MÉTHODE des MÉTHODES
de Piano
OU
Traité de l'Art de jouer de cet Instrument

Basé sur l'analyse des meilleurs ouvrages qui ont été faits à ce sujet en particulier: des Méthodes

DE

Ch. Ph. E. Bach. Marpurg, Türk, A. E. Müller, Dussek, Clementi, Hummel,

M M. Adam, Kalkbrenner et A. Schmidt.

ainsique sur la comparaison et l'appréciation des différents Systèmes d'Exécution et de doigter de quelques Virtuoses Célèbres

TELS QUE M.M.

Chopin, Cramer, Döhler, Henselt, Liszt, Moscheles Thalberg

OUVRAGE COMPOSÉ SPÉCIALEMT.

Pour les Classes de Piano du Conservatoire de Bruxelles et pour les Ecoles de Musique de Belgique

PAR

F. J. FÉTIS

Maître de Chapelle du ROI des Belges,

et Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles,

ET

J. MOSCHELES

Pianiste de S. A. R. Le Prince Albert et Professeur à l'Academie Royale de Musique à Londres.

La 2me. Partie contient 18 Etudes de perfectionnement composées par

MM. Benedict, Chopin, Döhler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelssohn, Méreaux,

Moscheles, Rosenhain, Thalberg et Wolff.

2me. Partie
Etudes de Perfectionnemt.
Prix : 18 f.

1. L.

1re. Partie
Prix
25 f.

à PARIS, MAURICE SCHLESINGER, Editeur, 97. Rue Richelieu.

à Londres, chez Chappel & Cie. à Berlin, chez A. M. Schlesinger.

PREFACE.

Beaucoup de professeurs de Piano se persuadent qu'il n'y a plus rien à dire concernant l'art de jouer de cet instrument: à ceux là, je répondrai par l'invitation de lire mon ouvrage, s'ils persistent dans leur opinion après l'avoir examiné avec soin, j'avouerai volontiers que j'ai eu tort de le faire.

Il pourra sembler étrange qu'un homme qui n'a jamais été que pianiste assez malhabile se soit donné la mission d'écrire sur un art qui lui est si peu familier! je dois pourtant déclarer que cette objection ne m'a point ébranlé lorsqu'elle s'est présentée à mon esprit, que je n'en suis pas moins resté convaincu que je pouvais faire un ouvrage utile, suivant le plan que je m'étais formé, et que cela m'était d'autant plus facile, que je n'avais point de système à faire prévaloir.

De quoi s'agissait il en effet? De résumer et de comparer toutes les opinions de quelque valeur concernant l'art de jouer du Piano, d'en faire l'analyse, et d'en tirer, autant que cela se pouvait, des règles générales à l'abri de toute discussion. De là le titre que j'ai choisi de *MÉTHODE DES MÉTHODES*, c'est à dire, *RÉSUMÉ ANALYTIQUE DE TOUTES LES MÉTHODES*. Au reste, j'ai expliqué dans l'introduction les motifs qui m'ont conduit à entreprendre ce travail: je ne pourrais que répéter ici ce que j'y ai dit. J'espère qu'après avoir lu ce morceau, on sera convaincu que mon ouvrage est absolument neuf dans son objet, et qu'il est de nature à lever les doutes qui existent dans l'esprit de beaucoup de professeurs, notamment à l'égard du doigter, dont je crois avoir trouvé les règles certaines.

Après avoir terminé mon travail, j'ai desiré le soumettre à l'examen d'un grand artiste qui fut en même temps professeur expérimenté, et le nom de M. Moscheles s'est immédiatement présenté à mon esprit. L'amitié dont il m'honore me faisait espérer de lui un langage sincère sur les qualités et les défauts de mon ouvrage. Ses éloges ont surpassé mon attente: sa critique m'a éclairé sur plusieurs points, et je lui dois d'heureuses corrections. De plus il a compris la nécessité d'ajouter à ce que j'avais fait des leçons élémentaires pour les élèves commençans, et de grandes études pour ceux qui ont acquis de l'habilité. Il a bien voulu se charger de cette partie de l'ouvrage, et en a ainsi relevé la valeur.

Ne voulant rien négliger de ce qui pouvait ajouter à l'intérêt de cette méthode, mon éditeur a acquis de quelques uns des plus célèbres pianistes de notre époque des études spécialement composées pour cet ouvrage: il suffit de citer avec Moscheles, Chopin, Mendelsohn, Thalberg, etc. pour faire comprendre quelle variété de style doit se rencontrer dans cette collection, qui complète la *MÉTHODE DES MÉTHODES DE PIANO*

Paris, 1er Novembre 1840.

F. J. FETIS.

M. S. 2345

PRINCIPES DE MUSIQUE.

DES SONS ET DES NOTES.

1° Les sons produits par la voix et les instruments se distinguent par des noms.

Les noms par lesquels on désigne les sons des voix et des instrumens de musique sont: *UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI.*

Une suite de sons rangés dans l'ordre de *UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI,* compose ce qu'on appelle une *GAMME.*

2° Les sons produits par les grosses cordes d'une basse ou par les touches de l'extrémité gauche du clavier du piano sont appelés *SONS GRAVES;* ceux de l'extrémité droite, *SONS AIGUS.*

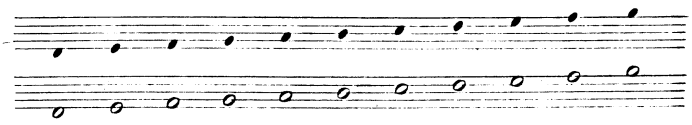
Les sons intermédiaires sont plus ou moins graves, plus ou moins aigus.

3° La suite des sons, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu fournit une série de gammes dans lesquelles les notes et les touches du piano se présentent rangées de la même manière et dans cet ordre: *UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI; UT, RÉ, MI, FA SOL, LA, SI; UT, RÉ, MI,* &.

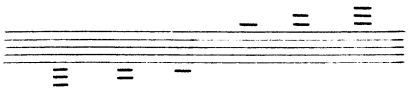
4° La première série de sons *UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI,* s'appelle *PREMIÈRE OCTAVE;* la seconde *DEUXIÈME OCTAVE,* et ainsi de suite.

5° On représente les sons par des points d'une certaine grosseur, noirs ou formant un petit cercle, qu'on appelle *NOTES.*

Ces points sont rangés sur un assemblage de cinq lignes, nommé *PORTÉE,* de cette manière:

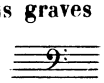


La note placée sous la ligne inférieure de la portée représente le son le plus grave; celle qui est au dessus de la ligne supérieure représente le plus aigu. Lorsqu'on veut représenter des sons plus graves ou plus aigus que ceux des notes de la portée, on ajoute en dessous ou au-dessus de celle ci, des petites lignes additionnelles

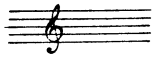
Exemple. 

Pour ne pas trop multiplier ces lignes, on place quelquefois au dessous des notes graves ou au dessus des aigües un 8, qui indique l'octave inférieure ou supérieure de la note écrite.

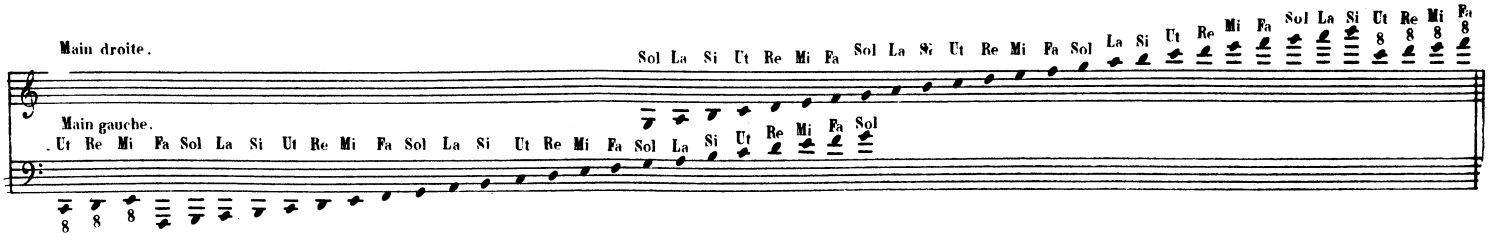
DES CLEFS.

6° Les sons les plus graves du piano et qui appartiennent à la main gauche sont distingués par un signe placé au commencement de la portée, et qui est fait ainsi:.....  ce signe est appelé clef de *FA.*

Dans la musique moderne, ce signe est placé sur la quatrième ligne. Cela se reconnait parceque cette ligne passe entre les deux points. La clef de *FA* placée sur cette ligne indique la position de la note *FA,* qui s'y trouve en effet.

Les sons moins graves et les sons aigus, qui appartiennent à la main droite, se distinguent par la clef de *SOL,* qui est faite ainsi:  , et qui est posée sur la deuxième ligne: la note *SOL* est sur cette ligne.

7° La série des notes, depuis la plus grave jusqu'à la plus aigüe, se représente de cette manière, dans la musique de piano:



DES DIÈSES, DES BÉMOLS ET DU BÉCARRE.

8° Entre les sons *UT, RÉ,* ou *RÉ, MI,* &, il y a d'autres sons intermediaires; mais pour ne pas multiplier les noms et les signes de notes, on a supposé que ces sons étaient tantôt *UT* élevé, tantôt *RÉ* baissé, et ainsi des autres notes. Ces notes intermédiaires sont représentées sur le clavier du piano par les touches noires.

9 Le signe des notes élevées est fait ainsi: ♯. On l'appelle *DIÈSE;* il se place avant la note.

10 Le signe des notes baissées est fait ainsi: ♭. On l'appelle *BÉMOL;* il se place aussi avant la note.

11 Lorsqu'on veut indiquer que l'élévation ou l'abaissement des notes doit cesser, on se sert d'un signe appelé *BÉCARRE,* qui est fait ainsi: ♮.

DE LA DIFFÉRENCE DES GAMMES ET DES TONS.

12. La distance d'une touche blanche du clavier à une autre touche blanche s'appelle *TON*, lorsqu'il y a une touche noire entre elles.

La distance d'une touche blanche à une autre, entre lesquelles il n'y a point de touche noire, est un *DEMI-TON*.

Ainsi de *UT* à *RÉ*, de *RÉ* à *MI*, de *FA* à *SOL*, de *SOL* à *LA* de *LA* à *SI*, on compte autant de tons; tandis que de *SI* à *UT*, et de *MI* à *FA*, on ne compte que des demi-tons.

13. La distance d'une touche blanche à la touche noire la plus voisine est un *DEMI-TON*. Ainsi, d'*UT* à *UT* ♯, d'*UT* ♯ à *RÉ*, d'*UT* à *RÉ* ♭, de *RÉ* ♭ à *RÉ* ♮, il y a autant de demi-tons.

14. Dans la gamme ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, il n'y a que deux demi-tons qui sont entre les troisième et quatrième notes, et entre les septième et huitième.

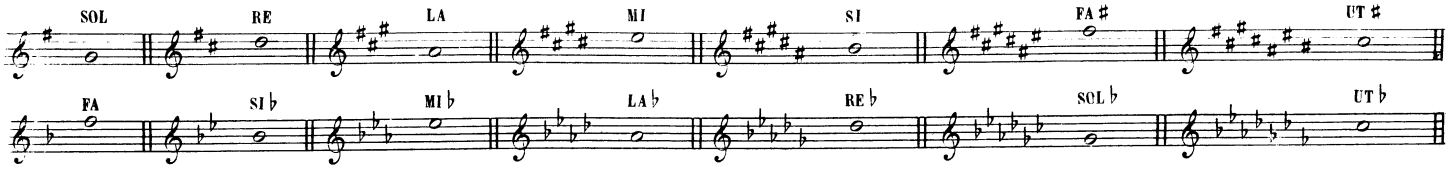
Lorsqu'on veut faire des gammes sur le même modèle, en commençant par d'autres notes que *UT*, il faut régler les distances des notes par autant de dièses ou de bémols qui sont nécessaires pour que les demi-tons soient aux mêmes places, c'est-à-dire, entre la troisième et la quatrième note, et entre la septième et la huitième.

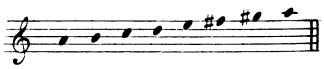
Ainsi, si l'on veut commencer une gamme par *SOL*, on met un dièse au *FA*, en sorte qu'on a un demi-ton entre *SI* et *UT*, qui sont les troisième et quatrième notes, et entre *FA* et *SOL*, qui sont les septième et huitième. Si on veut commencer la gamme par *FA*, on met un bémol à *SI*, qui est la quatrième note, pour la rapprocher d'un demi-ton vers la troisième, et le second demi-ton se trouve naturellement entre les septième et huitième, *MI* et *FA*.

15 Une gamme qui commence par *UT*, s'appelle la *GAMME DU TON D'UT*; et l'on dit que *UT* est la *TONIQUE*. Et ainsi des autres.

TABLEAU DU PLACEMENT DES DIÈSES ET DES BÉMOLS

POUR LES GAMMES DE TOUS LES TONS.

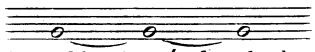


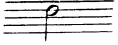
16. Dans toutes ces gammes, la troisième note est placée à la distance de deux tons de la tonique; mais il en est où cette troisième note n'est distante de la tonique que d'un ton et demi; par exemple celle-ci:... 

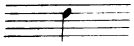
Dans ce cas, il y a un ton de distance entre la troisième et la quatrième note.

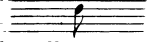
Les gammes de cette espèce sont appelés *MINEURES*, et les autres, *MAJEURES*. Le demi-ton est placé entre la septième et la huitième note dans les gammes mineures comme dans les majeures, et l'on y élève le sixième degré d'un demi-ton en montant.

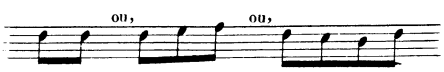
DE LA DURÉE DES SONS ET DE LA VALEUR DES NOTES.

17. Dans la musique moderne, le signe de la plus longue durée relative de sons est fait ainsi on l'appelle *RONDE*. Si la durée absolue doit être plus longue, par exemple le double ou le triple de la valeur de ce signe, on en lie plusieurs de cette manière: ..... 

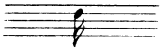
18. Le signe de la moitié de la durée de la ronde s'appelle *BLANCHE*, il est fait ainsi  Deux blanches égalent la durée de la ronde.

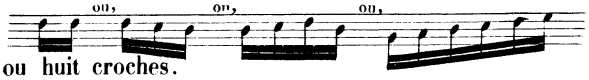
19. Le signe représentant un son dont la durée est le quart de la ronde, ou la moitié d'une blanche, est la *NOIRE*, dont voici la forme  Quatre noires égalent une ronde, ou deux blanches

20. Le signe d'un son dont la durée est la huitième partie de la ronde, ou le quart de la blanche, ou la moitié de la noire, est la *CROCHE*, dont voici la forme 

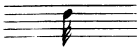
Plusieurs croches liées ensemble offrent ces figures 

Huit croches égalent une ronde, ou deux blanches, ou quatre noires.

21. Le signe d'un son dont la durée est la seizième partie de la ronde, la huitieme de la blanche, le quart de la noire, et la moitié de la croche, est faite ainsi:  On l'appelle *DOUBLE-CROCHE*, c'est à dire, qui a un double crochet.

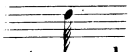
Plusieurs doubles-croches liées ensemble présentent ces figures: 

Seize doubles-croches égalent une ronde, ou deux blanches, ou quatre noires, ou huit croches.

22 Le signe d'un son dont la durée est la trente-deuxième partie de la ronde, la seizième de la blanche, la huitième de la noire, le quart de la croche, et la moitié de la double-croche, s'appelle *TRIPLE-CROCHE*. Il a cette forme 

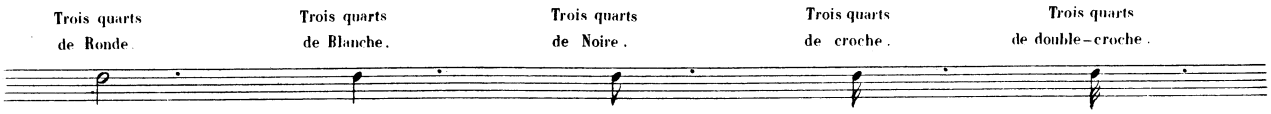
Plusieurs triples croches liées ensemble offrent ces figures: 

Trente-deux triples-croches égalent une ronde, ou deux blanches, ou quatre noires, ou huit croches, ou enfin seize doubles croches.

23. Le signe d'un son dont la durée est la soixante-quatrième partie d'une ronde, la trente deuxième d'une blanche, la seizième d'une noire, la huitième d'une croche, le quart d'une double-croche, et la moitié d'une triple se nomme *QUADRUPLE-CROCHE*, il est fait ainsi. 

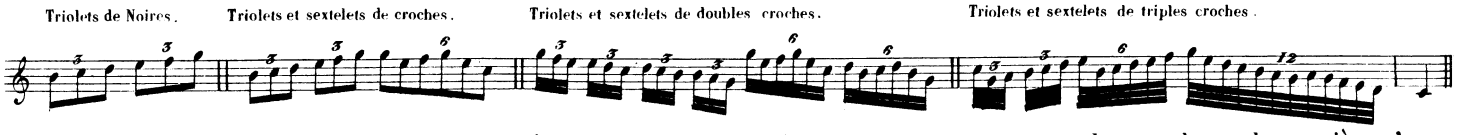
Soixante-quatre quadruples-croches égalent une ronde, ou deux blanches, ou quatre noires, ou huit croches, ou seize doubles-croches, ou trente-deux triples-croches.

24. On représente un son dont la durée égale trois quarts de la ronde en plaçant un point après une blanche; un son égal à la durée de trois quarts d'une blanche par une noire pointée; un son égal à la durée de trois quarts de noire, par une croche pointée; un son égal à la durée de trois quarts de croche, par une double-croche pointée; enfin, un son égal à la durée de trois quarts de double-croche, par une triple croche pointée.

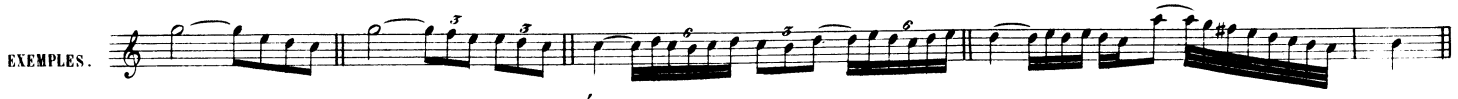


25 Les durées des sons ne sont pas toujours des divisions binaires d'une unité de durée quelconque; on doit quelquefois les représenter par des divisions ternaires. Ainsi, lorsque des sons doivent avoir une valeur égale au tiers d'une blanche, on les représente par des noires surmontées du chiffre 3; des tiers de noires, ou des sixièmes de blanches, se représentent par des croches surmontées du même chiffre ou d'un 6; des tiers de croches, ou des sixièmes de noires, par des doubles croches, accompagnées des mêmes chiffres; des tiers de doubles croches, ou des sixièmes de croches, ou des douzièmes de noires, par des triples-croches surmontées d'un 3 ou d'un 6, ou de 12. On nomme ces divisions *TRIOLETS* *SEXTELETS*.

EXEMPLES.



26. Lorsque deux notes semblables sont liées ensemble par ce trait ⌒, on ne prononce pas la seconde, et la première s'augmente de toute la valeur.



DE LA DURÉE RELATIVE DU SILENCE

DANS LA MUSIQUE.

27. Il y a dans la musique des silences égaux à la valeur de chaque valeur de note.

Le silence égal à la valeur d'une ronde se nomme *PAUSE*; il a cette forme . Celui qui égale la valeur d'une blanche est appelé *DEMI-PAUSE*; il est fait ainsi: . Le *SOUPIR*  est le silence égal à une noire, le *DEMI-SOUPIR*  est celui qui correspond à la valeur d'une croche. Le *QUART DE SOUPIR*  a la durée d'une double-croche; le *HUITIÈME* de soupir  , la valeur d'une triple-croche; le seizième de soupir  , celle d'une quadruple croche.

DE LA DISPOSITION DES SIGNES DE DURÉE,

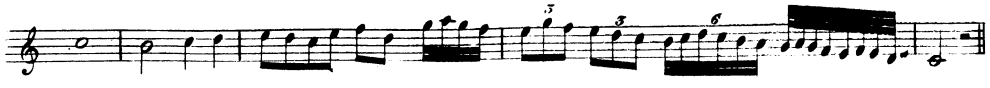
ET DE LA MESURE DU TEMPS DANS LA MUSIQUE.

28. Pour faciliter la lecture de la musique, on renferme entre deux barres verticales | | les notes et les silences dont la valeur correspond à une certaine unité de temps qui peut être divisée en deux, trois ou quatre parties.

Tout ce qui est renfermé dans l'espace des deux barres s'appelle proprement, en musique, *UNE MESURE*.

EXEMPLE

DE LA DISPOSITION DES DIFFÉRENTES VALEURS DANS LES MESURES.

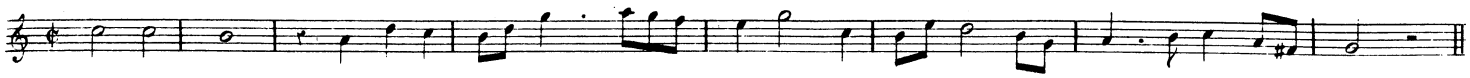


29. Lorsque les valeurs de notes ou de silences contenues entre deux barres égalent la valeur d'une ronde, on divise le contenu de chaque mesure en deux, ou en quatre parties, appelées *TEMPS*.

30. **L**e signe d'une division en deux temps est fait ainsi ¢ ; on le met, comme tous les autres signes de division de temps, à côté de la clef.

EXEMPLE

D'UNE DIVISION DE LA MESURE A DEUX TEMPS.



31. **L**e signe d'une mesure à quatre temps est celui-ci C : chaque temps à la valeur d'une noire.

EXEMPLE

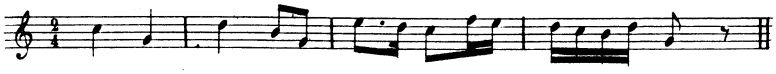
D'UNE DIVISION DE LA MESURE EN QUATRE TEMPS.



32. **L**orsque les valeurs de notes ou de silences contenues entre les deux barres égalent une blanche, on divise la mesure en deux temps de la valeur d'une noire chacun. **L**e signe de cette division est celui-ci: $\frac{2}{4}$.

EXEMPLE

D'UNE MESURE À $\frac{2}{4}$



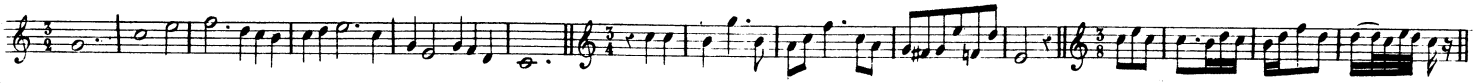
On appelle *BINAIRES* les mesures à deux et à quatre temps.

33 **L**es mesures *TERNAIRES* sont celles dans lesquelles le contenu des deux barres égale la valeur d'une ronde pointée, ou d'une blanche pointée, ou enfin d'une noire pointée.

Le signe d'une mesure à trois temps égalant la valeur d'une ronde pointée est celui-ci: $\frac{3}{2}$; celui d'une mesure égale à la valeur d'une blanche pointée a cette forme $\frac{3}{4}$; enfin celui d'une mesure égale à la valeur d'une noire pointée est faite ainsi: $\frac{3}{8}$.

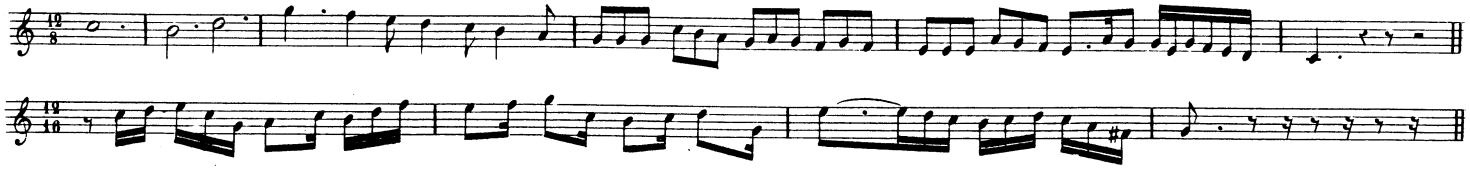
EXEMPLES

DE CES DIFFÉRENTES MESURES.



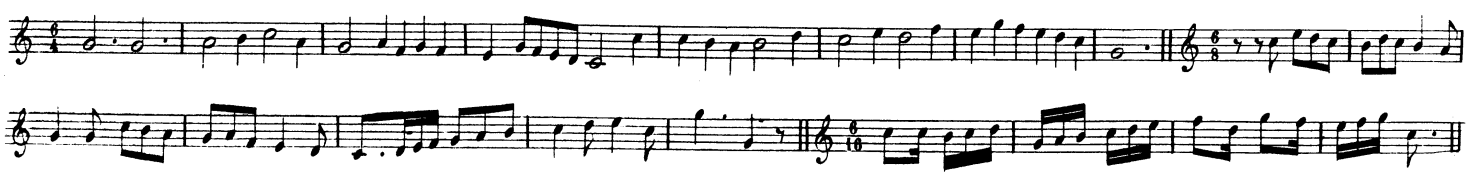
34. **I**l y a des mesures binaires dont les temps sont à division ternaires. **T**elles sont celles de la valeur d'une ronde pointée divisible en quatre temps d'une noire pointée, qu'on indique par ce signe $\frac{12}{8}$, ou de la valeur d'une blanche pointée, divisible en quatre croches pointées, et qu'on indique par $\frac{12}{16}$.

EXEMPLES.



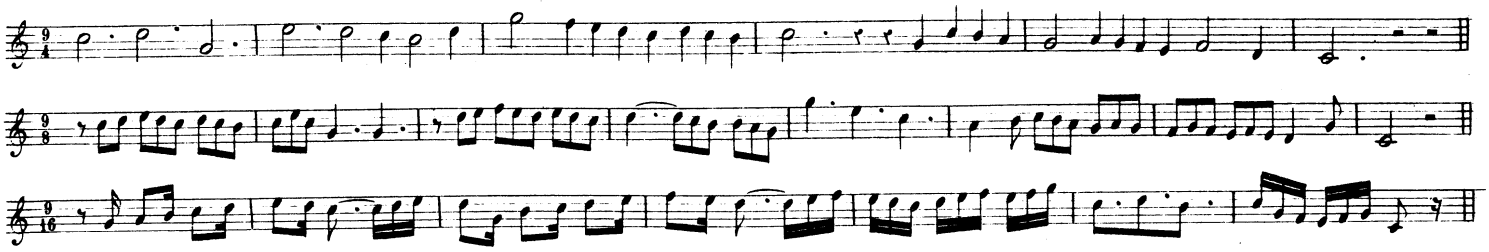
Telles sont aussi la mesure de la valeur d'une ronde pointée divisible en deux temps de trois noires, chacun, indiquée par $\frac{6}{4}$; la mesure de la valeur d'une blanche pointée divisible en deux temps de trois croches chacun, indiquée par $\frac{6}{8}$; et enfin la mesure de la valeur d'une noire pointée divisible en deux temps de trois doubles-croches, indiquée par $\frac{6}{16}$.

EXEMPLES.



Il y a aussi des *MESURES TERNAIRES A TEMPS TERNAIRES*, savoir: 1° la mesure à trois blanches pointées divisible en trois temps de trois noires chacune, elle est indiquée par $\frac{9}{4}$. 2° la mesure de trois noires pointées, divisibles en trois temps de la valeur de trois croches; on l'indique par $\frac{9}{8}$. 3° La mesure de trois croches pointées, divisible en trois temps de trois doubles croches chacun. Cette mesure est indiquée par $\frac{9}{16}$.

EXEMPLES

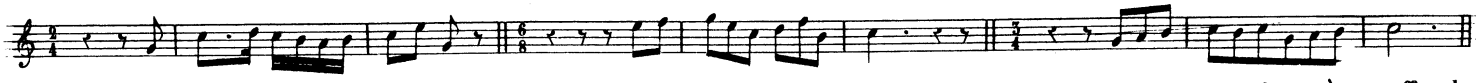


40. Quelquefois la première mesure d'un morceau de musique est incomplète et commence par une seule note, par deux ou par trois, qui n'ont pas la valeur de tous les temps dont cette mesure devrait être composée.

EXEMPLES.

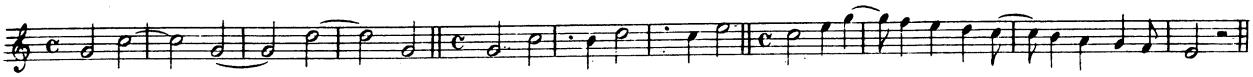


Ces dispositions irrégulières de la mesure supposent qu'un silence égal à ce qui manque pour la completer précède la première note, en sorte que les exemples qu'on vient de voir ne sont que des abréviations de ceux-ci:



Lorsque la durée d'un son se prolonge d'un temps sur un autre, ou d'une mesure sur la suivante, on donne à cet effet le nom de Syncope:

EXEMPLES.



DU MOUVEMENT

Les notes n'ont entre elles que des valeurs relatives qui ne représentent pas de durée absolue. C'est le mouvement qui détermine la durée positive de chaque note, suivant qu'il est vif, modéré ou lent.

Les nuances du mouvement, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide, sont très diverses. On les indique communement par des mots italiens qui n'ont pas eux mêmes une signification bien précise, mais qui font connaitre d'une manière approximative le caractère du morceau.

Voici une liste de ces mots employés habituellement, depuis l'indication du mouvement le plus lent jusqu'au plus rapide.

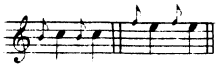
1° *LARGO, LENTO, SOSTENUTO*, nuances peu différentes d'un mouvement très lent.
2° *LARGHETTO*, assez largement.
3° *ADAGIO*, lentement.
4° *MAESTOSO*, majestueusement.
5° *ANDANTINO*, allant un peu, sans trop de lenteur.
6° *ANDANTE*, allant d'un mouvement décidé.
7° *AMOROSO*, amoureusement
8° *MODERATO*, modérément.
9° *GRAZIOSO*, gracieusement
10° *TEMPO GIUSTO*, d'un mouvement animé, mais pas trop rapide.
11° *ALLEGRETTO*, assez gai, mais pas trop vite.
12° *ALLEGRO*, gai, animé.
13° *CON BRIO*, assez brillant, plus vite qu' *ALLEGRO*.
14° *SCHERZO*, d'un mouvement léger et badin.
15° *VIVACE*, avec vivacité.
16° *PRESTO*, pressé, très vite.
17° *PRESTISSIMO*, avec excès de vitesse.

Toutes ces expressions sont modifiées dans leurs significations par les mots *UN POCO*; qui veut dire un peu (*UN POCO ADAGIO*, un peu lent; *UN POCO ALLEGRO*, un peu gai); *MOLTO*, qui signifie beaucoup (*MOLTO ALLEGRO*, très gai); *ASSAI*, nuance positive, plus forte que *MOLTO* (*ALLEGRO ASSAI*, fort animé); et enfin *NON TROPPO*, qui signifie pas trop (*NON TROPPO ALLEGRO*,) pas trop vite, (*NON TROPPO ADAGIO*, pas trop lent).

Ces indications, plus ou moins vagues, sont remplacés avec avantage par celles du *MÉTRONOME*, instrument dont les vibrations du balancier, plus ou moins rapides, correspondantes à la durée d'une valeur de note quelconque, prise pour unité de temps, font connaître exactement le mouvement des morceaux. Ainsi, lorsque le compositeur marque ♩ - 60 du métronome, cela indique un mouvement où il n'y a que 60 croches dans une minute, ou une croche par seconde, c'est-à-dire le mouvement le plus lent possible; et lorsqu'il marque 𝅗𝅥-120, on doit exécuter deux blanches par seconde, ce qui correspond à un mouvement fort animé.

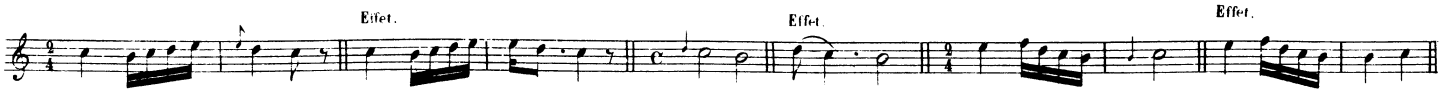
DES NOTES QUI N'ONT POINT DE VALEUR DÉTERMINÉE DANS LA MESURE.

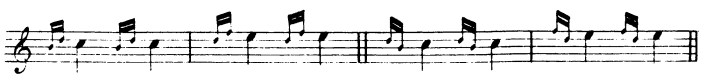
Les petites notes qui servent d'ornemens à la mélodie sont de six espèces, savoir: 1° *LES PETITES NOTES SIMPLES;* 2° *LES APPOGGIATURES;* 3° *LES DEMI-GROUPES;* 4° *LES GROUPES:* 5° *LE TRILLE;* 6° *LE MORDANT.*

Les petites notes simples sont celles qui, placées au-dessus ou au-dessous des notes réelles de la mélodie, passent avec beaucoup de rapidité, comme dans ces exemples:  Le temps de leur éxecution est si couurt, qu'il n'est point appreciable dans la durée de la mesure.

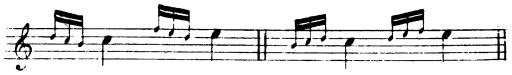
Les *APPOGIATURES* sont des petites notes d'expression dont la durée est empruntée sur celle de la note réelle qui vient après.

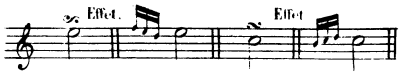
EXEMPLES.

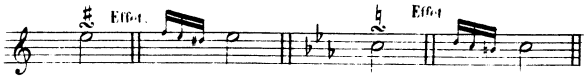


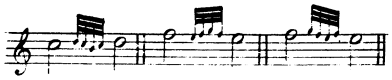
Le *DEMI-GROUPPE* est composé de deux petites notes qui doivent être exécutées avec beaucoup de rapidité. Exemples..... 

Il y a une autre espèce de demi-grouppe, dont on fait maintenant peu d'usage, et qu'on appelait autrefois *PORT DE VOIX:* il est composé de deux notes montantes ou descendantes par degrés: Exemples. 

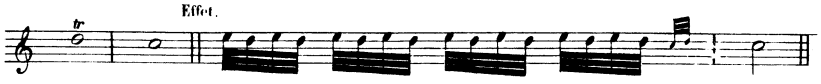
Le *GROUPPE* est composé de trois ou quatre notes ascendantes ou descendantes. On l'exécute avec beaucoup de rapidité. ..... Exemples. 

Quelquefois le grouppe est écrit par un signe de convention qui abrège, et dont la forme est celle-ci ∾ pour le grouppe descendant, et celle-ci ∽ pour le groupe ascendant. Exemples: 

Si la dernière note du groupe doit être accompagnée d'un ♯ ou d'un ♮, ces signes accompagnent celui d'abreviation ..... Exemlples. 

Le groupe de quatre petites notes, ascendant ou descendant, se termine souvent sur la note par où il a commencé; cependant il y a quelques exceptions à cet usage..... Exemples. 

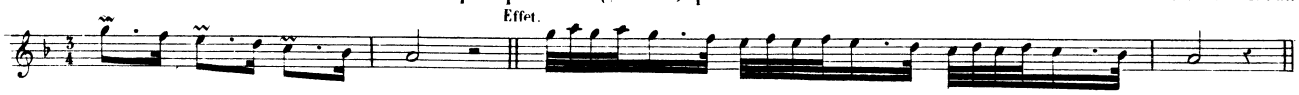
Le *TRILLE*, improprement appelé *CADENCE*, consiste en un passage alternatif et rapide d'une note à la note voisine; on l'indique par les lettres *tr*. Le trille est souvent terminé par deux petites notes d'un mouvement inverse.

Exemple. 

Lorsque le trille est placé sur une note de grande valeur, on commence avec lenteur le passage alternatif dont il est formé, et on l'accélère par degrés.

Exemple..... 

Le *MORDANT* est un trille très court: on l'indique par ce signe ∾, placé au dessus de la note où le mordant doit être exécuté

Exemple 

DES SIGNES D'EXPRESSION.

On appelle *EXPRESSION*, en musique, certaines modifications des sons qui consistent à les adoucir ou à augmenter leur force, soit tout à coup, soit par degrés.

Outre le sentiment particulier d'expression qui réside dans tout individu bien organisé, et qui modifie l'effet des morceaux de musique, il y a une expression générale et positive qui consiste à rendre exactement la pensée de l'auteur, telle qui l'a indiquée par certains signes dont il faut connaitre la valeur.

TABLE DES SIGNES D'EXPRESSION.

FF	*FORTISSIMO*	Très fort.
F	*FORTE*	Fort.
m*F*	*MEZZO-FORTE*	A demi fort.
s*Fz*	*SFORZANDO*	En forçant.
Rinf ou r*Fz*	*RINFONZANDO*	Renforçant par degrés.
M.V.	*MEZZA-VOCE*	A demi-voix.
Cresc	*CRESCENDO*	Augmentant la force peu à peu.
Decresc	*DEGRESCENDO*	Diminuant la force peu à peu.
Dim	*DIMINUENDO*	
P	*PIANO*	Doux
PP	*PIANISSIMO*	Très doux
Smorz.	*SMORZANDO*	En diminuant par degrés la force du son, autant que cela se peut.
Perdend.	*PERDENDOSI*	
Morend.	*MORENDO*	
FP	*FORTE-PIANO*	La I.re note avec force la 2.de avec douceur.
PF	*PIANO-FORTE*	La I.re note avec douceur la 2.de avec force.
Dol.	*DOLCE*	Doux.

Les signes pour indiquer l'augmentation ou la diminution rapide et en même temps progressive du son, sont celui ci, pour le premier effet , et celui ci pour le second . On fait quelquefois usage de celui-ci ∧ , pour indiquer un accent énergique.

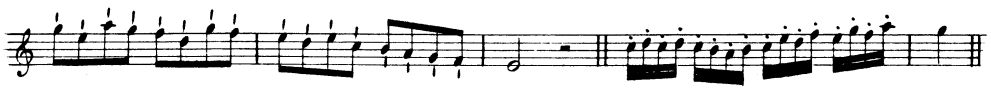
Quelques signes particuliers sont spécialement destinés à faire connaître certaines circonstances de l'exécution instrumentale. Ces signes sont:

Stac.	*STACCATO*	**Les** notes détachées.
Leg.	*LEGATO*	**Les** notes lieés.
Pizzic.	*PIZZICATO*	**Les** notes pincées
C.A.	*COL'ARCO*	**Avec** l'archet.
Scherz.	*SCHERZANDO*	**En** badinant.
Vib.	*VIBRATO*	**En** faisant vibrer le son de la voix ou de l'instrument avec force.
Cal.	*CALANDO*	**En** échauffant l'exécution.

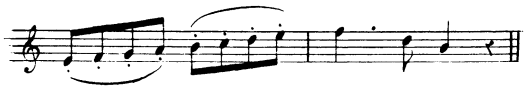
DE QUELQUES SIGNES ACCESSOIRES

Quelquefois la mesure et le mouvement doivent être suspendus par la tenue d'une note. On indique cette circonstance par ce signe , appelé *CORONA*, ou *POINT D'ORGUE*, placé au dessus ou au dessous de la note.

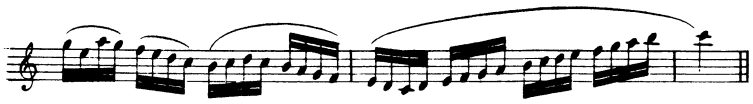
Lorsque les sons doivent être détachés, on place audessus des notes des points allongés ou ronds.

Exemples. 

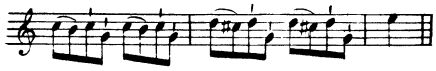
Lorsqu'on veut indiquer que le détaché doit être un peu retenu, on surmonte les points par une liaison.

Exemple. 

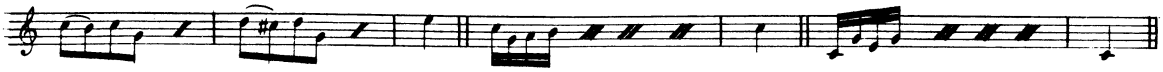
Lorsqu'il est nécessaire que les sons soient liées entre eux, les notes sont surmontées d'un trait, dont la courbe s'alonge en raison du nombre de celles qui doivent être liées.

Exemple. 

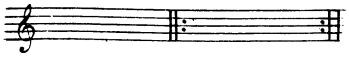
Quelquefois les notes sont alternativement liées ou détachées.

Exemple. 

Lorsqu'un passage doit être répété plusieurs fois, on emploie souvent par abréviation ces signes **/ /, // //.**

Exemples. 

A la fin de chaque morceau de musique, et quelquefois au milieu, on trouve deux barres verticales qui indiquent ou la fin, ou la division du morceau en plusieurs parties. S'il y a deux points près de ces barres, ils indiquent qu'il faut dire deux fois la section de l'ouvrage contenu entre les barres pointées.

Exemples. 

Le signe 𝄋 indique qu'il faut recommencer où il est placé.

Les mots *DA CAPO*, ou les lettres **D.C.**, font connaître qu'il faut reprendre l'exécution au commencement du morceau.

MÉTHODE

DES MÉTHODES DE PIANO

Introduction.

ART DE JOUER DU PIANO DIVISÉ EN PLUSIEURS ÉCOLES. — QUALITÉS PARTICULIÈRES DE CHACUNE. NÉCESSITÉ DE LES CONCILIER, ET DE RÉSUMER CE QUI LEUR APPARTIENT, EN UN SEUL ENSEIGNEMENT.

1. Toutes les parties de la musique ont subi tour à tour des modifications et même des transformations complètes. Les divers caractères de la musique de Clavecin et de Piano produite depuis deux siècles et demi, attestent que l'art n'a pas eu plus de stabilité en ce qui concerne ces instrumens qu'en toute autre chose.

2. La diversité des procédés de l'exécution est née des transformations de goût dans la composition; mais ce qui a peut être exercé plus d'influence sur cette diversité, ce sont les changemens radicaux introduits à différentes époques dans le système de construction des instrumens. Ces changemens ont été radicaux, parcequ'en ne cherchant que des modifications, on a trouvé des choses absolument différentes. Par exemple, quand on a imaginé de faire frapper les cordes des instrumens à clavier par de légers marteaux, au lieu de les mettre en vibration par des sautereaux armés de morceaux de plume ou de buffle, on a cru ne faire qu'une modification du clavecin et de l'épinette, tandis que le piano, résultat de cette invention, était un instrument d'un autre genre.

Le Piano est une application de la mécanique au TYMPANON, dont on frappait les cordes avec des baguettes, comme le Clavecin et l'épinette étaient des applications de la mécanique au Luth, dont les cordes étaient pincées par une plume. Le Clavecin était donc en réalité un instrument à cordes pincées: le piano est un instrument de percussion.

Or, le toucher de ces deux instruments a dû être absolument différent; car l'échappement de la languette du sautereau, par suite de sa pression sur la corde, ne pouvait se faire que d'une seule manière, et ne pouvait produire que des sons uniformes et sans nuances. Pour faire entendre les différences du PIANO et du FORTE, il fallait avoir recours au moyen mécanique des changemens de régistres, ou passer du grand clavier à celui de la sourdine: quand à l'action des doigts sur le clavier, elle était invariable. Avec le piano, au contraire, cette action se modifie pour produire des nuances de force ou de douceur; de là l'expression, de là un art nouveau et une autre théorie du toucher.

3. Les changemens successifs introduits dans le système de la construction du piano n'ont pas exercé moins d'influence sur le mécanisme des doigts. Pendant plus de cinquante ans, les marteaux qui frappaient les cordes ont été des leviers courts et légers, suspendus par des charnières de peau que le moindre effort faisait agir; les cordes étaient minces, fragiles, et devaient être menagées pour ne pas se rompre. C'est pour de tels instrumens que toute la musique de Haydn, de Mozart, de Schobert, la plus grande partie des œuvres de Clementi, et beaucoup d'ouvrages de Dussek, de Cramer et de Steibelt ont été composés. Les qualités nécessaires pour leur exécution et pour le toucher des instrumens étaient la délicatesse du tact, l'expression et la légèreté; il ne s'y joignait que des conditions de force relative.

Plus tard, et progressivement, un changement total s'est opéré dans le systême de la constrution, et par suite dans le systême du toucher. La nécessité, de plus en plus sentie, d'augmenter l'intensité du son, a fait allonger le

levier des marteaux, leur a donné plus de poids, une action plus puissante, a compliqué leur mécanisme des combinaisons d'un échappement, et a fait donner plus d'enfoncement aux touches. Dès lors on a eu des cordes beaucoup plus grosses, pour avoir un son plus fort, et pour résister aux coups des marteaux; or ces cordes ont dû être attaquées avec plus d'énergie pour être mises en vibration. Des conditions de force dans les doigts se sont donc réunies aux conditions de légèreté, et les principes du mécanisme du toucher ont dû être modifiés en raison de ces nouvelles conditions.

4. Dans toutes les transformations subies par les instrumens à touches, la disposition du clavier est la seule chose qui soit restée invariable. Il semble donc que les règles du doigté ont dû être les mêmes dans tous les temps; pourtant, il n'en est point ainsi. Mais s'il y a diversité assez considérable à cet égard dans les principes de plusieurs écoles, et à différentes époques, c'est aux variations de goût dans les formes et l'objet de la musique, ou à des habitudes, nées d'observations trop généralisées, qu'il faut les attribuer. Frescobaldj, Froberger, et après eux J. S. Bach, Handel, et tous les maitres de l'ancienne école, ont écrit pour le clavecin à trois, quatre et cinq parties réelles; pour toutes ces parties qui ont un dessein, il faut un doigté particulier dans lequel les emjambements, les croisemens de doigts et la répétition du même doigt sur plusieurs touches consécutives sont d'un fréquent usage. Dans les traits rapides, et lorsque les mains ne devaient exécuter que des mélodies ou des accompagnemens simples, l'usage du pouce devint plus rare, surtout après qu'on se fut accoutumé à jouer dans des tons où les dièses et les bémols étaient plus souvent employés que dans l'ancienne musique, parcequ'on s'apperçut que le passage du pouce opère un changement brusque dans la position de la main. Charles-Philippe-Emmanuel Bach dit dans son ESSAI SUR L'ART DE JOUER DU CLAVECIN (VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART DAS KLAVIER ZU SPIELEN, CH: I. § 7.) que son père avait entendu dans sa jeunesse plusieurs clavecinistes très habiles qui ne se servaient jamais du pouce, à moins que ce ne fut dans de grandes extensions. Les réfléxions de Jean-Sébastien Bach le conduisèrent à des meilleurs principes de doigté, dans lesquels il fit intervenir le pouce et employa chaque doigt selon sa déstination naturelle, et ces principes furent longtems connus en Allemagne sous le nom de DOIGTÉ DE BACH. Ce grand artiste, en faisant rentrer l'usage du pouce dans le mécanisme du toucher, y avait mis pour restriction de n'employer le passage de ce doigt qu'autant qu'il est absolument nécessaire, et de le rendre aussi rare qu'il est possible. Cette règle est bonne, car elle est fondée sur la nécessité d'adoucir les mouvemens de translation des mains, et d'éviter autant que cela se peut les changemens brusques de position; mais, trop préoccupés de son énoncé général, de très habiles artistes ont quelquefois imaginé des doigtés plus incommodes que le passage du pouce, pour éviter celui ci. Je signalerai dans cet ouvrage les erreurs de ce genre. Il y a diversité d'opinions sur cette question de mécanisme; je ferai voir qu'elle n'existe que parcequ'on a trop généralisé de part et d'autre, et je démontrerai que les deux théories opposées peuvent être appliquées avec succès à des cas différens.

5. Bien d'autres points de la théorie du doigté et du toucher du piano ont été controversés, et se présentent sous l'aspect d'opinions différentes dans les diverses méthodes, parceque l'habitude a fait prendre en affection aux auteurs de quelques unes de ces méthodes certaines choses, que des habitudes contraires ont fait repousser par d'autres. Par exemple, on avait remarqué que le pouce étant plus court que les autres doigts, il obligeait la main à faire un mouvement en avant lorsqu'on voulait le placer sur les touches noires, qui sont aussi plus courtes que les blanches, ce qui nuisait à la régularité du mécanisme. On avait remarqué aussi que, par sa position naturelle, ce doigt ne pouvait attaquer ces touches noires, qui sont étroites, que de côté, et conséquemment qu'il était exposé à glisser et à tomber sur les touches blanches voisines; de ces observations, on avait conclu la règle générale qui se trouve dans la plupart des anciennes méthodes, QU'ON NE DOIT POINT PLACER LE POUCE SUR LES TOUCHES NOIRES. Mais la musique de piano est maintenant beaucoup plus modulée qu'elle ne l'était alors que ces méthodes ont été publiées; les tons herissés de bémols et de dièses se présentent à chaque instant, et l'on a reconnu que la règle, trop rigoureuse pour l'époque actuelle, mettrait obstacle à la production d'une multitude de

traits, et que les inconvéniens qu'on voulait éviter seraient souvent remplacés par d'autres plus considérables. D'absolue qu'elle était, la règle est donc devenue conditionnelle; c'est à dire qu'on ne fait usage du pouce sur les touches noires, que lorsque cela est nécessaire ou avantageux.

6. Dans ce qui précède, on voit des différences essentielles et radicales dans la théorie du toucher et du doigté du piano, qui sont nées de la différence des temps et des transformations de la musique; en voici, qui sont le résultat des opinions particulières de quelques grands artistes, et de l'objet que chacun d'eux s'est proposé.

7. De célèbres pianistes disent que les mains doivent tomber d'elles mêmes sur le clavier, qu'elles doivent être à peu près immobiles; et que les doigts un peu allongés doivent faire peu de mouvement dans le frappé des touches. D'autres pianistes célèbres pensent que la forme elliptique et allongée de la main ôte de la force aux doigts, et qu'il est nécessaire que ceux ci tombent d'aplomb sur les touches, les frappent avec énergie, et exécutent des mouvemens assez grands pour imprimer une forte impulsion aux marteaux.

8. De célèbres pianistes enseignent à exécuter tous les mouvemens de translation de la main, dans les suites de sixtes et d'octaves, par une articulation libre du poignet, et sans le concours de l'avant bras; d'autres pianistes non moins renommés assurent que les octaves faites de cette manière sont lourdes et d'un effet uniforme, tandis qu'en raidissant le bras, on a plus de rapidité, de légèreté, et plus de facilité à modifier la force des sons. M.r M. se joint à cette dernière manière d'exécuter les octaves et les doubles notes détachées. Dans le fait, on peut employer avec avantage ces deux méthodes, suivant les effets qu'on veut produire, car il y aura toujours plus d'énergie, plus de sureté dans l'exécution des octaves par le poignet, et plus de finesse dans celles qui seront faites à bras tendus.

9. Le jeu lié, égal et poli de l'école de Clementi et de celle de Kalkbrenner est remarquable par une grande correction de mécanisme, et par son élégante facilité. Tout est beau, pur, régulier, dans les types de ces écoles. On n'y admet pas ce que j'appellerai LES PROCÉDÉS DE LA PRODUCTION DES SONS, procédés que je trouve dans l'école de Hummel, et plus encore dans celle de Moscheles. Celui-ci a plusieurs manières différentes d'attaquer la note, en raison de l'effet qu'il veut produire, et tout le monde avoue que ce n'est point en vain qu'il fait usage de ces ressouces d'un art particulier, et que son jeu est aussi remarquable par la variété que par le brillant. Il y a aussi des procédés dans le jeu de Liszt, mais ils sont d'autre nature, et son talent est la déviation la plus complète qu'on puisse imaginer de l'ecole de Hummel. La délicatesse du toucher n'est pas l'objet principal de son talent, et ses vues se portent sur l'augmentation de puissance du piano, et sur la nécessité de rapprocher cette puissance de celle de l'orchestre, autant qu'il est possible. De là certaines combinaisons qui lui sont particulières de l'emploi fréquent des pédales avec des procédés spéciaux d'attaque des touches; combinaisons d'un grand effet, mais qui exigent une étude longue et approfondie de l'instrument ainsi que beaucoup de force nerveuse.

10. C'est aussi vers l'augmentation de puissance du piano que les vues de M. Thalberg se sont portées, et c'est dans la réalisation de ces vues que son admirable talent s'est développé; mais ses procédés, pour atteindre au but qu'il se proposait, ont été différens de ceux de Liszt. Considérant que la musique de piano, en acquérant le brillant, a fait porter la main droite vers les notes élevées, tandis que la main gauche attaquait les notes grâves, et que par suite de cette disposition, le centre du clavier reste souvent inoccupé, et laisse un vide dans l'harmonie, il s'est proposé de jeter dans ce centre une partie chantante et à sons soutenus, pendant qu'une partie brillante se ferait entendre dans les sons aigus, accompagnée par une basse puissante. Ce problême difficile, il l'a résolu de la manière la plus heureuse, et son jeu offre la singulière illusion d'un clavier occupé par trois ou quatre mains habiles. Bien que celles de M. Thalberg soient de dimentions peu ordinaire, il est facile de comprendre qu'il n'a pu réaliser un tel phenomène qu'en modifiant certaines parties du mécanisme, soit dans le doigté, soit dans l'attaque du clavier et la production des sons. Par cette manière de jouer du piano, l'art s'est donc transformé; il s'est étendu, s'est enrichi de procédés nouveaux, et tout cela a besoin d'être expliqué. Au résumé de ce qu'il y a de bon, suivant les circonstances, dans toutes les méthodes, se joindra donc dans celle ci l'analyse de la méthode particulière de M. Thalberg, dont l'exposé ne se trouve nulle part, et dont la connaissance est pourtant une nécessité pour tous les jeunes pianistes.

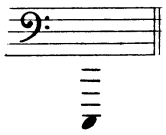
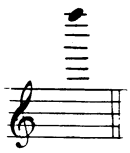
II. Je ne terminerai pas cette introduction sans faire une dernière observation qui me parait importante, parcequ'elle préviendra des objections que les partisans de tel ou tel système pourraient faire; la voici: les artistes qui ont été cités précédemment, les virtuoses de leur école, et bien d'autres encore ont acquis une juste célébrité par des moyens différens. Cependant, l'habitude de considérer leur art sous un seul aspect, c'est-à-dire sous celui de leurs études, les a convaincus, en général, de l'excellence de la méthode qu'ils ont adoptée, et leur a inspiré peu d'estime pour les autres méthodes qui s'éloignent plus ou moins de la leur. Ils oublient que la renommée de ceux qui suivent ces méthodes, ou qui les ont modifiées, démontre qu'elles ne sont pas aussi vicieuses qu'ils pensent, et qu'elles sont seulement les résultats d'observations faites sur d'autres objets de l'art et dans un autre but. Chez un homme de talent, rien n'est à dédaigner, car tout peut être utilement employé dans le domaine immense de l'art. Il ne s'agit que d'appliquer à propos chaque chose, et d'en discerner l'utilité.

12. Une nouvelle méthode de piano, conçue dans un système absolu, comme serait infailliblement celle que pourrait écrire un artiste attaché aux principes producteurs de son talent, ne ferait que mettre en circulation quelques idées particulières sur l'art de jouer de l'instrument, sans avancement vers la fusion et la réunion de tous les élémens de l'art considéré sous le point de vue le plus général. Résumer tout ce qui a été produit de bon jusqu'à ce jour; donner sur chaque chose les opinions et les principes des chefs d'ecole les plus célèbres; en faire une analyse raisonnée et les appliquer avec discernement, telle est pour l'époque actuelle la seule manière de faire un ouvrage qui soit d'utilité universelle; tel est le seul moyen de mettre la raison à la place des préjugés. C'est ce que je me suis proposé de faire dans cette **MÉTHODE DES MÉTHODES**. De cette fusion de principes naitra, lorsqu'elle aura été comprise, un art nouveau, étendu, varié, immense, qui embrassera toutes les nuances de l'art, et qui sera conforme à l'objet illimité de la musique.

DU MÉCANISME D'EXÉCUTION

Chapitre 1.er

DU CLAVIER DU PIANO.

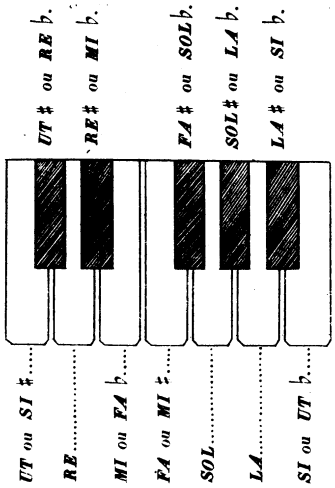
13. Le clavier des pianos dont on fait maintenant usage est composé de 78 touches dont chacune fait entendre un son particulier. La première, à gauche, correspond à **UT** très grâve,  et la dernière, à droite, produit **FA** suraigu  (I)

14. Les 78 touches du clavier forment une étendue de six octaves et demie; chaque octave renferme douze touches, savoir, sept blanches et cinq noires, qui sont plus courtes et plus étroites que les autres.

Les sept touches blanches de la première octave, à gauche, font entendre les notes **UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI**, les cinq touches noires servent pour les notes diésées des touches blanches inférieures, et pour les notes bémolisées des touches blanches supérieures. Ainsi, la première touche noire sert pour **UT** dièse et pour **RE** bémol; la deuxième, pour **RÉ** dièse et **MI** bémol, la troisième pour **FA** dièse et **SOL** bémol; la quatrième, pour **SOL** di-

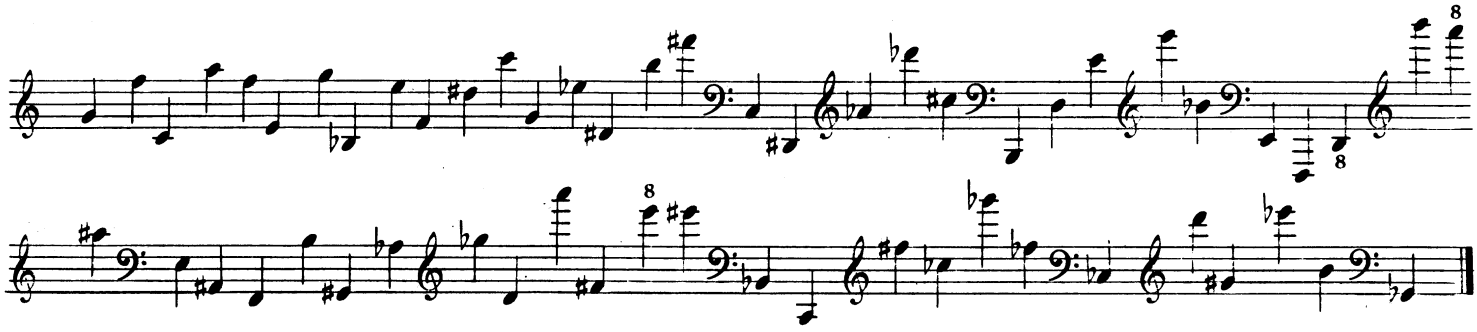
(I) Dans ces derniers temps, on a fait quelques pianos dont le clavier a une étendue de sept octaves, en sorte que, dans les sons aigus, il monte jusqu'à l'octave supérieure de **UT** suraigu; ces essais n'ont point eu de succès parceque les cordes étant trop courtes, les notes qu'elles produisent ont une mauvaise résonnance.

èse et LA bémol, la cinquième pour LA dièse et SI bémol. Ces touches blanches et noires sont disposée comme dans ce tableau:



La disposition des touches blanches et noires est semblable dans toutes les octaves du clavier.

Avant de faire commencer aux élèves l'étude du mécanisme du piano, il est nécessaire de les habituer à trouver sur le clavier toutes les notes indiquées dans la musique, en les prenant au hazard et sans ordre régulier, comme dans l'exemple suivant:



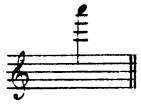
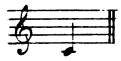
Chapitre 2.me

De la position de l'exécutant devant le piano, et du placement de ses mains sur le clavier.

15. L'exécutant est assis en face du clavier. La hauteur de son siège est proportionnée à sa taille; elle doit être telle que son avant bras soit légèrement incliné vers le clavier, et que ses pieds soient appuyés. Ce siège doit être placé en face du centre du clavier, afin que les deux mains puissent atteindre aux touches des extrémités. (1)

(1) Depuis François Couperin, qui publia en 1711 sa méthode intitulée *L'Art de toucher le Clavecin*, jusqu'à M.r Hummel, qui a terminé sa méthode complète en 1827, la plupart des auteurs d'ouvrages élémentaires sur l'art de jouer des instruments à clavier ont écrit qu'il faut que l'exécutant soit placé au centre du clavier, afin que les deux mains puissent atteindre sans effort et sans mouvement de corps aux notes les plus élevées comme aux plus graves. L'école Allemande, particulièrement celle de J. S. Bach, a toujours mis en pratique cette égale division du clavier; on la trouve indiquée dans les ouvrages de Charles Philippe Emmanuel Bach, de Türk, de Marpurg, dans la sixième édition de *L'Ecole du piano* d'Eberhard Müller, revue par Charles Czerny, et dans les méthodes de MM. Adam et Hummel.

16. La position de la main doit être naturelle, arrondie, et telle que les touches soient attaquées par la partie grasse du bout du doigt. (2) Les doigts allongés sont sans force et sans souplesse; les doigts crochus tirent un mauvais son de l'instrument, et font entendre le bruit des ongles sur les touches.

Cependant, deux artistes célèbres (Dussek et M. Kalkbrenner) se sont un peu éloignés de cette théorie du placement de l'exécutant au clavier. A l'époque où Dussek publia son *Introduction to the art of playing the Piano-forte* (Londres 1797), le clavier du piano venait d'être porté de cinq octaves à cinq octaves et demie, c'est à dire depuis *FA*  jusqu'à *UT* Aigu  . Le milieu de ces deux extrémités était *MI* ♭; mais Dussek, préoccupé de la difficulté qu'on avait alors de faire agir la main gauche, et de la nécessité de faciliter ses mouvements, veut (Chap. 2me) qu'on appuie un peu vers la gauche, de manière à être placé en face d'*UT*  , et de n'avoir que deux octaves et demie à gauche, et trois octaves à droite. Depuis que le clavier du piano s'est étendu d'une quarte à l'aigu et d'une quinte au grâve, M. Kalkbrenner a publié sa méthode où il dit (page 20) qu'on doit être assis vis-à-vis du quatrième *SOL*  ce qui place une étendue de plus de trois octaves et demie à la gauche de l'exécutant, tandis qu'il y en a moins de trois à sa droite. Cette différence résulte de ce que la dernière quinte grâve ajoutée au piano n'est point employée dans les traits, mais seulement dans des octaves de basse, tandis que la main droite a besoin de plus de liberté pour la rapidité des traits jusqu'à l'extrémité du clavier. Toutefois je pense qu'il est bon de se conformer à l'usage général et de s'asseoir au centre du clavier comme le font MM. Moscheles, Hummel, Crammer, Chopin, Thalberg, Herz, et autres grands artistes. M. Liszt. qui se laisse guider par le sentiment instantanné, et qui possède une grande puissance d'exécution, est le seul pianiste qui n'a pas de position fixe, et qui, suivant la nature du morceau qu'il exécute, se place tantôt plus à gauche, tantôt plus à droite. Son corps est d'ailleurs dans une perpétuelle agitation.

(2) Il y a des dissentimens sur l'arrondissement et la position de la main, et conséquemment sur le dégré d'inclinaison de l'avant-bras. Clementi voulait que le dessus de la main, depuis l'attache des doigts jusqu'aux poignets presentat une surface telle, qu'on put y placer une pièce de monnaie d'un certain poids, afin qu'on s'assurat par l'immobilité de cette pièce, que les doigs seuls agissaient dans l'exécution. Dussek dit (*Introduction à l'art de jouer du piano*, Chap. II.) que les mains doivent être un peu penchées sur le pouce, pour que le 4me et le 5me doigts ne soient pas couchés de côté et en dessous. Cette observation me parait manquer de justesse: dans la position naturelle et arrondie de la main, aucun doigt n'est couché de côté ni en dessous des autres.

La Théorie de Hummel, sous le rapport du placement de la main, est absolument opposée à celle de Dussek, car il dit (*Méthode complète, théorique et pratique*, Art. I. 2. 3.): « On doit tenir les mains libres, arrondies et un peu en dehors, on se facilite par là l'u-« sage du pouce sur les touches noires. » M. Hummel ne s'est pas apperçu, en écrivant ce précepte, que pour faciliter, comme il le dit, l'usage du pouce sur les touches noires, en l'avançant vers ces touches, de manière à diminuer sa disproportion avec les autres doigts, il faudrait que la main fit un angle avec l'avant bras et y causât une certaine tension musculaire. La position droite est la meilleure, et le pouce doit atteindre les touches noires par un léger mouvement d'avancement vers le fond du clavier.

17. Dans les commencemens de l'étude du piano, et surtout dans l'enfance, les mains se fatiguent en efforts inutiles, et souvent les poignets s'affaissent de telle sorte qu'ils font faire à la main un angle avec le bras, et gênent l'articulation des doigts. Les maitres corrigent ce défaut pendant les leçons, mais dans l'étude particulière les élèves y retombent. Pour l'eviter, on peut employer avec avantage, dans les premiers temps, le moyen mécanique du guide-mains imaginé par M. Kalkbrenner. (1) Ce guide mains est une barre de bois ajustée au piano par des vis, et dont l'élévation auprès du clavier se règle en raison de la taille de l'éxécutant. L'avant-bras est posé sur cette barre de manière à donner à la main l'inclinaison nécessaire, et à obliger les doigts à se mouvoir sans impulsion du bras ou du poignet. Les doigts acquièrent ainsi de l'indépendance, de la force et de l'égalité. Toutefois, je pense qu'il en est du guide-mains comme de tous les procédés mécaniques dont on use dans les arts, et qu'on doit s'en servir avec discernement. Si les mains avaient une longue habitude de ce soutien, il serait à craindre qu'elles ne pussent plus s'en passer. Quand un jeune élève étudie seul, le guide-mains offre de la sécurité contre les mauvaises habitudes qu'il pourrait contracter par négligence; mais lorsque le maitre est près de lui, il ne doit point s'en servir, parceque celui-ci est là pour l'avertir de ses défauts, et en même temps, pour s'assurer de ses progrès dans le mécanisme de l'articulation, ce qu'il ne pourrait faire si les mains de l'enfant étaient soutenues.

18. On s'assied souvent avec négligence devant le piano, et cette négligence, à l'égard de l'éloignement où l'on se tient du clavier, peut avoir une fâcheuse influence sur l'éxécution. Si l'on est trop près des touches, les coudes sont rejetés en arrière, et les mouvemens des mains ne sont pas libres; si le siège de l'éxécutant est placé trop loin, il y a tension dans les muscles de la main, et cet inconvénient devient plus sensible lorsque les mains avancent vers le fond du clavier, pour atteindre les touches noires avec le pouce. Il faut proportionner l'eloignement du clavier à la taille de l'éxécutant: il doit être tel, que les coudes soient légèrement en avant du corps. Dans cette position, tous les mouvemens s'exécutent avec liberté. (2)

---

(1) La nécessité de soutenir les mains et de guider les doigts a été posée en principe par quelques auteurs; d'autres l'ont niée. Dussek, dans une remarque sur la faiblesse et la lourdeur de la main gauche, est d'avis que pendant les premiers mois, le maitre doit la soutenir et la guider pendant que les élèves exécutent des exercices. C'est aussi l'opinion émise par Marpurg et par Turk dans leurs Méthodes de piano et de clavecin.

M. Logier, dont la méthode a donné lieu à une polémique fort vive, a inventé un instrument destiné à soutenir les mains et à guider les doigts: il lui a donné le nom de *Chiroplaste*. Cette machine est composée d'une barre sur laquelle les poignets sont appuyés, et d'une piece mobile renfermant cinq cases où les doigts sont enfermés pour garder leur position et tomber directement sur les touches. Cette pièce glisse sur une tige cylindrique et suit les mouvements de la main. La barre qui sert d'appui aux poignets étant séparée de la pièce mobile du Chiroplaste, n'est autre chose que le Guide-Mains de M. Kalkbrenner. La méthode du Chiroplaste a eu des partisans et des détracteurs en Angleterre et en France. M. Kalkbrenner qui fut un temps l'associé de M. Logier à Londres, a fait vers 1815 un cours de piano par cette méthode. Cramer, Moscheles, Hummel, et d'autres pianistes distingués, improuvent l'usage de tout moyen mécanique et même du guide parceque, disent-ils, il ne faut faire prendre aux élèves que des habitudes qu'ils doivent toujours conserver.

Dans ces derniers temps, M. Henri Herz a imaginé de suspendre des anneaux à des ressorts et d'y faire entrer les cinq doigts de chaque main pour faire des exercices. L'objet de cette machine, appelée *Dactylion* par son inventeur, est d'augmenter la raideur des doigts par un moyen factice, afin d'habituer les élèves à la vaincre et à acquérir autant de force que de souplesse par l'exercice. Le Dactylion n'est poit un aide comme le guide-mains; c'est un obstacle; c'est enfin le système des semelles de plomb des anciens, pour être plus légers à la course.

(2) M. Hummel voudrait que dans la position générale des mains, résultant de la hauteur du siége, de l'inclinaison de l'avant-bras et de la distance de l'exécutant à l'instrument, le pouce et le petit doigt fussent les deux points d'une ligne parallèle au clavier (Art. I. 2. 5.) Une telle disposition de la main ne pourrait exister que de deux manières savoir, en avançant le pouce, et consequemment en courbant un peu plus les doigts que ne le font la plupart des pianistes; ce qui est un effet conforme aux habitudes de M. Hummel; ou en courbant le petit doigt plus que les autres, système que Woelfl avait adopté pour donner à ce doigt une force qui lui manque. Mozart tenait aussi le petit doigt de manière à mettre son extrémité sur la même ligne que l'extrémité du pouce.

Chapitre 3.me

Du tact ou de la manière de frapper les touches.

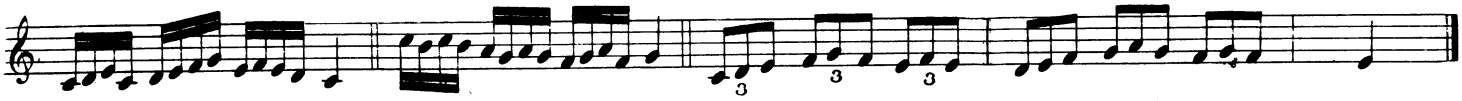
19. Le frappé des touches par les doigts est ce qu'on appelle LE TACT OU LE TOUCHER du piano.

20. L'attaque des touches doit se faire par les doigts indépendamment de tout secours et de tout mouvement du poignet. Cette attaque doit être vive, indépendante et nette comme la détente d'un ressort. Des l'origine, elle doit être essayée et travaillée à tous les dégrès de force et de douceur, afin de se préparer à faire entendre toutes les notes dans le PIANO le plus faible, et à n'avoir ni lourdeur ni raideur dans le FORTE. Ces qualités du toucher ne s'acquièrent que par un long exercice; il y a des mains qui ont naturellement de la souplesse et de l'energie; celles là même ont besoin de beaucoup d'étude pour atteindre à toute l'habilité dont elles sont susceptibles; quant à celles qui ont les doigts raides à la détente et mous à l'attaque, il n'en faut point désespérer, si le sentiment musical est bon; seulement la patience devra être à toute épreuve, et le travail sera plus long.

21. L'intensité du son qu'on tire du piano est en raison de l'impulsion des doigts qui frappent les touches. Plus l'eloignement est grand du doigt à la touche, plus le levier a de puissance, et conséquemment, plus le son a d'intensité. En rapprochant progressivement les doigts des touches pour leur point de départ à l'attaque, on diminue la puissance du son, et l'on acquiert plus de légèreté. Il est facile de comprendre, d'après cela, que les mouvemens des doigts doivent être réglés d'après la nature des passages qu'on doit exécuter: s'ils exigent de la force, les mouvemens seront grands; s'ils doivent être rapides et légers, les doigts seront rapprochés des touches au moment de l'attaque.

22. Indépendamment du mécanisme régulier de l'articulation des doigts pour la production des sons, il y a des procédés particuliers pour certains effets dont il sera parlé dans le deuxième livre concernant le style d'exécution.

23. Lorsque la musique offre à l'exécutant des passages et des traits composés de notes qui se suivent dans un ordre diatonique, soit en montant, soit en descendant, il faut que les doigts se relevent rapidement, après avoir frappé les touches; par exemple, c'est ainsi qu'on exécutera des passages de cette espèce.

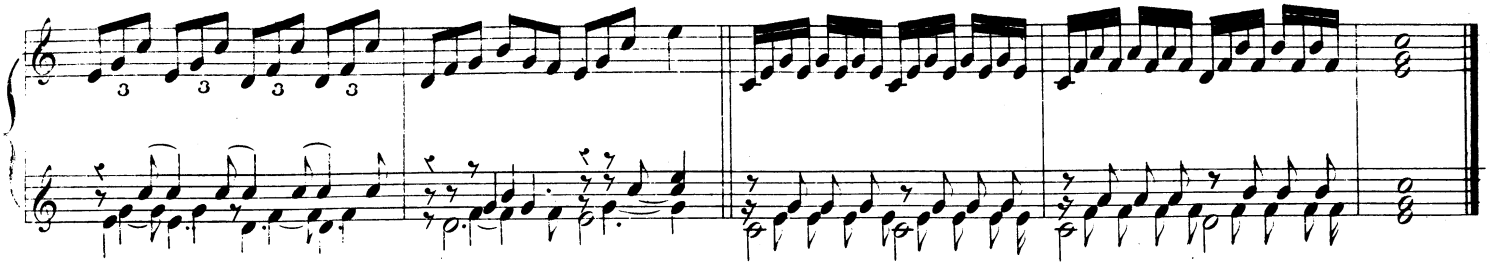


24. Lorsque les notes d'un trait forment harmonie, on ajoute souvent à leur effet en laissant les doigts sur les touches à mesure qu'il y tombent, et on les y laisse jusqu'à ce que l'harmonie

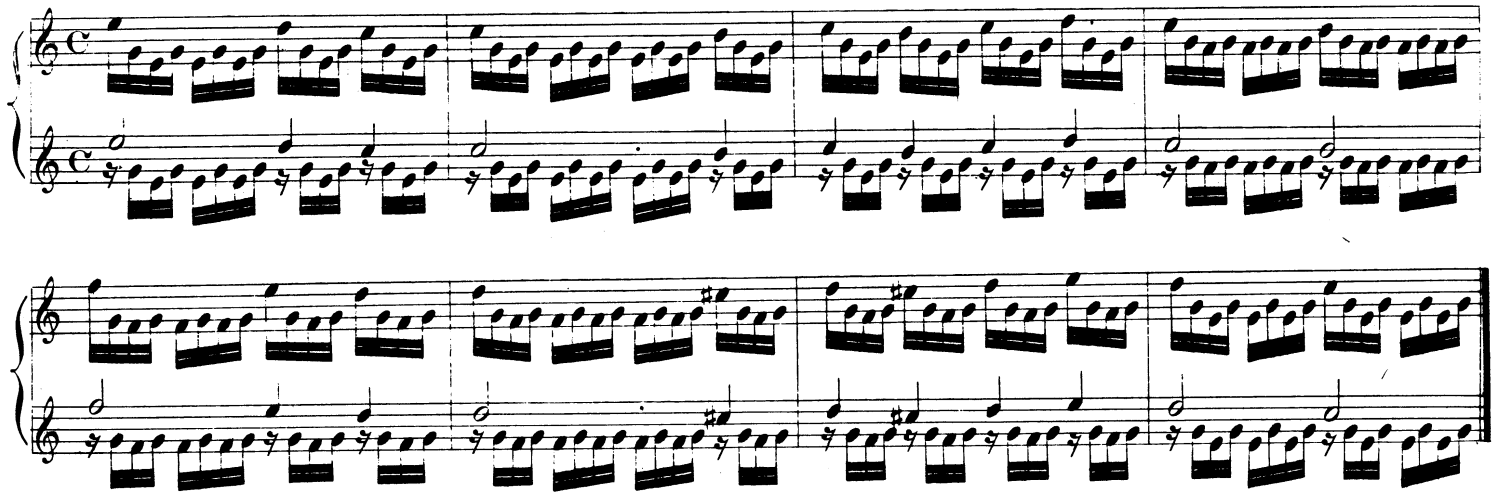
---

(I) Il y a des maitres qui enseignent à lever beaucoup les doigt pour les faire tomber avec force sur les touches; il en est d'autres qui improuvent cette manière, et qui veulent qu'on fasse le moins de mouvement qu'il est possible. Ces deux méthodes, suivies d'une manière absolue, sont également vicieuses. Il y a un principe incontestable de mécanique qui dit qu'on perd en force ce qu'on gagne en vitesse, et *Vice-versa*. Dans les traits rapides et légers, les petits mouvements des doigts seront donc les meilleurs; lorsque les notes devront être accentuée et le son puissant, il faudra lever les doigts et allonger leur levier. Cette observation ne me parait avoir été faite dans aucune méthode de piano.

change. Ainsi on exécute les passages des exemples suivans en laissant les doigts sur les touches.



25. Si une mélodie est placée aux notes supérieures d'un trait en bateries ou en arpèges, les notes de cette mélodie doivent être accentuées avec plus de force que les autres notes du trait, le doigt qui les frappe doit rester sur les touches pendant que les autres doigts qui font les batteries ou arpèges se levent rapidement et avec légèreté, afin de laisser vibrer avec plus de liberté les notes de la mélodie. Voici un exemple d'un trait de cette espèce.

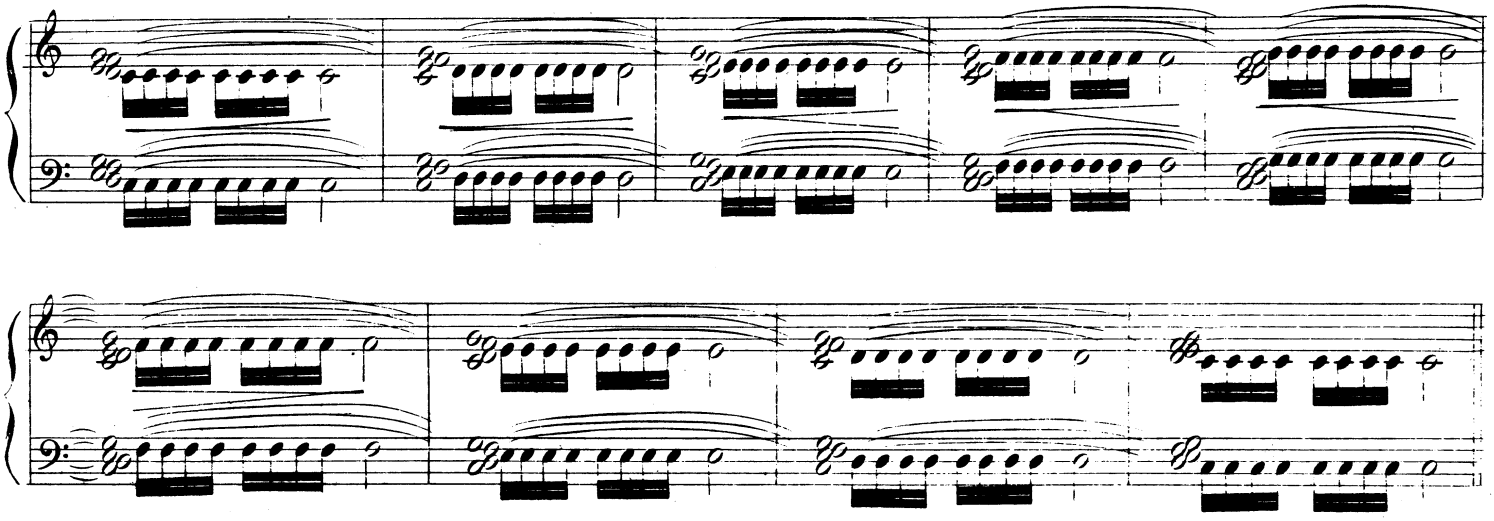


26. La bonté du tact ou du toucher, d'où résulte non seulement le volume du son, mais sa qualité plus ou moins moelleuse, est la conséquence d'une entière liberté et indépendance des doigts. La netteté de l'exécution ne peut exister qu'autant que tous les doigts ont une force et une souplesse égale. Or, par la conformation anatomique de la main, le pouce et l'index ont beaucoup de force, et sont indépendants des autres doigts, pouvant agir avec liberté sans que la main soit ébranlée par leurs mouvements; mais les autres doigts ne jouissent pas des mêmes avantages. Le troisième est dans une sorte de dépendance de L'INDEX et se meut avec moins de facilité. Cela se reconnait par une légère contraction qui se manifeste dans la main lorsque les quatre autres doigts sont appuyés pendant qu'on fait agir celui là avec quelque vitesse. Le quatrième et le cinquième doigt sont dans une sorte de dépendance l'un de l'autre; le petit doigt surtout éprouve beaucoup de difficulté à se mouvoir lorsque les quatre autres sont appuyés. Chez les personnes qui n'ont point fait d'exercices pour triompher de la raideur d'articulation et de la faiblesse d'impulsion de ce doigt, chacun de ses mouvemens imprime à la main un mouvement d'oscillation parallèle au plan du clavier, d'où résulte une exécution faible, lourde et incorrecte.

Avec de semblables défauts dans les doigts, il n'y a point de bonne exécution possible. Préalablement à

toute autre étude, il est donc indispensable de faire de longs exercices pour donner à tous les doigts des deux mains une égale aptitude, une égale souplesse, une force égale, et une indépendance parfaite l'un de l'autre. Clémenti, Dussek, Woelfl et Mme de Mongeroult étaient persuadés que le meilleur exercice pour arriver à ce but est de faire de longs trilles ou cadences avec tous les doigts; cette opinion était aussi celle de M. Field. On ne peut nier que cet exercice ne soit excellent, surtout si l'on a soin d'appuyer sur des touches qui restent immobiles les trois doigts de chaque main qui ne servent point au trille. Cependant, dans le trille on fait mouvoir alternativement deux doigts, et il parait plus simple, et primitivement plus utile, de commencer par n'en faire mouvoir qu'un, c'est ce que M. Kalkbrenner a fort bien compris lorsqu'il a proposé un exercice, où quatre doigts sont posés pendant qu'un seul agit en refrappant plusieurs fois de suite la même note, d'abord dans un mouvement lent et progressivement plus vite jusqu'au mouvement le plus rapide. Voici cet exercice: on le peut étudier d'abord avec les mains séparées, puis les réunir.

N. B. Les doigts posés en silence sont sur les notes écrites en rondes.



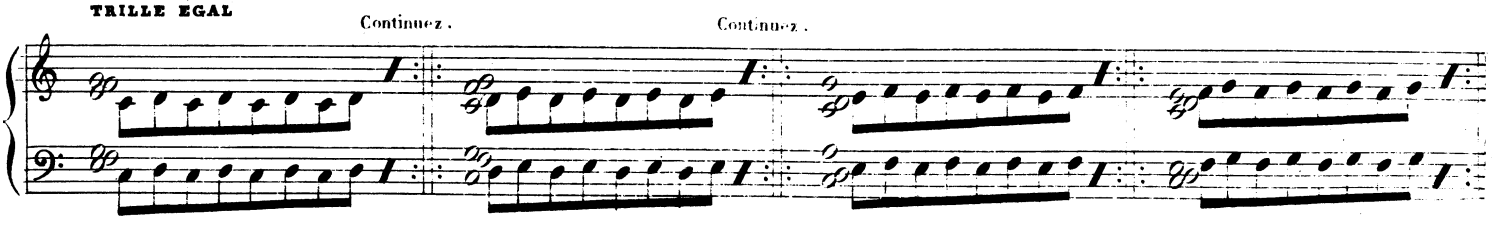
Cet exercice devra être fait à tous les dégres de force, en commençant par le plus faible, et augmentant progressivement jusqu'au FORTE le plus intense. Il faudra ensuite l'exécuter avec une nuance de CRESCENDO et de DECRESCENDO dans chaque mesure.

Après avoir acquis quelque fermeté et quelque souplesse par l'exercice précédent, il faudra passer à celui du trille, ou de l'emploi alternatif de deux doigts, ayant soin de tenir appuyés sur des touches muettes les doigts qui n'agissent pas. L'etude du trille devra être faite d'abord lentement et avec des valeurs égales à chaque note; puis on passera aux vitesses progressives jusqu'à la plus grande rapidité.

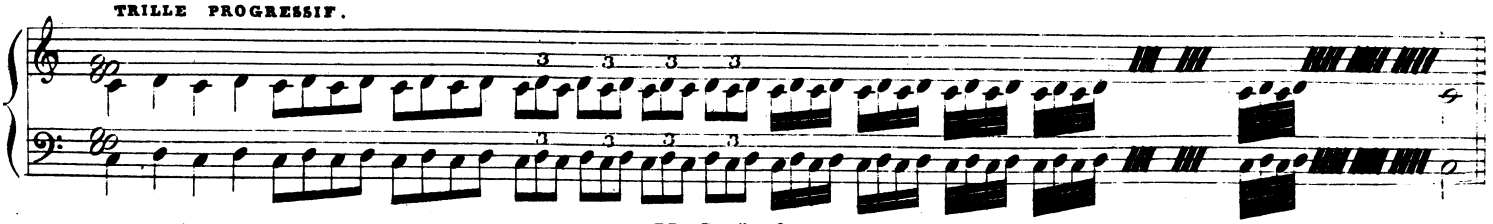
EXEMPLES.

