieux*, dit fort justement :

\* \* \*

« Les exercices doivent être étudiés chaque jour, autant pour acquérir un bon mécanisme que pour conserver le mécanisme acquis.

« Il faut connaître la nature de chaque exercice, ainsi que la manière de l'étudier.

« Il faut apprendre à l'élève *comment* il doit les faire, car il ne suffit pas de les jouer, il faut les *bien jouer*.

« Un exercice mal fait est plus nuisible qu'utile.

« Je ne saurais trop recommander aux élèves d'étudier *lentement*, le plus longtemps possible<sup>109</sup>. »

Le cahier de *Charles Delioux* d'où j'extraits ces quelques phrases est des plus remarquable, tant par les explications précédant chacun des exercices donnés que par son ensemble si complet et si synthétiquement présenté.

Tout pianiste, de quelque force soit-il, devrait posséder les deux cahiers de ce Maître. J'ai en le bonheur de travailler sous sa direction, j'ai transmis ses remarquables conseils à de nombreux élèves, plusieurs actuellement au conservatoire (quelques-uns médaillés) m'ont souvent dit reconnaître devoir en grande partie leurs qualités de mécanisme et de sonorité, tant à ces exercices et aux principes fondamentaux contenus dans ces deux précieux livres, qu'aux divers moyens de travail que je leur ai communiqués.

Pour plus de clarté, je vais reprendre chacune des difficultés citées dans le quatrième tableau, puis indiquer les principaux moyens d'études que l'on devra leur appliquer.

---

<sup>109</sup> Delioux, *Cours complet d'exercices*. Premier volume, p. 2 et suivantes.



## LES GAMMES

« Les gammes renferment deux difficultés : le *passage de pouce et l'articulation des doigts*. Au point de vue de l'articulation des doigts la gamme est le meilleur travail possible, à cause du grand nombre de notes successives dont elle est composée, et aussi parce que tous les doigts s'y trouvent ordinairement employés<sup>110</sup>. »

L'étude des gammes étant indispensable pour acquérir un bon mécanisme, certains professeurs en ont fait un usage immodéré au détriment d'autres exercices, d'une importance également primordiale.

De nombreux « joueurs de piano », non seulement ne font que des gammes, mais encore ce qui est pis, les travaillent mal.

« La saignée tuait rarement le malade, de même l'étude des gammes ne conduit pas forcément le pianiste à sa perte », écrit fort spirituellement *Marmontel*<sup>111</sup>.

Comme l'indique le quatrième tableau, les moyens : *Haut, Près, Rythmées, Liées entre elles, Nuancées*, devront être appliquées à toutes les autres manières citées dans les quatre colonnes : *Intervalles divers, Mouvement Contraire, Doigtés différents, Indépendance Rythmique*.

### SIXIEME TABLEAU SYNOPTIQUE

#### GAMMES (diatoniques, majeures et mineures).

| MOYENS PRIMORDIAUX<br>(Devant être adaptés à tous les genres). |                                                                                                      |             |
|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>Haut.</b>                                                   | Elevation exagérée des doigts, avec flexion des phalanges                                            | Pages<br>87 |
| <b>Pres.</b>                                                   | Minimum de mouvement, pression profonde sur chaque note                                              | 88          |
| <b>Rythmées.</b>                                               | Avec accentuations diverses: 2 en 2, 3 en 3, 4 en 4, 5 en 5, 6 en 6, 7 en 7, 8 en 8 (mélanges, etc.) | 89          |
| <b>Lives entre elles.</b>                                      | Avec adaptation et mélanges des moyens précédents                                                    | 90          |
| <b>Nuancées.</b>                                               | En les liant entre elles. Fortissimo. Pianissimo. Crescendo et diminuendo, etc.                      | 91          |
| MOYENS COMPLEMENTAIRES                                         |                                                                                                      |             |
| <b>Intervalles divers.</b>                                     | A. — A la tierce                                                                                     | 91          |
|                                                                | B. — A la sixte                                                                                      | 92          |
|                                                                | C. — A la dixième                                                                                    | 92          |
|                                                                | D. — A la sixte (en montant, et à la dixième en descendant)                                          | 92          |
|                                                                | Contraire au précédent                                                                               | 92          |
|                                                                | E. — Mélange des moyens ci-dessus                                                                    | 92          |

<sup>110</sup> Ch. Delioux, *Premier Cahier d'exercices*, p. 23.

<sup>111</sup> Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 36.

|                                                           |                                                                                                            |    |
|-----------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Mouvement contraire.</b>                               | F. — Trilles, pour le passage du pouce                                                                     | 93 |
|                                                           | G. — Trilles, pour les quatrièmes et cinquièmes doigts, troisièmes et quatrièmes                           | 93 |
|                                                           | H. — A la tierce                                                                                           | 93 |
|                                                           | I. — A la sixte                                                                                            | 94 |
|                                                           | J. — Indépendance rythmique (voir la quatrième colonne de ce tableau.)                                     | 94 |
| <b>Doigtés différents.</b>                                | K. — Doigté de la gamme de do majeur : 123, 1234, appliquée à tous les tons                                | 95 |
|                                                           | L. — Avec deux doigts : 12, 12; ou : 13, 13; ou : 14, 14; en encore : 15, 15...                            | 95 |
|                                                           | M. — Avec trois doigts : 123, 123; ou : 134, 134; ou encore : 145, 145                                     | 96 |
|                                                           | N. — Avec quatre ou cinq doigts : 1234, 1234; ou : 1345, 1345; ou : 12345, 12345...                        | 96 |
|                                                           | O. — En passant une ou plusieurs notes                                                                     | 96 |
|                                                           | P. — Application du doigté de la gamme de do majeur sur les différents arpèges et sur la gamme chromatique | 97 |
| <b>Indépendance rythmique. (par mouvement contraire.)</b> | Q. — Nombre de notes binaire à la main droite, ternaire à la gauche, et <i>vice versa</i>                  | 97 |
|                                                           | R. — Trois notes à la main droite, quatre à la gauche et <i>vice versa</i> .                               | 99 |
|                                                           | S. — Comme ci-dessus, mais, par mouvement semblable                                                        | 99 |
|                                                           | T. — Gamme à la main droite avec arpèges divers à la gauche et <i>vice versa</i>                           | 99 |

## MOYENS PRIMORDIAUX

### HAUT.

Je n'insisterai pas longuement sur l'*articulation exagérée* des doigts, ayant expliqué déjà comment ce mouvement de *gymnastique* devait être fait. (Voir chapitre : Les moyens de travail, page 45.)

Commencer l'étude par cette articulation, en jouant *très lentement*, et en prenant grand soin de *maintenir absolument immobiles* les doigts ne jouant pas, ce qui occasionne une difficulté assez sérieuse principalement quand l'annulaire passe par-dessus le pouce. Le coude, les doigts et la main doivent conserver une immobilité complète, exempte de raideur et de crispation.

Ce mode de travail exige de réels efforts ainsi qu'une grande lenteur d'exécution.

La gamme se composant de notes rapprochées à distance de seconde, il importe de bien lever un doigt au moment précis où l'autre s'abaisse, afin que le son suivant ne se confonde pas avec le précédent.

Appliquer ce genre de travail sur deux octaves ascendantes et descendantes, puis passer à l'*articulation de Près*.

OBSERVATIONS. — Il est bon de jouer chaque gamme : 1° de *haut*, 2° de *près*, 3° *rythmes* (avec

*différentes accentuations*).

Commencer *très lentement* (à l'aide des rythmes) et passer *graduellement* au mouvement vif, en diminuant de plus en plus l'articulation des doigts au fur et à mesure que la vitesse augmente.

On peut remplacer l'articulation de haut par tous les moyens complémentaires contenus dans le deuxième tableau synoptique. (Voir p. 42.)

Il existe quantité de combinaisons et de mélanges dont l'intérêt n'est pas niable, mais que je ne puis citer ici. Cela deviendrait trop fastidieux. C'est au professeur qu'incombe le soin de choisir ceux qui sont le plus nécessaires aux genres de progrès désirés, ainsi que proportionnés au degré de force et aux facilités naturelles de ses élèves.

### **Près.**

(Voir deuxième tableau, page 42.) Avoir bien soin d'enfoncer chaque doigt très au fond de la touche. Perfectionner les contacts. (Voir position des mains, page 29.)

Contrôler la sonorité obtenue par chacun des doigts. Que l'annulaire et l'auriculaire donnent un son égal à ceux produits par le pouce, l'index et le médium.

S'habituer à n'utiliser qu'un minimum de mouvement.

Il est nécessaire de jouer souvent les mains séparées, afin de ne pas laisser subsister différentes imperfections qui demeurent plus ou moins masquées, grâce à la sonorité doublée, tandis que la moindre inégalité devient perfectible lorsqu'on étudie avec une seule main.

Voir deuxième tableau, les moyens complémentaires (p. 42).

Ces moyens complémentaires sont d'un grand secours, car avec l'obligation de faire des exercices *tous les jours*, il arrive un moment où l'on éprouve le besoin de varier la forme de son travail.

### **Rythmées.**

N'aborder ce genre d'étude que si l'on est certain **d'employer les bons doigtés**, car l'accent dont il faut marquer les notes subissant le rythme incite les doigts forts : pouce, troisième, à se substituer involontairement aux doigts faibles : quatrième et cinquième, toujours prêts à se dérober dès qu'il s'agit de dépenser de la force.

Grâce à ce travail *rythmique* on acquerra plus d'indépendance dans le dosage des attaques.

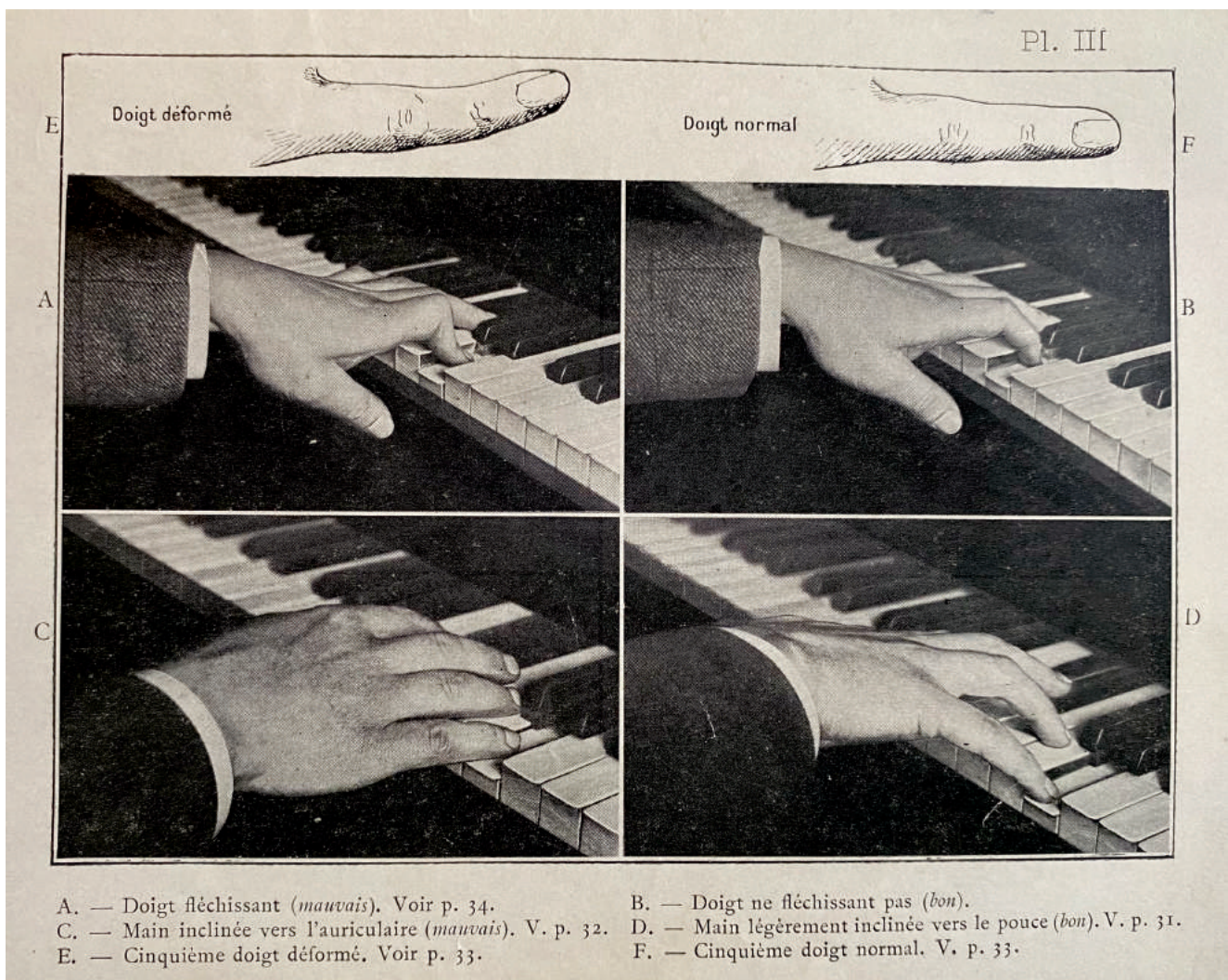
On peut (à l'aide de ces différents rythmes) jouer en conservant le même mouvement sur chaque note quand on désire spécialement réaliser un progrès d'indépendance. Si on veut obtenir une vitesse

progressive on devra (tout en conservant le même battement « métronomique ») donner d'abord *deux notes sur un temps*, puis *trois*, *quatre*, etc...

On procédera comme suit :

Quand on rythme de : 2 en 2, faire *deux* octaves.

|   |   |         |   |        |   |
|---|---|---------|---|--------|---|
| — | — | 3 en 3, | — | trois  | — |
| — | — | 4 en 4, | — | quatre | — |
| — | — | 5 en 5, | — | cinq   | — |
| — | — | 6 en 6, | — | six    | — |
| — | — | 7 en 7, | — | cinq   | — |
| — | — | 8 en 8, | — | quatre | — |



On retrouve ainsi, à la fin de chaque gamme, l'accentuation sur la note tonique par laquelle on a commencé. Exception faite pour le rythme de *six* et de *huit*, où la tonique supérieure sera placée entre deux accents.

\* \* \*

L'accentuation de *sept* peut être faite sur une longueur de six octaves, avec le ton de *la naturel*. Sur les pianos modernes ayant quatre-vingts notes, les gammes de : *la naturel, si bémol, si naturel et do naturel* pourront également être « roulées » sur *six octaves*. --- On peut varier tous ces moyens et faire des mélanges.

### Liées entre elles.

Quand on jouera correctement et rapidement toutes les gammes avec les différents rythmes, il sera également utile de les *lier toutes entre elles* sans interruption, les tonalités s'enchaînant par *quintes ascendantes* (*do, sol, re, etc...*).

Quelques doigtés exceptionnels seront nécessaires à la main gauche pour unir les gammes : *re à la bémol, la bémol à mi bémol, mi bémol à si bémol*. Le *troisième doigt* devra remplacer le *deuxième* sur la *sus tonique* du ton que l'on quittera.

Dans les gammes de *si bémol à fa* le *pouce* prendra la place du *deuxième doigt* après avoir frappé le *si bémol*.

### Nuancées.

Cela est une bonne préparation à l'étude de l'expression que d'apporter différentes modifications de sonorité à chacune des gammes.

Les jouer *pianissimo, fortissimo*.

Faire un *crescendo* en les montant et un *diminuendo* en les descendant, ou la nuance contraire.

Les « rouler » en montant d'une octave, redescendre, puis remonter sur une longueur de trois octaves, redescendre à nouveau et remonter encore en augmentant d'une nouvelle octave (soit quatre) tout en faisant une ondulation de sonorité (*crescendo*) sur chaque extrémité supérieure.

Jouer *fortissimo* la main gauche et *pianissimo* la droite, ou l'inverse.

Ce dernier moyen peut également figurer avec ceux de la quatrième colonne : *indépendance rythmique*.

## MOYENS COMPLEMENTAIRES

### Intervalles divers.

A. — GAMMES A LA TIERCE (fig. 6), — La main droite commence sur la tonique et joue deux notes avant la main gauche. Cette manière de procéder offre l'avantage de conserver le doigté habituel des gammes à l'octave.

\* \* \*



B. — GAMMES A LA SIXTH (fig. 7). — Ici la main gauche commence seule et joue deux notes avant la main droite.



C. — GAMMES A LA DIXIÈME. — Les gammes à la dixième sont les mêmes que celles à la, la main gauche étant simplement une octave plus bas. Celles à la tierce sont plus difficiles à cause du rapprochement des deux mains.

D. — SIXTES EN MONTANT ET DIXIÈMES EN DESCENDANT ET LE CONTRAIRE.

E. — TIERCES, SIXTES ET DIXIEMES, LIÉES ENTRE ELLES et *pouvant se relier* (par quinte ascendante) *au ton suivant*.

— Appliquer à toutes ces gammes l'étude à l'aide des moyens primordiaux et complémentaires.

**Par mouvement contraire.**

Très bon exercice pour obliger à jouer sans déplacer le corps.

F. — TRILLES POUR LE PASSAGE DU POUCE (voir fig. 8). — La figure 9 donne, également, un excellent exercice pour faciliter le passage du pouce.



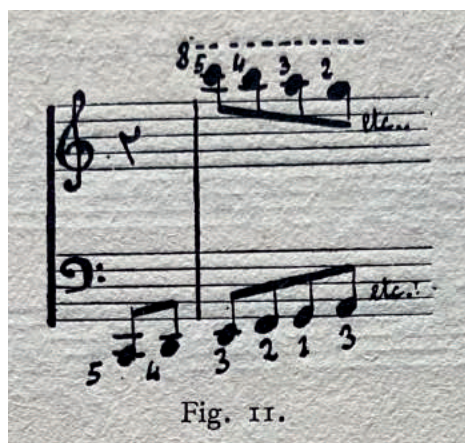
\* \* \*

G. — TRILLES POUR LES QUATRIÈMES ET CINQUIÈMES DOIGTS (voir fig. 8). — Profiter de ce que les gammes de : *Do ♮, Ré ♮, Mi ♮, Sol ♮* et *La ♮ majeure*, ainsi que celles de : *La ♮, Do ♮, Ré ♮, Mi ♮* et *Sol ♮ mineures* (présentent les mêmes doigtés simultanément aux deux mains) pour y appliquer l'étude en forme de trille, principalement aux endroits où s'effectue le passage du pouce sous le quatrième doigt; l'appliquer également lorsque joueront successivement les annulaires et auriculaires.

H. — A LA TIERCE (*majeure et mineure*).



I. — A LA SIXTE (*majeure et mineure*).



J. — INDÉPENDANCE RYTHMIQUE. — Pour s'habituer à faire un nombre de notes : *pair* à une main, *impair* à l'autre.

Pour plus de détails, voir : *Indépendance rythmique*, quatrième colonne, lettres : Q, R, p. 97 et 99.

### Doigtés différents.

Ce genre d'étude ne s'adresse qu'aux pianistes possédant déjà un certain degré de mécanisme.

Je ne peux mieux faire que de citer ce que dit *Delioux* dans la préface de son deuxième livre d'exercices :

« L'exagération voulue, de mécanisme et de doigté, serait un danger pour les élèves n'ayant pas encore acquis un certain degré de virtuosité. Mais, lorsque des exercices d'une force moyenne ont été assez étudiés pour ne plus donner aucune espèce de peine, il est bon, il est utile de travailler un

ouvrage d'une force supérieure. »

C'est seulement lorsqu'on sera parfaitement sûr des tonalités et des doigtés de toutes les gammes majeures et mineures, quand on les exécutera impeccablement, avec facilité et vélocité, que l'on abordera sans danger cette étude avec des doigtés variés.

K. — DOIGTE DE LA GAMME DE DO (*majeur*) DANS TOUS LES TONS. — Le pouce se posant indifféremment sur les touches noires. (Voir fig. 12, lettre A.)

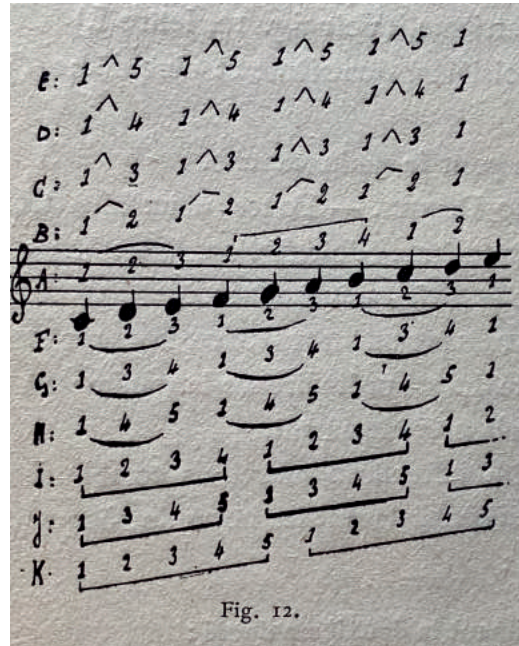


Fig. 12.

L. — AVEC DEUX DOIGTS. — Pouce et deuxième. (Voir fig. 12, lettre B.)

Pouce et troisième (fig. 12, lettre C).

Pouce et quatrième (fig. 12, lettre D).

Pouce et cinquième (fig. 12, lettre E).

Contraire pour la main gauche.

M. — AVEC TROIS DOIGTS. — Pouce, deuxième et troisième. (Voir fig. 12, lettre F.)

Pouce, troisième et quatrième. (Voir fig. 12, lettre G.)

Pouce, quatrième et cinquième. (Voir fig. 12, lettre H.)

Contraire pour la main gauche.

N. — AVEC QUATRE DOIGTS. — Pouce, deuxième, troisième et quatrième. (Voir fig. 12, lettre I.)

Pouce, troisième, quatrième et cinquième. (Voir fig. 12, lettre J.)

Contraire pour la main gauche.



AVEC CINQ DOIGTS. — Pouce, deuxième, troisième, quatrième et cinquième. (Voir fig. 12, lettre K.)

Contraire pour la main gauche.

O. — EN PASSANT UNE NOTE, DEUX NOTES, TROIS NOTES, ETC.

— Garder le doigté ordinaire de la gamme ou se servir de ceux indiqués précédemment.

Ce procédé offre de nombreuses combinaisons, on peut supprimer successivement les notes de chaque degré :

Exemple :

En supprimant le deuxième degré :

*Do, ..., mi, fa, sol, la si, do, etc.*

En supprimant le troisième degré :

*Do, re, ..., fa, sol, la si, do, etc.*

En supprimant deux notes :

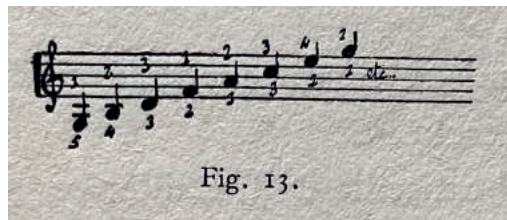
*Do, ..., ..., fa, sol, la si, do, etc.*

Ou :

*Do, ..., mi, fa, ..., la si, do, etc.*

P. — APPLICATION DU DOIGTÉ DE LA GAMME DE DO MAJEUR, SUR LES DIFFÉRENTS ARPÈGES. — On peut également perfectionner l'exécution des gammes et faire un excellent exercice en jouant les arpèges d'accords parfaits majeurs et mineurs, ceux de septième de dominante et de septième diminuées, en leur appliquant le doigté de la gamme de do majeur.

Avoir recours également à la combinaison suivante :



Transposer dans tous les tons chromatiquement.

Terminer en jouant la *gamme chromatique* toujours à l'aide du même doigté.

Les doigts s'habituant ainsi à s'écarter et à se rapprocher avec exagération, l'exécution normale des gammes en sera perfectionnée et facilitée.

### Indépendance rythmique.

Q. — NOMBRE DE NOTES BINAIRE A LA MAIN DROITE, TERNAIRE A LA MAIN GAUCHE ET VICE VERSA.

\* \* \*

1° S'habituer en jouant d'abord très lentement : *do, re, si, mi*. (Voir exemple, fig. 14.)

C'est seulement lorsqu'on aura dans *l'oreille* et dans *les doigts* le rythme de cette première mesure (fig. 14) que l'on pourra essayer de continuer.

Dès que le rythme devient *boiteux*, recommencer cette mesure modèle.



On se rend mieux compte de l'inégalité quand les notes sont ainsi rapprochées.

*Fischbacher*<sup>112</sup> conseille de travailler ce genre de difficulté en ajoutant mentalement des notes facilitant l'indépendance, tout en donnant à chacune d'elles sa durée et sa place exacte. (Voir exemple, figure 15).



Une fois le rythme acquis on supprime les notes ajoutées mentalement.

2° Jouer la gamme, main droite seule, en marquant *fortement* la première note des triolets, ensuite la gauche (également seule) en marquant fortement la première note des groupes de deux croches. Essayer une fois les mains ensemble en comptant et ne pensant qu'aux notes tombant sur les temps.

Recommencer mains séparées et mains ensemble.

Quand on sera certain de faire exactement les *trois pour deux* très régulièrement, en allant extrêmement lentement, seulement alors on prendra un mouvement plus vif.

3° Jouer *tres fort* avec une main, *tres piano* avec l'autre. Rythmer exagérément en comptant à haute voix et en marquant les temps est aussi un bon exercice pour acquérir l'indépendance des mains et des rythmes.

---

<sup>112</sup> *Conseils aux Jeunes Pianistes*, p. 23.

\* \* \*

R. — TROIS NOTES A LA MAIN DROITE, QUATRE A LA GAUCHE ET VICE VERSA. — Procéder comme pour les triolets joués simultanément avec deux croches.

S. — COMME CI-DESSUS, MAIS PAR MOUVEMENTS SEMBLABLES. — A la difficulté d'indépendance des mains se joint celle d'*indépendance des doigts*, les doigtés étant différents. Placer les mains à distance de *deux* ou *trois octaves*.