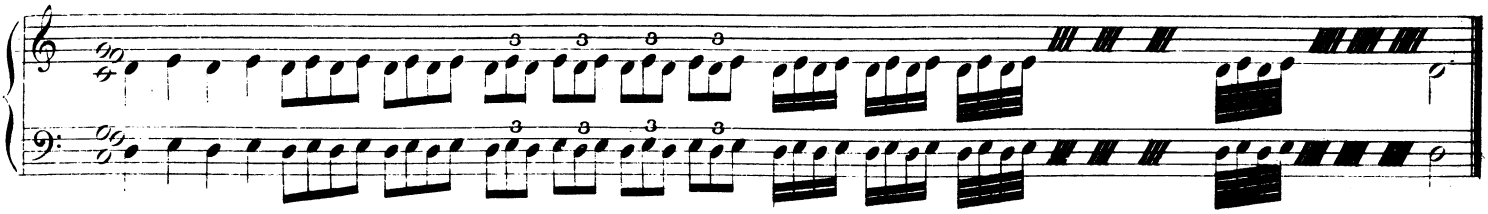
TRILLE ÉGAL

Continuez. Continuez.



TRILLE PROGRESSIF.

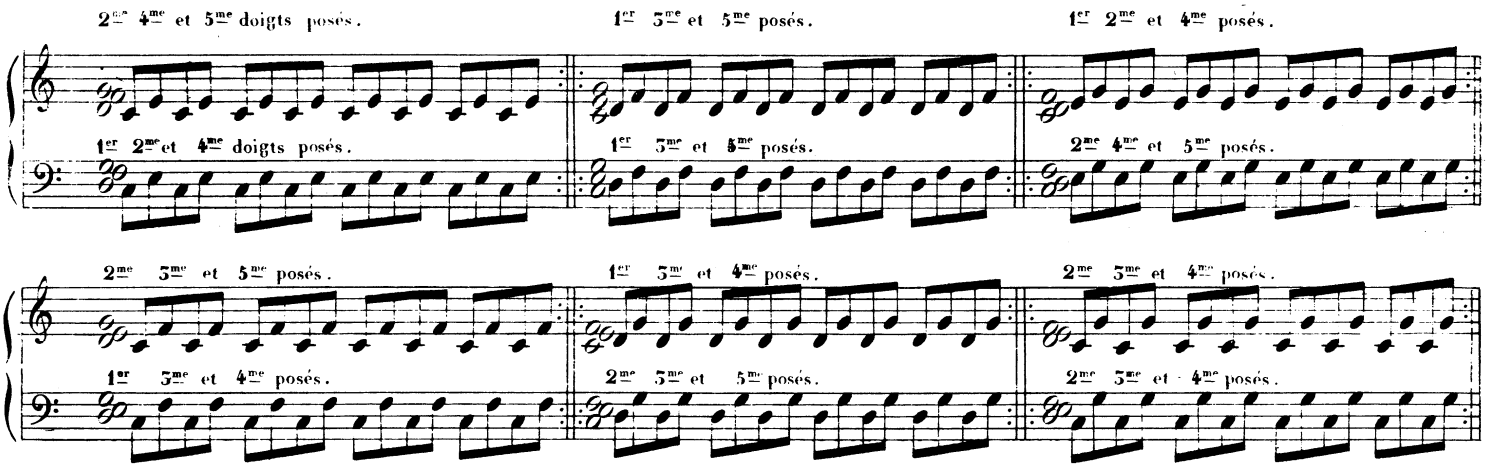




Exécutez de même sur les autres positions. Il est nécessaire d'étudier le trille égal et le trille progressif à tous les dégrès de force, puis en CRESCENDO et en DECRESCENDO.

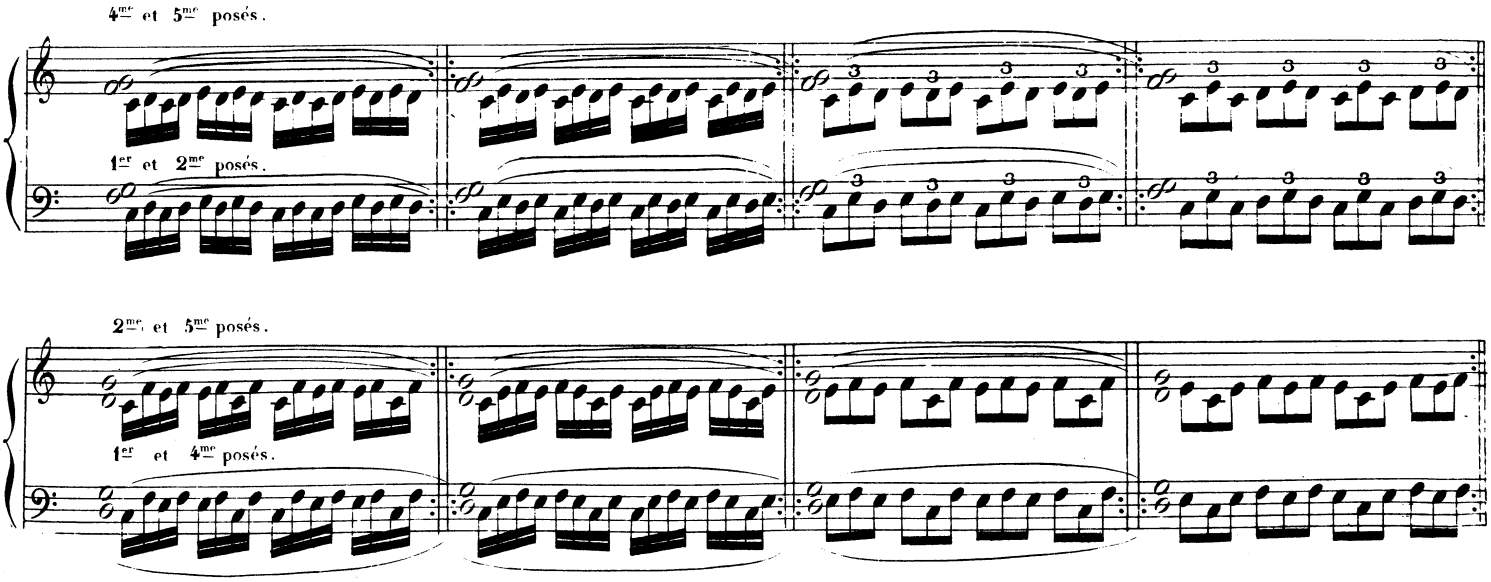
28. Après l'exercice de deux doigts dans le trille, on passera à celui de deux doigts dans les tierces, les quartes et la quinte avec des doigts intermédiaires posés, exercice qui offre des difficultés, mais dont les résultats sont fort utiles pour la souplesse des doigts.

EXEMPLES.



29. Quand le maitre jugera que les exercices de deux doigts pourront être quittés, il fera passer successivement à ceux de trois et de quatre doigts. Dans ces exercices comme dans les précédens, il faut jouer plusieurs fois de suite chaque mesure.

EXERCICES A TROIS DOIGTS.



2me et 3me Posés.

3me et 4me Poses.

1er et 5me posés.

1er et 5me posés.

1er et 3me posés.

3me et 5me posés.

1er et 4me posés.

2me et 5me posés.

1er et 2me posés.

4me et 5me posés.

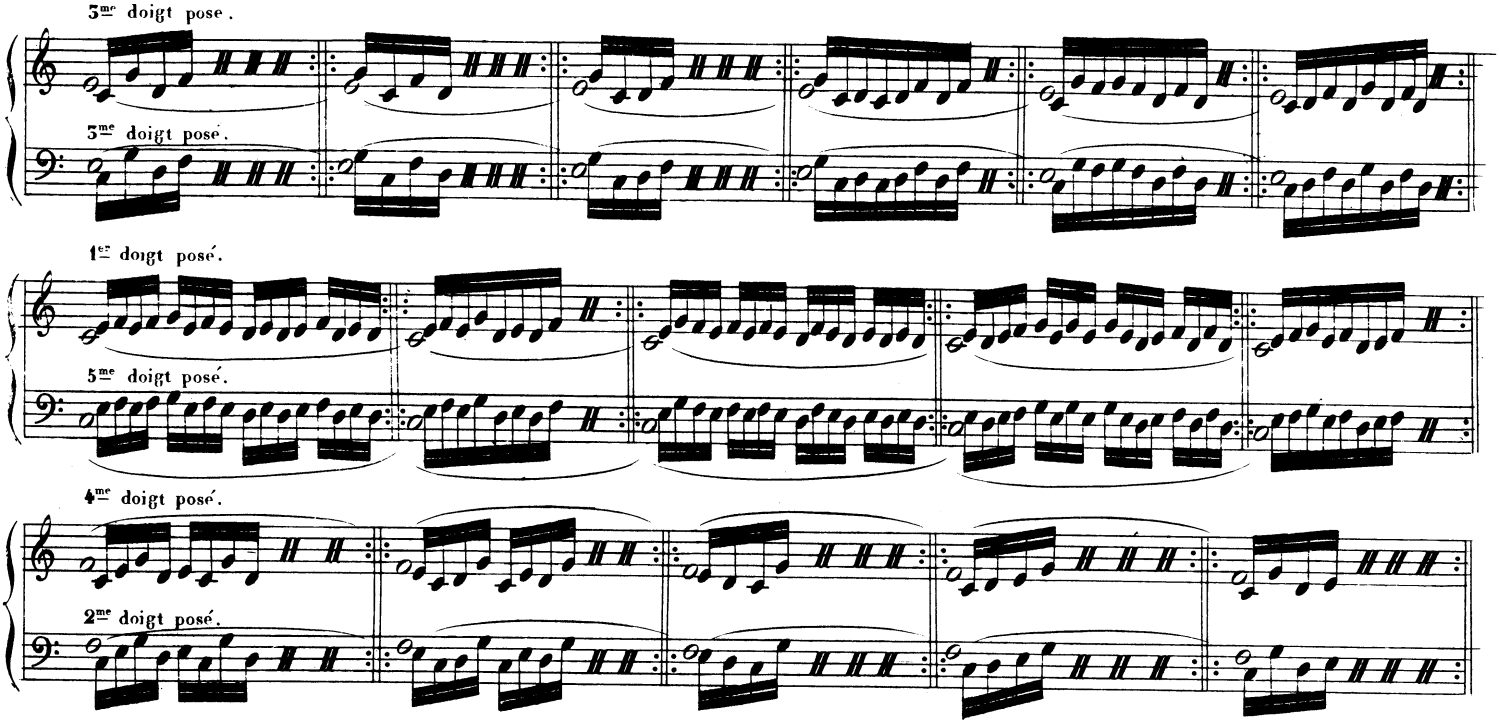
EXERCICES DE QUATRE DOIGTS.

5me doigt posé.

1er doigt posé.

2me doigt posé.

4me doigt posé.

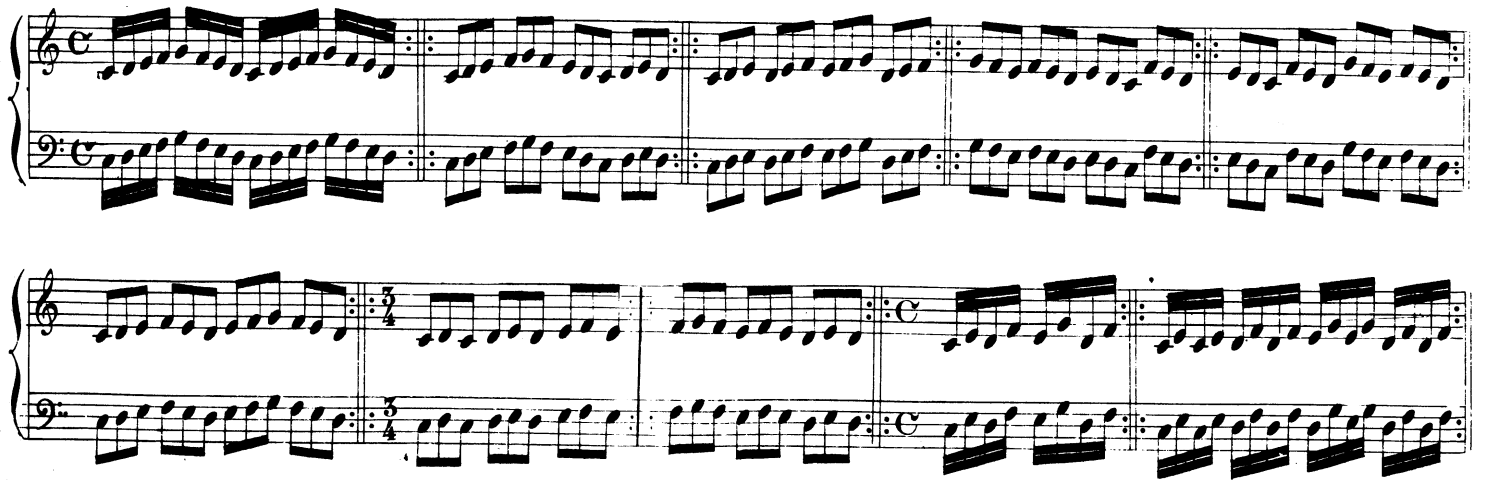


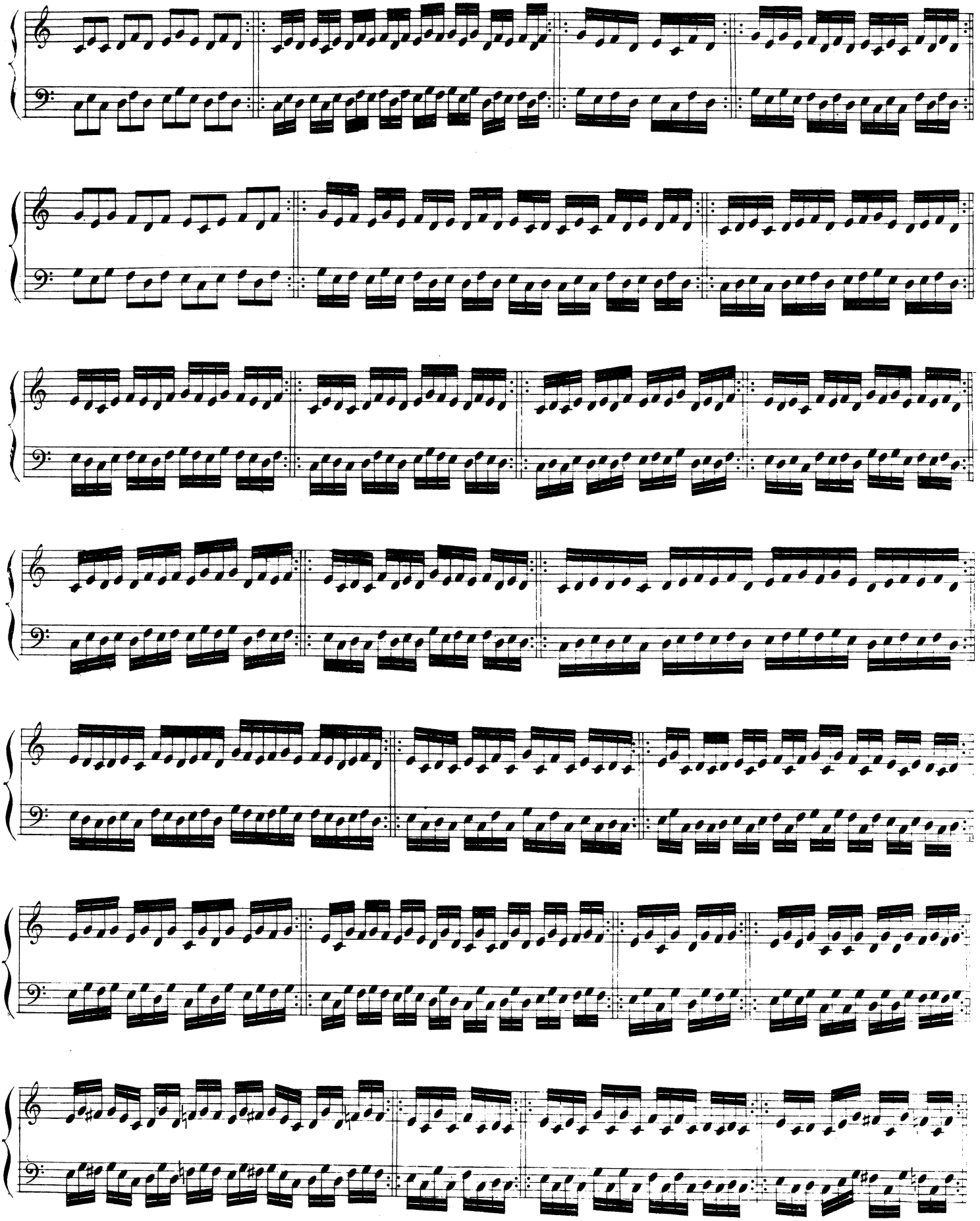
Si les exercices qui précédent sont faits avec patience et persévérance, ils auront pour résultat infaillible de donner aux doigts une aptitude égale, et d'empêcher que l'élève ne contracte l'habitude d'en lever quelqu'un au dessus des autres, ou d'abaisser le petit doigt ou le pouce sous les autres. Ce début dans l'art de jouer du piano paraitra sans doute pénible, mais il abrégera la suite des études et les rendra plus fructueuses.

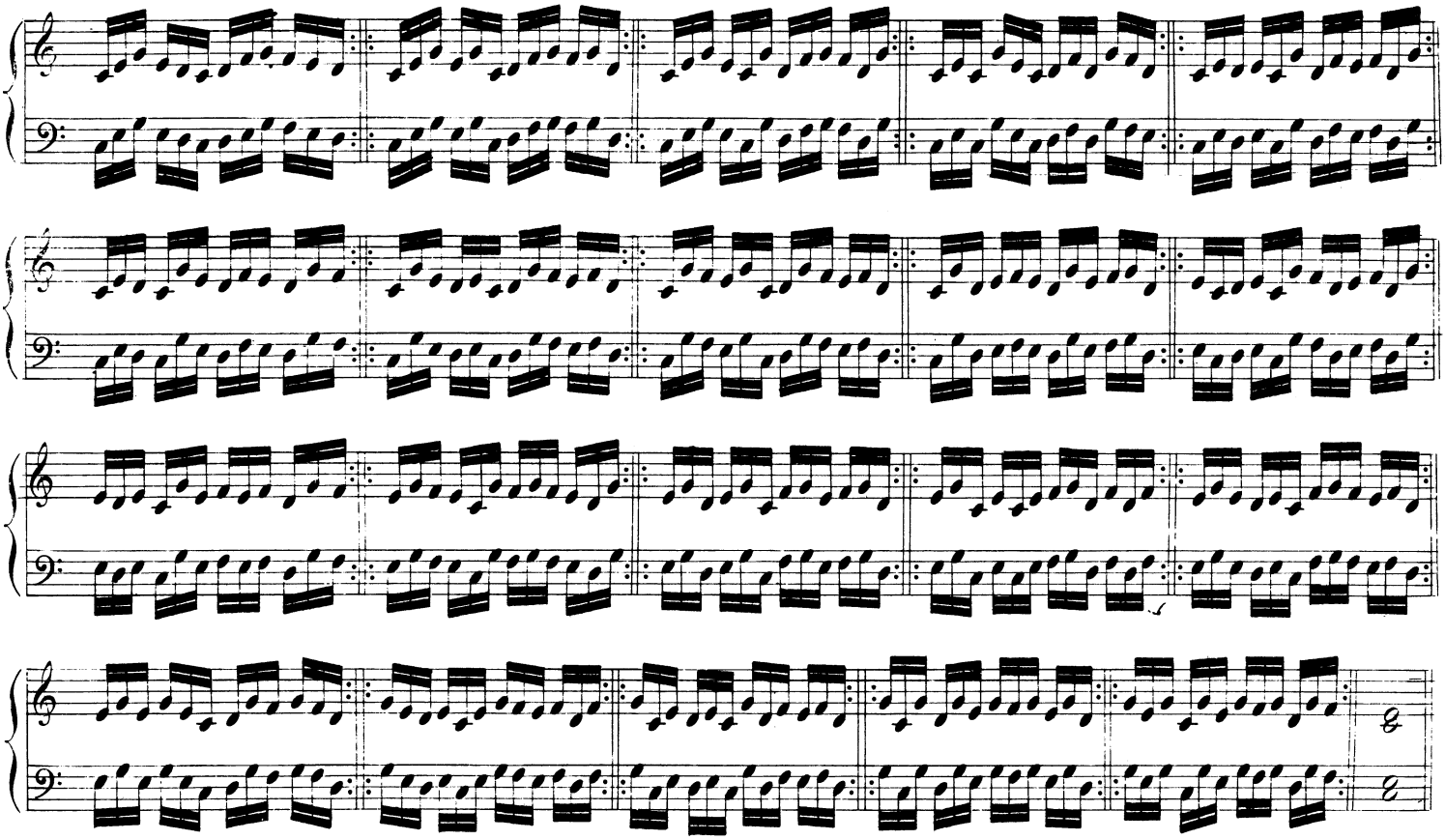
Eberhardt Muller est le premier qui a remarqué que le passage du pouce est un moment de crise dans le doigté dont il ne faut occuper l'attention des élèves qu'après que les cinq doigts se sont exercés sur toutes les combinaisons de notes qui n'exigent pas ce passage. Il a donc formulé (Ch. 7 de sa grande école du piano) une suite d'exercices pour ces cinq doigts alternativement léves, dont M. Kalkbrenner parait avoir compris toute l'utilité, car ce célèbre professeur en a donné d'analogues dans le premier dégré d'enseignement de sa méthode (P. 23 et suiv.) Je crois devoir donner ici les exercices de Muller, dont l'ouvrage, écrit en Allemand, n'a point été traduit en français. On y verra que ce maitre a completé son système d'instruction sur l'emploi des cinq doigts par des exercices pour l'usage du pouce et du petit doigt sur les touches noires.

EXERCICES DE CINQ DOIGTS

ALTERNATIVEMENT LEVÉS.

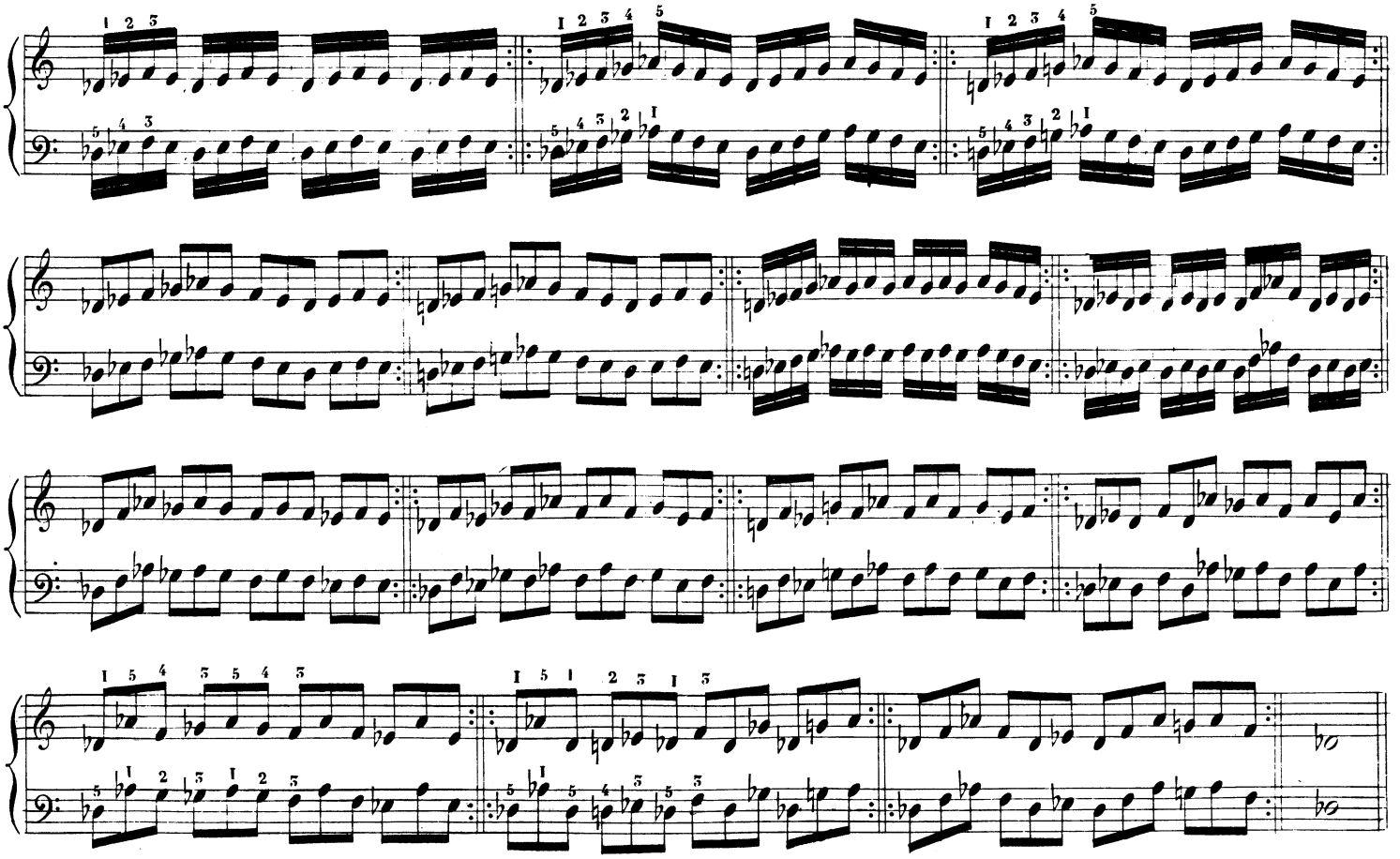






EXERCICES

POUR L'USAGE DU POUCE ET DU PETIT DOIGT SUR LES TOUCHES NOIRES.

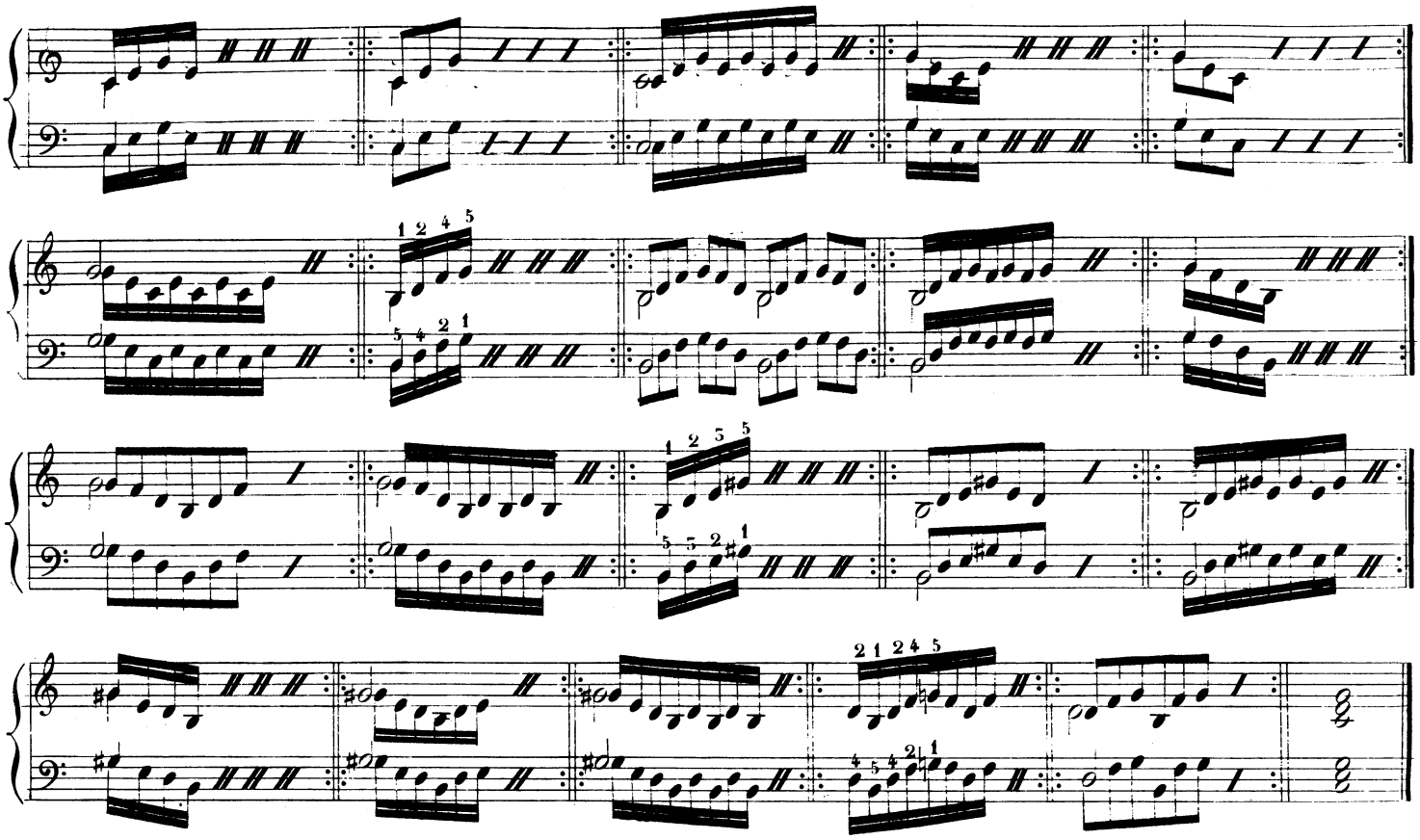


EXEMPLES

POUR LES DOIGTS ALTERNATIVEMENT POSÉS ET LEVÉS.

31. Ces exercices ont pour objet de lier le jeu dans l'éxécution des passages harmoniques, et d'augmenter la puissance sonore de l'instrument.

Ils se font en tenant les doigts posés après qu'ils ont frappé les touches, jusqu'à ce qu'ils doivent les frapper de nouveau.



32. Souvent la même note est répetée plusieurs fois de suite et dans un mouvement plus ou moins rapide; or la construction mécanique du piano est telle, qu'une touche ayant été frappée ne peut répéter le son qu'elle fait entendre, qu'autant que le doigt se relève pour la laisser remonter au niveau du clavier, et le mouvement du doigt en se relevant doit être prompt en proportion du mouvement plus ou moins rapide de la note répetée.

33. On fait usage de trois procédés différens pour frapper plusieurs fois de suite les touches qui doivent faire entendre plusieurs fois les mêmes notes.

La première manière consiste à frapper plusieurs fois la même note avec le même doigt. Cette manière est employée dans les traits où la note répétée est combinée avec d'autres. L'articulation de cette note plusieurs fois entendue ne peut-être nette et ferme qu'autant que le doigt se relève avec rapidité à la hauteur convenable pour que l'attaque soit faite avec force. (1)

Les autres manières ne sont employées que lorsque la note répétée ne se combine point avec d'autres

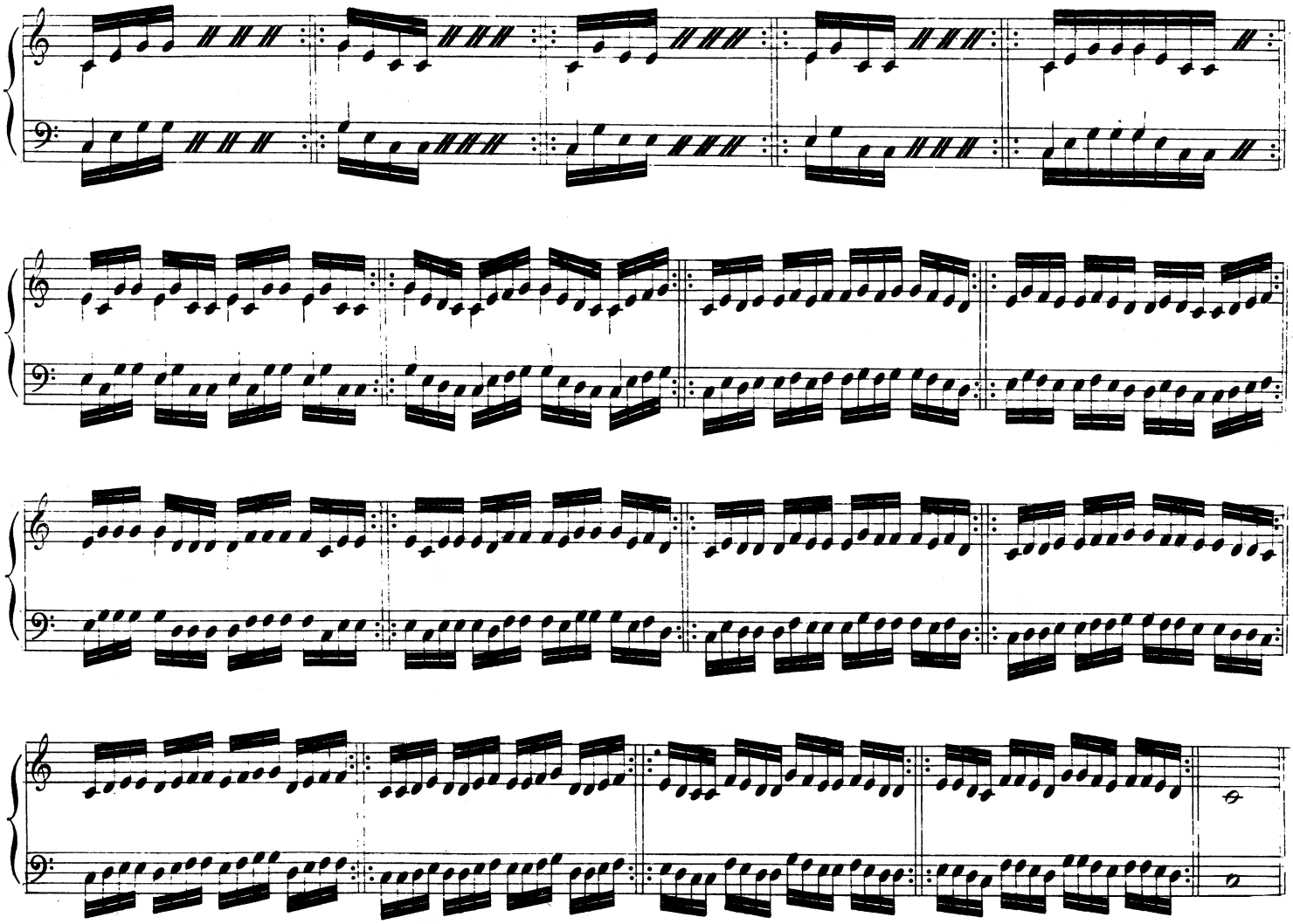
(1) Quelques maîtres de piano veulent que le doigt soit relevé aussi haut qu'il est possible, afin que la touche ne vienne point se heurter contre lui en se relevant; mais cette précaution ne doit faire exagérer le mouvement d'ascension.

notes pour former des traits. Elles consistent à faire passer alternativement plusieurs doigts sur la même touche, mais ces procédés exigent une certaine aptitude des doigts qui ne peut exister dans les commencemens, ce qui me dispense d'en parler ici. Les exercices suivans n'ont donc pour objet que d'habituer les mains à faire entendre avec force et précision la même note plusieurs fois en frappant une touche avec le même doigt.

EXERCICE

POUR LES NOTES REPETÉES AVEC LE MÈME DOIGT, ET INTRODUITES DANS LES TRAITS.

Faites ces exercices d'abord lentement, puis progressivement plus vite.

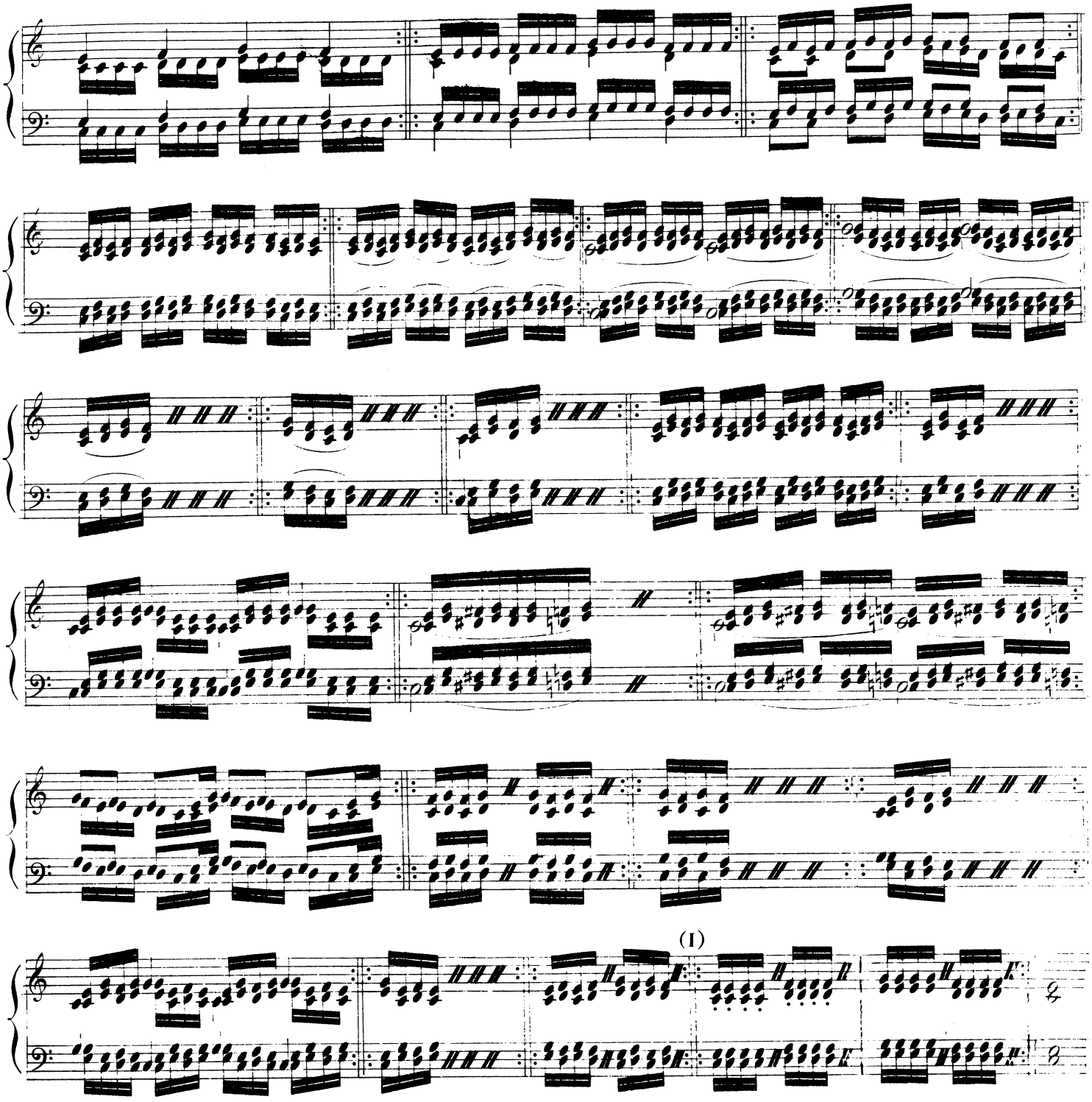


Les autres manières d'éxécuter les notes répétées exigent des procédés particuliers qui seront expliqués dans la suite.

33. Après avoir exercé les doigts sur les cinq notes simples qui se suivent, Hummel et Kalkbrenner veulent qu'on habitue les élèves à s'exercer sur les notes doubles en tierces préalablement à toute autre étude de mécanisme. Ces deux auteurs sont les seuls qui aient émis cette opinion; Eberhard Muller, bien que sa méthode se rapproche beaucoup de celles de ces deux maitres, Dussek, M. Adam, et d'autres, ont conduit immédiatement leurs élèves aux gammes, après avoir fait faire des exercices analogues à ceux qu'on vient de voir. Je crois qu'il est mieux de suivre le système de MM. Hummel et Kalkbrenner, parcequ'il faut qu'on sache d'abord tout ce qui se peut faire sur cinq notes auxquels suffisent les cinq doigts, avant de s'occuper des difficultés du doigter. La difficulté des tierces dans les traits ou doubles notes consistent à faire frapper ensemble les deux doigts avec une force égale.

EXERCICES

SUR LES NOTES DOUBLES EN SECONDES, TIERCES, QUARTES ET QUINTES.



34. Les cinq doigts de chaque main ne sont pas toujours placés vis-à-vis de cinq notes qui se suivent, comme UT, RE, MI, FA, SOL, et souvent ces doigts sont obligés de s'écarter l'un de l'autre, pour atteindre des touches plus ou moins éloignées les unes des autres. Ces extensions sont quelquefois fort grandes, mais on ne

(1) M Kalkbrenner dit (*Méthode p. 26.*) que les tierces répétées doivent être faites du poignet. M. Hummel garde le silence sur cet objet ; Dussek (*Introduction à l'art de jouer du piano Ch. III 9.e leçon*) veut que la main et l'avant-bras soient levés de quelques lignes jusqu'au coude, c'est à-dire, que le bras doit être raidi ; cette opinion était aussi celle de Clementi et E. Muller. Je la partage. Le fait est que ces deux théories sont admissibles, et qu'il est utile de faire étudier aux élèves les tierces répétées des deux manières. Dans la vitesse modérée, elles auront plus de légèreté et surtout d'égalité faites par le mouvement du poignet ; dans la vitesse excessive, elles auront plus de brillant par l'autre Méthode. J'ai remarqué que dans ce

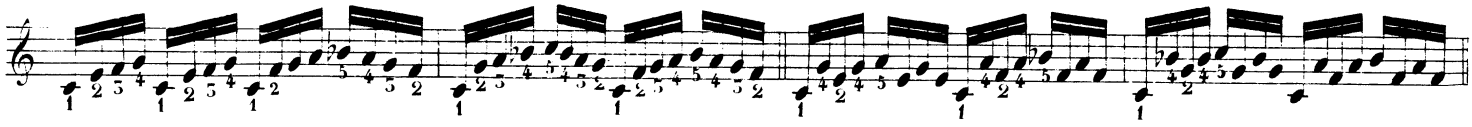
M. S. 2345.

doit s'occuper ici que de celles qui sont renfermées dans l'étendue d'une octave, parceque cette étendue est celle que peuvent embrasser les mains ordinaires, particulièrement celles des commençans.

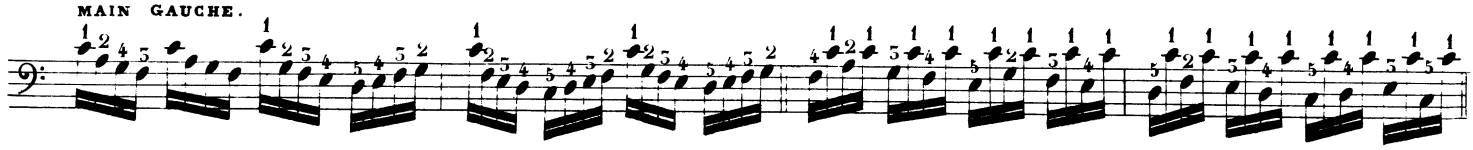
35. L'écartement de doigts le plus facile, par la disposition naturelle de la main, est celui du pouce au premier doigt; de là vient que c'est presque toujours par ces deux doigts qu'on prépare les traits dont l'extension sort des limites de la quinte.

EXEMPLES.

MAIN DROITE.



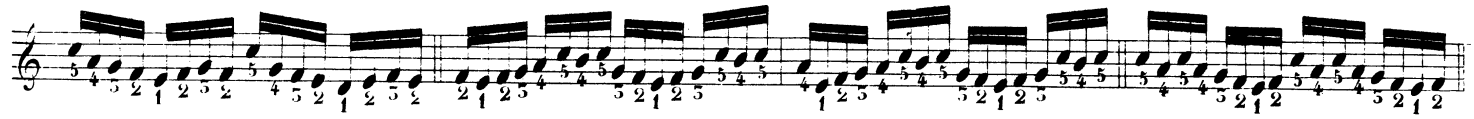
MAIN GAUCHE.



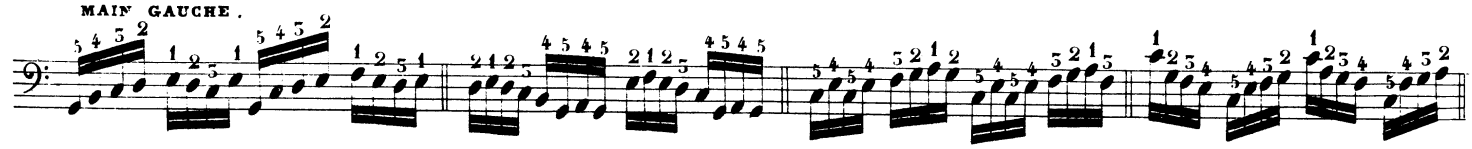
36. L'écartement le plus pénible est celui du quatrième doigt au cinquième, et dans un bon doigté, on l'évite autant qu'on le peut; cependant, il y a des traits qui obligent à en faire usage.

EXEMPLES.

MAIN DROITE.



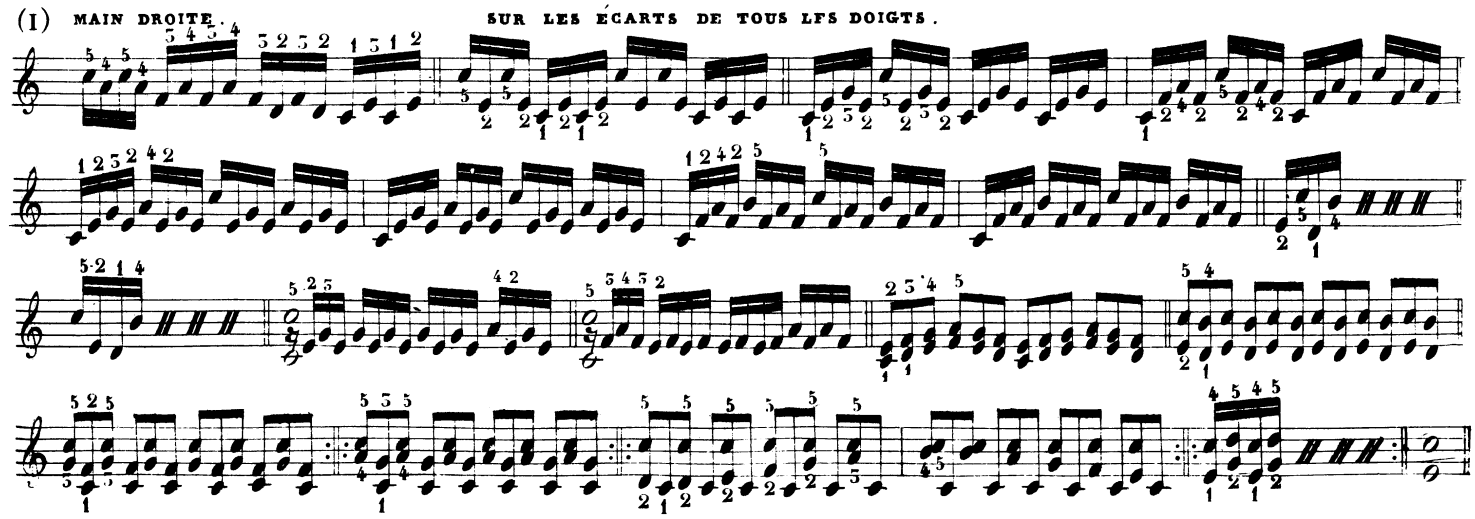
MAIN GAUCHE.



37. Les écarts font quelquefois tourner les mains des commençants, pour rendre les traits plus faciles; mais le déplacement des mains est un défaut qui exerce de l'influence sur la sureté de l'éxecution: il faut l'éviter.

EXERCICES

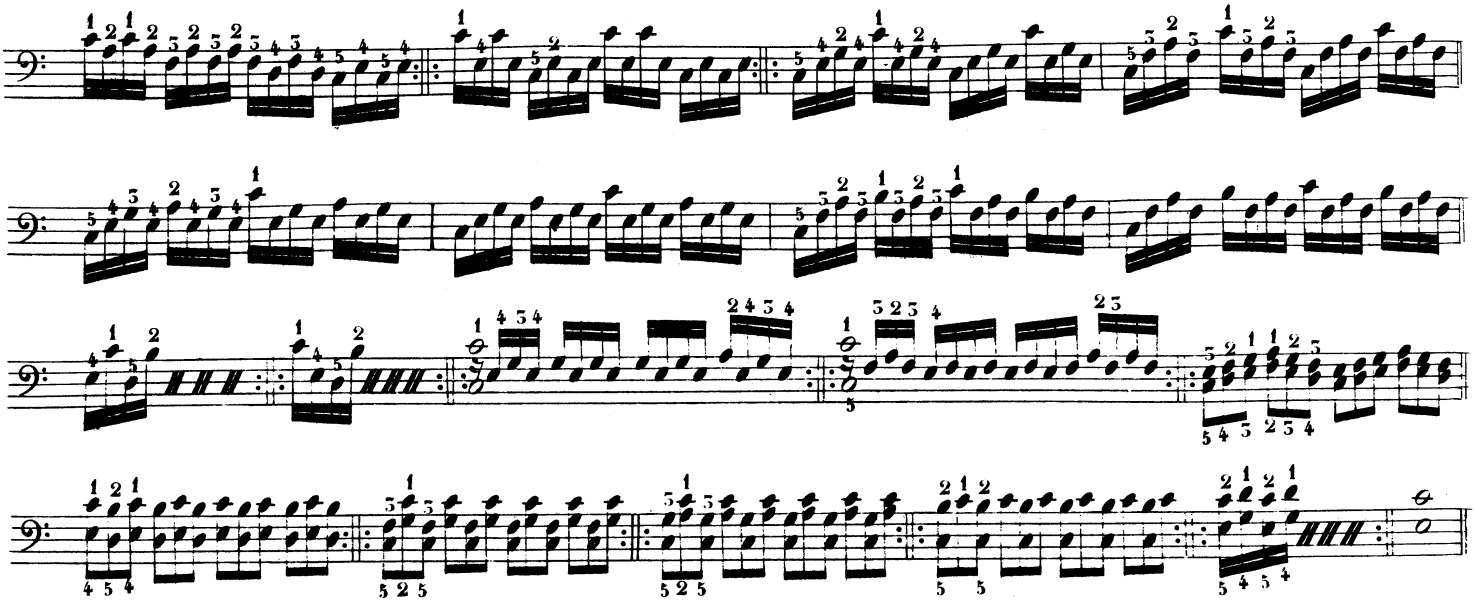
(1) MAIN DROITE. SUR LES ÉCARTS DE TOUS LES DOIGTS.



dernier cas M. Thalberg raidit le bras et M. Moscheles aussi.

(1) Le doigter indiqué dans ces traits n'est pas donné comme absolu et invariable, car il n'est point encore ici question de doigter; il s'agit seulement d'exercice pour accoutumer les doigts aux écarts.

MAIN GAUCHE.



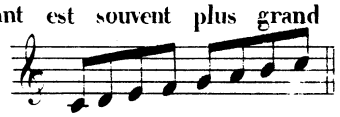
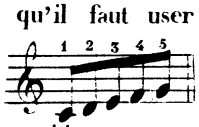
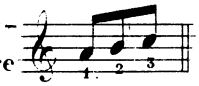
38. Il sera traité des extentions qui sortent des limites de l'octave dans une division spéciale de cet ouvrage.

39. Tous les exercices qui précèdent ont pour objet de donner de la souplesse, de la force et de l'indépendance aux doigts; d'isoler leur articulation mécanique de tout effort du bras et de l'épaule; enfin, de les disposer à exécuter toute espèce de traits dans les mouvemens les plus rapides comme dans les plus modérés, avec une égalité parfaite de valeurs de temps et de mesure; Ces qualités, les plus importantes de toutes, sous le rapport du mécanisme d'exécution, ne s'acquièrent qu'avec l'aide du temps, d'une étude attentive et persévérante, et de la volonté de les posséder; elles ne peuvent être remplacées par aucune autre, car l'organisation la plus heureuse, le sentiment le plus vif et le plus délicat, sont impuissans à se manifester, si l'action physique des doigts oppose des obstacles à leur expansion. Préalablement à toute chose, quiconque veut posséder un beau talent d'exécution doit donc songer à se pouvoir d'un mécanisme facile et sur; or les exercices spéciaux sur chaque genre de difficulté sont le seul moyen de l'acquérir. Quand le talent est formé, ces exercices sont encore utiles à faire chaque matin pour rendre aux doigts la force et la souplesse, engourdies pendant le sommeil. J'ajouterai que quelle que soit la méthode qu'on adopte, quelque soit le système du maitre dont on reçoit les leçons, il y a une nécessité qui domine toutes les autres, c'est que les doigts soient souples, agiles et forts. Tout le monde acceptera donc les exercices qui précèdent comme l'introduction nécessaire à l'art de jouer du piano.

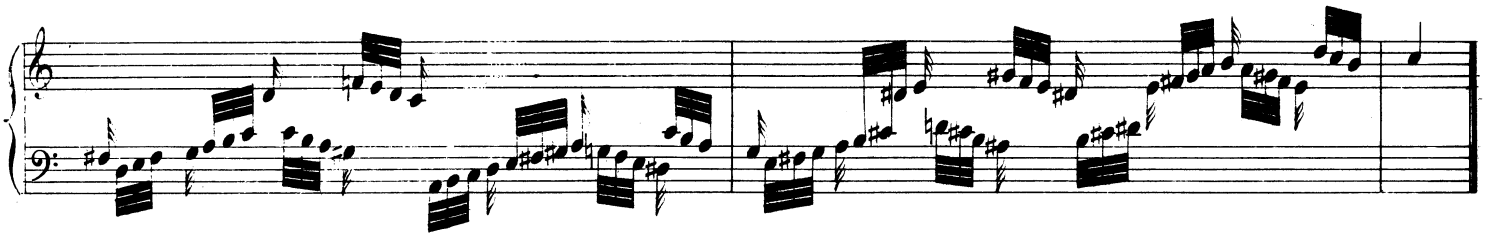
Chapitre 4me

DU DOIGTER.

40. L'ordre dans lequel les doigts se succèdent dans l'exécution des traits de toute espèce s'appelle le DOIGTER.

La difficulté de bien régler le doigter résulte de ce que le nombre de notes qui se suivent, en montant ou en descendant est souvent plus grand que celui des doigts de la main. Par exemple, si une suite de huit notes telle que celle-ci se présente  il est évident qu'il faut user d'un certain artifice pour trouver dans les cinq doigts de la main les moyens de l'éxécuter; car, si après avoir joué les cinq premières notes par les cinq doigts  on allait replacer le pouce ou un autre doigt sur la sixième, de cette manière  un parail changement de position ne pourrait se faire qu'en faisant sauter la main, ce qui serait inéxécutable dans la vitesse, et ce qui, dans tous les cas, empêcherait la liaison du jeu.

Lorsque la main gauche n'était pas occupée, les anciens maitres usaient d'un artifice singulier pour aider la droite dans l'éxécution de pareils traits; cet artifice consistait à faire exécuter une partie des notes par une main, et le reste par l'autre, en sorte que les cinq doigts de chaque main suffisaient toujours; car si le trait embrassait plus d'une octave, les mains se croisaient. Dans ces traits, les queues des notes tournées vers le haut appartenaient à la main droite; les queues en bas indiquaient la main gauche. C'est ainsi qu'on trouve dans un concerto de J.S.Bach.



Mais dans la musique moderne, les deux mains sont également occupées de traits rapides et difficiles, et cet artifice ne pourrait y être employé que dans des cas fort rares; il faut avoir recours à d'autres moyens. Ces moyens sont souvent de plusieurs espèces pour les mêmes traits, et le choix de l'un ou de l'autre constitue ce qu'on appelle LE DOIGTER de tel ou tel maitre. Les différentes méthodes de doigter ont donné lieu à beaucoup de discussions. Chacun a le sien et l'affectionne en raison de certaines considérations particulières, ou à cause des facilités que l'habitude lui a données. Toutes les discussions eussent cessé, si l'on eut songé à déduire, par l'analyse, des principes généraux des cas particuliers; mais ces principes sont difficiles à trouver en toute chose, et particulièrement dans le doigter. (1)

---

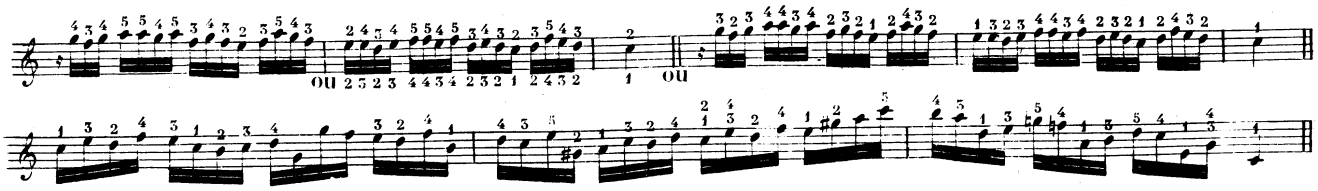
(1) Il n'est aucune partie de l'art de jouer du piano sur quoi l'on ait émis des opinions plus contradictoires; c'est ce qui a fait dire à Dussek, dans les observations préliminaires de son *Introduction to the art of playing the piano forte*, que chaque maître a son doigter fondé sur des raisonnements particuliers, et que chacun croit posséder le meilleur. Il ajoute qu'avec des principes sûrs de doigter, on éviterait l'ennui et le découragement que ces différentes méthodes font éprouver aux élèves, qui, souvent en changeant de maître sont obligés de changer de manière. Monsieur Kalkbrenner s'exprime dans le même sens, lorqu'il dit (Méthode p. 14): » Il serait bien à désirer que les professeurs en France a- » doptassent une manière uniforme de doigter. Jusqu'à ce jour aucune règle générale n'a été indiquée; chacun doigte d'après son caprice, ou d'a- » près l'habitude qu'une plus ou moins bonne manière d'étudier lui a fait contracter; aussi les élèves, en changeant de maître, sont presque » forcés de changer de méthode, ce qui est une perte de temps immense. » Après ces déclarations si positives de deux pianistes célèbres, déclarations conformes en tout à la vérité, il y a lieu de s'étonner que M. Adam ait dit dans sa méthode de piano (Art: 5.): « On se trom- » pe lorsqu'on dit que ces maîtres (les artistes les plus habiles) ont chacun un doigter particulier; celui qui enseigne à son élève le moyen de ren- » dre avec facilité et netteté tous les passages, traits ou chants, qui lui fait conserver en même temps la grâce de la main et la position con- » venable des doigts, possède les vrais principes du doigter, parceque, sans dévier de ces principes, un passage peut être doigté de différentes » manières. »

Analysons ce passage de la méthode de M. Adam. *On se trompe*, dit ce professeur, *quand on assure que les maîtres les plus habiles ont chacun un doigter particulier*. Pour connaître la valeur de cette assertion du respectable M. Adam, il suffit d'ouvrir les traités de l'art de jouer du piano publiés par Dussek, Kalkbrenner, Müller, Hummel et M. Adam lui même, les études de Cramer, de Moscheles, de Bertini et de Herz, et l'on verra que les mêmes traits sont doigtés souvent de manières différentes dans ces ouvrages élémentaires de maîtres auxquels M. Adam ne refusera sans doute pas la qualification *d'habiles*.

On se trompe, dit ce professeur, *quand on assure que les maitres les plus habiles ont chacun un doigté particulier*; et pour prouver qu'on se trompe, il dit que les mêmes traits peuvent être doigtés de manières différentes. Mais autant de manières de doigter, autant de doigters particuliers: on ne se trompe donc pas quand on dit *que les maîtres les plus habiles ont chacun un doigter particulier*.

M. Adam dit une chose vraie, incontestable, quand il avoue que le même trait peut être doigté quelquefois de plusieurs manières; le choix qu'on fait de l'une ou de l'autre dépend de certaines dispositions particulieres des mains de l'exécutant, ou des habitudes de celui-ci. Par exemple, un passage tel que le suivant pourra être doigté de plusieurs manières.

EXEMPLES.



On conçoit que des traits de cette nature ne sont point de ceux qui déterminent un système de doigter, à moins que les circonstances qui précèdent ou qui suivent n'obligent à faire un choix. Ce sont les traits qui, pouvant être doigtés de plusieurs manières, présentent dans chaque systè-

41. Pour établir un bon arrangement des doigts sur le clavier du piano, il faut considérer:

1º que le meilleur doigter est celui qui rend l'exécution la plus facile;

2º que les causes principales des difficultés qu'on rencontre dans l'exécution sont, d'une part, les touches noires, qui sont plus courtes et plus étroites que les autres, et auxquelles le cinquième doigt et le pouce, étant plus courts que les autres doigts, atteignent difficilement, et de l'autre, l'obligation de passer le pouce sous les autres doigts, ou les autres doigts sur le pouce, pour suppléer à l'insuffisance du nombre des doigts de chaque main;

3º que l'incertitude sur le doigter nait toujours de l'obligation de choisir entre ces deux difficultés, de passer souvent le pouce ou les autres doigts, ou de faire de fréquens mouvemens de la main en avant ou en arrière pour atteindre aux touches noires avec le petit doigt ou avec le pouce;

4º que les mouvemens des diverses parties du corps sont d'autant plus faciles qu'ils sont symétriques et réguliers; conséquemment, que si l'arrangement des notes d'un trait est symétrique, celui des doigts doit l'être aussi;

---

me des avantages et des inconvéniens, qui sont la source des dissentiments des maîtres, et qui jettent de l'incertitude et du decouragement dans l'esprit des élèves. Quand aux traits qui ont un doigter obligatoire, ils ne peuvent donner lieu à aucunes discussion.

Le doigter du piano se peut donc partager en trois genres, qui sont 1º *Le doigter facultatif absolu*; 2º *Le doigter facultatif conditionnel*: 3º *le doigter obligatoire*.

Pour parvenir à formuler un système rationnel et universel de doigter, et procéder avec méthode à la recherche de ce système, il aurait fallu que les auteurs de méthodes se fussent proposé la solution de ces questions:

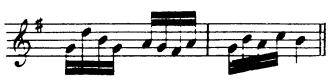
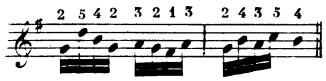
1º A quoi reconnait-on que le doigter est *facultatif absolu*, ou *facultatif conditionnel*, ou enfin *obligatoire*?

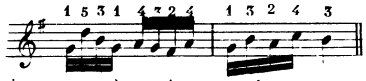
2º Quelles causes peuvent modifier le *doigter facultatif absolu*, et le rendre *facultatif conditionnel*, ou même *obligatoire*?

3º Quelles sont les règles du *doigter facultatif conditionnel*, et sur quelles considérations sont elles fondées; en d'autres termes, quelles règles doivent déterminer dans le choix d'un doigter, préférablement à un autre?

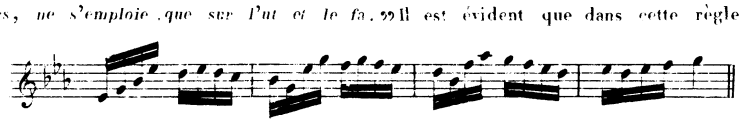
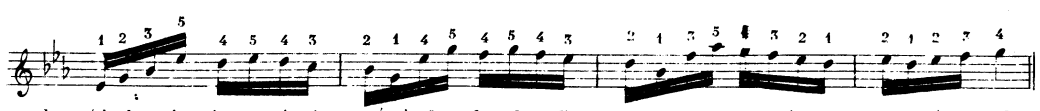
4º Quelles sont les regles du *doigter obligatoire*, et sur quoi sont elles basées;

En procédant avec cet ordre, et avec l'esprit de recherche et d'analyse nécessaire, on serait sans doute parvenu à la solution de ces problèmes. Au lieu de cela, qu'a-t-on fait? Les uns considérant les gammes comme l'origine de tous les traits, les ont présentées comme le canon universel ou comme la règle applicable à tout, sans remarquer l'immensité de traits d'autres genres que rencontrent les élèves dès les premiers pas. Les autres, Dussek, par exemple, se sont épuisés en classifications de *doigter libre*, *doigter préparé*, *doigter d'exception*, *doigter forcé*, et qui ne peuvent servir que pour des cas particuliers. D'autres, et mêmes les plus habiles, ont manqué de clarté dans l'enoncé de leurs règles, ou les ont présentées d'une manière trop absolue, en sorte que le premier exemple venu est souvent en contradiction avec elles. Voyez la méthode justement estimée de M. Kalkbrenner, méthode conçue en général sur un très bon plan, vous y trouvez cette règle: *la meilleure position pour la main droite est d'avoir le petit doigt sur la note la plus élevée et le pouce sur la plus basse; il faut donc autant que possible calculer tous les doigters de manière à obtenir ce resultat.*

Qu'un élève veuille faire l'application de cette règle au passage suivant,.....  Il doigtera de cette manière. 



tandis que le doigter le plus facile et le plus rationel est: car le pouce sur la tonique, lorsque cette tonique est une touche blanche, est une excellente préparation pour beaucoup de traits ascendans, comme le petit doigt l'est pour un très grand nombre de traits descendans.

Voici une autre règle que je trouve en note dans la même méthode de M. Kalkbrenner (p. 15): »*dans tous les tons avec des bémols, le pouce de la main droite, dans les modes majeurs, ne s'emploie que sur l'ut et le fa.*» Il est évident que dans cette règle M. Kalkbrenner a eu les gammes en vue; mais à l'ennoncé, un élève avant à doigter ce passage,.....  ne saura que faire du pouce sur *Ut* et sur *Fa*, tandis que ce doigt sera très bien placé sur *Mi* ♭ et sur *Si* ♭, pour obtenir un doigter facile, comme dans cet exemple: 

M. Hummel parait être le premier auteur de méthodes de piano qui ait songé à formuler les diverses circonstances qui peuvent se présenter dans la succession des doigts sur les touches, de manière à composer un système complet de classifications. Voici l'ordre dans lequel il a établi sa formation:

5° Conséquemment aussi, que pour ne point rompre la symétrie d'arrangement et de mouvement, il ne faut point hésiter de passer les doigts plus souvent qu'il ne le faudrait dans d'autres cas, ou à mettre le pouce et le petit doigt sur les touches noires;

6° que la fréquence du passage des doigts, et la pose du pouce et du cinquième doigt sur les touches noires peuvent être souvent évités par le changement plus facile des doigts sur une même touche.

42. Cela posé, plusieurs questions se présentent; les voici:

1° Quels traits n'obligent pas à passer le pouce sous les autres doigts, ou les autres doigts sur le pouce?

RÉPONSE: ceux qui n'ont pas plus de cinq notes consécutives, soit en montant, soit en descendant.

1°. De la répétition progressive du même doigter sur la même suite de figures.

2°. Du passage du pouce sous les autres doigts, et de ceux-ci sur le pouce.

3°. De *l'élision* d'un ou plusieurs doigts.

4°. Du changement de doigt au retour d'une même touche.

5°. Des extensions et des sauts.

6°. De l'emploi du pouce et du cinquième doigt sur les touches noires.

7°. Du passage d'un doigt sur un doigt plus court, et du passage d'un doigt sous un autre plus long.

8°. De l'emploi alternatif de plusieurs doigts sur une seule touche, en tenant ou en répétant la note.

9°. De *l'alternation*, de *l'enlacement* et du *croisement* des mains.

10°. De la distribution des parties entre les deux mains, et des licences du doigter.

Il est fâcheux qu'en faisant ce classement, M. Hummel n'ait pas cherché à poser les principes généraux et physiques qui déterminent le choix du doigter pour chaque genre de traits. Ce sont ces principes que j'essaie d'établir dans cet ouvrage. Ce que j'appelle des *principes généraux* consistent dans la raison qui fixe la position de chaque doigt en des circonstances identiques, et non certains procédés au moyen desquels on lève les doutes qui peuvent exister dans des cas particuliers. Par exemple, M. Kalkbrenner indique un fort bon procédé aux commençans, en leur conseillant d'essayer en descendant le doigter des traits ascendans et le contraire dans les traits descendans, ayant soin de placer le petit sur la note la plus élevée et le pouce sur la plus basse, et il applique sa règle à une gamme ascendante de neuf notes, commençant par *Ut*, et finissant par *Ré*. Tous les maîtres savent que le doigter d'une telle gamme est différent de celui d'une gamme ordinaire; mais les commençants ne le savent pas, et c'est par un procédé particulier que M. Kalkbrenner prétend leur enseigner à se tirer d'embarras. Ce procédé est fort bon pour tous les cas où le pouce est sur la tonique; mais il cesse de recevoir son application dans les gammes de *Si* bémol, de *Mi* bémol, etc.; car dans ce cas, le petit doigt n'est pas plus sur la note la plus haute, que le pouce sur la plus basse, et l'incertitude reste dans l'esprit de l'élève. Il n'en sera pas de même si on lui enseigne une règle générale pour les gammes ascendantes de neuf notes suivies d'un trait descendant quelconque, lorsque le pouce de la main droite est sur la tonique inférieure, et une autre règle générale pour les gammes du même genre qui commencent par une touche noire, avec le deuxième doigt sur la tonique inférieure. Or tout cela peut se formuler en peu de mots dans le chapitre du passage du pouce, qui renferme toutes les espèces de gammes.

Certes, ce n'est ni le talent ni le savoir, qui ont manqué aux artistes célèbres de qui nous avons des méthodes de piano; mais l'esprit d'analyse et de classification indispensable pour faire un bon ouvrage élémentaire, est une faculté spéciale qui exige aussi des études particulières, et cet esprit a manqué jusqu'ici pour mettre en ordre les excellents matériaux répandus dans les diverses méthodes que nous possédons. Lorsque les objets sont bien classés et présentés d'une manière rationnelle et philosophique, il faut peu d'espace pour renfermer beaucoup de choses, et les cas identiques cessent d'être traités d'une manière particulière. Avec une pareille méthode, les divergence d'opinions disparaissent bientôt.

Je ne terminerai pas ces observations, destinées aux professeurs, sans faire remarquer que les modifications de l'art de jouer du piano, les traits nouveaux, les complications de parties qui ne peuvent être exécutées que par dix doigts, donnent naissance à des modifications de doigter qu'on ne doit pas considérer comme des contradictions aux règles, mais comme l'origine de règles pour un nouvel ordre de choses. M. Thalberg, par exemple, a crée une nouvelle parties de l'art de jouer du piano, qui exige un système de doigter specialement appliqué à ces nouveautés, mais qui ne contredit point le doigter de la musique de Clementi, de Cramer, de Hummel et de Kalkbrenner, de même que le doigter de celle ci ne contredisait point celui de la musique de Haydn et de Mozart.

2°. Comment doigte-t-on ces sortes de traits, lorsqu'ils se présentent dans un ordre symétrique en montant- ou en descendant?

RÉPONSE: de trois manières qui sont, suivant la nature des traits. L'ELISION DES DOIGTS c'est-à-dire, le rapprochement d'un doigt inférieur vers un supérieur, ou d'un supérieur vers un inférieur, en laissant les intermédiaires inactifs: L'ÉCARTEMENT DES DOIGTS, ET LE CHANGEMENT DE DOIGTS SUR UNE MÊME TOUCHE.

3°. Donnez moi des exemples de traits de cette espèce avec leurs doigters

RÉPONSE. Vous les trouverez dans les articles suivants.

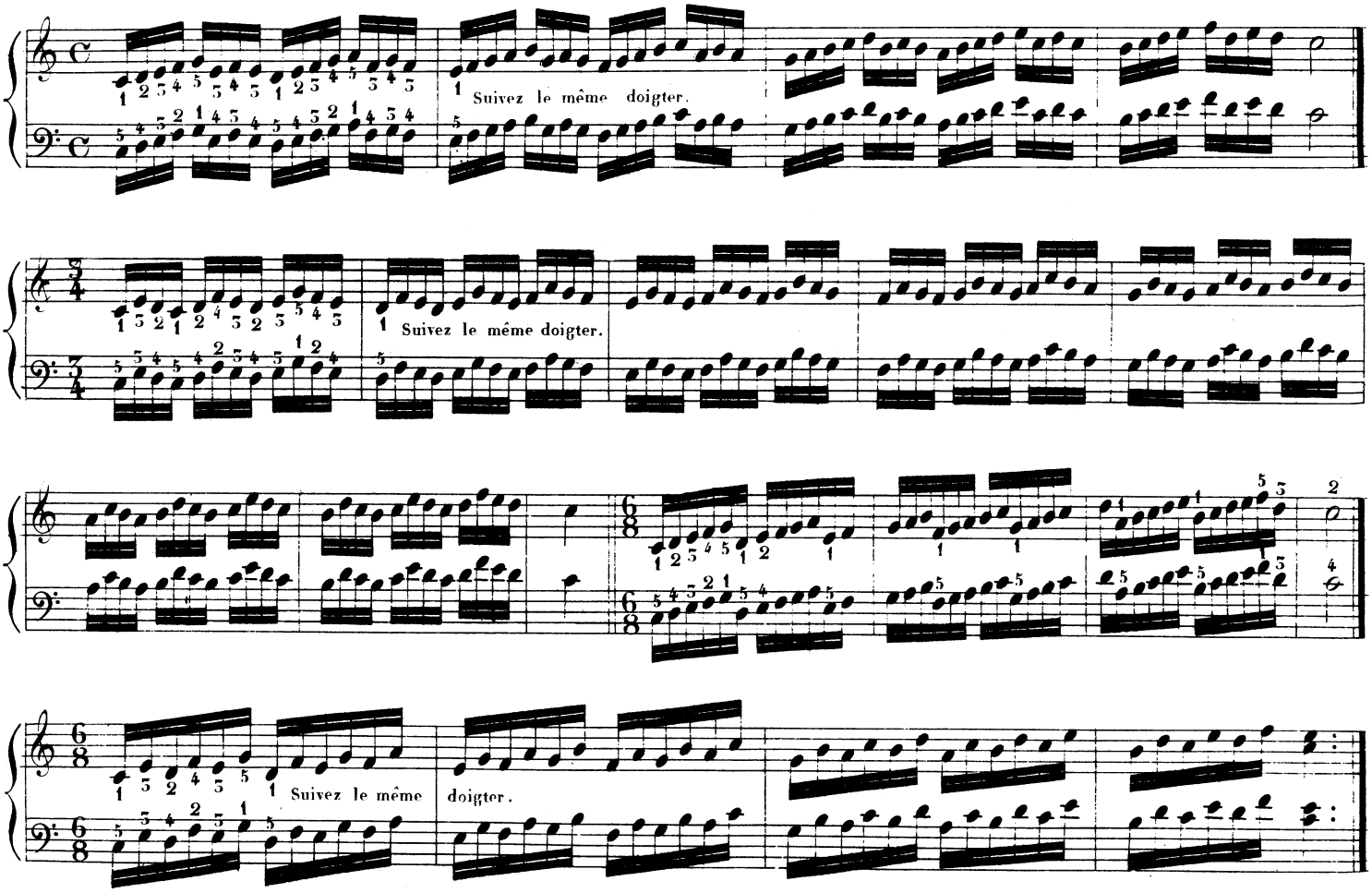
SECTION Ière

DOIGTER SANS PASSAGE DE DOIGTS.

Article 1er

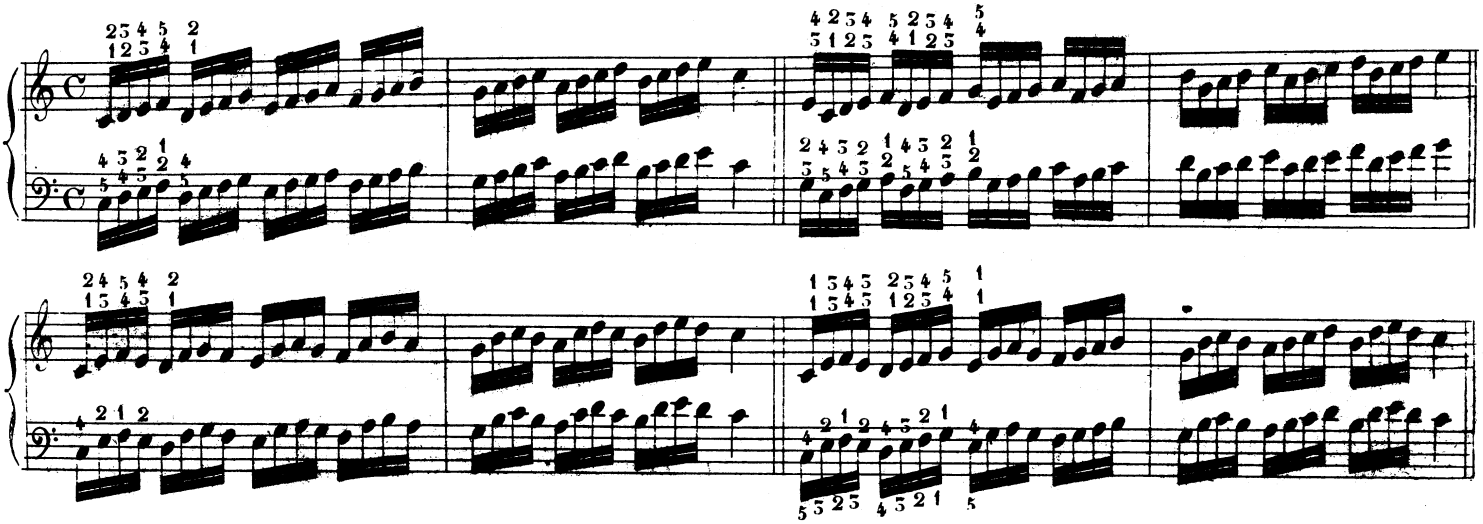
Traits symétriques par substitution de doigts.

43: RÈGLE GÉNÉRALE: Dans tous les traits ascendans où les cinq doigts sont employés, on fait substitution du deuxième doigt par le pouce à la main droite sur les touches blanches. Dans les mêmes traits, on fait élision du deuxième doigt par le troisième, ou du troisième par le quatrième à la main gauche.

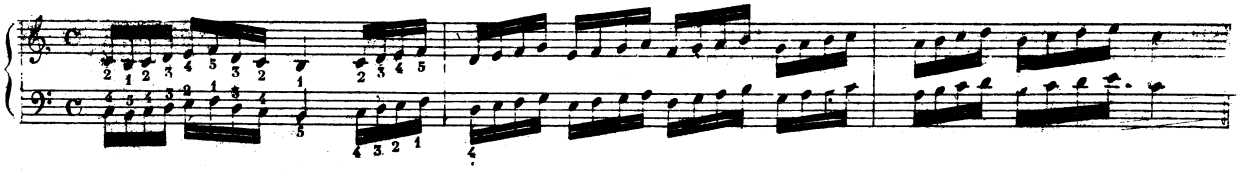


44. RÈGLE GÉNÉRALE. Dans tous les traits ascendans où il n'y a que quatre doigts employés, le doigter est facultatif, et l'on peut faire élision du deuxième doigt par le pouce, ou du troisième par le second, à la main droite. Le choix dépend de ce qui précède. L'élision du deuxième doigt par le pouce donne une exécution plus ferme que l'autre.

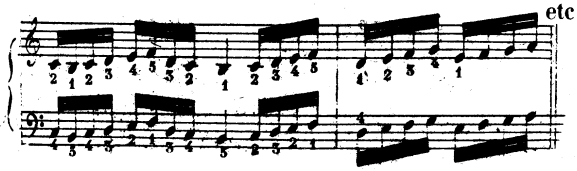
Dans les mêmes traits, on fait par la main gauche élision du quatrième doigt par le cinquième ou du troisième par le quatrième: celle-ci donne une éxécution plus ferme que l'autre. (I)



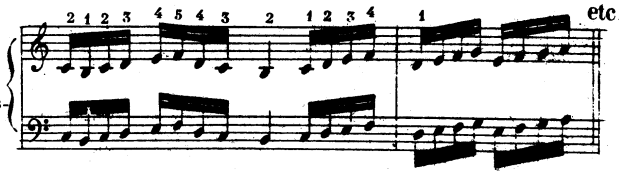
(I) M. Kalkbrenner dit (*P. 28* de sa Méthode) qu'il faut étudier les différens doigter des traits pour donner de l'égalité aux doigts; il ne s'est pas souvenu que des études de doigter ont un autre objet que les études d'articulation. M. Hummel ne parait pas admettre les deux especes de doigters, et il n'indique que l'élision du deuxième doigt par le pouce à la main droite, et du troisieme par le quatrième pour la main gauche; cependant telle circonstance peut se présenter qui oblige à commencer le trait par le 2me doigt au lieu du pouce, et dès-lors il faudra bien continuer, en faisant élision du troisieme doigt de la main droite par le second, comme dans cet exemple:



à moins qu'on veuille rompre la symétrie du doigter, qui est toujours ce qu'il y a de plus facile, et ce qui lève tous les doutes, pour reprendre ensuite le premier doigter, comme dans cet exemple:

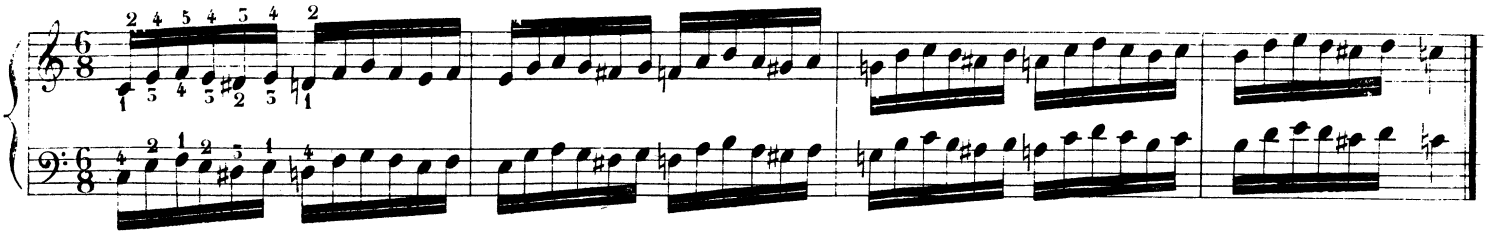


ou bien, qu'on ne prépare le trait de cette manière, en passant le pouce:



Mais il ne faut pas oublier que le meilleur système de doigter est celui qui rend l'exécution plus facile; que le doigté symétriques est celui qui atteint le mieux ce but, et que les exceptions y jettent de la gêne. Or, dans ces deux derniers exemples de doigter, il y a certainement plus de gêne et d'exceptions que dans le premier: le premier est donc préférable, dans le cas dont il s'agit. Sans doute, le pouce est un très bon pivot de doigter; on en doit préférer l'usage à celui des autres doigts, quand il se présente naturellement; mais quand on ne peut obtenir les avantages qu'il offre aux dépens de la régularité des mouvemens, il y faut renoncer. Aucun système de doigter ne peut faire disparaitre toutes les difficultés de l'exécution: l'art consiste seulement à choisir des inconvéniens le moindre.

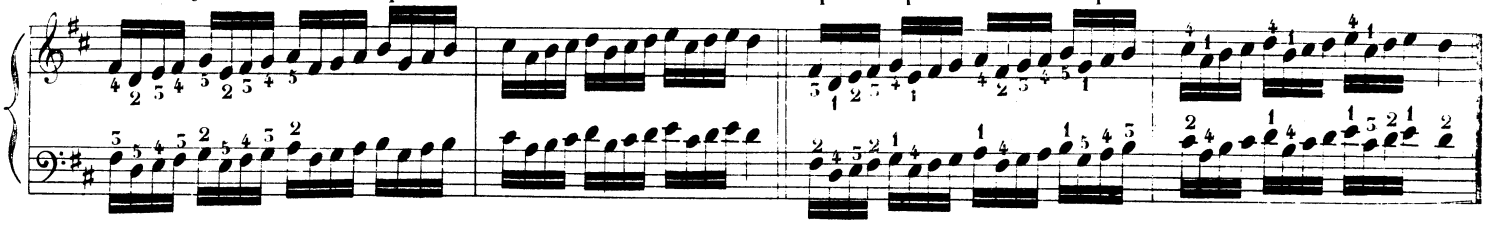
Cramer a choisi l'élision du second doig par le pouce pour le doigter de la première étude de sa première suite; c'était en effet le meilleur doigter pour l'exemple qu'il a donné; j'ignore ce qu'il aurait fait si le trait qui commence cette étude avait été amené d'une autre manière. M. Adam a doigté les traits de cette espèce des deux manières dans sa méthode; je crois qu'on doit l'en louer.



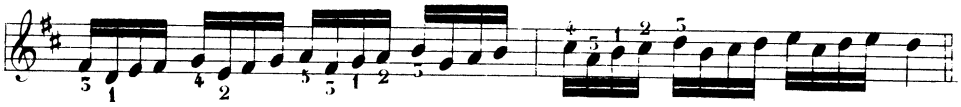
45. Quand il y a des touches noires dans les traits de cette nature, si ces touches ne sont ni la tonique, ni la dominante, il faut, ou renoncer absolument à l'usage du pouce, pour conserver la régularité du mouvement des doigts, ou renoncer à la symétrie du doigter, pour conserver l'aplomb du pouce. L'un et l'autre de ces doigters à ses avantages et ses inconvéniens. Celui du pouce a plus de sureté dans la grande vitesse. (I)

Exemples des deux doigters.

avec symétrie sans le pouce. par le pouce avec exception.



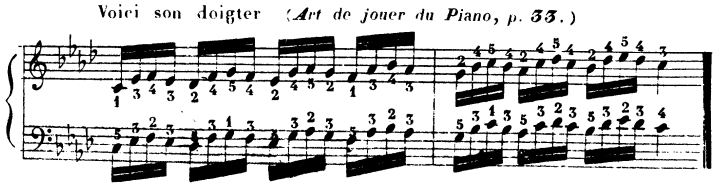
M. Hummel a fait remarquer avec beaucoup de justesse que le doigter de ce passage où l'on fait passer le pouce est à la fois plus difficile et moins régulier. On ne doit donc pas doigter de cette manière:



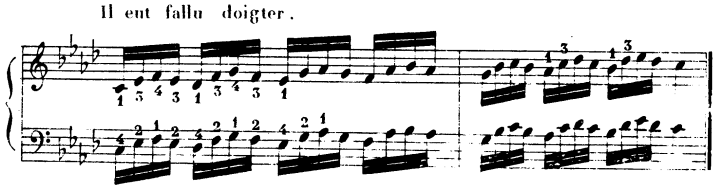
46. RÈGLE GÉNÉRALE. Dans tous les traits ascendans où il n'y a que trois doigts employés, le doigter est facultatif, et l'on peut substituer le pouce au second doigt, ou le second au troisième, ou le troisième, au quatrième, à la main droite. Les deux premières manières sont les meilleures, parceque le cinquième doigt à moins d'energie que les autres. La substitution du troisième doigt au second de la main gauche, et du quatrième au troisième, est aussi préférable à celle du quatrième au cinquième.

(I) Je ne puis me dispenser de faire remarquer ici que le défaut d'esprit d'analyse peut conduire un virtuose au plus faux système de doigter. Je prendrai pour exemple Dussek qui, préoccupé de l'idée qu'on doit éviter absolument de faire usage du pouce sur les touches noires, a doigté de la manière la plus difficile, et contrairement à tout principe de symétrie, un trait qu'il eut pu doigter d une manière régulière et facile, par la substitution symétrique et progressive du pouce au deuxième doigt.

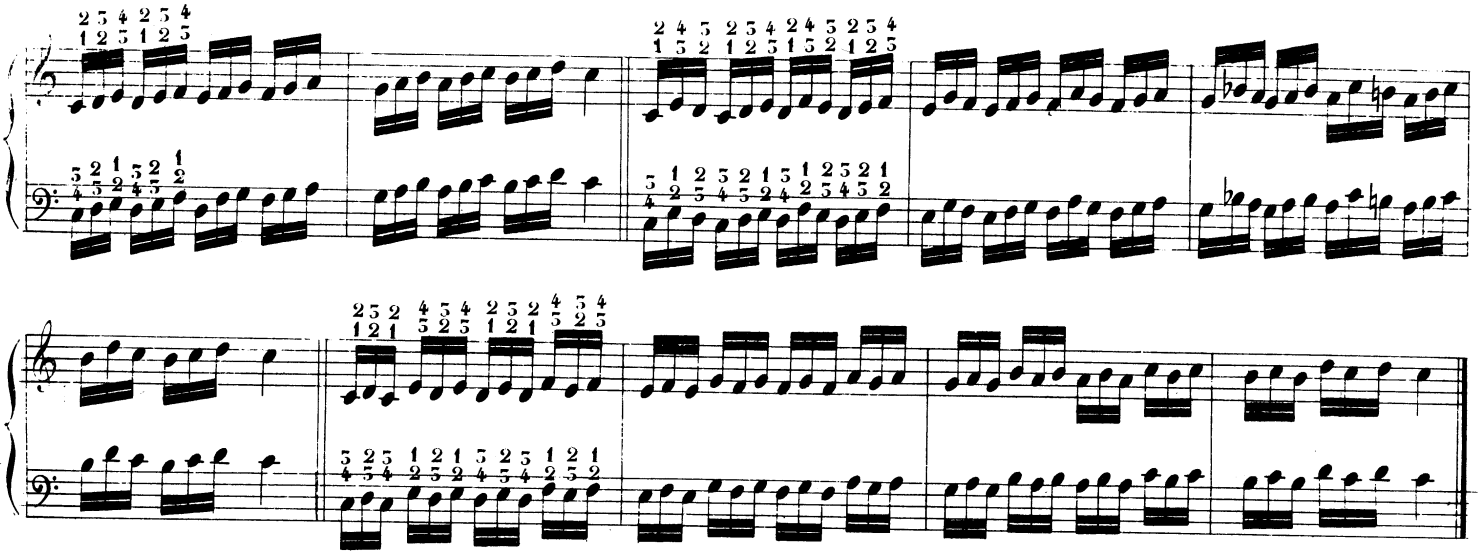
Voici son doigter (*Art de jouer du Piano, p. 33.*)



Il eut fallu doigter.



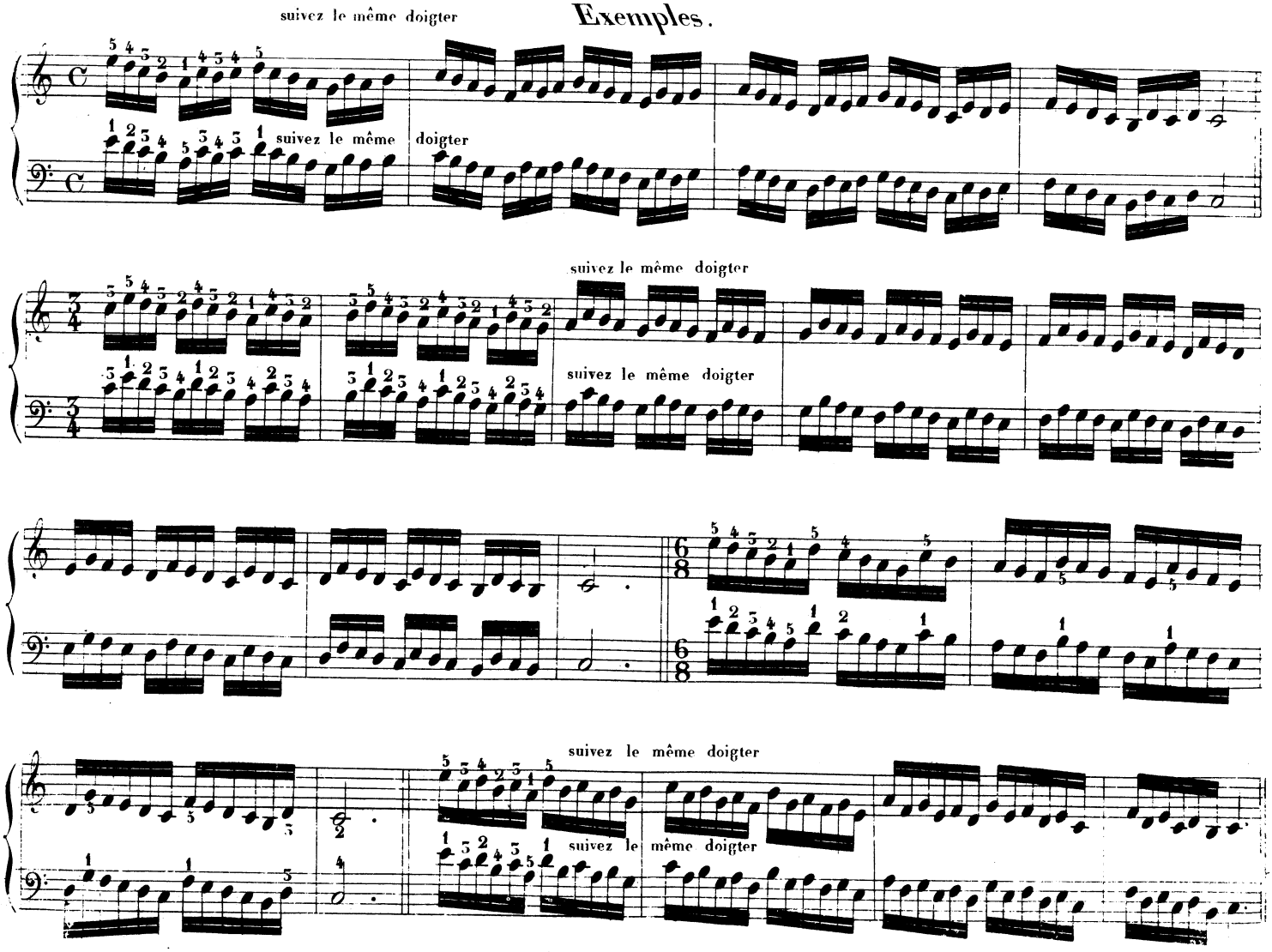
Exemples.



47. RÈGLE GÉNÉRALE. Dans les traits descendans où les cinq doigts sont employés par progressions, on substitue le cinquième doigt au quatrième, à la main droite, ou le quatrième au troisième, suivant les circonstances.

Dans les mêmes traits, on substitue le pouce au second doigt de la main gauche.

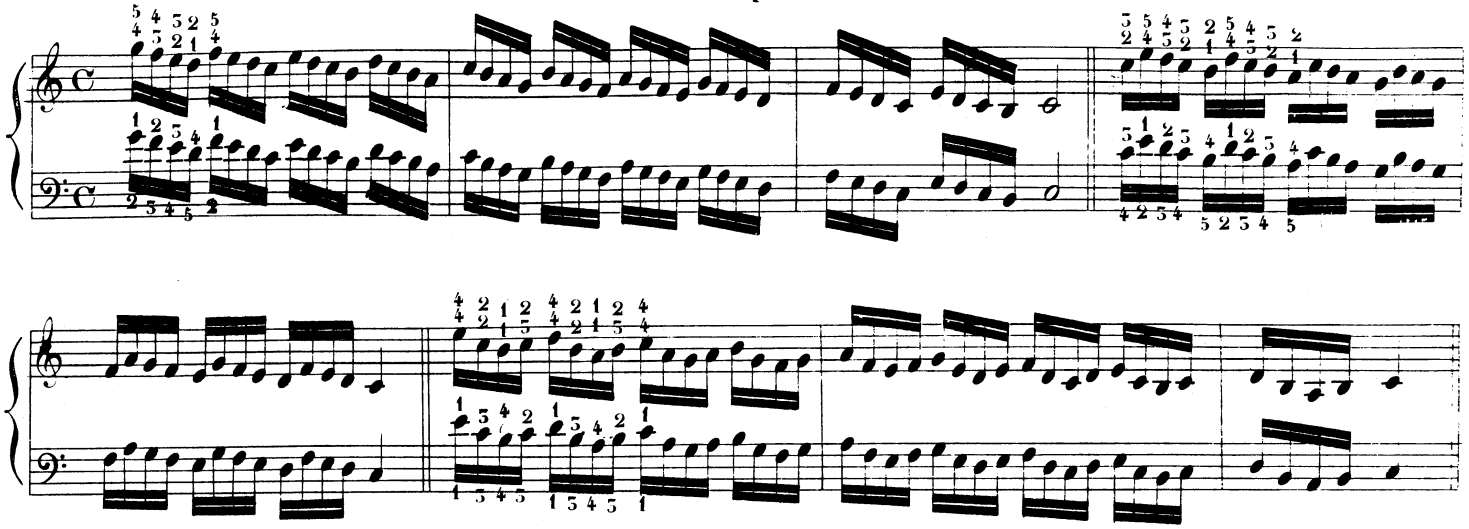
Exemples.



48. RÈGLE GÉNÉRALE. Dans tous les traits descendans où il n'y a que quatre doigts employés, le doigter est facultatif, et l'on peut substituer le cinquième doigt au quatrième de la main droite, ou le quatrième au troisième; ce dernier doigter donne plus de fermeté à l'exécution que l'autre. Quelquefois, on substitue aussi le troisième au second.

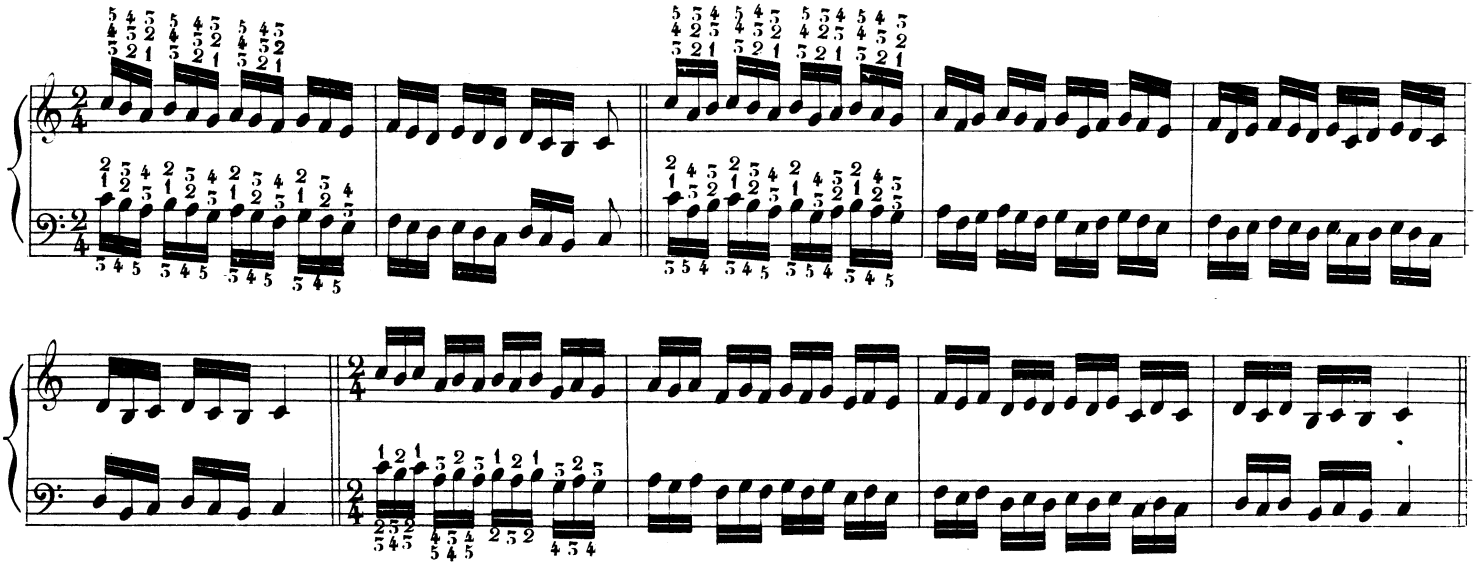
Dans les mêmes traits, on substitue le pouce au deuxième doigt de la main gauche, ou le deuxième doigt au troisième.

Exemples.



49. RÈGLE GÉNÉRALE. Dans tous les traits descendans où il n'y a que trois doigts employés, le doigter est facultatif, et l'on peut substituer le cinquième doigt au quatrième, ou le quatrième au troisième, ou le troisième au second, de la main droite. On fait peu d'usage du premier doigter, à cause de la faiblesse naturelle du cinquième doigt, mais les deux autres sont fréquemment employés.

Dans les mêmes traits, on substitue le pouce au deuxième doigt de la main gauche, le second doigt au troisième, et le troisième au quatrième. Ce dernier doigter est rarement employé, parceque le petit doigt est faible, comparativement aux autres.



50. Tous les traits symétriques, quelle qu'en soit la forme, qui n'ont pas plus de cinq notes consécutives, dans lesquels il n'y a point d'écarts et point de notes répetées, sont de la même espèce que ceux qui sont contenus dans cet

article, et doivent être doigtés par des substitutions de doigts. Le principe de ce doigter est que la forme du trait se reproduisant régulièrement en montant ou en descendant d'un dégré, il faut que le doigter se retrouve à toutes les formes tel qu'il était à la première.

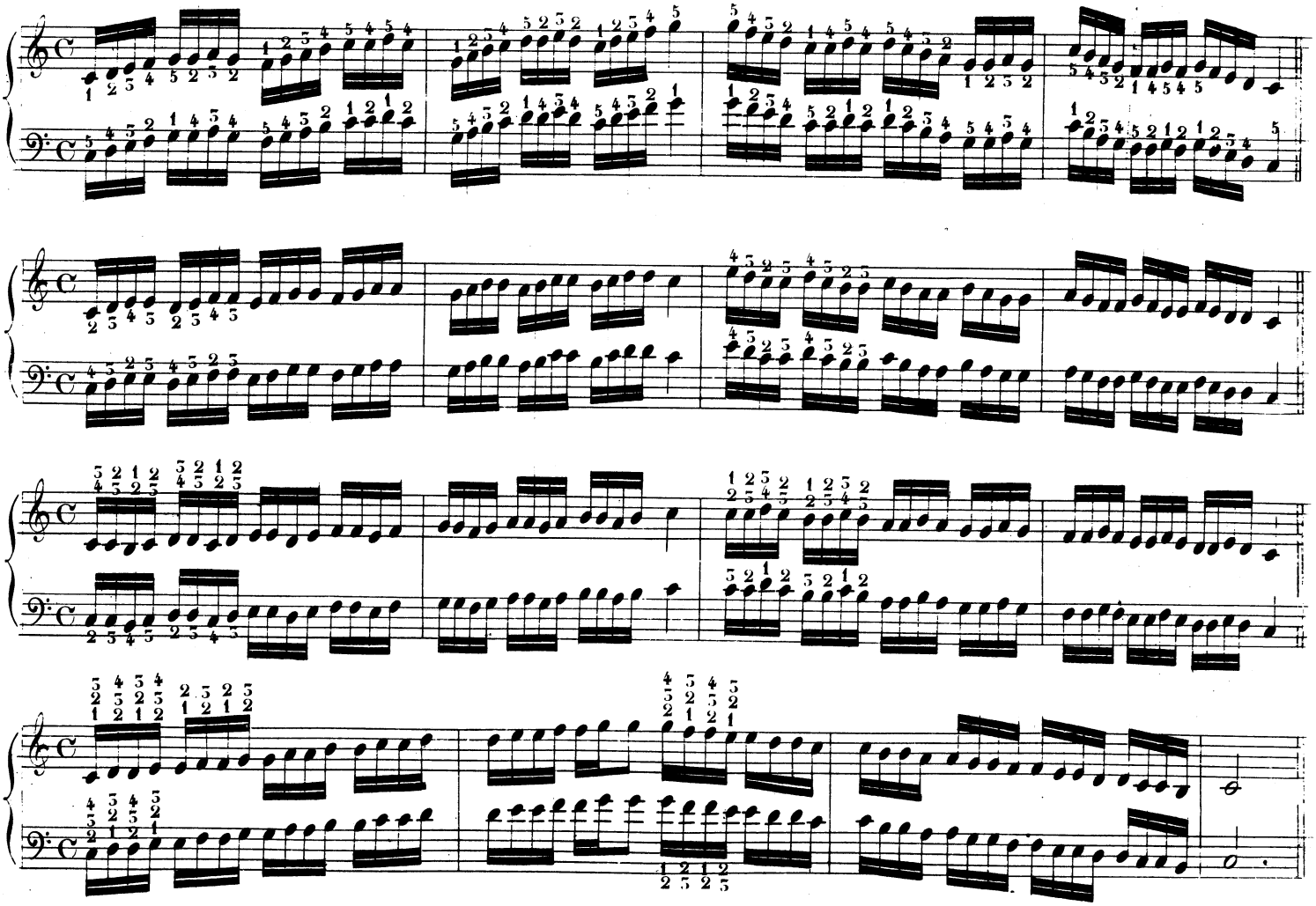
Article 2me

TRAITS SYMÉTRIQUES PAR RÉPÉTION DE NOTES. CHANGEMENT DE DOIGTS SUR UNE MÊME TOUCHE.

51. RÈGLE GÉNÉRALE. Tous les traits progressifs, en montant ou en descendant, dans lesquels il n'y a pas plus de cinq notes consécutives ascendantes ou descendantes, et où il y a des notes répétées, doivent être doigtés en changeant de doigt à chaque note qui se répète.

Le doigt qui prend la place de l'autre doit être calculé d'après le nombre des notes qui se suivent.

Exemples.



52. Le principe fondamental du doigter des traits de cette espèce est comme le principe général de tout doigter régulier: la symétrie dans l'arrangement des doigts, en raison de la symétrie dans l'arrangement des notes. Toute symétrie de ce genre a pour effet de faciliter l'éxécution, car les doigts se meuvent naturellement par des mouvemens réguliers.

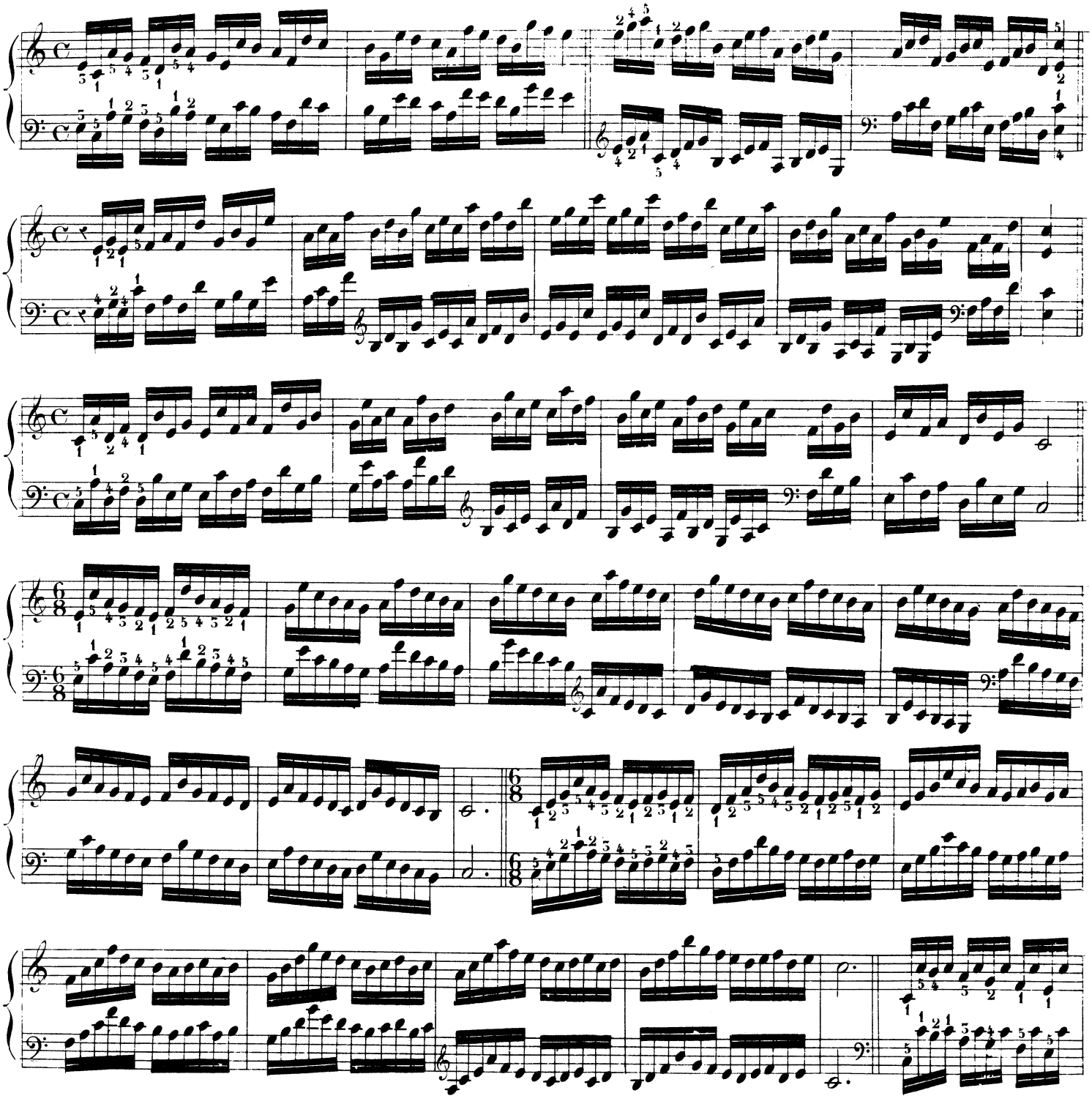
Article 3me

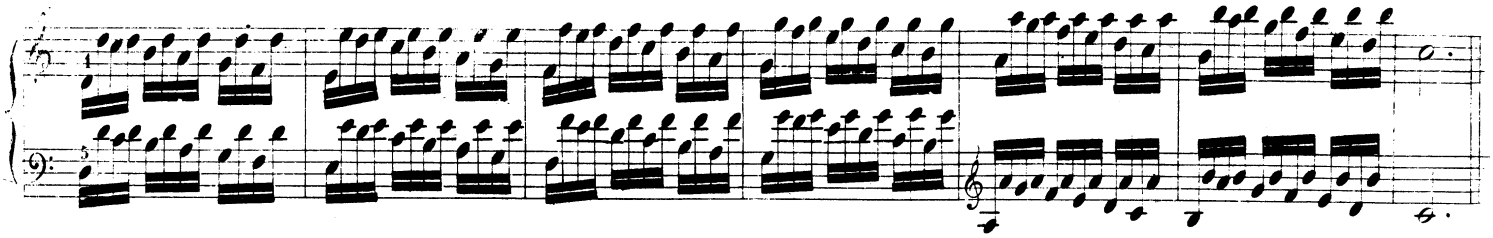
DOIGTER PAR ÉCARTEMENT DE DOIGTS.

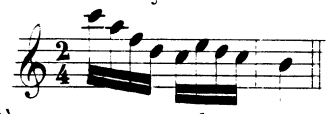
52. RÈGLE GÉNÉRALE. Tout passage dans lequel un intervalle de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième ou d'octave offre le moyen d'éviter de passer le pouce sous les doigts ou les doigts sur le pouce, en écartant les doigts, doit être doigté de cette manière, car l'écartement des doigts n'est point un obstacle à la symétrie du doigter, et le passage du pouce en est un.

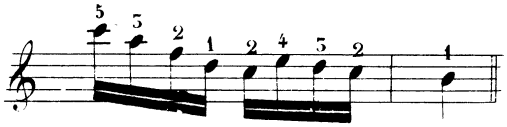
L'écartement naturel du pouce au second doigt permet d'exécuter des quartes et même des quintes; l'écartement des autres doigts ne peut être que d'une tierce.

Exemples.





53. Le principe du doigter le plus commode et le plus facile devant prévaloir en toute circonstance, il ne faut pas toujours employer l'écartement des doigts pour éviter un autre système de doigter, si ces autres systêmes causent moins de dérangement à la position naturelle de la main. L'opinion contraire de quelques célèbres pianistes est évidemment une erreur. Ainsi, dans un passage semblable.....  si l'on met le cinquième doigt sur UT, le quatrième sur LA, le troisième sur FA, le deuxième sur RE, et le pouce sur UT, suivi de la substitution du quatrième doigt au troisième sur MI, on évitera de passer le pouce, mais on ne pourra éxécuter tous ces écartemens sans sortir un peu le coude pour tourner la main qui fera un léger mouvement circulaire; or, cet inconvénient est certainement plus grâve que celui du passage du pouce à une note de distance, qui fournirait ce doigter facile.



Il en doit être de même dans touts les cas semblables. En général, l'écartement du cinquième doigt au quatrième doit être évité, parcequ'il est plus penible que les autres combinaisons de doigter; il n'est indispensable que dans certains ARPÈGES, et particulièrement dans ceux de cinq notes.



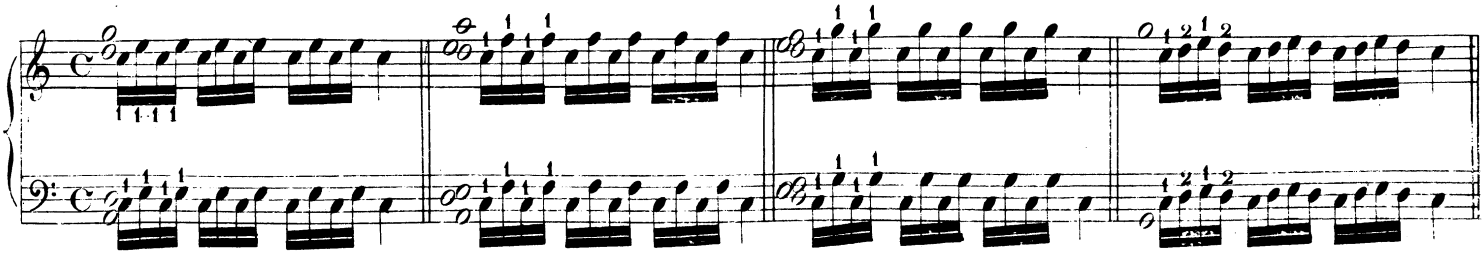
SECTION 2me

Article 4me

passage du pouce sous les doigts et des doigts sur le pouce.

54. RÈGLE GÉNÉRALE. Tout passage dans lequel il y a plus de cinq notes consécutives, par mouvement diatonique ou chromatique conjoint, exige qu'on supplée au nombre des doigts, en changeant la position de la main par le passage du pouce sous les autres en montant, et par le passage des doigts sur le pouce en descendant, à la main droite. Le contraire à lieu a la main gauche.

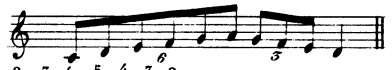
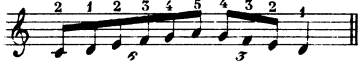
55. Le changement de position de la main par le passage du pouce occasionne dans le jeu de beaucoup d'exécutans une sorte de secousse fort nuisible à l'égalité comme à la sureté de l'éxecution. M. Kalkbrenner a indiqué (P. 39 de sa méthode) un fort bon exercice où le pouce doit agir avec rapidité, sans agiter les mains pendant que d'autres doigts sont posés et immobiles sur certaines notes du clavier. Voici cet exercice.

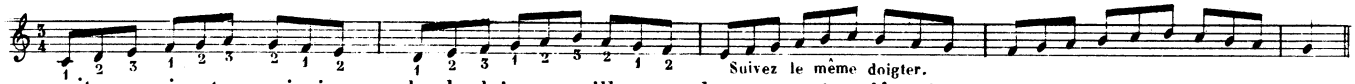


CRAMER

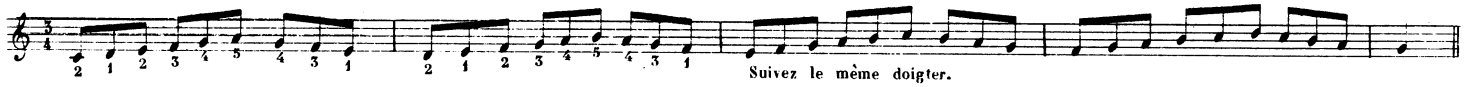
MOSCHELES

56. **D**ans le doigter par le passage du pouce sous les doigts et des doigts sur le pouce, la symétrie de l'arrangement des doigts facilite l'exécution, comme dans tous les autres systèmes. **O**r les doigts contractant l'habitude de cette symétrie par l'exercice, moins on trouble ces habitudes, moins on y introduit d'exceptions, et plus le doigter est facile pour l'exécutant. **I**l s'agit donc de trouver pour les suites diatoniques ascendantes ou descendantes le doigter le plus symétrique et le moins soumis aux exceptions.

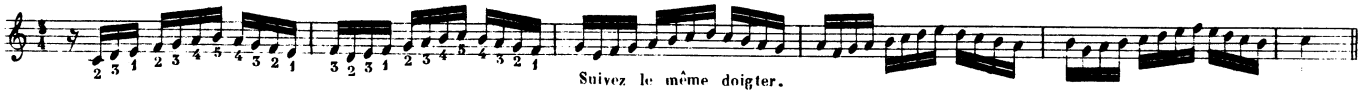
56.(Bis). **S**'il ne fallait ajouter aux cinq doigts de la main que le nombre de doigts nécessaire pour le nombre de notes consécutives ascendantes ou descendantes, le calcul serait facile à faire, car il ne s'agirait que de compter les notes du trait pour déterminer immédiatement l'arrangement du doigter. **A**insi,un passage de cette espèce.....  serait doigté en ajoutant un doigt aux cinq qui composent la main, de cette manière:  mais souvent de pareils traits sont en progressions ascendantes ou descendantes, et dans ce cas l'addition d'un seul doigt ne permettrait pas d'avoir la même forme, la forme symetrique du doigter à chaque retour de la forme du trait. **P**our obvier a cet inconvenient, il faut donc disposer le doigter de telle sorte que l'arrangement des doigts, puisse être uniforme comme le trait même.

EXEMPLE 

On pourrait, en suivant ce principe, rendre le doigter meilleur par la suppression d'un des passages du pouce, comme dans l'exemple suivant:



Les mêmes observations s'appliquent aux traits composés de sept notes consécutives en progression.

EXEMPLE. 

RÈGLES GÉNÉRALES

57. Les gammes entières, qui commencent et finissent par la tonique, sont les plus régulieres et les plus symétriques de toutes les suites diatoniques.

58. Toutes les gammes qui ont une touche blanche pour tonique, commençant par le pouce à la main droite.

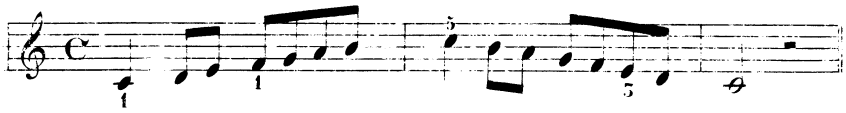
59. Toutes les gammes qui ont une touche noire pour tonique, commencent par le deuxième doigt, à la main droite.

60. Toute gamme qui commence par le pouce, et dans laquelle il n'y a point de bémol doit avoir le pouce sur la quatrième note, à la main droite.

61. Toute gamme qui contient un ou plusieurs bémols, doit avoir le pouce sur UT et sur FA, à la main droite.

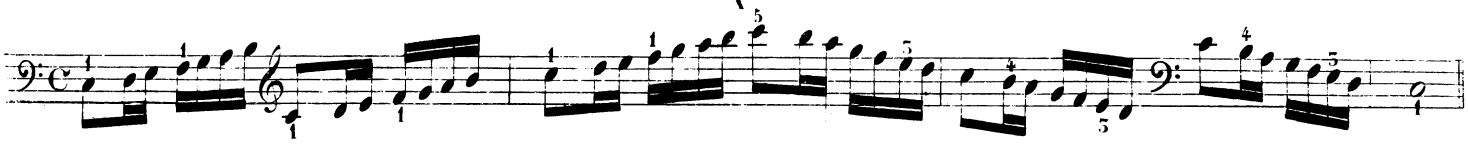
62. Lorsqu'une gamme qui commence par une touche blanche n'a qu'une octave, on met le cinquième doigt sur la dernière note, à la main droite.

Exemple.



Si la gamme s'étend à plusieurs octaves, on remet le pouce sur chaque tonique, excepté à la dernière note, qui doit toujours avoir le petit doigt, à la main droite.

Exemple.



63. Dans les gammes descendantes, les doigts occupent les mêmes places qu'aux gammes montantes.

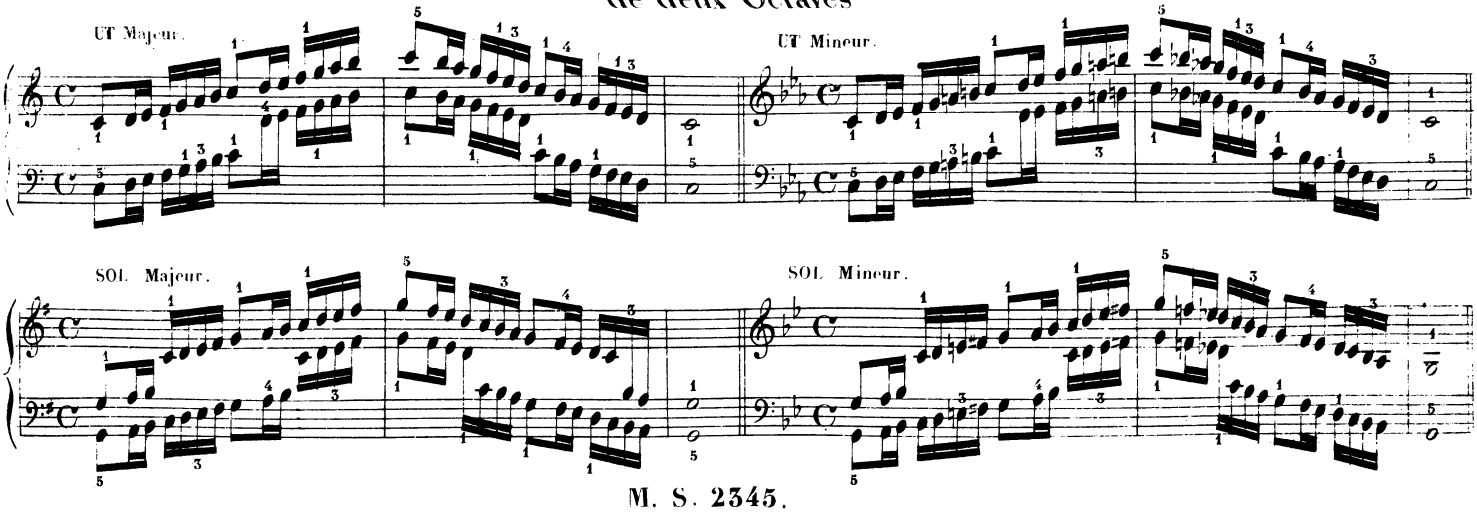
64. Dans les gammes des tons où il y a des bémols, la position de tous les doigts se règle d'après la position du pouce sur UT et sur FA, ayant soin de ne jamais placer ce pouce sur une touche noire.

65. Toute gamme qui a pour tonique une touche blanche, doit avoir à la main gauche le troisième doigt sur la sixième note, et le pouce sur l'octave de la tonique.

66. Toute gamme qui a pour tonique une touche noire, doit avoir à la main gauche le pouce sur la troisième note et sur la septième. Il n'y a d'exception que pour le ton de FA dièse ou de SOL bémol, qui a le pouce à la quatrième note et à la septième.

GAMMES MAJEURES ET MINEURES.

de deux Octaves



RÉ Majeur.

RÉ Mineur.

LA Majeur.

LA Mineur.

MI Majeur.

MI Mineur

SI Majeur.

SI Mineur.

FA Dièse Majeur.

FA Mineur.(1)

RÉ Bémol Majeur.

UT Dièse Mineur.

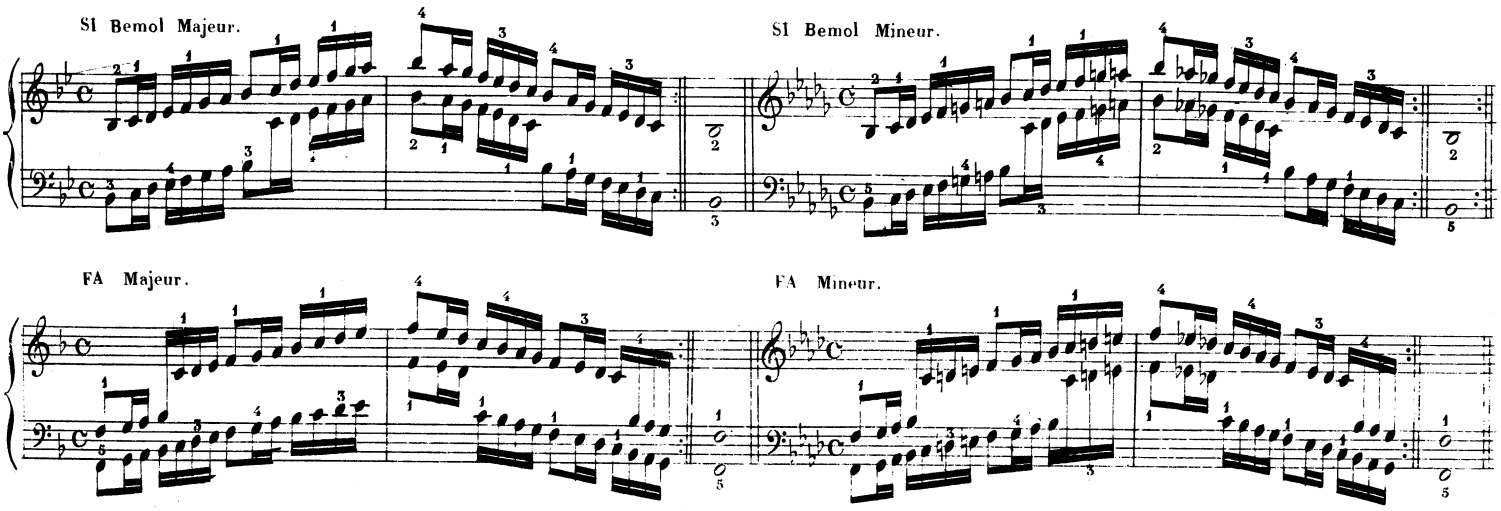
LA Bémol Majeur.

LA Bémol Mineur.

MI Bémol Majeur.

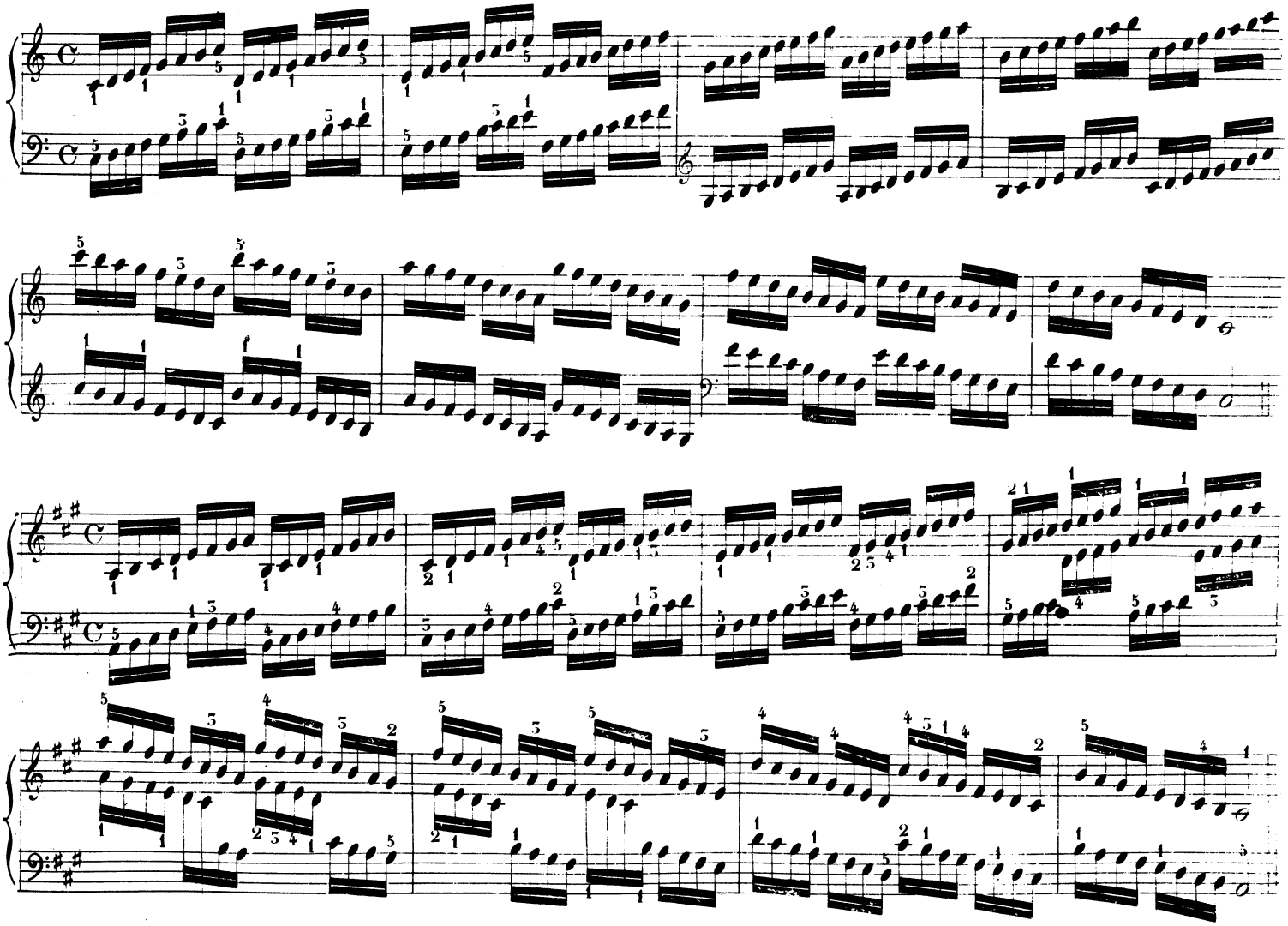
MI Bémol Mineur.

(1) La disposition des notes du Clavier est telle, qu'il n'est pas possible d'établir un système symétrique et satisfaisant du doigter dans les gammes mineures de FA Dièze ou SOL Bémol, d'Ut Dièze ou RE Bémol de LA Bémol, de Mi Bémol et de SI Bémol. Ces gammes sont a cause de cela les plus difficiles: un long exercice est nécessaire pour les bien exécuter, et pour y acquérir de la sûreté.



67 Lorsque les gammes ne commencent pas par la tonique et ont pour première note le deuxième dégré, le troisième, ou le quatrième, etc., le doigter de ces gammes est le même que celui des gammes de la tonique; toutes les fois qu'elles commencent par une touche blanche, on met le pouce sur la première note à la main droite, et l'on passe le pouce à la quatrième note, si elle doit se faire sur une touche blanche, ou sur la cinquième si cette quatrième note appartient à une touche noire. Si la gamme commence par une touche noire on met le second doigt sur la première note. Le doigter de la main gauche est aussi analogue à celui des gammes ordinaires.

Exemples.



68 Ce sont les mêmes règles de doigter qu'on applique aux gammes qui s'exécutent à la tierce ou à la sixte par les deux mains. Il est nécessaire de faire de ces gammes un exercice particulier, parceque indépendamment des difficultés qui résultent du défaut de symétrie dans le doigter, il en est surtout dans les gammes par tierces qui dépendant du rapprochement des mains, et cette réunion de difficultés est un obstacle à l'égalité du mouvement.

Exercices sur les gammes en tierces et en sixtes.

Doigter de la Gamme en UT. *EN TIERCES.*

Doigter de la Gamme en UT. *EN SIXTES.*

Doigter de la Gamme en UT Mineur.

Doigter de la Gamme en UT Mineur.

Doigter de la Gamme en SOL.

Doigter de la Gamme en SOL.

Doigter de la Gamme en SOL Min.

Doigter de la Gamme en SOL Min.

Doigter de la Gamme en RE.

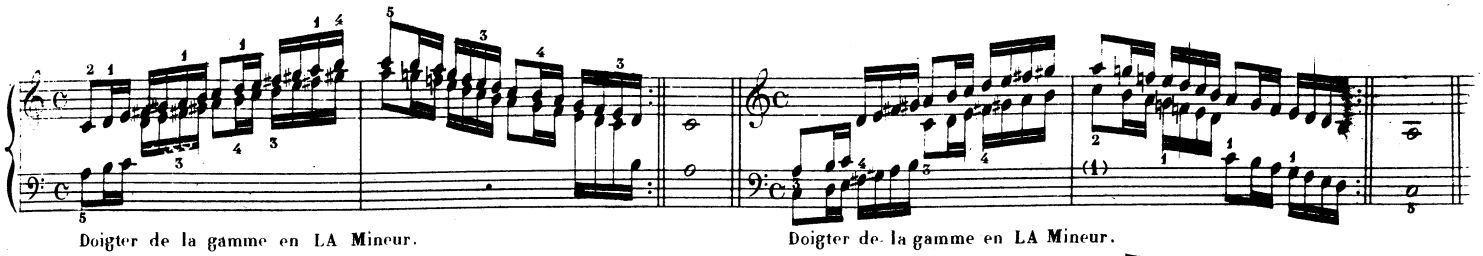
Doigter de la Gamme en RE.

Doigter de la Gamme en RÉ Mineur.

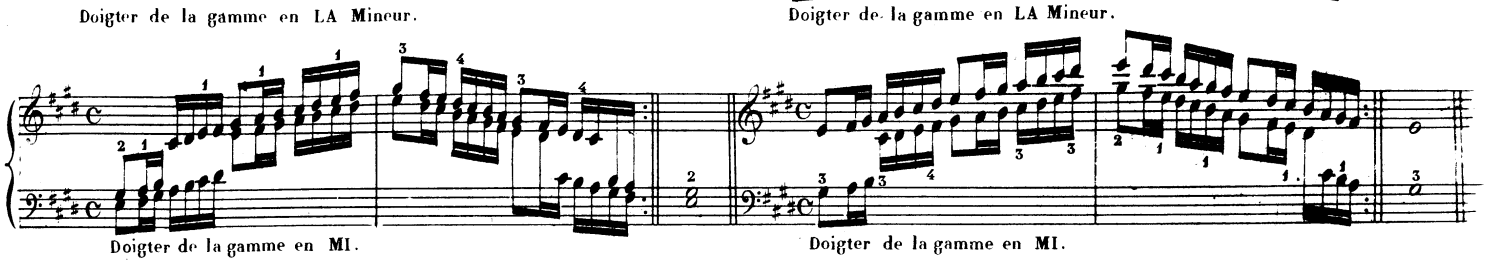
Doigter de la gamme en RÉ Mineur.

Doigter de la Gamme en LA.

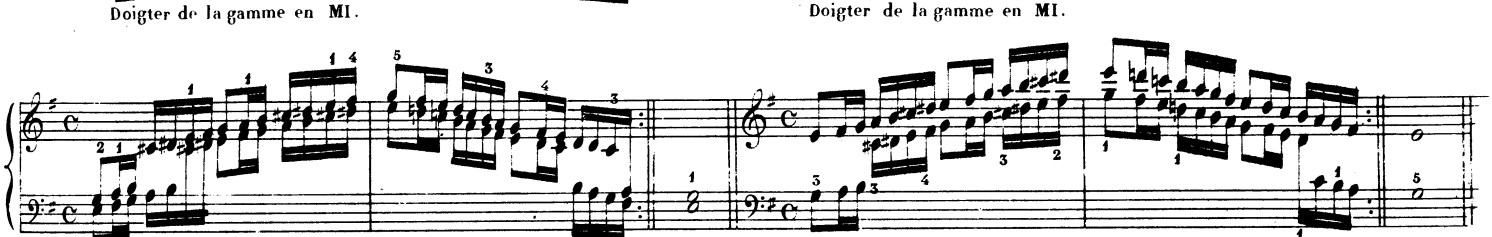
Doigter de la Gamme en LA.



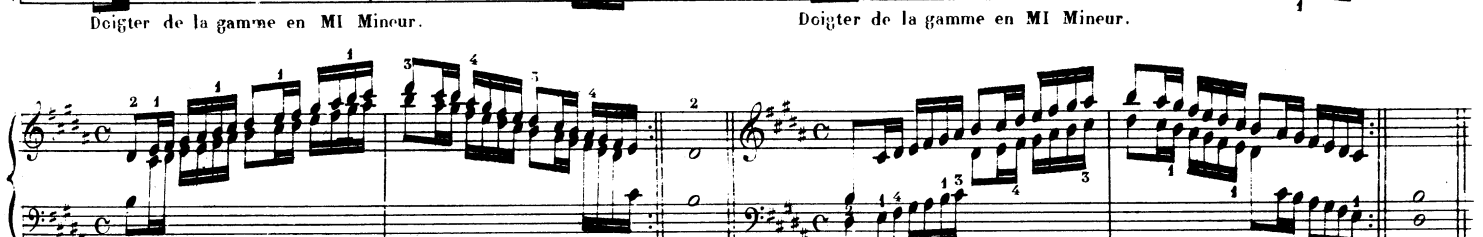
Doigter de la gamme en LA Mineur.



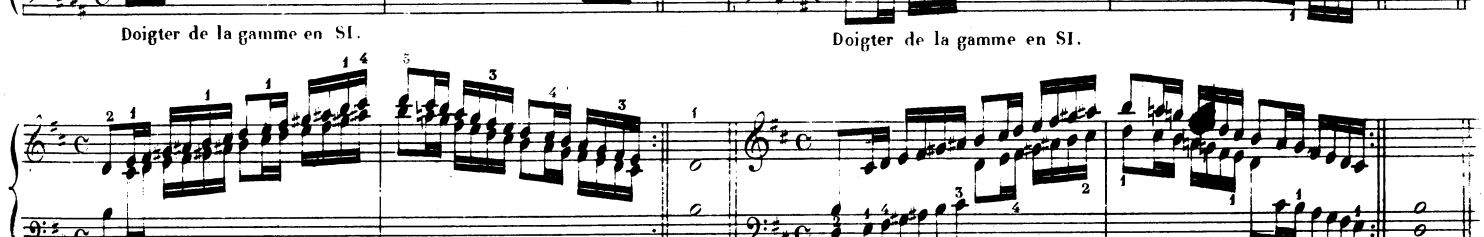
Doigter de la gamme en MI.



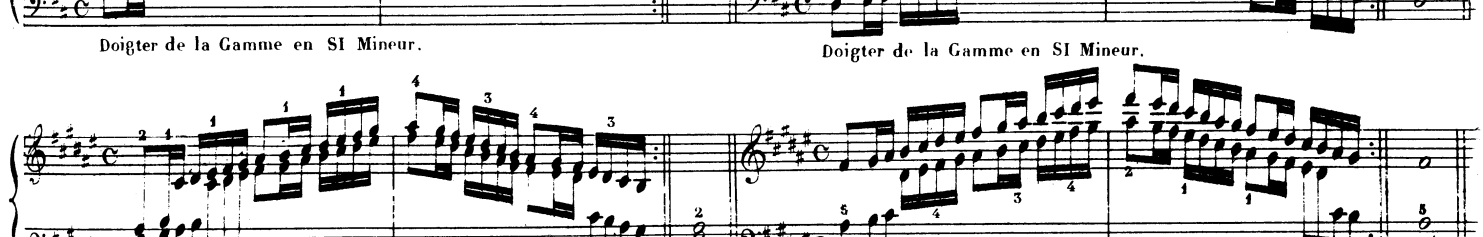
Doigter de la gamme en MI Mineur.



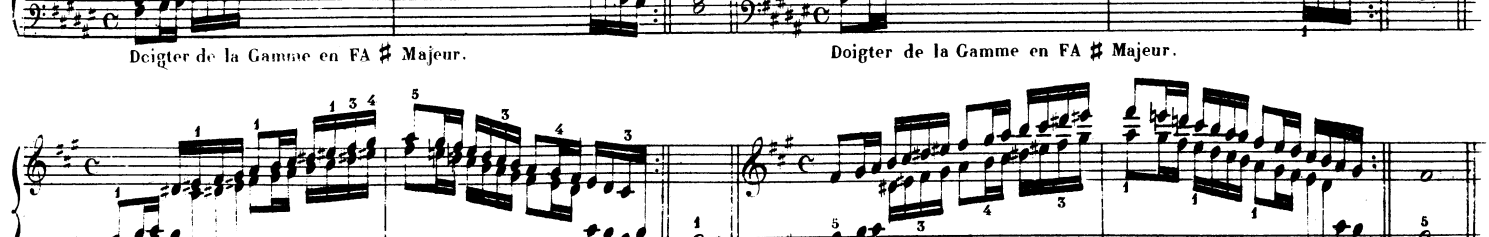
Doigter de la gamme en SI.



Doigter de la Gamme en SI Mineur.

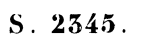


Doigter de la Gamme en FA ♯ Majeur.



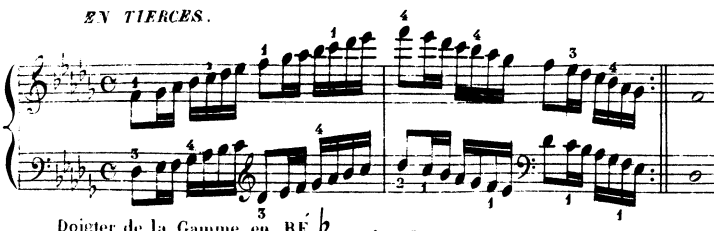
Doigter de la Gamme en FA ♯ Mineur.

---

(1) M. Kalkbrenner, voulant dans cette circonstance conserver le doigter de la gamme d'UT, qui est en effet celle qui se presente ici, veut qu'on fasse un changement du second doigt au pouce sur l'UT, comme ceci:  Eberhardt Muller, Dussek, MM. Adam et Hummel, se taisent sur cette difficulté. Quant à moi, j'ai la conviction que ce changement de doigt, dans la vitesse, est plus difficile, et présente plus d'inconvéniens que le doigter que j'indique, car dans celui-ci, les doigts se suivent sans embarras jusqu'à ce que le pouce, se plaçant sur le Sol, établisse le doigter de la gamme d'UT. M. Moscheles n'admet pas le changement de doigt, mais il propose le doigter suivant .....

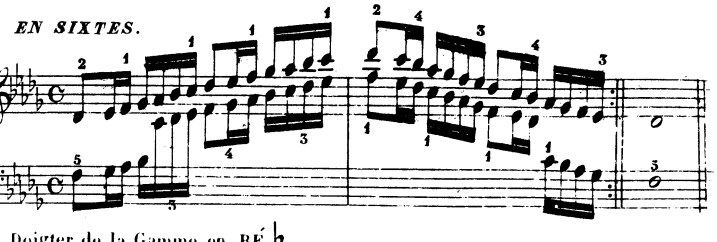
J'avoue que je ne me rends pas à son opinion pour la preference de ce doigter, parcequ'il parait naturel de conserver la symétrie de l'arrangement des doigts, dans les deux octaves

EN TIERCES.

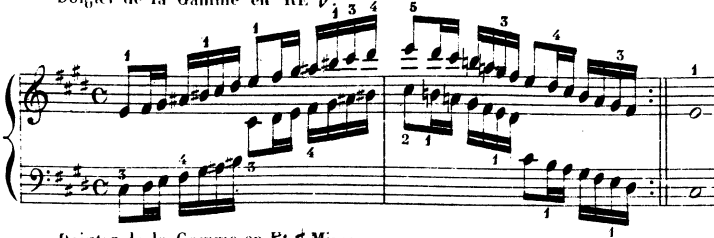


Doigter de la Gamme en RÉ ♭.

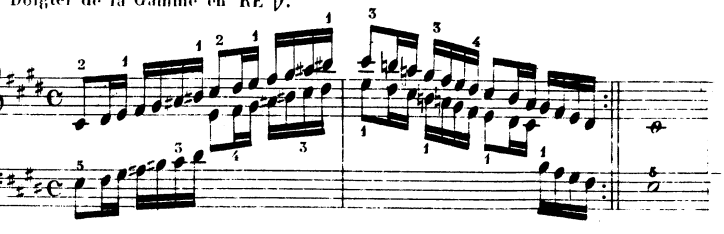
EN SIXTES.



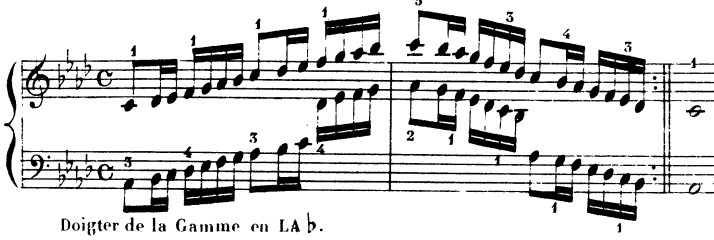
Doigter de la Gamme en RÉ ♭.



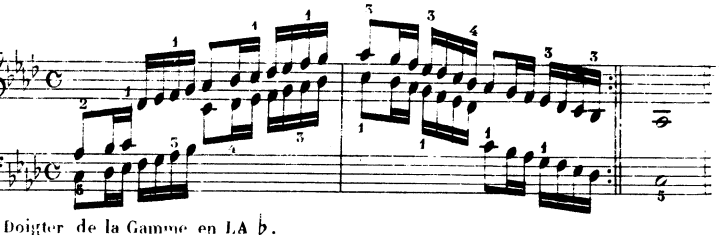
Doigter de la Gamme en Ut ♯ Mineur.



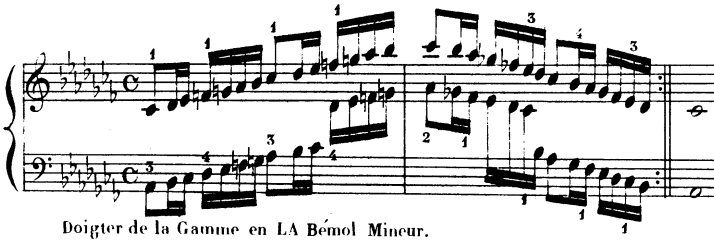
Doigter de la Gamme en Ut ♯ Mineur.



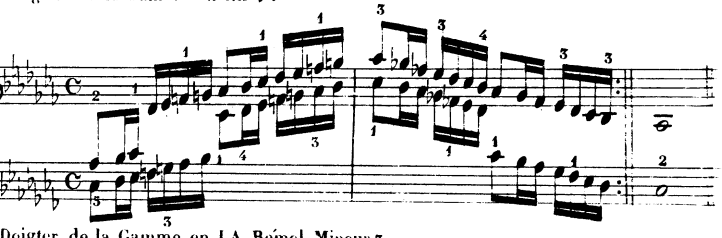
Doigter de la Gamme en LA ♭.



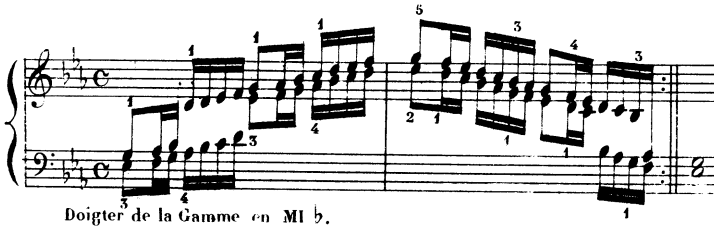
Doigter de la Gamme en LA ♭.



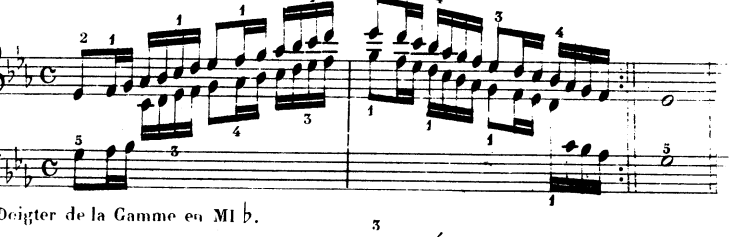
Doigter de la Gamme en LA Bémol Mineur.



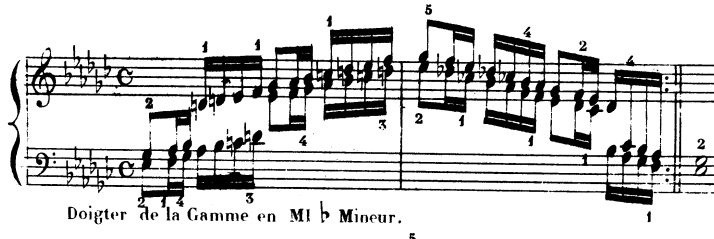
Doigter de la Gamme en LA Bémol Mineur.



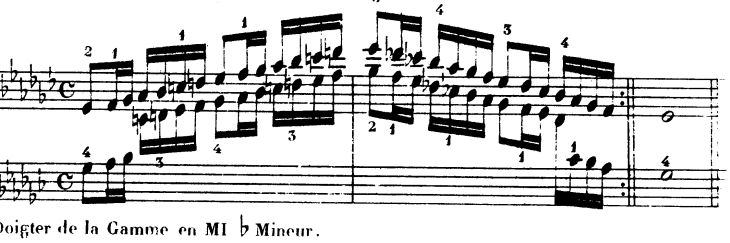
Doigter de la Gamme en MI ♭.



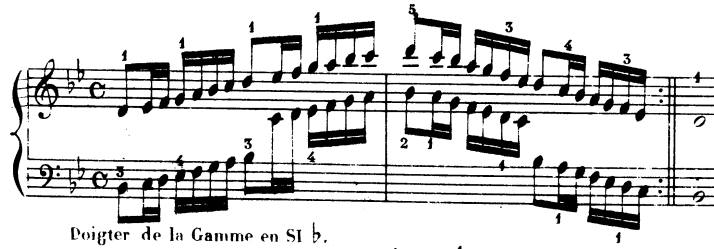
Doigter de la Gamme en MI ♭.



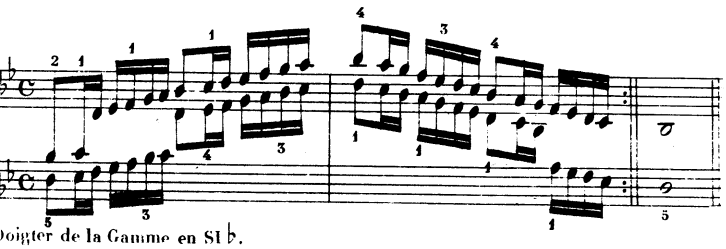
Doigter de la Gamme en MI ♭ Mineur.



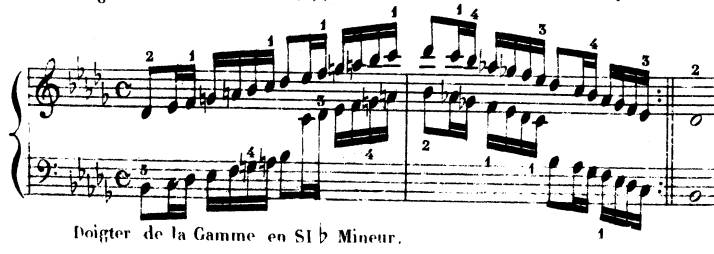
Doigter de la Gamme en MI ♭ Mineur.



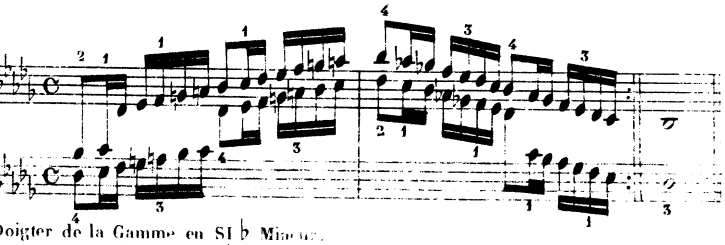
Doigter de la Gamme en SI ♭.



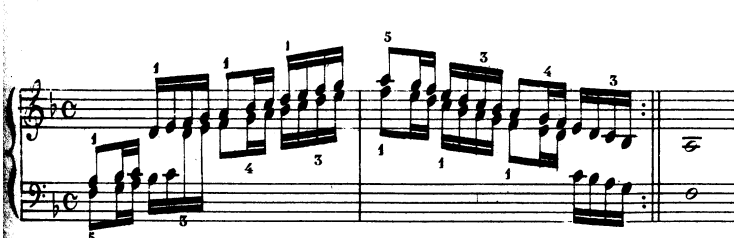
Doigter de la Gamme en SI ♭.



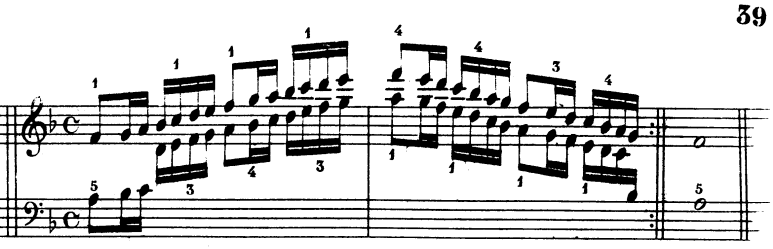
Doigter de la Gamme en SI ♭ Mineur.



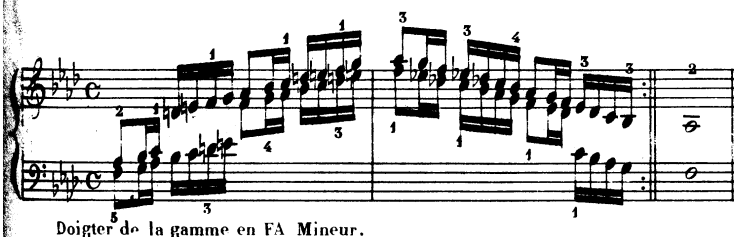
Doigter de la Gamme en SI ♭ Mineur.



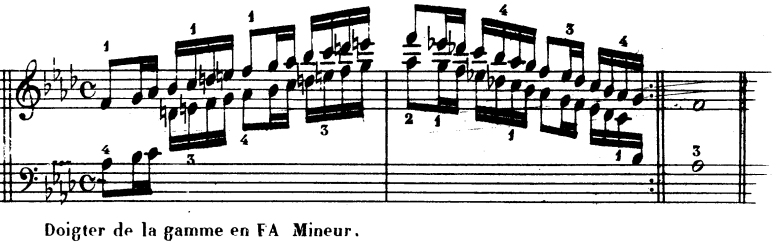
Doigter de la gamme en FA.



Doigter de la gamme en FA.



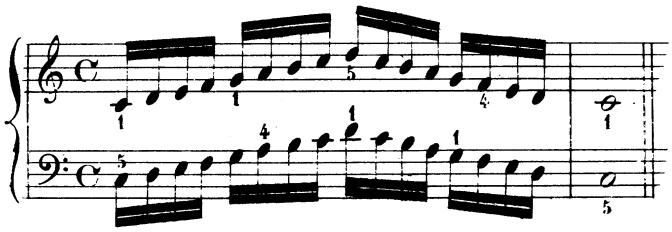
Doigter de la gamme en FA Mineur.



Doigter de la gamme en FA Mineur.

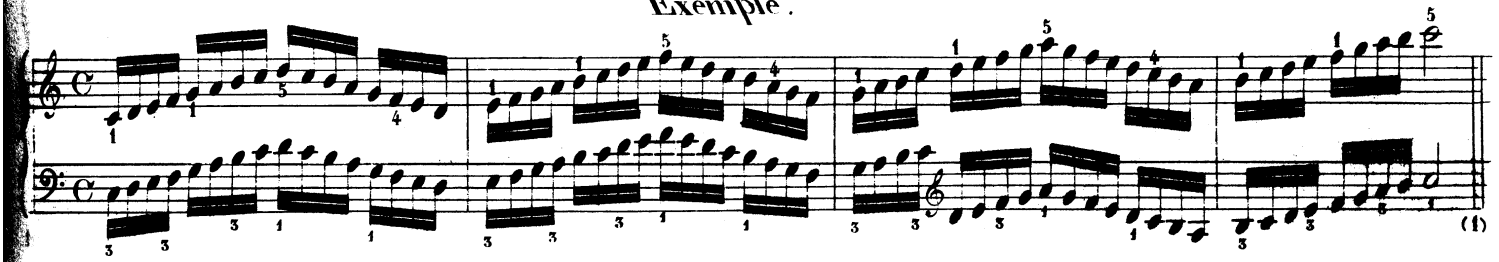
69. Toute gamme, ou toute suite diatonique qui sort des bornes de l'octave, mais qui sans atteindre aux limites de la deuxième octave, revient sur elle même, doit-être calculée dans son doigter de manière à ne passer le pouce qu'autant qu'il le faut pour avoir le nombre de doigts nécessaire. Ainsi, pour une gamme de neuf notes ascendantes, on passera le pouce après la quatrième note à la main droite, et le quatrième doigt après le pouce à la main gauche, parceque quatre doigts, puis cinq, égalent neuf, qui est le nombre des notes.

Exemple.

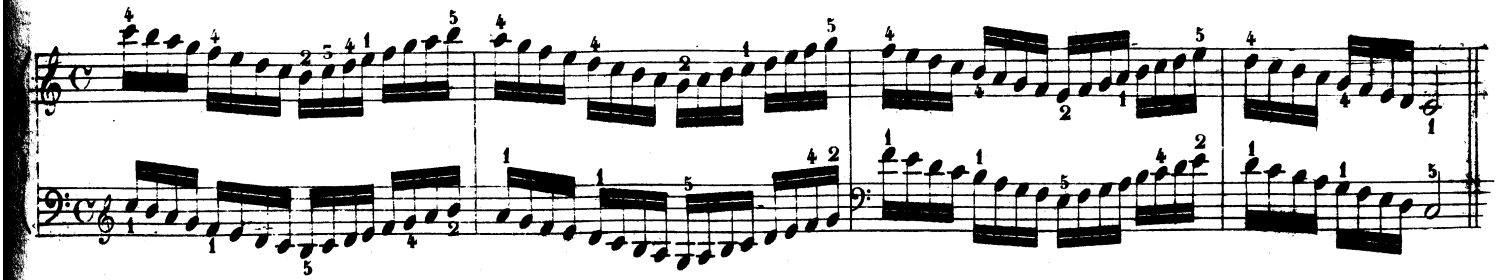


Lorsque ces gammes sont progressives en descendant ou en montant, le doigter devient symétrique.

Exemple.



Dans les gammes descendantes du même systême, on ne peut trouver de doigter symétrique qu'en commencant la note supérieure par le quatrième doigt, à la main droite; à la main gauche, on doit commencer par le pouce.

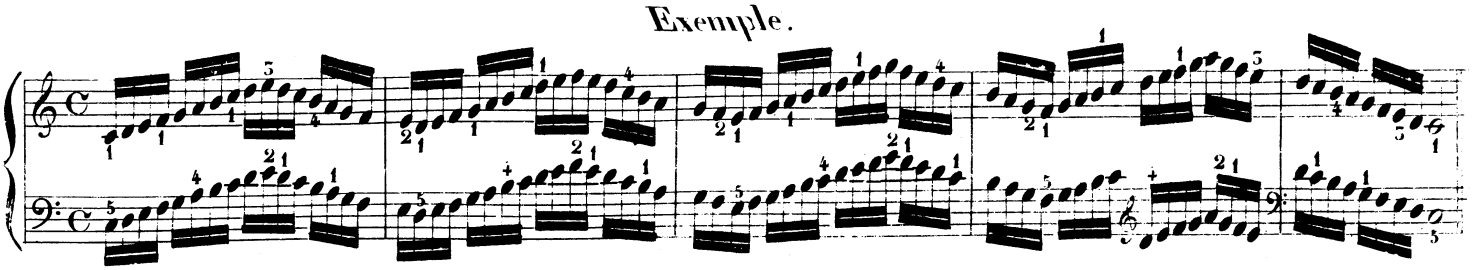


70. Dans une gamme ascendante de dix notes, il est évident qu'il faut passer deux fois, car on ne peut passer le pouce après le cinquième doigt sans faire sauter la main. M. Hummel a proposé plusieurs doigters pour

(1) Ce doigter d'une gamme naturelle pourra paraître bizarre; mais si on l'examine avec attention, on verra que c'est le seul qui puisse être symétrique et régulier.

celles de ces gammes qui commencent par une touche blanche, mais le meilleur de ceux qu'il indique est celui qui fait arriver le troisième doigt de la main droite sur la note supérieure de la gamme, car ce doigter est symétrique pour toutes les gammes de la même espèce.

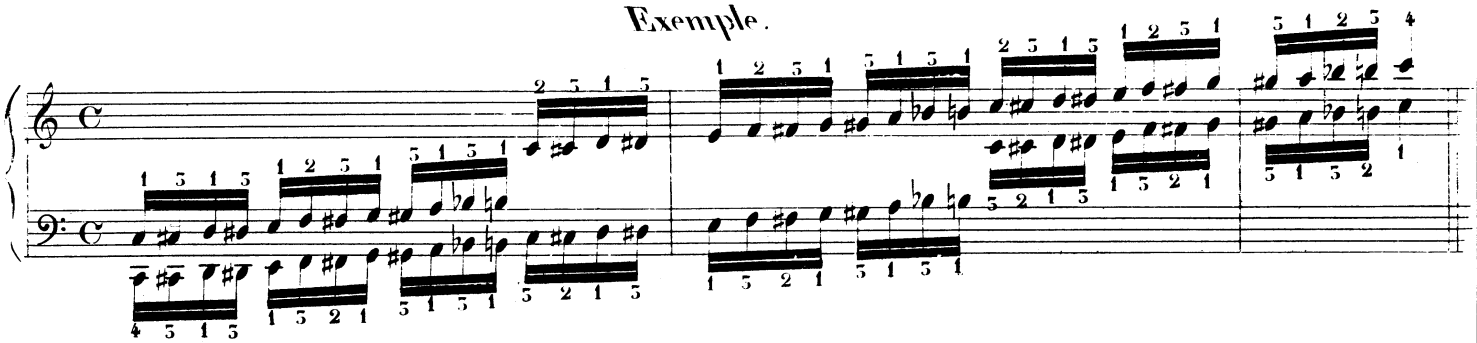
Exemple.



La symétrie de l'arrangement des doigts est le meilleur système de doigter dans les suites chromatiques comme dans tous les autres traits. La difficulté consiste à établir cette symétrie, nonobstant l'irrégularité de l'arrangement des touches blanches et noires. On sait que cette irrégularité provient de ce que entre les touches blanches MI, FA, et SI, UT, il n'y a point de touches noires. Toutefois, cette irrégularité se reproduisant à toutes les octaves, dans le même ordre, forme elle même par les suites prolongées une sorte de régularité, et indique la nécessité d'un doigter symétrique. (1)

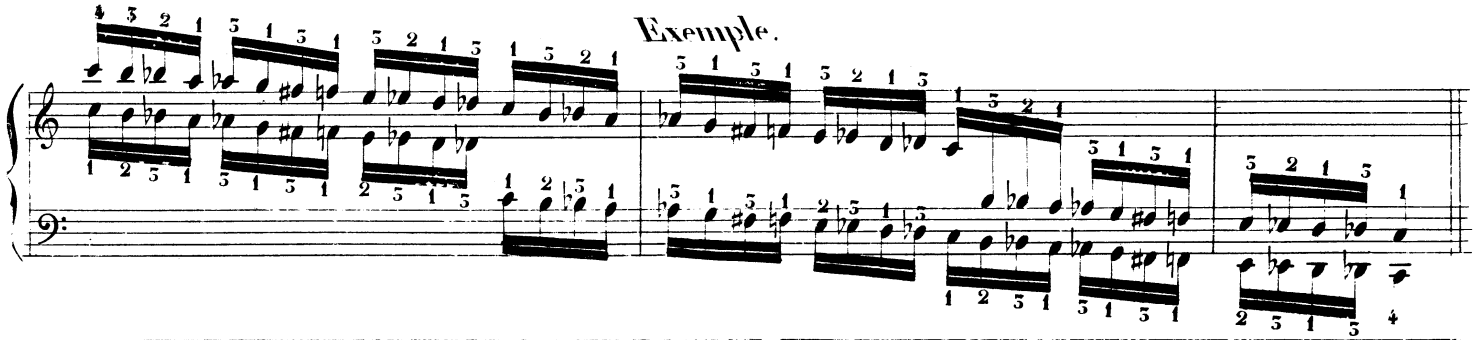
La meilleure symétrie de doigter que la disposition du clavier permet d'établir consiste à placer le pouce sur les touches blanches isolées, le deuxième doigt sur la deuxième touche blanche lorsqu'il y en a deux placées l'une près de l'autre, et le troisième doigt sur toutes les touches noires à la main droite. Le doigter est le même pour la main gauche, à l'exception des UT et FA où l'on doit mettre le troisième doigt, et UT ♯ et FA ♯, où l'on doit mettre le deuxième.

Exemple.

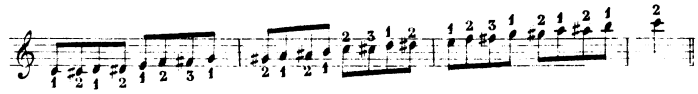


En descendant, le doigter est le même, à l'exception du troisième doigt qui doit toujours être placé sur MI et SI, et du second, qui appartient à MI ♭ et SI ♭, à la main droite. Le contraire a lieu à la main gauche.

Exemple.

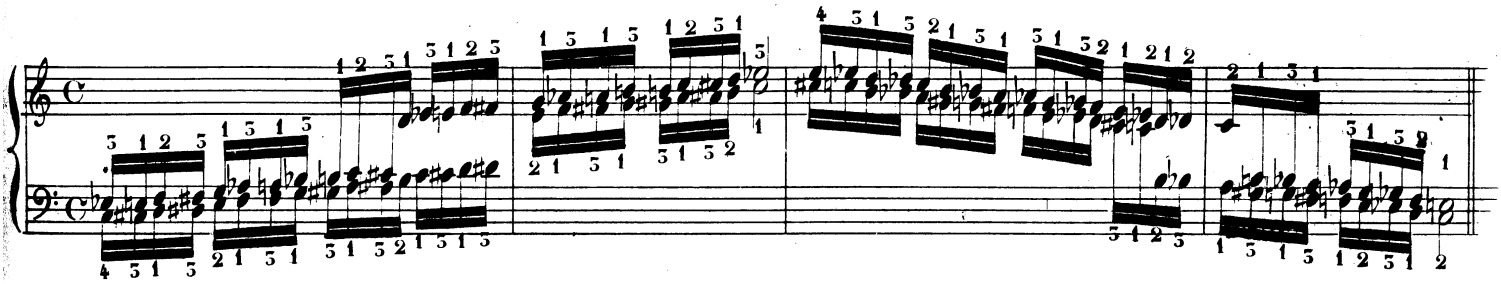


(1) Il y a plusieurs systèmes, sur la manière d'établir cette symétrie de doigter. Le premier, qui est l'ancien, est indiqué par Turk, par Marpurg et par E. Müller, il consiste à se servir alternativement du pouce et du deuxième doigt, en n'employant le troisième que lorsqu'il n'y a pas de touche noire entre deux touches blanches. Exemple



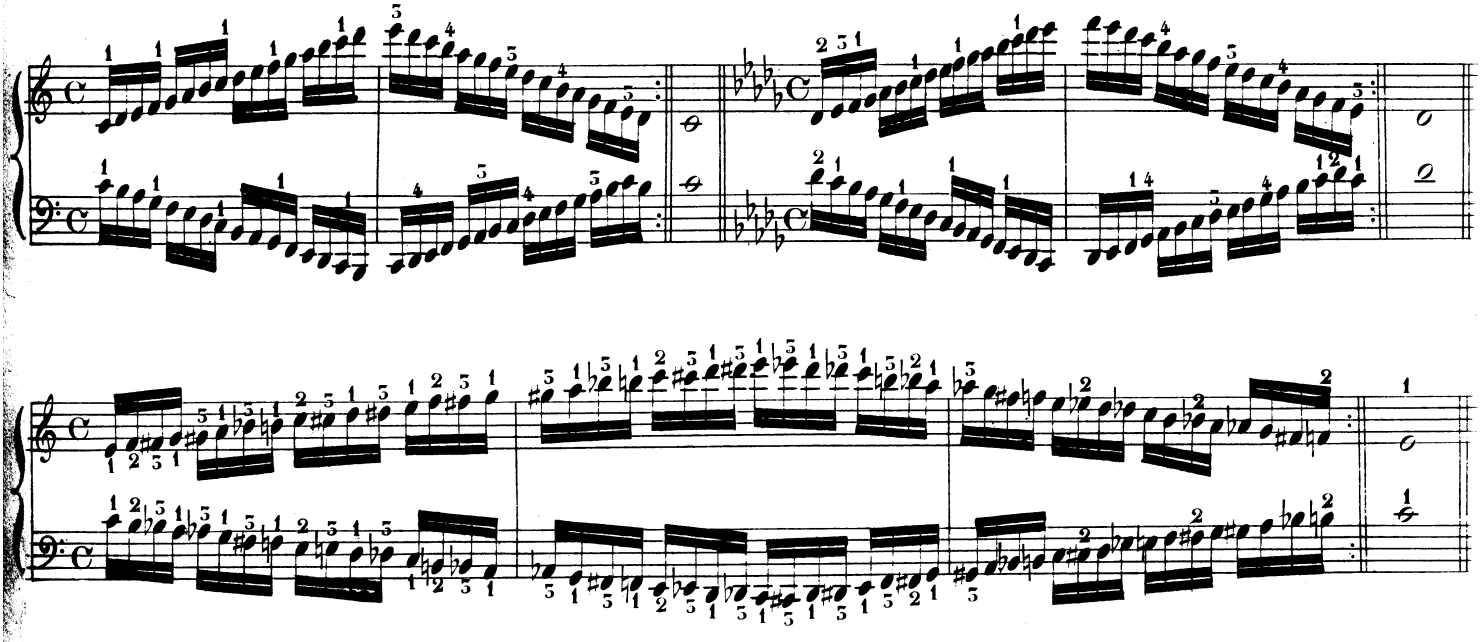
Le second doigter, adopté généralement aujourdhui, et le seul indiqué par MM Hummel et Kalkbrenner, à l'avantage de placer toujours le troisième

71. Les gammes chromatiques en tierces offrent d'assez grandes difficultés, à cause du rapprochement des mains, il est nécessaire de les étudier comme exercice. En voici un exemple.



72. Il est utile aussi d'apprendre à doigter avec facilité les gammes diatoniques et chromatiques en mouvement contraire des mains, c'est-à-dire, en faisant descendre la main gauche pendant que la droite monte, et VICE VERSA.

Exemples.

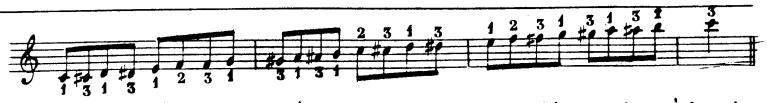


73. Le passage du pouce sous les doigts et des doigts sur le pouce, dans les traits à notes disjointes, doit être considéré sous deux rapports; car il y a de ces traits qui sont formulés en progressions descendantes ou ascendantes, et il en est d'autres qui ne sont point progressifs.