T. — GAMME A LA MAIN DROITE AVEC ARPÈGES DIVERS A LA GAUCHE ET VICE VERSA. — Jouer par mouvements contraires et par mouvements semblables. (Voir fig. 16.)

Première mesure : exemple de gamme avec arpège d'accord parfait mouvement semblable.

Deuxième mesure : gamme avec accord de septième de dominante, mouvement contraire.

Il existe beaucoup d'autres combinaisons : avec *staccato* à une main, *legato* à l'autre, *accords*, *octaves*, etc...

Ces indications sont plus que suffisantes pour guider l'élève et donnent une vue d'ensemble assez complète pour lui permettre de varier l'étude et de répéter — les *mêmes exercices* — un nombre considérable de fois et de *manières très opposites*.



Fig. 16.

## GAMMES CHROMATIQUES

La gamme chromatique constitue un excellent travail d'assouplissement et de passage de pouce, étant donné l'emploi fréquent de ce doigt sous le médium.

Mettre le pouce sur toutes les touches blanches, *excepté* sur le *fa* ♮ et le *do* ♮ où l'on doit mettre le *deuxième* doigt, le *troisième* se posera sur toutes les touches noires. Ce doigté est le plus en usage et c'est celui par lequel on obtient le plus de sonorité. (Voir fig. 17, lettre A.)

Il en existe un autre également bon, dont l'emploi est plus favorable à l'exécution des passages exigeant beaucoup de liaison et de rapidité. (Voir dans ce même chapitre : Doigtés différents, page 102.)

### SEPTIEME TABLEAU SYNOPTIQUE

#### GAMMES CHROMATIQUES

| MOYENS PRIMORDIAUX<br>(Devant être adaptés à tous les genres). |                                                                                                                                             |                 |
|----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| <b>Haut.</b>                                                   | Élévation exagérée des doigts, avec flexion des phalanges p. 45, 87                                                                         | Pages<br>45, 87 |
| <b>Près.</b>                                                   | Minimum de mouvement, pression profonde, sur chaque note p. 53, 88                                                                          | 53, 88          |
| <b>Rythmées.</b>                                               | Avec accentuations diverses : 2 en 2, 3 en 3, 4 en 4, 5 en 5, 6 en 6, 7 en 7, etc. (mélanges) p. 89                                         | 89<br>91        |
| <b>Nuancées.</b>                                               | Fortissimo. Pianissimo. Crescendo et diminuendo p. 91                                                                                       |                 |
| MOYENS COMPLEMENTAIRES                                         |                                                                                                                                             |                 |
| <b>Doigtés différents.</b>                                     | B. - Pouce passant sous le quatrième doigt                                                                                                  | 102             |
|                                                                | C. - Pouce passant sous le cinquième doigt                                                                                                  | 102             |
|                                                                | D. - Doigté de la gamme de do majeur                                                                                                        | 102             |
|                                                                | E. - Doigté de liaison                                                                                                                      | 102             |
|                                                                | G. - Les doigts passant les uns par-dessus les autres : 1 <sup>o</sup> trois par-dessus le quatre; 2 <sup>o</sup> quatre par-dessus le cinq | 103             |
| <b>Doubles notes.</b>                                          | G. - A la tierce, majeure et mineure p. 104                                                                                                 | 104             |
|                                                                | H. - A la sixte, majeure et mineure p. 104                                                                                                  | 104             |
|                                                                | I. - A la dixième, majeure et mineure p. 104                                                                                                | 104             |
|                                                                | J. - Mélange des intervalles p. 104                                                                                                         | 104             |
| <b>Mouvement contraire.</b>                                    | K. - Les deux mains commençant sur la même note                                                                                             | 105             |
|                                                                | L. - A la tierce, majeure et mineure                                                                                                        | 105             |
|                                                                | M. - A la sixte, majeure ou mineure                                                                                                         | 105             |
|                                                                | N. - Nombre de notes : pair à droite, impair à gauche et vice versa                                                                         | 105             |
|                                                                | O. - Moyens ci-dessus avec application de doigtés différents                                                                                | 105             |

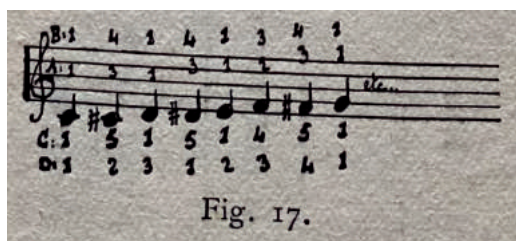
De même que pour les gammes diatoniques l'*articulation exagérée de haut* et celle *exagérée de près*, suivies de l'*étude rythmée*, avec *accentuations diverses* et *mélangées* ainsi que *nuancés*, sont les *moyens primordiaux* indispensables à la bonne exécution de ces gammes.

Toutes les notes se suivant par demi-ton, il est très important que le doigt venant de jouer, quitte la touche au moment précis où l'autre descend. Cela est indispensable pour éviter toute confusion entre les notes et pour posséder un jeu clair et précis.

### Doigtés différents.

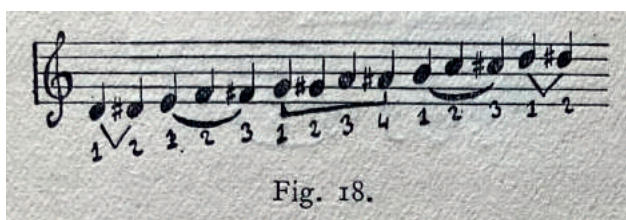
Une des principales difficultés consistant à passer fréquemment le pouce sous le troisième doigt, il sera très utile de travailler en utilisant des doigtés plus compliqués, tels que :

- B. — *Pouce et quatre.*
- C. — *Pouce et cinq.*
- D. — *Doigté de la gamme du do majeur. (Voir exemple, figure 17.)*

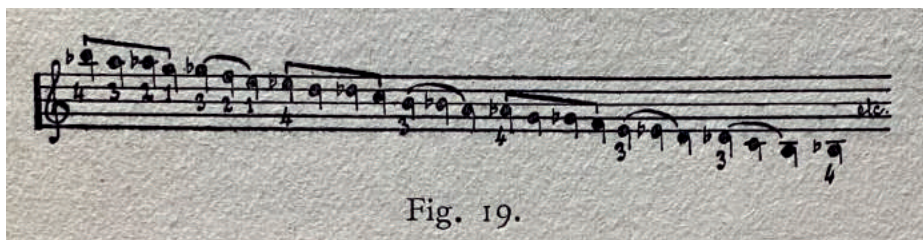


E. — *Doigté de liaison*, à employer de préférence pour les passages *liés rapides*, exigeant de la *légèreté* et de la *douceur*. (Voir fig. 18, 19, 20 et 21.)

MAIN DROITE. — Meilleur en montant, la série se reproduit toutes les *douze notes*, à *chaque octave*.



Meilleur en descendant, la série se reproduit toutes les *deux octaves*.

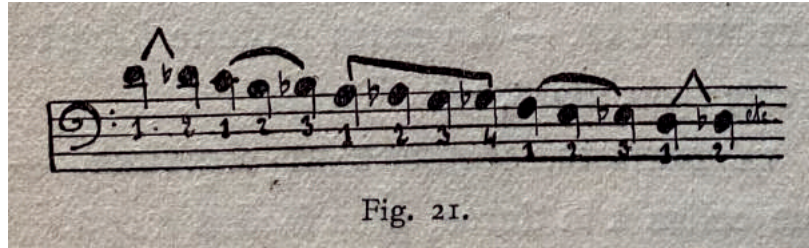


MAIN GAUCHE. — Meilleur en montant, série se reproduisant toutes les *deux octaves*.

\* \* \*



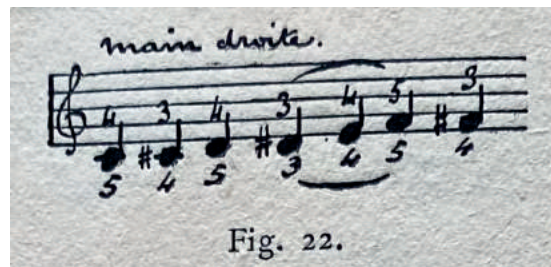
Meilleur en descendant, série se reproduisant à chaque octave.



#### F — LES DOIGTS PASSANT LES UNS PAR-DESSUS LES AUTRES.

1° Le troisième passant par-dessus le quatrième. (Voir fig. 22.)

2° Le quatrième passant par-dessus le cinquième. (Voir fig. 22.)



Ce doigté est souvent utile dans les morceaux pour aider à la liaison, il est de plus d'un excellent travail pour les quatrièmes et cinquièmes doigts. L'exemple est donné pour la main droite, les doigtés sont les mêmes pour la gauche.

#### Doubles notes.

G. — A LA TIERCE MAJEURE. — La main droite commence et joue quatre notes avant la gauche : *do, do #, ré, ré #.*

A LA TIERCE MINEURE. — La main droite joue trois notes avant (que commence) la gauche : *do, do #, ré.*

H. — A LA SIXTE MAJEURE. — La main gauche joue quatre notes avant la droite : *do, do #, ré, ré #.*

A LA SIXTE MINEURE. — La main gauche joue trois notes avant la droite : *do, do #, ré.*

\* \* \*

I. — A LA DIXIEME, MAJEURE ET MINEURE. — Mêmes gammes que celles à la tierce, plus faciles à cause de l'éloignement des deux mains.

J. — MÉLANGE DES INTERVALLES. — En liant entre elles les gammes à la tierce, à la sixte et à la dixième.

### Mouvement contraire.

K. — LES DEUX MAINS COMMENÇANT SUR LA MÊME NOTE.

L. — A LA TIERCE (*majeure et mineure*). Ce moyen offre l'avantage (pour le mode majeur) d'avoir les mêmes doigts de chaque main sur les touches blanches et noires. (Voir exemple, fig. 23.)



M. — A LA SIXTE (*majeure et mineure*).

N. — NOMBRE DE NOTES PAIR A DROITE ET IMPAIR A GAUCHE ET VICE VERSA. — Très bon travail pour obtenir l'indépendance des mains. (Voir Gammes diatoniques, p. 97.)

O. — LES EXERCICES CI-DESSUS, EN LEUR APPLIQUANT DES DOIGTÉS DIFFÉRENTS. — A la tierce, à la sixte, à la dixième (*majeures et mineures*). Mélanger également les accentuations rythmiques.

## ARPÈGES

La principale difficulté des arpèges consiste dans le passage du pouce sous le troisième et le quatrième doigt. (Voir Position des mains, page 31.)

### HUITIEME TABLEAU SYNOPTIQUE

## ARPÈGES

D'accords parfaits (majeurs et mineurs), de septième de dominante et de septième diminuées et leurs renversements.

| MOYENS PRIMORDIAUX                     | MOYENS COMPLEMENTAIRES                                   |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| A. - En tenant toutes les notes p. 107 | G. - En plaquant p. 111                                  |
| B. - De près p. 108                    | H. - En répétant chaque note p. 112                      |
| C. - Rythmés p. 108                    | I. - Liés entre eux et nuancés p. 112                    |
| D. - Mouvement contraire p. 110        | J. - Doigtes différents p. 113                           |
| E. - Articulation de haut p. 110       | K. - En modifiant la succession normale des notes p. 114 |
| F. - En trilles p. 111                 | L. - En supprimant une ou deux notes p. 114              |

Pour obtenir un bon passage, il est nécessaire que le pouce s'allonge le plus possible sous les autres doigts, cela sans que la main se tourne et sans que le coude se lève.

L'adresse peut et doit aider à faire ce passage, mais il est préférable de n'y avoir recours qu'en dernier lieu, lorsqu'on est capable de jouer correctement et en liant.

Employer le *quatrième doigt* lorsqu'il y a intervalle de *tierce* formé avec le cinquième ou le pouce.

Employer le *troisième doigt* lorsqu'il y a intervalle de *quarte* formé avec le cinquième ou le pouce.

Intervalle de : 3<sup>re</sup> = 4<sup>e</sup> doigt.

Intervalle de : 4<sup>re</sup> - 3<sup>e</sup> doigt.

### MOYENS PRIMORDIAUX

#### **En tenant toutes les notes.**

A. — La meilleure manière d'étudier les arpèges est celle qui consiste (pour la main droite), à *tenir toutes les notes* précédant le pouce quand on monte, ou le suivant quand on descend (contraire pour la main gauche).

Il est également nécessaire, après avoir enfoncé le pouce de faire un petit *point d'orgue* avant de continuer, afin que le pouce prenne bien l'habitude de cette position.

« Cette difficulté, exagérée, que l'on se crée momentanément amène, lorsqu'on s'en affranchit, une



extrême facilité<sup>113</sup>. »

ARPÈGE DE TROIS SONS (accord parfait majeur, voir exemple : fig. 24 et 25).

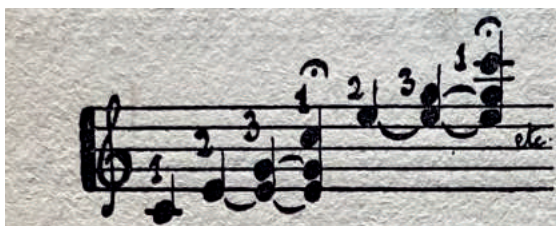


Fig. 24. — Main droite en montant  
(contraire pour la main gauche).

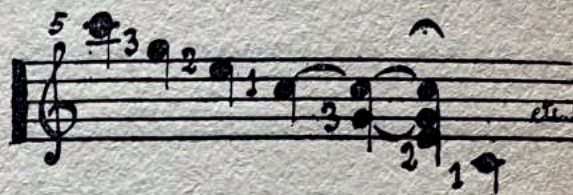


Fig. 25. — Main droite en descendant  
(contraire pour la main gauche).

ARPÈGE DE QUATRE SONS (accord de septième de dominante, voir exemple, fig. 26).



Fig. 26. — Main droite (contre la main gauche).

**De près.**

B. — EN ENFONÇANT PROFONDEMENT CHAQUE TOUCHE, *minimum de mouvement d'articulation*. (Voir Articulation de près, pages 53, 88.)

**Rythmés.**

C. — L'ARPÈGE DE TROIS SONS (*accords parfaits majeurs et mineurs*), DEVRA SE RYTHMER :

1° de deux en deux.

2° de quatre en quatre.

Cette dernière accentuation reproduit l'arpège par *augmentation* et procure l'avantage de présenter alternativement un accent sur tous les doigts.

Elle est par conséquent des meilleures pour égaliser la sonorité.

3° DE TROIS EN TROIS. — Ce moyen est moins recommandable que les précédents, la note accentuée étant presque toujours jouée par le pouce, dont la force naturelle n'a pas besoin d'exercices spéciaux pour se développer.

\* \* \*

<sup>113</sup> Ch. Delioux, *Premier Cahier d'exercices*, p. 41.

ARPÈGES DE QUATRE SONS (*accords de septième de dominante et de septième diminuée*).

1° de deux en deux.

2° de trois en trois.

Cette seconde accentuation est préférable à la première. Elle contrarie la succession répétée des quatre notes, l'accent est marqué tantôt par un doigt, tantôt par un autre, ce qui égalise la force de chacun d'eux.

Les notes accentuées font entendre l'arpège *en sens inverse par augmentation*.

3° DE QUATRE EN QUATRE. — Moins utile que ceux déjà cités, pour les mêmes raisons que celles de l'accentuation de *trois en trois* des arpèges de trois sons.

### Mouvement contraire.

D. — APPLIQUER AU MOUVEMENT CONTRAIRE TOUS LES MOYENS DE TRAVAIL DÉJÀ INDIQUÉS. — On peut utilement y ajouter une articulation de va-et-vient *du pouce*. (Voir exemple, fig. 27.)



Fig. 27.

De même pour les accords de quatre sons, en *tenant trois* notes au lieu de *deux*.

Cette étude donnera de la souplesse et de la légèreté au pouce, tout en rendant plus facile son passage sous la main.

### Articulation de haut.

E. — L'articulation de haut est moins indispensable pour l'exécution des arpèges que pour celle des gammes. Si un doigt tarde un peu sur une touche, ne se relève pas immédiatement quand l'autre s'abaisse, il ne peut en résulter de froissement pour l'oreille, toutes les notes des arpèges faisant partie d'un accord et pouvant, par conséquent, être plaquées sans qu'il en résulte de discordance.

L'articulation de haut sera pourtant très utile pour obtenir un progrès d'indépendance des doigts. On devra s'efforcer de les *lever très haut* (en les pliant) tout en maintenant *complètement immobiles ceux qui ne jouent pas*. Elle servira principalement lorsque les troisièmes ou quatrièmes doigts passeront par-dessus le pouce.

\* \* \*

F. — LE TRAVAIL EN FORME DE TRILLE EST LE SUPERLATIF DE L'ARTICULATION DE HAUT. — Avoir soin de toujours maintenir immobiles les doigts ne jouant pas.

Ce moyen développe leur indépendance et prépare à la vélocité.

Commencer lentement en donnant à l'articulation son maximum de mouvement et le diminuer au fur et à mesure de l'accroissement de la vitesse.

RYTHMER : de *deux en deux*, de *trois en trois*, ou de *quatre en quatre*. (Voir Trilles, page 135.)

### MOYENS COMPLÉMENTAIRES

#### En plaquant.

G. — EN PLAQUANT, ce qui donne le même résultat qu'en *tenant toutes les notes*, mais procure en plus, l'avantage d'habituer les doigts à retrouver les notes plus rapidement, à prendre conscience des *formes* et des *distances*. (Voir exemple, fig. 28 et 29.)

Arpèges d'accord parfait majeur.



Fig. 28. — Doigtés du dessus pour la main droite, du dessous pour la main gauche.

Arpèges d'accord de septième de dominante.

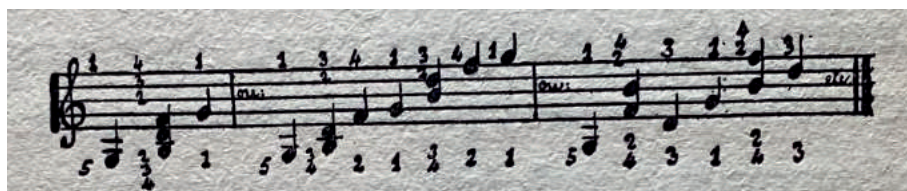


Fig. 29. — Doigtés du dessus pour la main droite, du dessous pour la main gauche.

#### En répétant chaque note.

H. — EN RÉPÉTANT CHAQUE NOTE, *deux fois*, *trois fois*, etc. Avec les différentes accentuations indiquées page 56.

Ces moyens sont excellents pour avoir la certitude de donner une force de pression semblable sur toutes les touches, et pour obtenir un son égal de chaque doigt, sur chaque note.

\* \* \*

## Liés entre eux et nuancés.

I. — Liés entre eux et nuancés de diverses manières, même étude que pour les gammes. (Voir page 90.)

## Doigtés différents.

J. — N'employer les différents doigtés que lorsque l'on sera certain d'exécuter correctement les arpèges avec le doigté normal, et quand ce dernier n'offrira plus aucune espèce de difficulté.

1° *Supprimer l'emploi du troisième doigt et le remplacer par le quatrième.*

2° *Appliquer à tous les tons majeurs et mineurs le doigté de l'arpège de do (accords de trois sons), celui de l'arpège de septième de dominante de do (accords de septième de dominante) et celui de l'arpège de septième diminuée commençant sur le do naturel.*

Le pouce se posera indistinctement sur les touches blanches ou noires. Ce moyen constitue un exercice facilitant considérablement l'emploi du doigté normal.

3° *Passage du pouce sous le cinquième doigt dans l'ordre suivant : Pouce, deuxième, troisième et cinquième doigts (1235, 1235, 1235, etc.).*

*Appliquer ce doigté sur l'état direct des septième de dominante commençant par une touche blanche (septième de dominante de : do, sol, ré, la et si).*

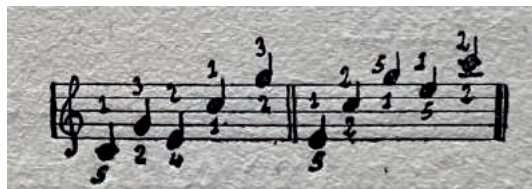
« L'emploi des deux doigts extrêmes (pouce et cinq), sur les deux notes extrêmes de la septième, donne à la main beaucoup plus d'aplomb que si l'on employait le quatrième doigt<sup>114</sup>. »

4° *Le doigté de la gamme de do majeur : — 123, 1234, — appliqué à tous les arpèges de trois et quatre sons est également propice à l'exécution des arpèges ainsi qu'à celle des gammes. (Voir gammes, page 97.)*

## En modifiant la succession normale des notes.

K. — Modifier la succession normale des notes est également fructueux, cela permet de répéter un nombre plus considérable de fois chacun des différents arpèges et facilite les passages analogues que l'on rencontre dans les morceaux (fig. 30 et 31) arpèges d'accords parfaits.

Exemple :



<sup>114</sup> Ch. Delioux, *Premier Cahier d'exercices*, p. 47.

\* \* \*

Fig. 30. — Doigtés du dessus pour la main droite, du dessous pour la main gauche.

Arpèges d'accords de septième de dominante.

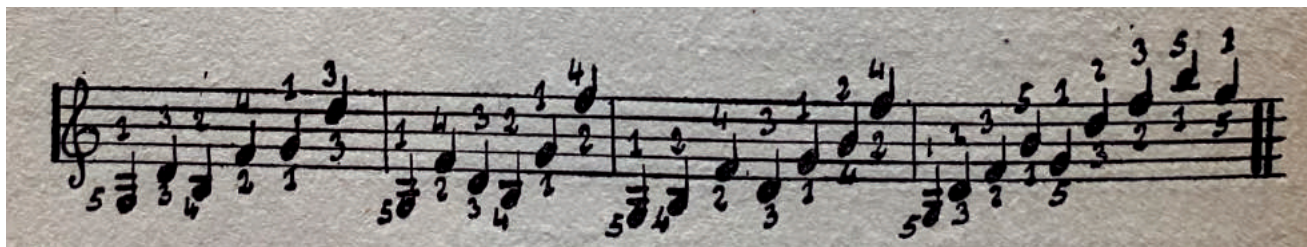


Fig. 31. — Doigtés du dessus pour la main droite, de dessous pour la main gauche.

**En supprimant une ou deux notes.**

L. — On ne peut supprimer qu'une note aux arpèges de trois sons et : *une* ou *deux*, aux arpèges de quatre sons.

Cette étude est salutaire pour assouplir et faciliter le passage du pouce.

## ÉCARTS

La facilité de plaquer des intervalles écartés ne dépend pas simplement de la largeur de la main ni de la longueur des doigts.

Il est vrai qu'une très grande main, aura plus d'écart qu'une autre très petite. Mais il est également certain que deux mains de dimensions identiques seront susceptibles d'écartements différents, suivant leur degré de souplesse naturelle.

Il est possible, à l'aide d'un travail bien compris, d'augmenter l'écart de toutes les mains. Non seulement grâce à un travail adéquat à cette difficulté on acquerra la facilité de plaquer des intervalles plus larges, mais on constatera aussi un progrès dans la souplesse des doigts, la résistance de l'*aponévrose palmaire* étant moindre qu'auparavant.

« La résistance de l'aponévrose palmaire s'harmonise toujours merveilleusement dans un doigt, avec celle de l'expansion ou des expansions aponévrotiques de ce doigt. Cette seconde résistance est toujours, dans un doigt, relative à la première et subordonnée à celle-ci. Les parties de l'aponévrose palmaire qui opposent le plus de résistance au développement du mouvement isolé de l'annulaire sont : le ligament transversal, et ses prolongements interdigitaux<sup>115</sup>. »

### NEUVIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

#### TABLEAU D'ÉCARTS

| Main gauche. |                 |                  |                  | Main droite.     |                  |                 |        |
|--------------|-----------------|------------------|------------------|------------------|------------------|-----------------|--------|
| Pouce.       | Deuxième doigt. | Troisième doigt. | Quatrième doigt. | Quatrième doigt. | Troisième doigt. | Deuxième doigt. | Pouce. |
| 2 — 1        | 3 — 2           | 4 — 3            | 5 — 4            | 4 — 5            | 3 — 4            | 2 — 3           | 1 — 2  |
| 3 — 1        | 4 — 2           | 5 — 3            |                  |                  | 3 — 5            | 2 — 4           | 1 — 3  |
| 4 — 1        | 5 — 2           |                  |                  |                  |                  | 2 — 5           | 1 — 4  |
| 5 — 1        |                 |                  |                  |                  |                  |                 | 1 — 5  |

Voir les différentes manières d'étudier à l'aide de ce tableau, page 118.

L'écart est une qualité indispensable pour avoir un jeu lié, bien soutenu, pour attaquer facilement : *sixtes, octaves, accords*, pour tenir les notes longues et faire entendre distinctement les diverses parties.

Bien des œuvres de : *J.-S. Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Rubinstein, Liszt*, etc..., sont inexécutables si on ne possède pas un « écart » suffisant.

Quant à l'exécution des œuvres modernes de *César Franck* à nos jours, œuvres qui la plupart

<sup>115</sup> D'Urdée, Levacher, *De l'Anatomie de la main*, p. 48.

augmentent la sonorité de l'instrument, grâce aux positions plus larges des arpèges et des accords, elles nécessitent une grande extension.

Tout pianiste doit pouvoir plaquer des dixièmes et jouer facilement les octaves à l'aide des cinquièmes, quatrièmes, troisièmes doigts, et pouvoir même — quoique plus difficilement — les jouer avec les pouce et index, deuxième et cinquième doigts.