Si les traits sont en progression ascendante, ou descendante, le doigter doit être symétrique, c'est-à-dire que dans toutes les figures, il doit être le même que dans la première. En voici des exemples de différentes formes:

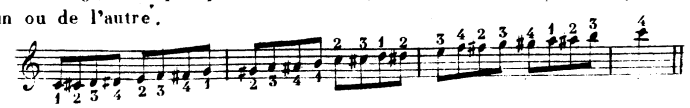
---

doigt sur les touches noires et conséquemment d'être plus régulier: le voici:

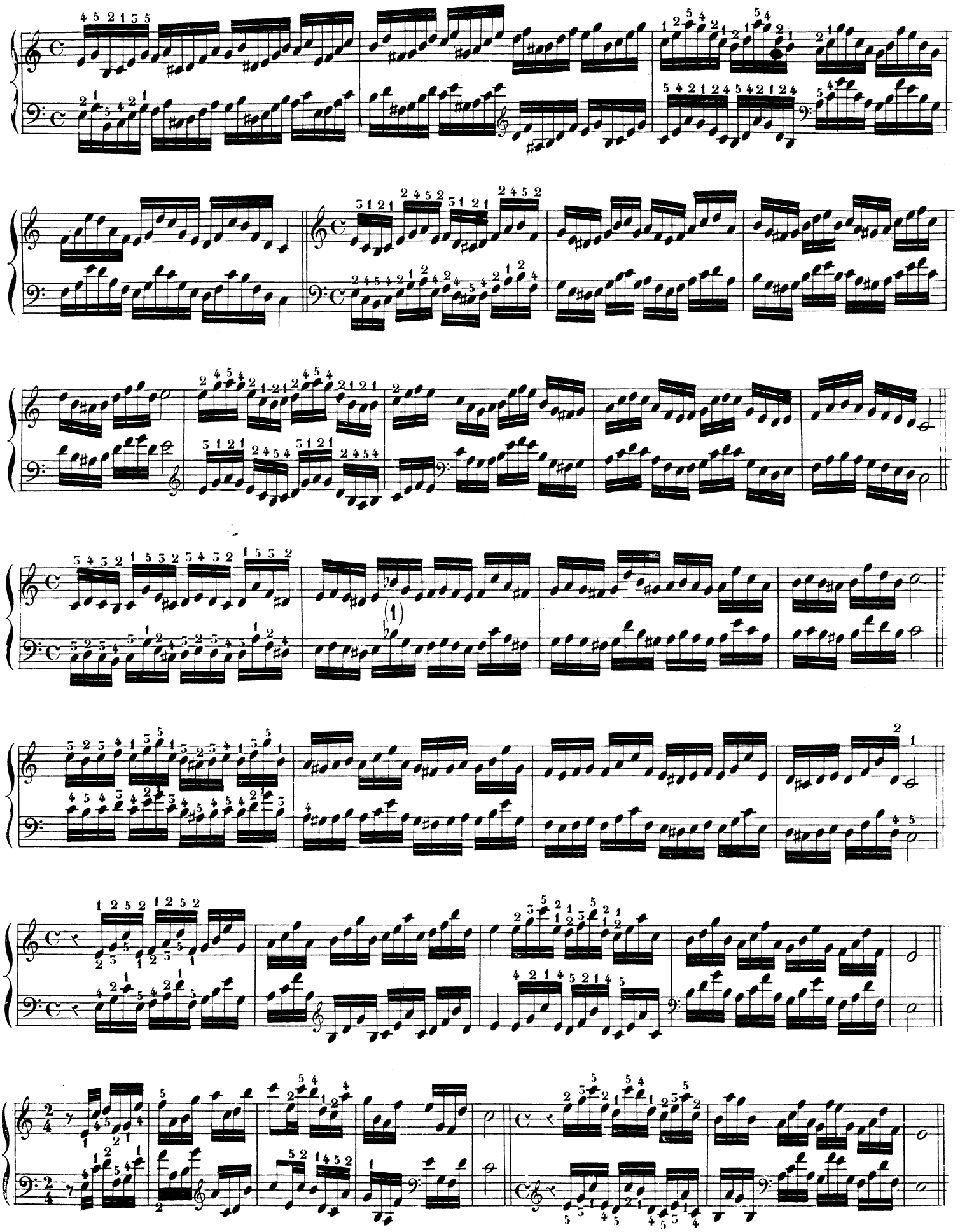


M. Adam pense que ce doigter est aussi préférable à l'autre, en ce que l'emploi fréquent du troisième doigt donne une position gracieuse à la main et facilite l'exécution. Dussek indique les deux doigters sans se prononcer en faveur de l'un ou de l'autre. M. Ch. Czerny à suivi son exemple dans la nouvelle édition de la Méthode de piano l'Eberhardt Müller. M. Moschèles à conservé le doigter indiqué par Turk, Marpurg et E. Muller, quoiqu'il reconnaisse l'utilité du second, dont il se sert quelquefois, laissant à ses élèves le choix de l'un ou de l'autre.

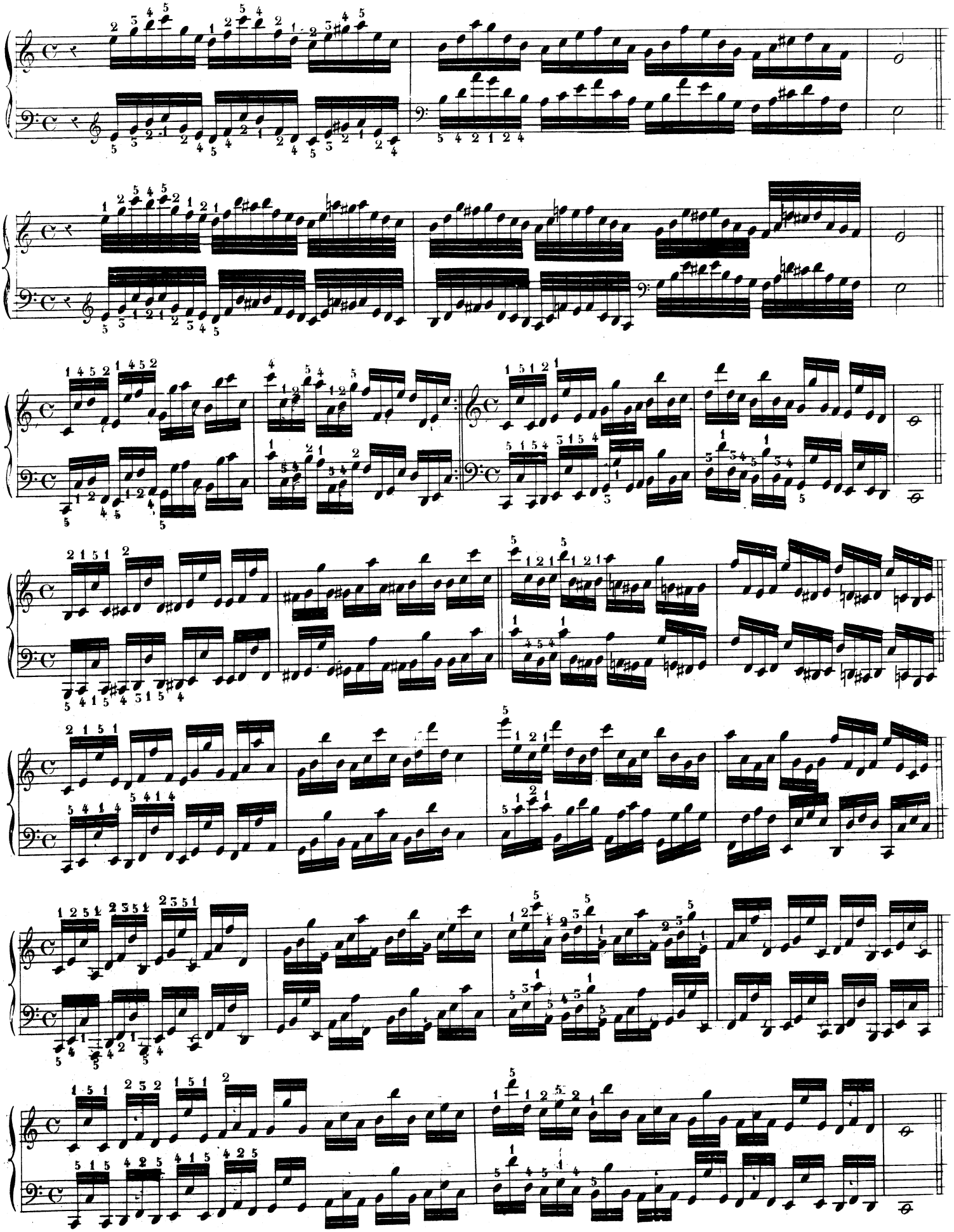
M. Adam indique un autre doigter, qu'il considere comme bon dans les gammes chromatiques qui n'exigent pas une grande vitesse, le voici:



J'avoue que je n'apperçois pas le mérite de ce doigter, même dans les mouvemens lents, car outre qu'il ne met pas les même doigts sur les même notes aux différentes octaves, il a le defaut de manquer aussi de symétrie dans l'arrangement des doigts, les suites 1, 2, 3, 4, et 1, 2, 3, ne se succédant plus alternativement apres la première octave.

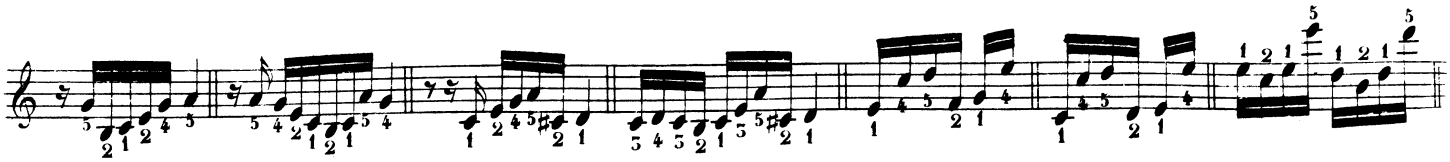


(1) Peut être quelques professeurs désaprouveront ils l'emploi du petit doigt sur cette note; mais la symétrie est ici préférable à tout ce qu'on pourrait faire pour l'éviter.

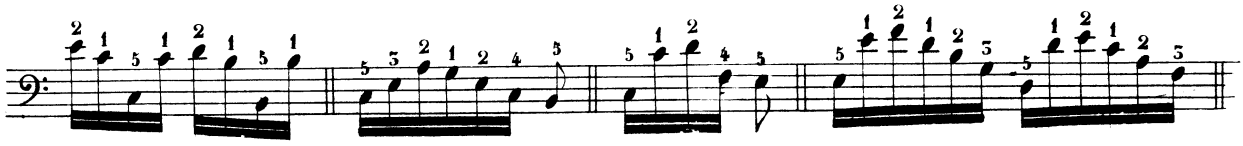


Les traits de l'espèce de ceux qu'on vient de voir peuvent varier à l'infini, mais il peuvent tous se résumer dans ces exemples.

Remarquez que dans la plupart des traits en progression par notes disjointes, la main droite prend les touches inférieures par le second doigt passant sur le pouce; telles sont toutes les formules de ce genre:



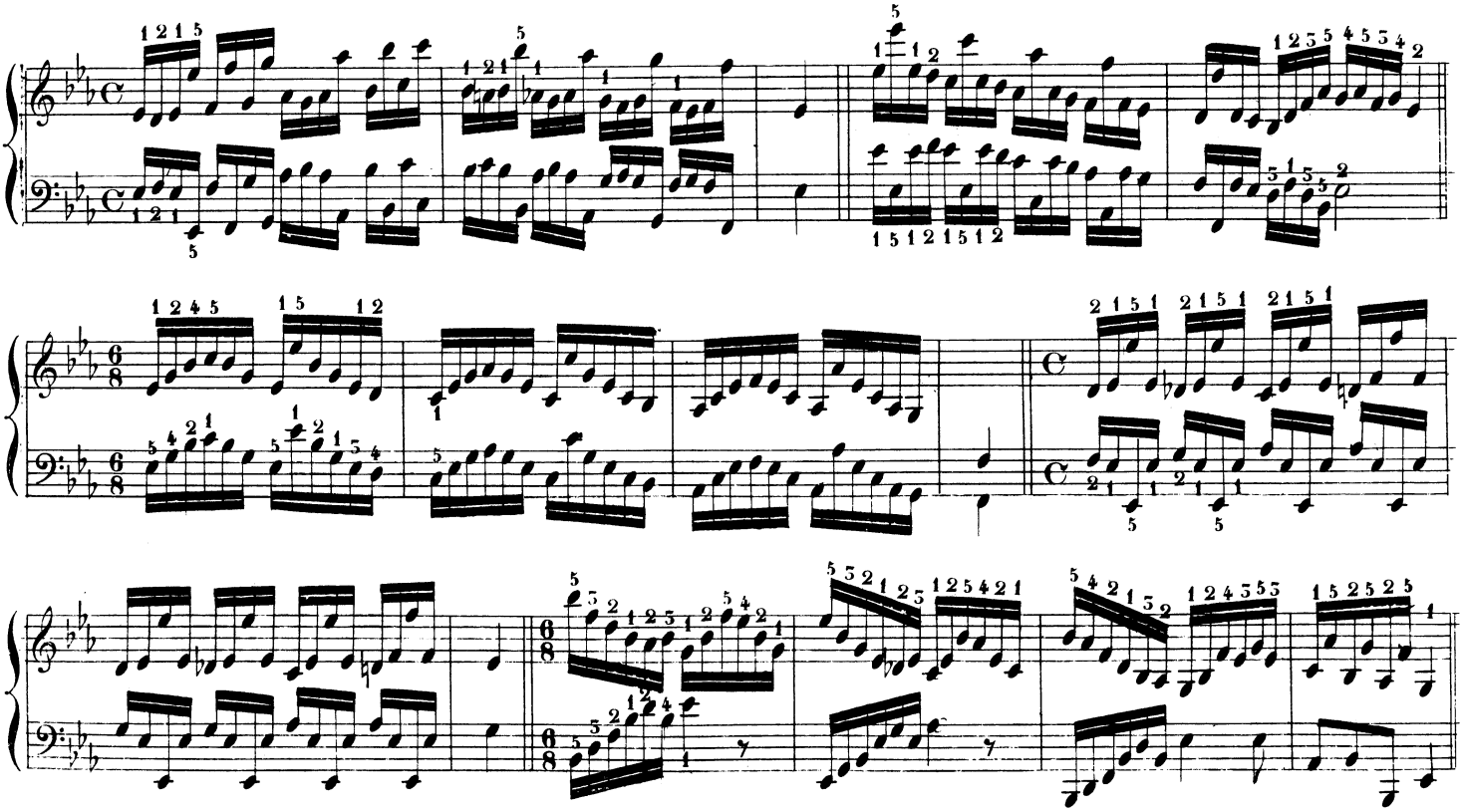
Remarquez aussi que par la position naturelle des mains, le doigter est inverse entre la main droite et la main gauche, et que le passage du second doigt sur le pouce par celle-ci se fait aux notes supérieures, comme dans les exemples suivans:



75 Ces principes simples de doigter sont appliqués d'une manière symétrique dans tous les traits en progression. Il n'y a d'exception que lorsque le pouce doit-être évité sur une touche noire.

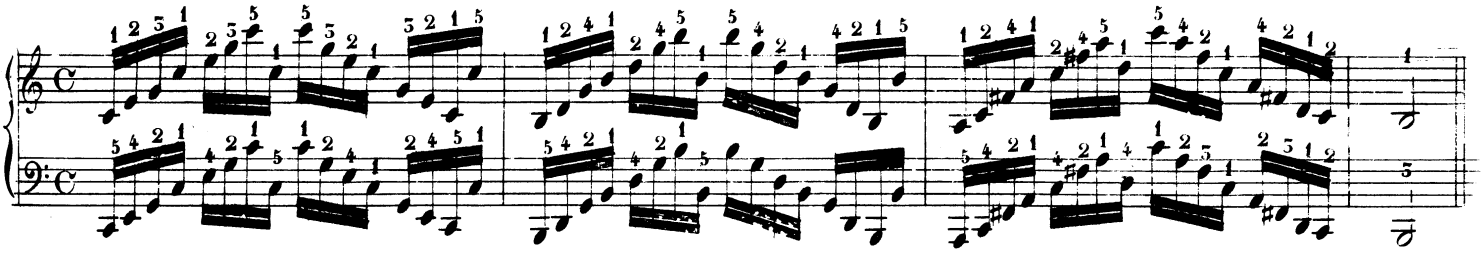
Cependant, s'il y a des octaves d'une touche noire à une autre, on doit employer le pouce et le petit doigt sur ces notes, parceque ce doigter est le plus facile.

Exemples.



76 Si les traits à notes disjointes qui obligent à passer le pouce sous les doigts ou les doigts sur le pouce ne sont point progressifs, le passage de ces doigts peut n'être pas symétrique, et dans ce cas le deuxième doigt passe moins souvent sur le pouce que les autres doigts.

Exemple.

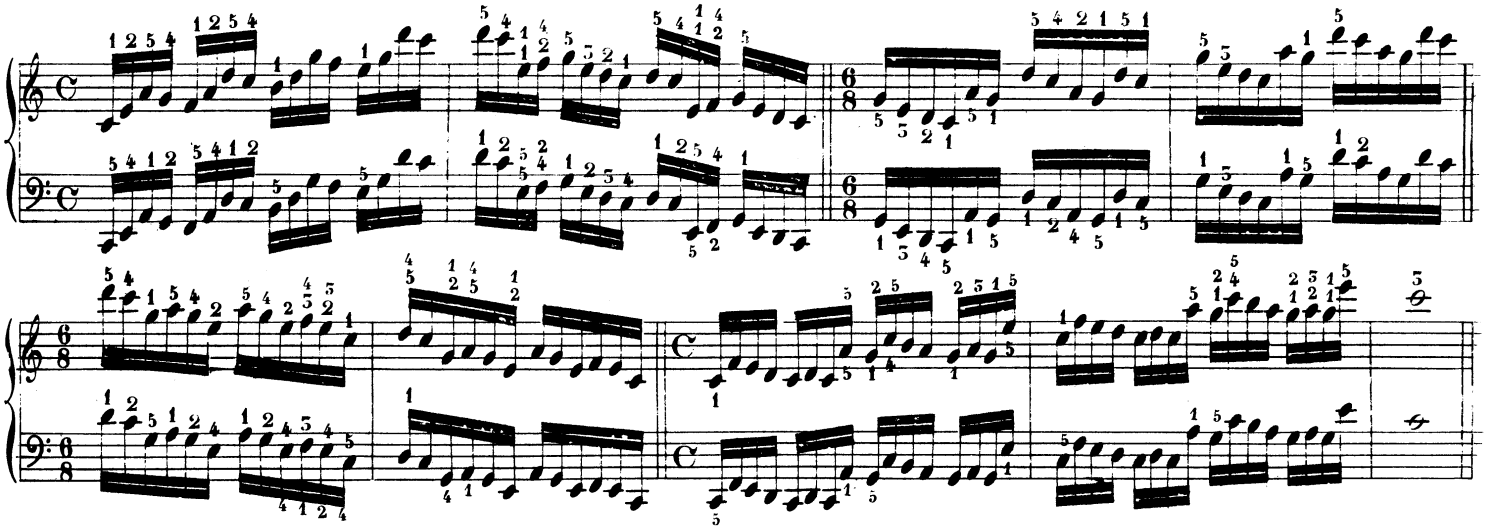


Article 5.me

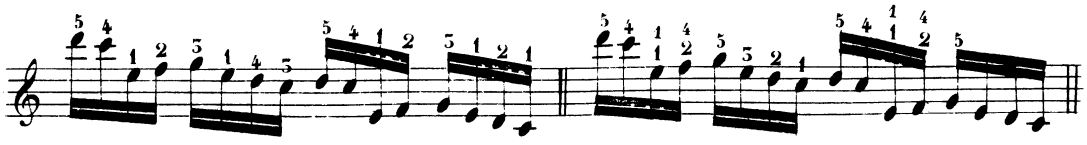
Du doigter par élision de doigts.

On appelle **élision de doigts** le rapprochement qu'on fait de deux doigts de la main éloignés l'un de l'autre, en laissant inactifs les doigts intermédiaires. M. Hummel est le premier qui a rangé dans une cathégorie particulière cet artifice du doigter, que M Kalkbrenner appelle **doigter par contraction.**

L'élision de doigts s'emploie avec avantage toutes les fois qu'une forme de trait qui n'a pas plus de cinq notes consécutives monte ou descend progressivement. Voici des exemples de ces traits et des élisions qui y sont employées dans le doigter.



78. Le doigter par élision étant plus facile que celui du passage du pouce, il est bon de le choisir lorsque l'un peut être employé à la place de l'autre. Ce choix facultatif des deux doigtés est rare, cependant on en trouve des exemples. Tel est ce passage présenté ci dessus qui pourrait être doigté de deux manières.



Il est évident qu'en substituant le passage du quatrième doigt au dessus du pouce à l'élision du deuxième doigt au cinquième, on est obligé de faire usage de deux procédés de doigter au lieu d'un, car on ne peut évi-

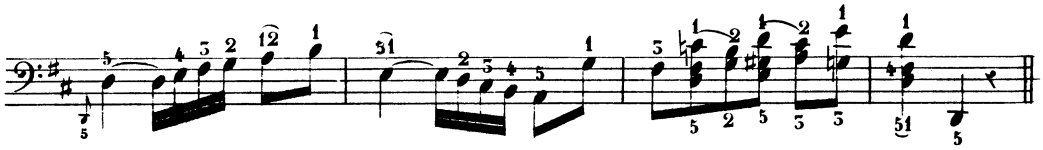
M S 2345

ter de faire l'élision du troisième doigt au cinquième après le passage sur le pouce; c'est donc sans utilité que cette difficulté est ajoutée au doigter du trait, et le doigter par élision simple doit-être préféré.

Article 6me

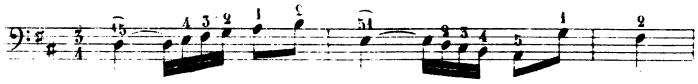
Du Doigter par changement de doigt sur une note non répétée.

79 Le changement de doigt sur une note non répétée est l'artifice de doigter le plus rarement employé, et celui qui exige le plus d'adresse dans l'éxécution. On ne trouve rien sur ce procédé dans les anciens ouvrages de Marpurg, de Turk, ni même dans celui de Dussek. M. Adam le considère comme ne devant être employé que dans les notes tenues d'une certaine durée; on en trouve quelques rares exemples dans la méthode de M. Hummel, mais ce célèbre professeur ne dit rien de l'emploi spécial de ce doigter. Quand à M. Kalkbrenner, il en use plus souvent que les autres maitres, et l'admet même dans les traits d'une certaine vitesse. Dans sa méthode, il lui donne le nom de DOIGTER DE SUBSTITUTION. Voici un des exemples qu'il en donne.

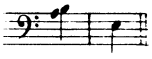


M. Kalkbrenner recommande l'usage fréquent du DOIGTER DE SUBSTITUTION, parceque dit-il, LE GRAND DEFAUT DU PIANO ÉTANT D'ÊTRE SEC QUAND IL EST MAL JOUÉ, IL FAUT CHERCHER PAR TOUS LES MOYENS POSSIBLES À ÉVITER DE TROP LEVER LES DOIGTS, ET LIER LES NOTES ENSEMBLE AUTANT QU'ON LE PEUT. Ma confiance est grande dans l'opinion d'un maitre si célèbre; cependant, je l'avouerai: si je saisis bien le sens de ses paroles, je ne saurais en ceci me ranger à son avis, car je ne vois pas qu'il soit possible de changer à volonté le doigt d'une note tenue, et les cas où ces changemens doivent s'opérer me semblent déterminés par la nature même des traits; car si le changement de doigt ne se faisait que dans le but de lier le jeu, si enfin la nécessité de préparer le nombre de doigts voulu, n'était pas nécessaire pour l'exécution de la musique écrite ou improvisée, il est évident que ce changement dérangerait l'ordre naturel des doigts, et préparerait des embarras de doigter

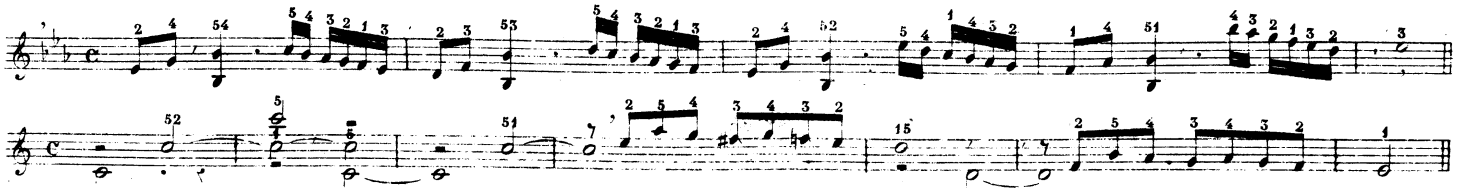
Dans le passage donné comme exemple par M. Kalkbrenner, et dans un mouvement lent, le doigter est fort bon sur les noires, parcequ'il est facile et commode; mais le changement de doigt me parait absolument inutile, sur le LA, car si on ne le fait pas, on arrive aussi avec le cinquieme doigt sur le MI. Exemple.



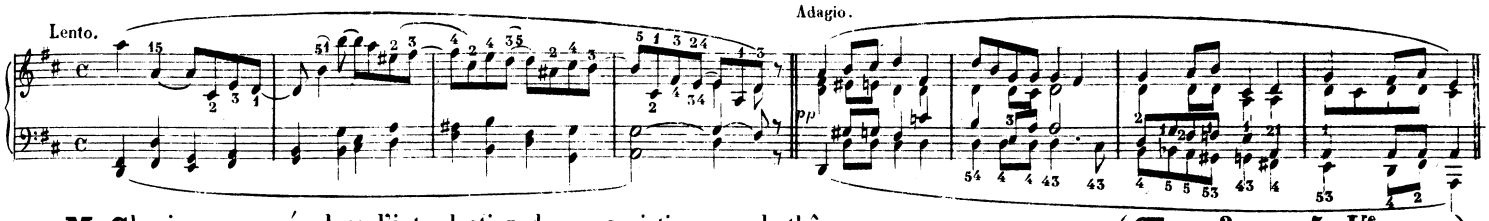
Si M. Kalkbrenner ne fait le changement de doigt sur la croche que pour tenir le LA, afin d'avoir le jeu lié, il en résulte le grâve inconvénient d'une dissonnance qui n'a point de résolution, car on entendra .....



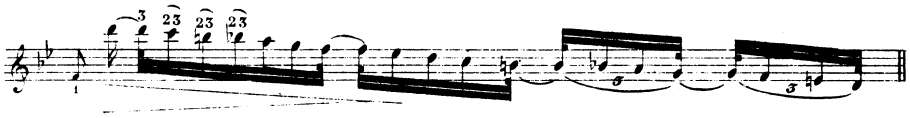
80. En général, la proposition de M. Adam est la plus exacte: CE SUBSTITUE UN DOIGT À UN AUTRE SUR LA MÊME TOUCHE, SANS LA FRAPPER DE NOUVEAU, AFIN DE PRÉPARER LA MAIN À ÉXÉCUTER UN TRAIT QUELCONQUE APRÈS UNE TENUE, OU LORSQU'IL EST NÉCESSAIRE DE CHANGER DE POSITION PENDANT CETTE TENUE. Parmi les exemples cités par ce professeur, ceux-ci me paraissent bien démontrer cette proposition, dans les cas ordinaires; je n'en modifie le doigter en quelques endroits que parceque je réunis dans un seul trait les faits que M. Adam a présentés isolément.



M. Moscheles fait souvent usage du changement de doigts sur la même touche quand il s'agit de donner à un son toute sa durée, jusqu'à ce qu'il se résolve sur un autre. Souvent dit-il, la nature du passage est telle, que la note qui suit une note tenue ne peut être touchée sans qu'on lève le doigt de celle-ci, ce qui produirait une interruption dans le son si on n'assurait la liaison par un changement de doigt convenable. Cependant, ajoute ce célèbre maitre, ce doigter n'est applicable qu'aux mouvements lents, ou du moins aux notes d'une certaine tenue dans les mouvemens vifs. Il donne pour exemple de ces changemens de doigts le passage suivant:



M. Chopin a marqué, dans l'introduction de ses variations sur le thême *LA CI DAREM LA MANO* (Œuvre 2, page 5, Ire mesure) le doigter suivant:

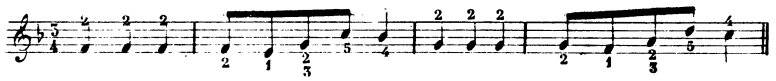


Il n'est pas facile de comprendre le but qu'il s'est proposé, à moins que ce ne soit pour donner une certaine impulsion à la note sans refrapper.

ARTICLE 7me.

De l'emploi alternatif de plusieurs doigts sur une même touche répétée.

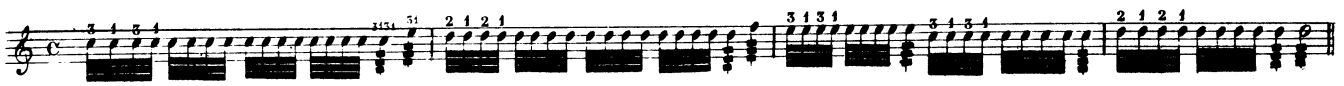
81. Lorsqu'une note est répétée, et conséquemment quand la même touche doit être frappée plusieurs fois de suite, le même doigt peut suffire aux différentes percussions, si le mouvement est lent, comme dans l'exemple suivant.....



Mais si le mouvement est rapide, il devient impossible de se servir du même doigt pour frapper plusieurs fois consécutives la même touche, car les bras et le poignet se raidissant, le son serait sec, et l'égalite de force et de mouvement ne saurait exister. Dans ce cas on frappe alternativement la touche par deux, par trois, ou par quatre doigts, suivant la forme et le rythme du passage.

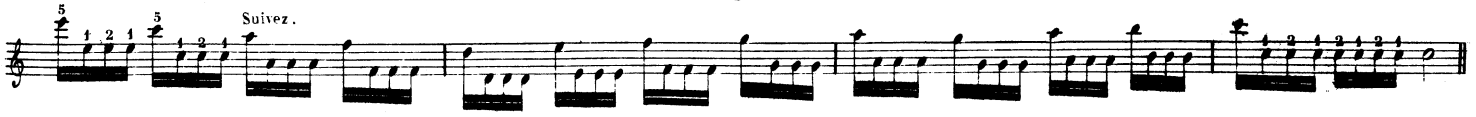
82. Lorsqu'une note doit-être répétée souvent dans un mouvement rapide, Clementi, Dussek et M. Hummel (Méthode, page 348) veulent qu'on alterne de temps en temps entre le premier et le troisième doigt, et entre le premier et le deuxième. Aucun de ces auteurs n'a fait connaitre les motifs qui les ont déterminés à cette variété de doigté. Je crois que le plus réel de ces motifs réside dans la nécessité de reposer la main d'un mouvement uniforme répété longtemps.

EXEMPLE DE CE DOIGTER.

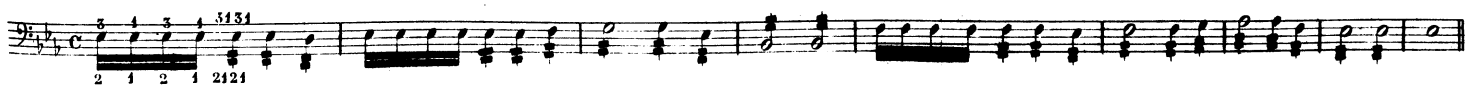


Dans les passages de cette espèce, M. Adam n'emploie qu'un doigter, celui du changement alternatif du premier ou du troisième doigt, et le deuxième doigt ne sert dans sa méthode que pour les notes répétées qui sont précédées d'un mouvement d'octave.

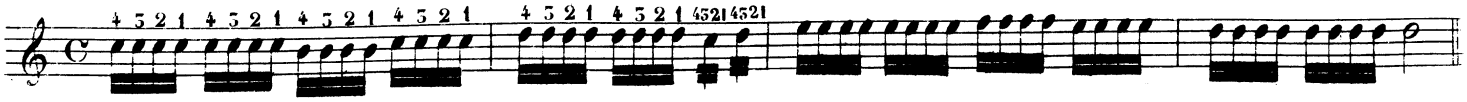
Exemple



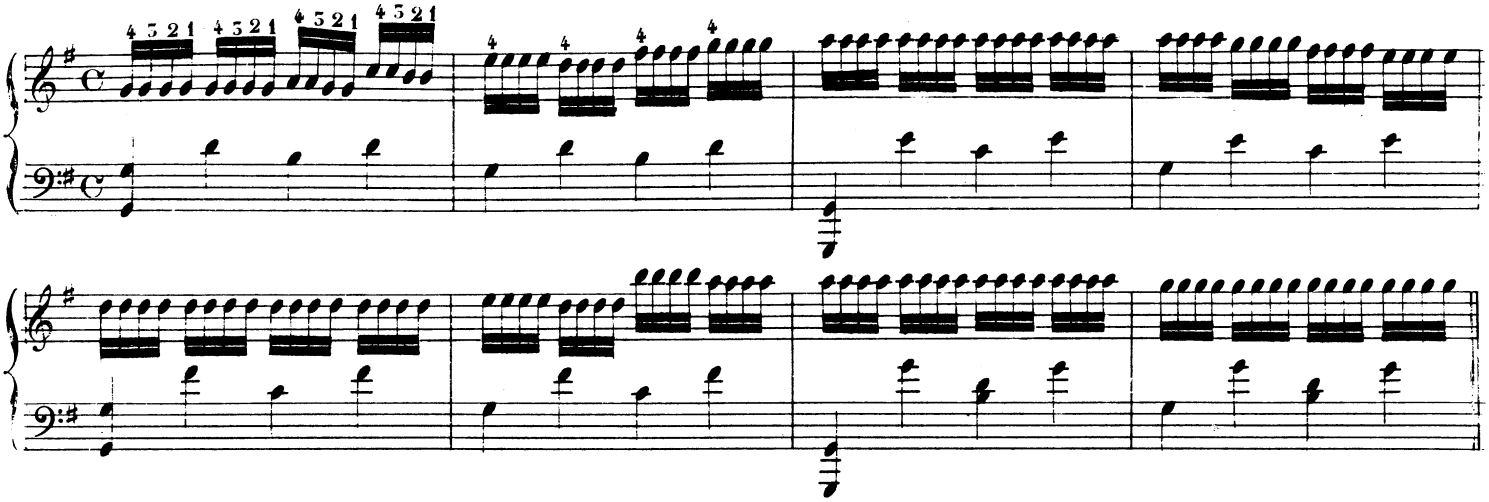
Cependant, à la main gauche, M. Adam employe le passage alternatif du premier au second doigt, ou du premier au troisième, et les exemples qu'il présente sont tous doigtés de deux manières. Tel est celui-ci:



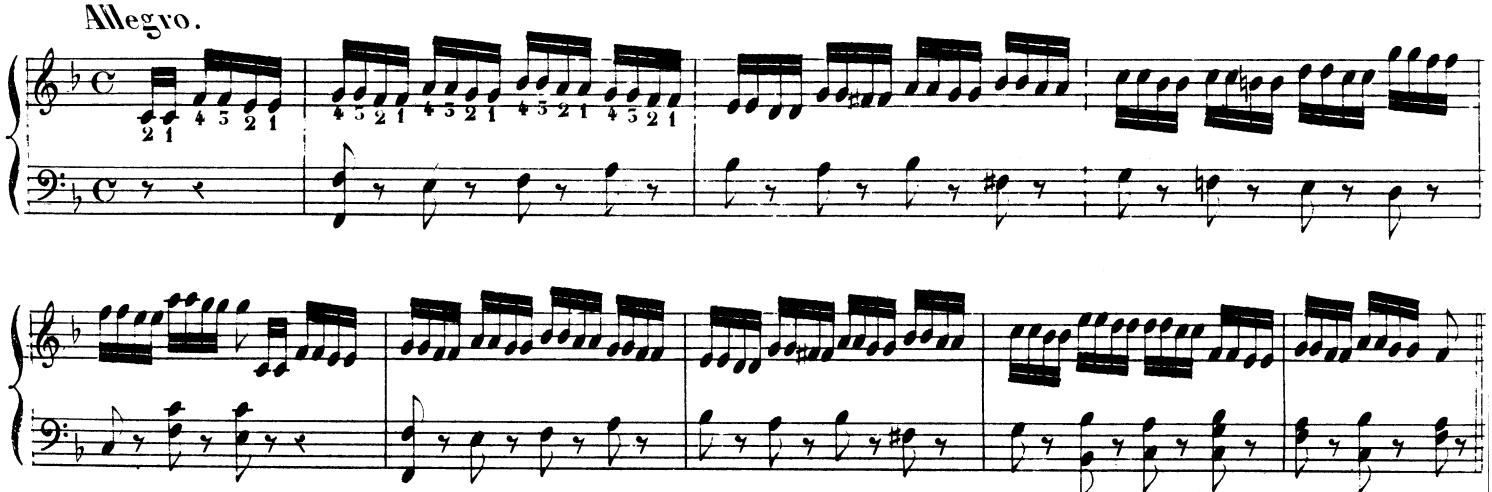
Eberhardt Muller et M. Ch. Czerny, dernier éditeur de sa méthode, ont adopté pour tous les passages de ce genre un doigter différent, connu depuis longtemps, et qui consiste à se servir alternativement des quatre premiers doigts, et à les faire se succéder sur la même touche, en commencant par le quatrième, comme dans cet exemple:



M. Kalkbrenner est d'avis que ce doigter est le meilleur, surtout dans la vitesse (Méthode, P. 15) et c'est celui qu'il emploie dans la neuvième étude de son œuvre 125, laquelle commence ainsi:



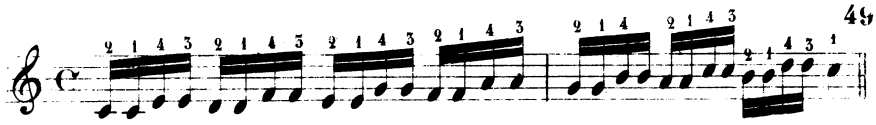
Aux derniers temps de la première mesure de cette étude, on voit les quatre doigts se suivre sur deux touches; ce mode d'exécution est le meilleur pour les traits de la même espèce, et M. Moscheles s'en est servi dans sa piquante étude (N° 22) qui a pour objet de familiariser les exécutans avec les différentes combinaisons de notes répétées. Voici le commencement de cette étude.



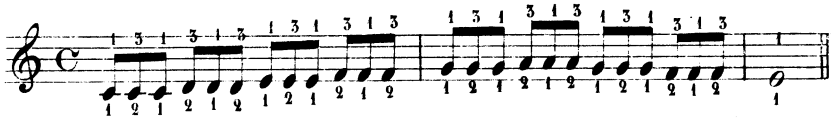
83. A bien examiner les différens systêmes de doigter pour les traits en notes répétées, on voit que chacun peut recevoir une application spéciale et avantageuse. S'agit-il d'un mouvement modéré ou d'un passage dans lequel on soit obligé d'indiquer sur une des notes répétées une nuance de force, les doigters par 3 et 1, ou par 2 et 1 seront les meilleurs, parceque le pouce, le second doigt et le troisième sont plus propres à marquer cette nuance de force que le quatrième, plus faible et moins bien disposé. Si, au contraire le mouvement est rapide, et s'il faut beaucoup de légèreté, le doigter par quatre doigts alternativement employés sera celui qu'il faudra préférer.

Si le trait est composé de suite de deux notes répétées et descendantes, le doigter le meilleur sera celui de l'étude de M. Moscheles; si, au contraire, la suite est ascendante, il faudra prendre le doigter indiqué par M. Kalkbrenner

(**P**age **16** de sa méthode,) dans l'exemple suivant :

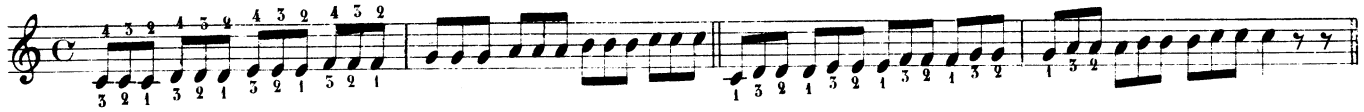


Le rhythme indique quelquefois le doigter qu'il faut choisir pour les traits en notes répétées; par exemple, si le trait est par valeurs ternaires, on ne peut employer le premier et le second, ni le premier et le troisième doigt alternativement, parceque le changement de doigt obligerait à passer le pouce, et parceque l'arrangement du doigter ne serait point uniforme. **E**xemple.

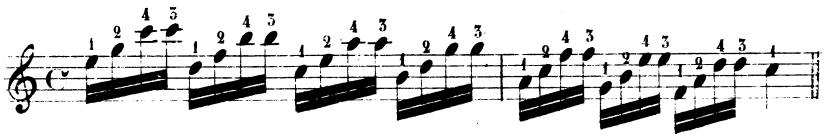


Les seuls doigters admissibles dans des traits de cette nature, et les seuls qui soient symétriques consistent dans les suites de doigts **3, 2, 1**, ou **4, 3, 2** :

Exemple.



83. Lorsque les notes répétées se combinent avec d'autres notes, dans un ordre progressif, le doigter doit toujours être symétrique. **E**xemple.....



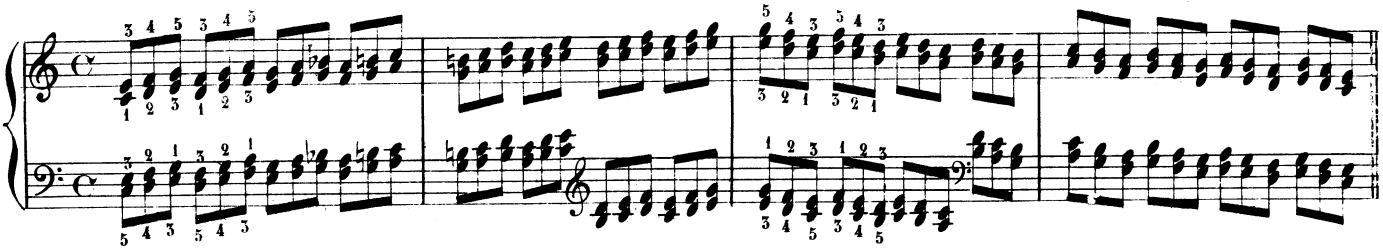
ARTICLE 8me

Doigter des notes doubles.

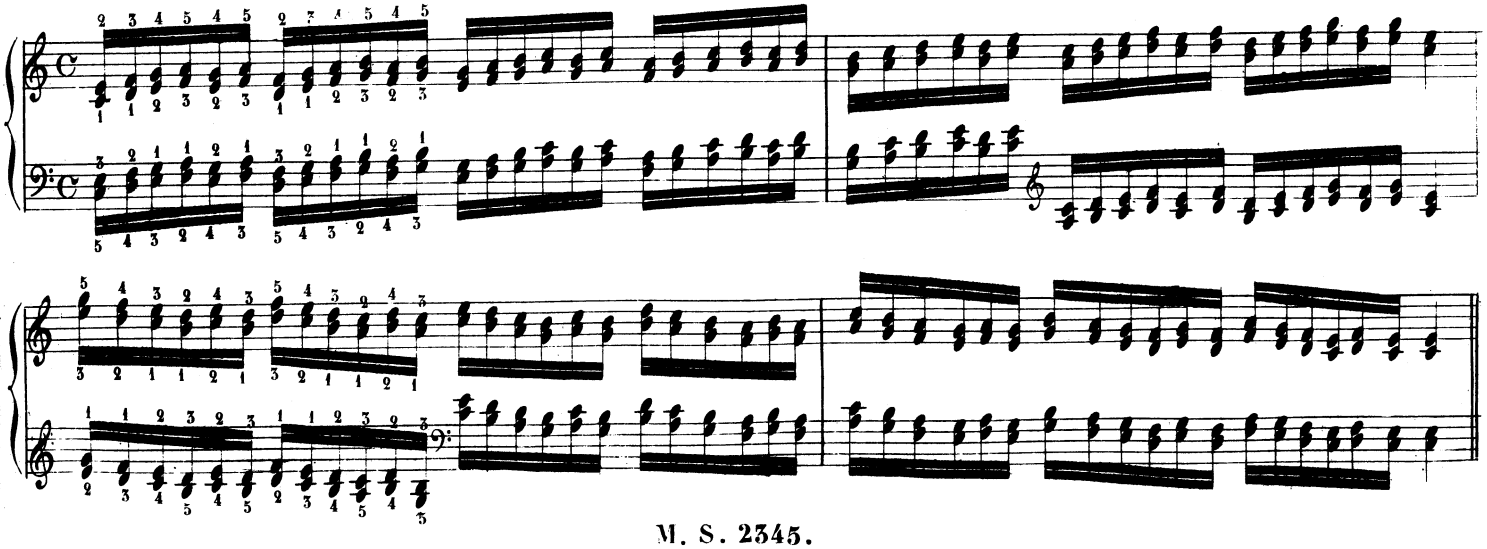
85. Les notes doubles qu'on emploie par séries progressives, sur le piano, sont les tierces et les sixtes.

86. Lorsque les tierces ne se suivent en montant et en descendant par progression qu'au nombre de trois, les cinq doigts suffisent sans avoir besoin de passer le pouce sous les doigts, ou les doigts sur le pouce.

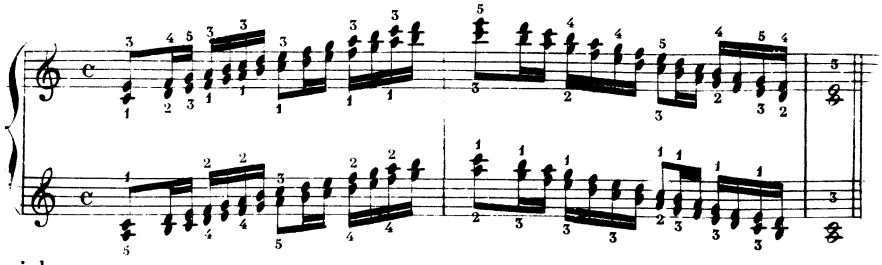
Exemple



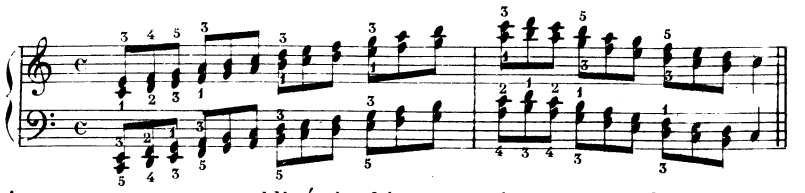
87. Si les tierces sont au nombre de quatre, ascendantes ou descendantes, on peut aussi eviter le passage du pouce en faisant la tierce inférieure avec le pouce et le second doigt, et la deuxième tierce avec le pouce et le troisième, comme dans cet exemple.



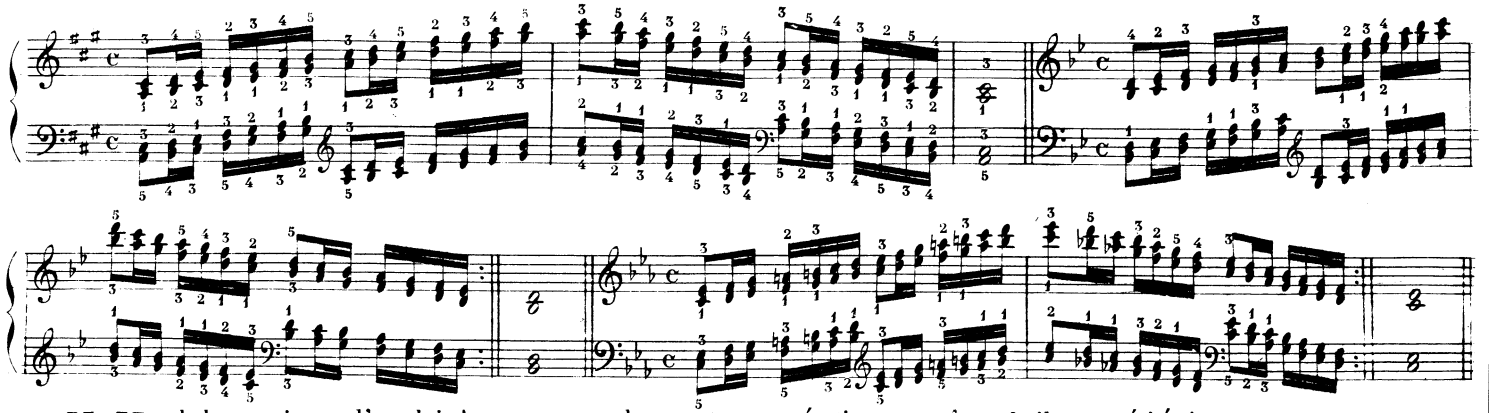
88 Mais si les tierces sont au nombre de plus de quatre, ascendantes ou descendantes, elles ne peuvent être exécutées qu'en passant le pouce sous les doigt ou les doigts sur le pouce. Dans ce cas, les changements de position doivent être réglés de manière à donner de la symétrie au doigter. C'est ainsi que les gammes sont exécutées. M. Kalkbrenner a fort bien remarqué qu'il est utile de faire les changemens de position des deux mains en même temps (Méthode P. 47.): ce soin rend l'éxécution plus facile.



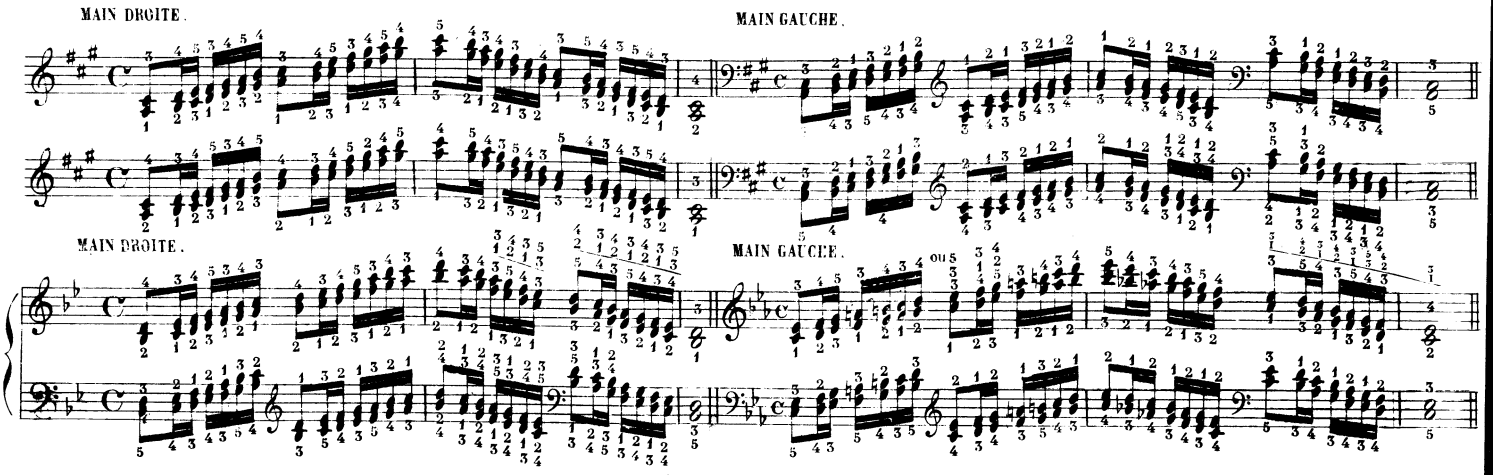
La symétrie peut s'établir d'une autre manière, si la gamme est en valeurs ternaires car on peut alors placer le pouce sur la première note de chaque groupe ascendant, et le cinquième doigt sur chaque groupe descendant, comme dans l'exemple suivant: l'inverse a lieu à la main gauche.



89. Dans certaines gammes majeures et mineures en tierces, on est souvent obligé de faire usage du pouce sur deux notes consécutives, pour éviter de le placer sur les touches noires.

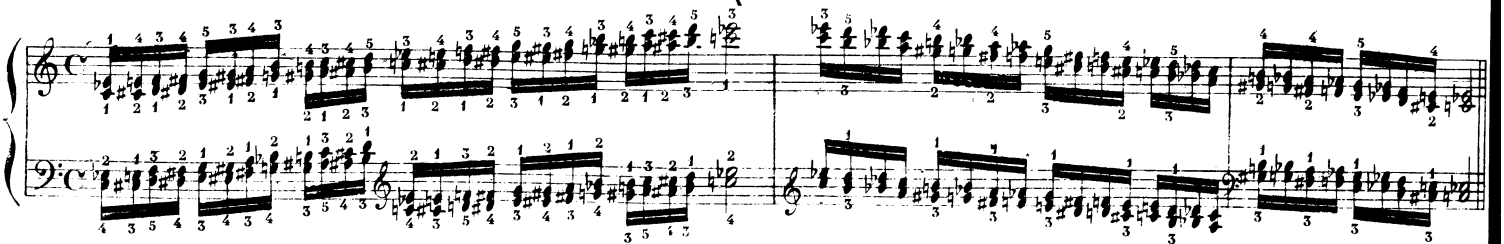


M. Moscheles croit que l'emploi du pouce sur deux notes consécutives peut être facilement évité dans ces gammes, comme le fait voir le doigter suivant:

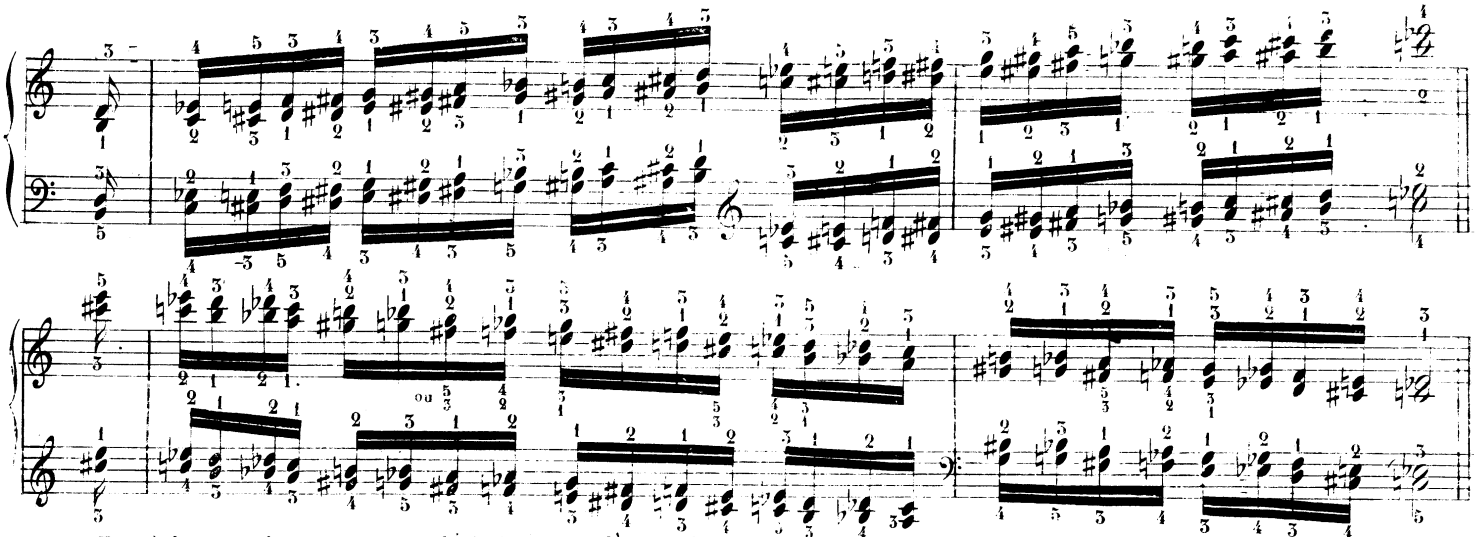


90. Le doigter des gammes chromatiques en tierces est régulier et symétrique; il n'oblige jamais à employer deux fois de suite le pouce; le passage de ce doigt se fait progressivement.

Exemples.

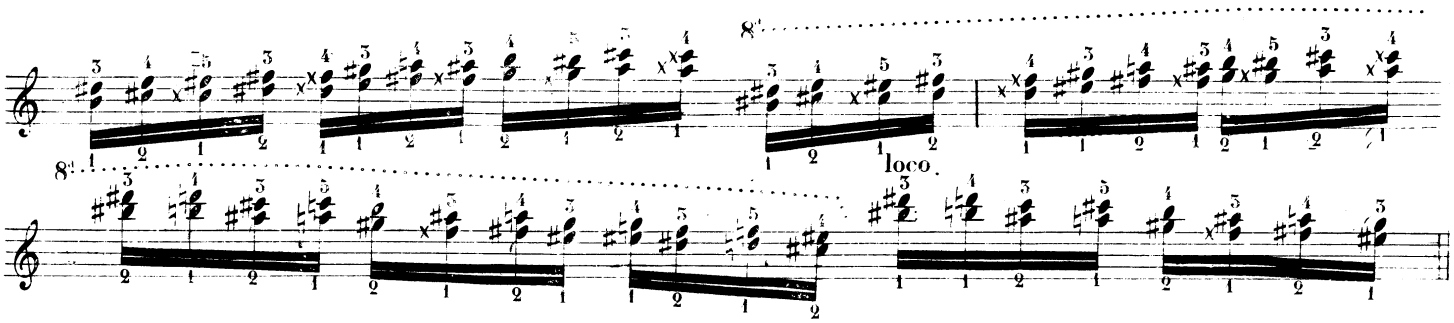


M. Moscheles pense que le doigter suivant est applicable comme celui des exemples cités plus haut aux gammes chromatiques en tierces; la seule différence consiste en ce que dans les gammes diatoniques le cinquième doigt de la main droite vient toujours se poser sur les notes *SOL* et *RÉ*, tandis que dans les chromatiques il se place sur *LA* et *MI*. La main gauche place dans le premier cas le cinquième doigt sur *RE* et *LA*, et dans le second sur *UT* et *SOL*.

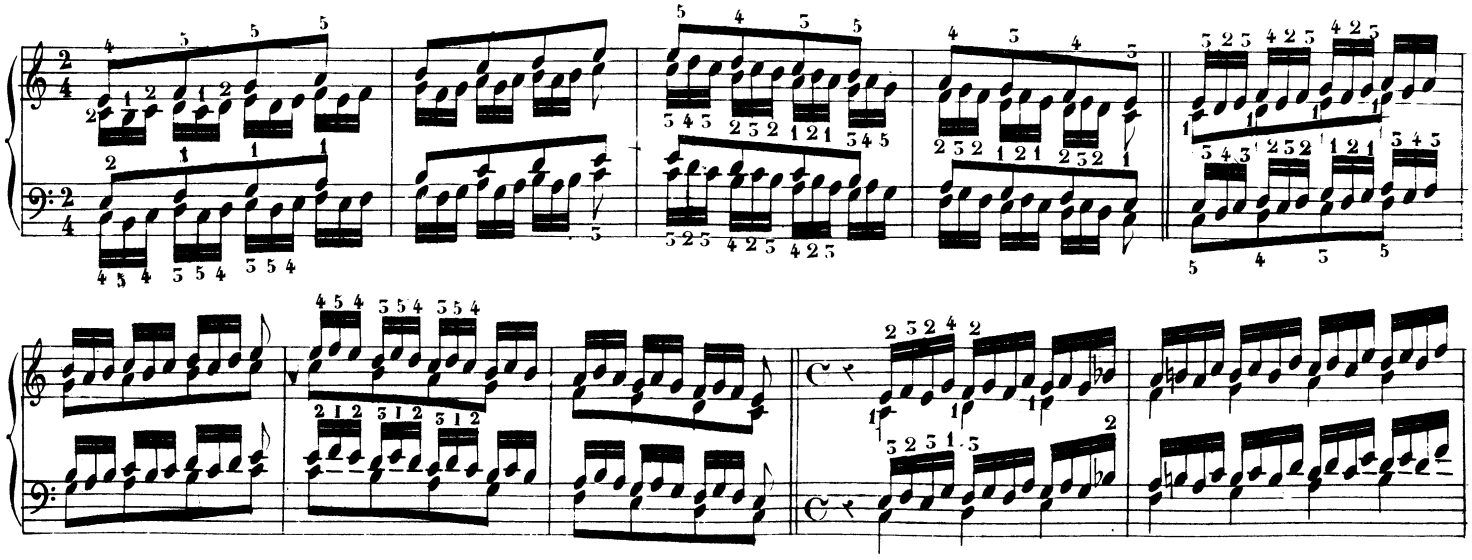


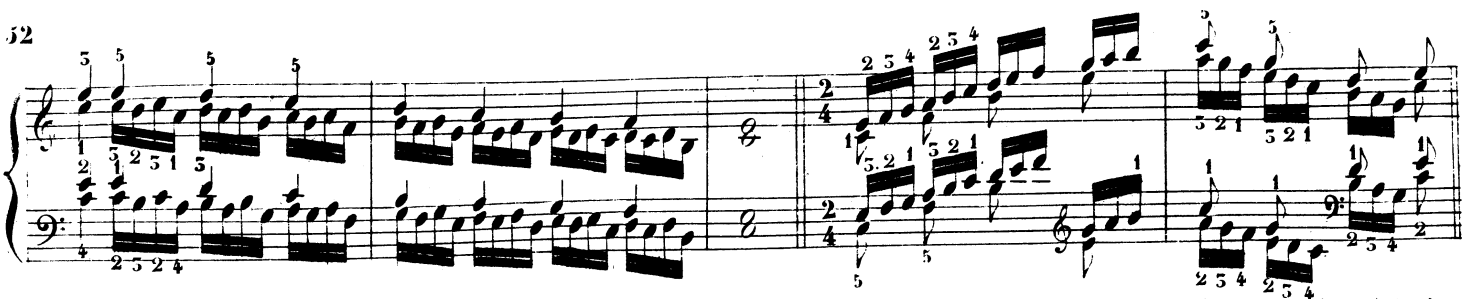
Le doigter suivant est une déviation complète et importante, mais bien moins facile, des principes precedents. Il a de la ressemblance avec celui que Hummel a indiqué dans sa Méthode. Il oblige à employer le pouce deux fois de suite, et manque d'ordre symétrique.

Chopin, Etudes 3e. Liv: N° 18.



91 Les tierces sont parfois groupées avec les notes simples et donnent aux traits du brillant sans y ajouter beaucoup de difficulté. Dans ces combinaisons, comme dans toutes les autres, le doigter le plus symétrique est toujours le meilleur. En voici quelques exemples.

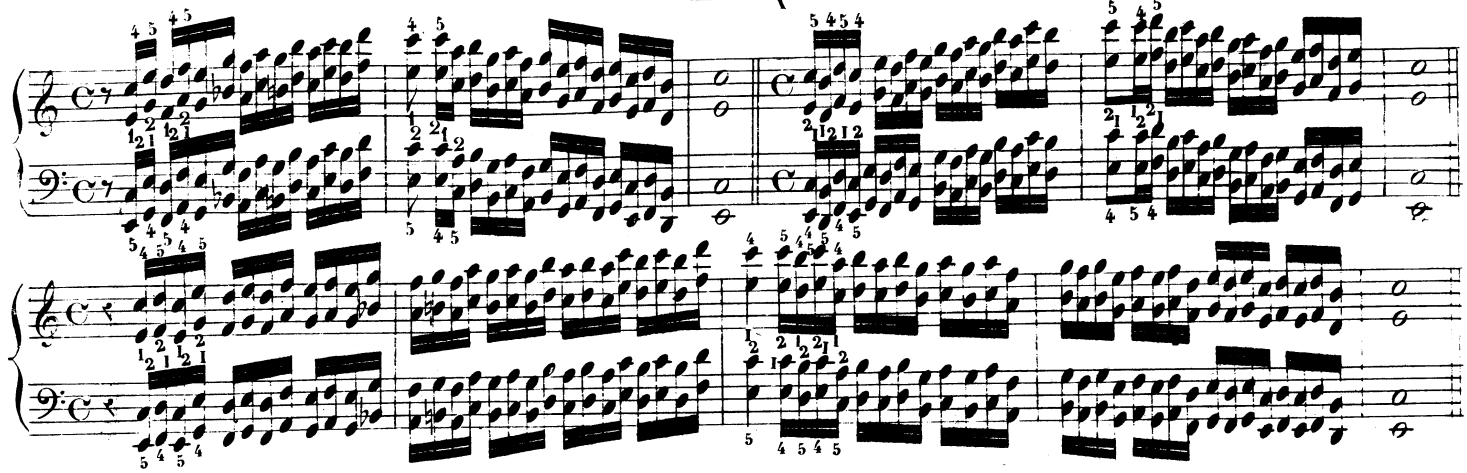




Les traits de cette espèce peuvent être variés à l'infini, mais leur doigter est toujours basé sur le même principe.

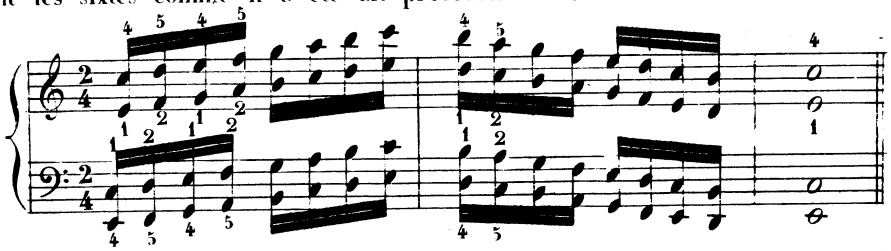
92. Les combinaisons de sixtes ne sont pas susceptibles d'autant de variété que celles de tierces. On les exécute alternativement par le premier doigt et le quatrième, et par le second et le cinquième.

Exemples:



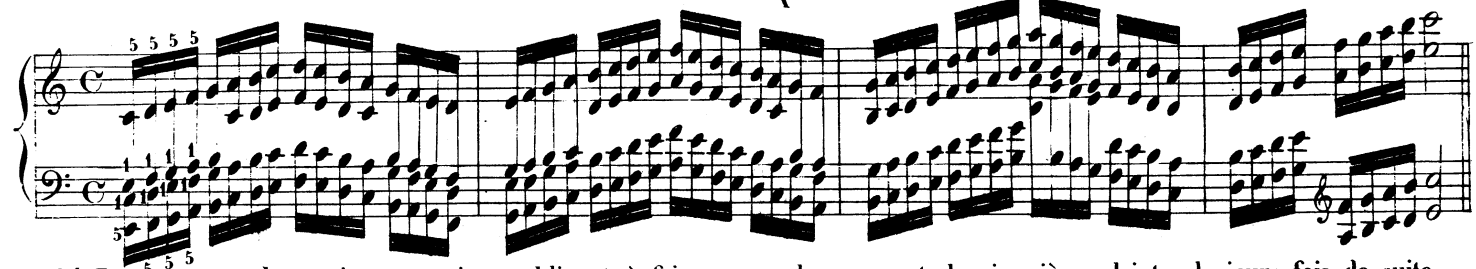
93. Il y a deux manières d'exécuter les gammes de sixtes, l'une, liée, l'autre, détachée. La première se fait en doigtant alternativement les sixtes comme il a été dit précédemment.

Exemple.



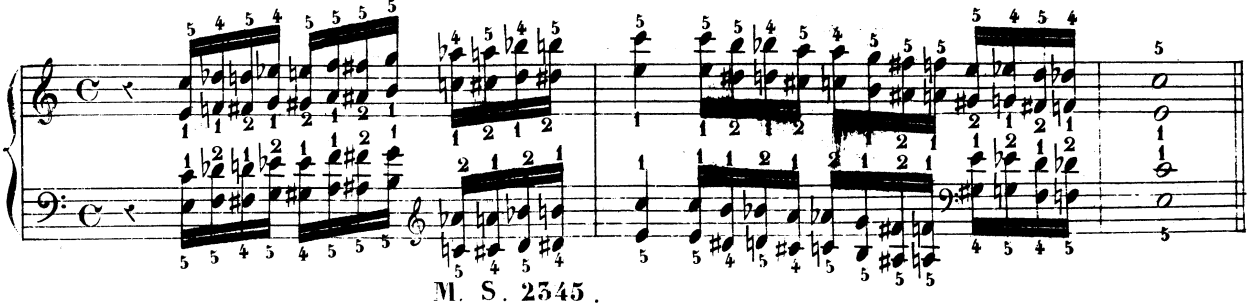
La deuxième manière consiste à faire toutes les sixtes avec le premier doigt et le cinquième, soit par un mouvement souple du poignet, d'après la méthode de MM. Hummel et Kalkbrenner, soit en raidissant l'avant bras, comme Clementi, MM. Moschelès, Liszt et Thalberg.

Exemple:



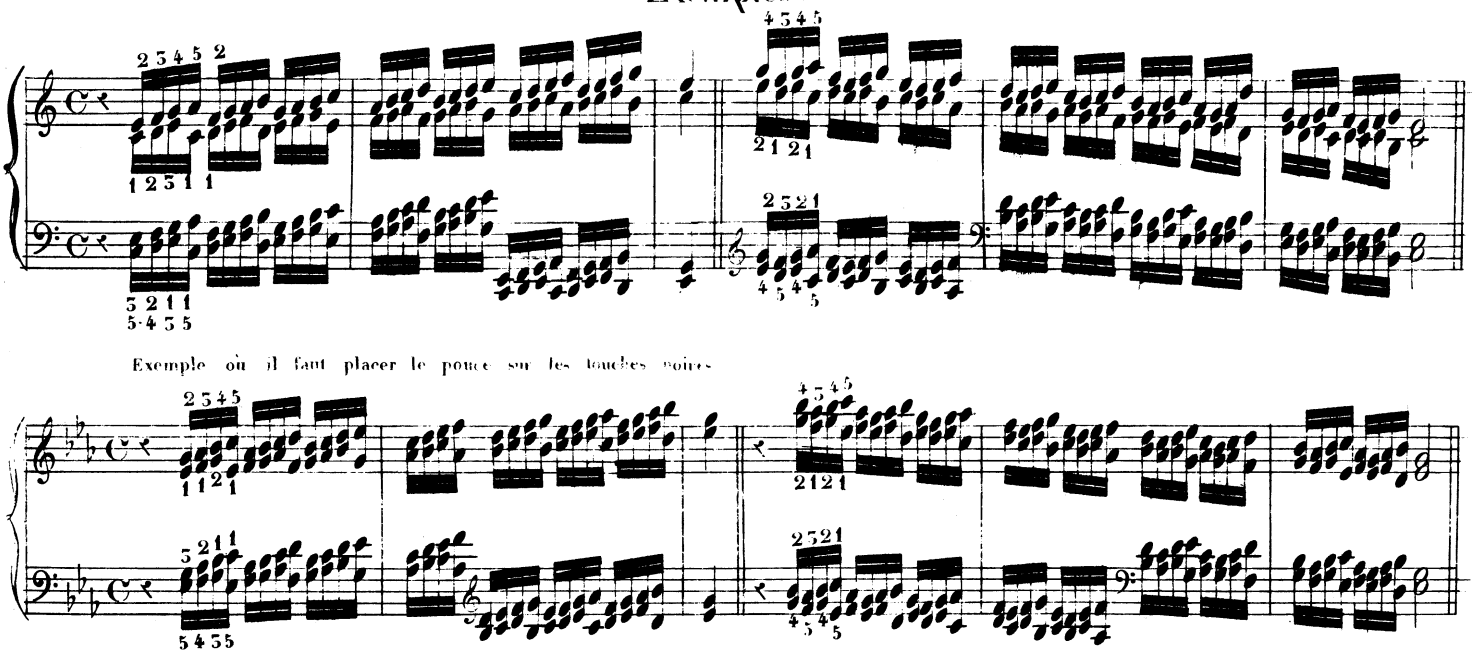
94. Les gammes chromatiques en sixtes obligent à faire usage du pouce et du cinquième doigt plusieurs fois de suite.

Exemple:



95. On trouve souvent dans la musique de piano des traits où les tierces et les sixtes sont combinées de diverses manières. Lorsque ces traits sont progressifs, ils n'imposent d'autres règles de doigter que d'avoir un ordre symétrique, et d'éviter de placer le pouce sur les touches noires; à moins que cette dernière obligation ne détruise complétement la symétrie, auquel cas il ne faut pas craindre de placer le pouce sur ces touches.

Exemples.

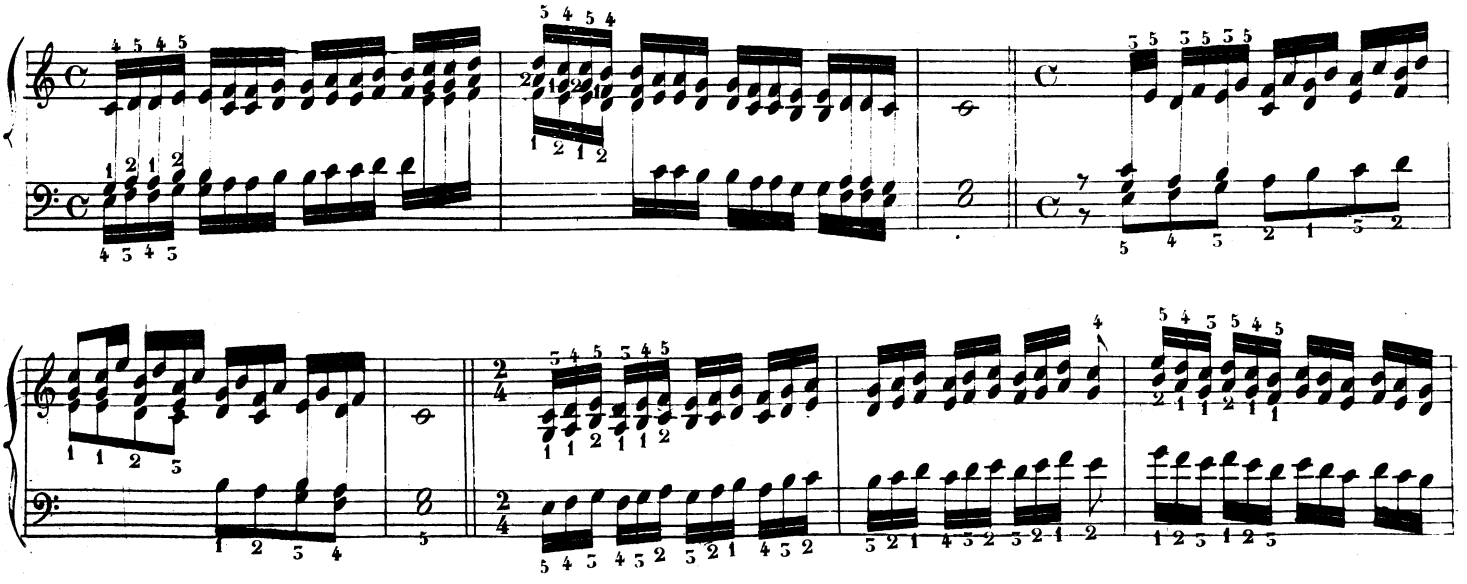


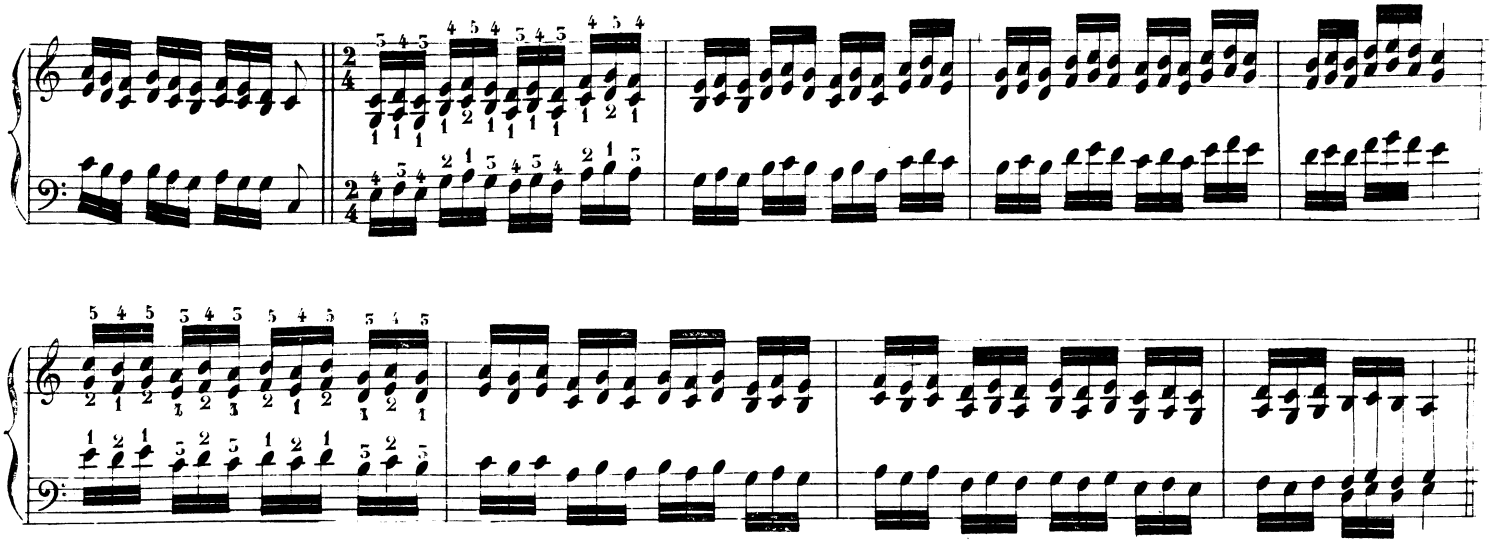
Exemple où il faut placer le pouce sur les touches noires.

96 La quarte, la seconde et la septième sont des notes doubles dont l'usage est moins fréquent que celui des tierces et des sixtes.

Les suites de quartes qu'on trouve à la partie de la main droite sont toujours accompagnées par la main gauche qui forme avec ces suites des accords de sixtes.

Ce n'est que par un long exercice qu'on parvient à éxecuter les suites de quartes avec un ensemble parfait et de manière à faire entendre exactement dans le même temps les notes inférieures et les supérieures. Voici quelques exemples des combinaisons de cette espèce.

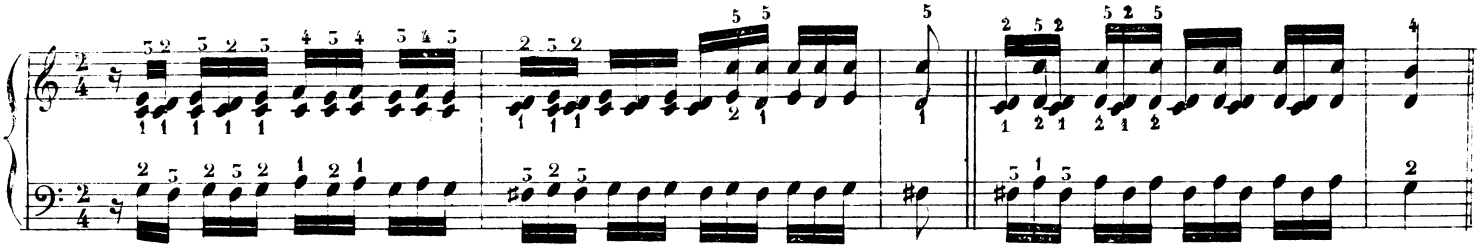




97 Les secondes et les septièmes ne peuvent former de suites progressives, parcequ'elles sont des dissonnances; mais on les combine quelquefois avec d'autres intervalles.

Les secondes se font toujours avec des doigts voisins, les septièmes avec le premier doigt et le cinquième.

Exemples.



Chapitre 5me

Des grandes extensions

98 De grandes mains sont un avantage précieux pour jouer du piano. Quelques artistes ont été doués libéralement à cet égard par la nature; le plus grand nombre n'en possèdent que d'une grandeur moyenne, dont ils ont développé l'extension par l'étude. Tel en effet, qui ne pouvait atteindre d'abord qu'avec peine aux limites de l'octave, finit, après quelques années de travail, par prendre des intervalles de dixièmes.

La musique ancienne offrait rarement des occasions où les mains devaient saisir de grandes extensions; les octaves ne s'y faisaient appercevoir que de temps en temps, et presque jamais par suites. Presque tous les morceaux avaient ou le caractère d'une harmonie liée, ou celui d'un léger badinage; la nature des instrumens excluait l'énergie. Mais depuis que le piano a acquis une grande puissance de sonorité, on a cherché dans la force des traits en octaves d'utiles oppositions aux délicatesses du toucher, et l'extension occasionnée par cet intervalle est devenue une habitude de la main, au lieu d'être une exception, comme autrefois.

D'un autre côté, en cherchant la variété dans les effets de l'harmonie, on s'est apperçu qu'une dixième ne son-

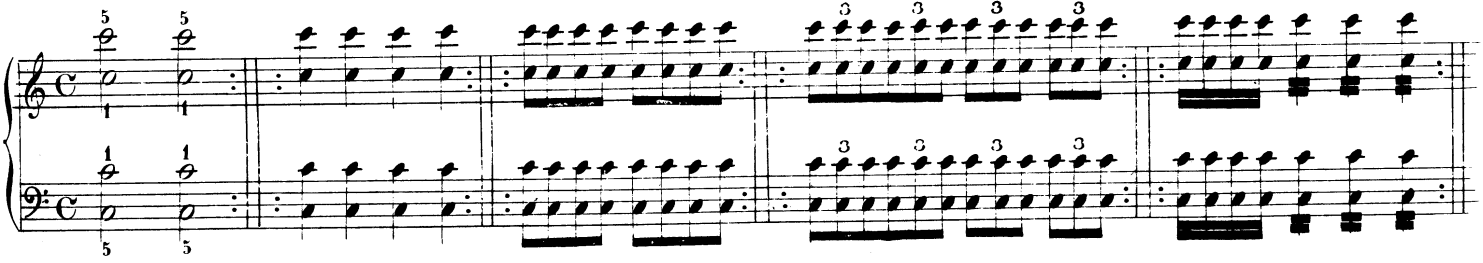
ne pas comme une tierce, une neuvième, comme une seconde, et cette variété d'effets, objet principal de l'art quand les sensations s'émoussent, a fait employer par quelques pianistes ces grands intervalles, sans se mettre en peine des embarras qu'ils préparaient à ceux dont la main n'est pas conformée comme la leur. Il est donc devenu nécessaire d'arriver par dégrés aux grandes extensions, en écartant autant qu'on le peut les doigts pendant quelques instants chaque jour, et en faisant souvent des exercices sur les octaves, puis sur l'intervalle de neuvième, puis enfin, et progressivement sur les dixièmes majeure et mineures. Nul doute que de pareilles études ne parraissent pénibles d'abord, mais insensiblement on s'y accoutumera, et ce qui aura paru impossible au premier aspect, finira par devenir facile.

Les personnes qui ne peuvent frapper avec netteté les grands intervalles doivent se borner pendant quelque tems à les saisir et à laisser les doigts posés sur les touches dont ils sont composés jusqu'a ce que la sensation devienne trop douloureuse. Après quelques essais semblables, l'effort sera moins penible, et l'on pourra commencer à faire raisonner les notes, d'abord faiblement, puis par dégré avec plus de force. On ne fera bien les exercices sur les octaves, et l'on n'en frappera les deux notes avec netteté et vigueur que lorsqu'on pourra saisir au moins l'extension de neuvième.

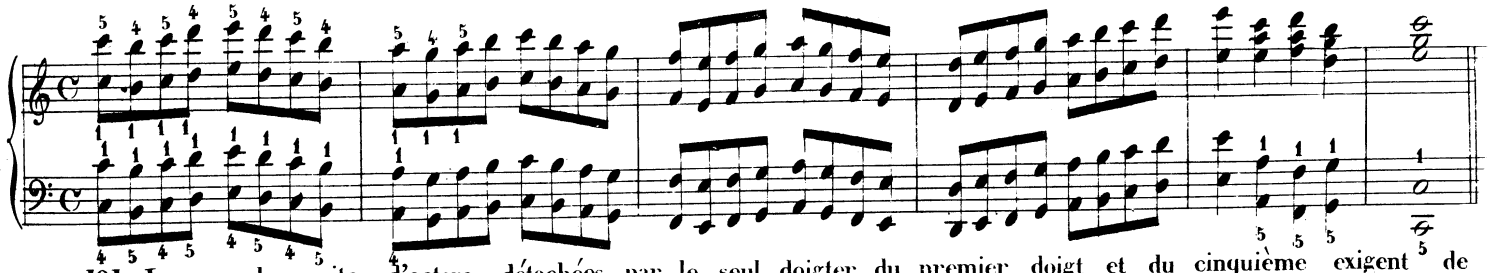
99. Il faut s'exercer d'abord avec lenteur sur les octaves, à tous les dégrés de force, et augmenter progressivement la vitesse.

100. J'ai dit qu'il y a deux systèmes d'exécution pour les octaves (V. l'introduction); l'une par un mouvement souple du poignet, l'autre, en raidissant l'avant-bras. Ces deux systèmes pouvant trouver d'utiles applications en des cas différens, je crois qu'on fera bien d'étudier l'un et l'autre.

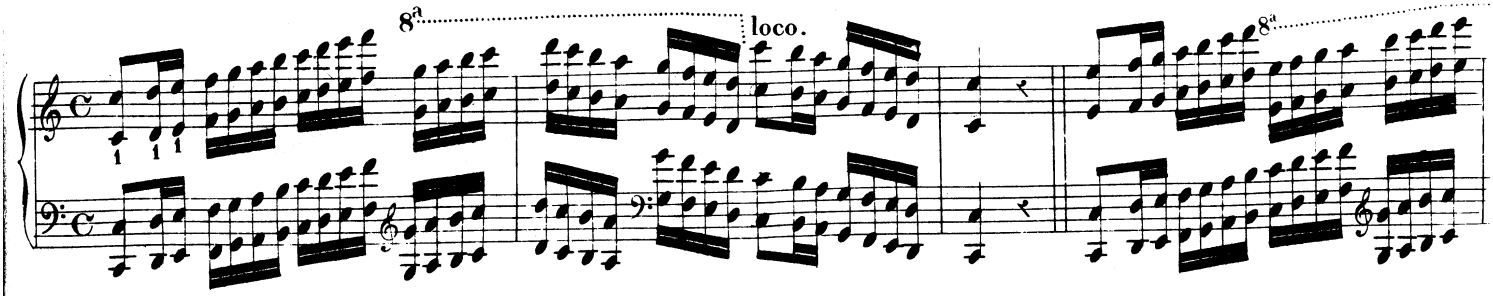
Exercice préliminaire sur les octaves.

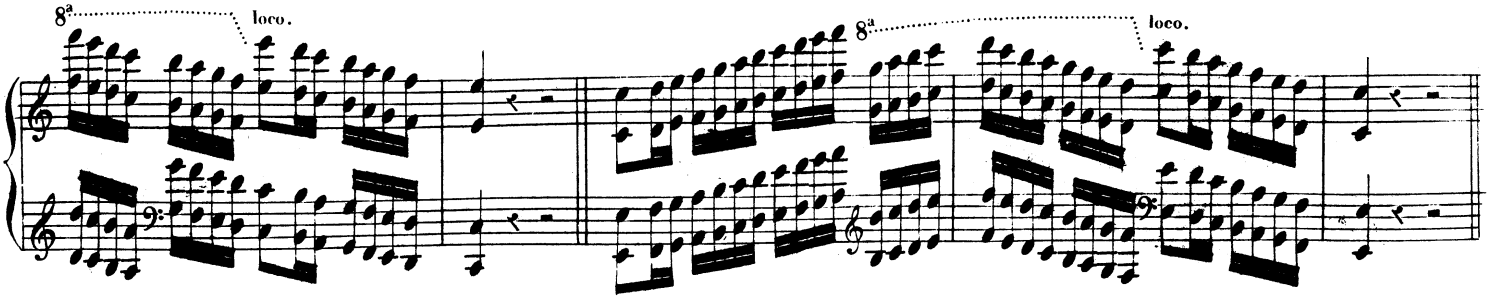


Il est nécessaire de s'accoutumer à saisir et frapper les octaves avec le premier et le quatrième doigt, parceque ce doigter est employé alternativement avec l'autre dans les traits en octaves liées, tel que celui-ci:



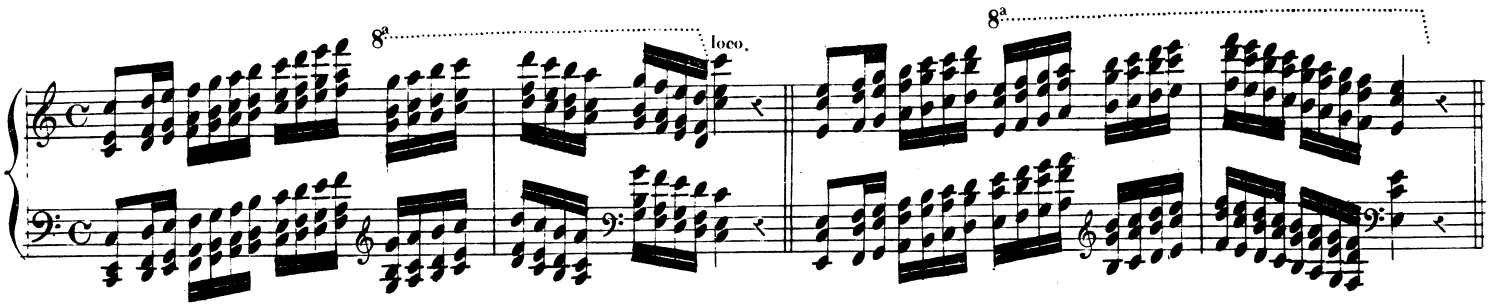
101 Lorsque les suites d'octaves détachées par le seul doigter du premier doigt et du cinquième exigent de la force et du brillant, on ne peut nier qu'il y ait un très grand avantage à les exécuter par une articulation libre et souple du poignet, surtout si leur mouvement ne doit pas être trop rapide. C'est donc ainsi qu'on exécutera les gammes absolument fortes ou d'un CRESCENDO puissant, telles que celles-ci:



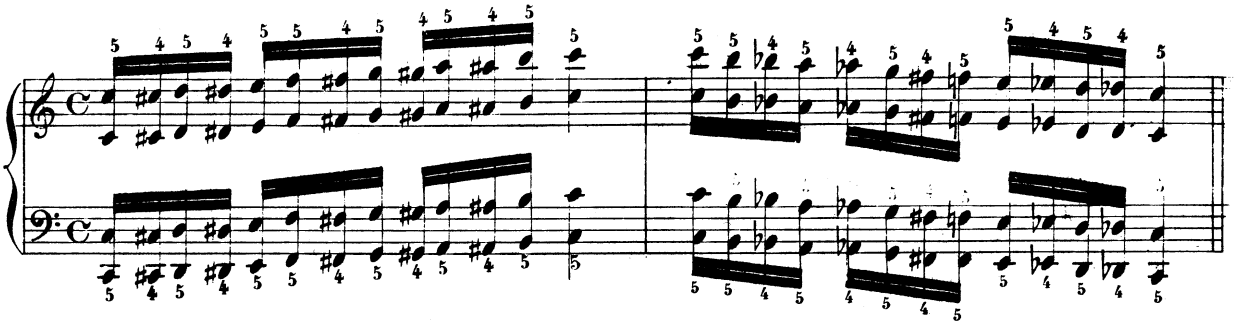


On éxecute de la même manière les suites de tierces accompagnées d'octaves, ainsi que celles de sixtes.

Exemples.

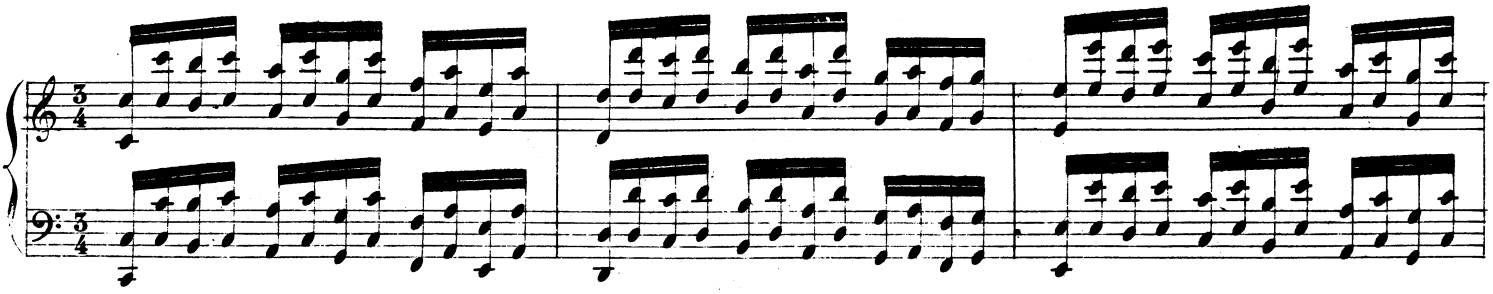


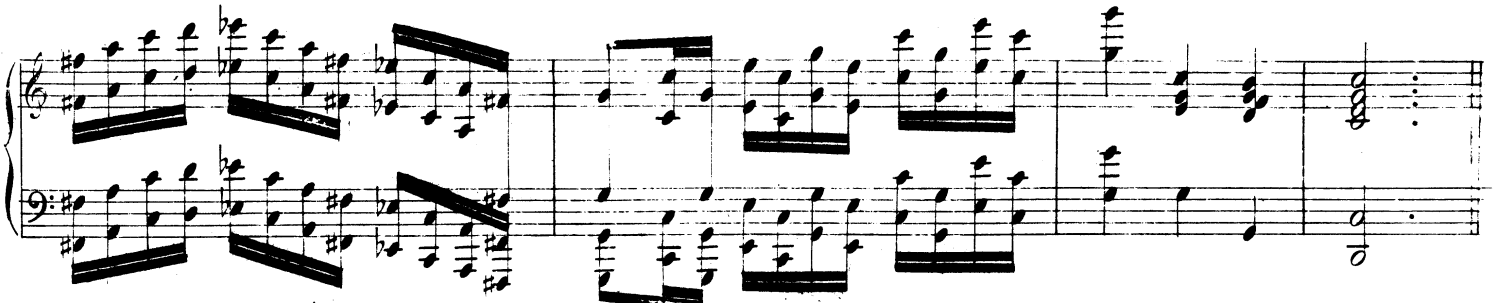
102. Les gammes chromatiques en octaves s'éxécutent avec plus de facilité en raidissant légèrement l'avant-bras que par l'articulation du poignet, parceque cette articulation contrarie le léger mouvement d'avant et d'arrière que doit faire la main, pour passer des touches blanches aux noires et de celles ci aux blanches. Cependant cette opinion n'est pas partagée par tous les pianistes, et quelques artistes exécutent ces gammes comme les autres par l'articulation du poignet. La meilleure manière d'exécuter ces gammes serait de les doigter comme l'a fait M. Kalkbrenner, si ce doigter avait la force qui est quelquefois nécessaire pour de tels passages. Voici ce doigter:



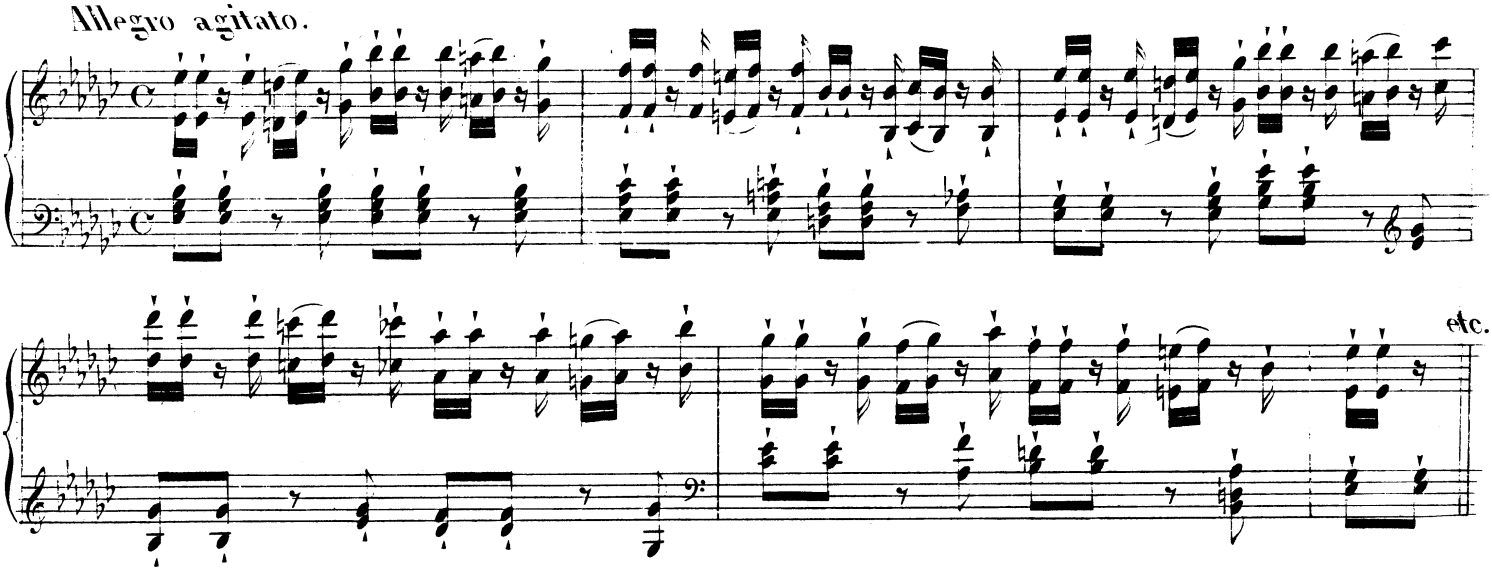
M. Liszt exécute les gammes chromatiques en octaves sans les doigter avec une rapidité qui tient du prodige.

103. Les traits en octaves sautées sont fort difficiles et exigent beaucoup d'adresse et d'exercice. On peut les étudier des deux manières, c'est-à-dire par l'articulation du poignet, pour les effets de force, et par l'avant bras tendu pour l'exécution légère et prompte. Voici un exemple d'un passage de ce genre.





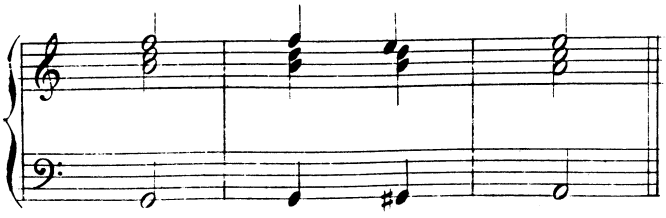
104 MM. Moscheles, Liszt et Thalberg exécutent souvent des traits pathétiques en octaves, avec beaucoup de rapidité, soit dans le caractère doux et léger, soit en les nuançant. Il serait difficile d'obtenir les mêmes effets qu'eux dans ces passages, si l'on ne raidissait un peu l'avant bras. On peut prendre une idée des choses qui exigent ce système d'exécution, dans la huitième étude de M. Moscheles (Oeuv. 70,) dont voici le commencement:



Le dernier morceau du concerto en SOL mineur du meme auteur offre en ce genre les passages les plus variés pour les deux mains.

105 L'intervalle de neuvième, ou plutôt de seconde et octave, n'étant employé que comme le retard de la dixième ou tierce redoublée, il serait peu utile qu'un pianiste put saisir le premier de ces intervalles sans atteindre à l'autre. L'emploi de la dixième était presque sans exemple dans la musique de piano, il y a dix ans; il s'y est introduit depuis lors, et M. Thalberg en fait un fréquent usage, parceque son système de composition et d'exécution a pour objet de lier l'harmonie par les notes intermédiaires, au lieu de laisser un vide entre la main gauche et la main droite, comme le font la plupart des compositeurs pour le piano. Ce système, réalisé par une prodigieuse puissance d'exécution, est une des bases du caractère original du talent de M. Thalberg, et donne à son jeu quelque chose d'incompréhensible au premier aspect.

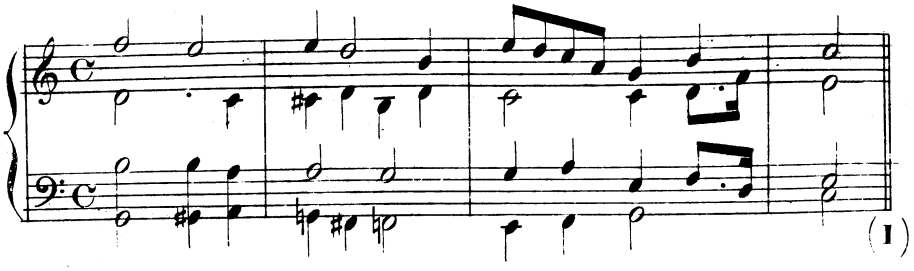
Ainsi ce jeune et brillant artiste ne fera pas, comme feraient beaucoup d'autres pianistes, un accord de septième en serrant toutes les parties à la main droite, avec la basse à la main gauche; il n'écrira pas comme dans cet exemple:



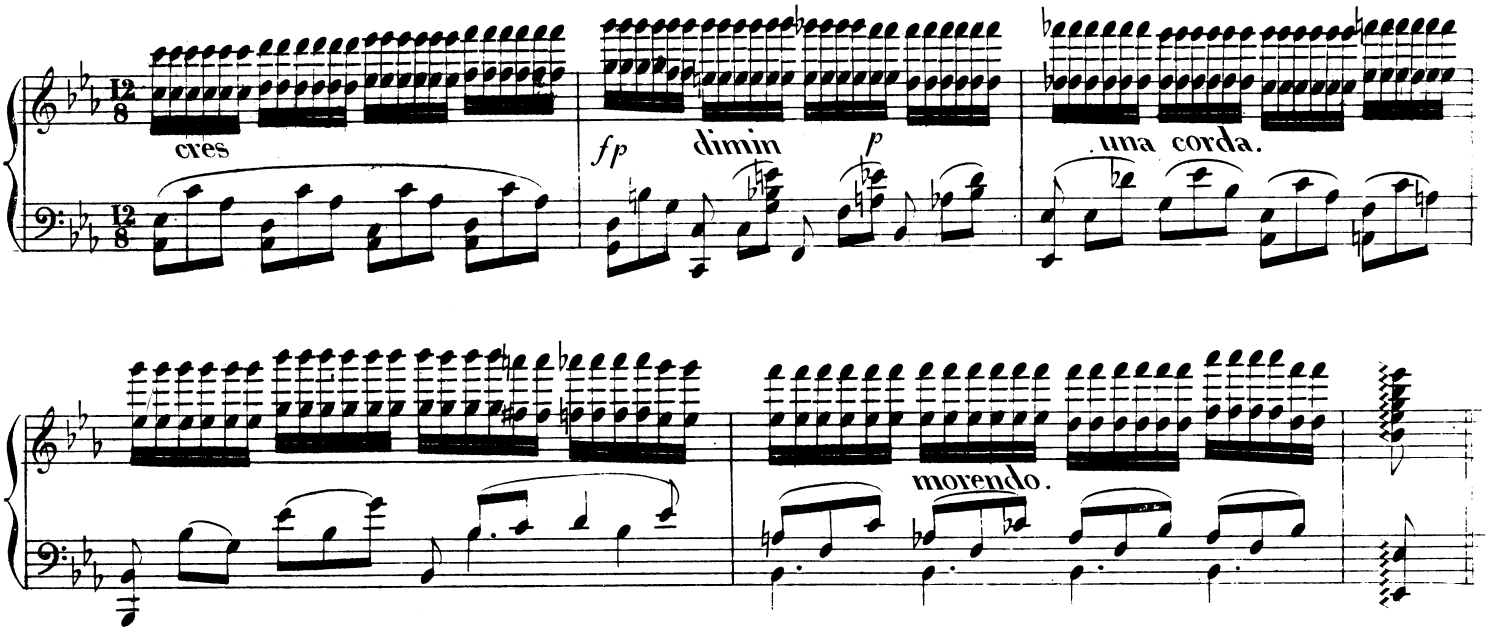
Mais il écartera toutes les notes à de certaines distances, afin de les lier toutes entre elles et la basse, et

l'effet qui en résultera aura un inconstestable avantage sous le rapport de l'harmonie et de la sonorité de l'instrument.

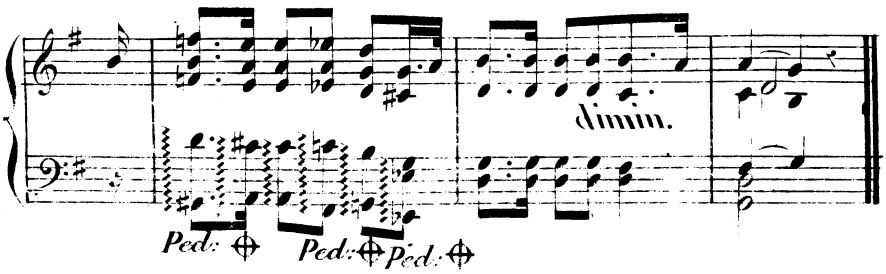
Exemple.



Ce n'est donc pas seulement la dixième mineure qui est employée par M. Thalberg; il fait un fréquent usage de la dixième majeure, à tous les dégrés de force et d'accentuation. Cette particularité de son talent rendra longtemps sa musique le désespoir des pianistes, et provoquera des études spéciales auxquelles on ne songeait point auparavant. Je crois devoir présenter ici comme exercice un fragment de la fantaisie de M. Thalberg sur des thêmes de l'opéra des HUGUENOTS, de M. Meyerbeer.



106 M. Kalkbrenner fait la remarque (Méthode, P. 57) qu'au moyen de la pédale qui lêve les étouffoirs, et en jouant les accords arpégés, on peut rendre l'effet des dixièmes très facilement. Il ajoute: IL FAUT EMPLOYER CE MOYEN POUR LES INTERVALLES OU ACCORDS D'UNE TROP GRANDE EXTENSION, EN AYANT SOIN DE QUITTER LA PÉDALE TOUTES LES FOIS QUE L'HARMONIE CHANGE. L'exemple que M. Kalkbrenner donne de ces intervalles d'une très grande dimention est celui-ci:



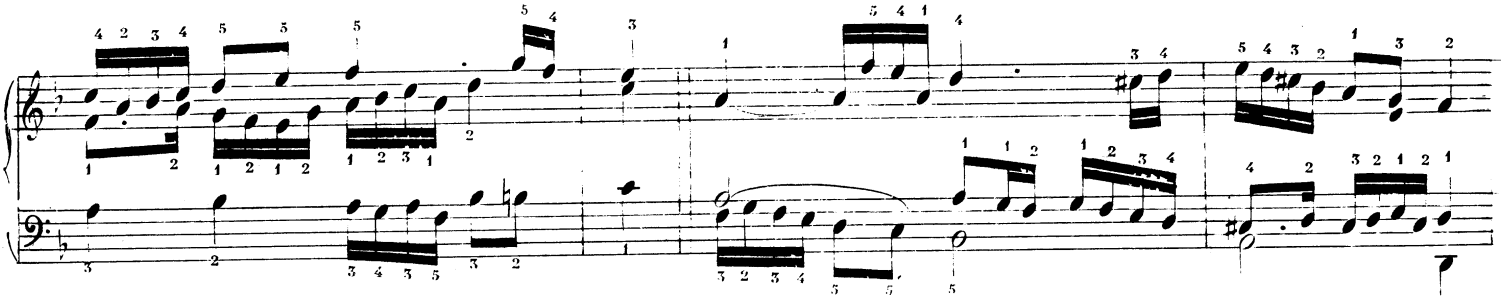
(1) Woelfl et plus tard C. M. de Weber sont les premiers qui ont fait usage des grandes extentions. Ce dernier, dont les meilleurs ouvrages pour le piano ont été publiés de 1810 à 1815, s'est particulièrement distingué par les beaux effets d'harmonie que sa grande main lui permettait d'embrasser mais cette particularité fut alors une des causes du peu de popularité de sa musique

Chapitre 6.me

Du doigter d'exception.

107. Le doigter d'exception est celui dans lequel certaines combinaisons de la musique obligent à ne point faire usage des moyens faciles et réguliers, tels que le changement de doigts sur les notes répétées ou tenues, la subtitution d'un doigt à un autre, l'écartement, le passage du pouce sous les doigts ou des doigts sur le pouce, etc, pour y subtituer d'autres moyens, moins bons en ce qu'ils jetent de l'embarras dans l'exécution, mais quelquefois inévitables. Ces moyens d'exception sont l'usage d'un même doigt sur plusieurs notes consécutives, le glissement d'un doigt d'une touche sur une autre, l'enjambement d'un doigt par un autre, le frappé simultané de deux notes par un seul doigt. Je vais expliquer aussi brièvement que je pourrai en quoi consistent ces choses.

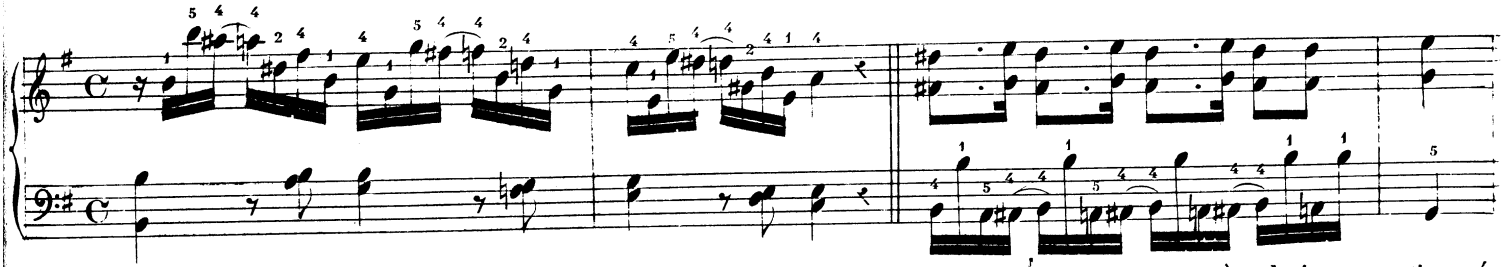
108. Il n'y a jamais lieu dans les traits à se servir du même doigt sur plusieurs touches consécutives; mais dans la musique harmonique, ou chaque partie a un dessin particulier, les exemples en sont assez fréquens. En voici quelques uns:



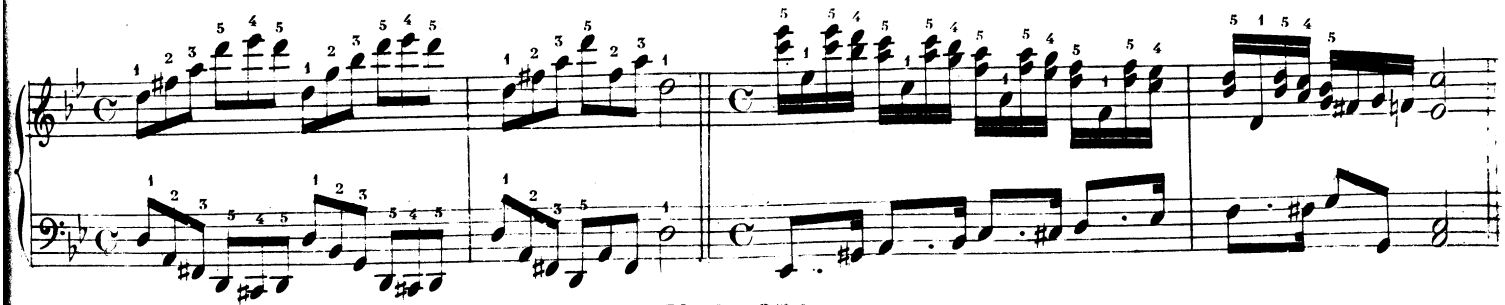
En général, le premier et le cinquième doigt sont ceux qu'on fait agir plusieurs fois de suite.

109. Le glissement du doigt d'une touche sur une autre est aussi une répétion du même doigt sur deux touches, mais il ne se fait que d'une touche noire sur une blanche.

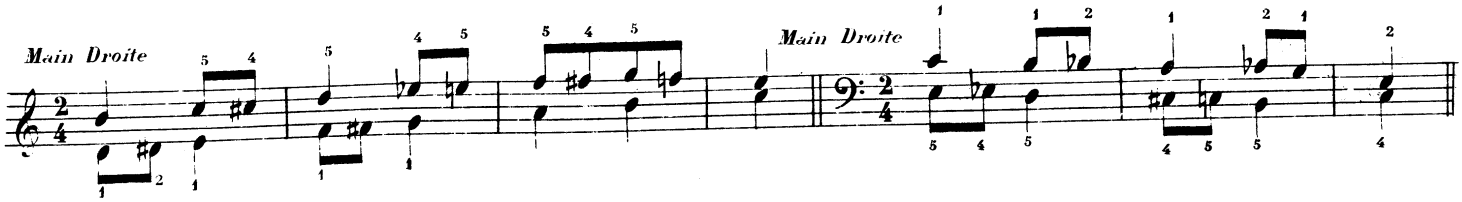
Exemple.



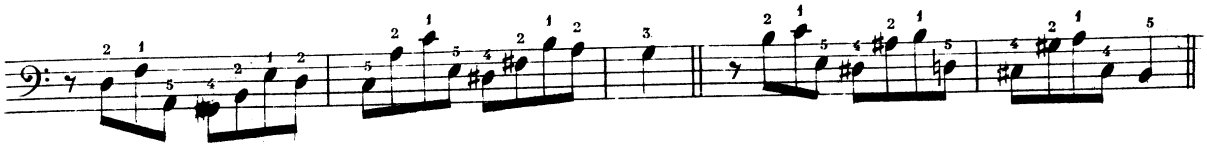
110. L'enjambement d'un doigt par un autre ne sert pas seulement dans la musique à plusieurs parties régulières, car il est certains traits qu'on ne peut doigter par aucun autre procédé. M. Kalkbrenner a cité deux exemples de ce doigter qu'il serait en effet impossible d'améliorer sans faire sauter la main; les voici:



M. Hummel, qui a traité en détail de ce genre de doigter dans son article intitulé DU PASSAGE D'UN DOIGT SUR UN DOIGT PLUS COURT, ET DU PASSAGE D'UN DOIGT SOUS UN AUTRE PLUS LONG (Méthode, P. 332), a présenté quelques exemples de passages harmoniques où l'enjambement est nécessaire; tels sont ceux ci:

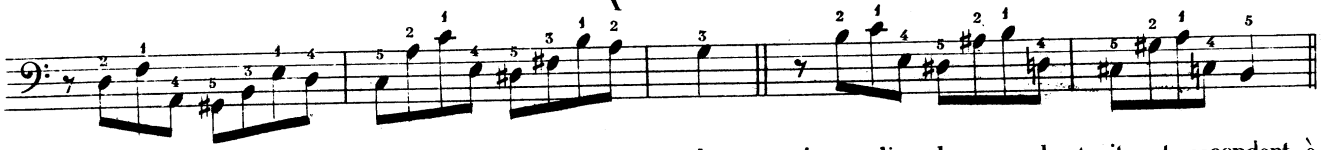


Mais il a moins bien choisi ceux ci:



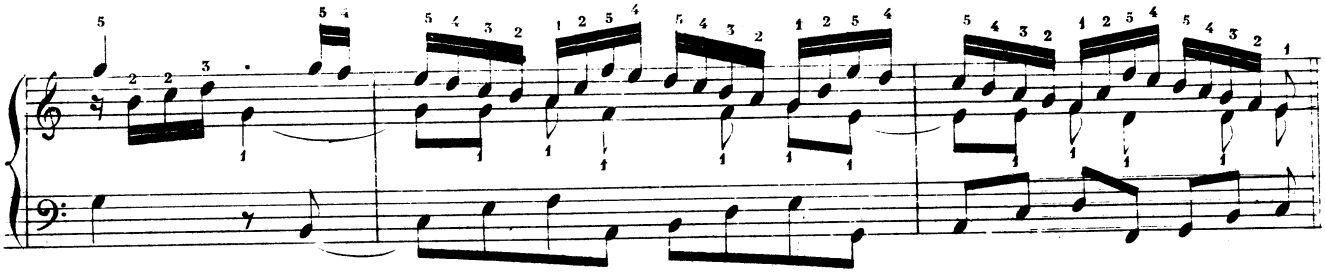
Sans nommer M. Hummel, M. Kalkbrenner a fait voir (Méthode, P. 18) que ces traits peuvent être doigtés d'une manière régulière.

Exemple:



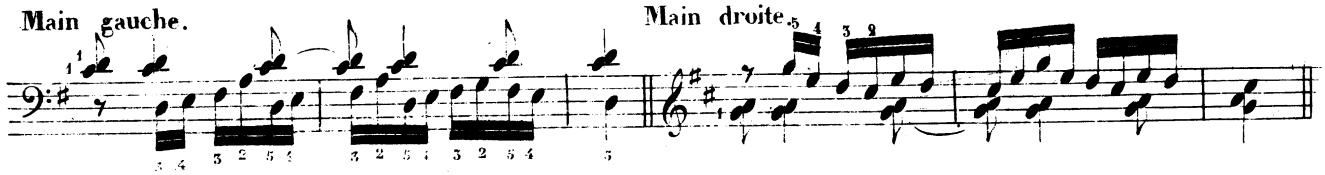
III. Dans tous ces passages, l'enjambement se fait en dessus, et cela a toujours lieu lorsque le trait est ascendant à la main droite et descendant à la main gauche; mais si le passage descend à la main droite, ou s'il monte à la main gauche, le passage du doigt se fait en dessous.

Exemple.



Deux touches sont frappées simultanément par un seul doigt (le premier ou le cinquième) quand un accord de deux sons doit être entendu pendant que les autres doigts sont occupés par un trait.

Exemple.



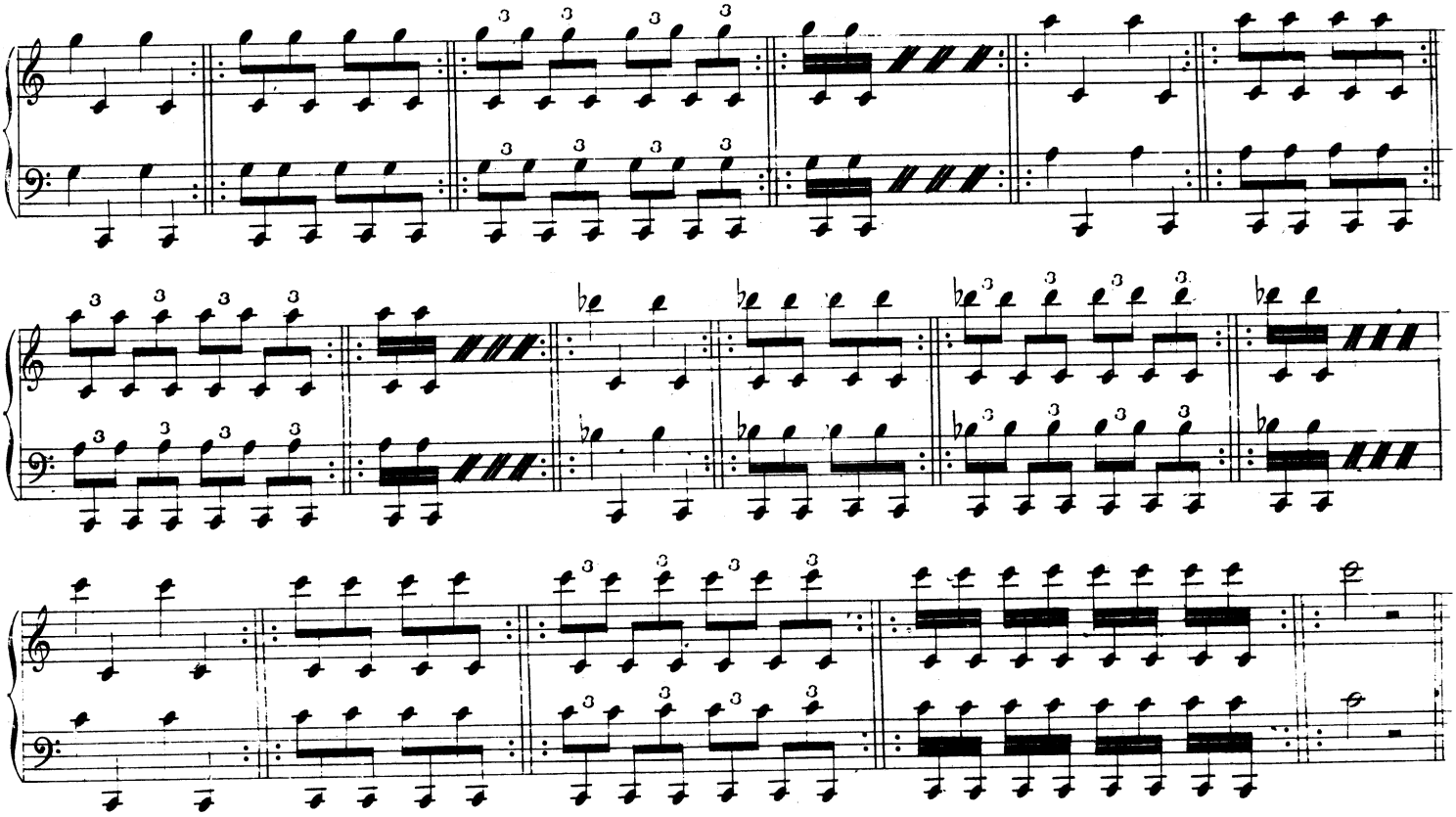
Chapitre 7.me

Des sauts des deux mains.

112. Les sauts d'une touche quelconque à une autre, que la main ne peut saisir dans sa plus grande extention, sont une particularité de la musique moderne, car on ne trouve rien de semblable dans les ouvrages des anciens clavecinistes. Ils exigent une certaine adresse qui s'acquiert et se développe par des études spéciales. Dans les premiers essais, on ne règle qu'avec difficulté les mouvemens des mains pour des distances données, et souvent, au

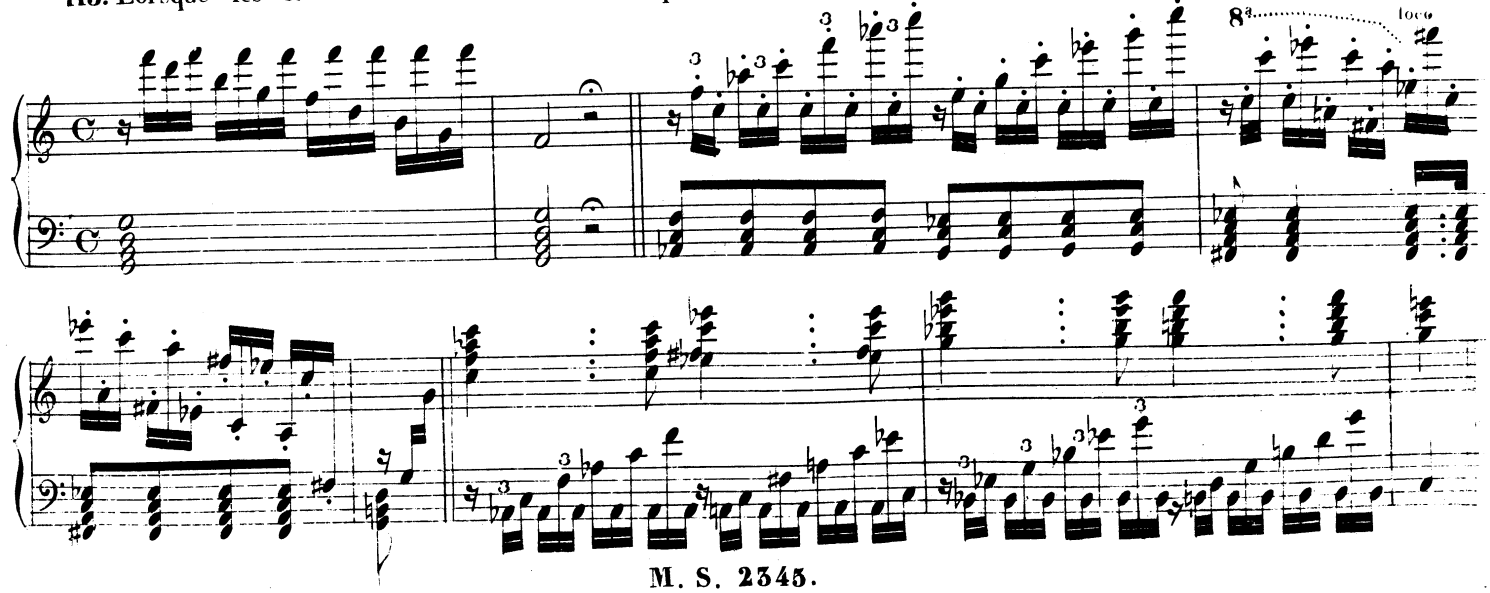
lieu de frapper la note indiquée, le doigt attaque une autre touche voisine. Le meilleur moyen pour triompher de ce genre de difficulté est d'étudier d'abord un seul intervalle, par exemple, l'octave de la quinte, et de le répéter jusqu'à ce qu'on soit parvenu à l'attaquer avec promptitude et sureté. Quand on aura atteint ce but par une main, on travaillera le même intervalle avec l'autre, puis on les réunira. La même chose aura lieu pour tous les intervalles.

Exemple :



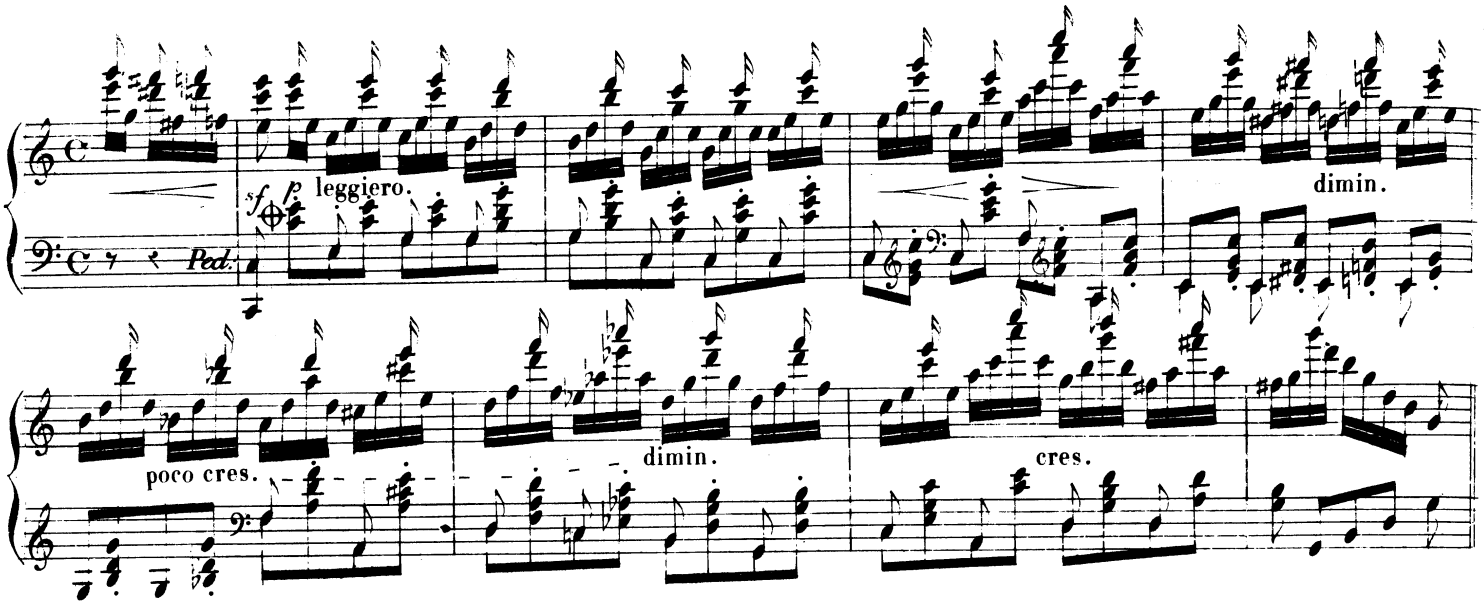
Dans les commencemens de cette étude, on calcule mal les distances, et l'œil est obligé de suivre les mains pour qu'elles ne frappent point à faux; mais l'exercice donne par dégrés assez d'habitude pour qu'on ne soit plus obligé de regarder les touches qui doivent être attaquées, et pour avoir la certitude de les saisir avec justesse et netteté.

113. Lorsque les sauts varient d'étendue à chaque mouvement, il est plus difficile de les régler, tels sont ces traits:



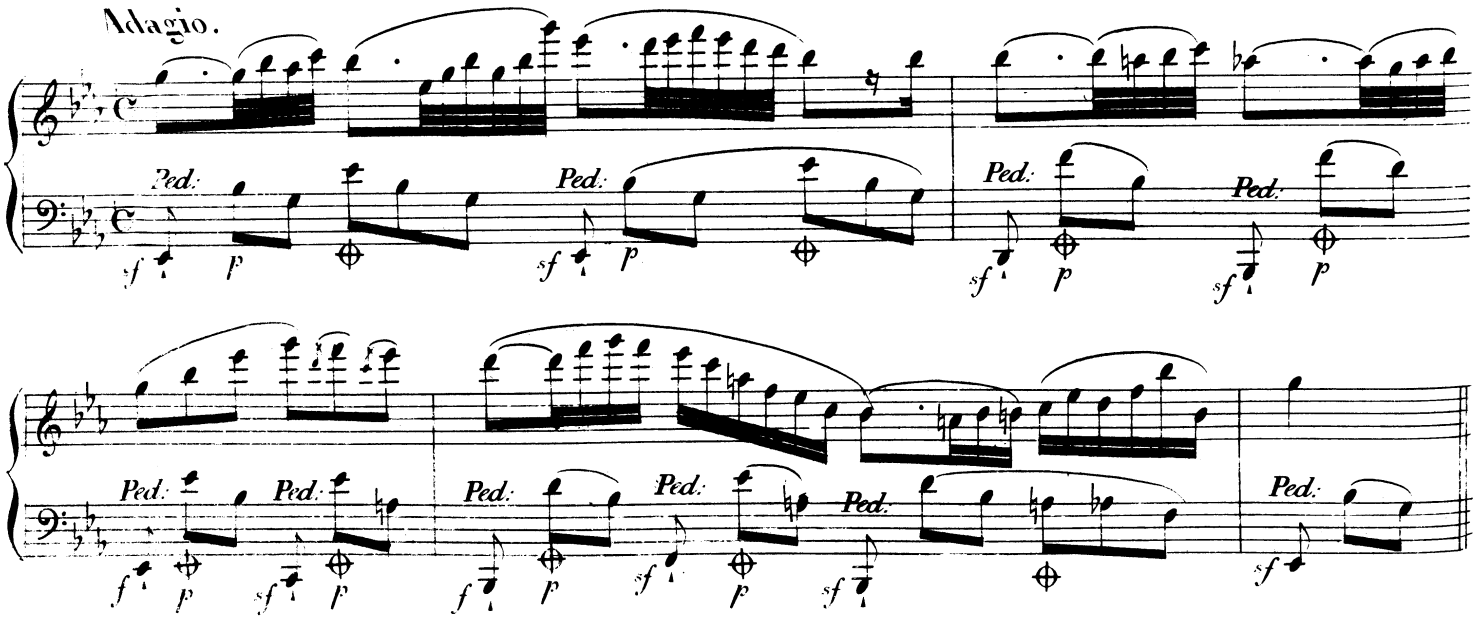
Toute raideur doit être bannie du poignet et de l'avant bras pour obtenir une éxecution légère et brillante des traits de cette nature. Parmi les plus habiles pianistes modernes, M. Henri Herz est celui qui en a fait le plus d'usage, et qui en a tiré les meilleurs effets; son adresse en ce genre tient du prodige et peut servir de modèle à tous ceux qui exécutent des sauts des deux mains sur le piano.

114. Il y a deux manières de rendre les notes sautées de la main, l'une, brillante et detachée; l'autre, forte et accentuée. Dans la première, les notes inférieures, bien que plus énergiquement attaquées que les supérieures, sont cependant enlevées avec un certain STACCATO, comme dans la variation de M. H. Herz, dont voici un fragment:



La seconde manière d'exécuter les notes sautées à la basse consiste à accentuer avec force la note inférieure, en faisant usage de la pédale qui lêve les étouffoirs pour chacune de ces notes, et l'abandonnant pour les autres; à donner enfin à ces notes qui portent l'harmonie toute la puissance de son dont l'instrument est susceptible, au dégré de FORTE ou de PIANO relatif exigé par la nature du trait. Quelquefois on tient les étouffoirs lévés jusqu'a ce que l'harmonie change, puis on abandonne la pédale, et on la reprend rapidement pour l'harmonie qui succède.

Exemple.

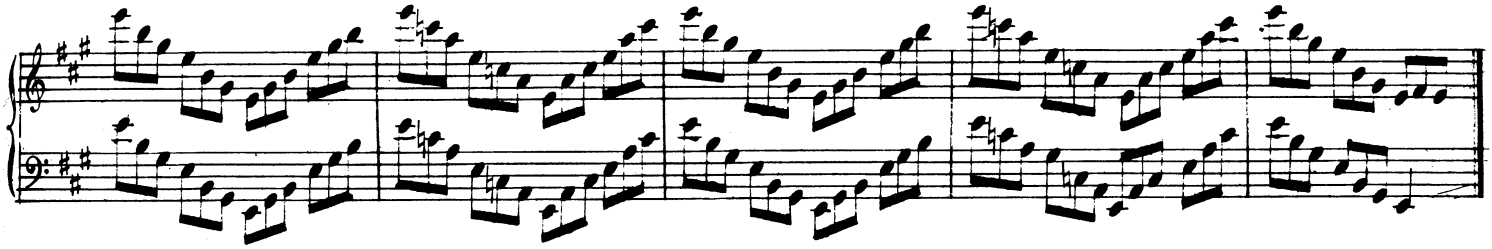


CHAPITRE 8me

DES ARPÈGES.

115. Un trait dans lequel toutes les notes d'un accord sont entendues successivement suivant de certaines combinaisons, et dans un mouvement plus ou moins rapide, constitue ce qu'on désigne par le nom D'ARPÈGE.

116. Très rarement employé, et même presque entièrement inconnu dans l'ancienne musique de Clavecin composée par Couperin, Rameau, Bach et Handel, l'arpège ne tient aussi qu'une place secondaire dans les pièces de Clementi, de Dussek, de Cramer et de Mozart, parceque ces maitres, moins désireux de produire des effets que de développer des pensées ou purement mélodiques ou combinées de l'interêt du mouvement des parties harmoniques, ne rencontraient dans leurs idées et dans leur manière de considérer l'art que de rares occasions d'employer cet élément. Des traits tels que celui ci, extrait du dixième œuvre de Sonates de Clementi, sont donc en quelque sorte des exceptions dans ce genre de musique:

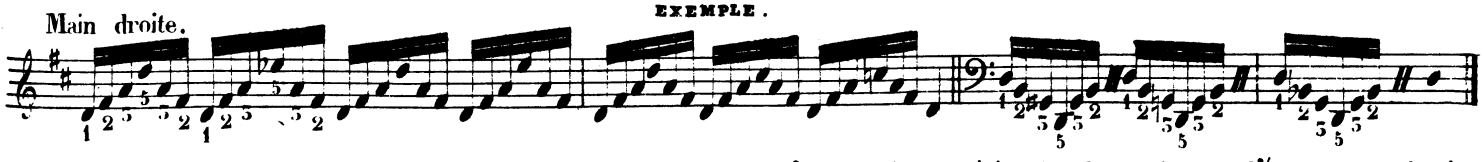


117. Les arpèges ont acquis plus d'importance en raison de l'afaiblissement progressif de la pensée mélodique dans la musique de piano, de la recherche des effets brillans, et du développement de l'habilité des exécutans. Dans ces derniers temps les arpèges sont arrivés à un haut dégré de puissance; MM. Liszt et Thalberg en ont tiré de grands effets. Ce dernier y a singulièrement ajouté en combinant avec eux une partie mélodique et divers desseins d'accompagnement.

118. Le mécanisme d'exécution dans les arpèges consiste dans le passage du pouce et dans l'écartement des doigts. Le passage du pouce a lieu en général lorsque l'arpège sort des bornes de l octave; l'instant du passage se règle en raison de l'étendue de la formule. L'écartement des doigts est détermine par la combinaison des notes de l'accord arpègé. Dans les arpèges, comme en toute autre chose, le doigter le plus facile est le meilleur. Je vais essayer de le démontrer.

119. Lorsque l'arpège est composé de deux tierces, majeures ou mineures, suivies d'une quarte ou d'une quinte, le meilleur arrangement des doigts consiste à faire la première tierce par l'écartement du premier doigt au second, la deuxième, par l'écartement du second doigt au troisième, et à prendre la quarte ou la quinte supérieure par le petit doigt. Par cet arrangement, la main reste dans sa position naturelle.

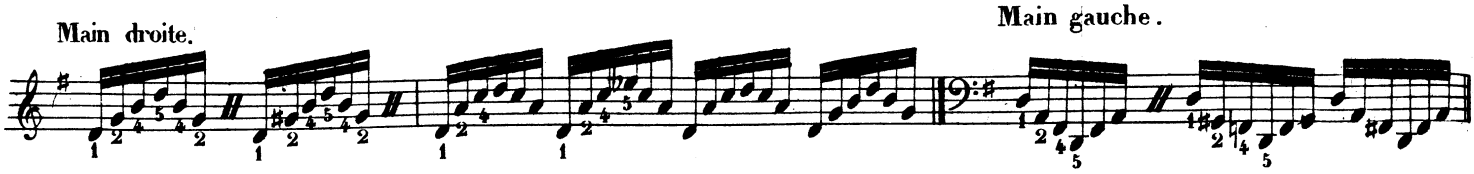
EXEMPLE.



120. Mais si l'arpège est composé d'une quarte ou d'une quinte suivie de deux tierces, l'écartement de la quinte se fera entre le premier et le second doigt, il n'y aura pas d'écartement de doigt pour la première tierce, et la deuxième tierce se fera par l'écartement du quatrième doigt au cinquième.

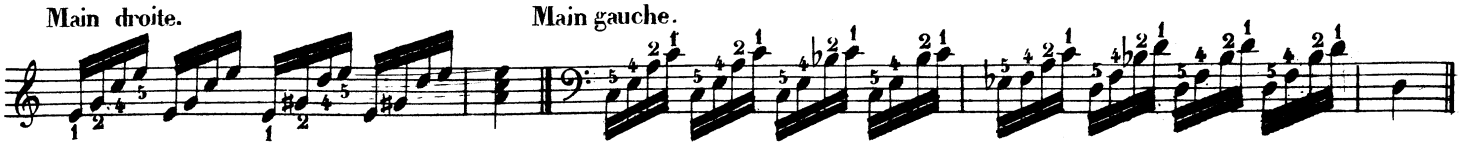
La raison de cette règle est qu'un grand écartement du premier au second doigt suivi d'un deuxième écarte-

ment du deuxième doigt au troisième, aurait pour résultat de faire tourner la main en dehors, de telle sorte que le petit doigt ne pourrait atteindre à la note supérieure de l'arpège qu'en portant la main au fond du clavier. Il faudra donc doigter les arpèges de cette espèce comme dans ces exemples.



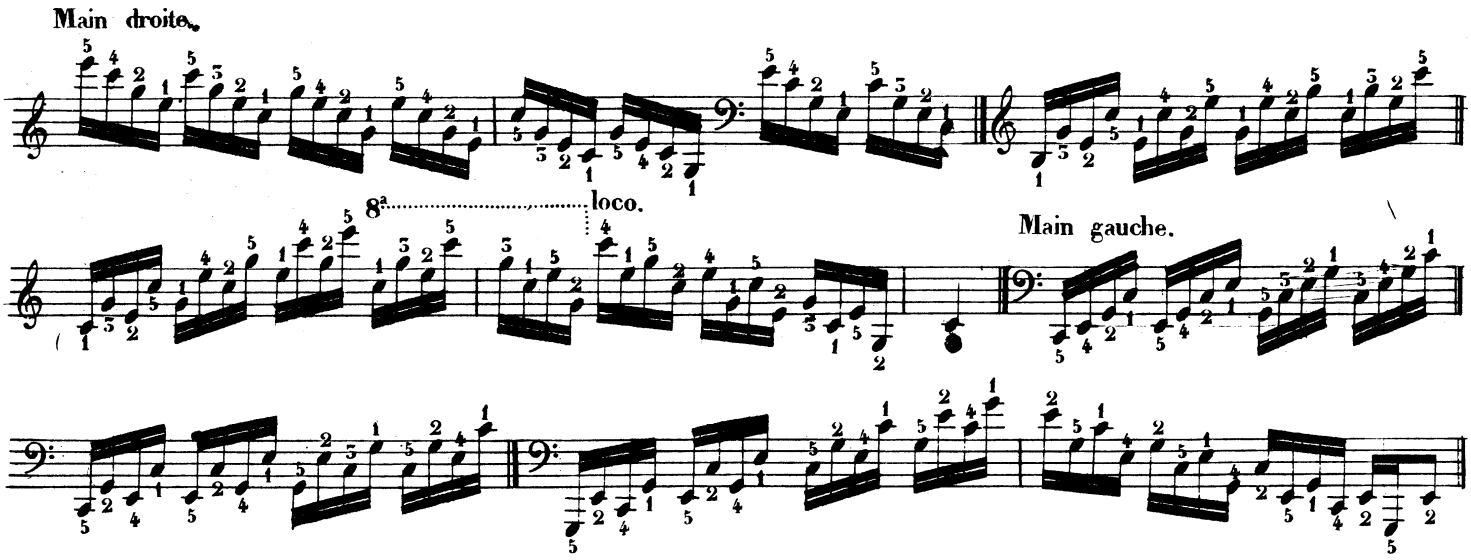
La même règle est applicable aux cas ou le grand écartement est au milieu de l'arpège.

EXEMPLES.



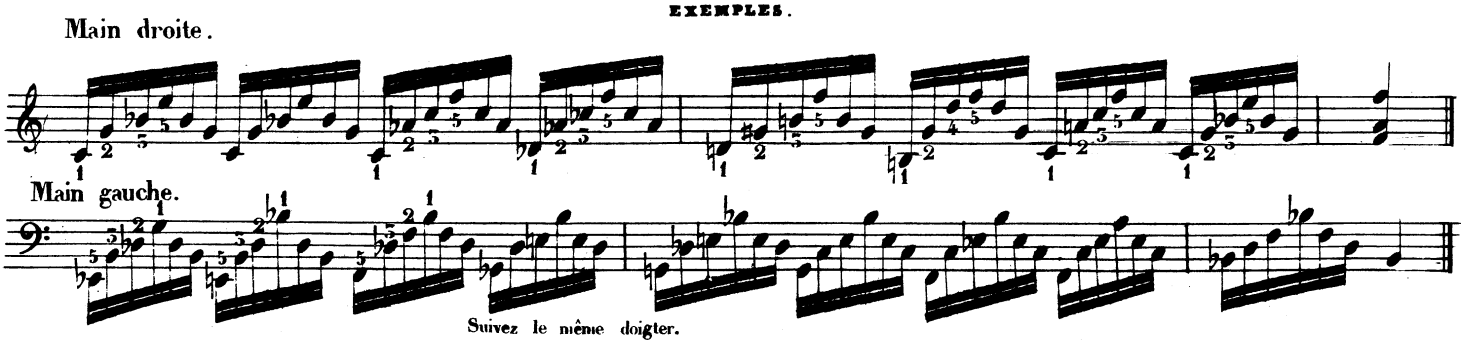
121. Dans les suites d'arpèges ascendantes et descendantes, les écartemens étant incessamment variables, les deux dispositions de doigter sont tour à tour employées, quelque soit la forme de l'arpège.

EXEMPLES.

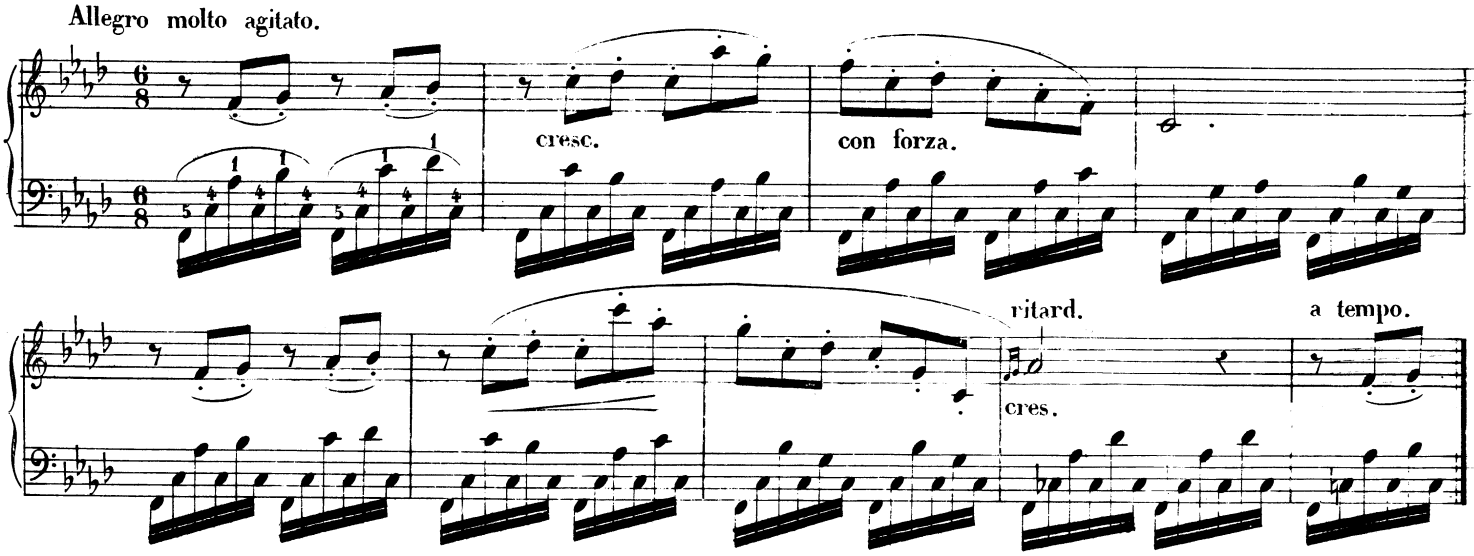


122. Certains arpèges embrassent une si grande étendue, qu'ils obligent à faire deux grands écartemens, d'où résulte pour la main de proportion ordinaire la nécessite d'un mouvement de quart de cercle. C'est une exception assez rare de l'emploi de l'arpège.

EXEMPLES.

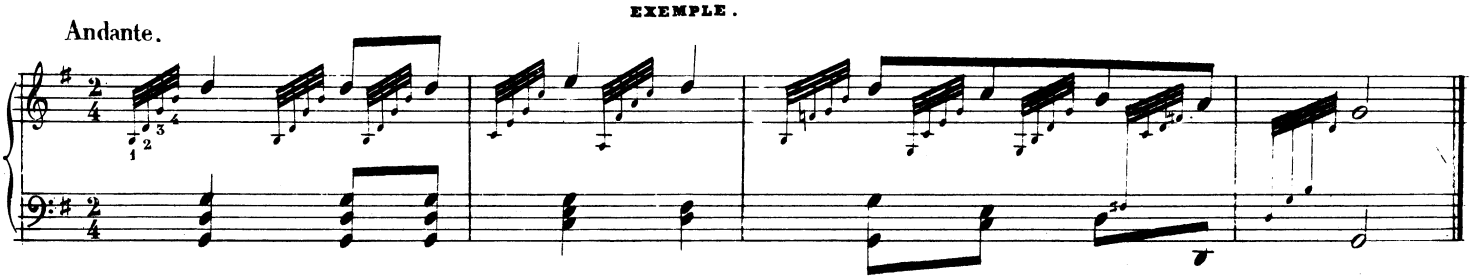


L'écartement le plus difficile est celui de la quinte, entre le quatrième et le cinquième doigt. Il faut une main de grande conformation ou un long exercice pour y atteindre facilement dans la vitesse, et pour bien exécuter des arpèges tels que celui-ci, extrait de la neuvième étude de Chopin.



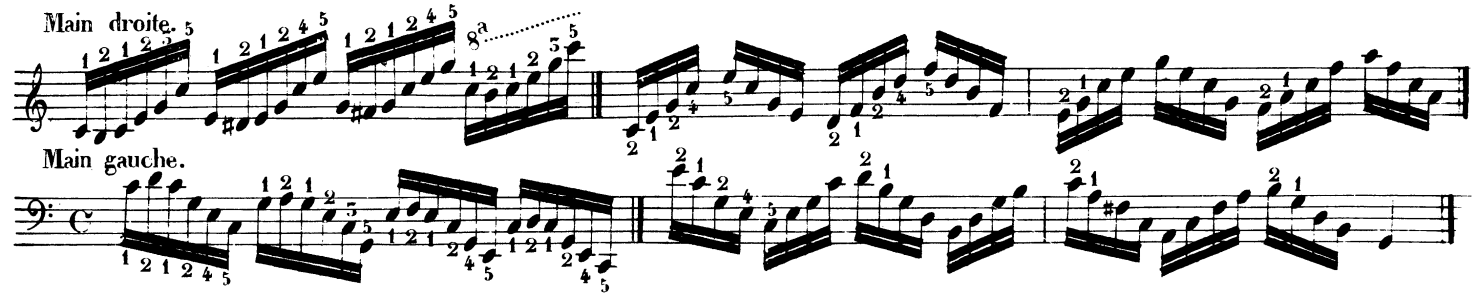
123. Les arpèges qui renferment cinq notes dans leur extention, et qui sont jetés sans retour sur eux mêmes, sont du même genre que les précédens. Lorsqu'ils embrassent des intervalles de grande étendue, ils obligent la main à faire un mouvement de quart de cercle. Ces arpèges sont difficiles à bien rendre, surtout dans la douceur, parce-qu'ils exigent beaucoup d'égalité dans les doigts. M. Thalberg s'en sert avec plus d'habilité qu'aucun autre pianiste.

EXEMPLE.

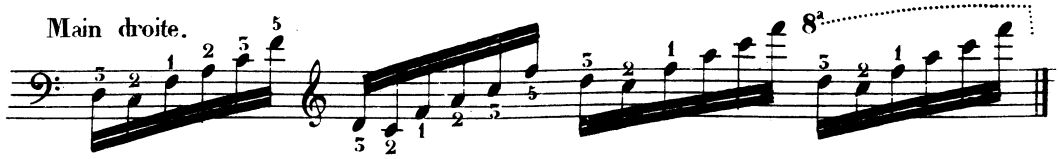


124. Le passage du pouce sous le 2me doigt et de celui-ci sur le pouce, dans les arpèges, se fait dans les intervalles de seconde et de tierce. Un plus grand intervalle dans le passage de ces deux doigts aurait pour effet de renverser un peu la main.

EXEMPLES.



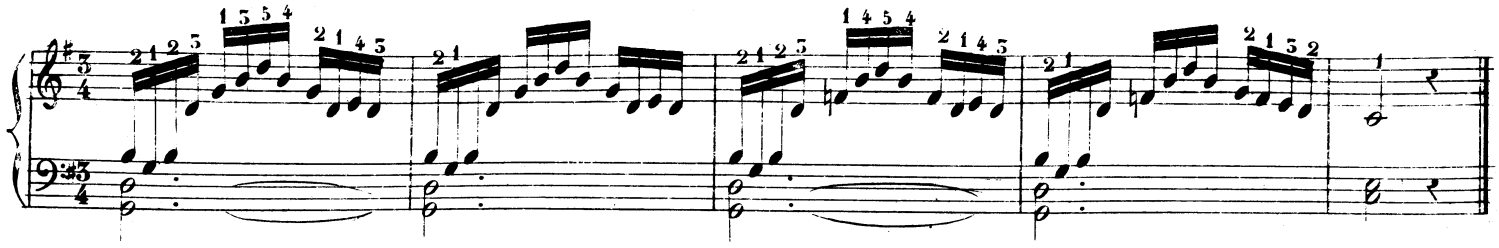
Cependant y il a un cas d'exception à la règle, et le passage du pouce après le deuxième doigt peut-être obligatoire sur un intervalle de quarte dans une progression semblable à celle-ci.



125. Le passage du pouce sur le troisième doigt, ou du troisième doigt sur le pouce, se fait dans les in-

tervalles de tierce ou de quarte.

EXEMPLE.

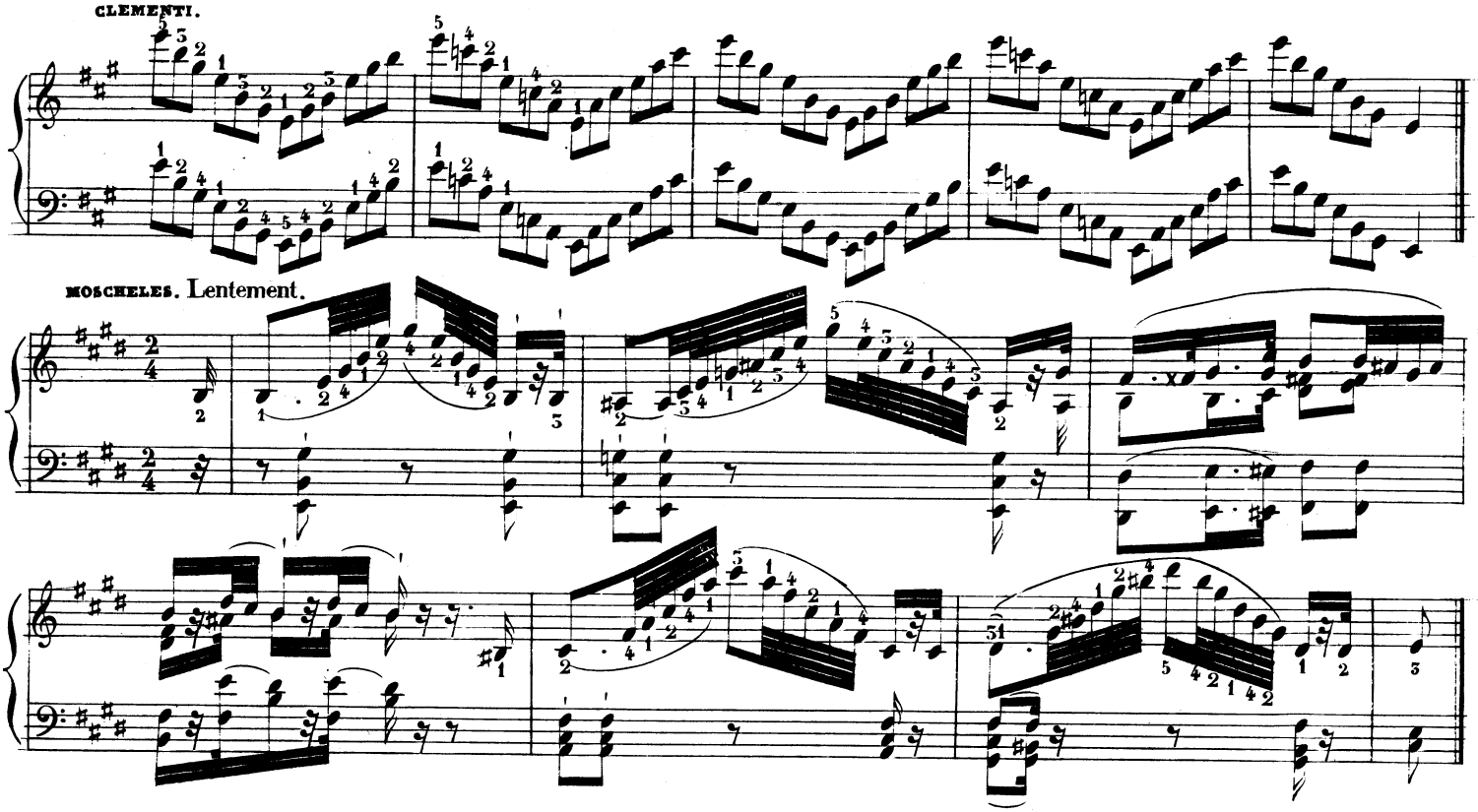


126. Le passage du pouce sur le quatrième doigt, ou du quatrième doigt sur le pouce, ne se fait en général que par un intervalle de tierce, parceque de plus grands intervalles ont l'inconvénient de renverser la main.

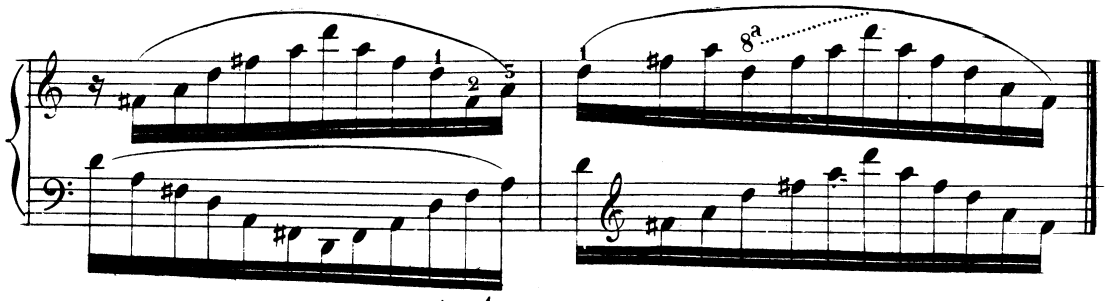
EXEMPLES.

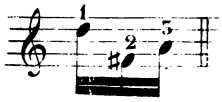
CLEMENTI.

MOSCHELES. Lentement.



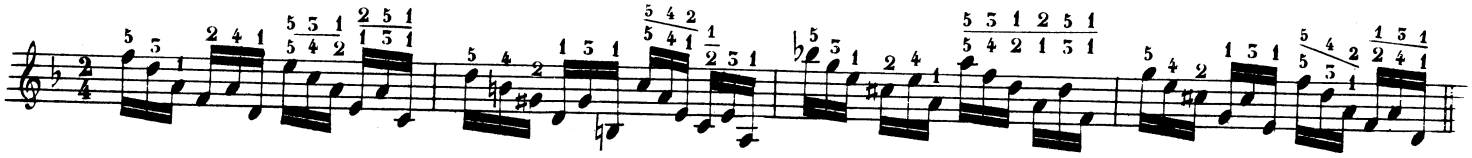
127. Bien qu'il soit nécessaire de conserver par un doigter facile la position naturelle des mains dans les arpèges, comme dans toute autre partie de l'exécution, néanmoins il y a des cas particuliers qui obligent en quelque sorte à renverser la main, ces circonstances sont rares, mais enfin il en est. Tel est ce passage du divertissement de M. Liszt sur la cavatine de Pacini. (Op. 5.)



Il est impossible d'exécuter ce passage  sans qu'il en résulte un renversement de la main,

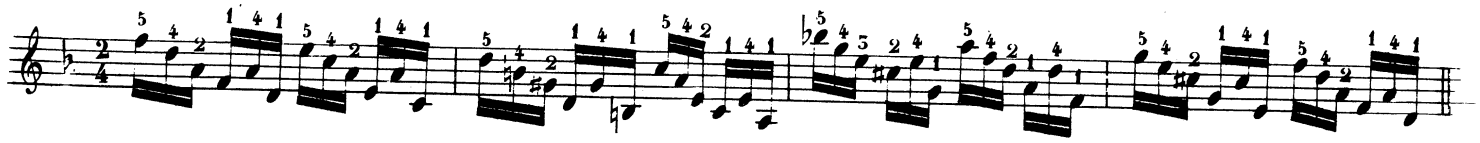
quelque soit d'ailleurs l'alongement des doigts.

128. La symétrie de doigter se détermine par la symétrie des figures dans les arpèges comme dans les autres traits de toute espèce, car ainsi que je l'ai dit, le doigter le plus uniforme est toujours le plus facile. Le doigter adopté par M. Hummel pour le trait qui suit me parait à cause de cela, le moins admissible (Méthode, P. 223.)



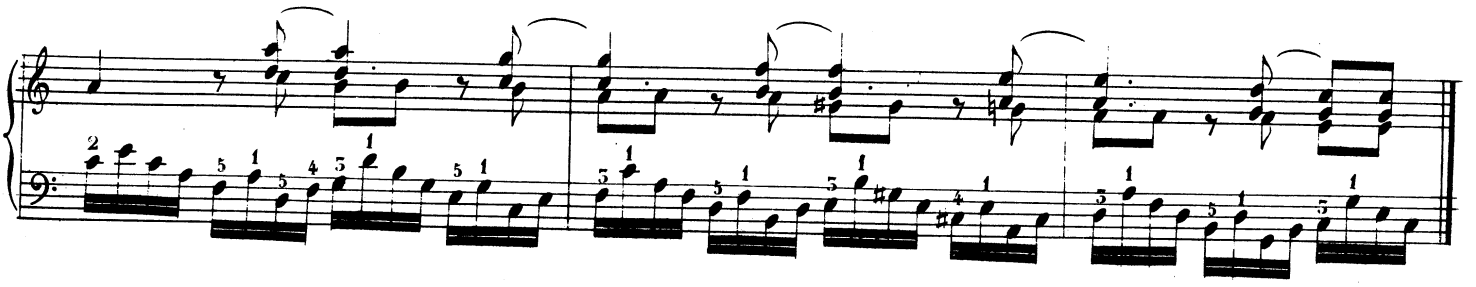
Ces doigters sont défectueux, d'abord parcequ'ils manquent d'uniformité sur des figures semblables; ensuite parceque le passage du pouce qui y est employé est inutile, car pour l'exécution de l'arpège dont il s'agit, le doigter d'élision est suffisant, et permet l'emploi des mêmes doigts sur le retour de toutes les formes semblables.

EXEMPLE.

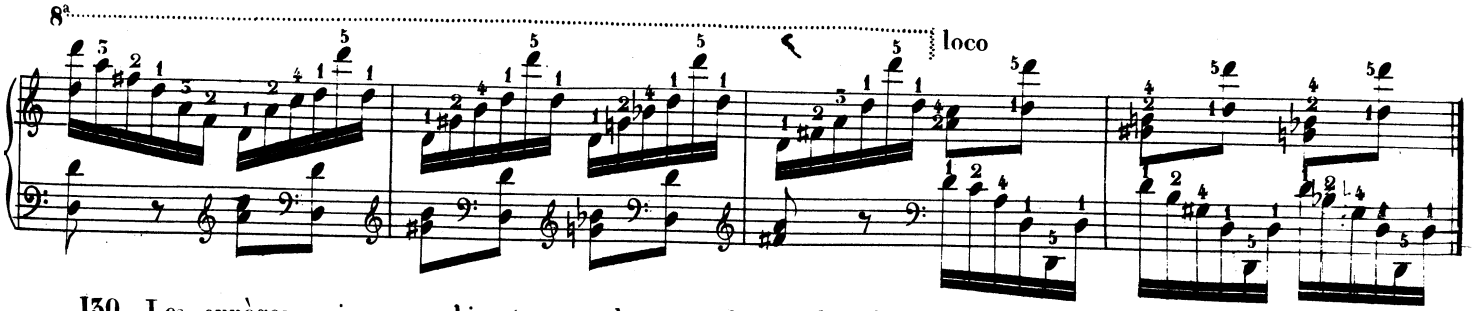


Dans ce doigter le passage du pouce n'est point employé, et l'arrangement des doigts est partout symétrique, à la seule exception du passage  où le pouce n'est pas employé sur l'ut ♯, parceque le deuxième doigt y est plus commode.

C'est dans ce système que M. Kalkbrenner a très bien doigté ce trait de la 10.me étude de sa méthode (P. 73.)

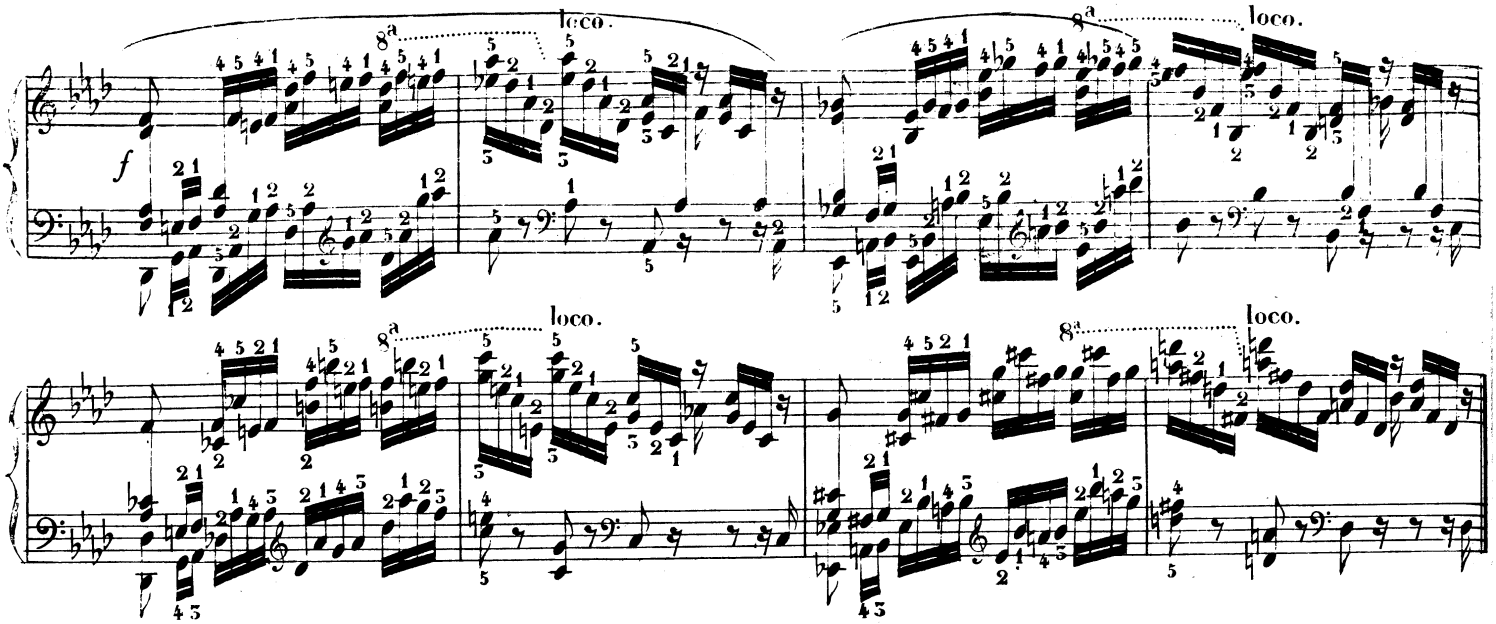


129. Quelquefois la combinaison de l'arpège est telle qu'on ne peut éviter d'y faire sauter la main, ni de s'y servir deux fois de suite du même doigt. Les arpèges qui se combinent avec un mouvement d'octave sont de cette espèce. En voici un exemple tiré du divertissement de M. Liszt cité précédemment.



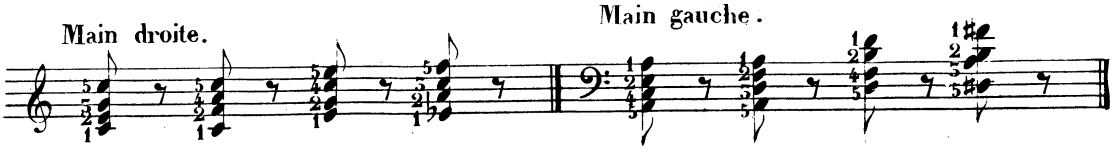
130. Les arpèges qui se combinent avec des accords ou des fragmens d'accords sont ceux qui offrent le plus de difficultés dans l'exécution, parcequ'ils ne permettent pas d'employer sur certaines notes les doigts qui rendraient l'exécution du trait facile, et parcequ'ils n'admettent pas en général la symétrie du doigter. L'exemple suivant de difficultés de ce genre est tiré du deuxième concerto de Chopin; on en trouve beaucoup d'autres dans la musique

de M. Thalberg.

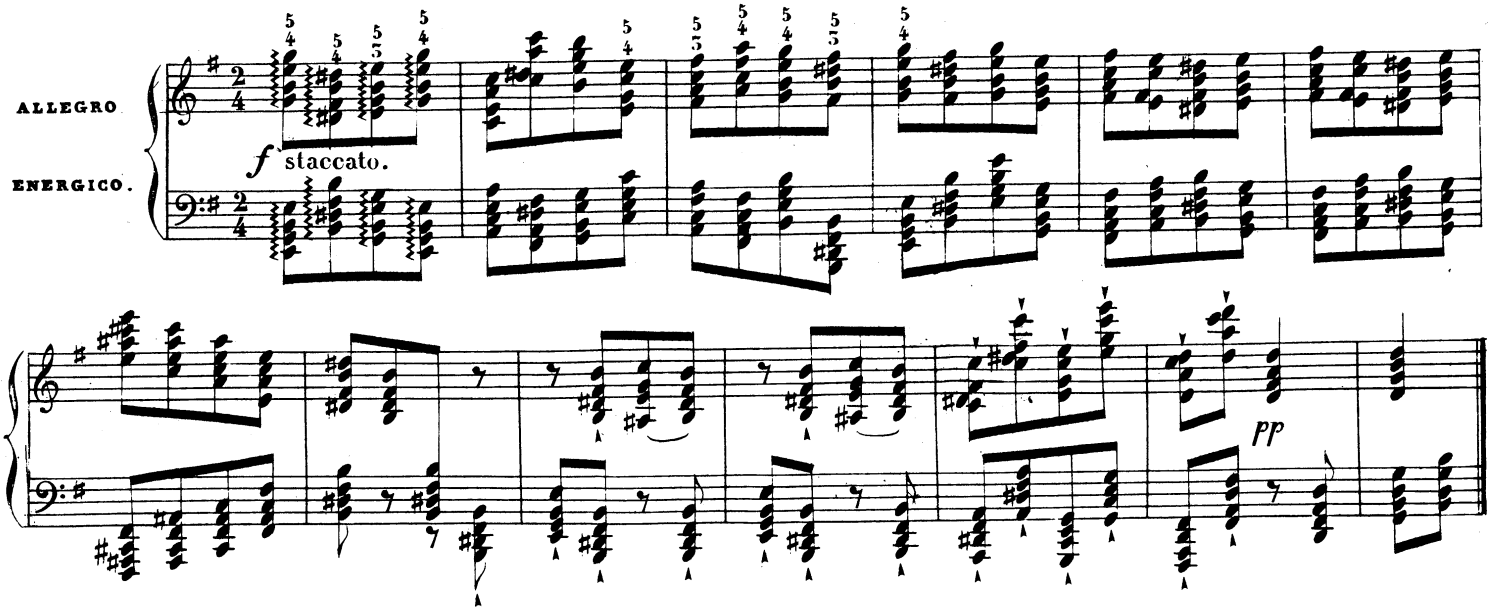


CHAPITRE 9me. DES ACCORDS.

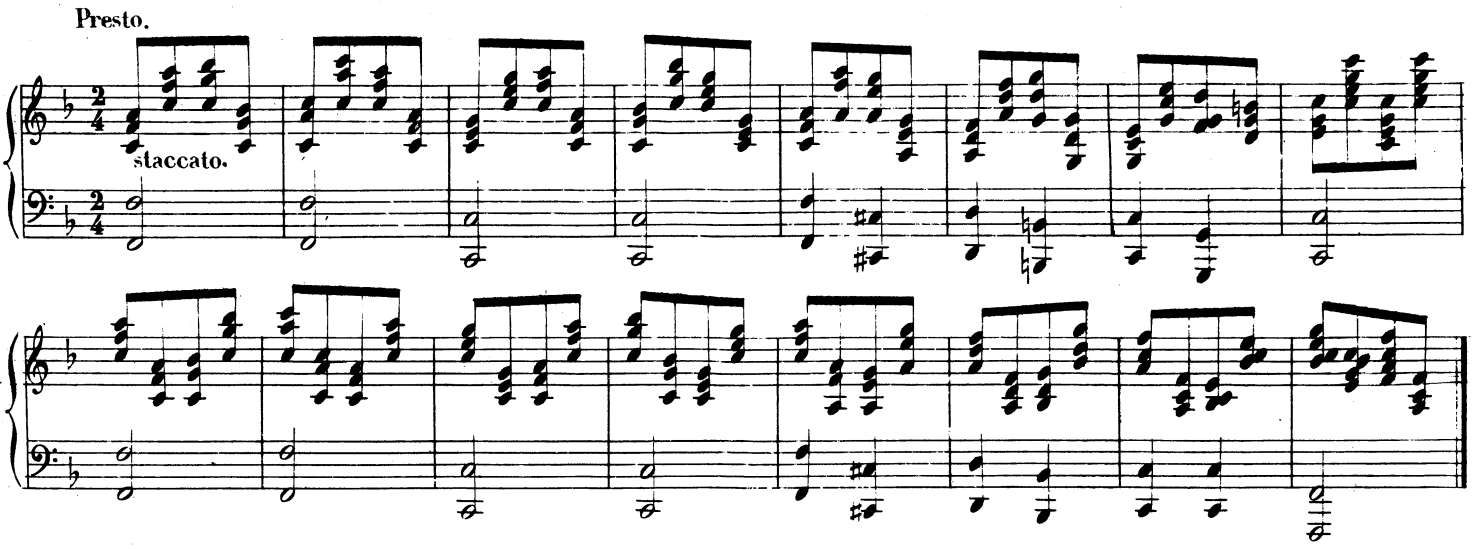
131. La disposition des doigts dans les accords est comme dans les arpèges simples, basée sur l'écartement des doigts. Les accords de trois notes sont faciles et n'exigent aucune explication speciale: ceux de quatre notes se doigtent par $\begin{smallmatrix}5\\3\\2\\1\end{smallmatrix}$, ou par $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\\1\end{smallmatrix}$, suivant que le plus grand écartement est du coté du cinquième doigt, ou du coté du pouce, ou enfin entre la deuxième et la troisième note. Exemple.