Un écart satisfaisant permet souvent, de tenir les notes de *bases* sans le secours de la pédale. Il est bien des cas où son emploi serait nécessaire pour tenir une note grave, et où il n'est pas possible de faire appel à son aide si l'on désire conserver la clarté des notes jouées aux autres parties. C'est alors qu'un écart suffisant peut permettre de donner l'effet désiré sans confusion. (Voir Pédales, page 175.)

Très souvent aussi les passages de notes arpégées produisent un plus bel effet quand on peut en tenir toutes les notes, la sonorité gagne en richesse et la sécheresse du piano s'en atténue.

Les écarts les plus utiles sont ceux de : *Pouce et cinq, Pouce et quatre, deux et cinq*, mais les travailler uniquement donnerait un résultat incomplet, *il faut augmenter l'écartement entre tous les doigts*.

Je ne connais pas d'exercice meilleur, ni plus complet, que celui donné par Ch. Delioux dans son premier cahier. (Voir neuvième tableau synoptique, p. 116.)

#### **Différentes manières d'étudier à l'aide du tableau d'écart.**

Mettre la main bien à plat, avoir soin de ne la pencher ni vers le pouce ni vers le cinquième doigt, et la poser très au bord des touches.

1° *Enfoncer le quatrième doigt* (main droite), puis avec la gauche restée libre, prendre le cinquième doigt, le tirer de manière, à le placer aussi loin que possible, le faire jouer deux fois, toujours en s'aidant de la main gauche.

Placer ensuite le *quatrième doigt* sur la touche suivante et recommencer ainsi de suite sur quelques notes de la gamme de *do majeur*. Puis redescendre, en opérant inversement : annulaire enfoncé et la main gauche tirant l'auriculaire.

2° *Rejouer à l'aide des mêmes doigts, mains ensemble, en diminuant d'une note l'écartement précité.*

3° *Rejouer encore une fois avec les mêmes doigts, en plaquant, et diminuer encore d'une note l'écartement précédent, si on y est obligé.* — Agir de même pour tous les doigts, ainsi que l'indique le tableau d'écart, p. 116.

Jouer chaque jour : Études et Morceaux, une fois :

\* \* \*

1° *En tenant toutes les notes;*

2° *En plaquant tout ce qu'il est possible de plaquer, ce qui augmentera sensiblement l'écartement des doigts et conservera celui acquis.*

Au chapitre réservé aux adjuvants mécaniques, je ferai la description d'un petit appareil qui m'a rendu de précieux services. (Voir p. 156.)



## DOUBLES NOTES

## TIERCES ET SIXTES

### Gammes en Tierces.

L'étude des tierces est tout indiquée pour fortifier les quatrième et cinquième doigts, leur emploi étant beaucoup plus fréquent dans les gammes en tierces que dans celles en notes simples.

Le passage de pouce est transformé en *renversement de la main* et en *passage des doigts les uns par-dessus les autres* : dans la gamme ascendante (de la main droite), et descendante (de la main gauche). (Voir doigté, fig. 32.)

*Ch. Delioux* a trouvé un moyen des plus pratiques pour marquer les doigtés de ce genre de gammes. Afin de ne pas fatiguer la vue, par un grand nombre de chiffres, il indique :

1° Par une ligne courbe, la série qui s'obtient par la succession naturelle des cinq doigts (Voir fig. 32);

2° Par une ligne droite, la série des quatre notes. (Voir fig. 32.)



Fig. 32. — Doigtés du dessus pour la main droite, du dessous pour la main gauche.

Tous les cahiers d'exercices donnant les doigtés des gammes en tierce, j'ai considéré qu'il n'était pas indispensable de grossir ce volume en insistant sur ce sujet.

## MOYENS PRIMORDIAUX

A. — **Haut.** — *Articulation exagérée des doigts* (maximum d'amplitude du mouvement).

B. — **Près.** — *En enfonçant profondément chaque note* (minimum de mouvement).

## DIXIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

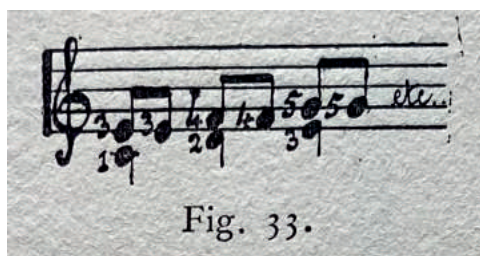
DOUBLES NOTES  
TIERCES ET SIXTES  
(gammes et arpèges).

\* \* \*

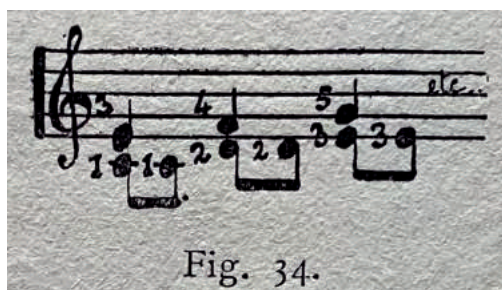
| MOYENS PRIMORDIAUX                                                                                                                                                                  | MOYENS COMPLEMENTAIRES                                                                                                                                                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A. - <b>Haut.</b> Articulation exagérée p. 120<br>B. - <b>Près.</b> Minimum de mouvement p. 120<br>Repetition de notes p. 122<br>C. - <b>Rythmes.</b> Accentuations diverses p. 122 | D. - <b>En tenant</b> une note, passage par dessus les doigts p. 123<br>E. - <b>Trilles.</b> Avec accentuations diverses p. 123<br>F. - <b>Doigtés.</b> Différents p. 124<br>G. - <b>Par mouvement contraire</b> p. 124<br>H. - <b>Arpégées</b> p. 124 |

Afin d'égaliser la sonorité, d'être bien certain de faire entendre toutes les notes, il est utile de répéter :

1° *La note supérieure.* (Voir exemple, fig. 33.)



2° *La note inférieure.* (Voir exemple, fig. 34.)



Même chose à la main gauche. Pour économiser du temps on peut répéter la note supérieure, — aux deux mains, — *en montant*, et la note inférieure, également aux deux mains, *en descendant*.

3° *Répéter les deux notes, deux fois, ou trois fois.*

C. — **Rythmées**, à l'aide d'accentuations :

1° de *deux en deux*;

2° de *trois en trois*;

3° de *quatre en quatre, cinq, six, etc...*, de même que pour les gammes simples. (Voir Gammes rythmées, p. 89, 97.)

## MOYENS SECONDAIRES

\* \* \*

**D. — En tenant une note.**

Une des principales difficultés des gammes en tierces consiste à obtenir un jeu bien lié. C'est principalement au passage du renversement de la main qu'il faut apporter le plus d'attention.

Un des moyens les plus fructueux pour vaincre cette difficulté du renversement de la main et des doigts passant les uns sur les autres, sera de rester sur le cinquième doigt (en montant) et sur le pouce, en descendant à la main droite, — contraire pour la gauche. — (Voir exemple, fig. 35.)

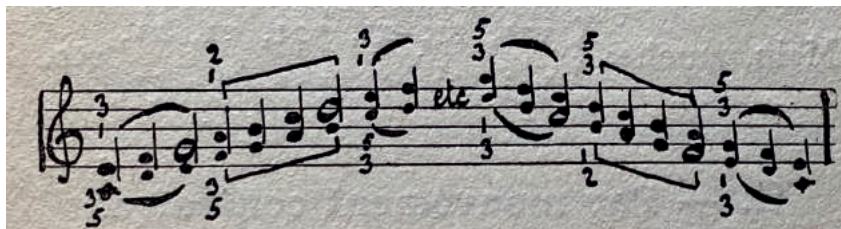


Fig. 35. — Doigtés du dessus pour la main droite, du dessous pour la gauche.

**E. — Trilles avec accentuations diverses.**

Cette étude, en forme de trille, est très profitable :

1° au début de la gamme;

2° à l'endroit du renversement de la main. (Exemple, fig. 36.)



Elle peut s'appliquer, principalement, aux gammes de : *Do, sol, ré, la mi, si b*, majeurs, et de : *Do, sol, ré, la*, et *fa*, mineurs. Le changement de position (dans ces tonalités) s'effectue aux deux mains en même temps.

**F. — Doigtés différents.**

1° Appliquer le doigté de la gamme de *do* majeur, à tous les tons.

2° Appliquer également à toutes les tonalités le doigté ci-dessous :

|              |                                                        |      |
|--------------|--------------------------------------------------------|------|
| Main droite. | 345, 34, 34, 345, 34, 34,<br>123, 12, 12, 123, 12, 12, | etc. |
| Main gauche. | 321, 21, 21, 321, 21, 21,<br>543, 43, 43, 543, 43, 43, | etc. |

\* \* \*

**G. — Par mouvement contraire.**

En utilisant tous les moyens ci-dessus indiqués et en les combinant entre eux.

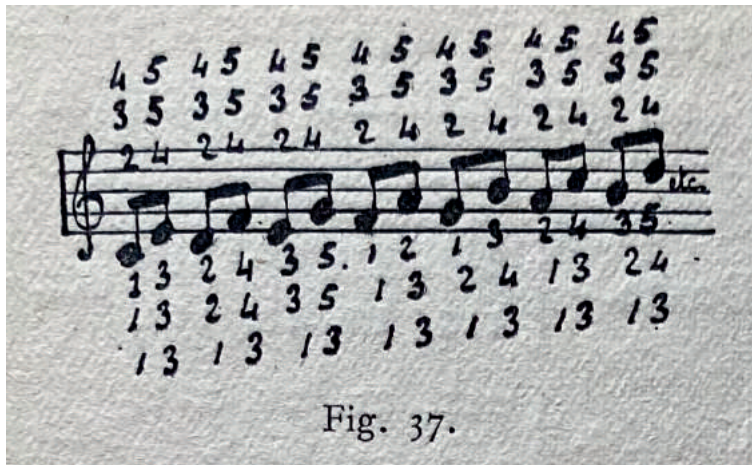
**H. — Arpégées.**

*Cela est toujours utile de jouer plaquer ce qui est écrit arpégé et arpégé ce qui est écrit plaqué.*

On peut appliquer tous les moyens de travail à cette forme d'étude.

*Y adapter également la modification des doigtés.*

Exemple, fig. 37.



**Gammes en Sixtes.**

Employer les mêmes moyens que pour les gammes en tierces.

Les sixtes renferment en plus du passage de pouce, renversement de la main, passage des doigts les uns par-dessus les autres, une difficulté d'écart.

Il sera bon de travailler le tableau d'écart et particulièrement l'extension entre les doigts suivants : 2 et 5, — 2 et 4, — 1 et 4 —.

On est obligé de se servir plusieurs fois de suite du même doigt. L'important est de donner un doigté de liaison à l'une des deux parties.

Exemple, fig. 38.

\* \* \*

<sup>116</sup> Le *Deuxième cahier d'exercices* de Ch. Delieux donne de nombreux moyens de jouer les sixtes.

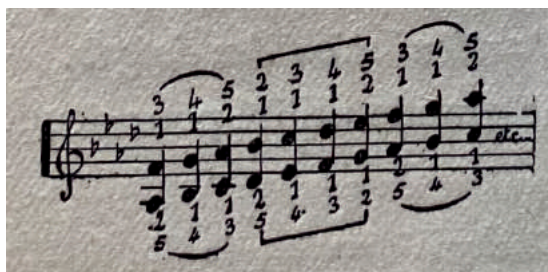


Fig. 38. — Doigtés du dessus pour la main droite et du dessous pour la gauche.

Quand on est sûr du bon doigté et qu'il n'offre plus de difficulté, on peut alors appliquer à toutes les gammes celui de *do majeur*, qui facilitera l'exécution avec le doigté normal.

|         |                                        |      |
|---------|----------------------------------------|------|
| Droit.  | 345, 45, 45, 345,<br>112, 12, 12, 112, | etc. |
| Gauche. | 211, 21, 21, 211,<br>543, 54, 54, 543, | etc. |

On devra se créer des exercices d'arpèges en sixtes<sup>116</sup> :

- 1° sur l'accord parfait;
- 2° sur l'accord de septième de dominante;
- 3° sur l'accord de septième diminuée.

## OCTAVES

GAMMES. — ARPEGES. — NOTES ELOIGNEES.

### GAMMES.

Les octaves peuvent être jouées de deux manières bien distinctes :

1° A l'aide de l'articulation du poignet;

2° A l'aide de l'articulation des doigts.

Elles sont d'une grande utilité pour acquérir la souplesse du poignet, sa légèreté, faciliter la ponctuation musicale par les *attaques* et les *détachés*.

Les petites mains ne pouvant que difficilement atteindre l'octave feront bien, afin d'éviter la raideur si préjudiciable aux progrès, de s'exercer à l'articulation du poignet sur des intervalles moins grands, soit : *tierces* ou *sixtes*.

### ONZIEME TABLEAU SYNOPTIQUE

#### OCTAVES

GAMMES (p. 126). — ARPEGES (p. 130). — NOTES ELOIGNÉES (p. 130).

| MOYENS D'ÉTUDE                                                                                                                                                                                                                  |                                  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|
| DU POIGNET ET<br>DES AVANT-BRAS (p. 126).                                                                                                                                                                                       | DES DOIGTS<br>EN LIANT (p. 131). |
| A. — <b>Haut</b> p. 128<br>B. — <b>Près</b> p. 128<br>C. — <b>Alternées</b> p. 128<br>D. — <b>Doigtés divers</b> p. 129<br>E. — <b>Mouvement contraire</b> p. 129<br>F. — <b>Rythmées</b> p. 129<br>G. — <b>Arpégées</b> p. 129 |                                  |

A. — **Haut**. — *Les octaves devront s'étudier en exagérant d'abord le mouvement d'élévation de la main, — tenir les doigts ne jouant pas bien isolés des autres. (Voir Poignet, p. 60.)*

Il est avantageux, durant le travail préparatoire, de plier tous les doigts en même temps que la main se lève.

Ces flexions facilitent le mouvement d'élévation de la main en même temps qu'elles assouplissent

les doigts.

Placer le pouce et l'annulaire sur la même ligne. (Voir Position des doigts, page 35.)

*Ne jouer parfois qu'en note simple, avec le cinquième, ensuite avec le pouce, ensuite réunir ces deux doigts pour former l'octave.*

*Appliquer tous les moyens cités au chapitre « Poignet » (page 60).*

B. — **Près.** — *Avec répétition d'un doigt, puis de l'autre, enfin des deux. Répéter les mêmes notes : deux fois, trois fois ou quatre fois. (Voir Doubles notes, page 122.)*

*Jouer : staccato, louré, en trille, etc...*

Faire des gammes de tous genres : à l'octave, à la tierce et à la sixte, majeures et mineures.

C. — **Alternées.** — C'est-a-dire :

*Avoir soin de bien lever une main quand l'autre s'abaisse.*

*Varié les moyens et le nombre des notes à chaque main :*

*Deux à droites pour une à gauche (ou le contraire).*

*Trois à droite pour une ou deux à gauche (ou le contraire, etc...).*



D. — **Doigtés divers.** — Employer :

*Pouce et cinq.*

*Pouce et quatre.*

*Quatre sur les touches noires et cinq sur les blanches.*

*Pouce et trois.*

Si on possède une extension suffisante :

*Pouce et deux.*

*Deux et cinq.*

\* \* \*

E. — **Mouvement contraire.** — *Appliquer tous les moyens indiqués ci-dessus aux gammes par mouvement contraire.*

F. — **Rythmées.** — *De deux en deux, trois en trois, quatre en quatre, etc...*

G. — **Arpégées.** — *Le mouvement se faisant de gauche à droite, au lieu de haut en bas.*

Tenir : les *pouce et cinq*, ou *pouce et quatre*, aussi *fermes* que possible. Ce moyen est très utile pour perfectionner les attaques des deux doigts extrêmes.

Y appliquer les diverses méthodes déjà citées.

Le rythme avec accentuation de : *trois en trois*, est particulièrement favorable, l'accent se portant alternativement sur le doigt supérieur et inférieur, égalise la sonorité. (Voir Trémolo, page 140.)

#### ARPÈGES.

Les arpèges sont plus difficiles à exécuter que les gammes, à cause des intervalles éloignés et irréguliers qu'ils présentent.

Il faut s'exercer aux sauts de tierce et de quarte.

L'étude en forme de trille est très recommandable, le mouvement alternatif également.

Il est aussi très bon d'exagérer la difficulté en augmentant les *intervalles*.

Ce qui sera un acheminement à l'étude des notes éloignées.

Exemple : fig. 40



#### NOTES ÉLOIGNÉES.

Ces notes nécessitent le déplacement des avant-bras, le corps doit rester immobile.

\* \* \*



Le meilleur travail consiste à rendre la difficulté plus grande, en *augmentant les distances*. (Voir Déplacement de l'avant-bras, page 62.)

S'exercer sur les gammes et arpèges, en mettant les notes à une distance d'au moins deux octaves.

1° *Employer différents doigts.*

En notes simples : 5,5. — 5,4. — 4,5. — 5,1. — 1,5. —  
4,4. — 4,1. — 1,4. —  
1,1. —

En double notes. Octaves.

2° *Conserver la tonique à la base et à chaque déplacement : Augmenter la distance d'une note.*

#### OCTAVES DES DOIGTS, LIÉES.

Il est indispensable, pour jouer les octaves liées d'employer le *quatrième* doigt et même parfois le *troisième*.

On devra les exercer à passer les uns par-dessus les autres. (Voir Doigtés, page 170.)

Lorsque deux touches noires se suivent en montant, le quatrième se pose sur la seconde, on met généralement le troisième doigt sur la première. (Voir Doigtés, page 170.)

S'exercer d'abord sur les notes simples, afin que toute l'attention se porte sur les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes doigts. Après seulement travailler sur les doubles notes, en octave.

## ACCORDS

De *trois sons* : parfaits majeurs et mineurs et leurs renversements.

De *quatre sons* : septième de dominante, septième diminuée et leurs renversements.

### DOUXIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

## ACCORDS

(de trois sons : parfaits, majeurs et mineurs et leurs renversements. De quatre sons : septième de dominante, septième diminuée et leurs renversements).

### MOYENS D'ÉTUDE

|                                  | Pages |
|----------------------------------|-------|
| A. — <b>Écart</b> s              | 132   |
| B. — <b>Répétitions de notes</b> | 133   |
| C. — <b>Trilles</b>              | 133   |
| D. — <b>Arpègés</b>              | 134   |
| E. — <b>Gammes</b>               | 134   |
| F. — <b>Arpèges</b>              | 134   |
| G. — <b>Déplacements</b>         | 134   |

A. — **Écart**s. — La principale difficulté des accords de quatre et cinq notes, est causée par le manque d'écart. On devra donc en les étudiant faire un travail spécial d'extension des doigts. (Voir Tableau d'Écart, page 116.)

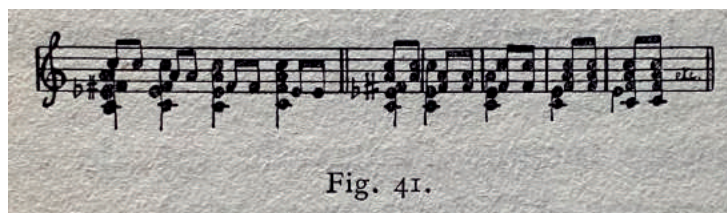
Les accords doivent se jouer : du poignet de *très près*, sans taper, pour éviter les sonorités dures et brutales.

Afin d'avoir la force nécessaire, on combine avec cette attaque du poignet, le mouvement de l'avant-bras assoupli.

B. — **Répétitions de notes**. — Pour obtenir un son égal (à chaque doigt), il est utile de jouer en répétant une ou *plusieurs notes*, ce qui est en outre un excellent travail d'indépendance des doigts.

De nombreuses combinaisons devront être utilisées. Je n'en donnerai que quelques-unes à titre d'exemple :

\* \* \*



*Philipp*, dans un cahier intitulé : *Exercices préliminaires*, dédié à Mathias, donne un nombre considérable de combinaisons possibles sur l'accord de septième diminuée.

Avoir soin de mettre tous les doigts sur la même ligne, afin de pouvoir donner plus facilement un son égal à chaque notes. (Voir Position des mains, page 35.)

Répéter : deux, trois et quatre fois chaque accord, de près, sans quitter les touches est excellent : pour assouplir le poignet et gagner de la vélocité.

C. — **Trilles.** — L'étude, en forme de trilles, est précieuse pour habituer les doigts à retrouver rapidement les places et acquérir la mémoire automatique des intervalles.

D. — **Arpégés.** — Jouer en arpégeant, afin que chaque doigt donne un son bien semblable en force et en qualité.

E. — **Gammes.** — Jouer en accords, des gammes de ce genre :



Employer, — comme pour les arpèges, — le *troisième doigt* : toutes les fois qu'il y a intervalle de *quarte*, formé avec le cinquième doigt.

Le *quatrième* lorsque l'intervalle est de *tierce*. (Voir Arpèges, page 107 et Doigtes, page 165.)

F. — **Arpèges.** — S'exercer également sur les arpèges :



\* \* \*

Adapter à ce moyen tous ceux déjà indiqués.

G. — **Déplacements.** — S'exercer également à l'aide des déplacements, en éloignant les accords; ce qui est applicable aux gammes et aux arpèges.

Adapter ce moyen, ainsi que les précédents, à tous ceux indiqués et faire des mélanges.

## TRILLES

La grande difficulté des trilles provient de l'inégalité native des cinq doigts, de leur manque d'indépendance et de leur insuffisance de vélocité.

Ce sont ceux des quatrièmes et cinquièmes, troisièmes et quatrièmes doigts, qui sont les plus difficiles.

A. — **Articuler de haut.** — On devra, au début de l'étude, augmenter le mouvement d'articulation, tout en maintenant la main complètement immobile, ainsi que les doigts ne jouant pas. Un des moyens des plus profitables consiste à tenir toutes les notes enfoncées, de manière à supprimer tous mouvements autres que ceux indispensables. (Voir Adjuvants mécaniques : Barre, page 115.)

*Commencer lentement.*

B. — **Articuler de près,** en donnant à chaque note son maximum de sonorité.

C. — **Rythmer** de *deux en deux* (en portant l'accentuation tantôt sur un doigt, tantôt sur l'autre), de *trois en trois*, *quatre en quatre*, etc..., en augmentant la vitesse et diminuant de plus en plus le mouvement d'articulation, jusqu'à le rendre presque invisible quand les valeurs deviennent très rapides. (Voir fig. 44, page 136.)

### TREIZIEME TABLEAU SYNOPTIQUE

## TRILLES

|                                                  |                                                                                              |
|--------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| A. - <b>Articulation de haut</b> p. 135          | E. - <b>Par mouvement contraire</b> p. 138                                                   |
| B. - <b>Articulation de près</b> p. 135          | G. - <b>Dans tous les tons</b> p. 138                                                        |
| C. - <b>Rythmes divers</b> p. 135                | H. - <b>En doubles notes</b> (tierces, sixtes, etc.) p. 138                                  |
| D. - <b>Doigtés différents</b> p. 137            | I. - <b>En triples notes</b> (accords de septième diminuée, septième dominante, etc.) p. 138 |
| E. - <b>Notes rapprochées et écartées</b> p. 137 |                                                                                              |

### EXEMPLE D'ACCENTUATIONS

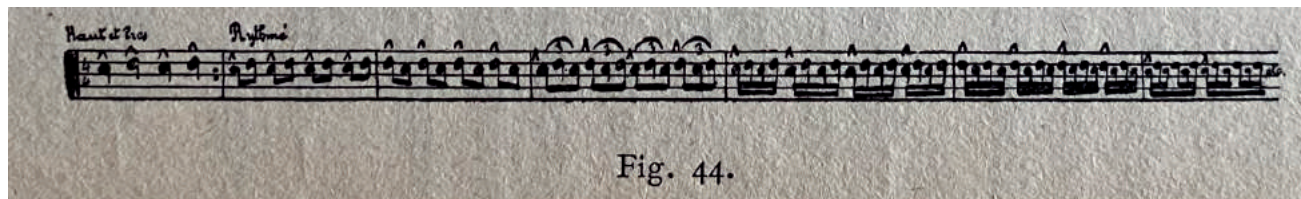


Fig. 44.

On peut remplacer la tenue des notes en maintenant bien levés et immobiles les doigts ne travaillant pas.

Si l'on étudie mains séparément, on peut tenir avec la main libre, les doigts de celle qui joue.

\* \* \*

Je me suis fait construire un petit appareil, fort simple, qui, tout en permettant d'immobiliser complètement les doigts ne jouant pas, laisse les deux mains libres d'agir en même temps. (Voir Adjuvants mécaniques, page 155.)

S'exercer enfin sans tenir les notes et sans avoir recours à aucun appareil.

D. — **Doigtés différents.** — Quoique les trilles les plus difficiles soient ceux des : *quatrième* et *cinquième*, *troisième* et *quatrième*, il est utile de les *travailler avec différents doigts*.

Exemple : 1, 2. — 2, 3. — 3, 4. — 4, 5.  
1, 3. — 2, 4. — 3, 5.  
2, 1. — 3, 1. — 4, 1. — 5, 1.  
1, 3, 2, 3. 1, 3, 2, 3. — 1, 4, 2, 3. 1, 4, 2, 3.

E. — **Notes rapprochées et écartées.** — Après s'être suffisamment exercé sur les notes conjointes, il est nécessaire de *faire le même travail sur des notes écartées*. L'accord de septième diminuée se plie fort bien à ce genre d'étude. Il procure (en plus de la difficulté d'extension), l'avantage d'obliger les doigts à se poser indifféremment sur les touches noires et blanches.

F. — **Par mouvement contraire.** — Ce moyen permet d'employer *aux deux mains*, les *mêmes doigts en même temps*. On devra y adapter toutes les manières indiquées ci-dessus, ainsi que celles qui suivent.

G. — **Dans tous les tons.** — *En transposant chromatiquement*, les doigts se placent indistinctement sur les touches noires et blanches. On peut ainsi jouer un grand nombre de fois le même exercice avec les mêmes doigts, et pourtant de manières toujours différentes. (Voir Transposition, page 72.)