132. Il faut de l'exercice pour saisir les accords avec netteté et certitude, surtout dans les mouvemens rapides. Des études particulières doivent être faites sur ce genre de difficultés. On en trouvera d'excellens modèles dans la deuxième étude du premier recueil de Moscheles dont voici le commencement.

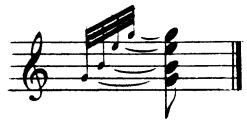
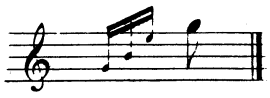


et dans la troisième étude de J. C. Kessler, dont voici les premières mesures.



Ces deux exercices offrent des difficultés de genres différens. Les accords de l'étude de Moscheles exigent une grande énergie et doivent être arpégés rapidement mais en tenant toutefois toutes les notes après l'attaque. L'auteur a expliqué quel doit être le sentiment et le procédé de l'exécution dans cette instruction.

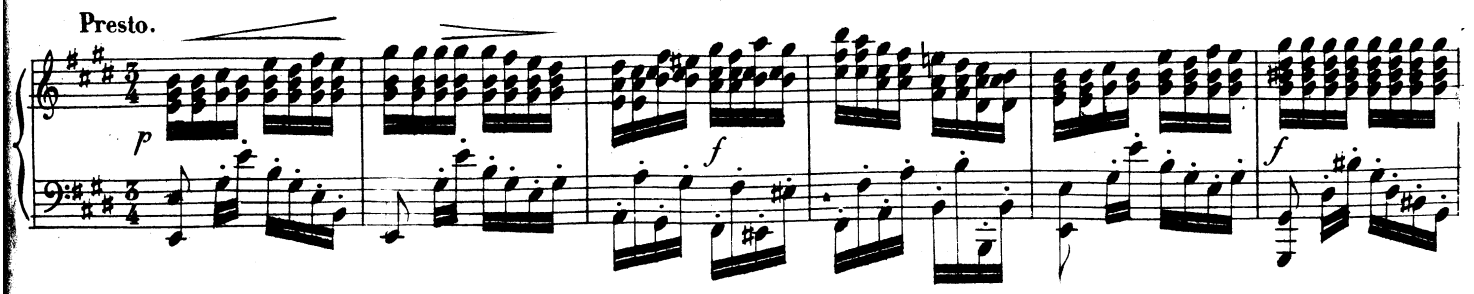
Cette étude est préparée de manière à exercer sur les accords dans leurs différentes positions. Ils doivent être tous joués en arpège, c'est-à-dire que les notes dont ils se composent doivent être frappées l'une après l'autre, de la plus basse à la plus haute, sans trop les détacher.

de cette manière  mais non pas ainsi 

On doit tacher de donner au troisième doigt (au doigt de la troisième note) une force égale à celle des autres.

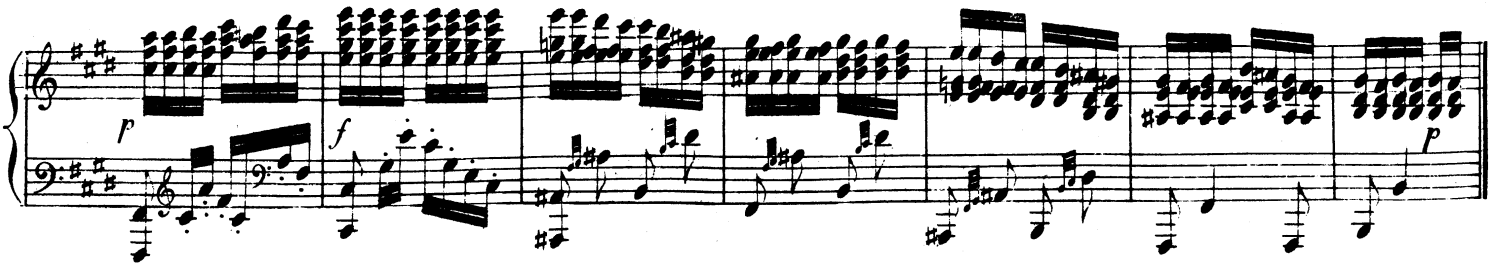
Le caractère de l'étude de Kessler est absolument différent. Les accords doivent y être faits dans une rapidité excessive et très détachés, de manière que toutes les notes soient attaquées ensemble, aulieu d'être arpégées. La difficulté principale consiste à saisir avec netteté et précision toutes les notes de ces accords dans les sauts de la main. (1)

133. Les suites d'accords exécutées avec rapidité et dans lesquelles la main ne saute pas, mais refrappe plusieurs fois les mêmes accords ou des accords voisins, doivent être rendues par un mouvement souple du poignet, sans nuire à la précision de l'attaque des notes triples ou quadruples. C'est ainsi que doit être exécutée la quatrième étude de la première suite de M. Thalberg, dont voici le commencement. (2)



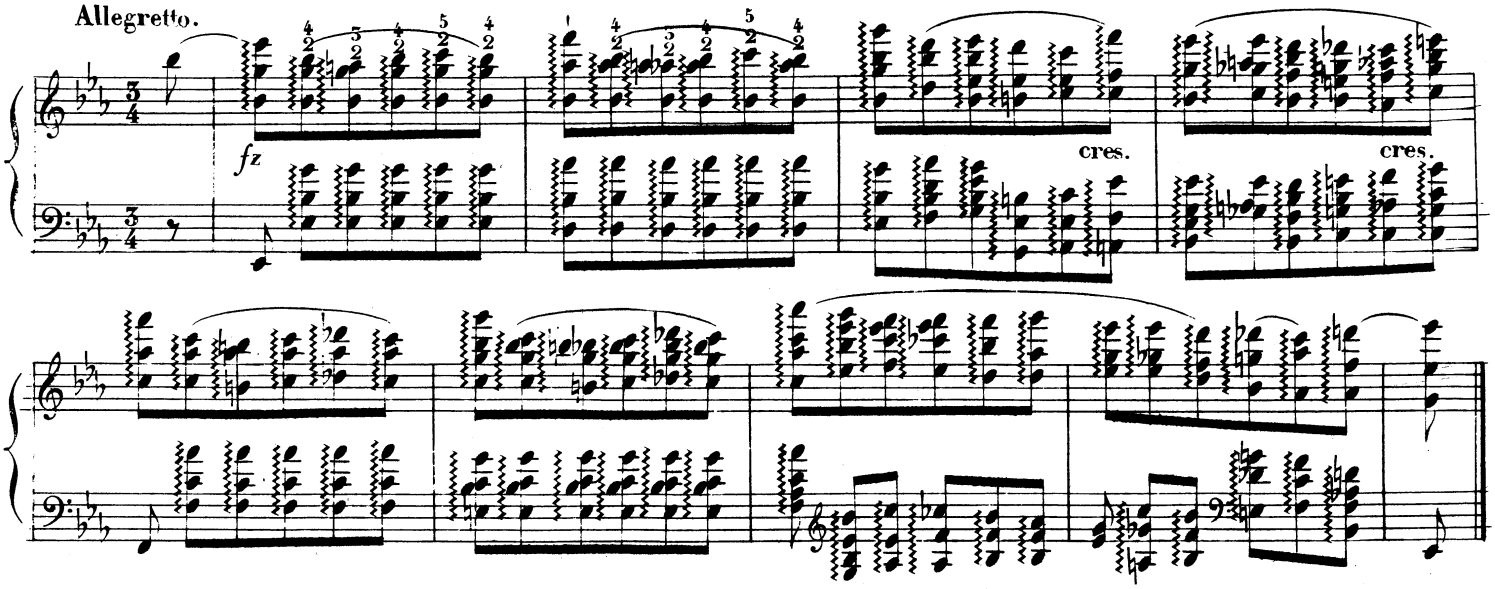
(1) Les études de Moscheles et de Kessler ont été publiées par M. Maurice Schlesinger à Paris rue de Richelieu N° 97.

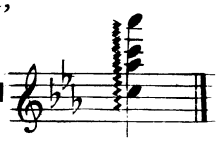
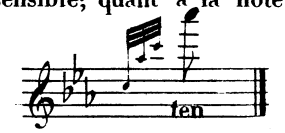
(2) Ces études ont été publiées par M. Troupenas, à Paris.



Les traits de cette partie ayant une partie chantante aux notes superieures, se doigtent pour cette partie alternativement par le quatrième doigt et par le cinquième pour ces notes. Le premier doigt et le second servent pour les autres notes de l'accord lorsqu'il n'est composé que de trois notes, on emploie le premier, le second et le troisième, lorsque l'accord est composé de quatre notes, laissant toujours le quatrième et le cinquième libres, pour la partie mélodique.

134. Cette règle a quelques exceptions quand les suites d'accords ont des écartemens à grande extension, comme dans cette étude de M. Chopin.(1)



Les écartemens sont si grands dans quelques accords de cette étude que la main la plus grande ne pourrait y atteindre s'il n'était entré dans la pensée de l'auteur de faire arpéger, quoiqu'en liant, tous les accords de son morceau. Il est facile de comprendre, d'après cela que dans ces grands écarts, le mode d'exécution indiqué par M. Moscheles ne saurait être employé, car il serait impossible de laisser le doigt sur chaque note. Les notes de ces accords doivent être arpegées rapidement, en commencant par la plus basse, et légèrement, quoique d'une manière sensible; quant à la note supérieure, elle doit être tenue. Ainsi cet accord  sera rendu de cette manière: 

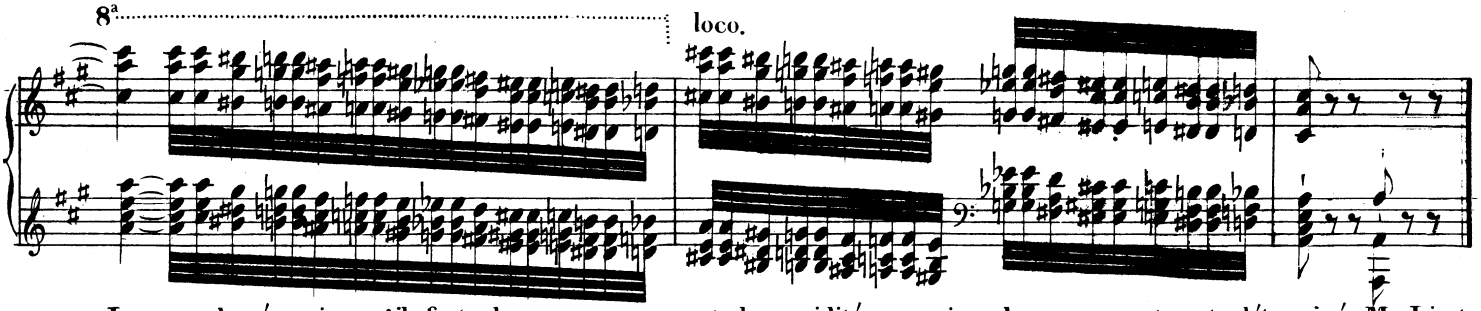
Les intervalles de ces accords n'etant donc jamais entendus effectivement ensemble, aucune main ne pouvant les atteindre, ils serait mieux écrits non comme accords mais en petites notes comme ci dessus.

A l'égard du doigter, il doit être calculé pour favoriser l'écartement, et pour donner au morceau le caractère lié dans lequel l'auteur l'a conçu.

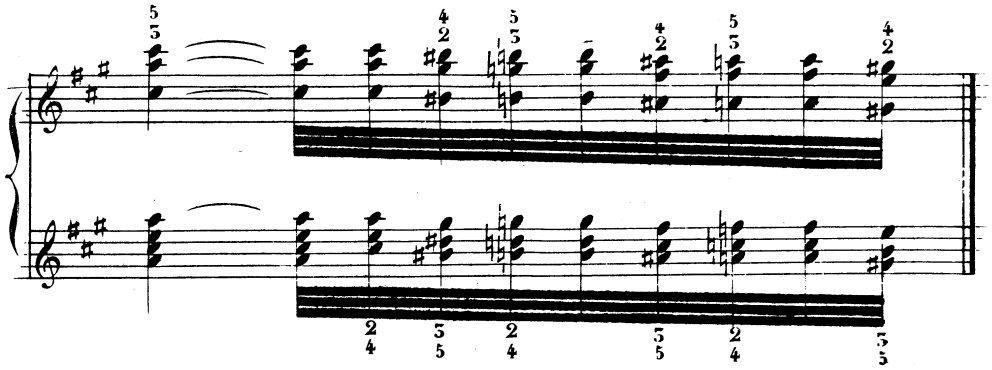
135. Je ne terminerai pas ce chapitre des accords sans citer un passage d'un caractère entièrement opposé à ce qui précède, et qui est d'une grande difficulté pour être rendu dans son mouvement rapide. Ce passage

(1) Les études de M. Chopin se trouvent chez M. Schlesinger.

qui se trouve à la fin de la grande fantaisie de M. Liszt sur la clochette de Paganini, est écrit ainsi:



La grande énergie qu'il faut dans ce passage, et la rapidité excessive du mouvement, ont déterminé M. Liszt à doigter d'une manière uniforme tous les accords, en raidissant le poignet. On pourrait toutefois employer des changemens de doigts réguliers dans les successions d'accords, en laissant aux poignets leur flexibilité; dans ce cas, il faudrait doigter de cette manière:



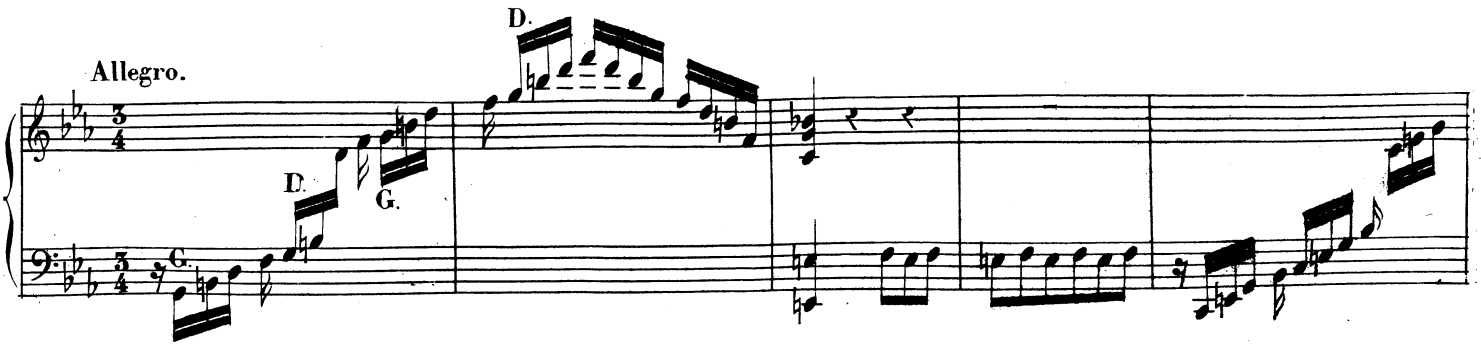
CHAPITRE 10me

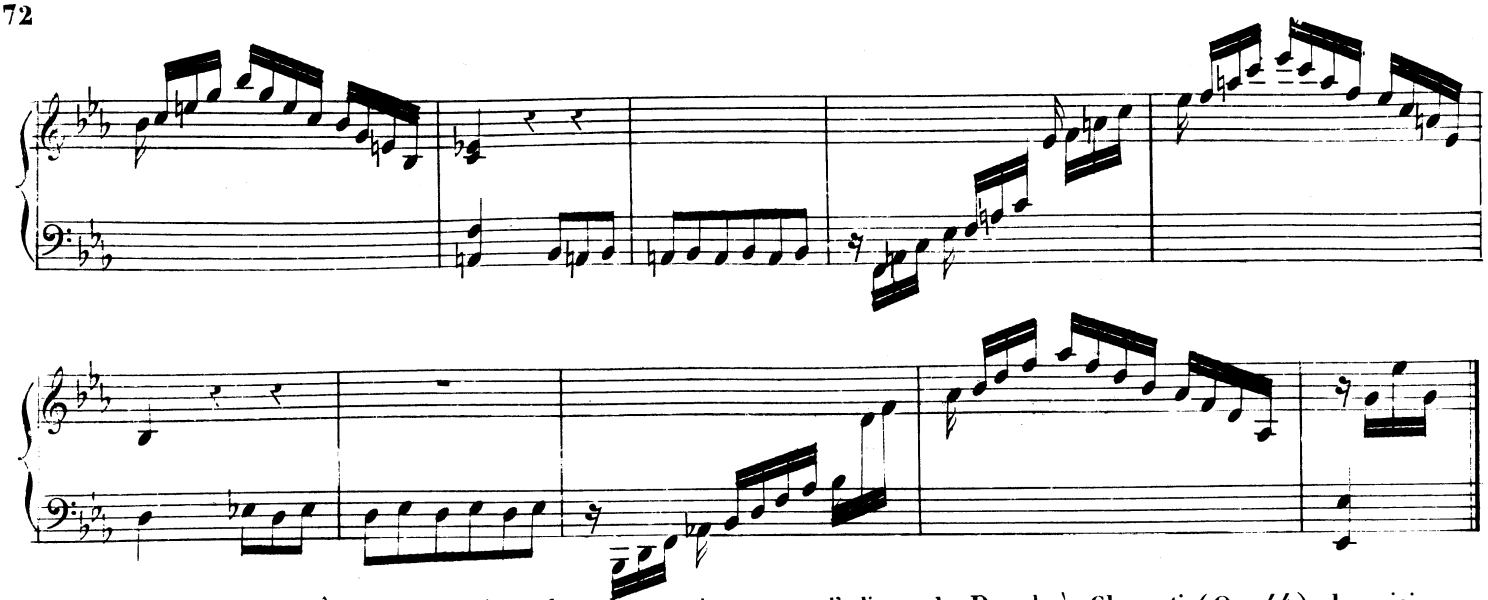
EXÉCUTION DES TRAITS PAR LE CROISEMENT.

ET L'ENTRELACEMENT DES MAINS.

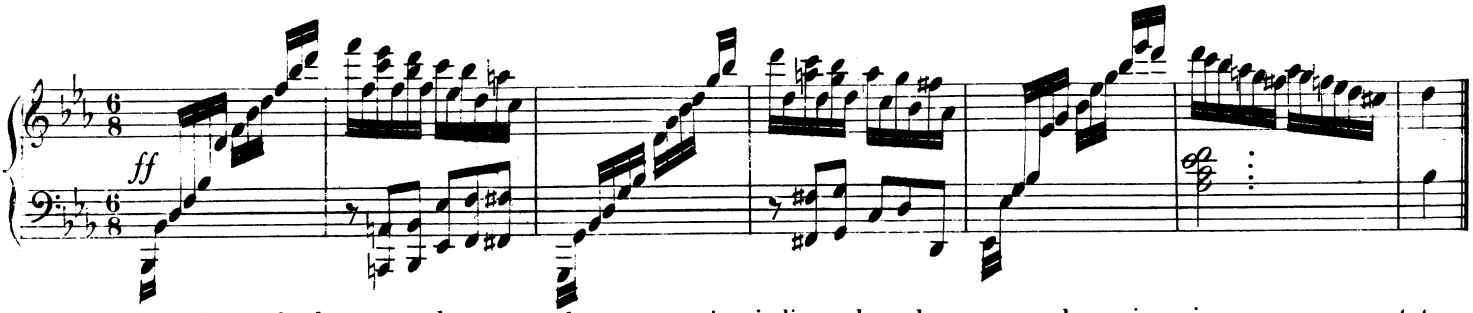
136. Ainsi qu'on l'a vu précédemment (**40**), le croisement des mains a été imaginé originairement dans le but d'éviter le passage du pouce sous les doigts ou des doigts sur le pouce. Scarlatti, Bach et Handel ont souvent usé de cet artifice qui paraissait simple et facile dans leur temps, mais qui ne serait pas aujourd'hui sans difficulté pour des pianistes habiles, parceque l'usage s'en est perdu dans les gammes.

Cet usage s'est conservé plus longtemps dans les arpèges; Mozart, Clementi, Dussek, et d'autres grands artistes en offrent de nombreux exemples dans leurs ouvrages. Par exemple, dans le septième concerto de Mozart (en UT mineur) on trouve ce passage:





Un trait du même genre existe dans la grande sonate d'adieux de Dussek à Clementi (Op. 44); le voici:

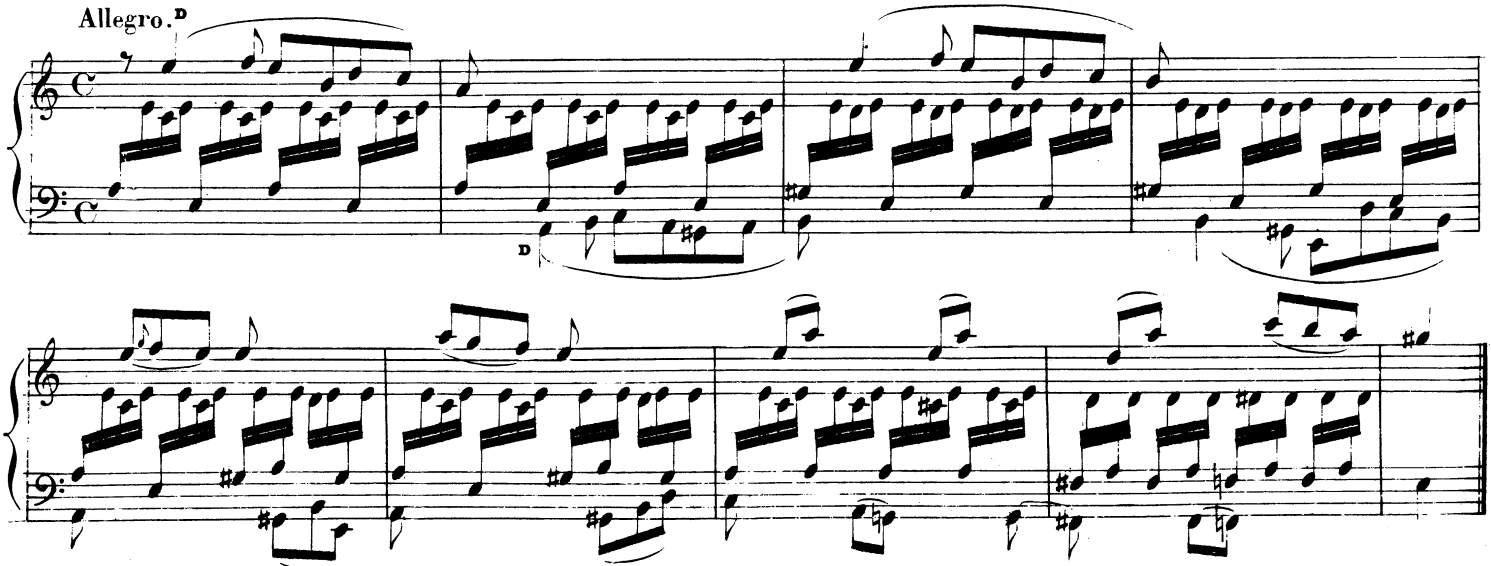


La position de la queue des notes dans ces traits indique les changemens de mains; si ces queues sont tournées vers le bas, les notes appartiennent à la main gauche; si elles sont tournées vers le haut elles indiquent la main droite.

Les arpeges exécutés de cette maniere ont en général un sentiment de liaison et d'égalite qu'on obtient difficilement par une seule main et par le passage du pouce; ce serait donc à tort qu'on cesserait de faire usage de ce mode d'exécution, sous prétexte qu'il est suranné et trop facile pour des pianistes habiles.

137. Un autre système de croisement de mains, employé d'abord avec succès par Clementi, a été mis en vogue ensuite par Steibelt. Il consiste à faire dialoguer le dessus et la basse par une main, tandis que l'autre fait ou des batteries ou des arpèges.

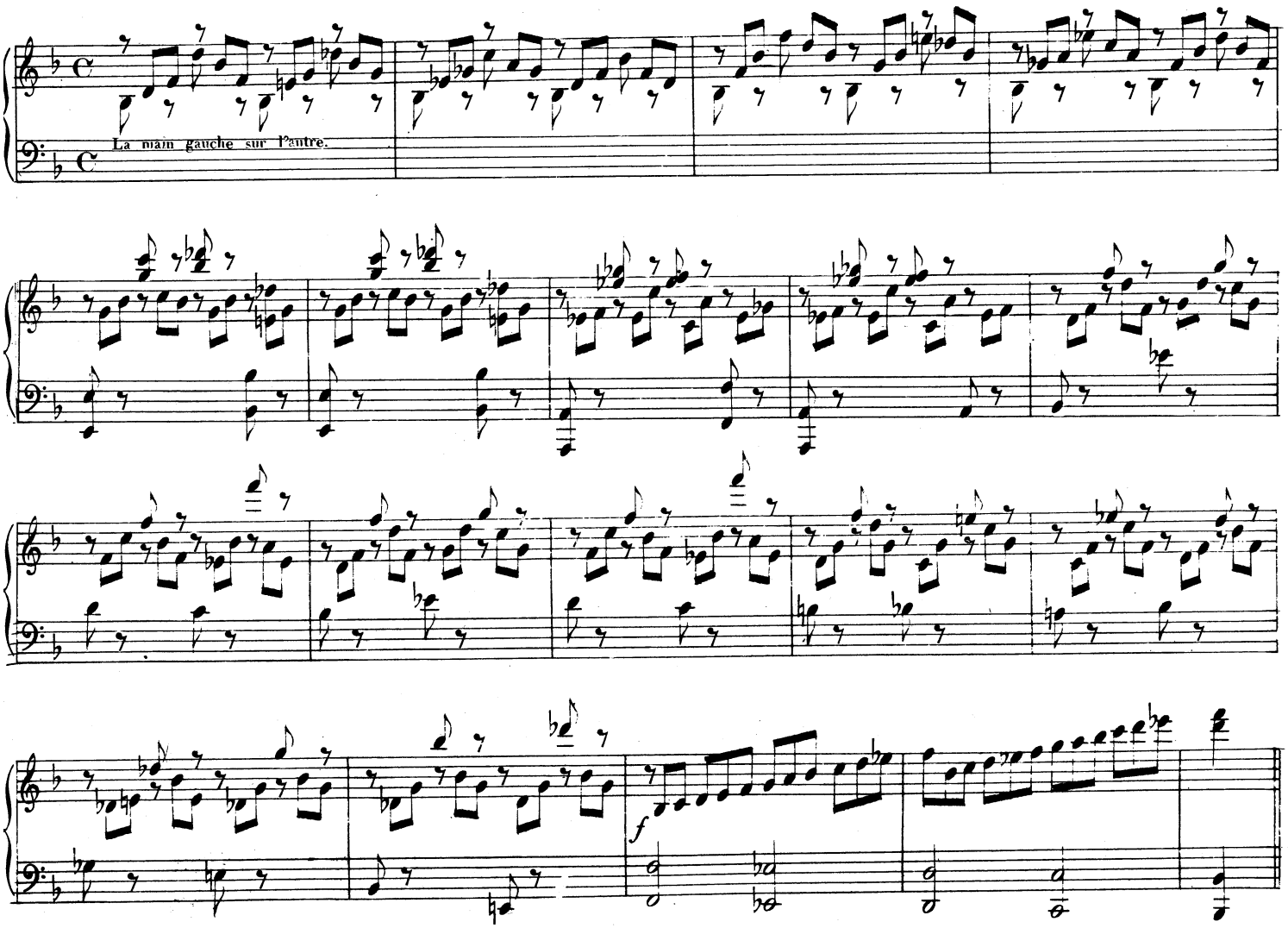
EXEMPLE.



Dans ces derniers temps, M. Thalberg a tiré d'heureux effets de ce croisement en l'employant avec goût, dis-

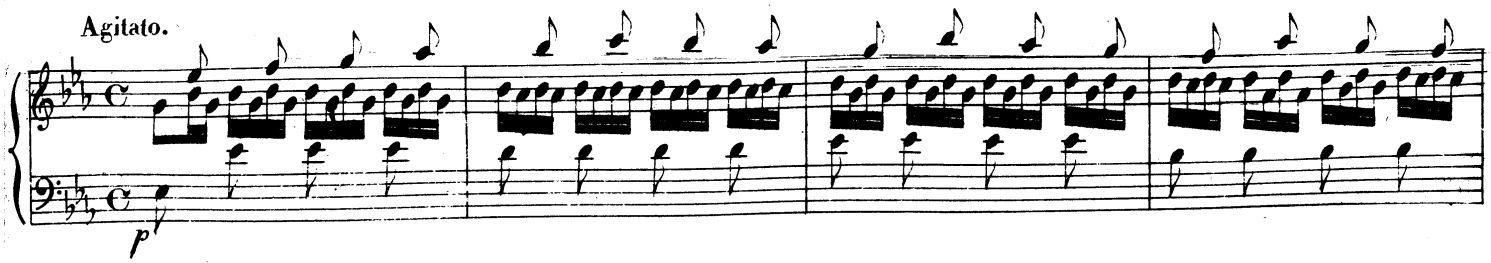
cernement et mesure.

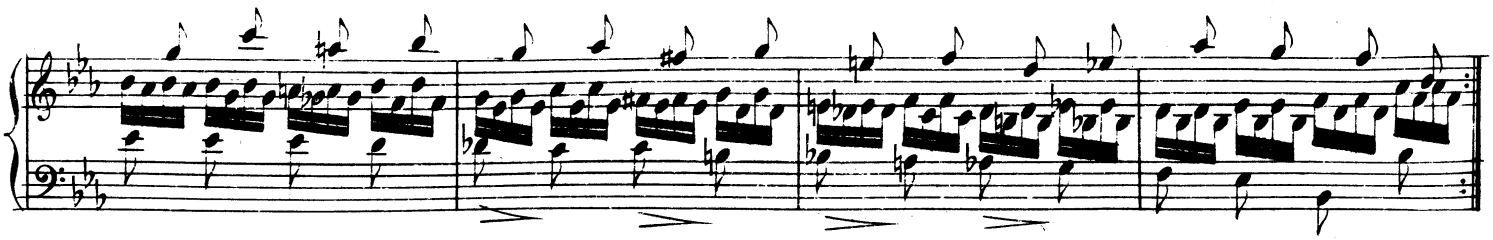
138. Le croisement par une note jetée au-dessus d'une main avec plus ou moins de rapidité a été employé souvent et avec succès par les anciens maitres; il a moins vieilli que les autres, et l'école moderne en fait beaucoup d'usage. Une des plus grandes difficultés de ce genre de traits consiste dans la précision rhythmique de l'attaque des notes jetées. M. Hummel en a donné cet exemple.



Le doigter de ces passages ne présentant aucune circonstance qui ne puisse être résolue par ce qui précède, je n'ai pas cru devoir l'indiquer.

Moins il y a d'intervalle dans les notes qui doivent être attaquées en croisant les mains, et plus il est difficile d'atteindre à la précision d'attaque des touches et de rhythme. Il sera utile de travailler ce genre de difficulté par quelque étude spéciale; par exemple la septième du recueil de Kessler, qui commence ainsi:

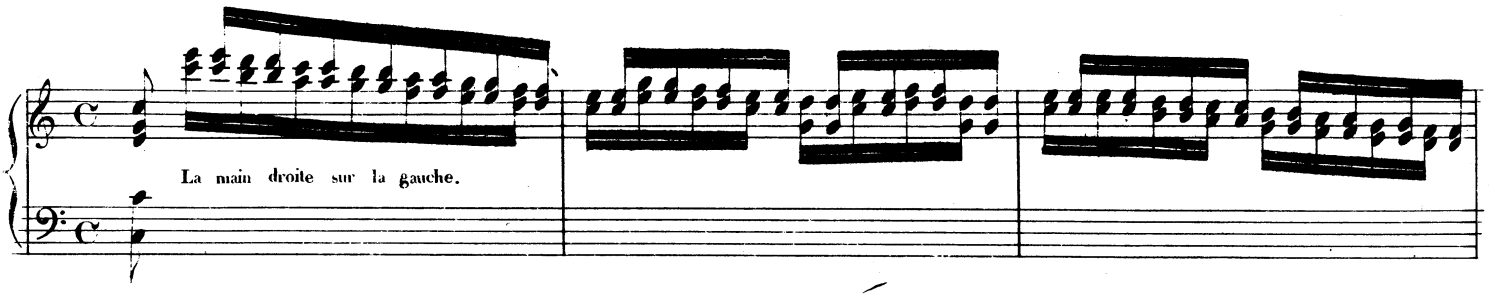


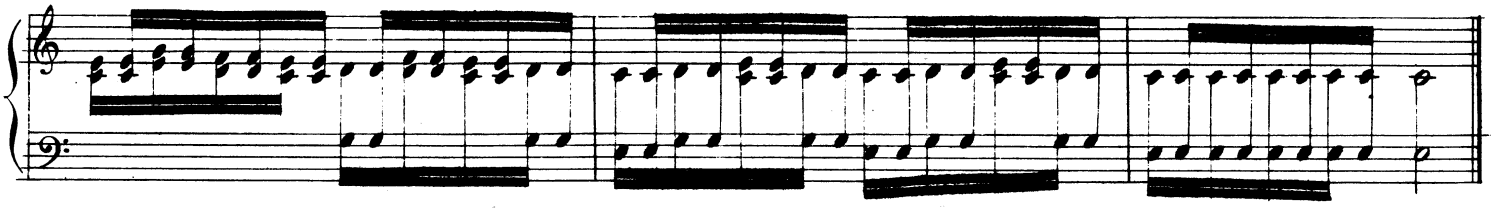


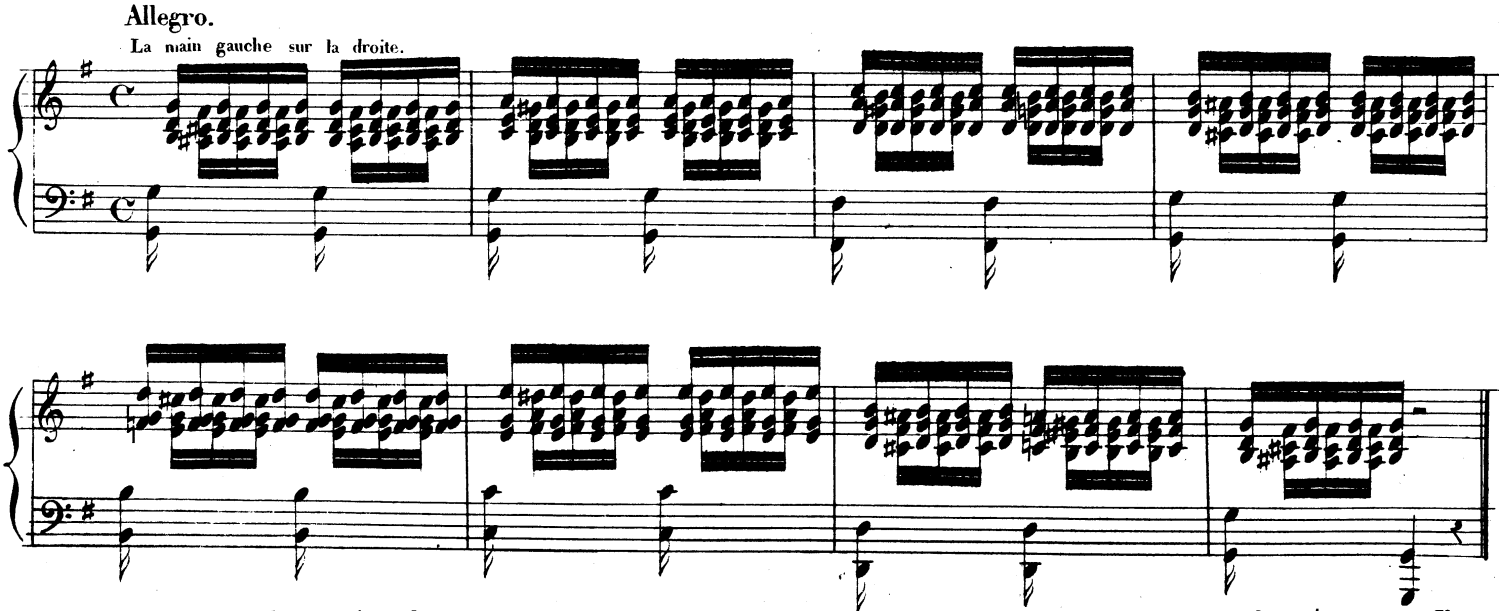
Dans l'étude de traits de cette espèce, il faut éviter la lourdeur, et chercher la délicatesse du tact autant que la sureté.

139. Quelquefois les mains sont entrelacées pour frapper alternativement des accords rapides dont l'exécution serait trop difficile, on n'aurait pas la netteté et la précision nécessaire par d'autres procédés. Pour l'exécution des traits de cette espèce, on pose une main audessus de l'autre, et les doigts de la main supérieure frappent les touches dans les intervalles des doigts de l'autre.

Voici des exemples de traits de cette espèce:







On trouve des traits de ce genre dans le Concerto en LA mineur de Hummel, dans les études de Kessler, dans quelques ouvrages de M. Henri Herz, et ailleurs.

CHAPITRE 11me

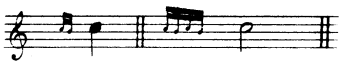
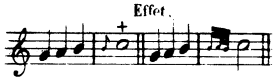
DES ORNEMENS DU JEU.

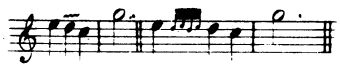
140. Les ornemens du jeu sont de certaines formules de notes plus ou moins rapides, qui ne font point essentiellement partie de la mélodie ou des traits, mais qui y ajoutent de l'effet, soit en les rendant plus brillans, soit en leur prêtant plus de grâce.

Ces ornemens subissent de certaines variations de goût; ceux qui ont eu le plus de vogue, finissent par tomber dans l'oubli; d'autres leur succedent pour disparaître à leur tour. Il serait donc impossible de dire quelle doit être la direction du goût de l'artiste dans le choix de ces ornemens, puisque ce choix est presque toujours déterminé par le goût de l'époque, et par les formes de la musique.

141. Il est pourtant une observation qui ne semble pas devoir être négligée; la voici:

Les ornemens ayant une analogie nécessaire avec le style de chaque genre de musique, on dénaturerait ce style si on y introduisait des ornemens appartenant à une autre époque que celle où le morceau qu'on veut exécuter aurait été composé. Un pianiste qui voudra s'élever à la connaissance des œuvres des grands maîtres de toutes les époques, au lieu de se borner aux productions de son temps, devra donc, lorsqu'il voudra exécuter de la musique ancienne, étudier le caractère de ses ornemens pour les y adapter. Je suppose, par exemple, qu'il s'agisse d'anciennes pièces de clavecin, telles que celles de Couperin; pour les rendre dans l'esprit qui a présidé à leur conception, il est evident qu'il faudra faire usage du pincé simple et double


du port de voix


du tremblement lié


et de tous les autres agréments de ce temps. Il en sera de même pour les ornemens de la musique de Bach et de Handel, pour celle de Clementi et de Mozart, qui ont aussi les ornements propres.

Et qu'on ne croie pas que l'artiste dégradera son talent et vieillira la musique par cette minutieuse observation des styles: car toute musique de grand maître, de quelque temps que ce soit, est une conception d'un certain ordre d'idées qui a autant de valeur dans l'art que quelque conception que ce soit d'un temps plus moderne: il faut conserver à de tels produits de l'art le caractère qu'ils onteu dans la pensée de leurs auteurs.

Je ne crois pas devoir parler ici des ornemens de la musique de piano de l'époque actuelle, qui seront peut-être modifiés avant dix ans, ou qui seront remplacés par d'autres. Le fréquent usage qu'en font les compositeurs les auront bientôt fait connaitre aux commençants.

CHAPITRE 12me

DE L'USAGE DES PÉDALES.

142. En l'état actuel du piano, et dans la direction qu'on lui a donnée, tout ce qui peut contribuer à l'accroissement de la puissance du son doit être employé: l'école actuelle fait dans ce but un très bon usage des pédales, et surtout de celle qui lève les étouffoirs.

Les principes adoptés par les plus habiles pianistes pour l'usage de ce moyen d'effet mécanique, consiste à appuyer le pied sur cette pédale pour augmenter le son, ayant soin de le lever chaque fois que l'harmonie change, ou lorsque les traits sont composés de notes qui se suivent diatoniquement ou chromatiquement. Il résulte de là que la musique de l'école actuelle, modulant sans cesse, oblige à mettre le pied dans un mouvement presque incessant, qui, dans les commencemens de cet exercice, cause quelqu'embarras aux élèves, mais qui devient bientôt une habitude facile.

Quelques pianistes, dont le jeu manque de précision et de netteté, masquent ce défaut au moyen de la pédale qui leve les etouffoirs à cause du bruit confus qui en est la conséquence; mais il est certain que le remède, en pareil cas, est pire que le mal, et qu'il n'y a point de fatigue plus grande pour l'auditoire que celle qui résulte de cette confusion de sons.

143. Dans certaines choses délicates et douces, la pédale qui fait frapper les marteaux sur une seule corde est d'un fort bon usage. Le son produit par une corde seule est toujours plus pur que celui de deux ou trois accordées à un unisson toujours imparfait. Dans les traits rapides, on ne doit cependant pas faire usage de cette pédale, parcequ'une seule corde n'a pas l'energie nécessaire à des traits semblables.

CHAPITRE 13me.

DU STYLE D'EXÉCUTION.

144. Un mécanisme aussi parfait qu'on le puisse imaginer, réuni à une âme passionée, pleine de feu, de sensibilité, sont des qualités qui assurent à celui qui les possède les plus beaux succès, les triomphes les mieux mérités.

J'oserai dire, cependant, que ces qualités si belles et si rares, ne suffisent pas pour que l'exécution de toute musique quelconque soit toujours ce qu'elle doit être: la raison doit aussi venir au secours de l'imagination de l'artiste qui en est heureusement doué.

Il n'est pas sans exemple que des artistes de l'ordre le plus élevé, se laissant entrainer par un goût de fantaisie, changent dans l'exécution de la musique des grands maîtres, le caractère des morceaux, en accélèrent ou ralentissent les mouvemens, d'après leurs propres impressions, y introduisent des traits improvisés, au lieu de rendre ceux qui sont écrits, et sans respect pour de belles pensées qu'ils ne concoivent peut-être pas, les dénaturent, et ne font en quelque sorte qu'une improvisation sur des thêmes donnés. Un tel abus est ce qu'il y a de plus condamnable, quel que soit le talent de celui qui s'en rend coupable.

Toute bonne musique a sa destination, son principe, sa pensée: en charger quelque chose, c'est lui oter tout cela. C'est d'ailleurs effacer la distinction des styles, et ramener tout à l'uniformité, le pire de tous les défauts dans les arts. Le comble de la perfection dans l'art est de rendre ce qui est écrit, si bien qu'on n'y desire rien de plus et qu'on n'en veuille rien retrancher. Pour arriver a cette perfection, il faut que l'exécutant médite l'œuvre du compositeur, qu'il en saisisse l'esprit; puis qu'il se borne à la rendre avec toute l'habilité dont il est capable, avec toute la verve, toute la sensibilité qui sont en lui, et avec autant de respect pour les productions d'autrui qu'il en voudrait pour les siennes.

Qu'on ne s'y trompe pas: l'artiste qui réunira cette sagesse, cette raison, à ses autres qualités, sera bien supérieur à ceux qui possèderaient une habileté au moins égale à la sienne, car il aura pour lui *LA VÉRITÉ*, chose si rare et si puissante dans ses résultats.

En résumé, le style d'exécution ne peut consister qu'en une seule chose: rendre chaque œuvre selon la pensée qui l'a créée.

CHAPITRE 14.

DE L'IMPROVISATION.

145. Improviser, c'est à dire, composer sans rature, et sans avoir pris le temps de régler par la réflexion ce que de soudaines inspirations apportent d'idées plus ou moins heureuses à l'artiste, serait un art impossible, si ses produits devaient être jugés avec la rigueur qui s'attache à l'appréciation des compositions écrites. De quelque talent que soit doué l'improvisateur, il y aura toujours quelque désordre, quelques redites dans le fruit prématuré de sa pensée, et parfois son imagination somnolente le laissera errer dans le vague; mais ces défauts seront rachetés par une certaine audace de création que le goût reprouverait peut être, mais qui tire précisement sa puissance de son allure inusitée. Cette audace est précisement le signe caractéristique de l'improvisation; car je n'appelle point de ce nom ces *CENTONS* de phrases bannales assemblées tant bien que mal, à propos d'un thême donné.

146. Pour être grand improvisateur, il ne suffit pas de posséder une imagination féconde, ni même d'être savant dans les ressources de l'harmonie; il faut que le mécanisme de l'exécution soit assez perfectionné pour que les doigts soient aptes à rendre tout ce que l'esprit invente. Il faut aussi que l'artiste soit doué de la faculté d'analyse, qui fait appercevoir d'un coup d'œil les ressources du sujet qu'il s'agit de développer. Enfin, il est nécessaire qu'il conserve assez de calme, au milieu de ses émotions, pour ne pas se laisser égarer, et pour tracer à la hâte un plan où ses idées soient disposées suivant une certaine progression d'intérêt. La réunion de tant de qualités données par la nature et acquises par l'art est si rare, qu'on ne cite qu'un très petit nombre de musiciens qui les aient possédées. Parmi les anciens clavecinistes, les improvisateurs les plus célèbres ont été J. S. Rach et Handel; chez les modernes il faut placer en première ligne Mozart et Beethoven, et après eux Hummel, Moscheles et Chopin.

Peut être semblera-t-il qu'un plan tracé doit être un obstacle au développement de la richesse de l'imagination; mais il n'en est rien; il en est de certaines parties de l'improvisation comme de la musique écrite: par exemple le retour de certaines idées principales y est aussi nécessaire pour l'effet que dans une composion méditée a loisir. Que si des idées différentes s'y succédaient sans interruption, depuis le commencement jusqu'à la fin, il ne resterait dans la mémoire des auditeurs qu'une idée confuse de ce qu'ils auraient entendu, et si brillantes que fussent les pensées de l'improvisateur, elles ne laisseraient après elles qu'une impression vague de plaisir.

L'art de tracer un plan à l'improviste et de régler le retour des idées principales est le résultat de l'expérience. De là vient que les improvisateurs les plus habiles ont avoué que leur talent était autant le fruit du travail que de l'inspiration.

L'improvisation se compose donc de deux choses qui concourent également à son effet: 1° Une fantaisie libre et hardie dans la pensée: 2° Un ordre bien établi dans le choix des idées les plus saillantes, parmi celles que l'instinct apporte sous les doigts de l'improvisateur pour le reproduire et les développer, avec une gradation constante d'intérêt.

EXERCICES ÉLÉMENTAIRES

ET

ÉTUDES PROGRESSIVES

POUR

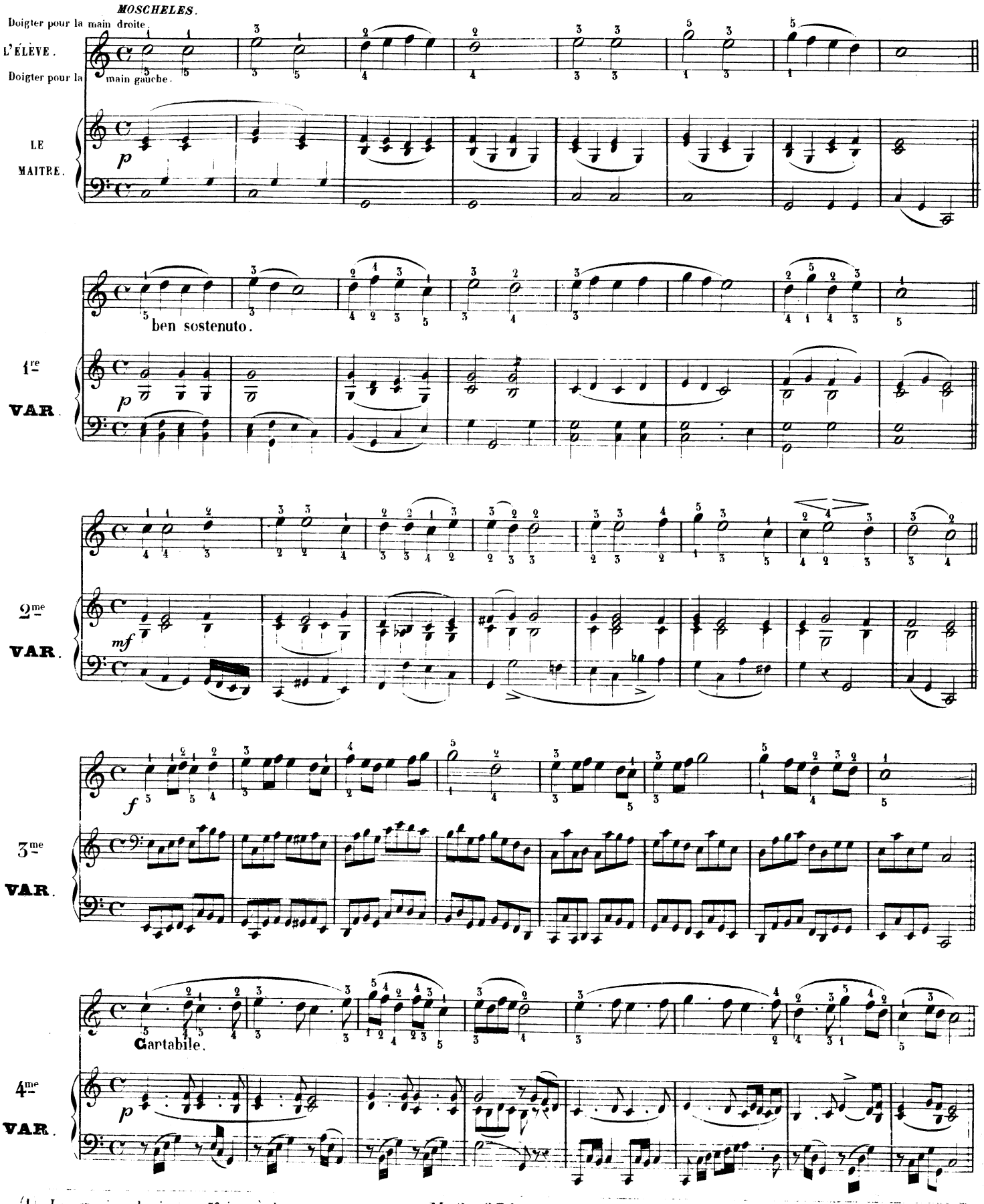
L'APPLICATION

DE LA MÉTHODE

M. S. 2345.

EXERCICES (I)

Pour les commençans, à une main seule, dans l'étendue et la position naturelle des cinq doigts. **L**es memes notes seront alternativement exercées avec la main droite et la main gauche. **L**e maître peut jouer l'accompagnement en petites notes pour enseigner à diviser les temps de la mesure, et pour développer chez l'élève le sentiment de l'harmonie.



(1) Les exercices depuis page 76 jusqu'à la page 82 sont M. S. 2345. expressement composé par M. Moscheles pour cette methode.

Leggiero.

Più mosso.

5me VAR.

A jouer alternativement avec la main droite et la main gauche.

Andantino.

L'ELEVE.

LE MAITRE.

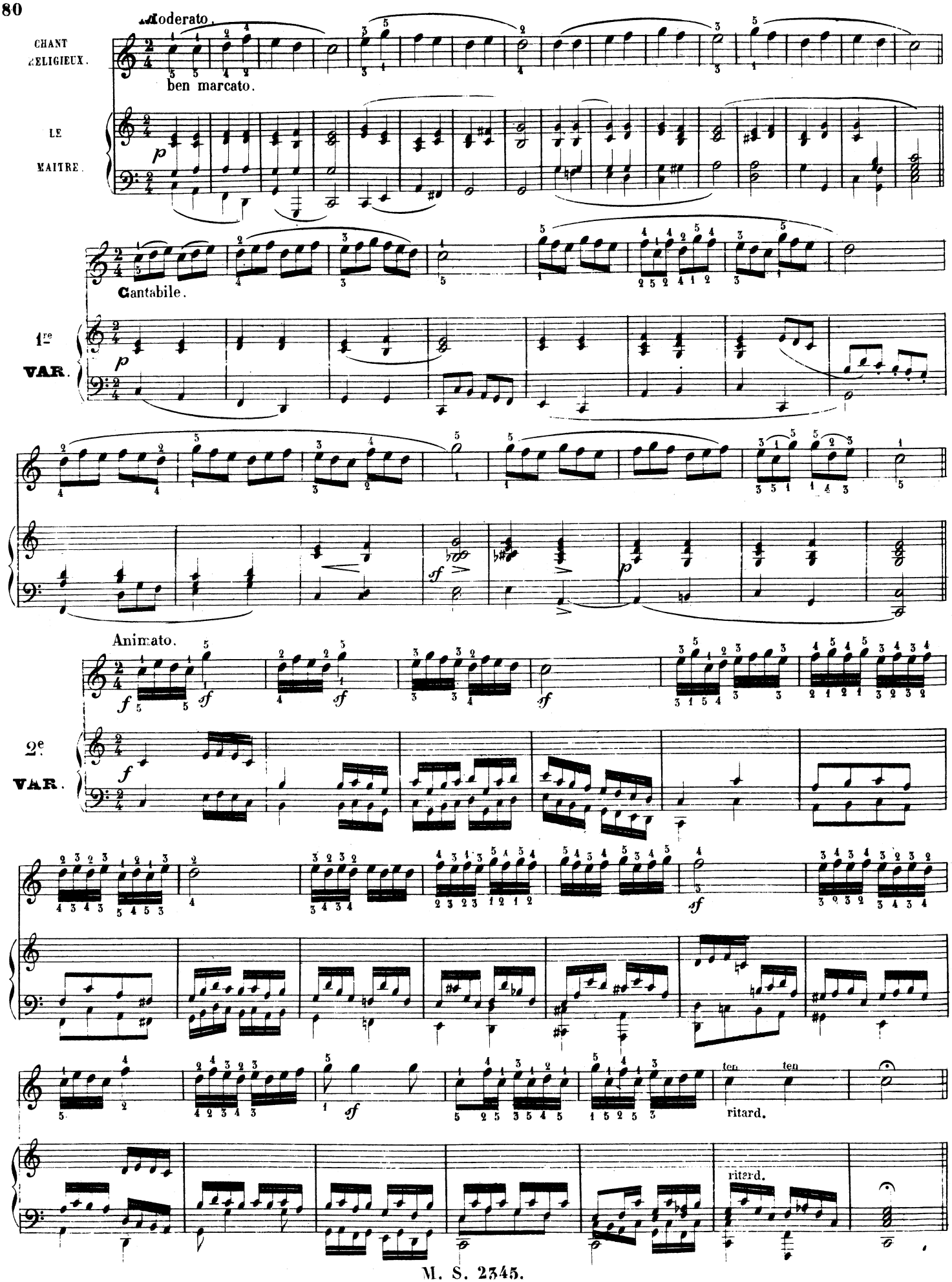
1re VAR.

Più mosso.

2me VAR.

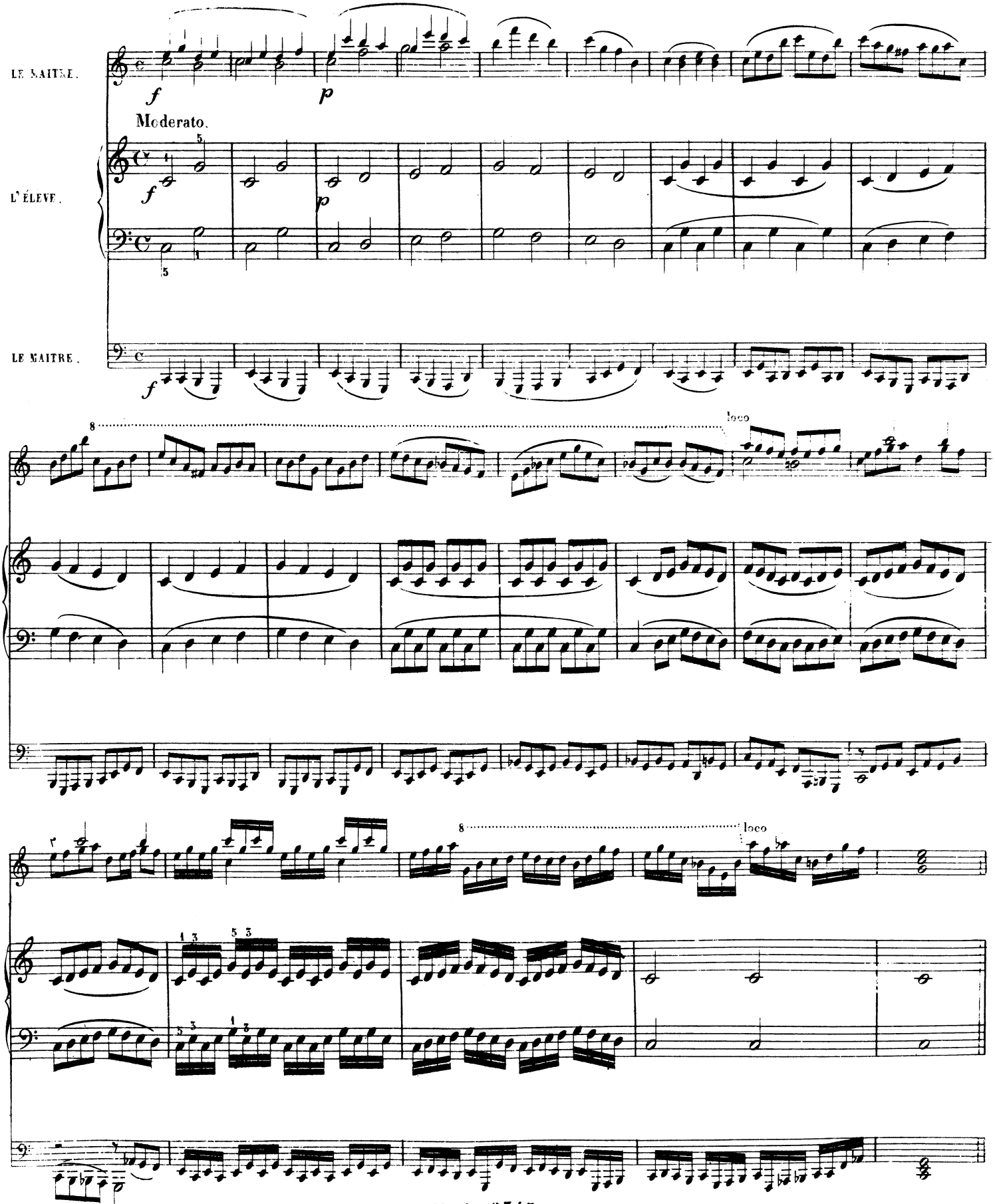
Tempo Iº

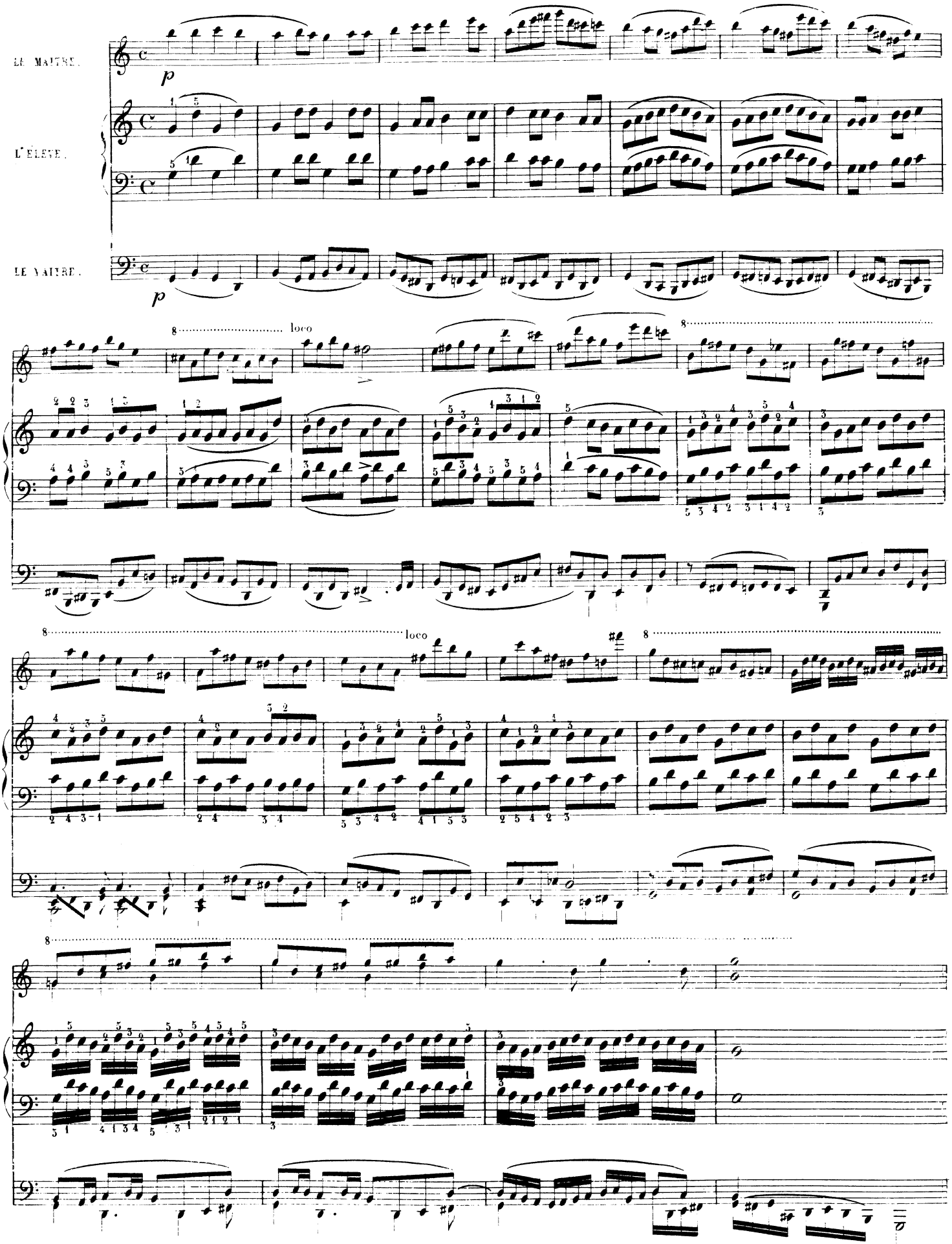
3me VAR.


Moderato.
CHANT RELIGIEUX.
ben marcato.
LE MAITRE.
Cantabile.
1re VAR.
Animato.
2e VAR.
ten
ten
ritard.
ritard.

Leçons pour la réunion des deux mains, dans la position naturelle des cinq doigts.

Le maître peut jouer alternativement les petites notes des parties d'accompagnement, pour habituer l'élève à l'exactitude de la mesure.



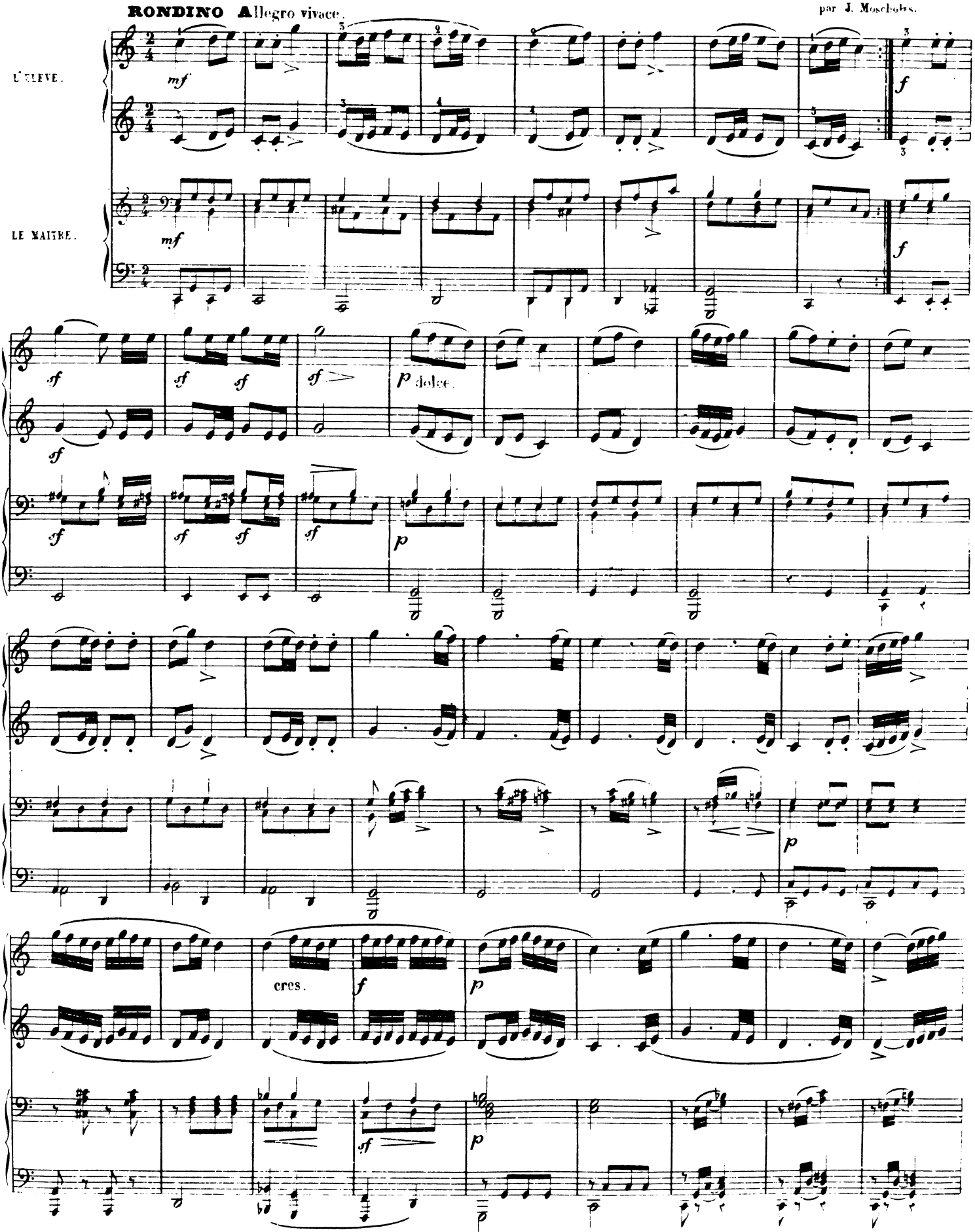

LE MAITRE.
L'ÉLÈVE.
LE MAITRE.
p
p
8
loco
8
8
loco
8
8

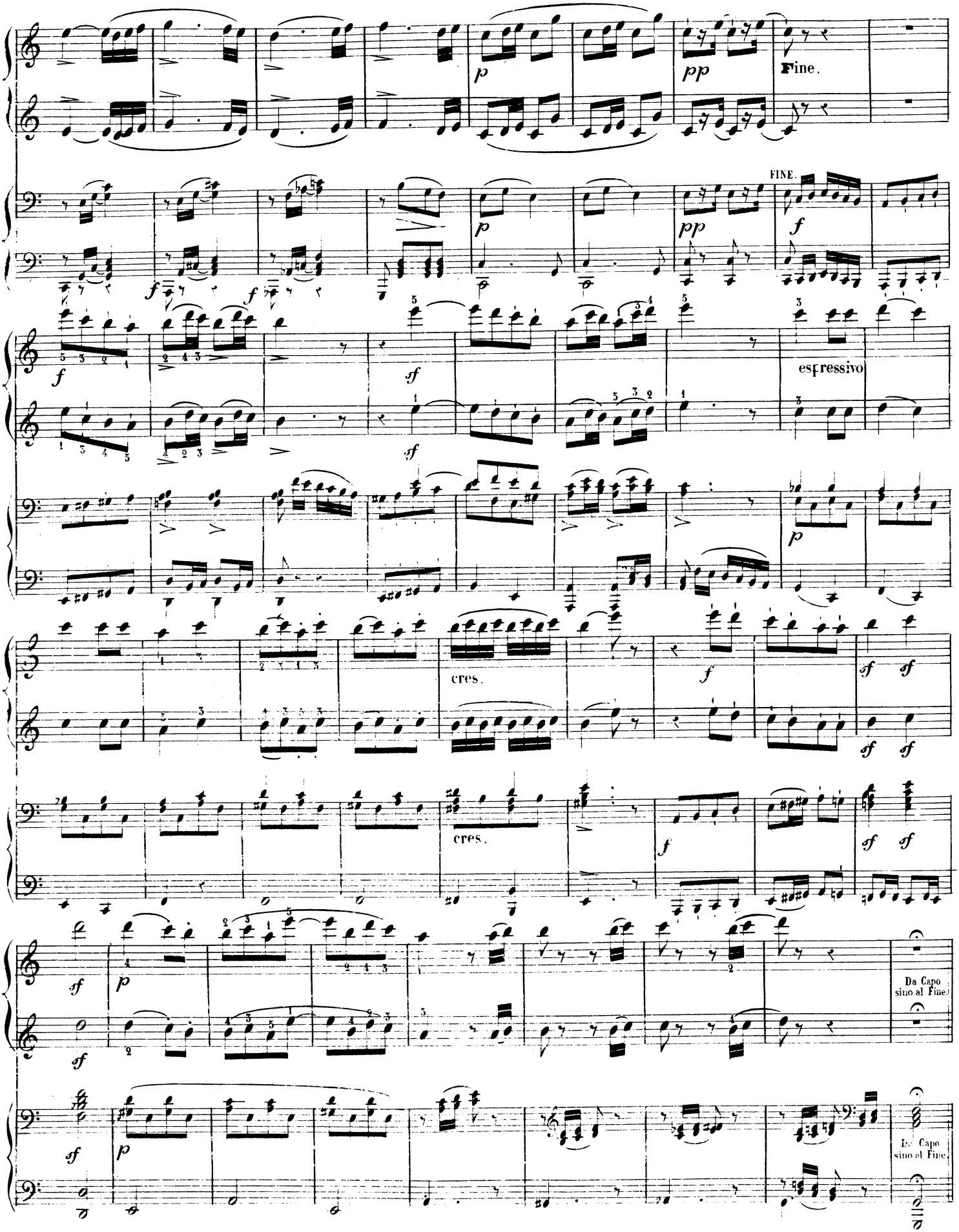
Morceau de musique dans l'étendue des cinq doigts, dans la position naturelle des deux mains, et avec accompagnement du maitre.

RONDINO Allegro vivace. par J. Moscheles.

L'ELEVE.

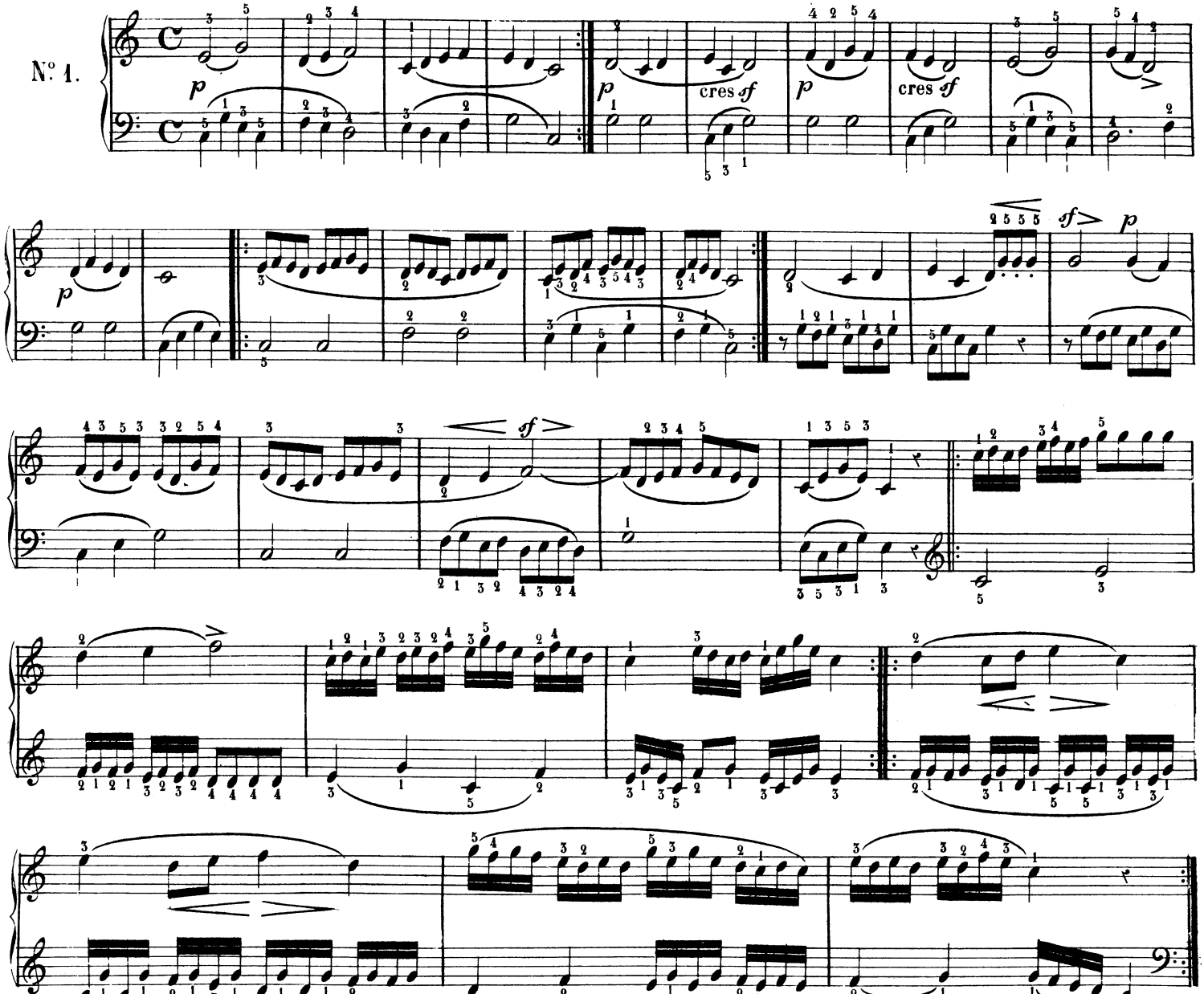
LE MAITRE.




Fine.
FINE.
espressivo
cres.
cres.
Da Capo
sino al Fine.
Da Capo
sino al Fine.

Allegretto.

N° 1.

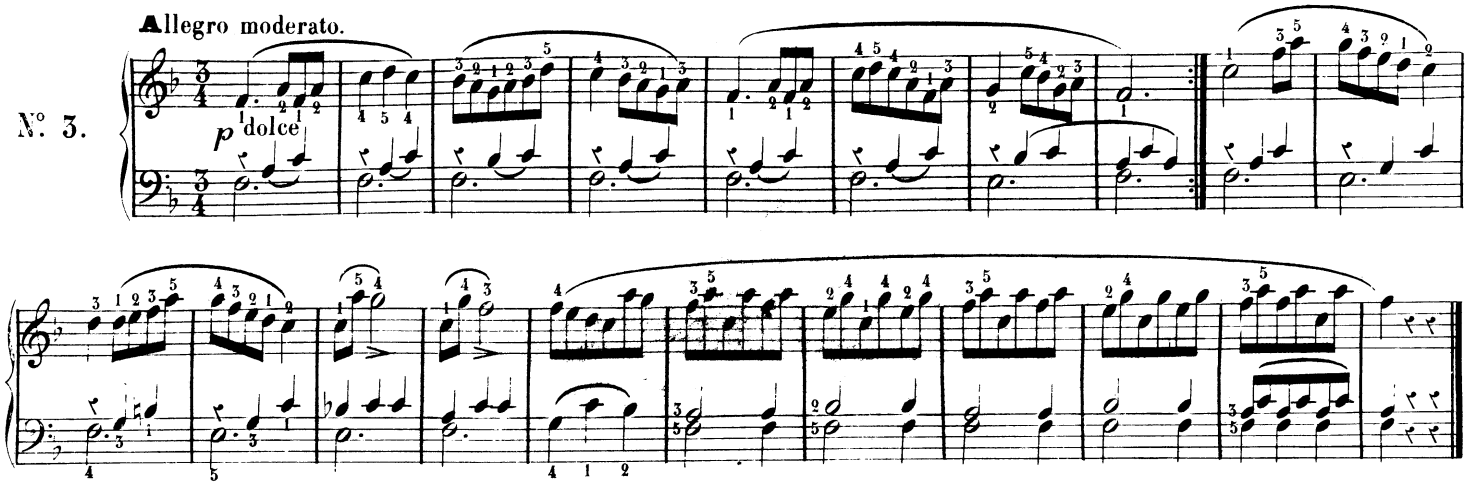


Allegro vivace.

N° 2.

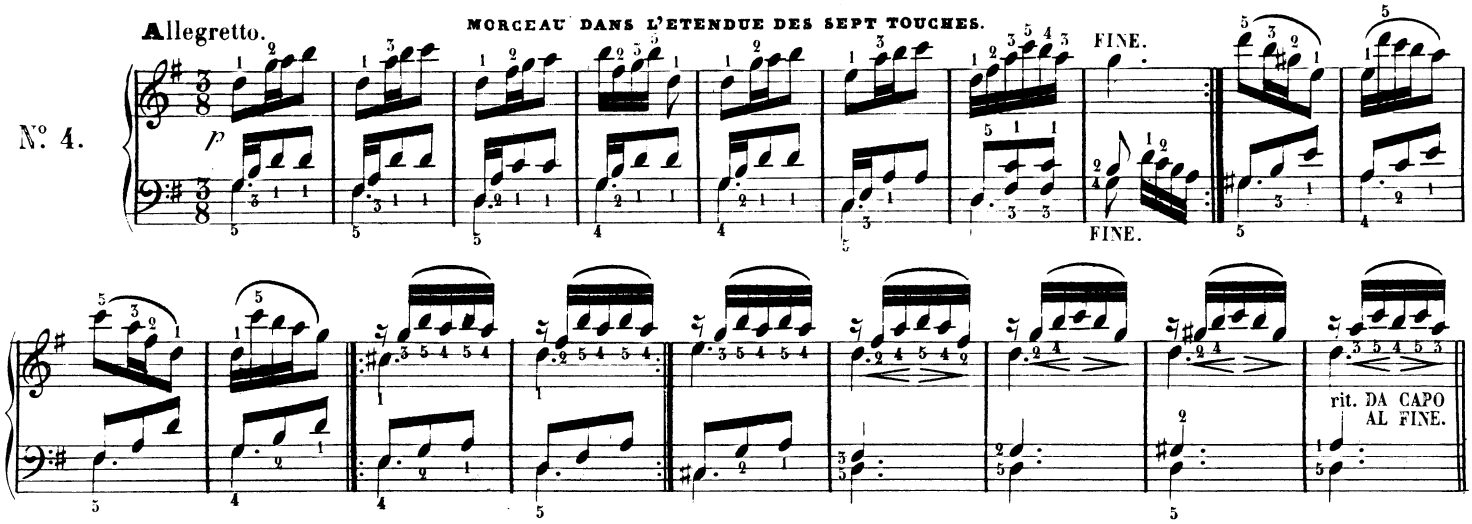
MORCEAU DANS L'ÉTENDUE DES SIX TOUCHES.

N°. 3.



MORCEAU DANS L'ETENDUE DES SEPT TOUCHES.

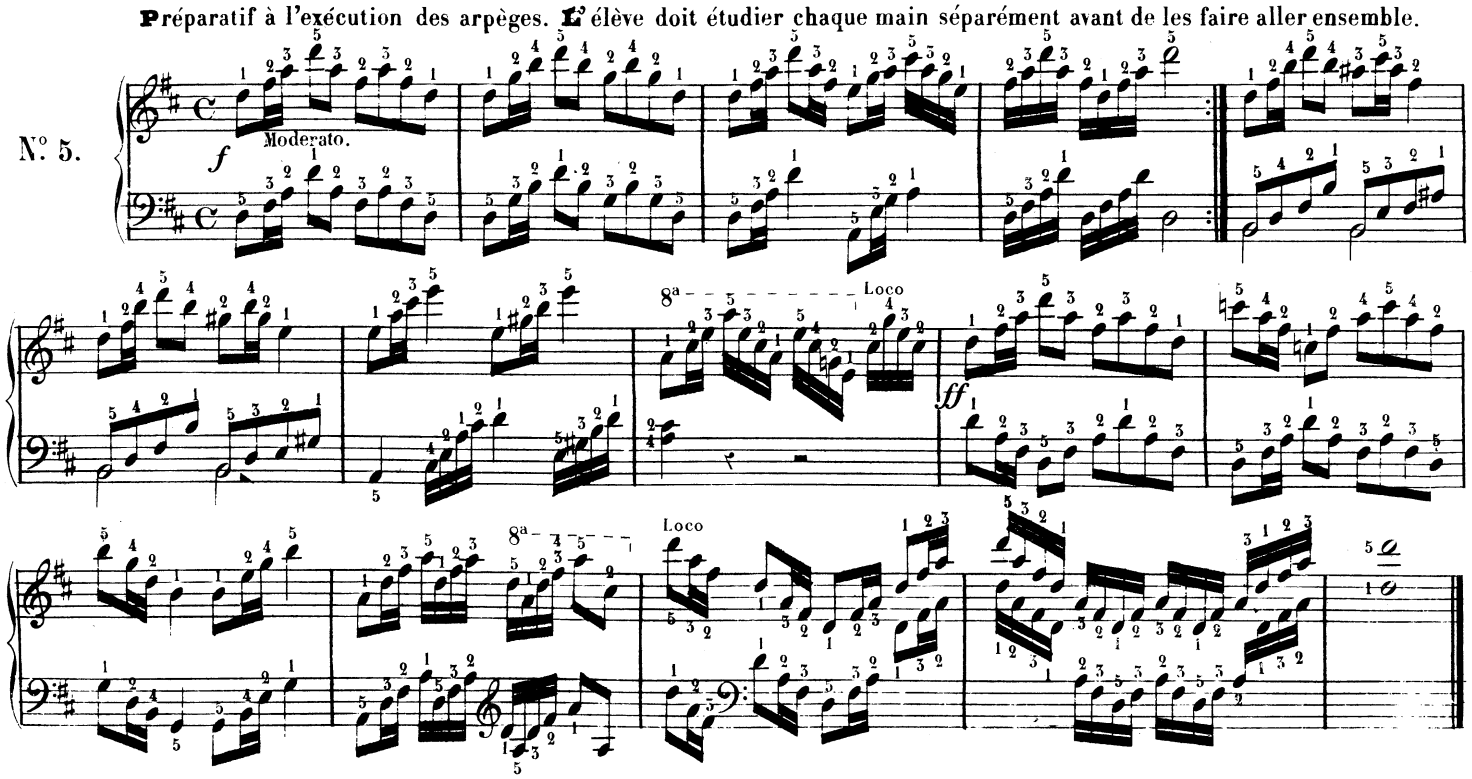
N°. 4.



MORCEAU DANS L'ÉTENDUE D'UNE OCTAVE.

Préparatif à l'exécution des arpèges. L'élève doit étudier chaque main séparément avant de les faire aller ensemble.

N°. 5.

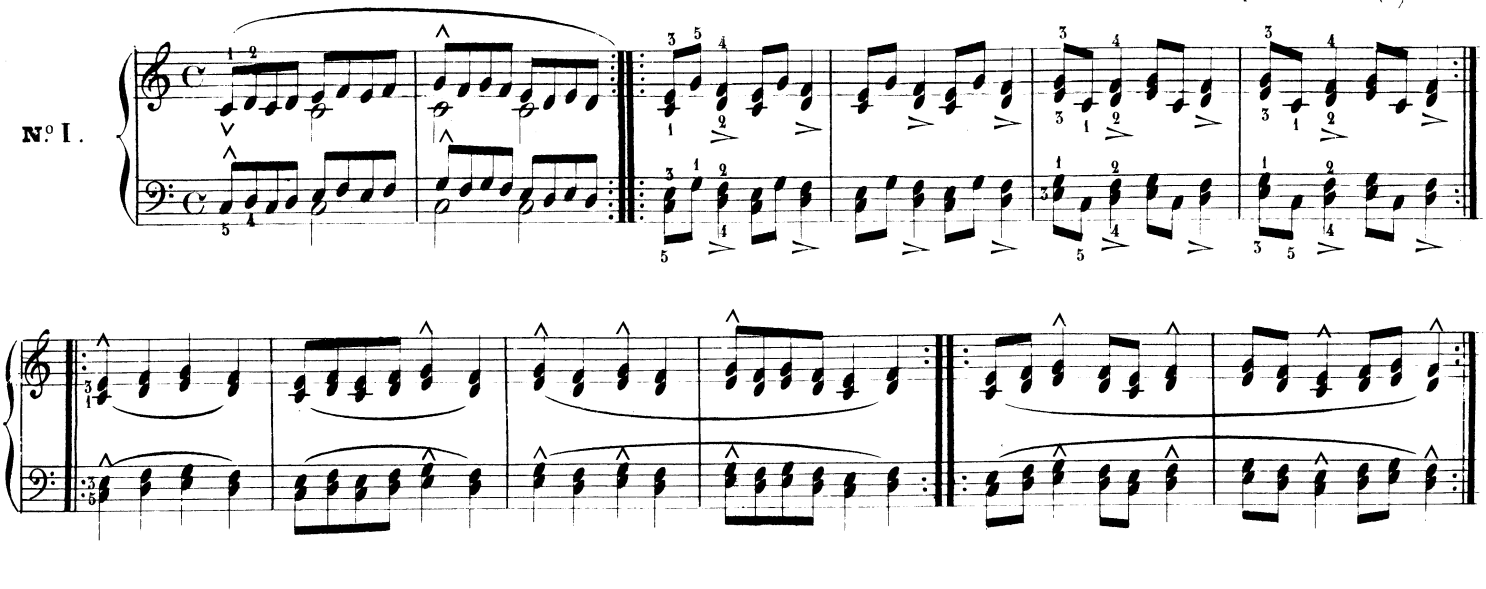


Ces Morceaux sont expressément composés pour cette Méthode

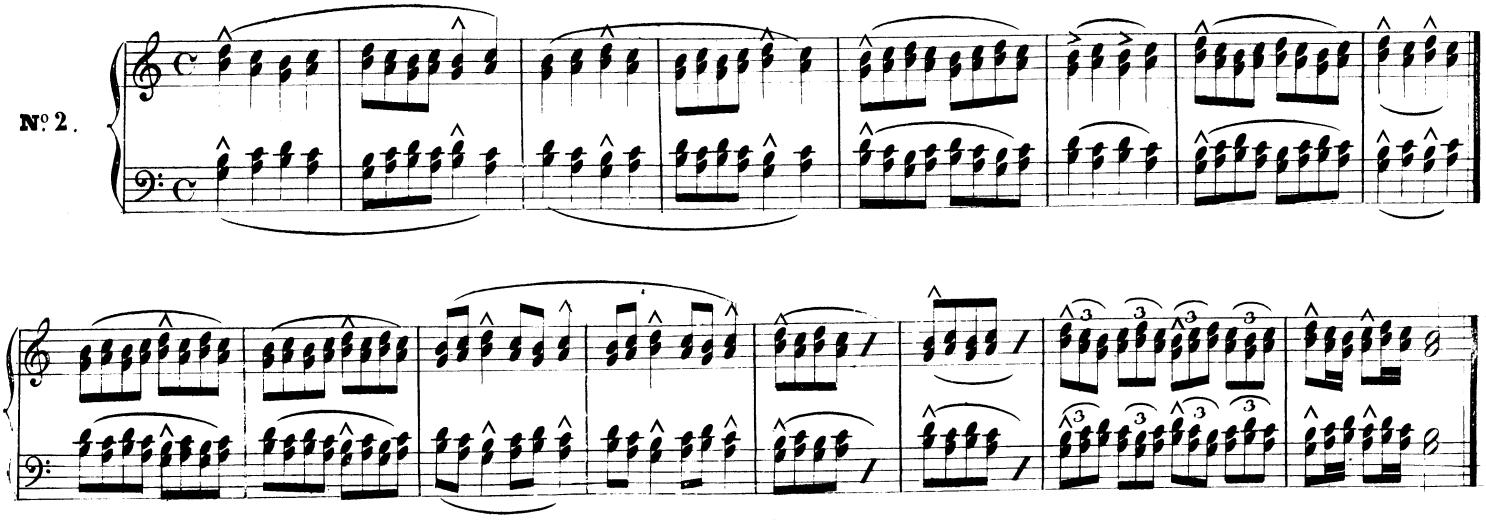
Premiers exercices en doubles notes, que l'élève étudiera dans un mouvement modéré, et avec les accens indiqués.

par Moscheles. (1)

N° 1.



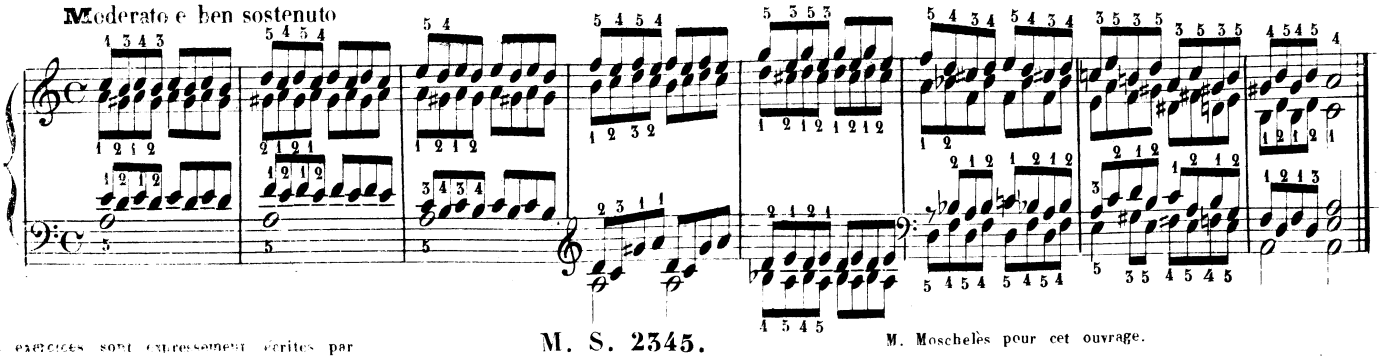
N° 2.



Exercices en doubles notes pour faciliter spécialement le passage du second doigt au dessus du pouce.

N° 3

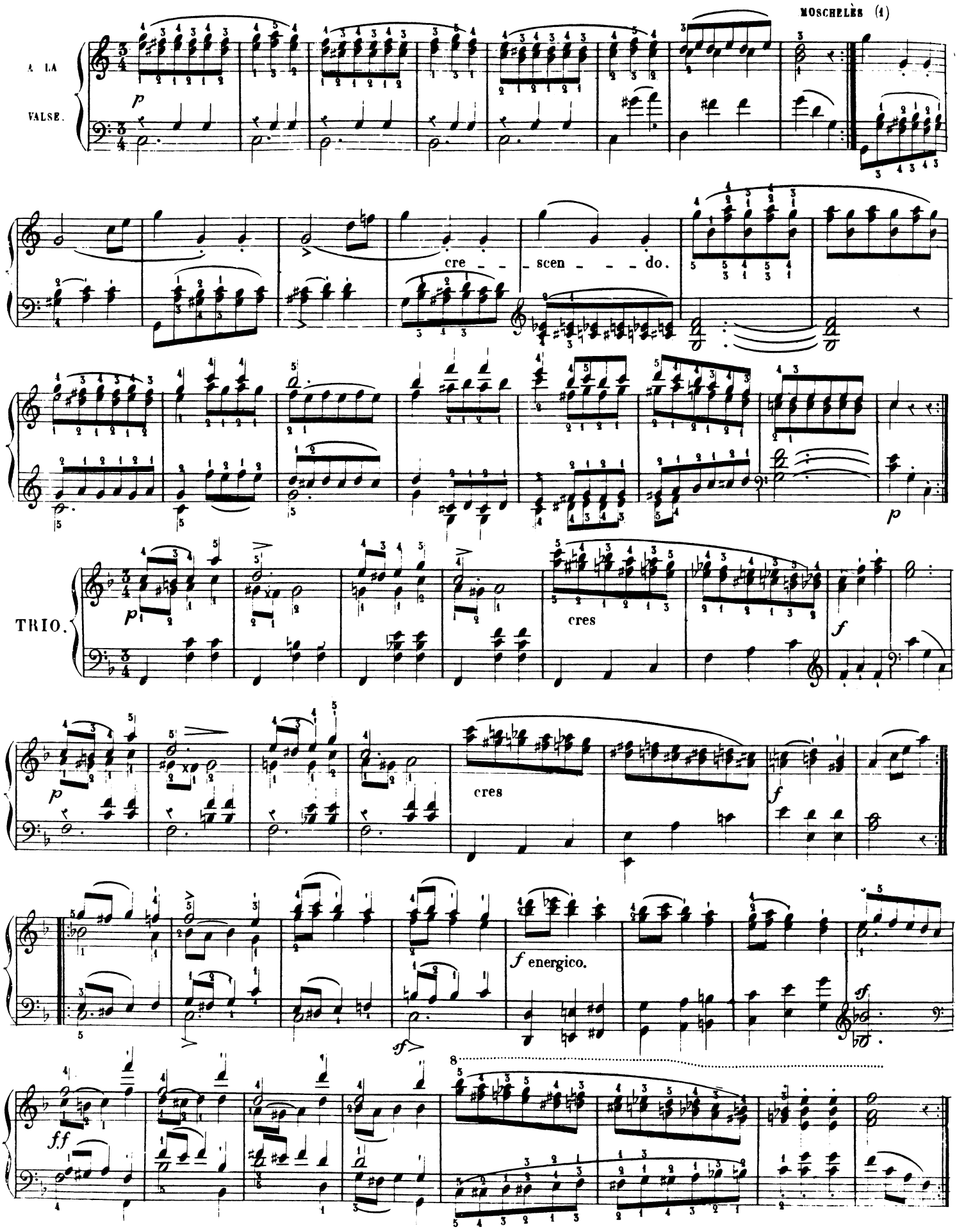
Moderato e ben sostenuto



1 Les exercices sont expressément écrites par M. Moscheles pour cet ouvrage.

MOSCHELES (1)

A LA VALSE.

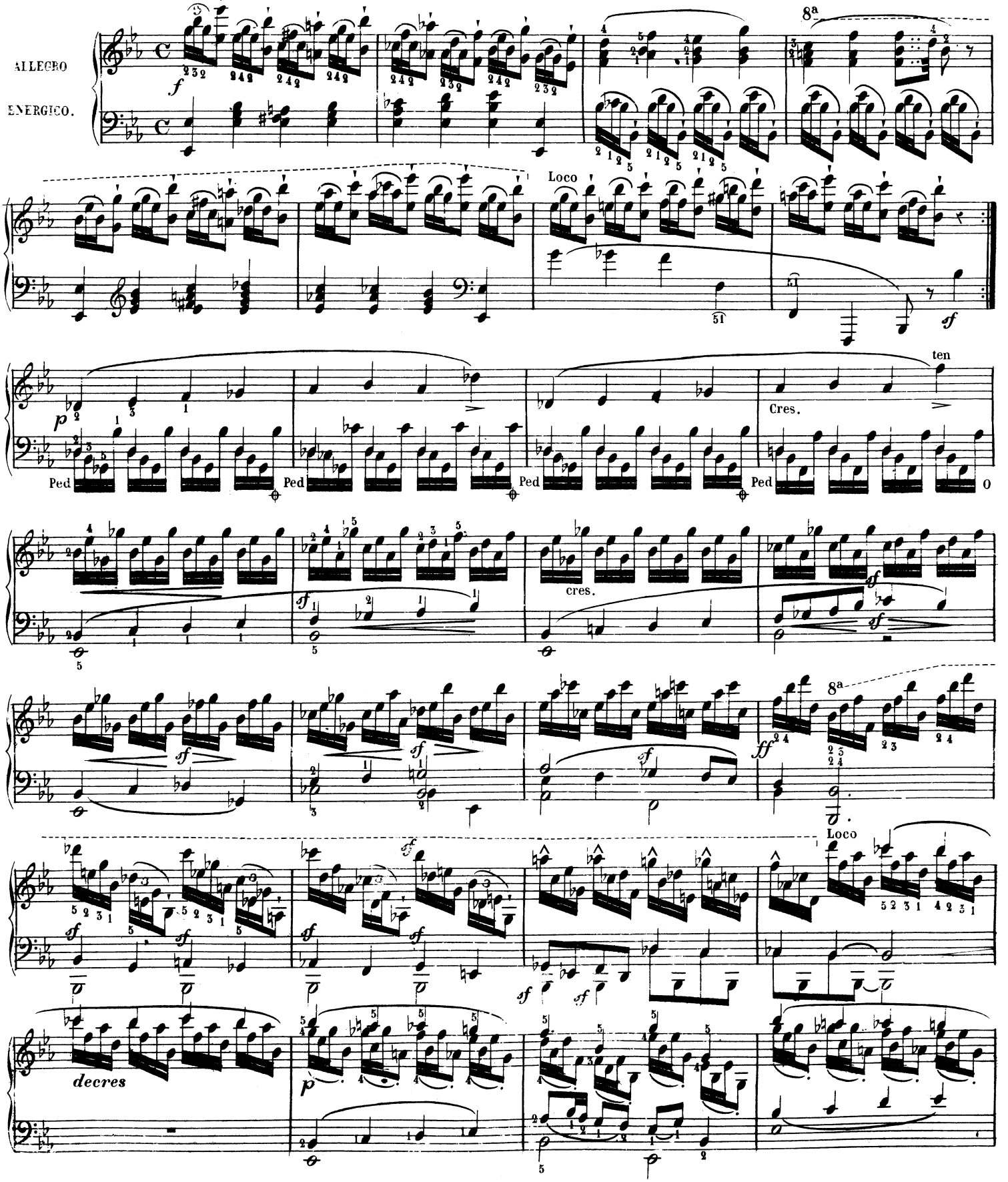


(1) Cette Valse et Trio, sont expressement composés pour cette methode

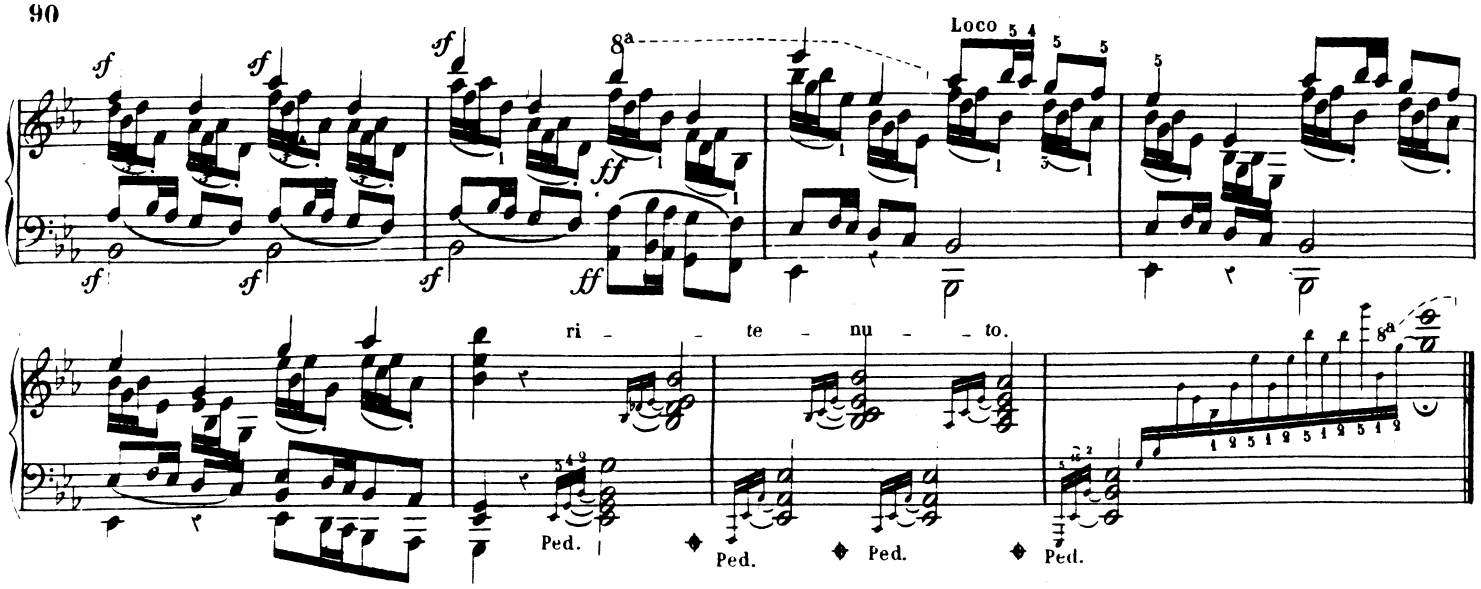
ETUDE (1)

J. MOSCHELES.

Pour donner de l'extension à la main, et pour les notes liées cette étude n'est applicable qu'aux élèves dont la main a déjà acquis la grandeur naturelle.



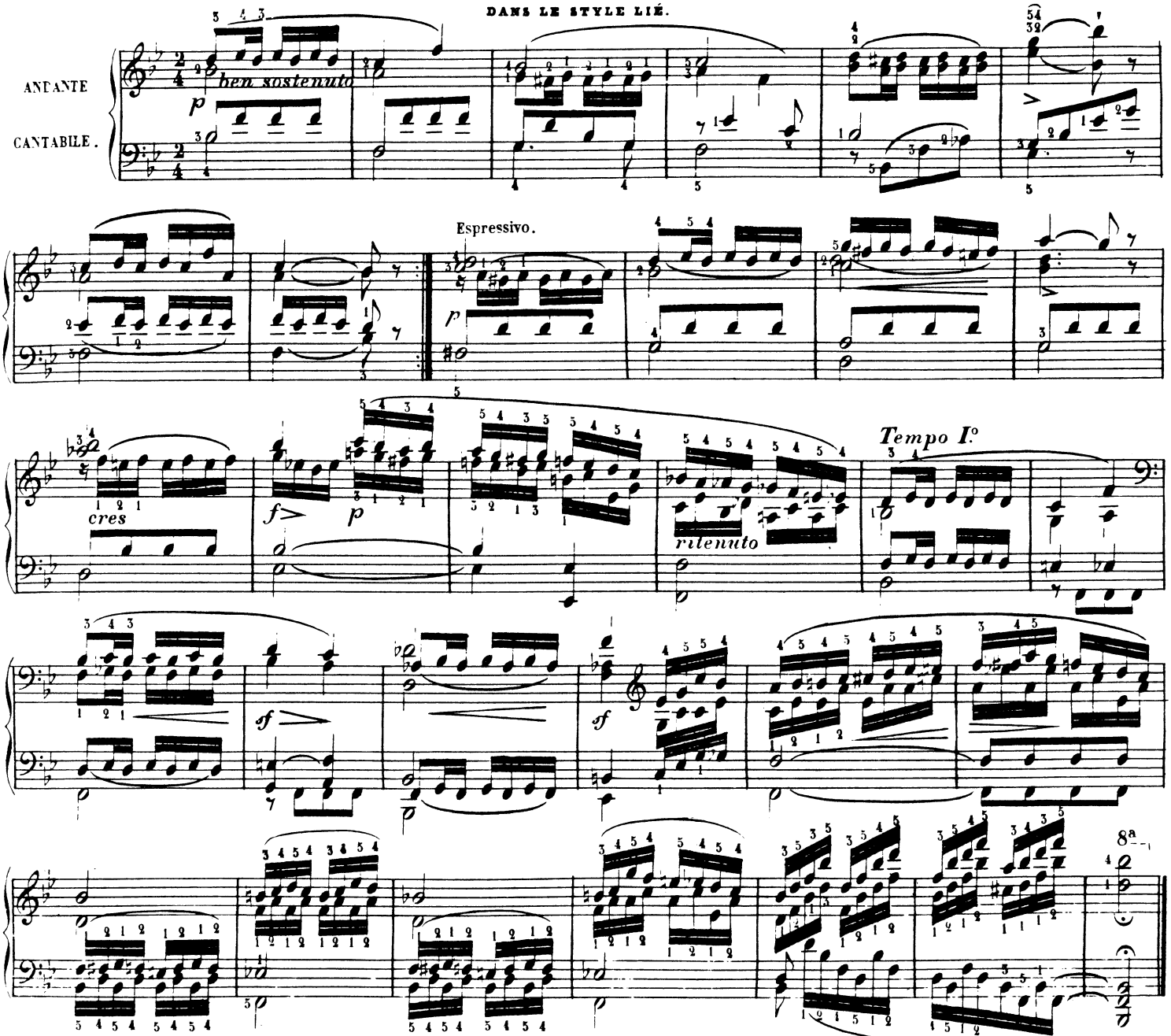
(1) Cette étude est expressément composée pour cette méthode



ETUDE (1)

J. MOSCHELES.

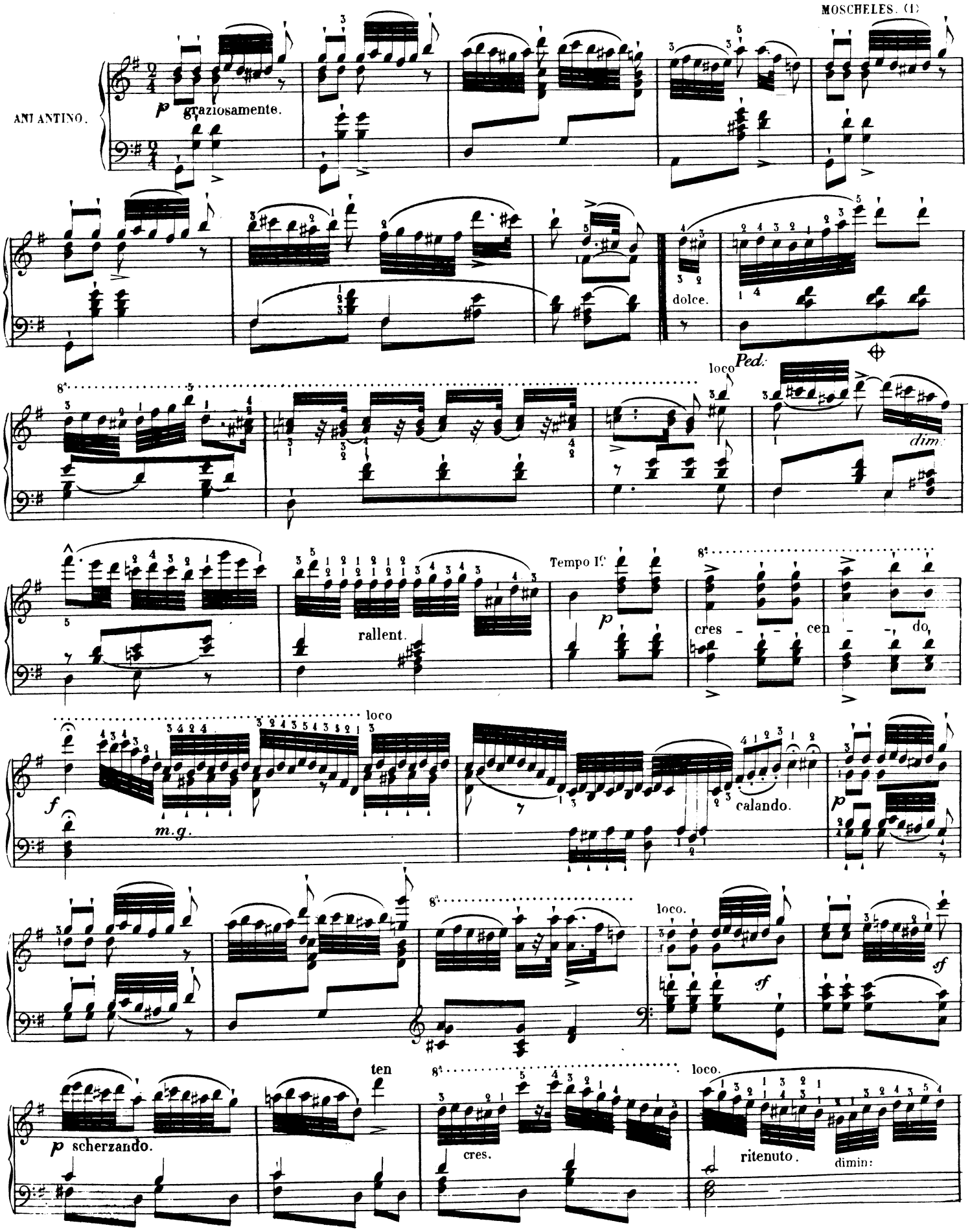
DANS LE STYLE LIÉ.



(1) Cette étude est expressément composée pour cette méthode.

MORCEAU EXPRESSIF POUR L'ETUDE DE LA CADENCE.

MOSCHELES. (1)



(1) Cet Andantino est expressement composé pour la méthode des méthodes.

ten ten ten

8va loco.

pp

cres. f ff

Presto. ♩ 80.

CZERNY
4me ETUDE
DE LA VELOCITE
OP. 299.

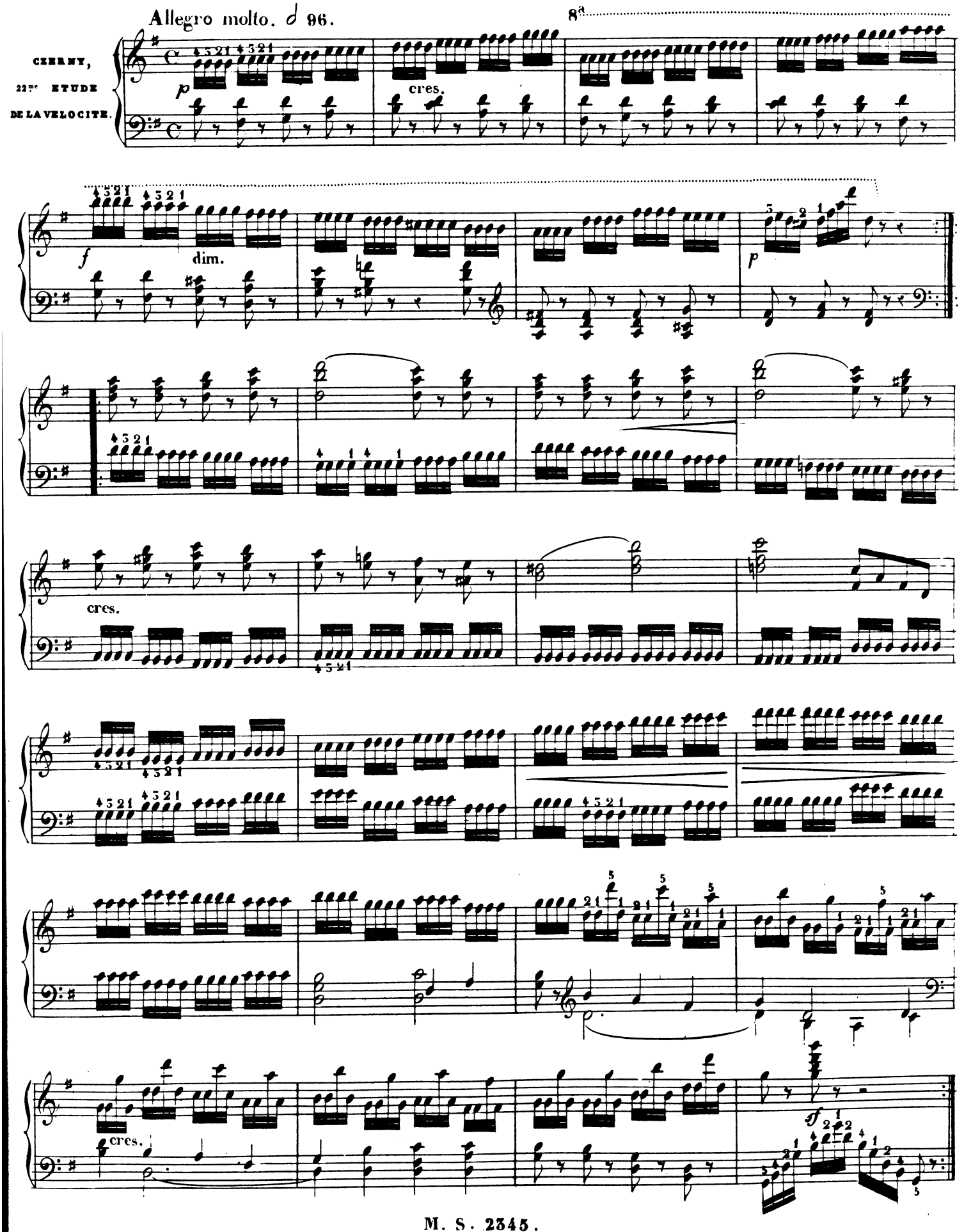
p mordente. cres.

f

dim.

cresc.

8va f f

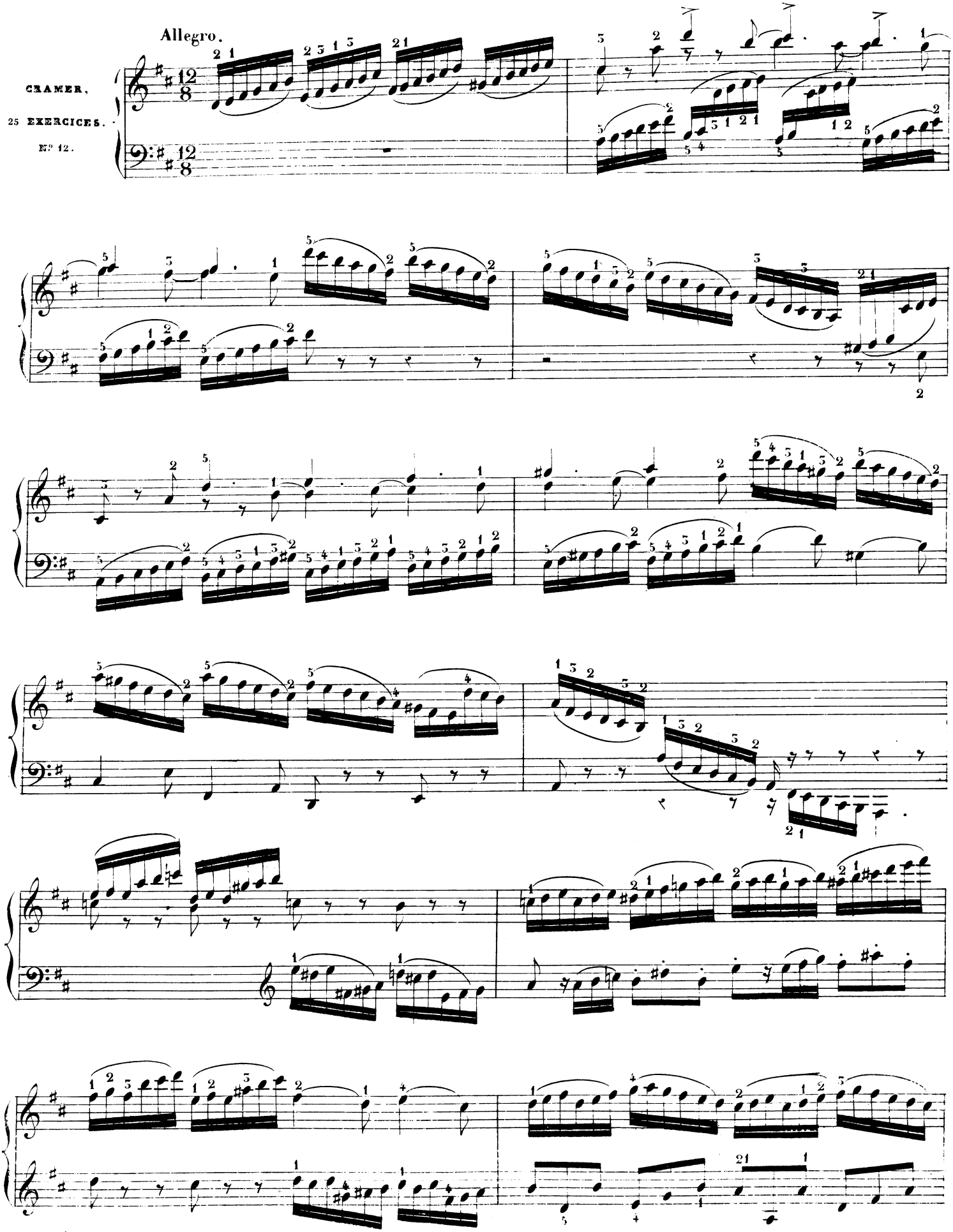

Allegro molto. ♩ 96.
8va
CZERNY,
22de ETUDE
DE LA VELOCITE.
p
cres.
f
dim.
p
cres.
cres.
sf

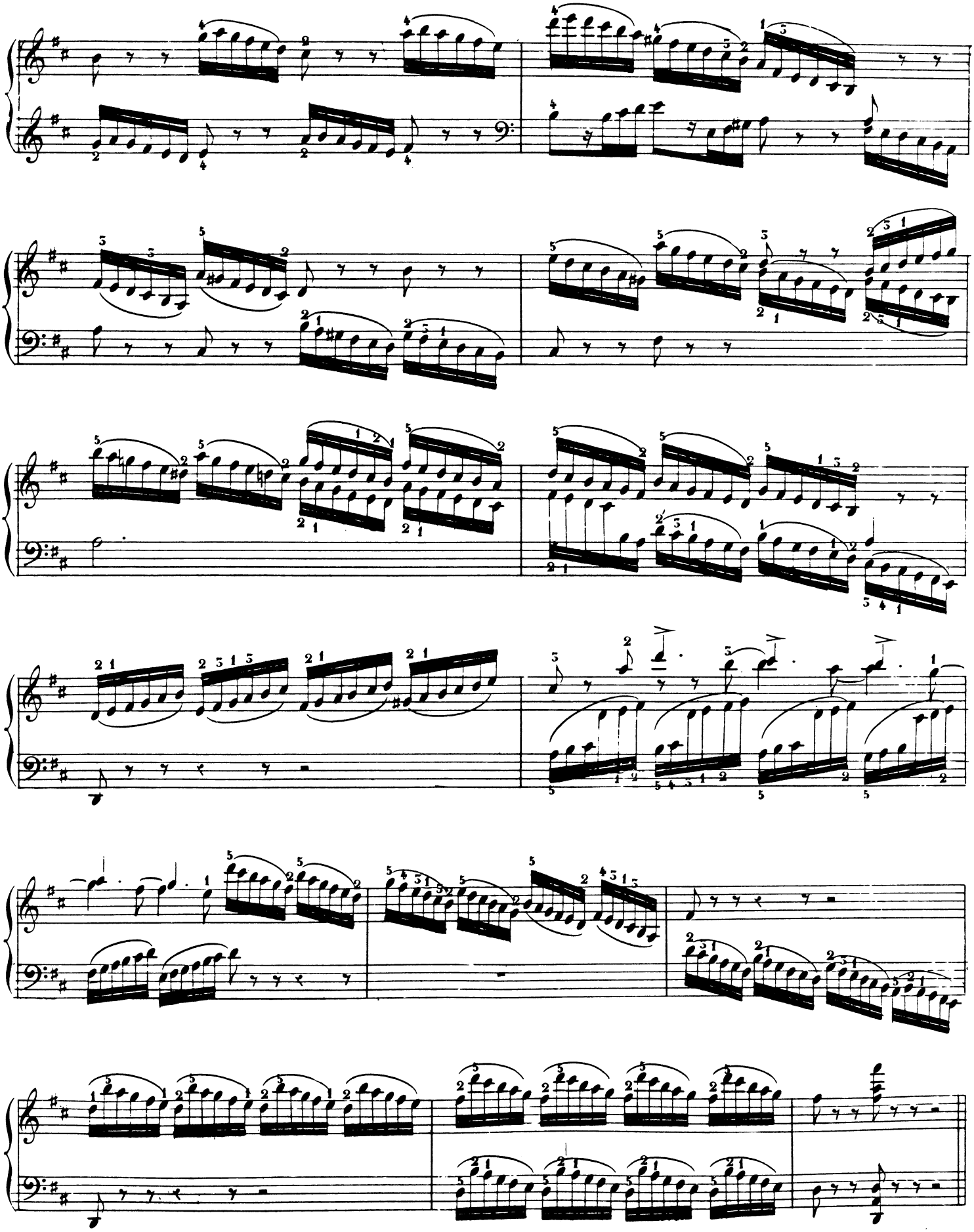
Allegro.

CRAMER,

25 EXERCICES.

N° 12.





MOSCHELES,
3me PRÉLUDE
OP. 72.

Allegro.

8va

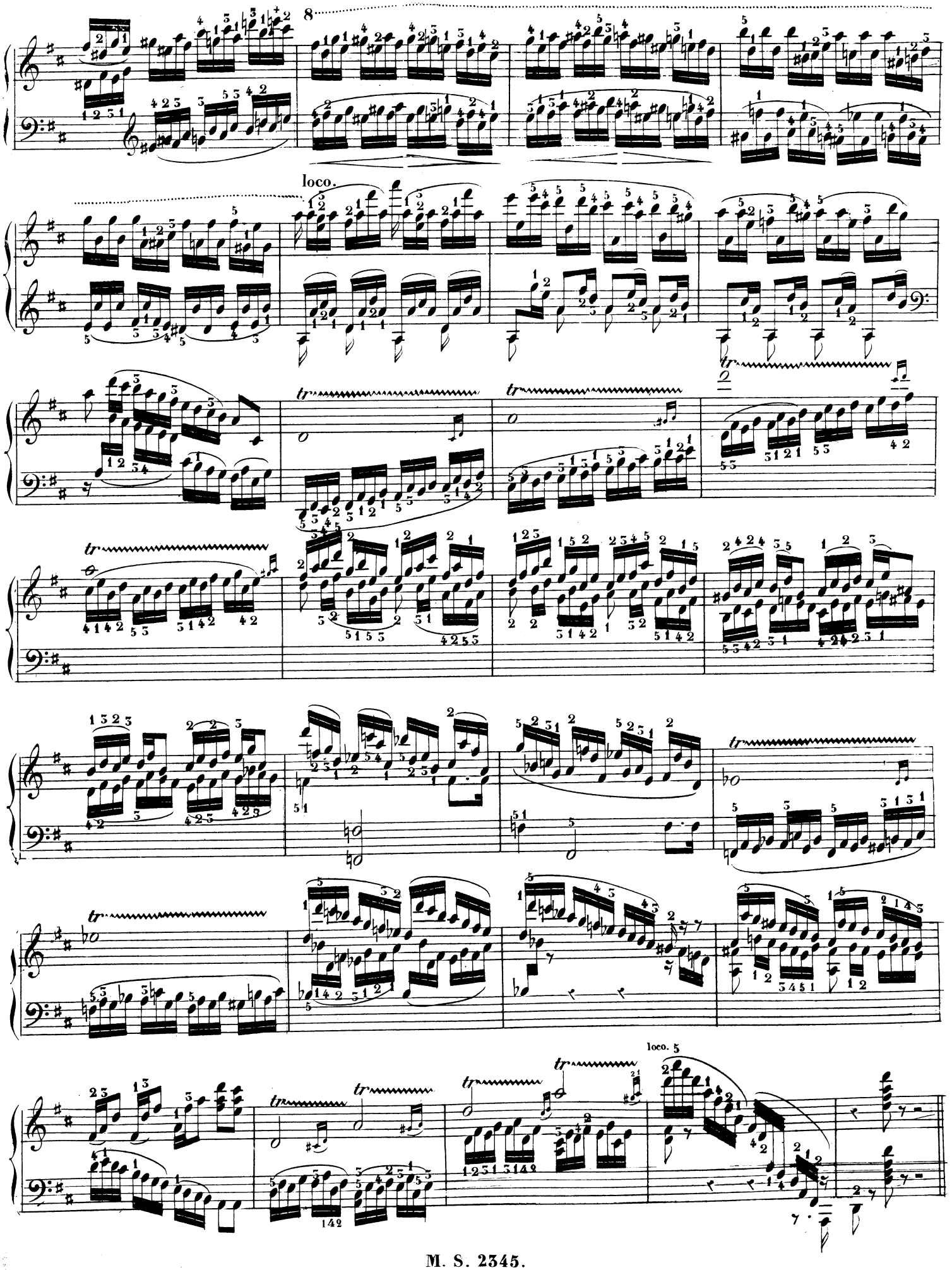
loco.

8va

loco.

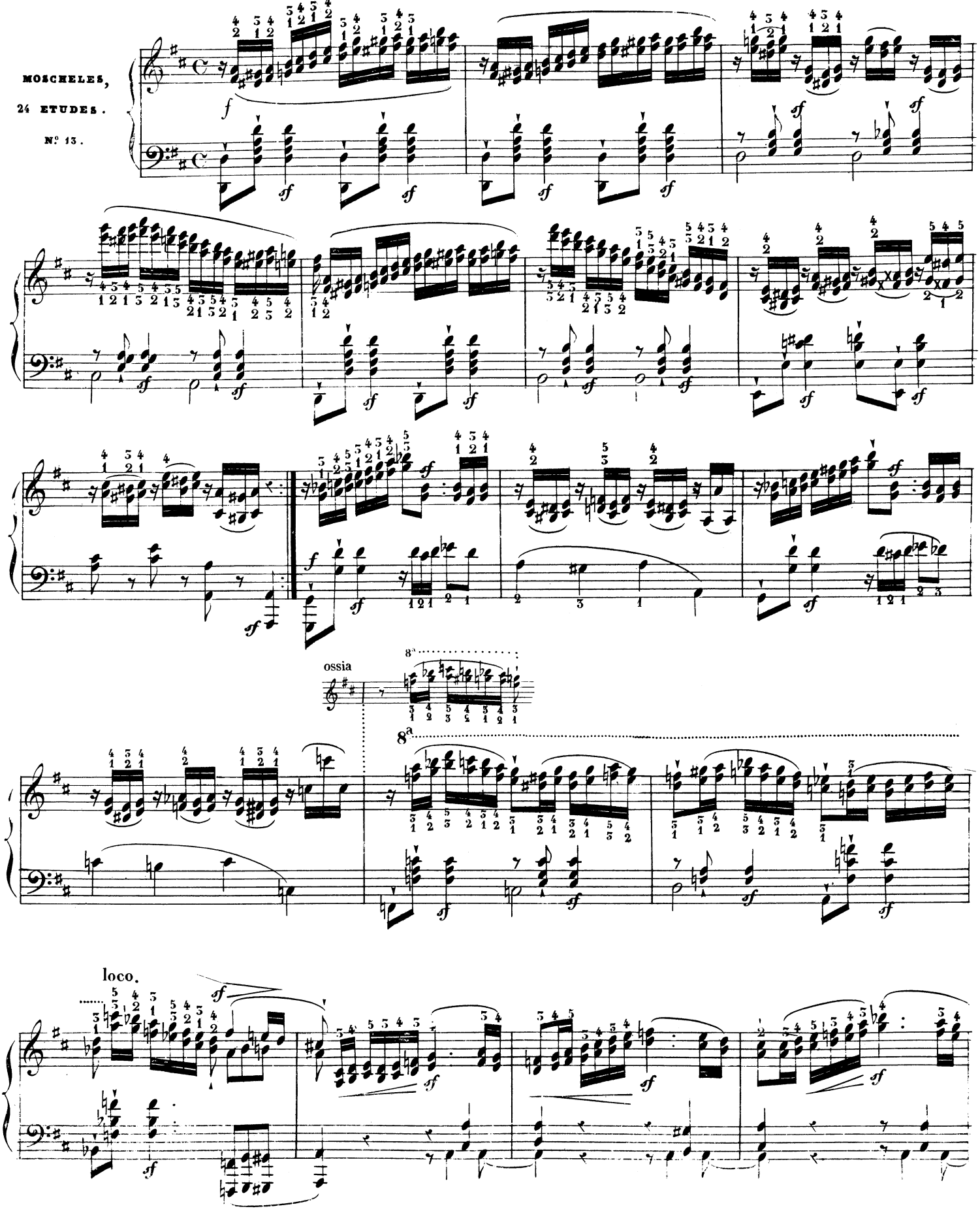
All.o Moderato.

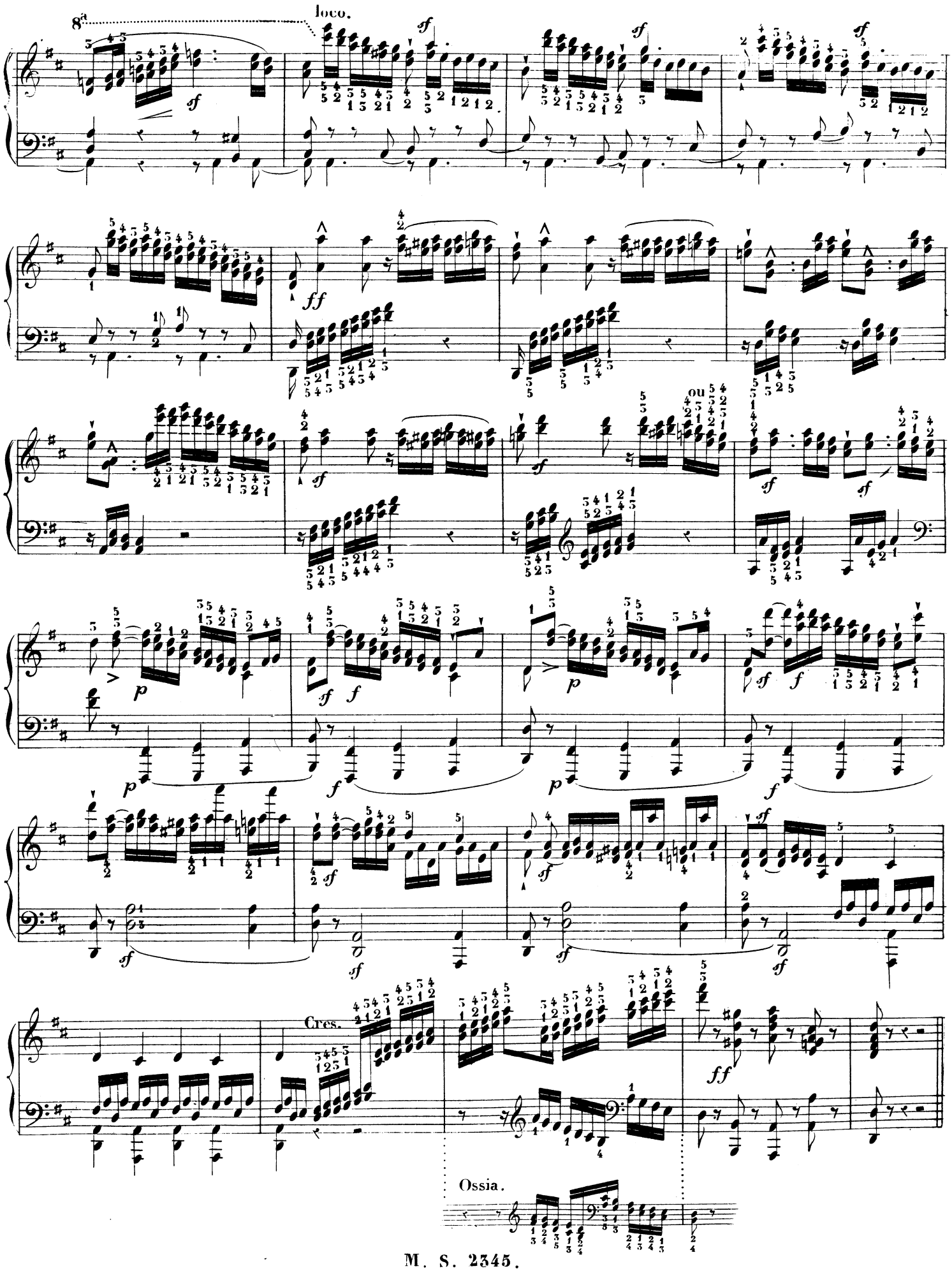
CRAMER,
25 EXERCICES
Nº 20.


8
loco.
tr
2
loco. 5

Allegro brillante. ♩ 120.

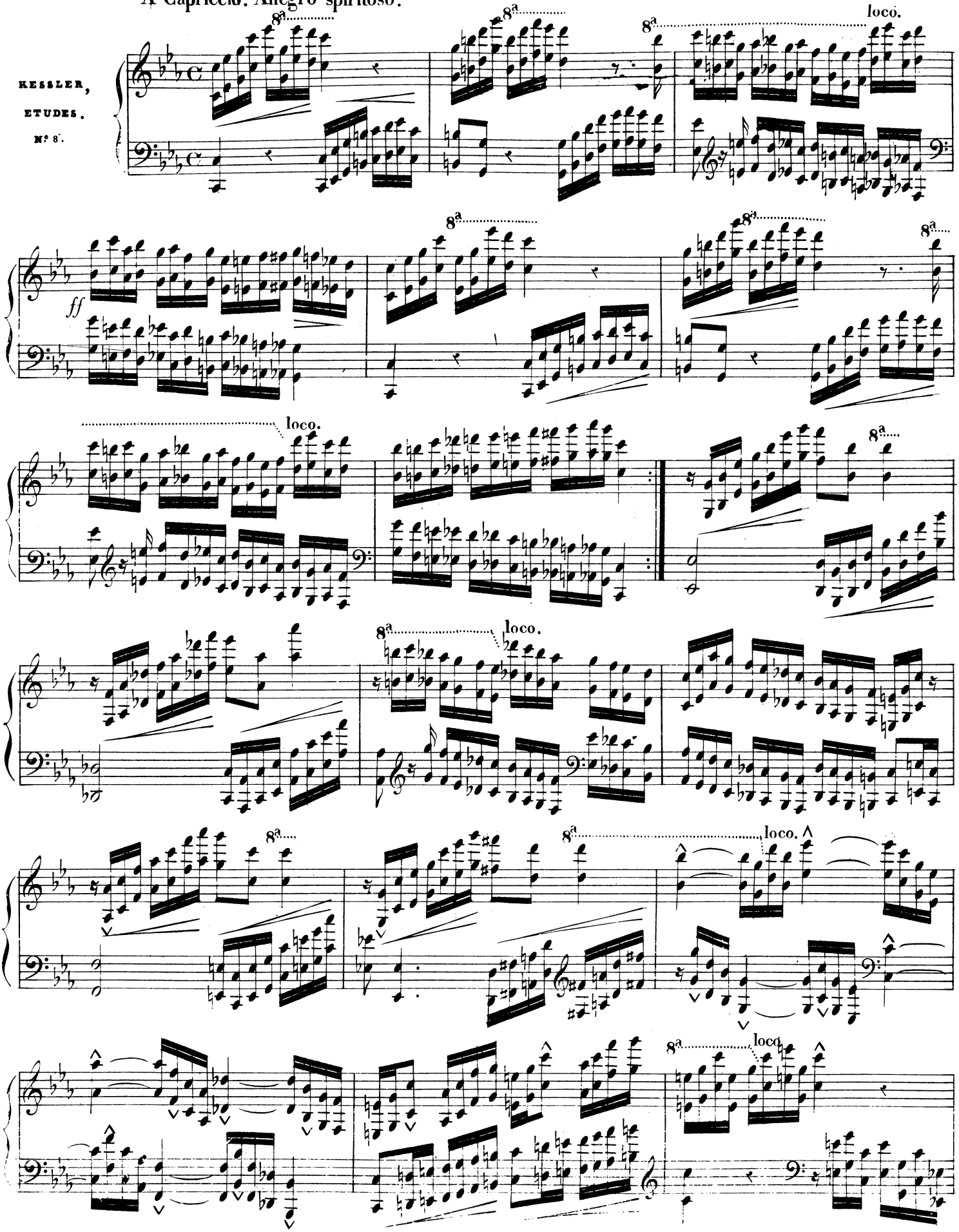
MOSCHELES,
24 ETUDES.
Nº 13.

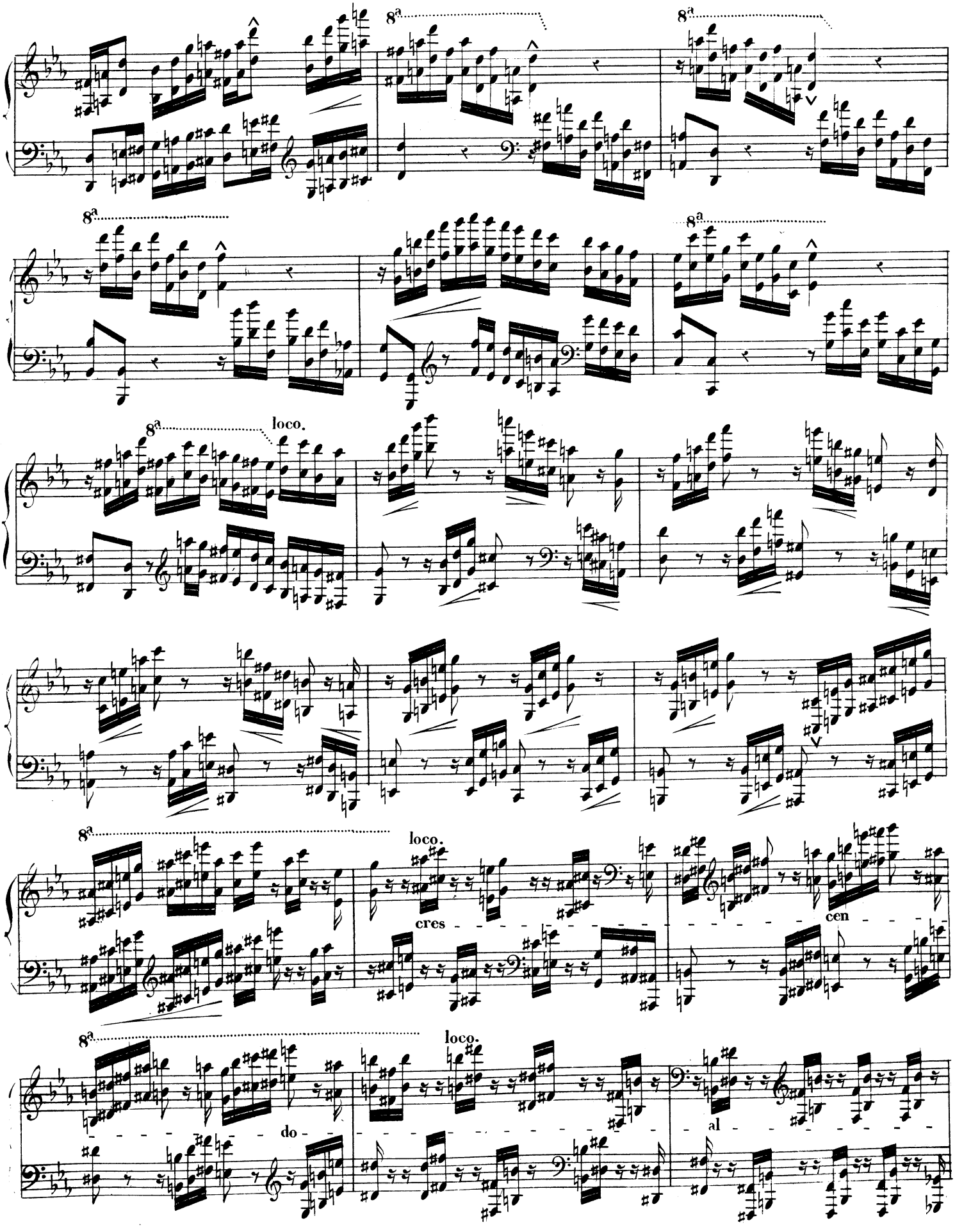


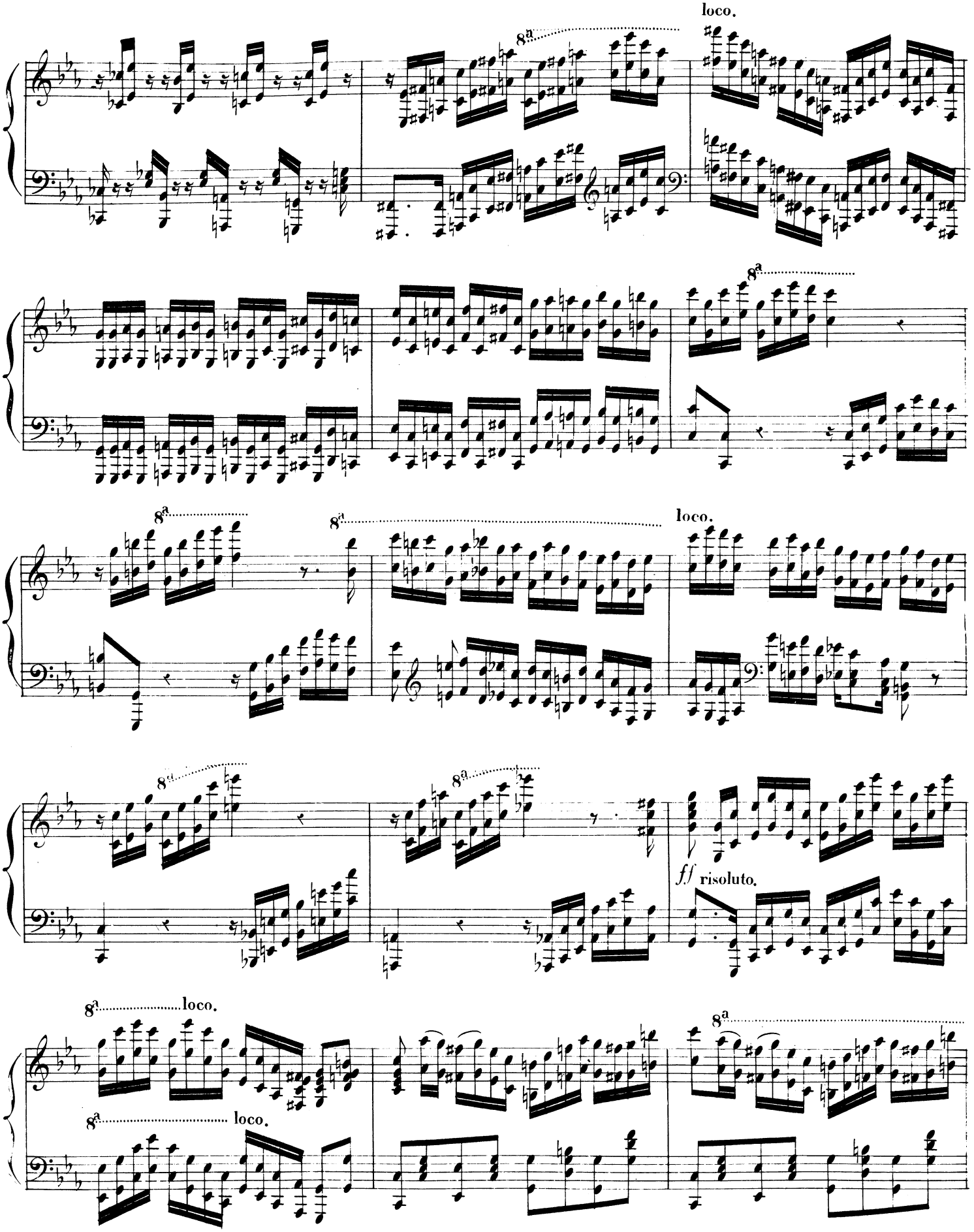

8ª
loco.
Cres.
Ossia.

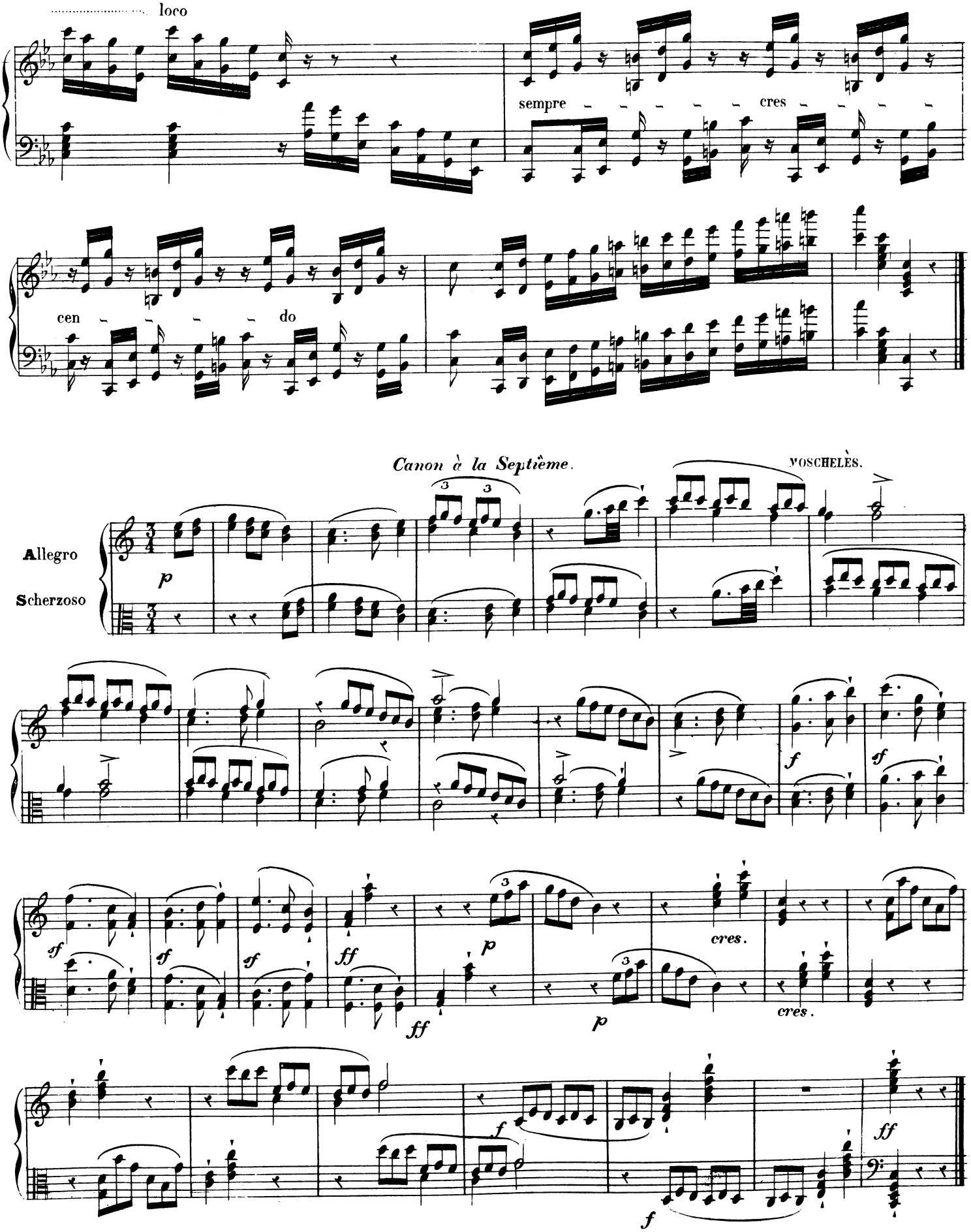
A Capriccio. Allegro spiritoso.

KESSLER,
ETUDES.
N° 8.




8a
8a
8a
8a
8a
loco.
loco.
cres
cen
8a
loco.
do
al

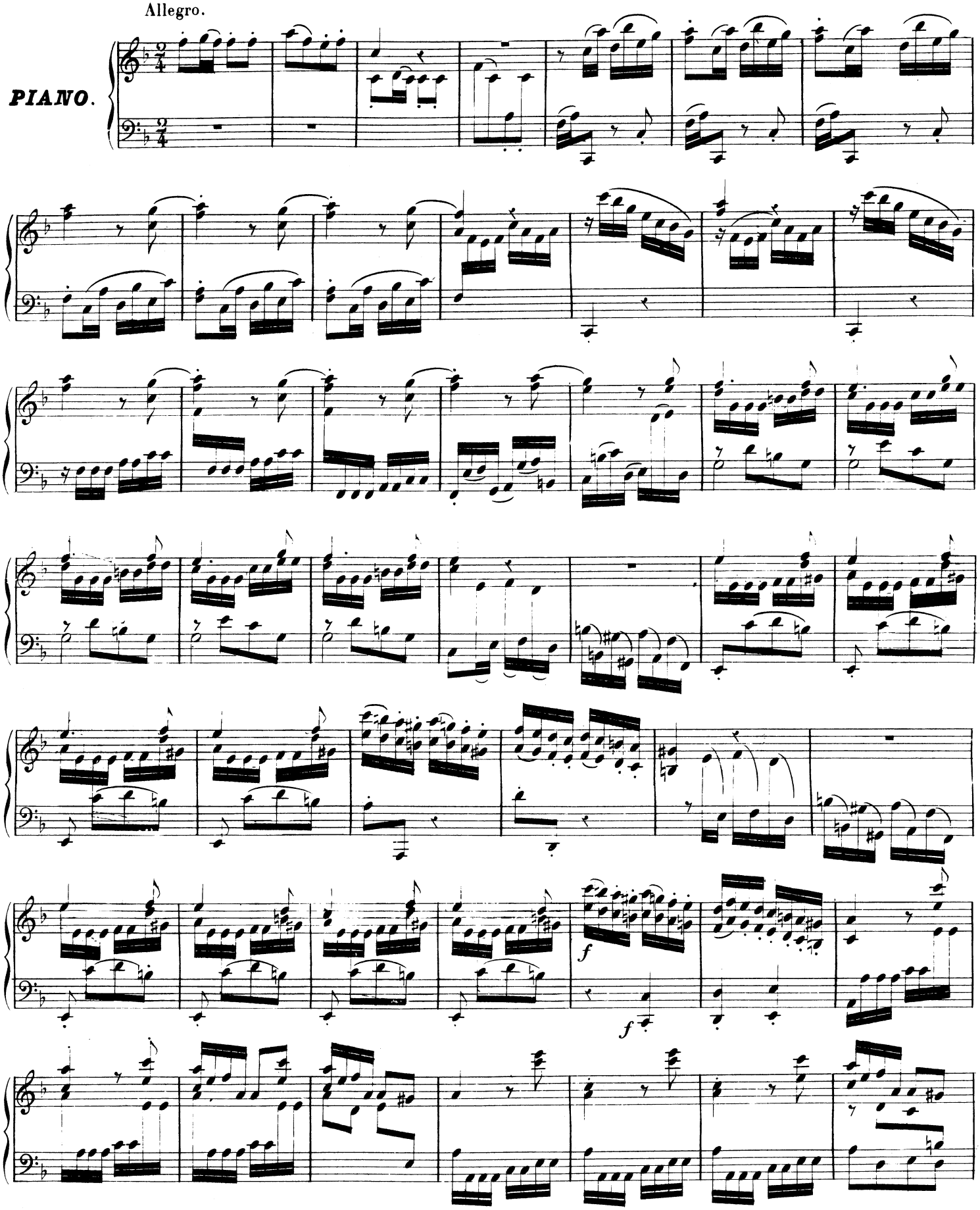

loco.
8a
8a
8a
8a
loco.
8a
8a
ff risoluto.
8a loco.
8a loco.
8a

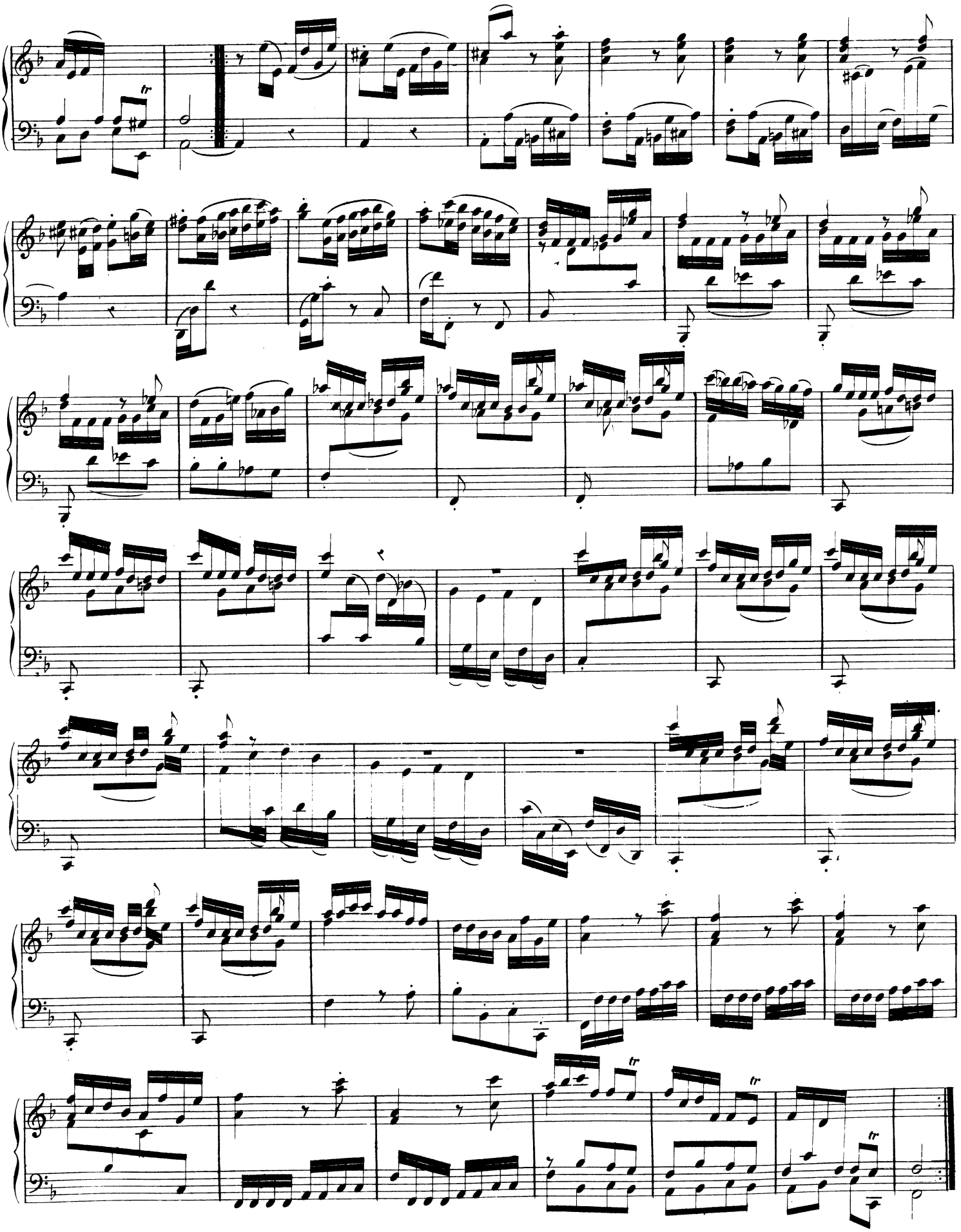

loco
sempre
cres
cen
do
Canon à la Septième.
MOSCHELÈS.
Allegro
Scherzoso
p
f
sf
ff
cres.

ETUDE COMPOSÉE PAR DOMINICO SCARLATTI

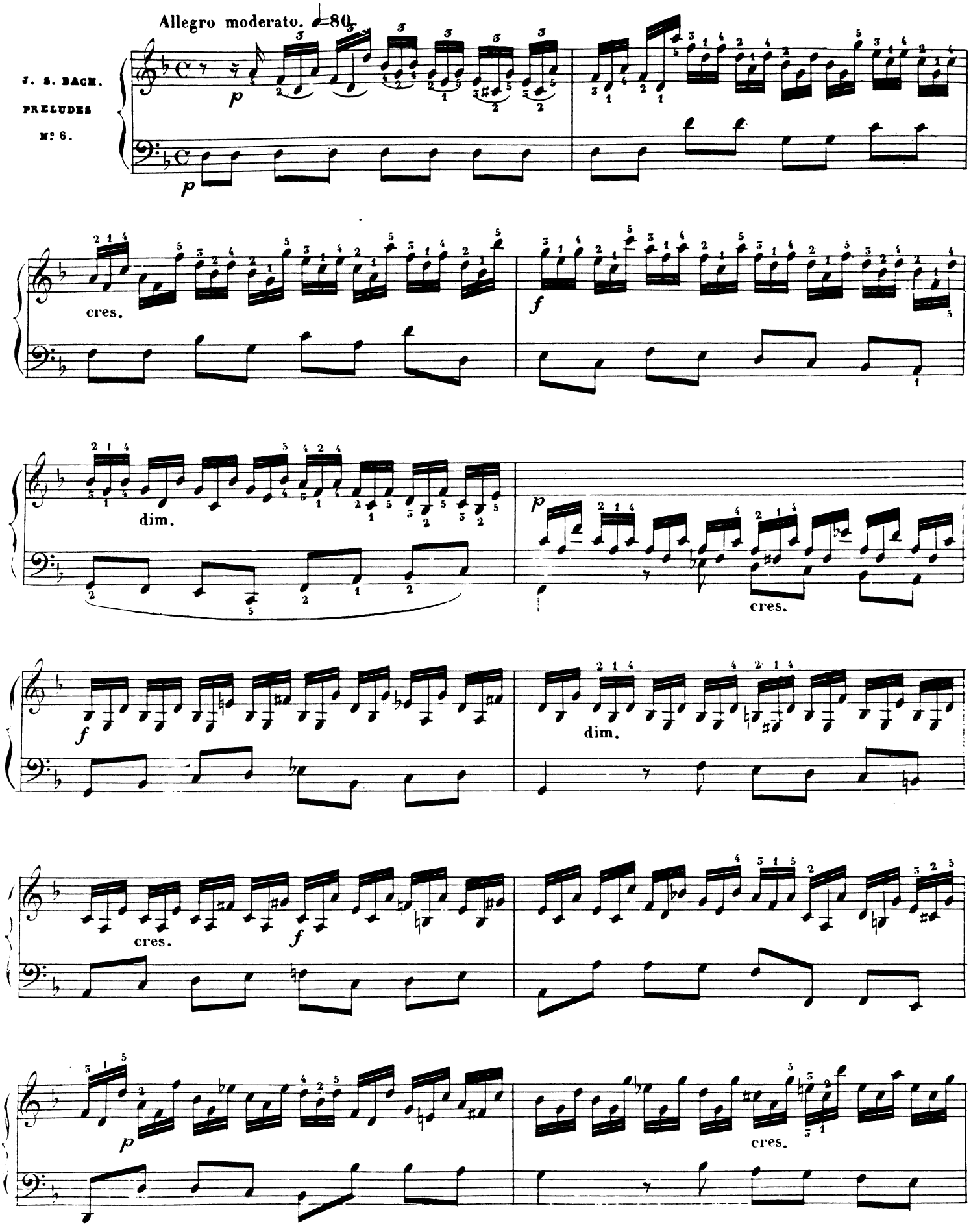
Allegro.

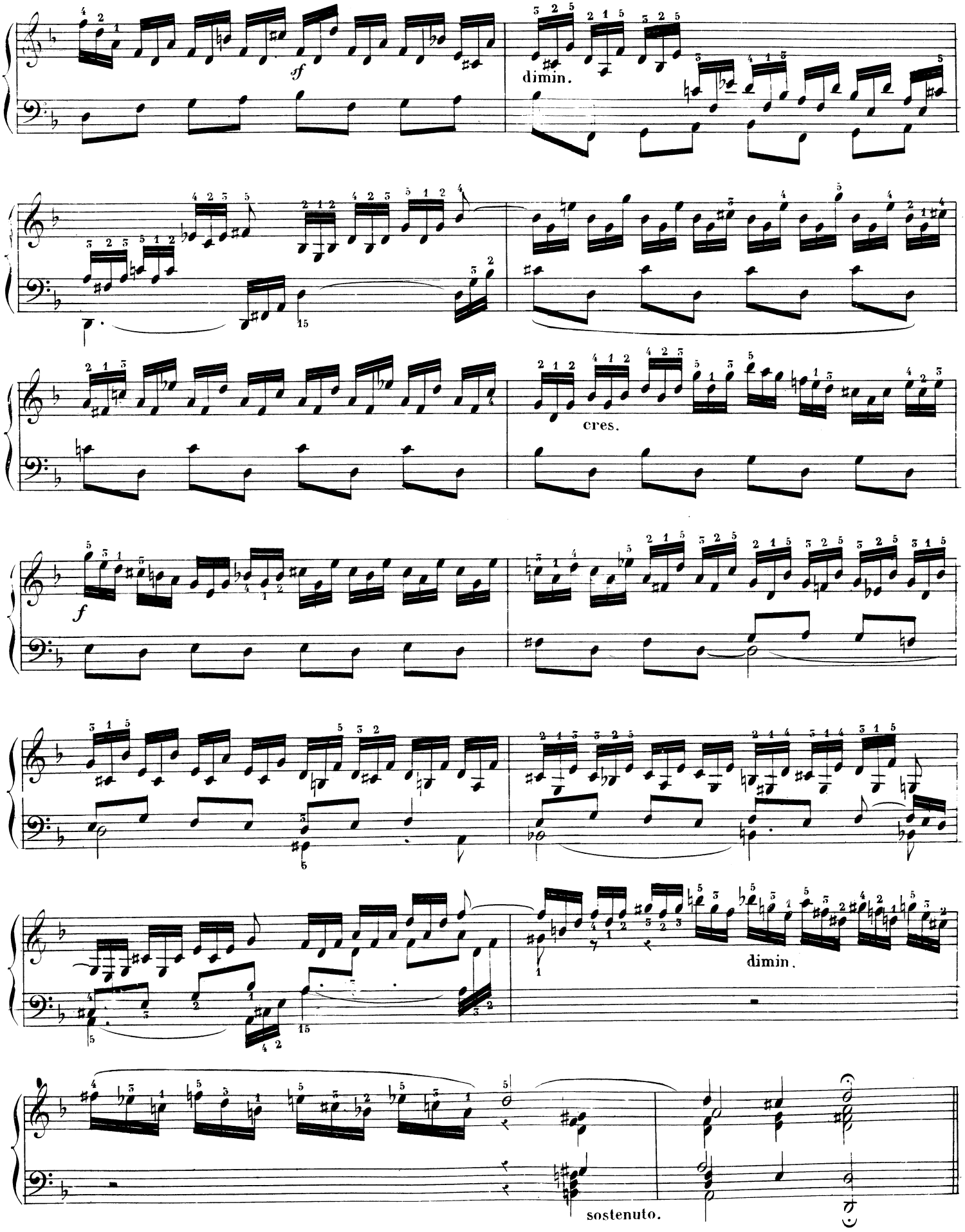
PIANO.





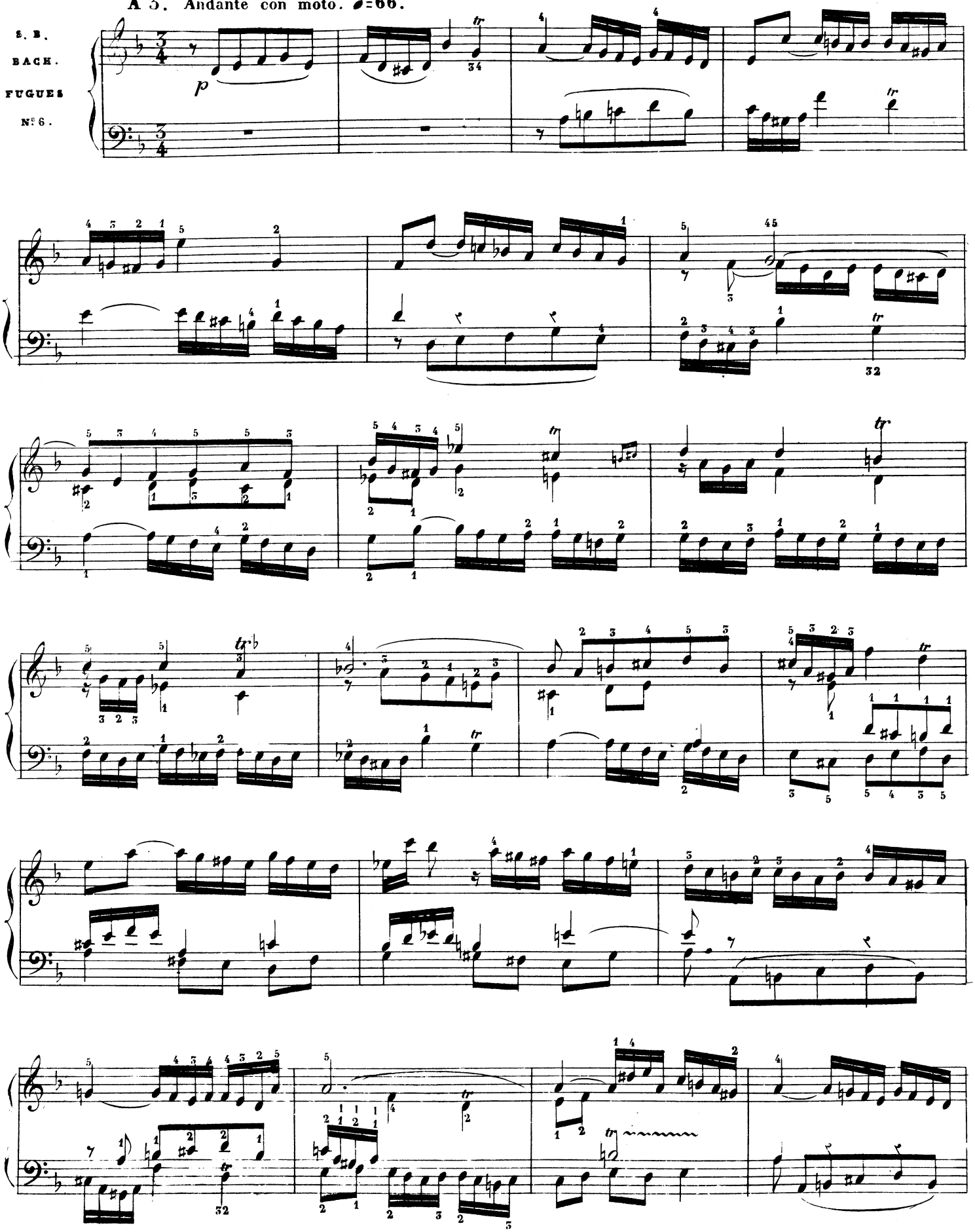
J. S. BACH.
PRELUDES
N: 6.

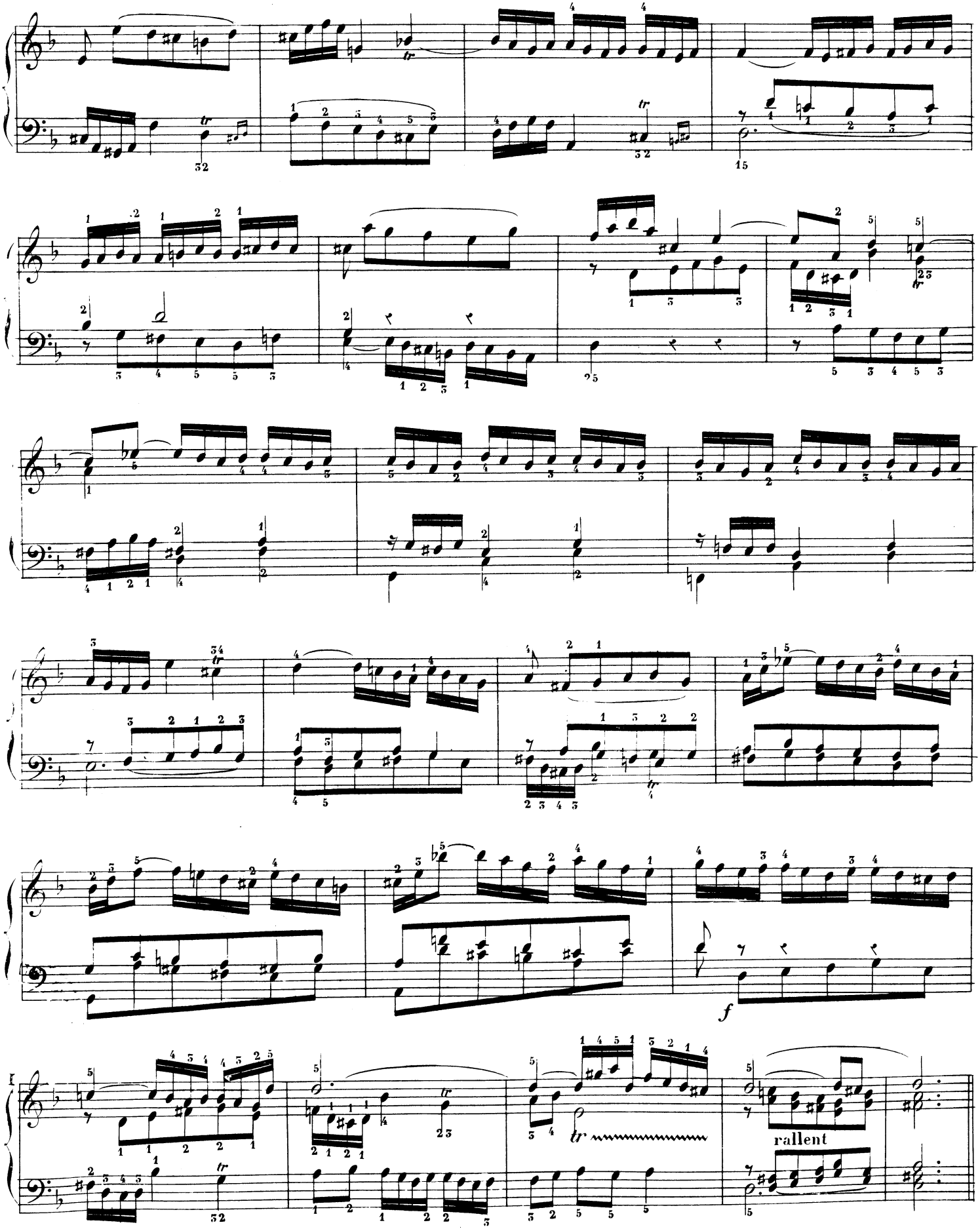



sf
dimin.
cres.
f
dimin.
sostenuto.

A 3. Andante con moto. ♩=66.