H. — **Trilles en doubles notes.** — Trilles *en tierces sur des notes rapprochées* (conjointes).

Adapter à cette forme nouvelle tous les moyens indiqués pour les trilles en notes simples.

Employer des doigtés différents tels que :

|              |                                                                                                                  |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Main droite. | 3, 4. 4, 5. 3, 5. 4, 5. 4, 5. 3, 4. 3, 5. 4, 5.<br>1, 2. — 2, 3. — 1, 2. — 1, 2. — 1, 3. — 2, 1. — 2, 1. — 2, 1. |
| Main gauche. | 1, 2. 2, 3. 1, 5. 1, 2. 1, 3. 2, 1. 2, 1. 2, 1.<br>3, 4. — 4, 5. — 3, 2. — 4, 5. — 4, 5. — 3, 4. — 3, 5. — 4, 5. |

I. — **Trilles en triples notes.** — (Sur les accords : de *septième diminuée*, et sur des *sixtes appliquées sur ces derniers*, ainsi que sur les *gammes*, les *accords de trois sons* ou de *septième dominante*.)

A travailler d'abord par mouvements semblables et à l'aide des moyens ci-dessus indiqués.

Je ne cite pas dans ce volume, les Exercices, Études ou Morceaux, que l'on ferait bien de prendre

---

<sup>117</sup> Alphonse Leduc, édit.

pour travailler telle ou telle difficulté, mais je ne peux me dispenser de recommander : *Les Études quotidiennes du mécanisme, de Charles Poisot*. Les numéros 1 à 10, ainsi que 14, 15 et 24, comptent parmi les exercices que tous les pianistes doivent connaître et travailler. Ils sont précieux pour l'étude des trilles et pour donner de l'égalité, de l'indépendance et de la force aux troisièmes, quatrièmes et cinquièmes doigts.

Quand on rencontre un trille dans un morceau, il est indispensable d'en fixer le nombre exact de notes.

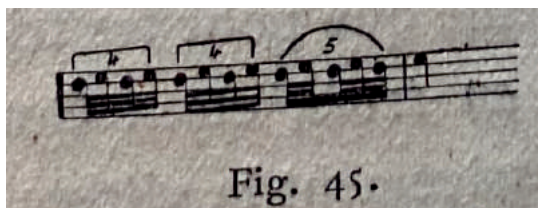
Il sera loisible dans l'exécution, de ne plus les compter et de laisser les doigts *rouler* à volonté, mais il faut d'abord savoir d'une façon précise ce que l'on fait.

Travailler également la *terminaison comme on a travaillé le trille*, puis, *réunir les deux*.

Transposer par demi-ton (chromatiquement), ou exécuter le trille difficile, sur toutes les notes d'une ou plusieurs gammes ou arpèges.

Généralement la fin du trille nécessite un nombre impair de notes, dans ce cas, il faut en réserver les plus grand nombre pour la terminaison.

Exemple : figure 45.



Il est assez rare que le contraire soit d'un bon effet.

Le traite des *Abréviations*, d'après *Farrenc*, donne la traduction de toutes les abréviations employées par les anciens clavecinistes : (Appoggiature, tremblements, port de voix, l'accent, le pincé, le trille, le doublé, la suspension, les divers modes d'arpèges, etc<sup>117</sup>...).

## TRÉMOLOS

Les *Trémolos* doivent s'étudier de la même manière que les *Trilles*, avec cette différence : que ces derniers ne s'exécutent qu'avec la seule articulation des doigts, tandis que les *Trémolos* se jouent de la main et de l'avant-bras.

A. — **Maximum de mouvement.** — *Le coude doit s'éloigner du corps, quand c'est le pouce qui enfonce la note et se rapprocher quand c'est le cinquième.*

Au début, ce mouvement devra se faire en donnant à son articulation son *maximum d'amplitude*.

B. — **Minimum de mouvement.** — *Jouer d'aussi près que possible, les doigts ne devront pas quitter la touche, et l'enfonceront profondément.*

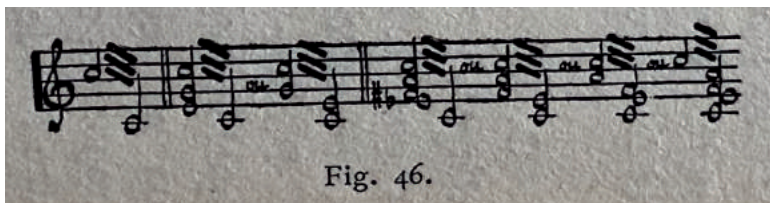
C. — **Rythmes divers.** — *Rythmer avec les différentes accentuations, de même que pour les trilles (voir page 136) deux en deux, trois en trois, etc... Commencer lentement et augmenter progressivement la vitesse.*

### QUATORZIEME TABLEAU SYNOPTIQUE

#### TREMOLO

| MOUVEMENT DE LA MAIN ET DE L'AVANT-BRAS               |                                                                             |
|-------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| A. - <b>Maximum de mouvement</b> p. 140               | E. - <b>Octaves</b> p. 142                                                  |
| B. - <b>Minimum de mouvement</b> p. 140               | F. - <b>Accords</b> (parfait, septième dominante, septième diminuée) p. 142 |
| C. - <b>Rythmes divers</b> (voir Trilles, 135) p. 140 | G. - <b>Doigtés différents</b> (des doigts) p. 142                          |
| D. - <b>Mouvement contraire</b> (voir Trilles) p. 138 | H. - <b>Transposition</b> (chromatiquement) p. 142                          |

#### DIFFÉRENTES FORMES DE TRÉMOLOS.



E. — **Octaves.** — S'habituer d'abord à jouer des trémolos *en octaves*, à l'aide des différents moyens énoncés dans ce chapitre.

F. — **Accords.** — Après avoir obtenu sur les octaves, une bonne exécution, étudier de la même manière *sur des accords divers* : *Accords parfaits* (majeurs et mineurs) *et leurs renversements*, *septième de dominante*, *septième diminuée et leurs renversements*. (Voir fig. 46.)



\* \* \*

G. — **Doigtés différents.** — *Employer différents doigtés* : Pour les trémolos d'octaves : *Pouce et cinq, Pouce et quatre, Pouce et trois*, etc... Pour ceux en accords : *tous ceux utilisant des doigts faibles ou exagérant l'extension.*

Profiter de ces changements de doigtés pour étudier quelquefois à l'aide du mouvement d'articulation des doigts; on ne devra pas le conserver pour l'exécution, mais il apportera une souplesse plus grande et permettra de rejouer une fois de plus, différemment, le même trémolo.

H. — **Transposition.** — *Transposer chromatiquement par demi-ton*, ne demande pas la connaissance des clefs d'ut et offre l'avantage d'obliger les doigts à se poser indifféremment sur les touches noires ou blanches, ainsi qu'à répéter douze fois de suite le même trémolo en maintenant toujours l'attention en éveil. (Voir fig 46, Quelques modifications de la position des notes dans les trémolos.)

QUINZIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

NOTES RÉPÉTÉES

| <b>Doigtés différents.</b>                |                                                          |
|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| 2, 1. — 3, 1. — 4, 1. — 5, 1. —           | ou 1, 5. — 1, 4. — 1, 3. — 1, 2. —                       |
| 3, 2. — 4, 3. — 4, 5. —                   | ou 5, 4. — 3, 4. — 2, 3. —                               |
| 3, 2, 1. — 4, 3, 2. — 5, 4, 3. —          | ou 3, 4, 5. — 2, 3, 4. — 1, 2, 3. —                      |
| 4, 3, 2, 1. — 5, 4, 3, 2. — 5, 4, 3, 1. — | ou 1, 3, 4, 5. — 2, 3, 4, 5. — 1, 2, 3, 4. —             |
| 5, 4, 3, 2, 1. —                          | ou 1, 2, 3, 4, 5. —                                      |
| A. - <b>Haut</b> p. 143                   | E. - <b>Indépendance rythmique</b> p. 145                |
| B. - <b>Près</b> p. 143                   | F. - <b>Dans tous les tons</b> p. 145                    |
| C. - <b>Rythmées</b> p. 143               | G. - <b>Sur les gammes et sur les différents arpèges</b> |
| D. - <b>Mouvement contraire</b> p. 143    | p. 145                                                   |

NOTES RÉPÉTÉES

**Doigtés différents.**

S'exercer à répéter les notes :

1° avec le même doigt;

2° avec les doigts différents. (Voir quinzième tableau, page 143.)

A. — **Haut.** — Comme pour l'étude de toutes les difficultés commencer très lentement en donnant au mouvement d'articulation son maximum d'amplitude.

1° Lever les doigts sans les plier.

2° Lever les doigts en les pliant des trois phalanges.

3° Mouvements glissés en ramenant le doigt vers le creux de la main.

4° Mouvements glissés en repoussant le doigt vers le piano.

B. — **Près.** — Mouvements de près, à peine perceptibles, pression exagérée sur chaque touche.

C. — **Rythmes divers.** — Passer graduellement de la lenteur à la vitesse en utilisant les accentuations : de deux en deux, trois en trois quatre en quatre, etc.

D. — **Mouvement contraire.** — Après avoir joué les mêmes notes aux deux mains, à l'octave, à la tierce, à la sixte, à la dixième, jouer à l'aide du mouvement contraire.

1° Employer les mêmes doigts de chaque main, exemple :

Droite : 4 3 2 1, etc.

Gauche : 4 3 2 1, etc.

2° *Employer les doigts contraires, exemple :*

Droite: 4 3 2 1, etc.

Gauche : 1 2 3 4, etc.

E. — **Indépendance rythmique.** — Exécuter des gammes de *préférence par mouvement contraire, avec un nombre de notes différent à chaque main :*

1° *Trois notes à une main, deux à l'autre.*

2° *Quatre notes à une main, trois à l'autre.*

3° *Cinq notes à une main, trois ou quatre à l'autre, etc.*

F. — **Dans tous les tons.** — *Soit chromatiquement, soit sur toutes les gammes.*

G. — **S'habituer également à répéter les notes :** sur les *gammes*, sur les *arpèges de trois sons* (accords parfaits majeurs et mineurs) et sur les *arpèges de quatre sons*, accords de septième de dominante, septième diminuée, etc.

*Beethoven* et *Chopin*, répétaient souvent les mêmes notes avec le même doigt, ce moyen est préférable pour obtenir une sonorité bien semblable de chacune des notes — on ne quitte pas la touche, le doigt rebondit.

Il est pourtant des cas où le changement de doigt s'impose. (Voir Doigtés, page 167.)

## CHAPITRE VII

### LES ADJUVANTS MECANIQUES

|                                                    | Pages |
|----------------------------------------------------|-------|
| Bagues Henry Lemoine                               | 148   |
| Renforçateur des doigts                            | 149   |
| Samud (clavier muet à durcissement progressif)     | 150   |
| Coin d'Urdé (élevateur des quatrièmes doigts)      | 153   |
| Chiroplaste (Pour augmenter la force)              | 154   |
| Basculateur                                        | 154   |
| Touche en fer de Poisot des doigts faibles.)       | 154   |
| Excelsior                                          | 154   |
| Digital (délicateur)                               | 154   |
| Guide-mains de Kallkbrenner                        | 155   |
| Barre d'indépendance et d'élévation (Gratia)       | 155   |
| Schumann (moyen employé par)                       | 156   |
| Machine à Écart (Gratia)                           | 156   |
| Gants                                              | 157   |
| Sourdine                                           | 158   |
| Durcisseurs                                        | 158   |
| Métronome                                          | 159   |
| Veloceman de Faivre                                | 164   |
| Triangle à écartement                              | 164   |
| Pianisthophile de Morat                            | 164   |
| Dispositif de Bruchheuser                          | 164   |
| Appareil de Chevillon                              | 164   |
| Assouplisseur et écarteur progressif de Ch. Ulmann | 164   |

De nombreux appareils ont été fabriqués pour aider à réaliser de rapides progrès de mécanisme.

Les uns ont pour but d'augmenter la force musculaire, d'autres, l'extension des mains, l'indépendance des doigts, ou la rapidité des mouvements.

Les pianistes, généralement, estiment peu ces divers moyens. Il convient pourtant, avant de les repousser, de les examiner sérieusement et de juger s'ils sont utiles, sans effet ou nuisibles.

La plupart des artistes et des amateurs émettent leur opinion un peu inconsidérément, avant de connaître les appareils et sans les avoir essayés.

\* \* \*

Il est évident qu'ils ne sont pas également utiles pour tous et que même les meilleurs, étant mal employés, ne seront d'aucun secours. Il est vrai aussi que l'on peut acquérir un grand talent, une étourdissante virtuosité, sans avoir recours à ces moyens.

Cependant dans certains cas, quelques-uns de ces adjuvants peuvent rendre de réels services et, si l'on sait s'en servir, aider à obtenir des progrès plus rapides que si on est privé de leur usage.

On peut avec profit, faire des exercices d'assouplissement du corps, de gymnastique, sans posséder aucun agrès. Il est pourtant très bon de s'exercer quelquefois avec des haltères, des barres, des élastiques, des anneaux, cordes, trapèze, échelles, etc...

Pourquoi la gymnastique « digitale » repousserait-elle en bloc les divers moyens proposés pour forcer, aider, on varier le travail?

Les jeunes Spartiates qui s'entraînaient pour la guerre, se chaussaient de sandales munies de semelles de plomb. A l'heure du combat ils s'affranchissaient de ce poids excessif et bondissaient alors avec une légèreté incomparable.

**Bagues d'Henry Lemoine.** — Henry Lemoine a fait fabriquer des « Bagues plombées », qui rappellent le moyen en honneur chez les Spartiates. Chacune de ces bagues (anneau brisé permettant de les adapter aux différentes grosseurs des doigts), est surmontée d'un chaton, contenant, suivant son importance, 23 à 25 grammes de plomb. Elles peuvent s'employer soit aux huit doigts, soit à un seul, on n'a pas jugé utile d'en faire pour le pouce.

Jouer quelques exercices d'articulation de haut, les doigts étant munis de ces bagues, fortifie les muscles élévateurs. Après avoir étudié un trait, ou un passage difficile, de toutes les manières que j'ai indiquées, le rejouer ainsi une ou deux fois procure une ressource nouvelle de répétition et donne une légèreté de toucher dans un temps relativement très court.

Si on les utilise pour exécuter des mouvements d'élevation de la main (articulation du poignet), on constatera une amélioration rapide se traduisant par plus de délicatesse d'attaque et de facilité de vélocité.

Se garder d'en faire un usage abusif et sitôt après s'en être servi avoir soin de rejouer le même passage avec l'articulation de près, en enfonçant profondément chaque touche.

**Renforceur.** — Je m'étais moi-même fabriqué un *chirogymnaste* avec des caoutchoucs fixés à une barre de bois et munis à leur extrémité d'une bague permettant d'y introduire le bout des doigts, et d'exécuter, séparément, ou ensemble diverses tractions soit simples, soit avec fléchissement.

J'ai réalisé ainsi un progrès d'indépendance que j'attribue aux efforts faits pour immobiliser les doigts ne s'exerçant pas.

\* \* \*

*Herz* a inventé un appareil du même genre, les caoutchoucs sont remplacés par des ressorts. Je préfère l'élastique que l'on peut choisir et facilement changer en proportionnant sa force à celle des doigts de l'élève.

Ces moyens présentent pourtant de sérieux désavantages :

1° On tire au lieu d'appuyer.

2° On fait agir certains petits muscles secondaires *latéraux*, qui se crispent pour que le mouvement ne s'écarte pas de la verticale. Ces muscles secondaires agissant et se *développant*, il est à craindre que l'on obtienne de la raideur quand on voudrait de la souplesse.

La gymnastique la plus rationnelle est évidemment celle qui s'approche le plus du résultat à obtenir. Un clavier muet dont on peut augmenter ou diminuer à volonté la résistance, est ce qu'il y a de plus logique.

*Bertini* est un des premiers qui ait fait construire un clavier muet.

En 1856 *Philcox* inventa un clavier de poche (muet et portatif) pour le développement et l'agilité des doigts.

Le clavier déliateur de *Joseph Grégoire* rendit aussi quelques services.

**Samud.** — Je ne connais rien de mieux, de plus complet, ni de plus en rapport avec les besoins pianistiques que le *Samud*, clavier muet à dureté progressive.

Il comporte deux, trois ou quatre octaves et même davantage, mais j'estime que quatre octaves sont très suffisantes pour jouer les divers exercices utiles, ainsi que les différents passages difficiles, rebelles, que l'on rencontre dans les morceaux. Cette dimension très suffisante est cependant assez réduite pour que l'on puisse facilement le transporter à la main.

C'est là un avantage appréciable pour tout pianiste qui étant en voyage, va passer quelques jours chez des amis ou à l'hôtel et ne peut avoir un piano pour un court laps de temps.

Il est nécessaire d'exercer les doigts tous les jours, tant pour développer le mécanisme que pour l'entretenir. Le *Samud* est particulièrement utile pour faciliter cette étude purement musculaire d'indépendance, de force, d'agilité. Il permet aussi de faire un travail de mémoire avec suppression de l'aide de l'ouïe, obligeant ainsi à une représentation mentale des mouvements et des sonorités.

Transportable, léger, discret, il procure en outre l'avantage de pouvoir à volonté augmenter graduellement la dureté de l'enfoncement. Il suffit de tirer le clavier à soi, à l'aide d'une poignée, la boîte restante immobile. On obtient ainsi une dureté progressive, depuis la tension la plus faible jusqu'à 350 grammes.

\* \* \*

Les différents degrés de résistance sont indiqués par une plaque de cuivre placée au-dessus des touches.

Faire chaque jour quelques minutes d'exercices lents d'articulation exagérée à l'aide des durcissements variés donnera, dans un temps relativement court, des résultats d'indépendance et de force.

Le *Samud* est aussi d'un précieux secours pour aider au perfectionnement des passages difficiles, si on enfonce insuffisamment les touches, si on se fatigue, si on désire assouplir les doigts, varier une fois de plus les difficultés, ou encore pour jouer soit d'un bout à l'autre, soit par fragment le morceau prêt pour le concert.

\* \* \*

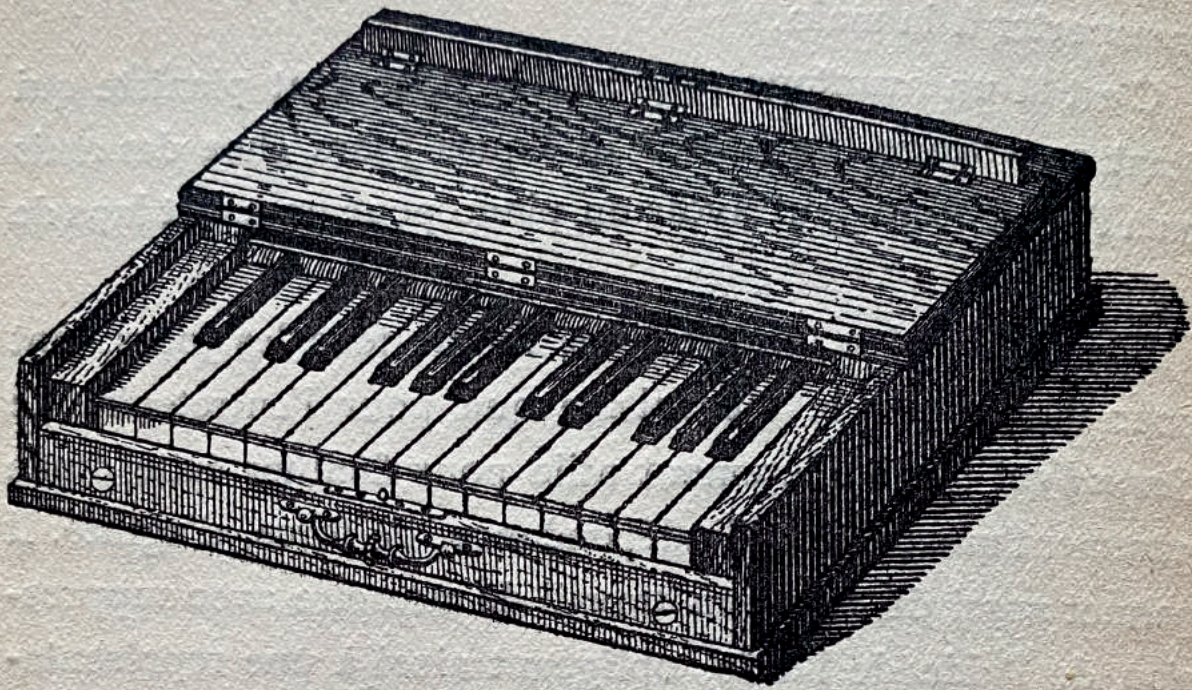
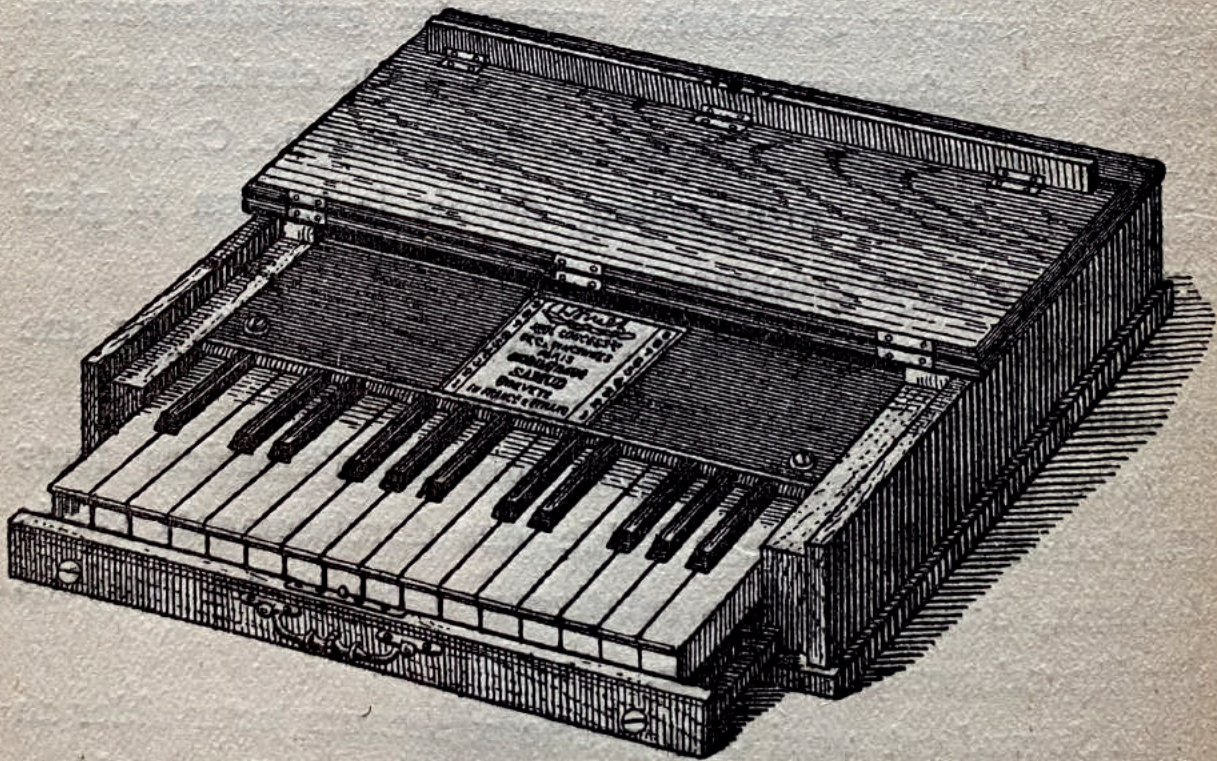


Fig. 47.



<sup>118</sup> Levacher, *Anatomie de la main*, p. 47.



\* \* \*

La figure 47 montre un *Samud* dans sa position habituelle où la résistance des touches équivaut à celle du piano.

La figure 48 montre le même clavier avec sa dureté maximum, le clavier est alors complètement sorti de la boîte.

Je vais à présent, à titre de curiosité, citer différents appareils dont quelques-uns peuvent pourtant aider les pianistes.

**Coin d'Urdé.** — Le plus curieux est celui que fit construire d'Urde. Considérant, assez justement d'ailleurs, que l'indépendance du quatrième doigt progresse en raison directe de son élévation, il inventa un *coin progressif*, destiné à forcer le quatrième doigt à se lever davantage. (Voir Planche IV.)

AA. — Deux coussins perpendiculaires et parallèles s'avancent ou se retirent à volonté, au moyen de deux vis, dont l'une, B, est visible dans le plan.

CC. — Deux ailes tournant sur charnières, s'ouvrant à volonté, et formant un angle dont le sommet est à la naissance des doigts.

D. — Support armé de chaque côté d'une crémaillère E, sur laquelle se fixe à volonté la tige P, destinée à ouvrir les ailes.

On dispose les doigts de manière à ce que l'un, le quatrième doigt, G, repose le long de l'une des ailes, et que les trois autres, H, I, J, s'appliquent contre l'autre aile.

On porte la tige de chaque aile au point marqué sur le plan par le no. 12.

Exercer chaque main séparément tous les jours environ 15 minutes<sup>118</sup>.

**Le chiroplaste.** — Plateau en bois verni, sur lequel se trouvaient neuf petits appareils différents destinés à assouplir et à écarter les doigts.

**Le basculeur.** — (Inventé par Latour et Casimir Martin en 1841), destiné à l'allongement du pouce et du petit doigt.

**Toucher en fer à bascule de Ch. Poisot.** — Petit instrument en bois de noyer garni d'une touche en fer à bascule, par le moyen duquel on exerce alternativement les deuxièmes et quatrièmes doigts, soit par le mouvement, soit au repos, de la sorte leur faiblesse diminue et leur indépendance s'accroît.

---

<sup>119</sup> Albert Jacquot, *Dictionnaire des instruments de musique*, p. 73.

<sup>120</sup> Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 97.

<sup>121</sup> Fétis cite cette même légende dans son dictionnaire.

\* \* \*

**Excelsior.** — Appareil ayant quelque analogie avec le précédent, mais muni de quatre touches.

**Digital.** — Construit par Magner, en 1845, appareil déliateur<sup>119</sup>.

**Le Guide-mains** de Kalkbrenner qui consiste dans une double barre horizontale placée au-dessus du clavier. Cette sorte de double règle s'étend d'un bout à l'autre du piano et maintient le poignet à une hauteur déterminée. Les mains ainsi soutenues à une élévation arrêtée par le professeur, peuvent parcourir le clavier ou rester en place, en laissant aux doigts toute leur liberté d'action, et sans réagir sur eux par un mouvement d'abaissement devenu impossible<sup>120</sup>.

Il existe de nombreux guide-mains inventés par différents auteurs.

**Barre d'indépendance et d'élévation** pour développer l'indépendance des doigts et travailler les trilles.

J'ai construit pour mon usage cet instrument de mon invention, consistant simplement en une tringle à rideaux, fixée sur deux blocs de bois, s'encastant au-dessus du clavier à une hauteur convenable et variant suivant la longueur des doigts et leur facilité d'élévation. (Voir hors texte IV.)

Si je désire exercer les troisièmes et quatrièmes doigts, j'appuie sur la tringle les deuxièmes et cinquièmes qui demeurent immobiles et très levés. J'étudie alors le trille de « 3e et 4e », à l'aide des moyens indiqués précédemment pages 136 et suivantes.

On peut utiliser cette tringle également pour l'étude des gammes, arpèges, passages difficiles, etc...

Non seulement j'habitue ainsi les doigts qui ne jouent pas à rester complètement immobiles, mais j'augmente aussi très sensiblement leur élévation, ce qui contribue puissamment à leur faire gagner de l'indépendance.

**Schumann** lui-même avait imaginé un système d'exercices dont il gardait le secret, système qui consistait à attacher le troisième doigt de la main droite avec une corde fixée au mur, de manière à immobiliser ce doigt pendant qu'il exerçait les autres; le résultat fut que le médium ainsi fixé, se paralysa, devint hors de service et que la paralysie gagna la main entière, c'est alors qu'il se livra à l'étude de l'harmonie et du contrepoint. Telle est la légende, dont aucun document sérieux ne m'autorise à certifier la véracité<sup>121</sup>.

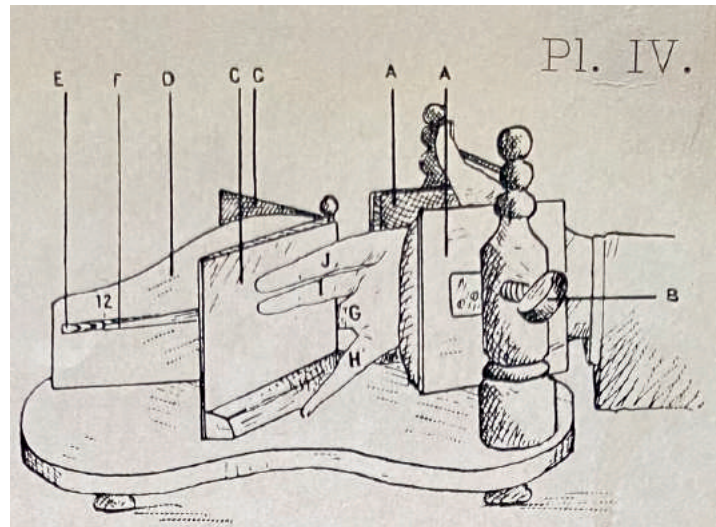
Machine à cart, que j'ai également fabriquée et qui m'a rendu de sérieux services. L'angle des touches meurtrissant douloureusement le bout des doigts lorsqu'on s'exerce à l'aide du tableau d'écart, de plus, fatiguant les garnitures intérieures du clavier, amenant rapidement des claquements et l'obligation d'un réglage, j'ai eu recours à cet appareil, pour augmenter l'écartement de mes doigts.

\* \* \*

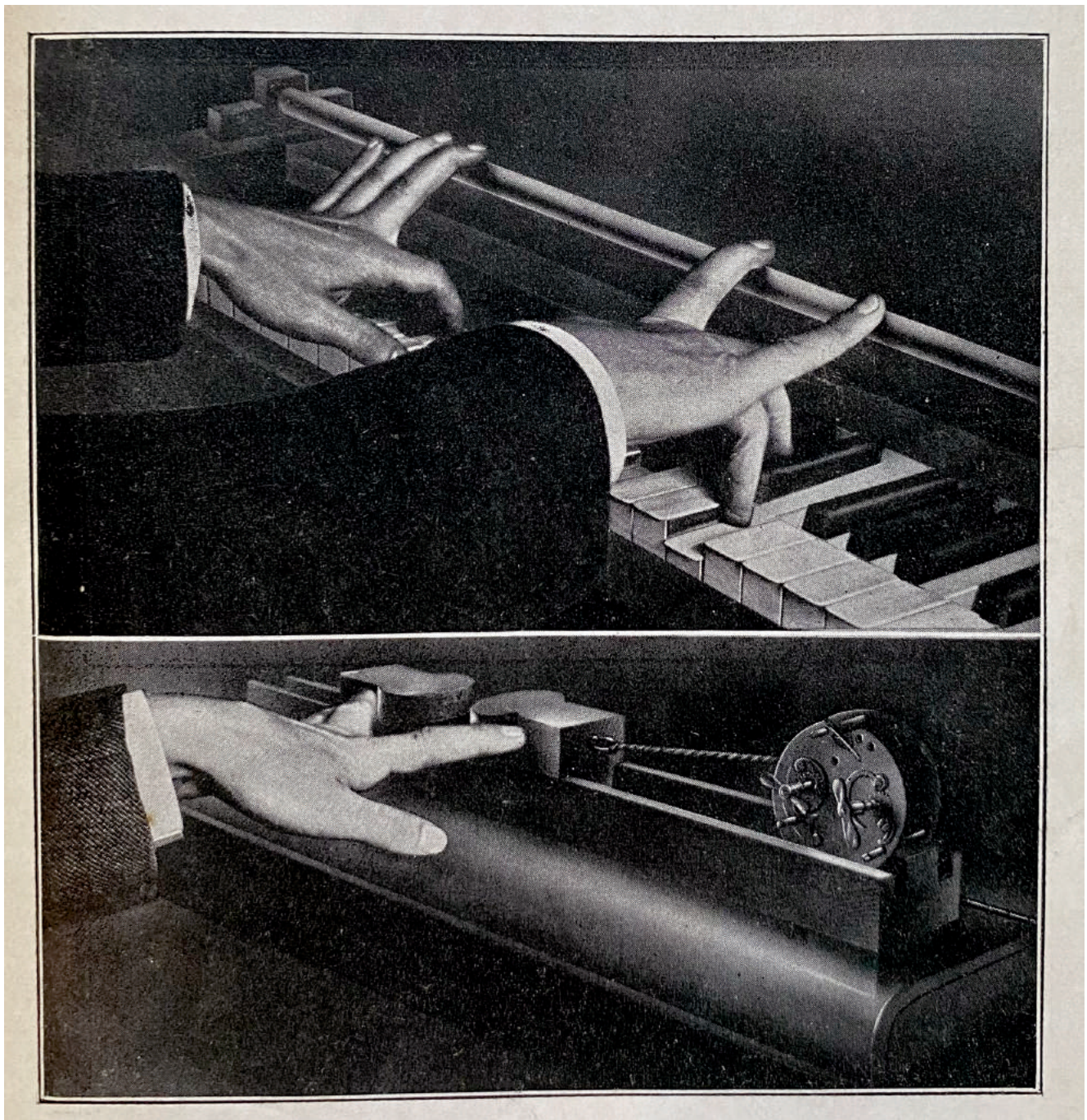
Il ressemble assez a un engin de torture moyenâgeuse. (Voir hors texte IV.)

Un doigt étant place a l'extrémité fixe A, un autre se pose dans le chariot mobile B. On tourne alors la clef C, du mouvement d'horlogerie (vieux réveille-matin!...) et au fur et à mesure que l'on « remonte », la ficelle D, s'enroule sur l'axe E, et tire le chariot, on écarte ainsi les doigts progressivement et on les laisse quelques minutes dans cette position.

A. A. Coussins mobiles, — B. Vis fixant les coussins. — C. C. Ailes s'écartant à volonté. — D. Support armé d'une crémaillère. — E. Crémaillère. — G. Tige destinée à écarter les ailes. — H. I. J. Auriculaire, médus et index. — 12. Cran de la crémaillère sur lequel s'applique la tige. F. (Voir page 153 l'explication complète.)



\* \* \*



En haut : Coin d'urdé. V. P. 153. — Au milieu : Barre d'indépendance Gratia. V. P. 155. En bas : Machine à Écartis Gratia. V. P. 156.

Un quart d'heure chaque jour de ce genre de « sport » m'a donné, malgré des doigts courts, une assez belle extension :

Pouce et cinq, la deuxième.

<sup>122</sup> Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 18.

Deux et quatre, la dixième.  
Quatre et cinq, la septième,  
etc.

**Gants.** — Jouer les traits les mains étant munies de gants de peau.

Les mouvements des doigts sont entravés, et nécessitent plus d'efforts. Quand ensuite on s'affranchit de cette gêne on éprouve une réelle facilité.

Marmontel n'estimait pas beaucoup ce moyen et ne le commandait guère.

« Si les doigts gagnent comme intensité d'action en cherchant à assouplir l'enveloppe qui les retient, ils perdent dans ce travail le sentiment délicat du toucher, n'étant plus en contact immédiat avec le clavier<sup>122</sup>. »

Ce défaut est facile à supprimer, il suffit de couper le bout des gants, les doigts sont alors en contact direct avec l'ivoire.

**Sourdine.** — On adapte au piano une bande de feutre, glissant à volonté entre les cordes et les marteaux. La sonorité est d'autant plus amoindrie que le feutre est plus épais.

Travailler toujours avec une sourdine pourrait être mauvais, l'oreille s'habituant à des sons *pianissimo* serait surprise par la sonorité normale, les doigts risqueraient aussi de contracter l'habitude de trop presser les touches.

La sourdine est pourtant souvent utile et possède plusieurs qualités :

1° Elle permet d'étudier sans gêner les voisins et sans se gêner soi-même, car souvent quand nous savons que quelqu'un nous écoute, nous perdons vite le courage de travailler lentement et nous nous laissons entraîner à *jouer*, à faire *des effets*, ce qui n'apporte guère de progrès, bien au contraire.

2° Elle est un repos pour l'ouïe et pour le système nerveux.

3° Elle est d'un bon emploi pour obliger à presser davantage chacune des touches, elle corrige le jeu d'effleurement.

**Durcisseurs** (du clavier). — On a trouvé différents moyens pour durcir le clavier — que ce soit ressorts ou pneus de caoutchouc que l'on gonfle comme une chambre à air — ils ne sont pas plus recommandables les uns que les autres.

\* \* \*

---

<sup>123</sup> Albert Jacquot, *Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes*, p. 146.

<sup>124</sup> Chantavoine, *Correspondance de Beethoven*, p. 156 et 157. Calmann-Lévy, édit.

Ce qu'il y a de préférable lorsqu'on désire augmenter la force de pression est encore d'avoir recours au Samud, si le piano est fatigué une réparation *très complète* est souvent nécessaire quoique ne valant généralement pas l'achat d'un piano neuf.

**Métronome.** — Tout le monde connaît cet instrument, « dont le Hollandais *Winkel* eut, le premier, l'idée de l'invention; c'est Leonard *Maëlz*, de Vienne, qui le perfectionna, vers 1815, quoique vers la fin du XVIIIe siècle Loulié parle déjà d'un instrument servant à régler les mouvements de la musique<sup>123</sup>. »

*Beethoven* fut enthousiasmé par ce moyen capable de donner exactement l'indication des mouvements. Dans une lettre adressée au Conseiller Aulique von Mosel (conseiller aulique et musicographe, fondateur du conservatoire de Vienne) il écrit : « ... rien de plus absurde que *allegro*, qui, une fois pour toutes, signifie *gai*, alors que nous sommes souvent fort éloignés d'avoir une pareille idée de ce mouvement.

« Pour moi, j'ai pensé voilà déjà longtemps à abandonner ces absurdes dénominations d'*allegro*, *andante*, *adagio*, *presto*; le métronome de *Maëlz* nous offre pour cela la meilleure occasion<sup>124</sup>. »

Telle est l'utilité du métronome.

On peut pourtant, quelquefois, s'en servir comme d'un *batteur de temps*. Cet usage sera exceptionnel, il donnera une leçon d'égalité de mouvement, c'est un moyen *correctif*, qui ne doit jamais être simplement utilisé pour s'éviter la peine de compter à haute voix, mais pour rechercher et constater quels sont les passages que l'on presse ou que l'on retarde inconsciemment.

La rigidité de ses oscillations pourrait être néfaste à toute bonne interprétation. Il est à craindre aussi que l'élève le laissant marquer les temps n'apporte aucune attention ni à ses battements ni à la mesure.

Il rendra de réels services aux personnes qui sauront limiter son emploi et suivre attentivement ses indications.

A ceux qui manquent de pondération, qui ont de la peine à maintenir l'égalité de la mesure et du mouvement, le métronome sera d'un précieux secours pour les aider à se débarrasser de ces défauts. Il faut avoir recours à lui, principalement au début de l'étude d'un morceau nouveau, pour se rendre bien compte des changements de valeurs dans les mesures différentes, puis aussi, lorsqu'on perfectionne l'œuvre longtemps étudiée, afin de corriger les écarts de mouvement, de garder une allure égale, pour se donner une leçon à soi-même.

Une quantité d'autres adjuvants mécaniques furent inventés et construits, on ne peut utilement les nommer tous et je n'en citerai que quelques-uns :

Le *Veloceman* de Faivre. Le triangle à écarts. Le pianistrophile de Morat. Le dispositif de

Bruchheuser. L'appareil de Chevillon. L'assouplisseur et écarteur progressif de Ch. Ullmann. L'appareil de Mlle Auguste Zacharie, etc., etc.

Tous ces moyens sont susceptibles de donner, dans un temps relativement moindre, plus d'indépendance et de force aux doigts. Quelques-uns sont excellents, mais il est indispensable de savoir en régler judicieusement l'emploi.

Ils ne conviennent pas à toutes les mains et il faut se garder d'en faire un usage abusif.

Il serait naïf de s'imaginer que parce que l'on joue sur un *Samud*, par exemple, ou sur tout autre appareil, que l'on soit de ce fait certain de réaliser des progrès et que l'on puisse par conséquent penser à tout autre chose. *L'effort de volonté, d'attention, est toujours indispensable.*

Ces moyens ne doivent pas être considérés comme étant inventés pour aider à triompher de l'apathie ou de la mollesse de certaines natures, mais comme des auxiliaires capables de venir renforcer l'effort et de fournir l'occasion d'un travail supplémentaire à l'aide d'une forme nouvelle.

## CHAPITRE VIII

# LES DOIGTÉS

### DIX-SEPTIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

#### DOIGTÉS

|                                                                             |                                                                                                                                                                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A. — <b>Choix des doigtés.</b>                                              | Notes tenues p. 165<br>Traits renverses p. 165                                                                                                                                                                  |
|                                                                             | 1. Application du doigté normal des gammes p. 166<br>2. — — des arpèges et accords p. 166<br>3. — — des doubles notes, octaves, etc. p. 166<br>4. Application d'un doigté semblable aux pages identiques p. 166 |
| B. — <b>Notes répétées</b> p. 167                                           |                                                                                                                                                                                                                 |
| C. — <b>Doigts passant les uns par dessus les autres</b> p. 170             |                                                                                                                                                                                                                 |
| D. — <b>Substitutions</b> p. 171                                            |                                                                                                                                                                                                                 |
| E. — <b>Glissement d'une touche noir à une blanche</b> p. 172               |                                                                                                                                                                                                                 |
| F. — <b>Emploi d'un seul doigt sur deux touches frappés ensemble</b> p. 173 |                                                                                                                                                                                                                 |
| G. — <b>Emploi du même doigt pour plusieurs touches conjointes</b> p. 173   |                                                                                                                                                                                                                 |

Bien jouer du piano nécessitant une bonne coordination des mouvements, une mémoire des contacts et des distances, le travail inconscient et automatique de différents muscles, il est indispensable d'apporter le plus grand soin au choix des doigtés.

C'est de la répétition d'un même mouvement que naît sa vitesse, d'où la nécessité de le répéter à l'aide des mêmes doigts.

Ayant créé, grâce à une étude consciente des empreintes, des réflexes, on doit arriver à ne plus être obligé de penser ni aux notes, ni aux mouvements, ni aux doigts, qui devront les exécuter. Les centres psychiques se dégagent, leur fonction s'élève et tandis que les mains vont, viennent, refont les gestes coutumiers, nos centres psychiques supérieurs concentrent tous leurs soins sur l'interprétation de l'œuvre musicale à reconstituer.

Rien alors ne viendra déranger ni embrouiller les successions rapides ou lentes des nombreuses notes assemblées par le compositeur.

\* \* \*

<sup>125</sup> Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 68 et 69.

<sup>126</sup> M. Jaëll, *Le Mécanisme du toucher*, p. 97.

<sup>127</sup> Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 72.



Grâce à cette étude raisonnée, on obtiendra ces séries de mouvements représentant en notre être psycho-physiologique, le reflet des signes gravés sur les *portées*.

Si l'on se sert toujours des mêmes doigts pour les mêmes passages, on développe en soi plus rapidement les représentations mentales du clavier, des distances, des groupes de notes. Cette faculté de nous représenter mentalement les mouvements, la mémoire des positions respectives, des rapports des intervalles entre eux, contribue hautement au développement artistique.

Nous bénéficions alors du grand avantage de n'être pas obligé de regarder le clavier. Tout pianiste doit être capable de jouer les yeux fermés, ou tout au moins sans regarder ses mains, il n'est pas utile je crois d'insister sur cette nécessité indiscutable.

« Vouloir assigner aux doigts des règles invariables serait tenter une entreprise impossible... on peut du moins poser des principes que personne ne contestera et qui serviront de règles générales... un bon doigté est l'orthographe correct de l'exécution : on réussit ou l'on manque un trait suivant le doigté employé<sup>125</sup>. » Les doigtés peuvent et doivent se modifier suivant les mains et parfois le degré de force des élèves, le professeur ne doit pas imposer à tous le même doigté, mais le varier suivant ces différentes considérations.

« *Nicolas Rubinstein*, déclarait qu'il n'agissait sur le style de ses élèves que par le choix des doigtés. »

« Quant à *Liszt*, il groupait non seulement ses doigtés dans le sens de la phrase musicale, mais il a introduit l'usage d'employer autant que possible, dans l'exécution de notes successives, les doigts sans fragmenter leurs attaques par l'utilisation fréquente et intempestive des pouces<sup>126</sup>. »

#### A. — Choix des doigtés.

Le meilleur doigté sera celui qui n'exigera que le minimum de déplacement, en ne nécessitant que des mouvements conformes aux lois du moindre effort, tout en utilisant indistinctement tous les doigts.

« On peut aussi chercher le doigté réel et bon en faisant le trait en sens *inverse*, en choisissant la dernière note comme point de départ<sup>127</sup>. »

Écrire au crayon les doigtés choises, mais ne marquer que les principaux, c'est-à-dire ceux qui exigent un déplacement de main, un changement de position, car il est inutile de noter les doigts qui se suivent.

Généralement un doigté obligeant à mettre un chiffre sur chaque note est mauvais et peu naturel.

---

<sup>128</sup> M. Jaëll, *Le Mécanisme du toucher*, p. 111.

<sup>129</sup> Fischbacher, *Conseils aux Jeunes Pianistes*, p. 12.

\* \* \*

1. — Aux fragments de gammes on appliquera le doigté normal des gammes.

2. — Aux fragments d'arpèges, appliquer le doigté des arpèges (voir p. 107), de même pour les *accords* plaqués ou arpégés.

3. — Appliquer également aux doubles notes et aux octaves le doigté habituel.

4. — Application d'un doigté semblable aux passages identiques.

Employer généralement les mêmes séries de doigts pour les passages identiques se reproduisant dans une autre tonalité, afin d'obtenir plus d'égalité. Le pouce devant fréquemment se placer indistinctement sur les touches noires ou blanches.

Si, après avoir longtemps travaillé avec un doigté soigneusement choisi on ne peut acquérir la facilité d'exécution désirée, il sera quelquefois nécessaire d'apporter quelques modifications capables d'en atténuer la difficulté.

Jouer en tenant toutes les notes (voir p. 58) aidera puissamment à choisir les doigts convenant au trait, on voit ainsi facilement quels sont ceux qui déplacent le moins la main et se trouvent le plus à proximité de la touche à enfoncer. Jouer en plaquant rend les mêmes services.

### B. — Notes répétées.

Les notes répétées doivent le plus souvent s'exécuter sans changer de doigt.

« L'usage de changer de doigt pour jouer deux fois la même note est si généralement répandu parce qu'on ignore avec quelle facilité on peut, sans laisser entièrement remonter la touche, agencer deux attaques successives faites par un seul doigt. Par ce procédé, on évite à la fois l'interruption de la sonorité souvent occasionnée par le changement de doigt et le retard de la seconde attaque, si ces deux émissions successives doivent être réalisées avec rapidité. Mais ces contacts consécutifs faits par le même doigt exigent des attaques souples, etc<sup>128</sup>. ... »

« *Chopin* ne tolérait pas que l'on changeât de doigt pour répéter la même note (dit Mme Charles Picquet, nièce de Franchomme, l'ami de *Chopin*)<sup>129</sup>. »

*Beethoven* ne le permettait pas davantage. Il le conseille cependant dans la sonate 31, op. 110, le *la* y est répété 27 fois de suite et *Beethoven* alternait : 3e, 4e, 3e, 4e.

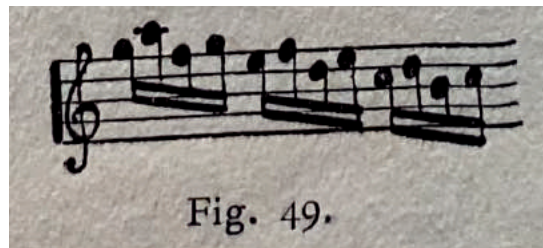
*Beethoven*, dans un lettre écrite au sujet de son neveu Carl, à *Czerny*, qui lui enseignait le piano dit

---

<sup>130</sup> Chantavoine, *Correspondance de Beethoven*, p. 164, Calman-Lévy, édit.

<sup>131</sup> De Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 201.

à ce dernier : « A certains passage comme

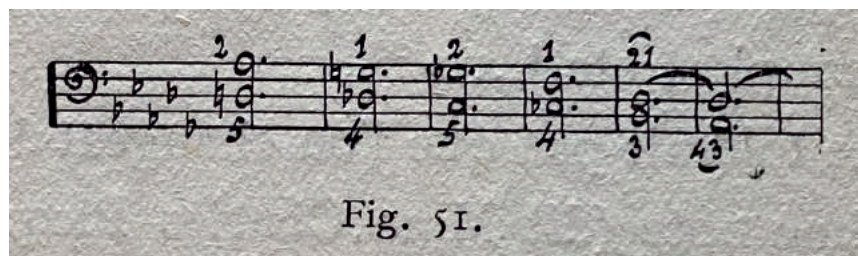


je souhaite qu'on emploie de temps en temps tous les doigts, comme aussi dans des passages de ce genre



afin qu'on les puisse glisser, sans doute, en employant moins de doigts cela sonne comme on dit *perlé*, ou comme une perle, mais on désire parfois d'autres bijoux<sup>130</sup>. »

*De Lenz*<sup>131</sup> nous donne un doigté trouvé devant lui par *Liszt*, pour la 2e partie du Trio (allegretto de la sonate en ut # mineur de Beethoven, op. 27, no. 2).



*Chopin*, plus tard, eut connaissance de ce doigté et s'en servit à son tour.

Ce petit fait peut paraître sans grande importance et pourtant à lui seul il suffit à prouver que les sonates de Beethoven exigent des doigtés très méticuleusement choisis, rien ne doit être abandonné au hasard.

Il n'y a plus de petites choses pour celui qui veut approcher de la perfection, cette dernière n'est obtenue qu'à l'aide de nombreux détails, par conséquent tous sont d'une grande importance puisqu'ils concourent également au résultat envié.

\* \* \*

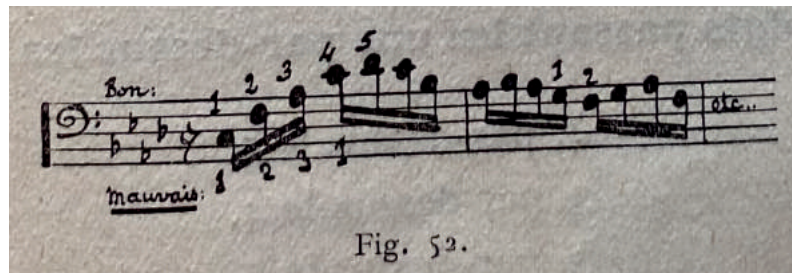
<sup>132</sup> De Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 305.

« Il convient quelquefois, dans Beethoven, de prendre de la main droite une note de la main gauche, ou le contraire. Exemple : Sonate en sol, op. 14, à la 66e mesure du Scherzo, la main gauche prend le *fa* naturel au-dessus de la portée et court au *sol*, sur la 1re ligne de la portée pour commencer un trait; elle a tout juste le temps d'une double croche dans un mouvement rapide. Le pouce de la main droite prendra bien mieux le *fa* et la main gauche le *sol* du trait<sup>132</sup>. »

Certains traits peuvent aussi gagner à être joués en alternant les deux mains.

Je ne peux qu'ébaucher ici cette complexe question des doigtés, et ne puis que faire entrevoir la nécessité de les choisir conformément à quelques lois de mécanique et de style.

Un autre exemple pris dans l'*Allegro ma non troppo*, final de la sonate *Appassionata* de Beethoven, me permettra de montrer l'importance des doigtés.



La plupart des pianistes se servent du doigté : 1, 2, 3, 1, qui est mauvais, parce que le pouce placé sur le *do* précédant le *ré*, détruit le *coulé* de cette série de 15 notes, il marque un accent qui défigure le trait.

Tandis que le doigté que j'indique figure 52, pouce, deux, trois, quatre, cinq, etc... donne une meilleure sonorité et ne déforme pas l'œuvre de Beethoven.

J'avoue que l'emploi fréquent du quatrième et cinquième doigt, exige d'eux une indépendance très complète et qu'arrivé au *Presto*, après les successions d'accords en *staccato*, pour ne pas ressentir de fatigue, pour redonner ce motif en pleine sonorité, avec brio, et à une allure plus rapide que tout ce qui a précédé il est indispensable d'avoir un annulaire et un auriculaire très exercés. Si le mécanisme est insuffisant il faut s'abstenir de jouer cette œuvre magistrale en public.

Ceci prouve que le doigté nécessité par le style peut quelquefois être beaucoup plus difficile que celui habituellement employé. C'est là une des causes différenciatrices du jeu des pianistes.

### C. Doigts passant les uns par-dessus les autres.

4, par-dessus le 5.

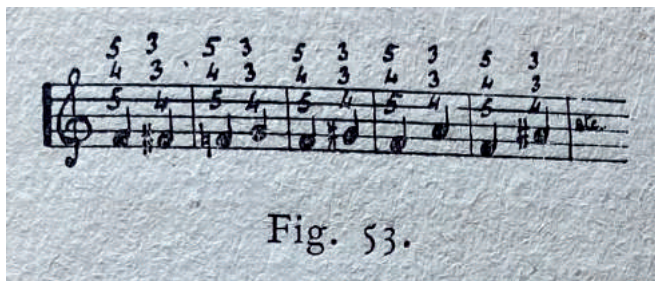
3, par-dessus le 4.

3, par-dessus le 5.

\* \* \*

Sont généralement le plus employés pour aller d'une touche blanche à une noire quoique parfois on les utilise pour aller d'une blanche à une blanche conjointe.

S'entraîner à l'aide de l'exercice suivant :



Pour la main gauche, commencer sur le *si* naturel, avec le 5e doigt et descendre chromatiquement.

Jouer en notes simples, en sixtes et en octaves.

Cet exercice doit s'appliquer aux gammes en tierces et en sixtes.

Il est indispensable pour avoir un jeu lié.

#### D. — Substitutions.

Les substitutions de doigts, si employées par les organistes, sont à peu de chose près aussi nécessaires aux pianistes qui désirent un jeu très *legato*.

Le piano garde peu longtemps la sonorité et nous devons faire tous nos efforts pour atténuer ce défaut et ne pas, par notre faute, raccourcir encore la durée des vibrations des cordes, en quittant trop tôt la touche.

Nous ne devons pas compter sur la pédale pour suppléer à la tenue des notes, il nous faut obtenir tous les effets uniquement à l'aide des doigts, sinon toujours, au moins durant la plus grande fraction de l'étude. (Voir Pédales, p. 175.)

Les substitutions de doigts transformant considérablement le jeu, tout pianiste doit s'habituer à les exécuter rapidement et facilement.

Ce genre de doigté peut être utilisé pour les notes simples, ainsi que pour les doubles notes et accords.

Les substitutions de doigts sont souvent indispensables pour lier entre elles des octaves éloignées, on aura soin de tenir une des deux notes afin de donner à l'oreille l'illusion d'une liaison complète.

\* \* \*

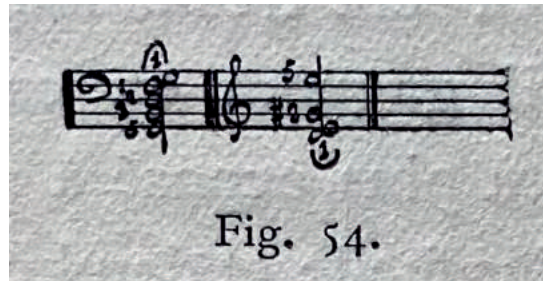
Dans les passages à plusieurs parties, on ne peut pas non plus tout lier, on est obligé d'employer plusieurs fois de suite le même doigt sur des notes consécutives, dans ce cas, il faut donner un doigté de liaison à une des parties et généralement il est préférable de lier l'extrême aiguë à la main droite et l'extrême grave à la gauche. Les parties intermédiaires étant moins en « dehors », plus dissimulées, l'exécution souffre moins de leur manque de liaison.

#### E. — Glissement d'une touche noire à une blanche.

Le glissement d'une touche noire à une blanche immédiatement au-dessous facilite souvent la liaison. Il peut s'effectuer avec tous les doigts.

#### F. — Emploi d'un seul doigt sur deux touches conjointes.

Dans les accords de cinq notes le pouce peut à lui seul enfoncer deux notes à distance de seconde. Exemple :



Ce doigté permet de frapper facilement des accords exigeant de l'extension et permet aussi pour ceux de quatre notes le repos de l'annulaire.

#### G. — Emploi du même doigt pour plusieurs touches conjointes.

*Chopin* qui possédait un bon auriculaire a souvent indiqué un doigté de ce genre :



Cette succession de doigts donne la sonorité désirée par *Chopin*, elle rythme, accentue le trait comme il convient et presque fatalement.

Il faudrait, si l'on voulait s'étendre, consacrer un livre entier sur le choix des doigts. J'ai cité quelques faits et donné quelques exemples, pour montrer que les plus grands maîtres considéraient les

doigtés comme très importants et capables de modifier les sonorités en influant considérablement sur l'effet, le style et l'interprétation.

Non seulement le jeu sera très amélioré si leur choix est judicieusement fait, il gagnera en certitude, en égalité, mais encore on ne sera plus exposé à manquer un trait, la mémoire deviendra plus facile et de plus longue durée.

CHAPITRE IX

LES PÉDALES

DIX-HUITIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

LES PÉDALES

| Mécanisme des pédales. |                                    |       |
|------------------------|------------------------------------|-------|
|                        |                                    | Pages |
| A.                     | — Pédale forte                     | 177   |
| B.                     | — Sourdine (pédale douce, céleste) | 177   |
| C.                     | — Pédale tonique                   | 178   |
| D.                     | — Position des pieds               | 179   |
| E.                     | — Emploi des pédales               | 179   |
| Pédale forte (p. 179). |                                    |       |
|                        |                                    | Pages |
| F.                     | — Prolongation du son              | 180   |
| G.                     | — Liaison                          | 184   |
| H.                     | — Accents                          | 184   |
| I.                     | — Renforcement de la sonorité      | 184   |
| J.                     | — Trilles                          | 184   |
| K.                     | — Notes aiguës                     | 184   |
| L.                     | — Phénomène des résonances         | 185   |
| M.                     | — Mauvais emploi                   | 187   |
| N.                     | — <b>Sourdine</b>                  | 188   |

Tous les pianos modernes possèdent deux pédales. Quelques facteurs en ont ajouté une troisième, mais les pianos qui en sont munis étant fort rares, seuls quelques virtuoses ont occasion de s'en servir et peuvent rapidement en connaître le fonctionnement ainsi que les ressources nouvelles mises ainsi à leur disposition.

Avant d'employer les pédales il est nécessaire de connaître leur mécanisme ainsi que les modifications apportées par elles aux différentes sonorités.

Tout le monde sait que les sons du piano s'obtiennent à l'aide d'un marteau — pièce de bois recouverte de plusieurs épaisseurs de peau et de feutre, fixée à un manche de cèdre, — frappant sur des cordes d'acier, fortement tendues.

---

<sup>133</sup> Le nombre de vibrations des cordes est en raison directe de la racine carrée du poids par lequel elles sont tendues, en raison inverse de leur diamètre et des racines carrées des densités.



\* \* \*

Again d'augmenter l'intensité de la sonorité on a pourvu chaque note de trois cordes, accordées à l'unisson, le marteau frappe d'un seul coup sur ces trois cordes. Les vingt-quatre dernières notes de basse font exception à cette règle. Les douze plus graves ont une seule corde et les douze suivantes deux cordes. Ce nombre ne peut être fixé d'une façon absolue, car il varie suivant les différents modèles de piano et selon les facteurs.

Les vingt-huit dernières (graves) sont également d'acier, mais nommées *cordes filées*, parce qu'on enroula autour d'elles un fil de laiton, destiné à en augmenter le diamètre et la densité, de manière à obtenir les sons graves désirés<sup>133</sup>.

Quand après avoir frappé une touche nous la laissons reprendre sa place au niveau des autres, le son s'éteint subitement, les vibrations ayant été interrompues par un petit tampon de feutre, nommé *étouffoir*, qui retombe sur les cordes dès que le doigt laisse remonter la touche.

A. — **Pédale forte.** — La Pédale droite *pédale forte*, commande tous les étouffoirs et si nous l'enfonçons (aucun d'eux n'étant plus en contact avec les cordes) nous pouvons laisser remonter les touches du clavier, sans qu'ils retombent et le son de chaque note continue de vibrer comme si nos doigts étaient restés sur le clavier.

B. — **Sourdine** (pédale douce, céleste). — Le mécanisme de la pédale gauche consiste dans les pianos à queue, et aussi dans les pianos droits de certains facteurs, à déplacer les marteaux soit vers la gauche ou vers la droite, de manière à ce qu'ils ne frappent plus que sur deux cordes, quelquefois une, au lieu de trois, sauf pour les dernières notes graves qui ne possèdent qu'une corde; leur sonorité pourtant est également amoindrie, le choc du marteau ne se produisant plus sur le milieu du feutre, mais sur le côté et mettant en contact avec les cordes un feutre non encore *tassé*.

C'est à ce genre de mécanisme nommé *pédale douce*, que nous devons l'expression : *una corda* (une corde) ou : *due corde* (deux cordes) pour indiquer qu'il faut enfoncer la pédale gauche et : *tre corde* (trois cordes) pour l'enlever. D'autres facteurs ont recours à un procédé différent ne consistant plus à déplacer les marteaux, mais à raccourcir leur course en les rapprochant des cordes, la distance étant moins grande, le choc plus faible, la sonorité en est atténuée. On peut obtenir également une diminution graduée, mais le plus souvent la dureté d'enfoncement de la touche est modifiée, le clavier devient plus mou, trop léger sous le doigt, c'est là le grand défaut de ce genre de mécanisme, quelques marques pourtant sont munies d'un système compensateur qui corrige cette diminution de poids.

Il existe enfin un troisième procédé qui a pour effet d'abaisser une barre feutrée entre les cordes et les marteaux. Ce genre de pédale, dite *céleste*, n'est adapté qu'aux pianos droits ou obliques, il est souvent très défectueux parce qu'il modifie les sonorités trop brusquement et trop sensiblement. L'usure n'étant pas partout la même il faut prendre soin de faire remplacer à temps cette bande de feutre si l'on veut éviter une intolérable inégalité de son.

Le mécanisme le meilleur est sans contredit celui déplaçant les marteaux.

\* \* \*

C. — **Pédale tonique.** — Depuis quelques années des facteurs de pianos, tant en France qu'à l'étranger, ont imaginé l'adjonction d'une troisième pédale placée entre les deux que tout le monde connaît. Cette dernière sert à prolonger le son d'une ou plusieurs notes enfoncées immédiatement avant elle. Elle offre cet avantage de ne maintenir immobilisés que les étouffoirs étant levés au moment précis où on a recours à son action. Ce qui permet par conséquent de conserver un ou plusieurs sons déterminés, à l'exclusion des autres, on peut ainsi pendant le prolongement d'une note ou d'un accord faire des gammes en staccato et cela sans qu'il y ait de confusion, ce qui serait fatal avec la pédale forte.

Peu d'instruments possèdent ce nouveau mécanisme, quelques virtuoses ayant seuls occasion de s'en servir. Je me bornerai donc à parler des deux pédales habituelles.

D. — **Position des pieds.** — Les pieds doivent être posés sur les talons de manière à ce qu'ils puissent facilement pivoter pour « prendre » ou quitter la pédale. On enfonce cette dernière à l'aide du bout du pied, franchement, nettement, bien à fond.

Un des meilleurs procédés pour travailler la *pédale forte* consiste à jouer mains séparées, le plus généralement main gauche seule, en comptant à haute voix.

## EMPLOI DES PÉDALES

E. — **Pédale forte.** — Pouvant être employée pour :

*Prolonger le son.*

Lier et fondre entre elles une succession de notes.

*Renforcer la sonorité.*

F. — **Prolongation du son.** — Pour conserver les vibrations d'une note de basse, la main étant obligée de se déplacer et conséquemment de quitter la touche.

Nombreuses sont les personnes s'imaginant à tort que cette pédale ne doit être utilisée que pour augmenter la puissance sonore. C'est là une grosse erreur, car on a souvent besoin de son concours, dans les passages très *pianissimo*.

Nous verrons plus loin comment l'on peut obtenir de beaux effets par le secours simultanément des deux pédales.

Employée seule, elle augmente considérablement la richesse du jeu, à condition de savoir où la mettre, et surtout de l'enlever à temps. Les pianistes sans valeur en font le plus souvent un usage aussi inconsidéré qu'abusif, ils prouvent immédiatement leur incapacité et blessent l'oreille des musiciens et

---

<sup>134</sup> Chapitre III. *L'indépendance musculaire*, p. 23.

des gens de goût.

Il est de beaucoup préférable de s'abstenir de cette ressource que d'y faire appel maladroitement ou pour cacher certains défauts d'égalité de doigts ou de manque de liaison.

Non seulement l'art de se servir de la *pédale forte*, nécessite une connaissance des *harmonies*, mais aussi une indépendance musculaire et rythmique parfois très difficile à posséder.

Nous avons vu précédemment<sup>134</sup> combien nos muscles sont naturellement dépendant les uns des autres, ce qui fait qu'il est difficile d'exécuter des mouvements en nombre pair avec une main et impair avec l'autre, d'attaquer le clavier après le temps, de marquer des contre-rythmes (contretemps). Avec l'emploi de la pédale surgit une difficulté nouvelle : l'*indépendance des pieds*.

Beaucoup de pianistes médiocres énoncent la pédale forte sur tous les premiers temps, par habitude de marquer la mesure, ou encore ne peuvent pas la quitter assez promptement.

Le plus souvent il est nécessaire de *relever le pied* au moment précis où on *frappe un accord*, c'est-à-dire d'enlever la pédale sur le temps fort et de la remettre sitôt après. Bien d'autres cas analogues ou différents nécessitent une étude spéciale pour acquérir, en même temps que la rapidité des mouvements, leur complète indépendance, et ceci jusqu'au jour où l'*acte réflexe a remplacé totalement l'acte réfléchi*.

On peut se servir de la *pédale forte* pour soutenir les notes faisant partie d'une même harmonie en ayant soin de ne pas la mélanger à la suivante.

Si on ne possède aucune connaissance sur la constitution des accords il faudra, pour guider son choix, ne mettre la pédale que sur les successions de notes qui, étant plaquées, ne produisent aucune discordance. Ce qui ne veut pas dire qu'à tous ces endroits il faudra nécessairement lever les *étouffoirs*, mais seulement que cela sera possible.



Fig. 56. — Adagio de la sonate en ut # de Beethoven, op. 27, no. 2.

Harmonies des mesures ci-dessus.

\* \* \*



Cet exemple tiré de la sonate en *ut #* de Beethoven (dite Claire de lune) est des plus typiques.

*1re mesure* : La même harmonie se prolonge durant toute la *1re mesure*.

*2e mesure* : L'accord change sur la *2e mesure*, relever la pédale exactement sur le 1er temps de cette *2e mesure* afin que s'éteigne complètement le *do* de basse de la *1re mesure*, la renfoncer de suite après avoir frappé le *si* de basse et la garder pendant toute la mesure.

*3e mesure* : Soulever le pied en même temps que l'on joue le *la* de basse et l'abaisser aussitôt, l'harmonie changeant sur le 3e temps, relever la pédale au *fa* de la basse et la renfoncer de suite.

*4e mesure* : Les accords sont différents sur chaque temps, il faudra donc enlever la pédale sur chacun d'eux afin qu'aucune note appartenant à une harmonie ne *bave* sur la suivante.

On remarquera que l'étoile (+) indiquant le relèvement du pied est toujours placée *sur le temps*, c'est en effet au moment précis où on enfonce les notes du nouvel accord que le bout du pied doit se soulever, afin que s'éteignent complètement toutes les notes précédentes. Toutes confusions de sonorités seront ainsi évitées et il n'y aura aucune interruption de son, l'accord nouveau étant frappé exactement au moment où le précédent cesse de vibrer.

L'Adagio de la sonate en *ut #* que je donne comme exemple, est particulièrement favorable pour étudier la manœuvre des pédales.

J'en profiterai pour rectifier une faute de compréhension que j'ai souvent constatée : Beethoven a écrit et première page : *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*. Ce qui ne veut pas dire de jouer ce morceau très délicatement et *sans pédale* mais : *senza sordini* SANS ÉTOUFFOIRS, *étouffoirs levés*, par conséquent AVEC PÉDALE FORTE.

Beethoven indique l'emploi de la *pédale forte* par *Senza sordine* et quand il met : *Con sordini* (avec étouffoirs), il faut donc *ne plus* employer la *pédale forte*.

Cet Adagio est également bien choisi pour démontrer que la *Sourdine* peut être utilisée

<sup>135</sup> Monod, *La Sonorité du piano*, p. 6.

conjointement avec la *Pédale forte* et prouve que l'usage de cette dernière, n'est pas uniquement réservé aux *Fortissimo*, mais est souvent d'un bel effet dans les *Pianissimo*.

G. — **Liaison.** — Pour faciliter la liaison d'accords ou d'octaves quand les substitutions de doigts sont insuffisantes ou impossibles.

H. — **Accent.** — Elle peut aussi aider à donner un accent sur un accord ou sur une note, les étouffoirs étant levés, les *vibrations sympathiques* (voir Résonances, page 185) venant s'ajouter à celles des cordes frappées.

I. — **Renforcement de la sonorité.** — Toutes les cordes vibrant, les *vibrations sympathiques* (phénomène de résonance) s'ajoutant aux autres, la puissance sonore en est fatalement considérablement augmentée.

J. — **Trilles.** — Afin de les rendre plus brillants et plus fondus.

K. — **Notes aigüés.** — Les notes de l'extrême aigu, les dix-sept dernières (environ), quoique n'étant pas munies d'étouffoirs, gagneront en puissance si on a recours à l'emploi de la pédale. L'effet sera bon, même sur des gammes, si toutefois les notes jouées dans le médium ou le grave ne s'opposent pas à son usage.

De nombreux cas exceptionnels permettent ou nécessitent l'aide de la pédale, on ne peut mieux faire pour se documenter à ce sujet que de consulter le très complet traité de Georges Falkenberg : « **Les Pédales du piano** », ouvrage théorique et pratique contenant 170 exemples tirés des œuvres des compositeurs classiques et contemporains. On y trouvera toute une foule d'indications des plus précieuses.

L. — **Résonances.** — *Se mettre en garde contre le phénomène des résonances.*

Il n'est pas toujours nécessaire qu'une corde soit frappée pour qu'elle fasse entendre ses vibrations. M. Monod (Professeur au Conservatoire de Genève) l'a fort bien expliqué dans un opuscule ayant pour titre : *La Sonorité du piano*.

« La pédale « forte » en relevant à la fois tous les étouffoirs amplifie ainsi les sons des cordes frappés :

« 1° Des vibrations de toutes les cordes correspondant à leurs sons secondaires (harmoniques ou sons de combinaisons d'Helmholtz).

« 2° Des vibrations partielles de toutes les cordes dont les sons principaux sont les harmoniques<sup>135</sup>. »

\* \* \*

---

<sup>136</sup> Falkenberg, *Les Pédales du piano*, p. 81.

Enfonchez (sans les faire résonner) cinq notes graves et tenez les avec la main gauche, exécutez avec la droite une gamme chromatique, *fortissimo*, cette main ayant quitté le clavier vous entendrez un bruit confus résultant des vibrations de la gamme que vous avez jouée.

Renouvelez l'expérience d'une autre manière :

Maintenez simplement une note enfoncée (sans la jouer) et frappez fortement son octave supérieure, quittez cette dernière et vous percevrez distinctement la sonorité de l'octave.

Il est donc prudent de se méfier de ces vibrations par influence, par sympathie. (Voir Lavignac, *La Musique et les musiciens*, Étude du son musical, page 39.)

On voit par ce qui précède que la *Pédale forte*, levant tous les étouffoirs, non seulement il en résulte une prolongation des vibrations des cordes frappées, mais aussi que d'autres ne l'ayant pas été viennent joindre leur voix. Ce qui produira quelquefois un bel effet, un enrichissement des sons, mais, si l'endroit est mal choisi, occasionnera un résultat désastreux, un bourdonnement confus ou faux, un charivari détestable qui salira l'interprétation et gâchera tout.

Si cette pédale permet d'estomper légèrement le contour d'un trait et de lui donner une certaine poésie, elle fait perdre souvent la netteté si rechercher.

L'usage de la pédale varie beaucoup suivant l'instrument, la grandeur de la salle et la virtuosité de l'exécutant.

L'indépendance des muscles, leur rapidité de mouvement, le degré de force des doigts, l'extension de la main sont autant de facteurs venant varier le plus ou moins de fréquence de son emploi.

M. *Falkenberg* nous dit<sup>136</sup> : « avoir entendu *Nicolas Rubinstein* exécutant dans la salle du Trocadéro la *Berceuse* de Chopin sans quitter la pédale, même lorsque la main droite venait, dans le médium du piano, jouer des traits diatoniques ou chromatiques; l'effet n'était aucunement mauvais. »

Nul doute, que cela soit dû à la dimension considérable de cette salle et que Rubinstein jouant dans un salon n'aurait pu se permettre pareille exception.

— La fabrication des pianos ayant évolué il est des morceaux anciens qui ne comportent plus la pédale et qui perdraient toute leur saveur si on y avait recours.

On ne devra en faire usage qu'avec beaucoup de circonspection et de ménagement, pour les œuvres de : *Couperin*, *Rameau*, *J.-S. Bach*, *Haëndel*, *P.-E. Bach*, *Haydn*, *Mozart*, *Clementi*, *Beethoven*, (première époque), la plupart des œuvres de ces auteurs gagneront à être jouées sans pédale.

\* \* \*

---

<sup>137</sup> Fischbacher, *Conseils aux Jeunes Pianists*, p. 39.

Au contraire la musique composée par : *Weber, Schubert, Mendelssohn* et enfin principalement *Chopin, Schumann, Liszt*, et les modernes nécessite souvent son concours.

M. — **Mauvais emploi de la pédale forte**, son intervention est mauvaise :

1° *Sur les notes se succédant diatoniquement ou chromatiquement* (le trille peut faire exception à cette règle).

2° *Sur les gammes ou fragments de gammes.*

3° *Sur deux harmonies (accords) différentes.*

4° *Sur deux accords plaqués ou arpégés dont les notes ne peuvent être frappées ensemble sans produire une discordance.*

5° *Il est souvent préférable de ne pas la garder durant le prolongement d'une même harmonie, pour éviter de faire résonner simultanément les notes successives du chant ou d'une autre partie.*

6° *Ne pas seulement s'inquiéter de la partie qui est le plus en évidence, mais aussi de toutes celles constituant le passage pouvant susciter l'emploi de cette pédale.*

N. — **Sourdine, Pédale douce, Petite Pédale ou Céleste.**

L'action de cette Pédale étant de *diminuer la sonorité*, elle ne peut amener d'aussi graves inconvénients que la *Pédale Forte*.

Il conviendra pourtant de ne pas en user inconsidérément.

En principe, tous les effets de douceur sont réalisables avec les doigts, la *sourdine* exagérée les *dolce* et les *facilite*.

« *Chopin* disait à ses élèves : Apprenez à diminuer sans le secours de la Pédale, vous la mettrez après<sup>137</sup>. »

La force des doigts leur légèreté et la sonorité de l'instrument régleront souvent son usage.

On peut l'enfoncer en même temps que la *Pédale Forte* et la laisser ainsi durant plusieurs mesures consécutives. Il n'y a pas à redouter, comme pour la droite, l'inconvénient de brouiller les sons. Le sentiment musical guidera suffisamment tout pianiste un peu avancé.

Se rappeler pourtant que les effets octroyés par les *Pédales* seront d'autant plus sensibles qu'ils auront été prudemment et habilement ménagés.

Imitons les artistes peintres, qui après avoir dessiné une figure au crayon noir, sur du papier teinté, marquent quelques lumières avec du crayon blanc. Ce dernier judicieusement appliqué, ils obtiennent beaucoup plus d'illusion de relief, d'intensité dans la relativité des valeurs. Si au contraire la feuille en est immodérément surchargée, le dessin prend un aspect lourd qui le prive de tout effet.

\* \* \*

Savoir réserver l'intervention des pédales équivaut presque à savoir s'en servir.



## CHAPITRE X

# LA MÉMOIRE

---

La mémoire étant une propriété primordiale du protoplasma des cellules nerveuses corticales, de même que la contractibilité est une propriété primordiale du protoplasma des fibres musculaires peut, comme la puissance des muscles, se fortifier par l'exercice.

*La force de la mémoire étant proportionnelle à la somme d'attention dépensée*, on devra rechercher les moyens capables de river l'attention, de la prolonger, de lui donner son maximum d'activité, de créer une *habitude de l'attention* afin de la rendre plus ferme et plus docile.

Un travail — que j'appellerai négatif — par opposition à celui ci-dessus, consistera en une puissance répressive, empêchant l'envahissement de pensées étrangères, refoulant de l'esprit tout un kaléidoscope de sensations, d'impressions qui sans discontinuité se pressent et se bousculent en notre cerveau.

Au point de vue *Éducatif*, il est de toute évidence que l'effort mnémorique entraîne à une discipline mentale de l'ordre le plus élevé. Je n'essaierai pas, dans ce court chapitre, d'en démontrer les nombreux avantages au point de vue musical et pédagogique, la nécessité de jouer par cœur étant bien compris actuellement par tous les musiciens.

Jouer en public sans musique n'est qu'une coquetterie d'artiste ou de virtuose, mais il est nécessaire de savoir le morceau que l'on joue en public « par cœur » ce qui n'empêche pas d'avoir la musique sur le pupitre, mais on est à l'abri des accidents de pages mal tournées, et on a plus de liberté et de quiétude dans le jeu.

J'ai souvent entendu des parents se plaindre de ce que leurs enfants ne pouvaient jouer sans musique, pourtant je dois dire que jusqu'à ce jour je n'ai pas eu un seul élève qui ne soit capable de jouer par cœur les œuvres qu'il a travaillées selon mes indications. J'ai eu des élèves de tous âges; plusieurs étaient affligés d'une mémoire musicale absolument rebelle, n'ayant jamais été capables de jouer quoi que ce soit en public sans leur cahier; or tous, sans exception, ont obtenu des résultats des plus sérieux. Que ces progrès soient réalisables chez des enfants cela peut paraître, *a priori*, moins difficile que chez des personnes d'un âge moyen. Ici encore je citerai des observations faites par moi-même sur des élèves de trente à cinquante ans; parmi ces derniers plusieurs n'ayant jamais pu jouer la moindre chose sans leur musique, d'autres ayant commencé l'étude du piano à trente ans passés. Il résulte de ces observations que la difficulté n'est pas sensiblement plus grande chez ces derniers que chez les enfants; s'ils n'ont pas un cerveau aussi neuf sur lequel les empreintes soient aussi vives et aussi rapidement enregistrées, par contre ils possèdent des facultés de raisonnement et de

---

<sup>138</sup> *Conseils d'un Professeur*, p. 86.

compréhension qui viennent suppléer aux qualités de la jeunesse.

*Marmontel*, écrit : « C'est au début de l'étude qu'il faut exercer la mémoire des élèves<sup>138</sup>. »

Plus loin : « La mémoire est un don naturel, dont rien ne pourrait suppléer à la complète défaillance; mais un exercice journalier l'affermir, l'étend, lui fait accomplir de sérieux progrès. — Il existe certaines mémoires rebelles que le travail le plus opiniâtre ne peut assouplir ni dompter. »

Tout en rendant hommage au très illustre maître je ne puis accepter sa dernière proposition. J'ai eu parmi mes élèves de ces mémoires rebelles, auxquelles un travail opiniâtre n'avait pu donner aucun résultat sensible et j'estime que l'insuccès n'était du qu'à une étude non adéquate à leurs facultés; cette mémoire, qui semblait inexistante, leur permettant actuellement de jouer sans musique.

Évidemment, il y a des informes incapables de fixer leur pensée; il y a des maladies de l'attention. Certaines personnes sont affligées d'une sorte d'incapacité mentale qui les empêche de se rendre maîtresses d'un sujet d'étude quelconque; mais tout individu sain peut, grâce à un effort persévérant, acquérir de la mémoire, la développer et la fortifier, à condition pourtant que la méthode de travail soit modifiée suivant les facultés du sujet, suivant ses aptitudes et le but poursuivi.

Les facteurs de la mémoire sont au nombre de sept :

DIX-NEUVIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

|                    |                      |     |
|--------------------|----------------------|-----|
| <b>L'ATTENTION</b> | <b>1. Visuel</b>     | 194 |
|                    | <b>2. Tactile</b>    | 196 |
|                    | <b>3. Musculaire</b> | 196 |
|                    | <b>4. Nominatif</b>  | 197 |
|                    | <b>5. Analytique</b> | 197 |
|                    | <b>6. Rythmique</b>  | 198 |
|                    | <b>7. Auditif</b>    | 199 |

Ces sept facteurs concourant à l'impression en notre cerveau sont plus ou moins naturellement développés suivant les élèves. Certains possèdent une *mémoire visuelle* des plus vives et une *mémoire auditive* si embryonnaire qu'elle semble ne pas exister. D'autres, au contraire, pourront se servir utilement de la *mémoire auditive* et auront une *mémoire visuelle* à peu près inutilisable.

Il est nécessaire d'exercer tous ces facteurs; on devra, suivant les facilités naturelles, s'occuper plus particulièrement de l'un ou de l'autre, mais tous concourent à la puissance de l'empreinte, aucun ne devra être négligé. Chacun apportera son renforcement d'impression qui aidera à la promptitude du rappel et à sa netteté.

La **mémoire visuelle** est certainement une des plus précieuses pour les pianistes, une des plus

musicales et aussi des plus répandues.

L'œil photographie en quelque sorte les pages de musique; en relisant plusieurs fois l'œuvre à retenir, l'impression faible d'abord, se renforce, on revoit ensuite mentalement les notes, les doigtés, les indications imprimées ou écrites.

On a une preuve de cette mémoire dans la difficulté que certaines personnes éprouvent à jouer, ayant sur le pupitre un morceau différemment gravé. Ces personnes, jouant à peu près bien en regardant *leur* musique, joueront la même œuvre très difficilement et très irrégulièrement en la lisant dans une autre édition. Plusieurs notes écrites en clef de *fa* dans un fascicule, l'étant en clef de *sol* dans l'autre, certaines mesures écrites largement dans une édition étant très serrées dans celle qu'on leur présente, feront que les yeux, habitués à voir des dessins et ne les retrouvant plus identiquement pareils, seront obligés de se livrer à un nouvel effort de lecture qui occasionnera presque autant de mal qu'un déchiffrement nouveau.

Si un passage est très rebelle à se fixer dans la mémoire on peut avoir recours au crayon de couleur. Il suffit parfois du souvenir d'un doigté ou du nom d'une note ou de celui d'un accord, pour aider le rappel de plusieurs pages ou pour empêcher une erreur dans les morceaux où le même thème revient dans une tonalité différente. Un seul accord, s'il est fautif, peut être la cause d'une mauvaise reprise. Après avoir écrit inutilement une indication avec un crayon noir il sera souvent profitable de le noter à nouveau à l'aide d'un crayon *rouge* ou *bleu*. On fait ainsi appel à la participation d'un autre facteur visuel.

Les *muscles de l'œil* peuvent, comme tous les autres muscles d'ailleurs, par adaptation, acquérir la *mémoire des formes* et la *rétine* la *mémoire des couleurs*. Ces deux mémoires n'échappent pas à la loi commune et se fortifient par l'exercice.

On voit de suite le parti que l'on peut tirer de ces différentes facultés. Au point de vue travail, il serait parfois excellent d'habituer les élèves à lire leur morceau en plusieurs éditions gravées différemment, ce qui les obligerait à un renouvellement d'attention. Au point de vue *mnémorique*, il sera préférable de conserver la même édition, afin que chaque lecture présente aux yeux les mêmes images, qui viendront renforcer l'impression première, tout comme un stylet repassant plusieurs fois dans le même sillon et augmentant la profondeur à chacun de ses voyages.

La **mémoire tactile** et **musculaire** elle aussi est des plus importante, des plus utile. C'est grâce à elle que nous sommes capables de jouer ces traits rapides dont nous ne pourrions dire ni même penser les notes avec assez de promptitude. Bien souvent aussi quand les autres facteurs, pour une cause quelconque, nous font subitement défaut, la mémoire tactile-musculaire *polygonale* nous vient en aide et les doigts continuent de jouer, tandis que notre esprit est occupé ailleurs. C'est cette mémoire si précieuse qui est cause en partie de la répugnance qu'éprouvent les instrumentistes à jouer sur un

---

<sup>139</sup> Observation faite par le Dr Richet en 1901. Pepito Arriola avait neuf ans en 1905 et possédait un talent de vrai virtuose, habitait à Leipzig.

autre instrument que leur, et l'histoire anecdotique de ce jeune homme disant : — Je savais jouer de la flûte, je connaissais plusieurs morceaux, mais j'ai perdu mon instrument et je ne sais pas jouer sur les autres, ce qui fait que je suis obligé de réapprendre sur ma nouvelle flûte — n'est pas dépourvue de toute vérité.

Combien nombreux sont les pianistes qui éprouvent une gêne des plus sensibles quand il leur faut jouer sur un instrument qu'ils ne connaissent pas. *Pepito Arriola*, qui à l'âge de trois ans improvisait merveilleusement, paraît-il, et jouait des œuvres difficiles, ne pouvait le faire que sur *son* piano, qui était atrocement mauvais<sup>139</sup>. Il est évident que la principale cause, sinon l'unique, était cette faculté de *mémoire tactile* et *musculaire*, mémoire de la force variable dépensée pour produire l'enfoncement des touches, mémoire des contacts, de l'écartement des doigts, des distances. Cette mémoire est des plus précieuses, c'est grâce à elle que les centres psychiques peuvent se dégager, s'occuper à autre chose tandis que les centres polygonaux, automatiquement refont les mouvements qu'ils ont déjà faits, dont l'empreinte est prise.

Le quatrième facteur : **mémoire nominative**, est généralement peu utilisé, ce qui est un tort, car il peut rendre de très sérieux services. Je l'emploierais de préférence pour les passages rebelles, pour les fragments qui se fixent difficilement. C'est la *mémoire du nom de la note*. En disant les notes à haute voix, en même temps qu'on joue sur l'instrument, on développe la mémoire des muscles *phonateurs*, de tous ceux concourant à la phonation, qui sont nombreux et naturellement exercés. Il suffira parfois du souvenir du nom d'une note pour qu'aussitôt le mécanisme mnémonique se déroule avec une impulsion nouvelle, le nom des notes aidant à franchir le passage difficilement retenu. Solfier en étudiant ces quelques fragments récalcitrants développera aussi par contre-coup la *mémoire auditive*.

Le **mémoire analytique** sera d'autant plus profitable et utilisable que les connaissances musicales seront complètes. Si l'on peut analyser les accords, les coupes harmoniques, mélodiques, cela sera un précieux appoint. Si les éléments d'harmonie font défaut, on se contentera d'observer, de comparer les mesures entre elles, on verra qu'il y a un mouvement de croches continu durant plusieurs mesures, que la même basse revient quatre, cinq ou six fois, que le déplacement des doigts ou des avant-bras sont presque nuls ou considérables, que la tonalité ou la modalité persistent ou varient, etc... Tout ce qui fixera l'*attention* sera utile. Cette *mémoire analytique* agit beaucoup comme un renforçateur de toutes les autres.

Le facteur **rythmique** n'est pas positivement un nouveau facteur, il se trouve déjà très puissant dans la *mémoire tactile et musculaire*, voir même *nominative* et *visuelle*.

On retient généralement plus facilement les rythmes précis et originaux; le rythme si puissant en musique, générateur de cet art — oserai-je dire — est senti par toutes les natures, même par les plus grossièrement douées. Expliquer la *mémoire rythmique* demanderait des développements que je ne puis me permettre ici; il me suffira de dire qu'il est de toute première nécessité de travailler spécialement l'*indépendance des muscles*, indépendance des doigts, des mains, des avant-bras, des bras, des jambes et des pieds, indépendance rythmique : augmenter dans l'étude le mouvement utile et supprimer les associations des mouvements inutiles. Plus les impressions seront obtenues par le travail

d'*indépendance*, grâce à un effort d'*immobilité*, mieux se localiseront les œuvres musicales. J'ai montré dans le chapitre traitant de *l'indépendance musculaire* la nécessité absolue de faire ce travail spécial qui donne des résultats considérables dans un temps relativement restreint.

Je termine par la **mémoire auditive**, non pas que je la considère comme peu utile ou négligeable, mais simplement parce qu'on est porté à lui attribuer un rôle beaucoup trop prépondérant. Cette mémoire est plus *corrective* qu'*impulsive*; elle sera d'un plus grand secours pour les instruments n'émettant généralement qu'un son à la fois, n'ayant à jouer qu'une ligne mélodique. Son efficacité, quoique très appréciable, sera moindre pour les instruments à clavier, pour les instruments polyphoniques.

Chacune des mémoires : *visuelle, tactile, musculaire, nominative, analytique, rythmique, auditive*, apportant son appoint, il résultera de leur ensemble un grand renforcement de la mémoire totale, si l'on sait tirer profit de chacun de ces facteurs. On devra les exercer séparément, de diverses manières, afin de faire une *empreinte nette, puissante et persistante*.

Dans un des chapitres précédents (p. 12), traitant de la *Durée de l'étude*, j'ai insisté sur la nécessité de dépenser une forte somme d'*attention* pour obtenir de sérieux progrès avec un *minimum* d'étude. Je dois terminer ce chapitre sur la mémoire en insistant également sur la **nécessité absolue de dépenser une forte attention — sans elle il ne peut y avoir de mémoire.**

**L'attention renforcée, dirigée, maintenue, alliée à la puissance répressive de toute pensée étrangère envahissante, jointe à un travail régulier et répété autant que possible aux mêmes heures, entretiendra le fonctionnement régulier des centres psychiques supérieurs et des centres polygonaux; une coordination motrice, une conscience des mouvements, un mécanisme basé sur l'indépendance des muscles, conservera et développera la mémoire.**

Des exercices purement mécaniques ainsi basés faciliteront le réveil des œuvres apprises; le mécanisme étant en bon état n'entrave pas le libre déroulement de la mémoire.

Par un travail conscient et attentif, on ravive les empreintes, on les fortifie chaque jour, c'est en quelque sorte un dressage des centres supérieurs et des centres inférieurs, entraînant un circuit plus rapide et dépourvu d'arrêt en cours de route. **Un travail pianistique bien fait doit être suivi de mémoire; on doit arriver — si l'on sait travailler — à ne presque plus être obligé de faire une étude spéciale pour le « par cœur », la mémoire devant être naturellement la résultante d'une bonne étude.**

## CHAPITRE XI

# L'INTERPRÉTATION

---

Pour bien interpréter une œuvre musicale, il est nécessaire de posséder quelques notions d'harmonie et de contrepoint. J'estime même qu'il est utile de « composer » un peu soi-même, ou tout au moins de savoir comment l'on compose et ce qu'est l'inspiration.

Afin de transmettre aux auditeurs la pensée d'un maître, il est indispensable de la comprendre. L'exécutant parfait, ne doit pas être simplement comparable aux disques phonographiques, qui ayant enregistré des vibrations, les transmettent mécaniquement au public.

L'interprète doit être plus qu'une machine, qu'un rouage inconscient. Son œuvre, — à lui, — consiste à recréer celle du compositeur et c'est là ce qui différencie le jeu des pianistes de celui des appareils automatiques, pourtant si perfectionnés, que l'industrie s'efforce de répandre depuis quelques années. C'est la aussi ce qui différencie les pianistes entre eux et fait que le même morceau joué par plusieurs *artistes*, prend des aspects parfois si différents.

Qu'est-ce donc que l'inspiration? Quel est son mécanisme, sa genèse?

Avoir la prétention de résoudre d'aussi complexes problèmes serait vraiment faire preuve d'une grande naïveté. Tout ce que l'on peut raisonnablement tenter, c'est de jeter un peu de lumière dans cet inconnu, en évitant de masquer son ignorance avec des mots ou des phrases qui n'expliquent rien, tels que : C'est un quelque chose qui dépasse l'entendement, un don de la nature, un reflet de la divinité, etc...

Essayant de n'employer que des mots compréhensibles et significatifs, je dirai donc :

L'inspiration se manifeste lors d'une puissante vibration de l'être.

Nous réagissons à la *joie* (plaisir), et à la *douleur* (peine).

Telles sont les deux affections primordiales des hommes, toutes celles qui en découlent n'en sont que des différenciations.

Toutes les *passions* qui nous agitent, les *sentiments* et les *sensations* qui nous émeuvent, peuvent être des facteurs d'inspirations.

La nature contient toutes nos joies et toutes nos peines.

\* \* \*

Une lande aride, désolée, disposera par influence, par ambiance, notre intimité autrement qu'une prairie toute fleurie, égayée par les chants et les rondes de filles gracieuses.

Le premier paysage m'inspirera une mélodie grise, sans éclat, monotone ou déchirée par quelques cris d'impuissance, devant l'inexorable marche mécanique de la nature indifférente; le second paysage, à la Corot, m'accordera tout différemment, et de la disposition générale de mon être s'égerbera une mélodie au rythme léger, aux sonorités claires et limpides.

La faculté d'inspiration est proportionnelle au degré d'aptitude à vibrer à l'unisson des phénomènes extérieurs ou intérieurs qui nous émeuvent, unie à la faculté de transmuter en sonorité les émotions ressenties.

L'inspiration est résultante d'une sensation ou d'une émotion présente ou passée. Il faut un choc pour que l'étincelle jaillisse de la pierre.

L'émotion par le même phénomène variera en intensité et en forme, suivant l'humain qui vibrera par elle.

La différenciation est infinie, l'organisation de chaque artiste, l'atavisme qu'il subit, l'existence qu'il a vécue, l'accumulation des sensations diverses, le milieu où il s'agite, sont autant de causes différenciatrices.

Nous pouvons voir une transformation d'infini, dans ce mécanisme de l'inspiration : Le même phénomène impressionnera différemment les individualités présentes, et chacune d'elles, transmutant ce phénomène en sonorités, il en résultera un nombre de « compositions » musicales qui, quoique issues d'une même excitation, seront différentes, modifiées, par leur passage dans des organismes distinctifs. Chacune de ces œuvres musicales, à son tour, étant écoutée par de nombreux auditeurs, éveillera chez chacun d'eux des sensations, des pensées, des émotions différentes et adéquates à leur être psychologique et moral.

Quelle que soit l'émotion ressentie, son intensité, sa forme, c'est elle qui sera le choc faisant jaillir l'étincelle de *l'inspiration*.

Suivant l'organisme récepteur, éclora de cette transmutation une œuvre picturale, musicale, littéraire ou autre. Tel artiste, s'il est un *visuel*, transmettra aux humains cette vibration dont il fut impressionné, au moyen du « dessin », du « modelage », de la « couleur »; tel autre, aura recours aux « ondes sonores », s'il est un *auditif*, chacun suivant son tempérament et ses connaissances.

Certains, dont les facultés sont moins nettement établies, ou la science plus imparfaite, éprouvent le besoin de faire des incursions dans un art voisin du leur, ce qui, le plus souvent est une preuve d'impuissance, une preuve du manque d'indépendance de leurs centres sensitifs; il semble que les faisceaux nerveux particuliers à ces centres, aient des houppes terminales dont les fibrilles se croisent, s'entremêlent et se mettent à vibrer par contact, par sympathie, par manque d'indépendance. Il en est

de même des doigts d'un pianiste sans talent, sans « mécanisme », qui voulant lever l'annulaire ne peut immobiliser les doigts voisins.

De même, pour l'artiste créateur, existe cette dépendance native, dont le travail, la pensée, l'effort conscient, l'éducation, triomphent plus ou moins, suivant les facultés naturelles et l'intelligence qu'il apporte à son travail.

C'est alors qu'apparaît l'indispensabilité de la technique, du *métier* nécessaire à la cristallisation tangible de l'impression d'art.

De cette sensation rapide, de cet éclair de vie, la technique s'empare, elle l'enserme en ses griffes; le degré de talent fera la force de ce filet, dont le pêcheur sera l'artiste.

Plus le *métier* (la technique), sera complet, moins on le verra, plus les moyens employés seront invisibles et mieux se dégagera et se transmettra l'émotion.

Le talent est l'esclave des efforts qu'il coûte; comme l'esclave, il doit beaucoup faire et se cacher toujours.

C'est la science du « métier », = solfège, harmonie, contre-point, connaissance des timbres, de l'étendue et des moyens de chaque instrument, — qui permettra au musicien de placer en bon ordre les signes des notes sur les lignes tracées.

Personne ne niera qu'il soit indispensable de connaître l'écriture musicale — la notation — pour transcrire une mélodie; la musique est un langage qui n'échappe pas aux lois communes; de même, je ne pourrais écrire un poème en langue allemande si je n'entendais que le français, de même — un homme ne pourra — si *artiste* soit-il, écrire une phrase musicale s'il ignore les signes dont se servent les musiciens. Il lui faudra de toute nécessité connaître le système de notation, les valeurs, leur relativité, tout ce qui s'ensuit et plus il aura de science, plus il sera susceptible de mettre sur le papier le reflet, la copie, de ce qui flamba dans son être intime.

Par l'écriture il faudra prolonger cette sensation, qui fut si courte, si fugitive, mais dont l'empreinte est en nous; la technique, le travail chaque jour recommencé seront les armes qui pourront secourir l'artiste dans cette lutte acharnée; pas à pas, il lui faudra vaincre, l'effort succédant à l'effort, les reculs survenant parfois mais devant être courageusement surmontés; avec héroïsme, il poursuivra son œuvre créative.

Balzac dit fort bien dans la *Cousine Bette* : « Produire! accoucher! élever laborieusement l'enfant, le coucher gorgé de lait tous les soirs, l'embrasser tous les matins avec le cœur inépuisé de la mère, le lécher sale, le vêtir cent fois des plus belles jaquettes qu'il déchire incessamment; mais ne pas se rebuter des convulsions de cette folle vie et en faire le chef-d'œuvre animé qui parle à tous les regards

---

<sup>140</sup> Balzac, *La Cousine Bette*, p. 269.



en sculpture, à toutes les intelligences en littérature, à tous les cœurs en musique; c'est l'exécution et ses travaux.

« Cette habitude de la création, cet amour infatigable de la maternité qui fait la mère enfin, cette maternité cérébrale si difficile à conquérir, se perd avec une facilité prodigieuse. L'inspiration c'est l'occasion du génie. Elle court, non pas sur un rasoir, elle est dans les airs et s'envole avec la défiance des corbeaux, elle n'a pas d'écharpe par où le poète la puisse prendre, sa chevelure est une flamme, elle se sauve comme ces beaux flamants blancs ou roses le désespoir des chasseurs. Aussi, le travail est-il une lutte lassante que redoutent et que chérissent les belles et puissantes organisations, qui souvent s'y brisent.

« L'artiste est semblable à ces amoureux de féeries, qui, pour obtenir leurs princesses, combattaient des enchantements sans cesse renaissants<sup>140</sup>. »

Si l'on a vibré réellement, si l'on possède avec les connaissances indispensables le courage à toute épreuve, on pourra, seulement alors, créer une œuvre vraie, sincère, qui sera l'expression de l'émotion ressentie.

Plus l'écriture sera la fidèle esclave de l'inspiration, mieux le lecteur, l'auditeur, seront susceptibles de vibrer à l'unisson de l'auteur.

De grands artistes eux-mêmes se sont parfois laissé influencer par l'*automatisme de la technique* et ils ont produit des œuvres d'une habileté prodigieuse, mais desquelles toute inspiration était absente. De même de grands virtuoses laissent agir leurs centres polygonaux inférieurs, leurs doigts courir sur le clavier et font entendre des torrents de notes sans penser à faire *de la musique*.

De même aussi des natures qui ne sont pas douées, mais auxquelles on apprend le *métier*, inondent la terre de productions sans vie, parfaites en tant que technique, mais absolument étrangères à ce qui mérite le titre d'œuvre d'Art.

L'inspiration devra toujours présider à l'élaboration.

Avant tout : VIBRER.

Posséder ensuite un *organisme* enregistreur et transmetteur (transformateur) qui, subissant une émotion, la puisse transmuter mentalement en une image visuelle, auditive ou intellectuelle.

Posséder aussi une *technique*, un métier nécessaire pour opérer la transformation de la *conception* en une *production*.

Avoir enfin le courage de *travailler* avec persévérance, pour trouver l'expression vraie, pour la

---

<sup>141</sup> Keckeynski, Trois conférences faites à Varsovie.

dégager d'une foule d'inutilités encombrantes et s'approcher ainsi davantage de l'expression la plus juste, susceptible de noter et de transmettre ce que nous avons senti au plus profond de notre être.

Tels sont, selon moi, dégagés de toute spéculation métaphysique, les mystères de l'*Inspiration*. L'interprète qui abordera l'étude des productions d'art, dirigera son travail de telle sorte qu'aucune difficulté de mécanisme ne puisse enrayer le libre développement des pensées et des émotions fixées par le compositeur.

S'il a su mettre en pratique les divers moyens indiqués dans ce volume, il ne sera pas obligé de faire un travail spécial *des nuances*, car tous ses gestes ayant été exécutés en vue du seul but désirable : reconstitution la plus parfaite et la plus fidèle de la création de l'artiste, les nuances deviendront une *résultante* de l'ensemble de ses efforts.

Il ne commettra pas l'erreur de prendre le *mécanisme* pour le but unique vers lequel tendent toutes les heures passées au piano, mais pour le *moyen* lui permettant de faire oublier le *métier*, pour ne plus voir que le résultat à obtenir : *l'émotion d'art*.

Le seul travail complémentaire, couronnement de tous les autres, consiste à chercher les grands effets, les oppositions, afin de ménager et faire valoir les *forte* et les *pianissimo*. Mais, ici plus que partout ailleurs souvenons-nous qu'il n'y a sur terre que des *relativistes*.

Le plus fidèle exécutant sera celui qui recherchera : *non pas quelle interprétation il devra donner au morceau, mais ce qu'a voulu dire l'auteur*.

On doit, avant tout, être certain :

- 1° De faire exactement les notes marquées.
- 2° D'observer rigoureusement la mesure.

On croit, trop souvent hélas, que les nuances se cherchent et se trouvent dans l'altération de la mesure ou de la valeur des notes. Cela est une grave erreur et jouer avec rigidité, comme un métronome, en serait une autre.

Weber, dans une lettre au directeur de musique de Leipzig, Praeger, écrit fort justement : « *La mesure ne doit pas être comme une meule de moulin tyrannique mais elle doit être au morceau de musique ce que le pouls est à la vie de l'homme*<sup>141</sup>. »

\* \* \*

---

<sup>142</sup> *La vie émotive*, « influence de la musique sur la respiration, le cœur et la circulation capillaire », *Revue scientifique*, 1897, no. 1, p. 104.

<sup>143</sup> *Contribution à l'étude expérimentale de l'influence de la musique sur la circulation et la respiration*, Thèse de Bordeaux, 1898.

<sup>144</sup> *Influence de la musique et des couleurs sur le système nerveux de l'homme et des animaux*, *Annales neurologiques (russes)*, 1989. Analyse dans la *Revue médicale* du 26 juillet 1898, par E. Margouliés.

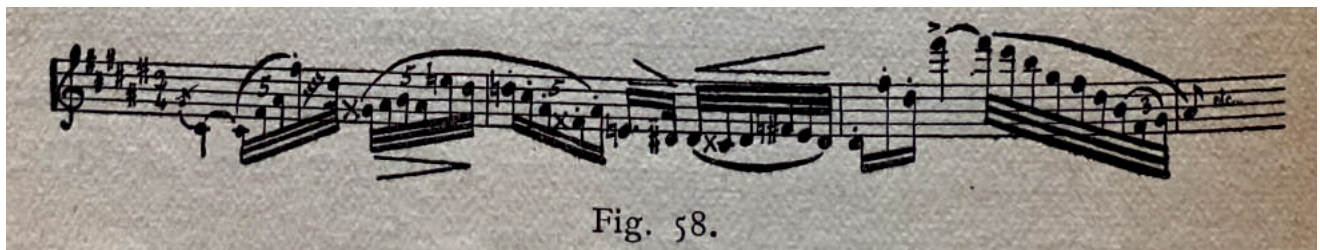
<sup>145</sup> *Les Coefficients respiratoires et circulatoires de la musique*.

C'est principalement la musique de *Chopin* que les pianistes défigurent avec le plus d'inconséquence, prouvant ainsi qu'ils ignorent les conseils qu'il s'efforça de donner à ses élèves : « que votre main gauche soit votre maître de chapelle et garde toujours la mesure ». Lui-même l'observait toujours, et c'est là souvent l'unique moyen de faire revivre sa pensée.

Se garder aussi de ne pas exagérer le *Rubato* et comprendre ce que disait *Liszt* à son sujet : « Supposez un arbre que le vent fait ployer. Entre ses feuilles passent les rayons de soleil, et la lumière tremblotante qui en résulte, c'est le *Rubato*. »

Nul mieux que *Chopin*, n'a possédé cette faculté d'écrire plus exactement ce qui chantait en son être; il passait des heures, des jours, à chercher la *valeur exacte*, — toute son œuvre est là qui le prouve.

Prenons par exemple, le nocturne no. 5, en *fa # mineur*. Voyez les mesures : 12, 13, et 14 : fig. 58



Le choix de ces valeurs diverses prouve suffisamment son désir d'obtenir une exécution fidèle.

*Les nuances devront se chercher dans les modifications des sonorités et non pas dans l'altération des valeurs des notes.*

Si le compositeur « sait » écrire, il trace exactement sa pensée; sinon, il ne mérite pas que ceux qui ont laborieusement acquis un bon mécanisme se donnent la peine d'étudier ses balbutiements.

3° Ne pas oublier que le *Rythme* est un des plus puissants moyens d'agir sur l'organisme de l'auditeur. Les natures les plus frustes réagissent à sa puissance. Je ne parle pas seulement du rythme banal, indispensable, que l'on marque sur les temps forts, mais aussi du *grand rythme*, des grandes relativités contenues dans l'œuvre : il est l'essence même de l'art musical.

Tous les phénomènes de la nature : la chaleur, la lumière, les sonorités, ne sont que des vibrations. Leurs qualités respectives varient avec leur rapidité, leur longueur d'onde.

Le rythme aussi est une vibration. Son influence est grande sur l'organisme humain. Les travaux de *Binet et Courtier*<sup>142</sup>, des docteurs *Guibaud*<sup>143</sup>, *Dogiel*<sup>144</sup>, *Tarchanoff*, *Ferrari* et tant d'autres, sans oublier *Vaschide* et *J. Lahy*<sup>145</sup> prouvent que le *rythme* a une influence considérable sur la respiration et la

<sup>146</sup> Traduction d'Emile Heintz, p. 50 et suivantes.

circulation.

Ces réactions s'augmentent par l'émotivité.

L'émotivité s'intensifie par les contrastes, or ces derniers seront d'autant plus sensibles que le fond de la mesure et du rythme aura d'égalité; la plus petite modification, par ce fait, deviendra perceptible tandis qu'une mesure flottante, un rythme imprécis, ne s'établissant pas nettement seront cause que les modifications passagères restent inaperçues.

4° Observer les mouvements indiqués par l'auteur.

Ce livre n'étant pas un traité de solfège, je ne puis donner la signification des différents termes ou locutions usitées.

Le volume de *Weingartner*, sur l'art de diriger<sup>146</sup>, est des plus utile à consulter, renfermant des conseils fort précieux, tels que :

« Il n'y a pas de *Tempo lent*, qui n'exige à certains passages un mouvement plus rapide pour éviter l'impression d'une trop grande lenteur.

« Il n'y a pas de *Presto*, par contre, qui n'exige aussi bien une interprétation tranquille de certains passages, pour ne pas annihiler les moyens d'expression par trop de précipitation.

« ... *Avancer* ou *retenir* dans le tempo ne doit jamais donner l'impression de recul, de choc ou de violence. »

On oublie aussi trop facilement, ou on ignore : que l'*allegro* était beaucoup plus lent du temps de *J.-S. Bach*, que de nos jours :

Que l'*andante*, est un peu plus lent que l'*andantino*, l'*allegretto* moins vif que l'*allegro*.

*Con anima*, ne veut pas dire : en animant, mais : avec âme.

**Il faut se garder aussi de contracter la maladie de la vitesse exagérée.**

La grande facilité obtenue grâce à un travail opiniâtre, permet aux doigts d'exécuter les mouvements les plus difficiles avec une aisance et une vélocité des plus remarquables. Les pianistes qui possèdent un excellent mécanisme se laissent souvent entraîner par leurs doigts, ces derniers, *inconscients*, s'emparent de la direction du cerveau qui alors suit sans bien s'en rendre compte.

Cette vertigineuse et grisante rapidité peut attirer un succès d'étonnement, mais elle empêche ceux qui écoutent d'entendre la *musique*.

\* \* \*

Leur sens auditif est frappé par un tel flot de sonorités diverses et multiples, qu'il n'y peut plus rien démêler. L'auditeur entend tomber des grappes de notes, tels des grains de millet versés d'un sac, c'est un feu d'artifice d'ondes sonores, une pluie diluvienne de vibrations, se bousculant, s'entre-croisant, et formant un épais rideau empêchant la musique de passer.

*Beethoven* disait des pianistes : « La vélocité de leurs doigts met en fuite leur intelligence et leur sensibilité. »

(*Marx. Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Clavier-werke.*)

Ces pianistes à la « 4e vitesse » ont des excuses : ayant de bons doigts, ayant joué leur morceau un très grand nombre de fois, ces répétitions multiples leur permettent d'exécuter les associations de mouvements avec une grande vélocité; l'ouïe s'étant ainsi exercée à entendre vite, ne peut plus leur servir à contrôler l'allure générale, ils croient jouer lentement quand ils dépassent déjà le mouvement trop accéléré.

Les harmonies leur semblent séparées par de longs intervalles, l'œuvre musicale leur paraît froide et vide, ils bousculent alors phrases sur phrases, pour obtenir une sensation de chaleur, d'enthousiasme. Ils sont habitués à la dose et il leur faut chaque jour la forcer davantage.

Leurs nerfs, leurs muscles leurs centres psychiques subissent les mêmes lois physiologiques que celles subies par tous les hommes. De même que l'organisme accoutumé à un poison (morphine, cocaïne, etc.), éprouve le besoin d'une croissante consommation pour en mieux subir l'action, de même l'instrumentiste habitué aux sonorités si souvent répétées et entendues n'en ressent plus les effets, son organisme n'y réagissant presque plus.

L'unique moyen pour éviter ce danger consiste à laisser reposer les œuvres à l'étude et à varier le répertoire.

5° Observer rigoureusement les indications de nuances écrites par l'auteur.

Bien souvent j'eus la surprise de constater que des *instrumentistes de talent*, des professeurs de chant *renommés*, commettaient l'erreur de confondre : *crescendo* avec *accelerando*, *diminuendo* avec *rallentando*.

*Crescendo* et *diminuendo*, sont des termes d'*accentuation* et non pas de mouvement.

*Crescendo*, veut dire *en croissant*, en augmentant la *sonorité*; si un changement d'allure était possible il faudrait qu'il soit exécuté contrairement à ce que s'imaginent et enseignent les redoutables *maîtres*?... dont je viens de parler. *Elargir* un peu avec le *crescendo*, *animer* légèrement pendant le

---

<sup>147</sup> Weingartner. *L'art de diriger*, p. 5.

<sup>148</sup> *Id., ibid.*, p. 35.

*diminuendo*, serait plus logique et peut parfois être d'un bon effet. Ce qui s'explique facilement :

— Le *crescendo* augmentant la sonorité; les intervalles entre chaque note sont bien *emplis* de vibrations qui permettent à la rigueur d'élargir le mouvement.

— Le *diminuendo* au contraire, diminuant la *sonorité*, l'intervalle entre chaque note devient plus sensible et pour éviter des *trous*, des *vides* qui les séparent, il serait plus intelligent d'accélérer légèrement l'allure générale au lieu de la ralentir.

Je ne puis mieux faire pour compléter ces indications que de citer à nouveau *Weingartner* :

« De nos jours on est encore obligé de faire remarquer et de répéter dans les meilleurs orchestres que le *crescendo* et le *diminuendo* doivent s'obtenir d'une façon régulièrement progressive. »

« *Diminuendo* signifie *Forte*, *crescendo*, *Piano*, disait *Bülow*. Il n'y a là qu'une contradiction apparente, car un *crescendo* joué déjà fort et un *diminuendo*, *piano*, n'auraient d'autre résultat que de détruire *crescendo* et *piano*<sup>147</sup>. »

Il est bien évident aussi que ces indications de nuances doivent être adaptées aux lieux et places où elles sont inscrites. Certains *crescendo* commençant sur un *pianissimo*, ne devront atteindre qu'un simple *piano*, tandis que d'autres s'augmenteront jusqu'au grand *fortissimo*.

Tout dépend du caractère de l'œuvre et de l'endroit où ces indications sont placées.

« Il est très important de considérer si une suite d'*accents* se trouve à un passage qui se développe avec une intensité de « son » égale, ou bien si ces accents se trouvent au milieu d'un *crescendo* ou d'un *diminuendo*, car alors leur intensité doit croître ou diminuer en proportion<sup>148</sup>. »

Nous ne devons pas non plus oublier que nous faisons de la musique et que cet art étant perceptible par l'entremise de l'ouïe, il est urgent d'attirer l'attention du public vers de *belles sonorités*.

Le charme du son est une des ressources de l'art musical. Or, quels que soient les avis et les goûts, les tendances modernes vers lesquelles on se sent irrésistiblement entraîné, il n'est pas niable ni même discutable que priver l'art d'un de ses moyens d'extériorisation ne soit un amoindrissement et par conséquent une erreur.

Il est toujours difficile de trouver des formes neuves, des effets nouveaux, en rapport avec les complexités et les exigences modernes.

Sans doute il est méritoire d'apporter une pierre nouvelle à l'édifice artistique, mais pour cela, il est indispensable de connaître la *tradition* laborieusement acquise par les générations qui nous ont

---

<sup>149</sup> *L'Hygiène du violon*, édit. Delagrave, p. 53.

précédées, par tous les courageux et patients efforts d'une longue chaîne ininterrompue de cerveaux d'artistes et de penseurs.

Quelques jeunes compositeurs confondent *tradition* avec *routine*, mêlant ainsi l'admirable et le méprisable, l'intelligence et la sottise, la connaissance et l'ignorance; ils perdent ainsi des conquêtes qui ont coûté tant de luttes, tant de nombreuses observations à nos savants devanciers.

Il ne suffit pas d'être vrai, sincère, naïf, il faut connaître les formes laborieusement arrachées à la nature et ne s'affranchir du joug des lois qui en découlent qu'avec discernement et conscience. L'homme qui voudrait ignorer les travaux scientifiques antérieurs à sa naissance inventerait peut-être la chandelle tandis que nous en sommes à l'électricité.

Le même précipice d'inconséquence guette l'artiste, qui veut faire table rase de toutes les œuvres du passé!...

Cette chasse à la naïveté est puérite : que dirait-on d'un homme de lettres demandant du *lolo*, un *dada*?

Les artistes peintres qui ont contribué à la diffusion de telles idées sont à présent débordés par les flots de toute une génération de *sans valeur*, niant la tradition qu'ils ignorent, s'imaginant que le *métier* est nocif, que l'art est facile ils encombrant le monde de productions ne méritant guère d'être ni regardées, ni discutées.

Il est temps que les musiciens prennent garde pour ne pas tomber dans les mêmes errements.

Soyons modernes! Nous est-il possible vraiment d'être autre chose?

Ajoutons des effets nouveaux si nous avons le bonheur de le pouvoir, mais gardons-nous d'appauvrir le langage musical en laissant se perdre des ressources précieuses.

Écoutons ce cri de M. Lucien Greilsamer<sup>149</sup> :

« La musique moderne, avec ses innovations radicales, les changements profonds de son écriture tient notre esprit en éveil constant, et l'absorbe au point que l'ouïe ne devient plus qu'un intermédiaire neutre, ne prenant presque aucune part au régal qui devrait lui être destiné. Elle semble ainsi s'échapper du domaine des sens, et devenir, pour les uns, un pur jeu de l'esprit, un kaléidoscope de combinaisons savantes et ingénieuses, pour les autres, une abstraction sentimentale, dans laquelle il est plus tenu compte des intentions spirituelles que des réalisations matérielles. »

On dit trop souvent que le piano possède des sons tout faits, ce n'est pas du tout vrai. Nous devons toujours chercher à obtenir une belle sonorité exempte de dureté. *Chopin* était des plus intransigeant à

---

<sup>150</sup> *L'Art de diriger*, p. 19.

cet égard et ne laissait pas continuer de jouer un élève qui *tapait* le clavier, il souffrait réellement par l'audition d'un son brutal.

6° Soigner les détails, en pensant qu'il n'y a rien d'inutile dans une grande œuvre.

La perfection naît d'une multitude de petites choses, qui, séparément, semblent parfois insignifiantes et qui par leurs successions, diversifient presque indéfiniment le jeu des pianistes.

Que ce travail nécessaire des détails ne vienne pourtant pas faire oublier qu'ils concourent tous à un *effet d'ensemble*.

« Certes, écrit Weingartner<sup>150</sup>, il n'y a *rien* dans une œuvre qui n'ait son importance et *chaque* détail a sa raison d'être, mais *autant cependant qu'il est subordonné au caractère fondamental d'unité du morceau, caractère qui doit tout dominer.* »

Enfin pour bien interpréter une œuvre, il est nécessaire de *vivre* avec elle.

Il faut savoir profiter de nos jolies et de nos peines, c'est quand nous les subissons le plus intensément que nous devons repenser, ou rejouer, les morceaux ou les passages en rapports avec notre état psychique. Nous sommes en ces moments plus aptes à vibrer à l'unisson du compositeur, nous percevons des nuances plus subtiles, plus vraies, nous comprenons mieux l'émotion qui précéda et dirigea sa conception. Nous trouvons alors les sonorités impossibles à noter, auprès desquelles l'écriture n'est qu'un grossier canevas.

C'est pourquoi le professeur doit choisir des morceaux en rapports avec l'âge et la mentalité de ses élèves.

Un ouvrage entier consacré à l'interprétation serait insuffisant pour traiter cet important sujet.

En l'être de génie viennent se refléter toutes les émotions, toutes les aspirations humaines. Chaque compositeur est un microcosme. C'est par lui que se fait connaître tout l'inexprimé qui pleure ou chante dans tous les cœurs. Il est le foyer où viennent se condenser les mille petites brindilles, dont les flammes à peine visibles séparément, constituent par leur agglomération l'intense fournaise dont la lumière dissipe les ténèbres qui nous étouffent, dont la chaleur réchauffe nos élans d'enthousiasme, trop souvent transis par la logique rigide et glacée de l'intérêt.

« *Beethoven, s'écrie V. Hugo, c'est l'âme allemande!* »

L'artiste est le prêtre de *la religion*. *La religion* (relegare) celle qui unit les hommes — ne peut être que *l'Art*, les autres en sont une émanation ou une flétrissure.

---

<sup>151</sup> *William Shakespeare*, p. 77.

<sup>152</sup> *La Morale d'Épicure*, par Guyau, p. 31.



\* \* \*

« L'esprit humain a une âme, cette âme est l'idéal.

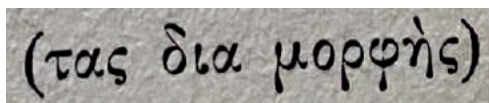
« L'art suprême est la région des égaux.

« La musique est la vapeur de l'Art. Elle est à la poésie ce que la rêverie est à la pensée, ce que le fluide est au liquide, ce que l'océan des nuées est aux ondes. » V. Hugo<sup>151</sup>.

La musique entre pour un cinquième dans l'essence même de l'intelligence, puisqu'elle développe un de nos sens les plus précieux.

On a dit souvent qu'elle rendait meilleur, je ne veux pas contredire absolument cette séduisante proposition, mais alors supprimons les marches guerrières! — S'il n'est pas entièrement prouvé qu'elle augmente la somme de bonté sur la terre, il est au moins évident qu'à notre époque de morale utilitaire, à l'aurore de l'agonie des dieux, elle peut être d'un précieux secours pour atténuer ce que l'instruction et l'éducation mal appliquées ont encore de sécheresse; mieux que les arts dits plastiques, la musique est le langage du sentiment, de la tendresse, de l'amour. Elle ne connaît pas de frontière — elle est le *langage universel*.

Je ne puis me priver du plaisir de citer la pensée d'*Epicure*, si bien comprise et traduite par Guyau : « Des plaisirs de la vue ou de la forme (see image below) n'est pas absent tout sentiment esthétique; quant aux plaisirs de l'ouïe, encore plus purs, ils touchent de plus près à l'âme; ne sont-ils pas produits par une simple vibration, par un mouvement d'atomes. Or, le mouvement est peut-être dans la matière ce qu'il y a de moins matériel<sup>152</sup>. »

The image shows a close-up of a piece of paper with handwritten Greek text in black ink. The text is enclosed in parentheses and reads "(τας δια μορφής)". The handwriting is cursive and somewhat informal.

L'art est nécessaire à la *vie*, celui qui ne vibre pas par lui ne vit pas intégralement et c'est un des devoirs de l'Éducateur que de préparer l'enfant à *voir*, à *sentir*, à *vibrer*, il doit lui donner cette joie : *d'aimer la beauté*, cet idéal éternellement poursuivi et qui ne sera jamais absolument défini!

La musique polyphonique, dernier-né des arts, probablement le plus ancien en tant que rythme et mélodie, entraîne aux sentiments collectifs. C'est elle le *grand symbole*, qui par sa netteté de fond et son imprécision de détail, permet à tous ceux qui l'écoutent, tout en frissonnant collectivement par elle, de poursuivre individuellement leur rêve de joies et de douleurs.

— Emotion collective avec adaptation individuelle. —

L'art musical est le plus répandu, mais hélas, si chacun se croit capable d'en parler, ceux qui le peuvent raisonnablement, légitimement, sont rares, même parmi les musiciens.

\* \* \*

Qui donc oserait donner à un ingénieur, son avis sur la construction d'un pont s'il n'a, par ses études, acquis ce droit? Et nombreux sont ceux qui n'hésitent ni à critiquer ni à louer une œuvre musicale, quoique étant incapables de solfier!

Puis, on parle de la musique et de là aussi vient le mal :

il n'y a pas de la musique, mais différents genres de musique, si dissemblables entre eux que le même titre ne peut leur convenir.

Celui qui eut assez de courage et de persévérance, un amour de l'art musical suffisamment intense et durable pour se condamner à se faire des doigts, à gagner à l'aide d'un travail quotidien, la technique indispensable et dont les efforts pour l'acquérir sont si pénibles aux natures artistes, celui-là dis-je, doit aussi avoir le respect de son talent et ne le consacrer qu'à l'étude des belles œuvres. Il ne doit pas descendre jusqu'aux instincts bas et vulgaires, mais au contraire attirer à lui et faire monter ceux qui, enlisés dans le fossé, aspirent à quitter la boue pour contempler la pure lumière, les prés et les fleurs.

Evitez de partager l'erreur, si répandue, qui consiste à croire qu'un professeur quelconque et de peu de valeur est très suffisant pour les débuts. C'est là une trompeuse économie. Si les conseils sont mauvais, les habitudes contractées sont mauvaises. Il faut ensuite plusieurs années de travail pour se débarrasser des défauts enregistrés et encore ne le peut-on pas toujours complètement.

Ce calcul des parents parcimonieux est doublement erroné. Non seulement l'enfant devra consacrer beaucoup de temps pour détruire avant de reconstruire, le prix des leçons nécessaires à ce travail dépassera celui qui eut été demandé par un professeur de valeur, mais de plus, il est à craindre que l'élève découragé, s'il aime encore entendre de la musique, ne veuille plus la travailler, ou n'apporte plus à son étude les soins et l'ardeur indispensables, bien heureux encore si son goût artistique n'est pas à tout jamais faussé.

Que dirait-on de parents qui nourriraient leurs enfants avec des détritiques, parce qu'ils sont jeunes, se réservant plus tard quand ils seront plus grands de leur donner une alimentation saine et abondante. Si ces pauvres petits ne mouraient pas empoisonnés, il est certain que toute leur vie leur organisme débilité se ressentirait de cette mauvaise nourriture des premières années.

Il en est de même pour l'étude du piano, on souffre toute sa vie par la faute des leçons quelconques reçues durant la première jeunesse.

Dans un ouvrage consacré à l'enseignement des enfants, j'insisterai sur cette vérité, ainsi que sur les dangers d'un travail excessif tant au point de vue de la santé physique qu'au développement du sentiment musical.

Fuyez le professeur disant qu'il est ennuyeux de donner des leçons, car il avoue ainsi son incapacité. De quel enthousiasme pourra-t-il faire vibrer ses élèves s'il dort on bâille d'ennui. Il étouffera le feu dont il devrait intensifier la flamme.

\* \* \*

Pour faire revivre l'œuvre d'un Maître il faut avoir un mécanisme capable de réaliser les sonorités que nous pouvons concevoir. Le devoir du professeur est donc avant toute autre chose d'enseigner à ses élèves quels sont les moyens dont ils peuvent et doivent disposer, pour acquérir cette fidélité de mouvements, de pressions, de dosages d'attaques nécessaires pour toute bonne interprétation.

J'ai toujours constaté que mes élèves avaient ce que l'on appelle un *bon style*, résultant uniquement d'une étude consciente, intelligente, rationnelle, d'un mécanisme leur permettant d'obtenir les sonorités qu'ils désiraient.

Si le travail était bien conduit, si on n'augmentait pas stupidement les heures d'études et si on les réduisait au minimum, en leur donnant le maximum d'utilisation, abandonnant les répétitions oiseuses, — si préjudiciables au sentiment artistique, — il resterait du temps pour donner conjointement à l'étude pianistique quelques notions indispensables d'harmonie et de contre-point. Nous aurions alors des musiciens, quelquefois même des artistes, là où souvent nous ne trouvons que d'insupportables jongleurs.

Il est surprenant, à notre époque où la science a réalisé de si positifs progrès, de constater que l'enseignement des instruments est demeuré aussi empirique, aussi indifférent à toutes les connaissances capables de l'aider et de le faciliter.

Il y a des êtres extraordinairement doués qui, quels que soient les premiers enseignements reçus atteignent aux plus hauts sommets de l'Art, — mais j'oserai dire que notre devoir de « Professeur » consiste à développer en chacun les qualités latentes; le sujet le moins doué, le moins artiste est intéressant à faire travailler et nous devons par notre méthode *adaptée à son temperament, à ses aptitudes, à ses désirs*, l'aider à connaître les joies intimes de l'Art.

Nos efforts et nos pensées n'ayant de valeur que celle que nous leur attribuons, parmi toutes les illusions, tous les assujettissements, toutes les inutilités de la vie : L'Art n'est-il pas notre plus beau hochet? Celui qui donne une valeur à nos larmes, une grandeur à nos sourires!

Venant de l'inconnu, perdus dans l'inexplicable, entraînés fatalement à la poursuite de l'énigme inconnaissable! Découvrant ou devinant, imaginant ou pressentant le *Comment*, sans jamais entrevoir le *Pourquoi!* — Les splendeurs de l'Art nous élèvent au-dessus de nous-mêmes, ses radiations bien-faisantes, propices à la quiétude enviée, sereinement nos êtres.

Il demeure!... Toujours égal à lui-même — *Supra Terrestre* — *Supra Progrès*.

Les préoccupations varient, l'Évolution des êtres et des choses poursuit sa course vers le mirage du but impossible.

Dans l'incompréhensible tourbillon, où l'instant qui passe jamais ne revient, il n'est qu'un point fixe : — L'ART!