S. B. BACH. FUGUES N° 6.




rallent

2e partie

MÉTHODE DES MÉTHODES

POUR LE PIANO

PAR

F. J. FÉTIS ET J. MOSCHELÈS

2 ème PARTIE

18

ÉTUDES DE PERFECTIONNEMENT

POUR LE PIANO COMPOSÉES

PAR

Bénédict
Chopin
Döhler
Heller
Liszt
Mendelsohn
Moschelès
Henselt
Méreaux
Rosenhain
Thalberg
et Wolff.

PRIX : 18 f.

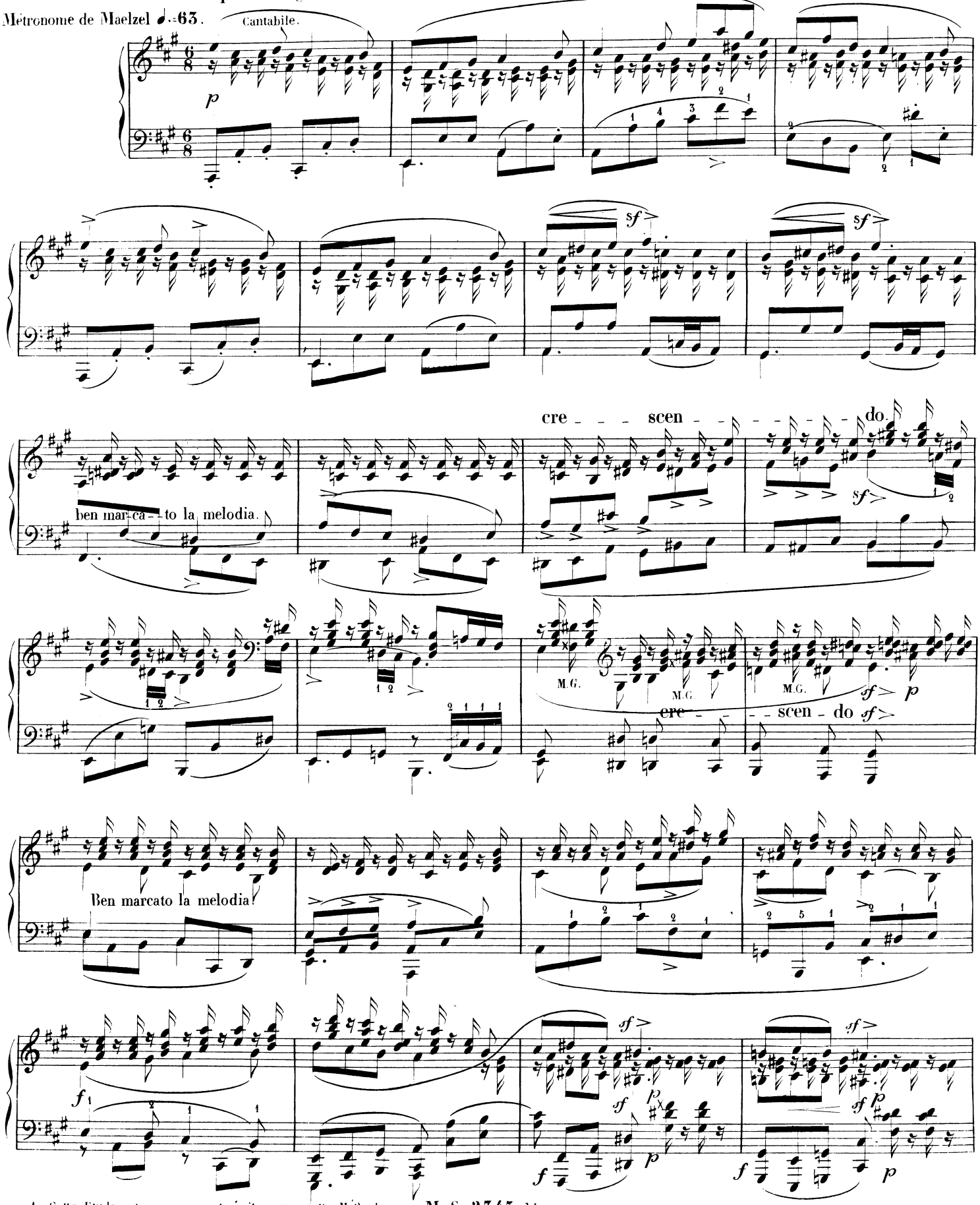
Paris, MAURICE SCHLESINGER, Editeur
Rue Richelieu n°

L'ENJOUEMENT, ÉTUDE (1)

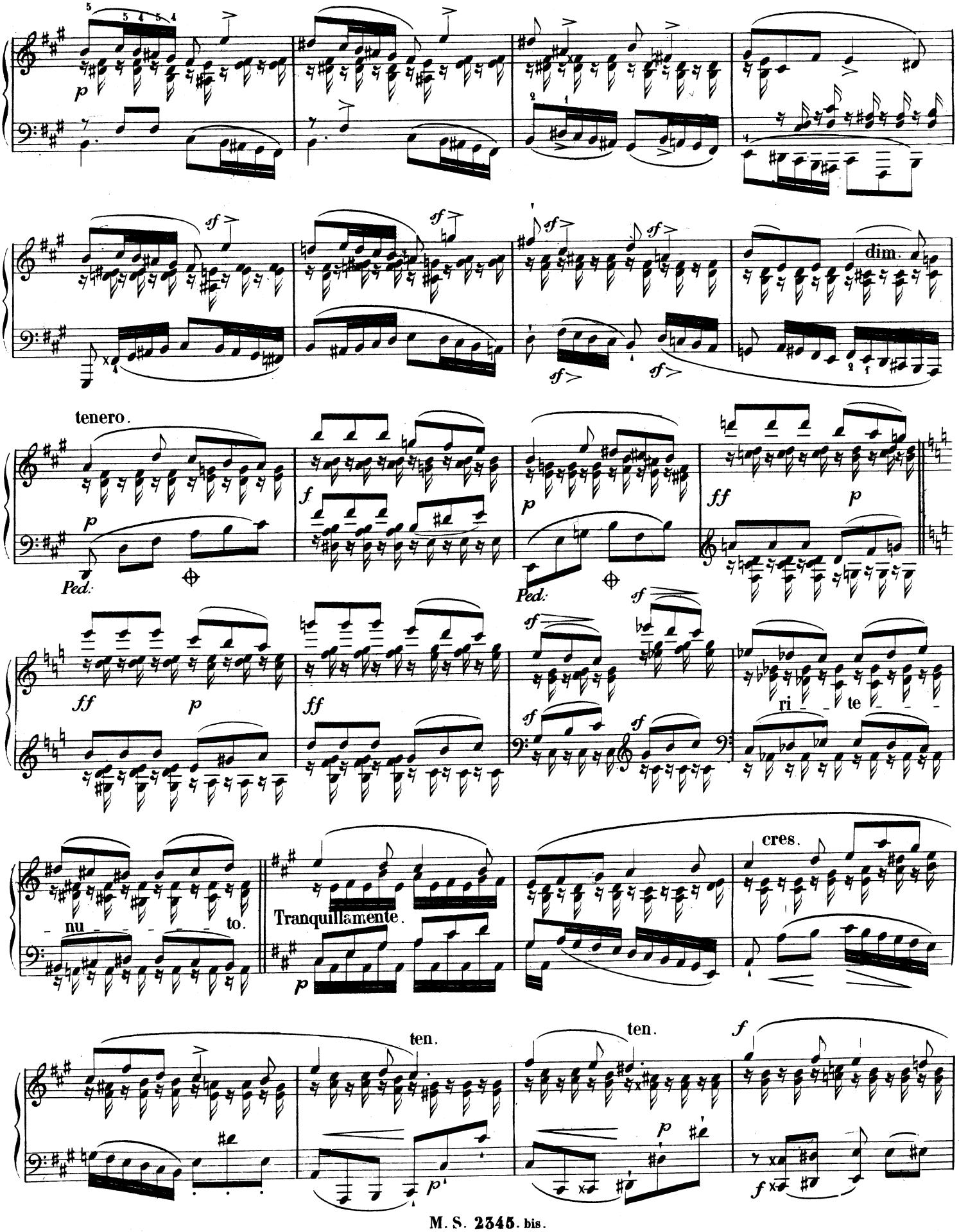
J. MOSCHELES.

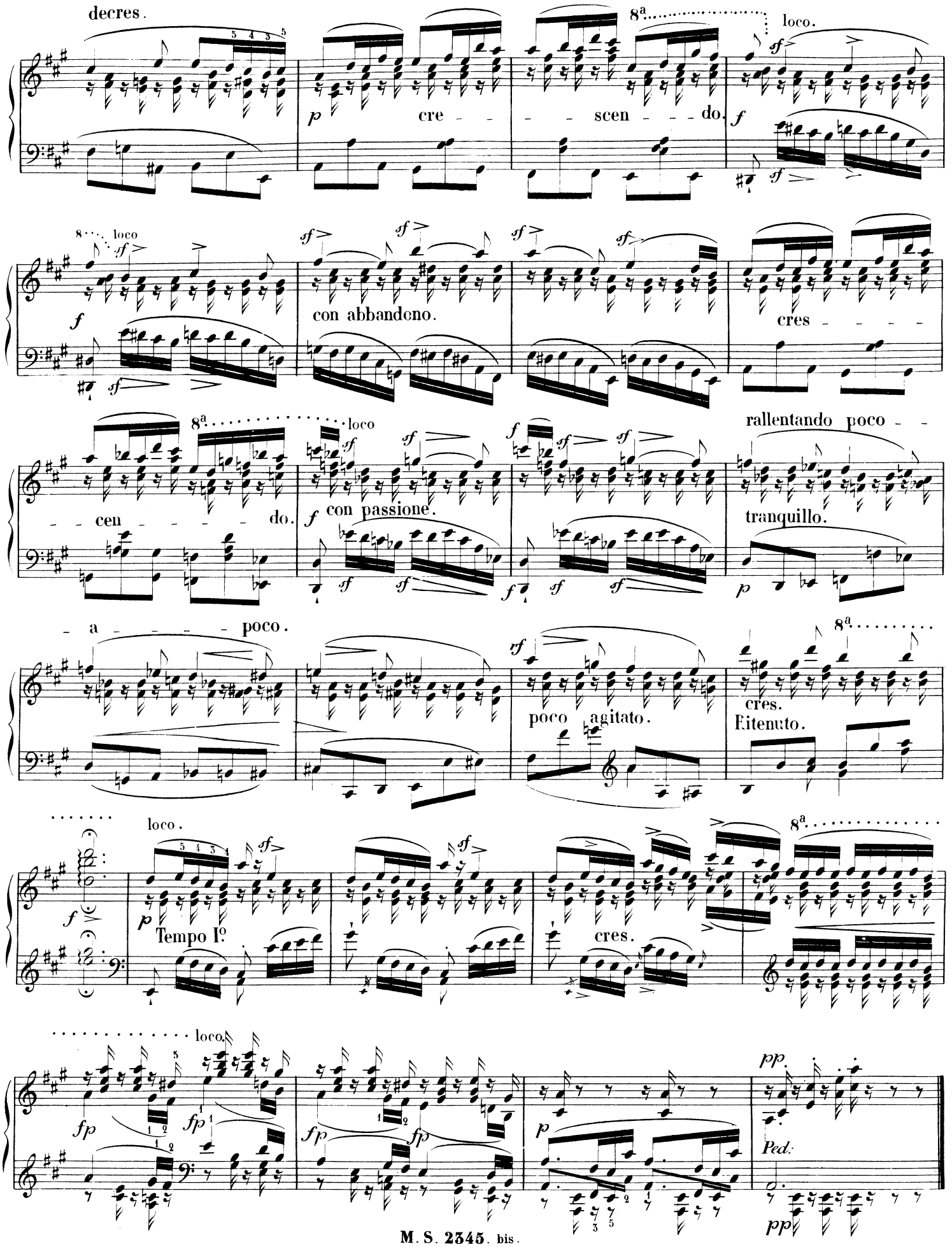
Andantino quasi Allegretto.

Métronome de Maelzel ♩.=63.



1 Cette Etude est expressement écrite pour cette Méthode.


tenero.
Ped.
Ped.
ri te
nu to.
Tranquillamente.
cres.
ten.
ten.


decres.
cre - - - scen - - - do.
loco.
con abbandono.
cres - - - - - cen - - - - - do.
con passione.
rallentando poco - - a - - - - poco.
tranquillo.
poco agitato.
cres.
Ritenuto.
Tempo I°.
cres.
Ped.

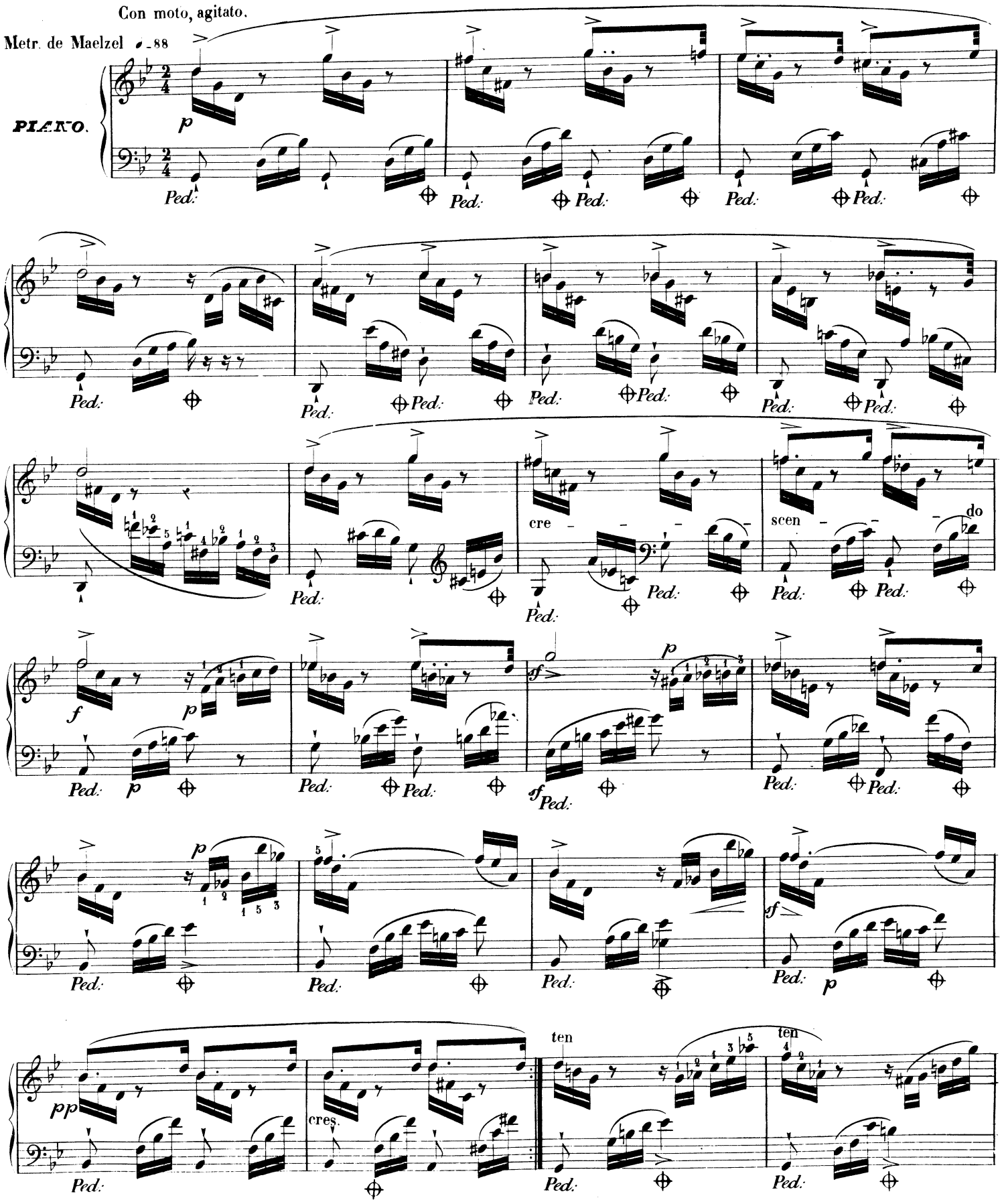
L'AMBITION, ÉTUDE. (I)

J. MOSCHELES.

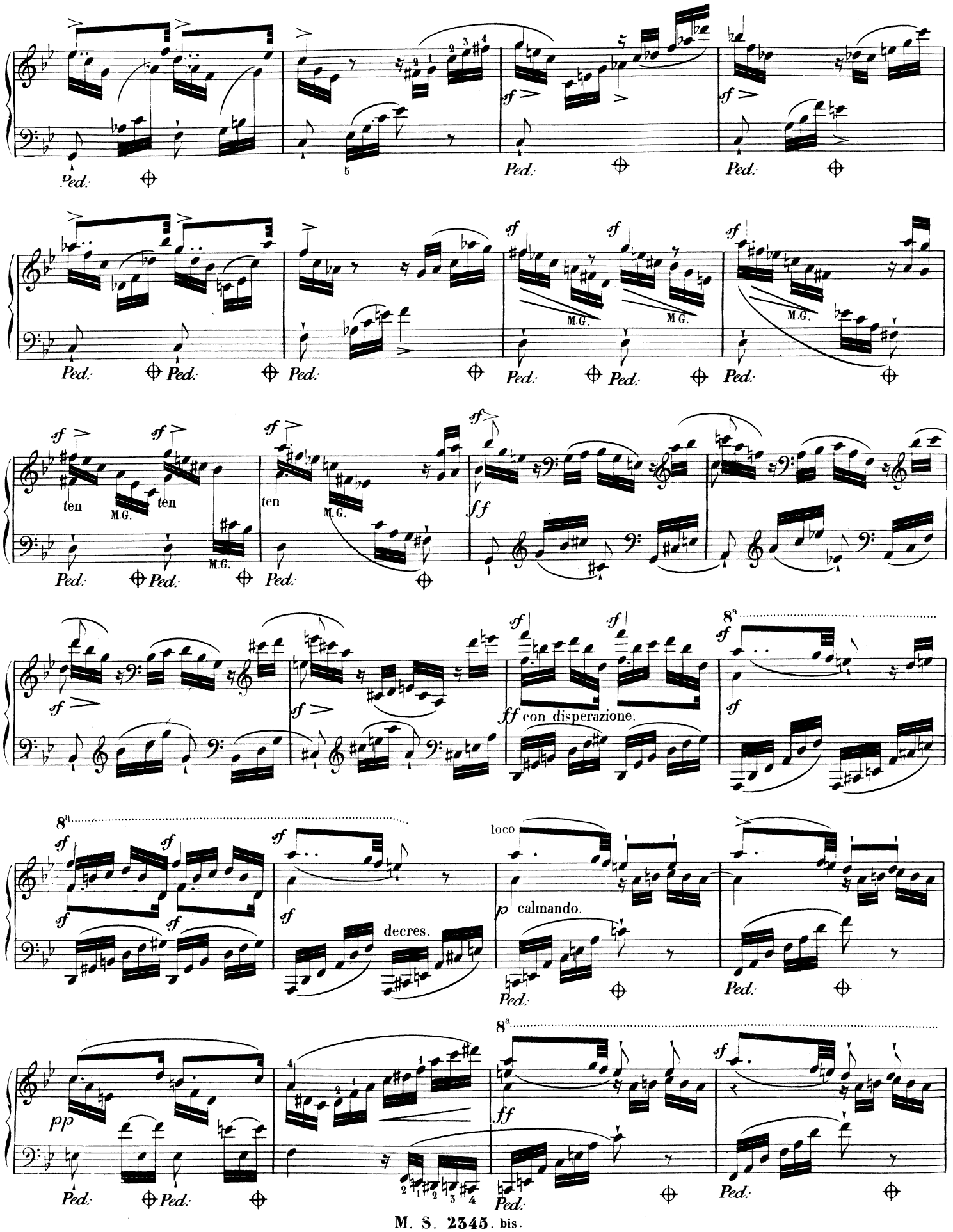
Con moto, agitato.

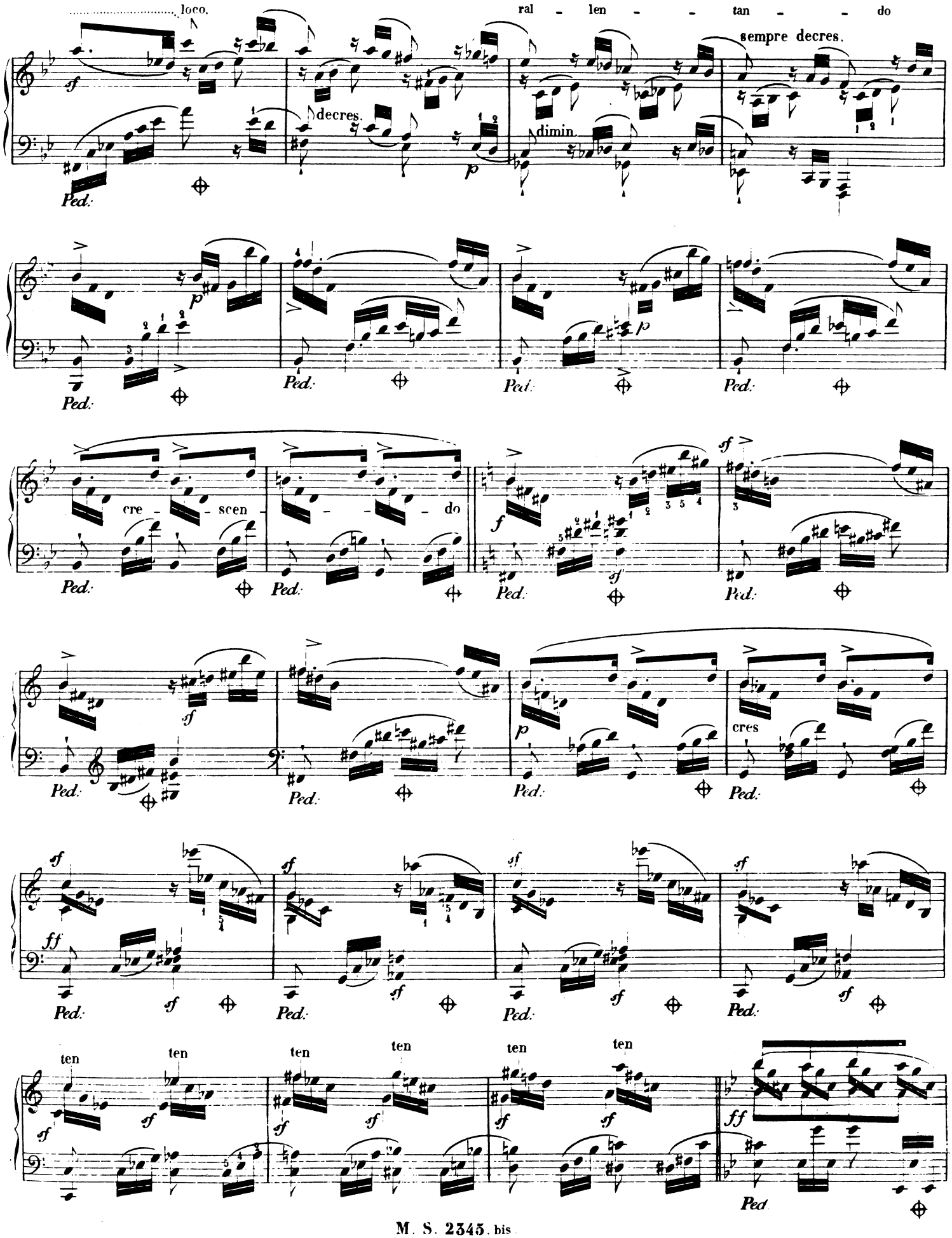
Metr. de Maelzel ♩=88

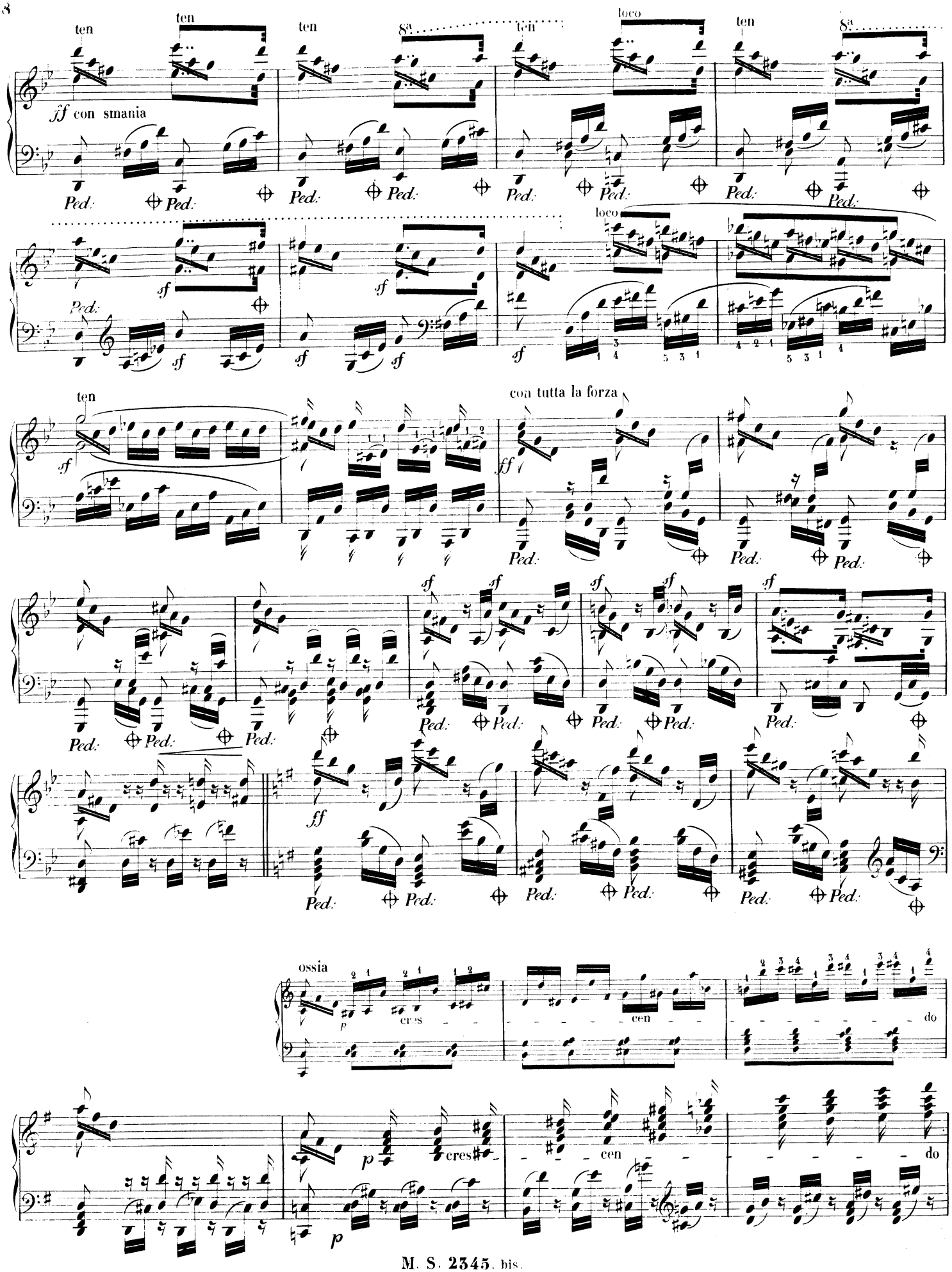
PIANO.

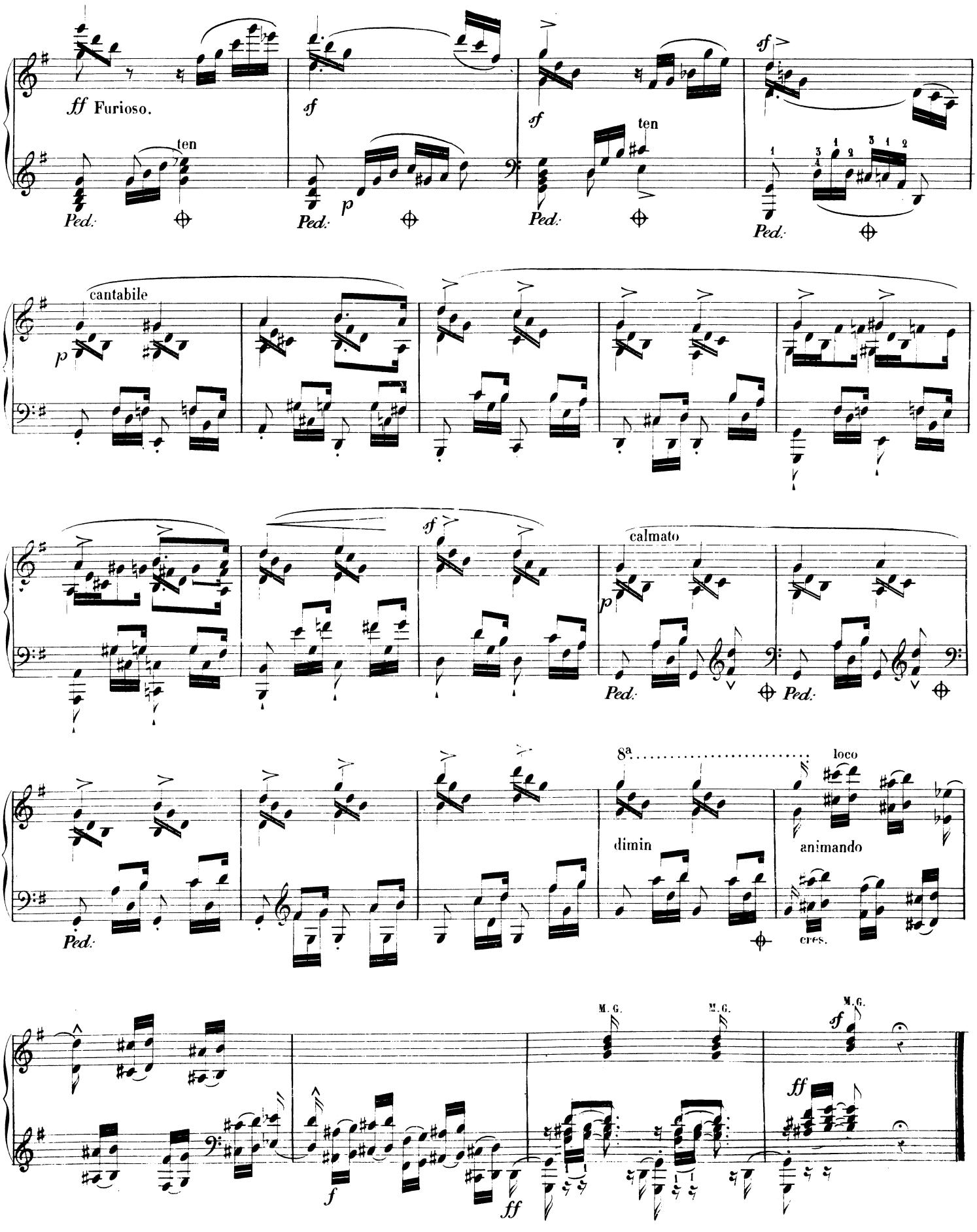


(1) Cette Etude est expressement composée pour cette Méthode.


Ped.
sf
M.G.
ten
ff
con disperazione.
8a
decres.
loco
p calmando.
pp


loco.
ral - len - - tan - - do
sempre decres.
decres.
dimin.
cre - - scen - - - do
cres
ten
ten
ten
ten
ten
ten
Ped.


ten
ten
ten
8a
ten
loco
ten
8a
ff con smania
Ped.
sf
loco
ten
con tutta la forza
ff
sf
ossia
cres
cen
do
p
cres
cen
do

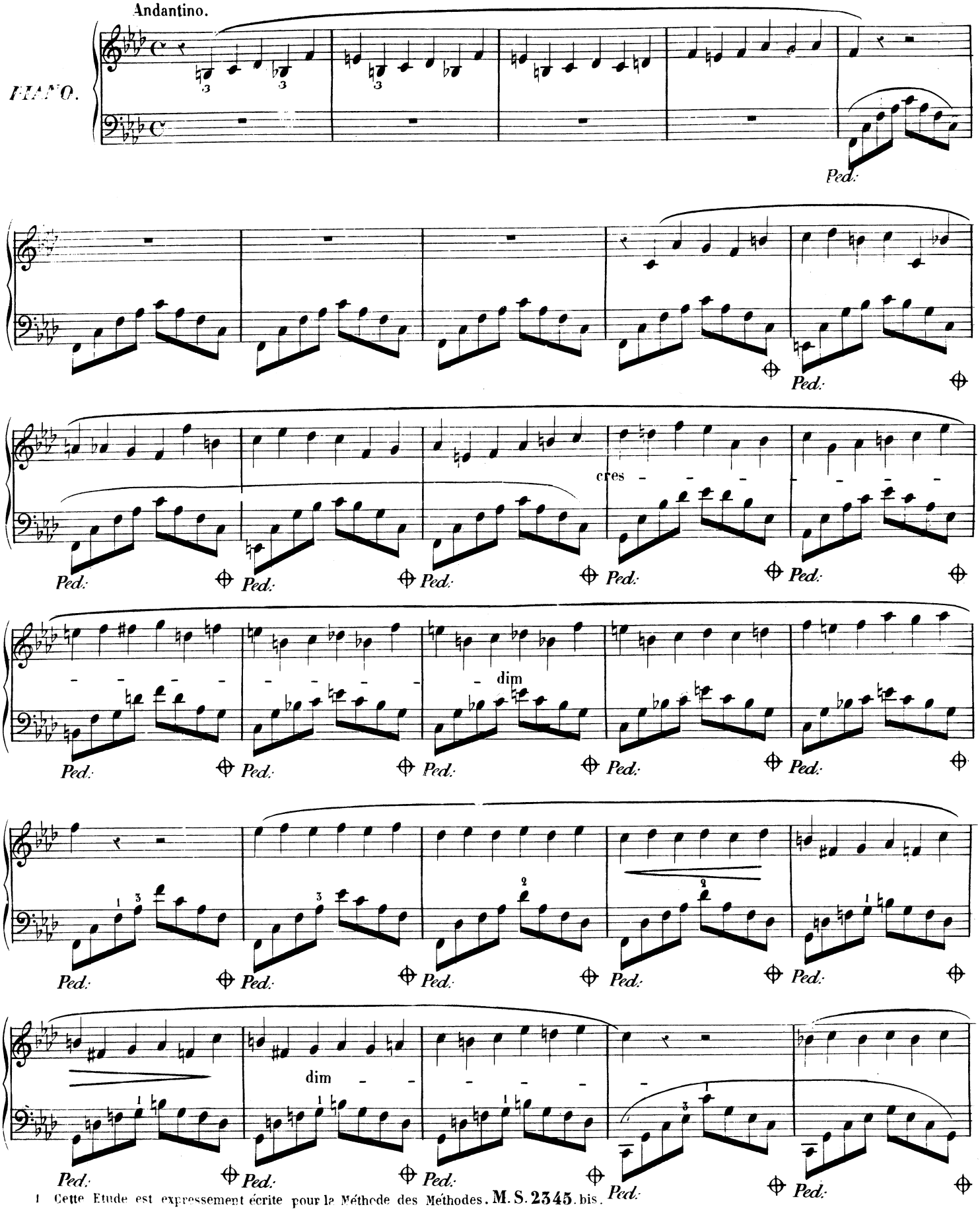

ff Furioso.
ten
Ped.
sf
p
cantabile
calmato
8a
loco
dimin
animando
cres.
M. G.
ff

ÉTUDE (1)

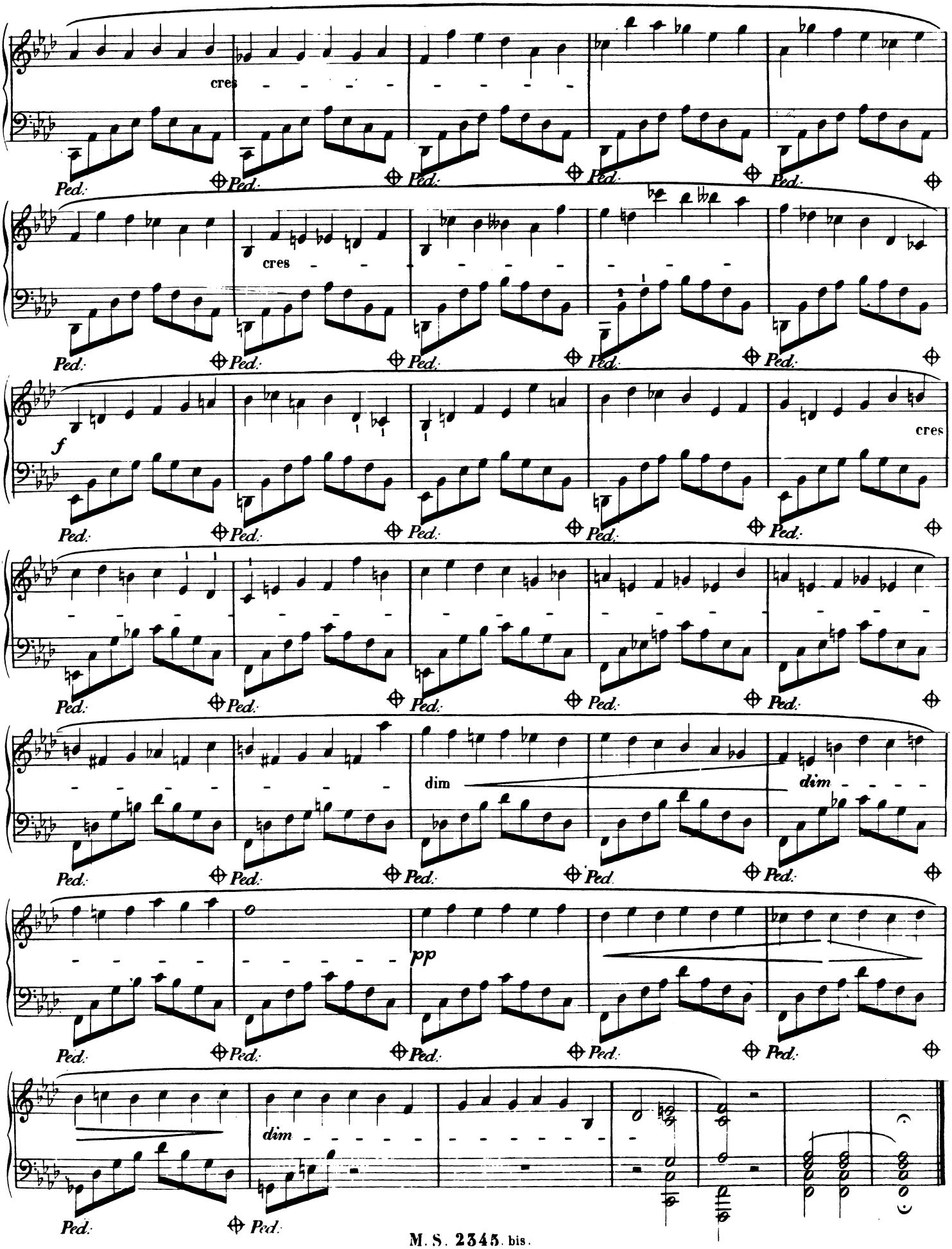
F. CHOPIN.

Andantino.

PIANO.



1 Cette Etude est expressement écrite pour la Méthode des Méthodes. M. S. 2345. bis.


cres
Ped.
cres
f
cres
dim
dim
pp
dim

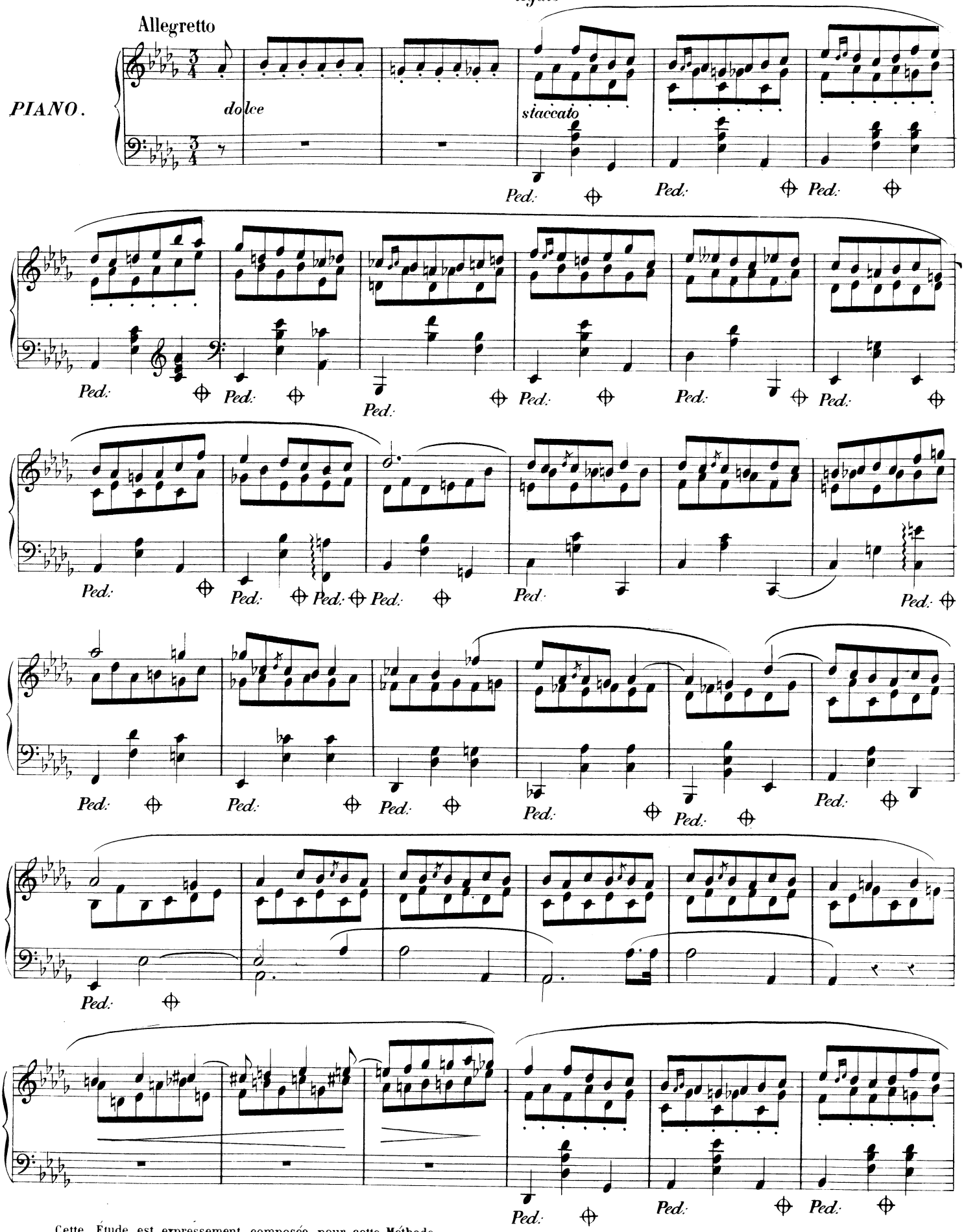
ETUDE (1)

F. CHOPIN.

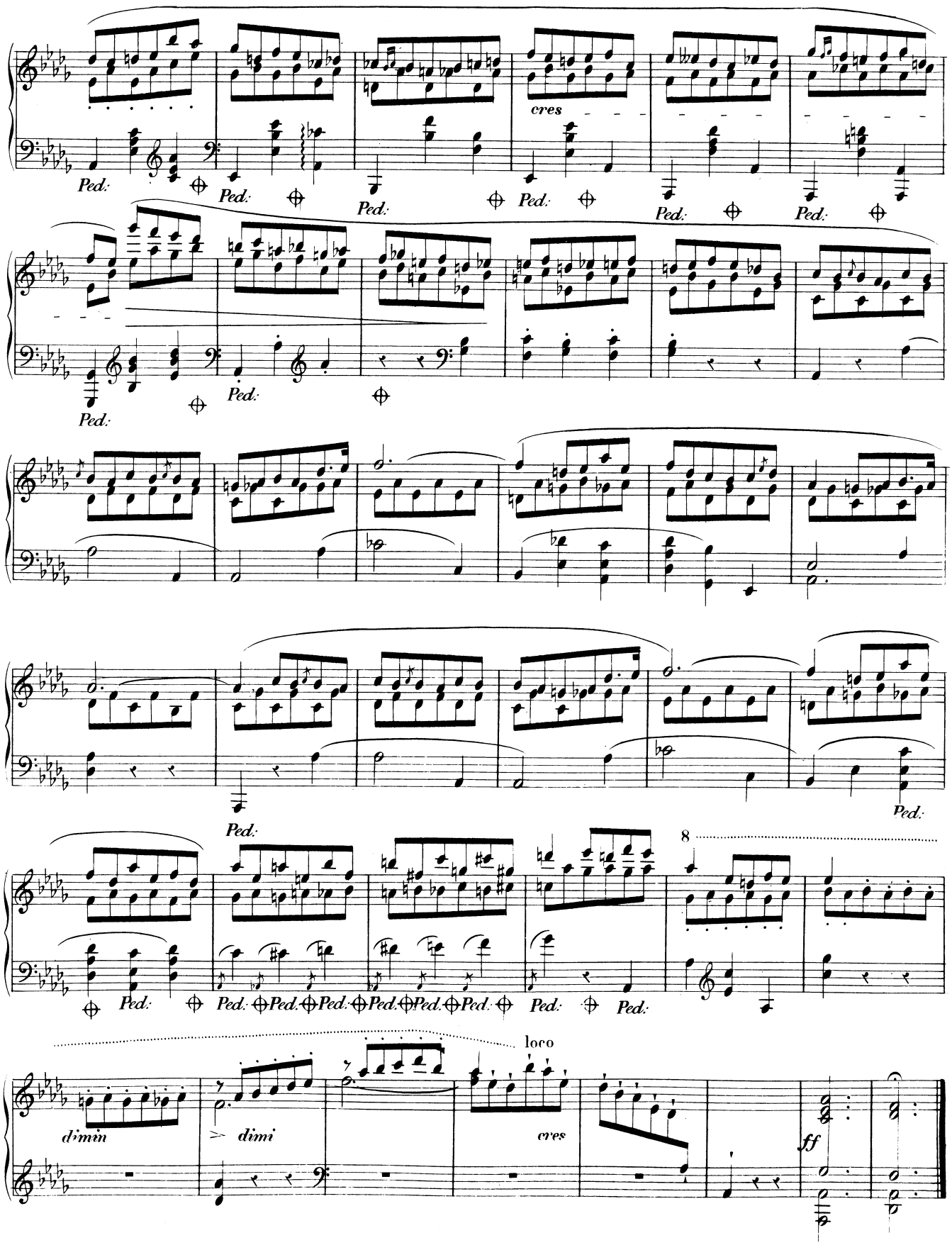
Allegretto

PIANO.

dolce *legato* *staccato*



Cette Étude est expressement composée pour cette Méthode.

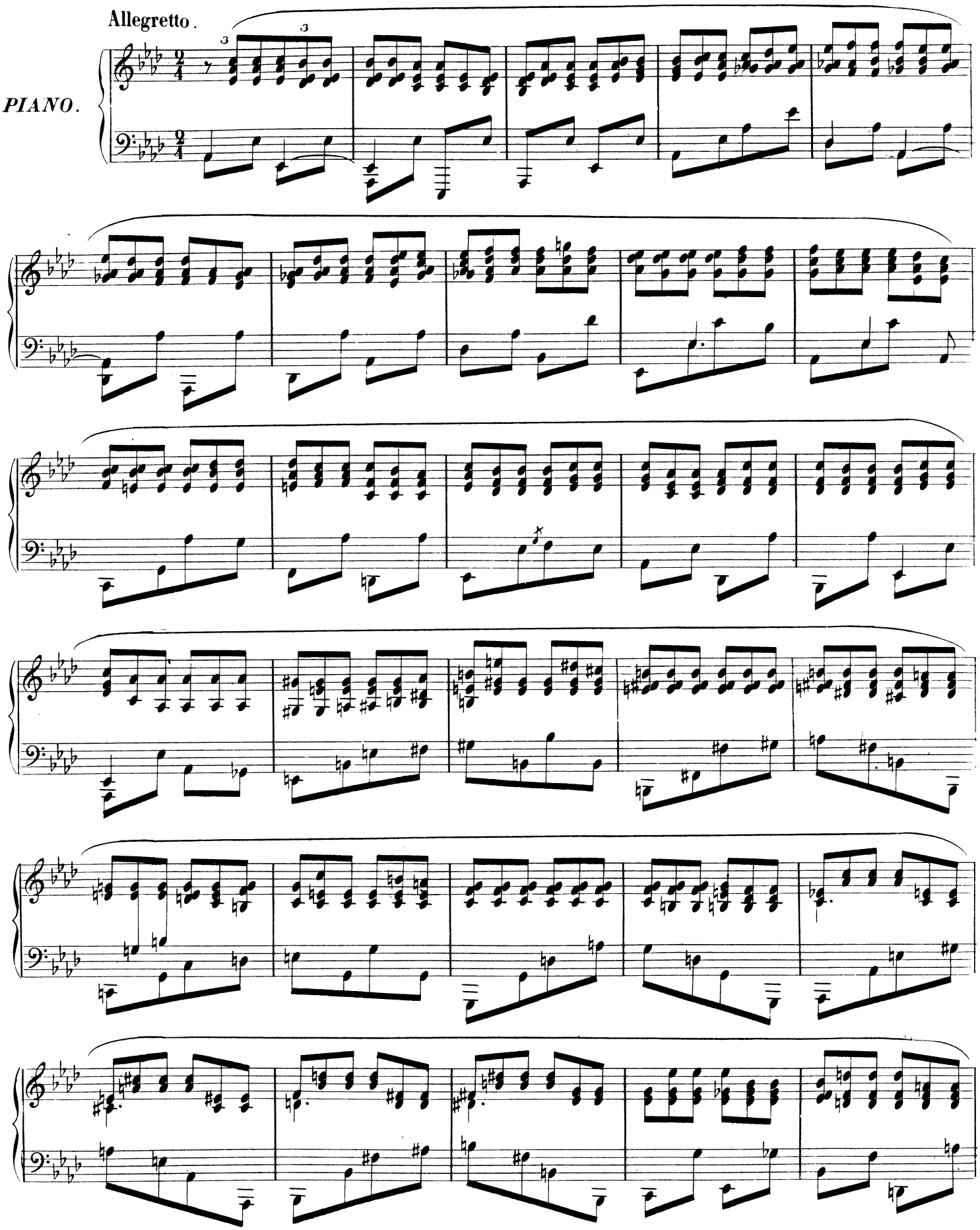

cres
Ped.
8
loco
dimin
dimi
cres
ff

ÉTUDE (1)

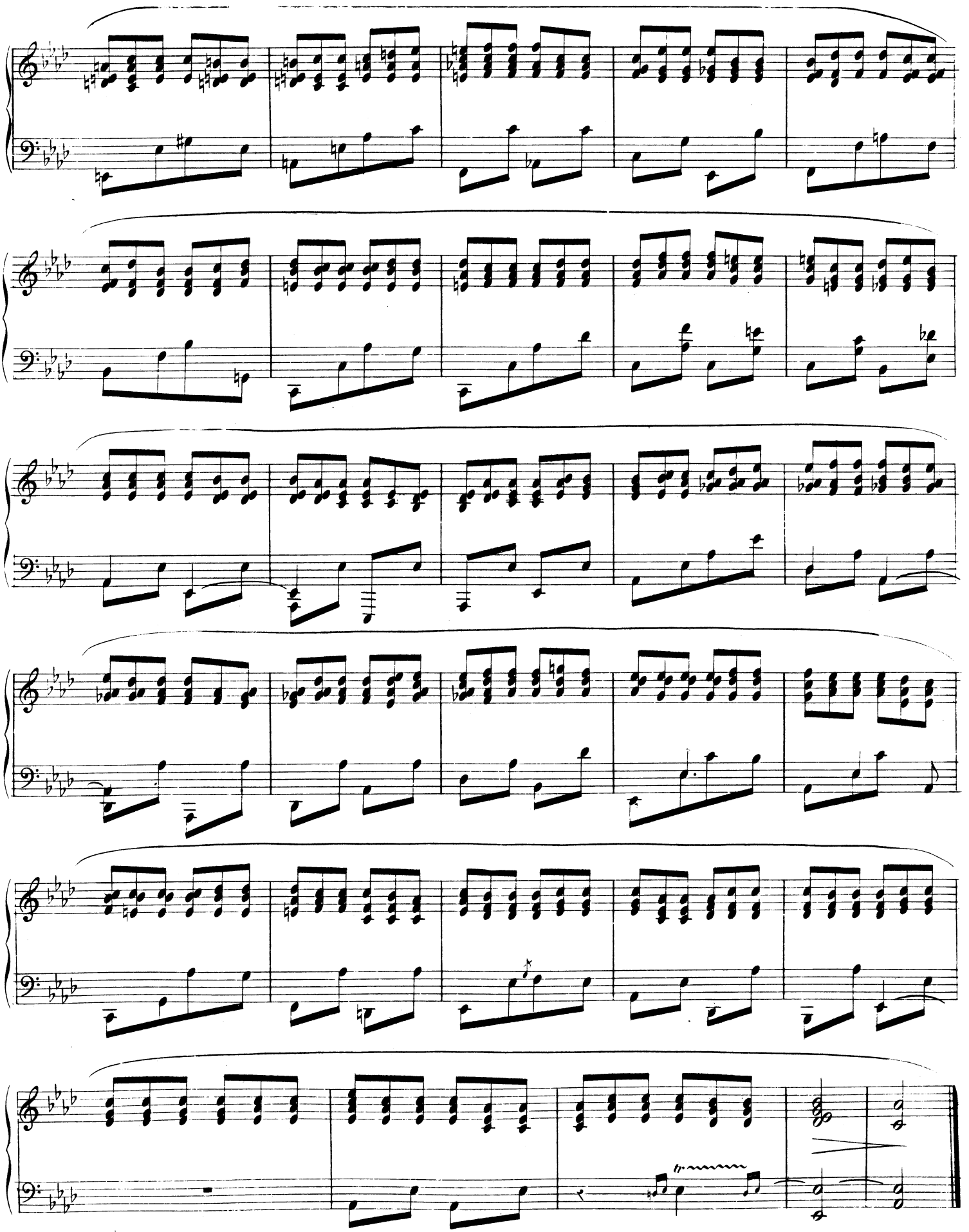
F. CHOPIN.

Allegretto.

PIANO.

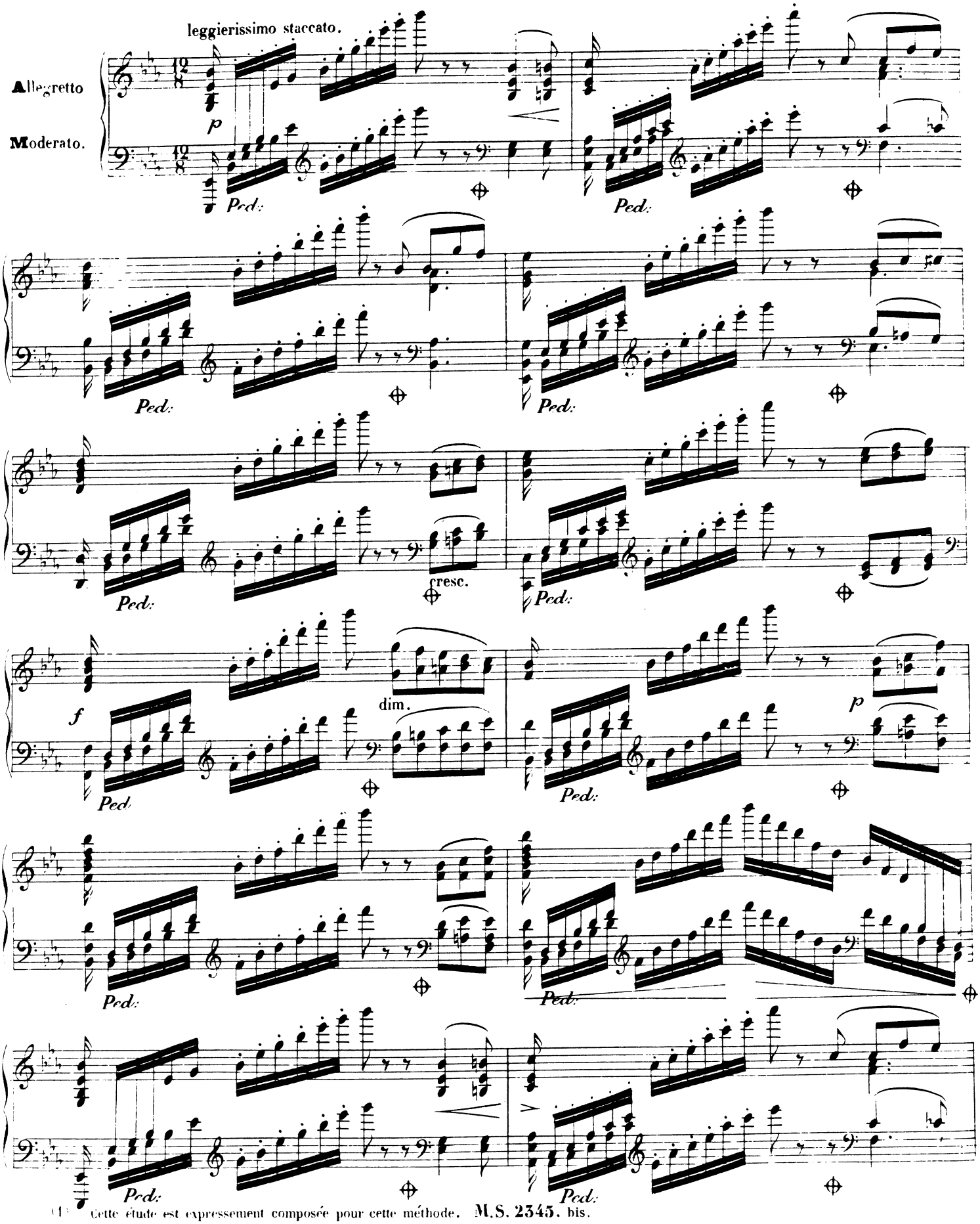


Cette étude est expressement composée pour la Méthode des Méthodes. M. S. 2345. bis.

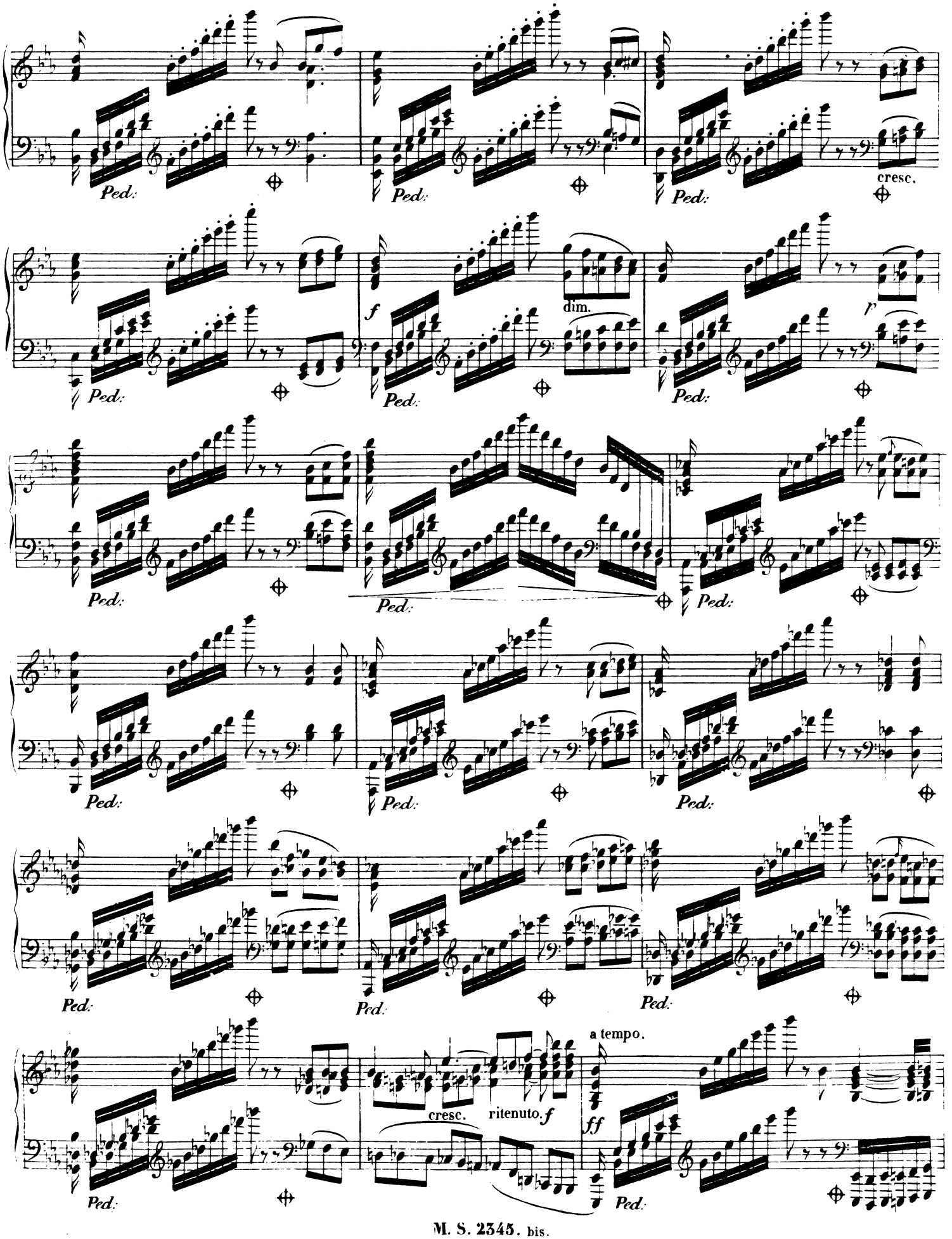


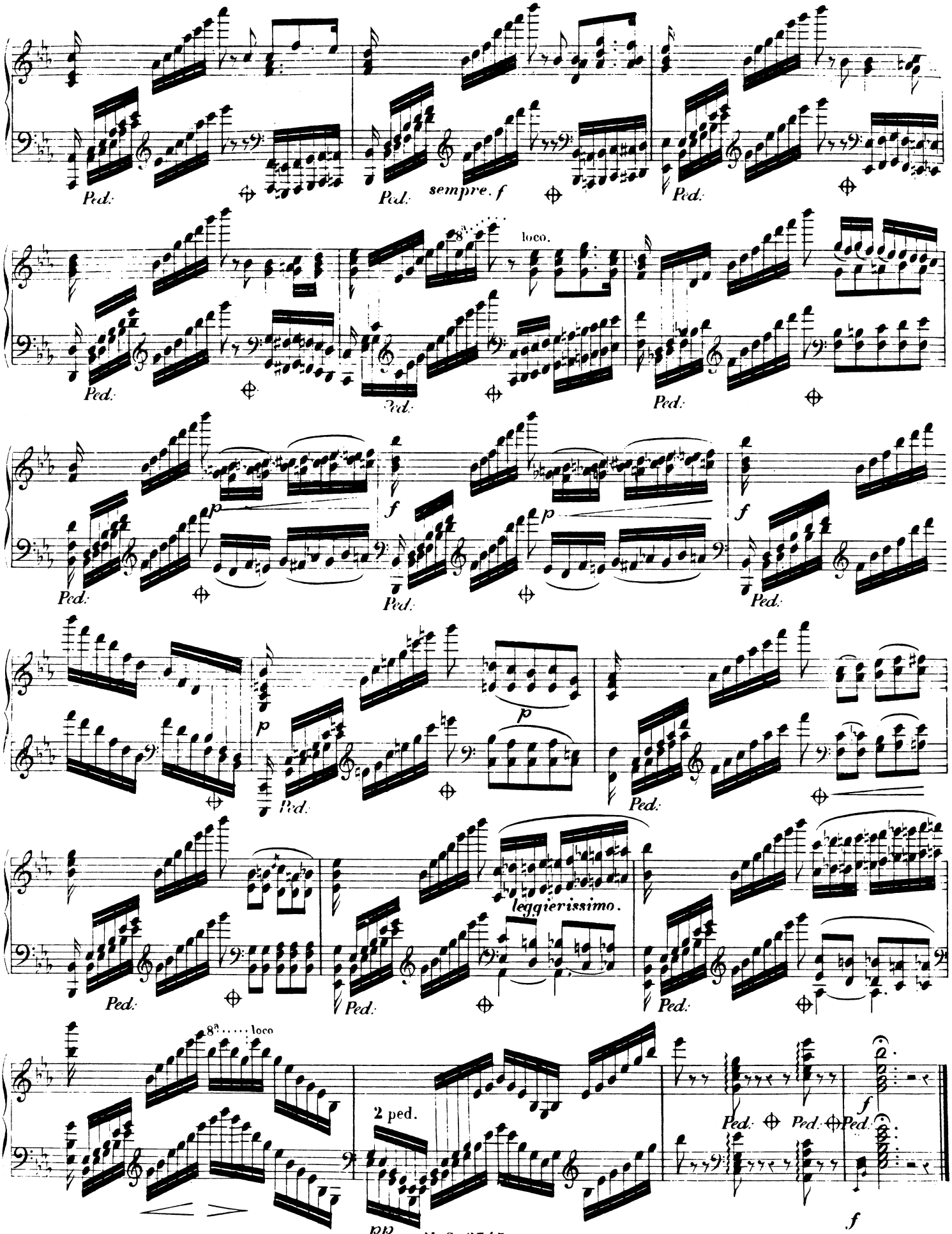
ÉTUDE (1)

S. THALBERG.



(1) Cette étude est expressement composée pour cette méthode. M.S. 2345. bis.


Ped.
cresc.
f
dim.
p
a tempo.
ff
cresc.
ritenuto.
f


Ped.
sempre. f
loco.
p
f
leggierissimo.
2 ped.
pp

ETUDE. (1)

S. THALBERG.

Allegro.

PIANO.

p

Scherzando.

velocc.

8va

loco.

f

p

p con grazia.

8va

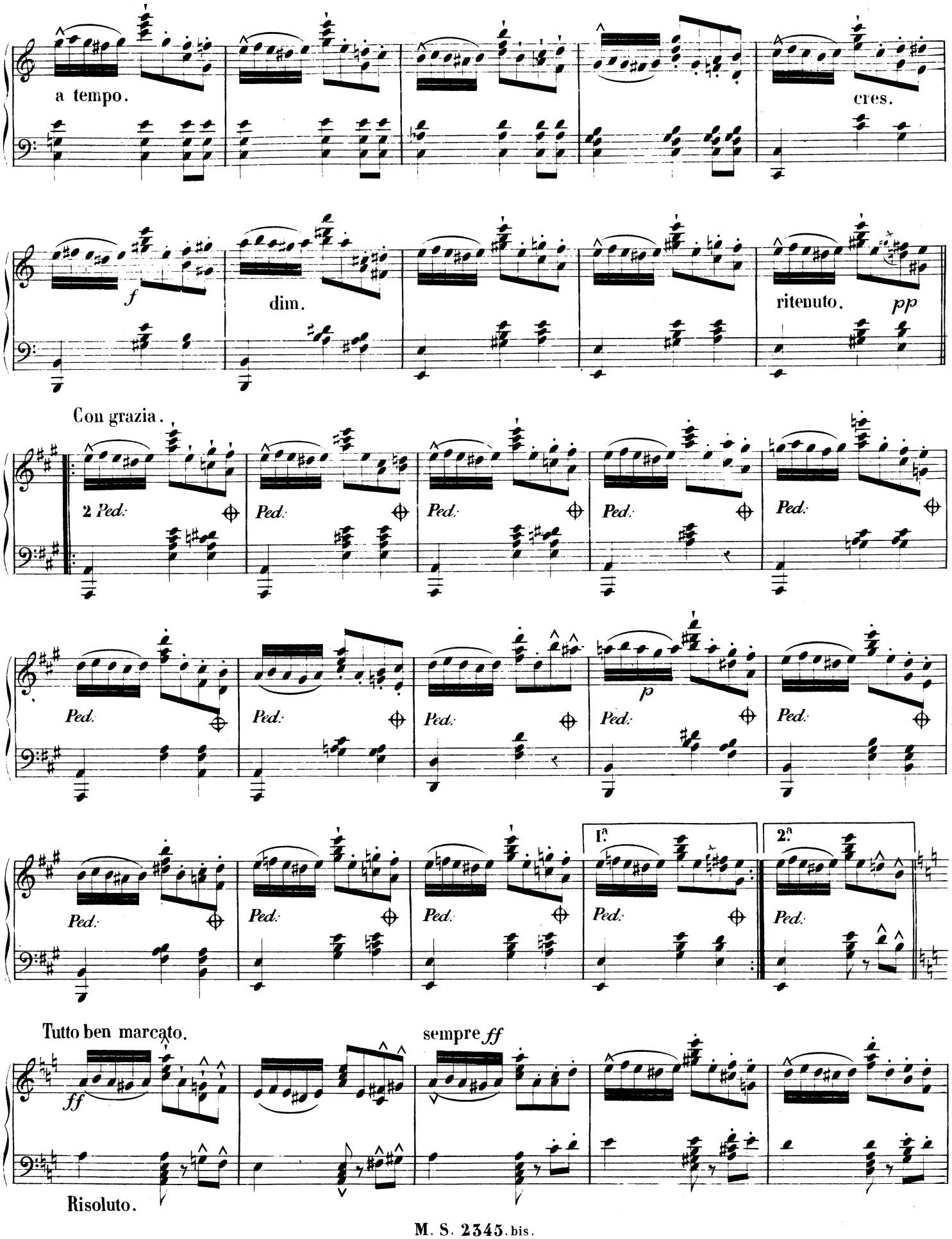
loco

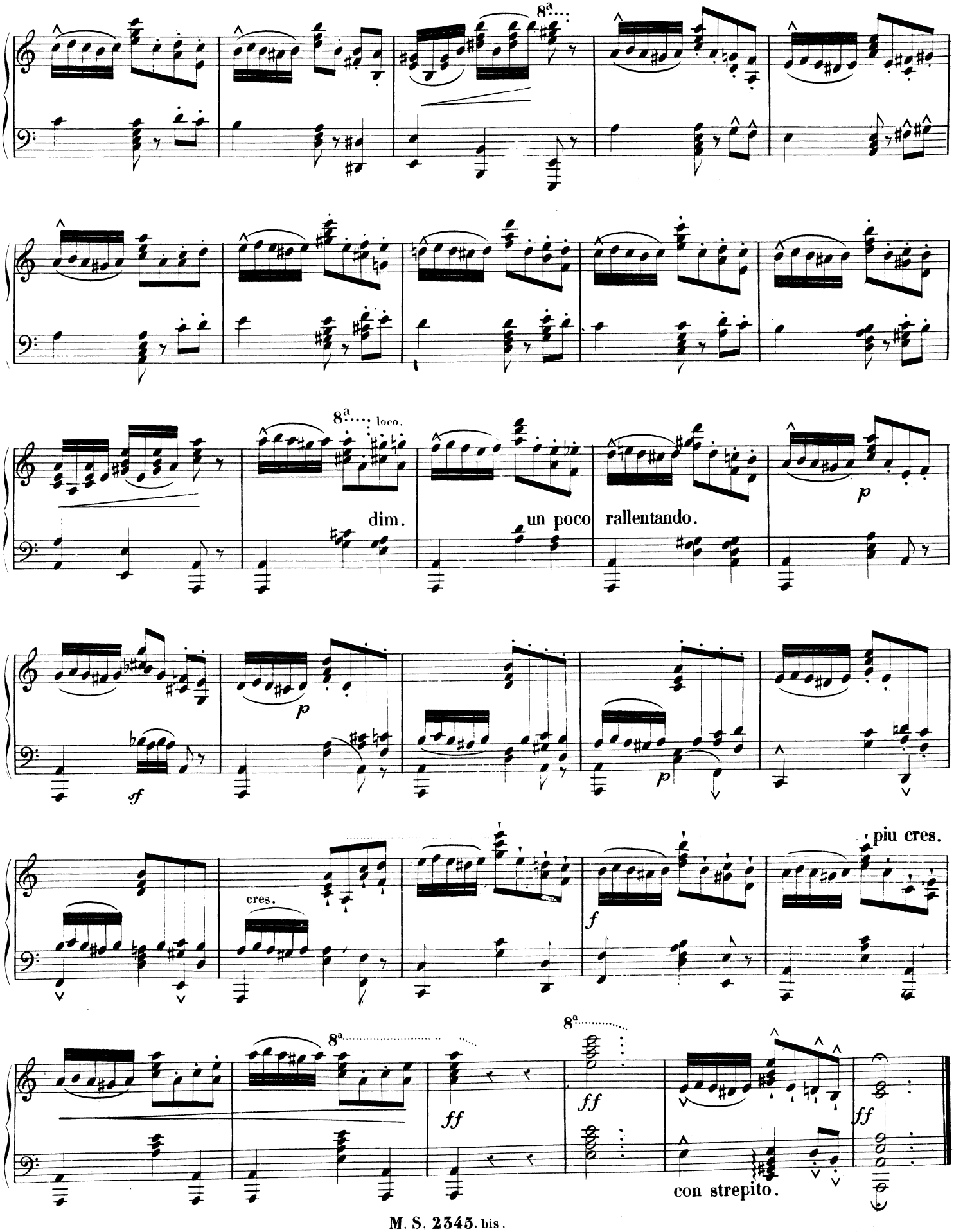
f

p

un poco ritenuto.

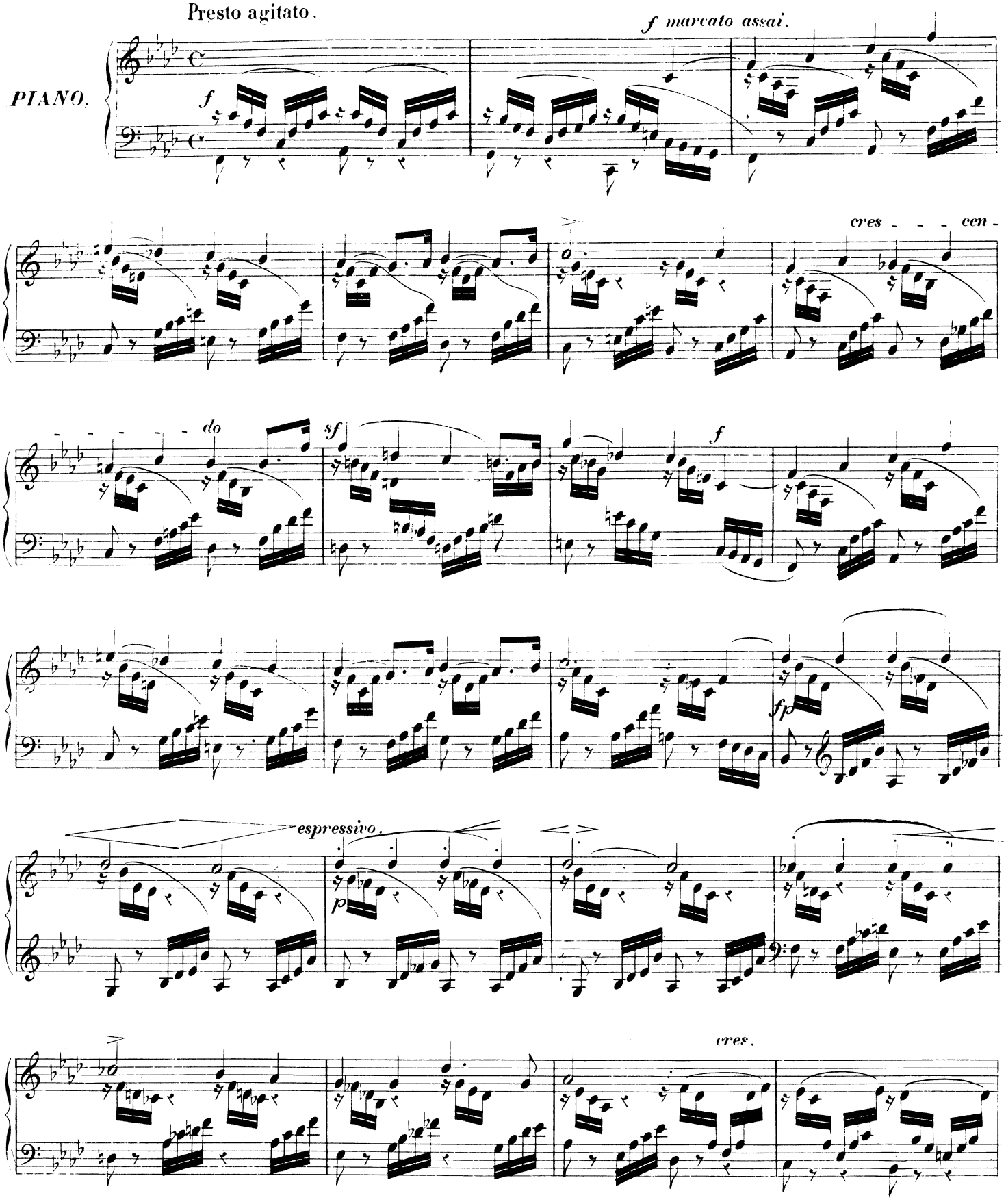
(1) Cette Etude est expressement écrite pour la Méthode des Méthodes. M. S. 2345. bis.


a tempo.
cres.
f
dim.
ritenuto.
pp
Con grazia.
2 Ped.
Ped.
p
1ª
2ª
Tutto ben marcato.
sempre ff
ff
Risoluto.

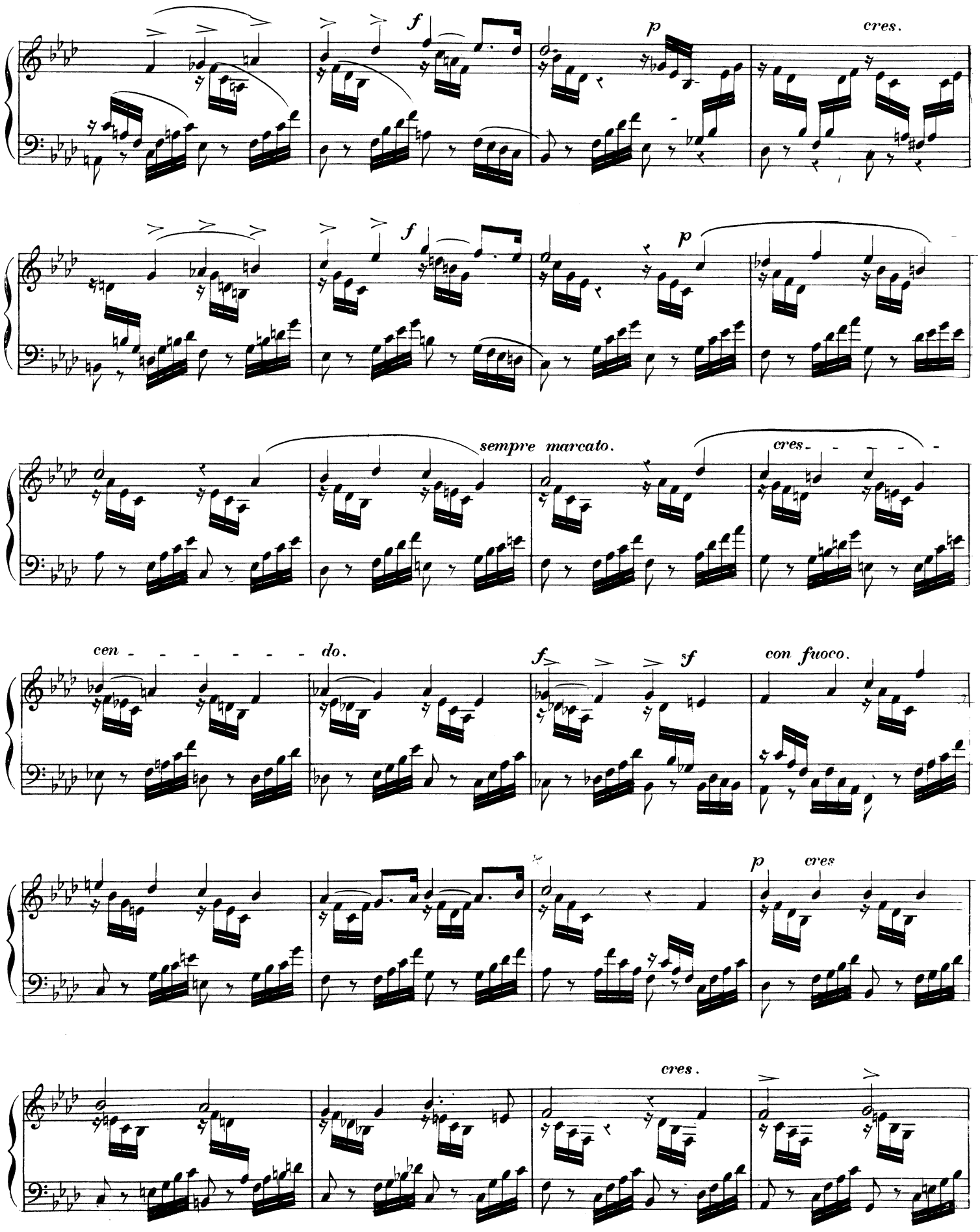

8a
8a loco.
dim.
un poco rallentando.
p
p
sf
p
cres.
f
piu cres.
8a
8a
ff
ff
ff
con strepito.

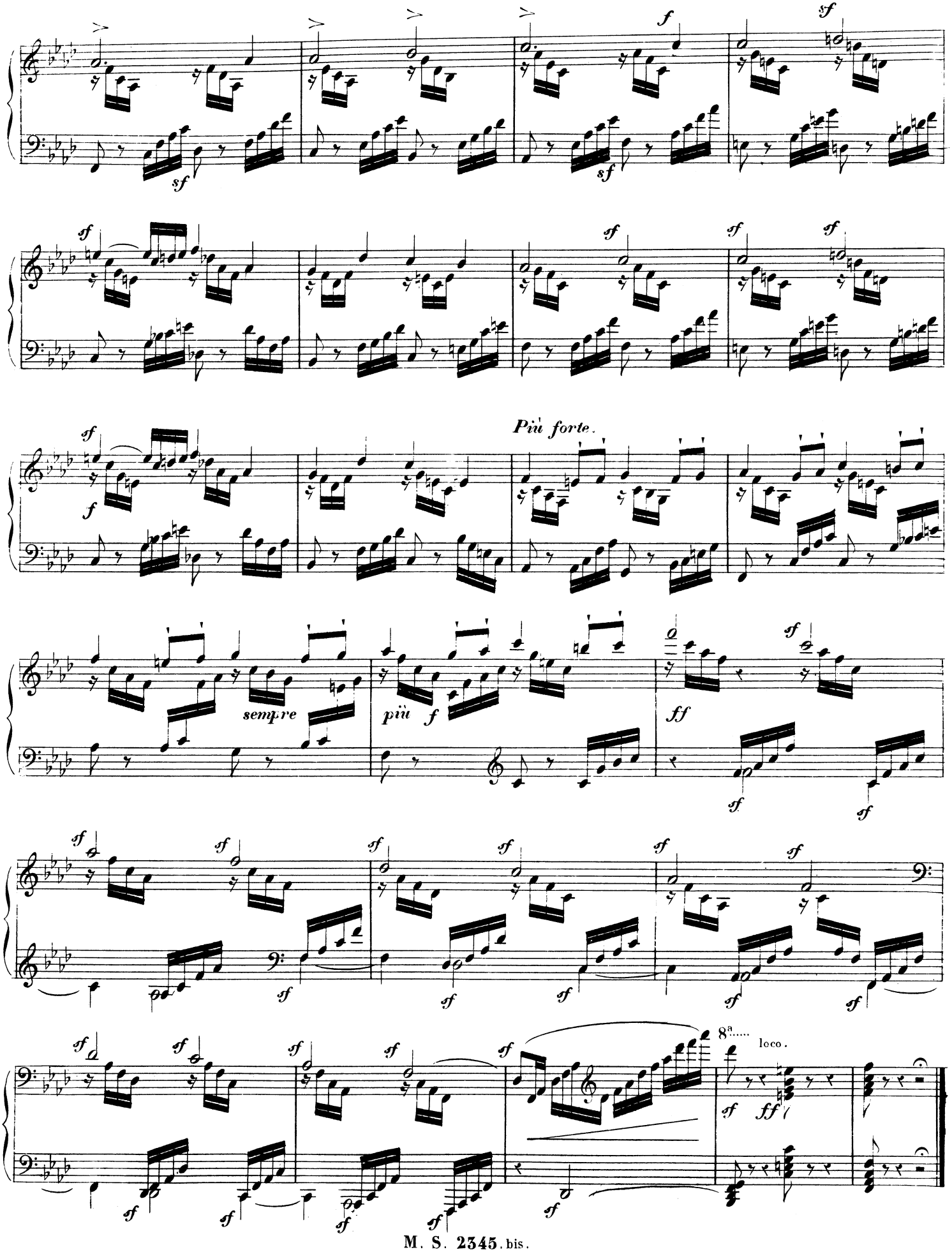
ETUDE (1)

F. MENDELSSOHN – BARTHOLDY.



Cette Étude est expressement composée pour cette Méthode. M. S. 2345. bis.


f
p
cres.
f
p
sempre marcato.
cres.
cen - - - - - - - do.
f
sf
con fuoco.
p
cres
cres.


Più forte.
sempre
più f
ff
8ª.....
loco.

ETUDE. (1)

F. LISZT.

Presto impetuoso

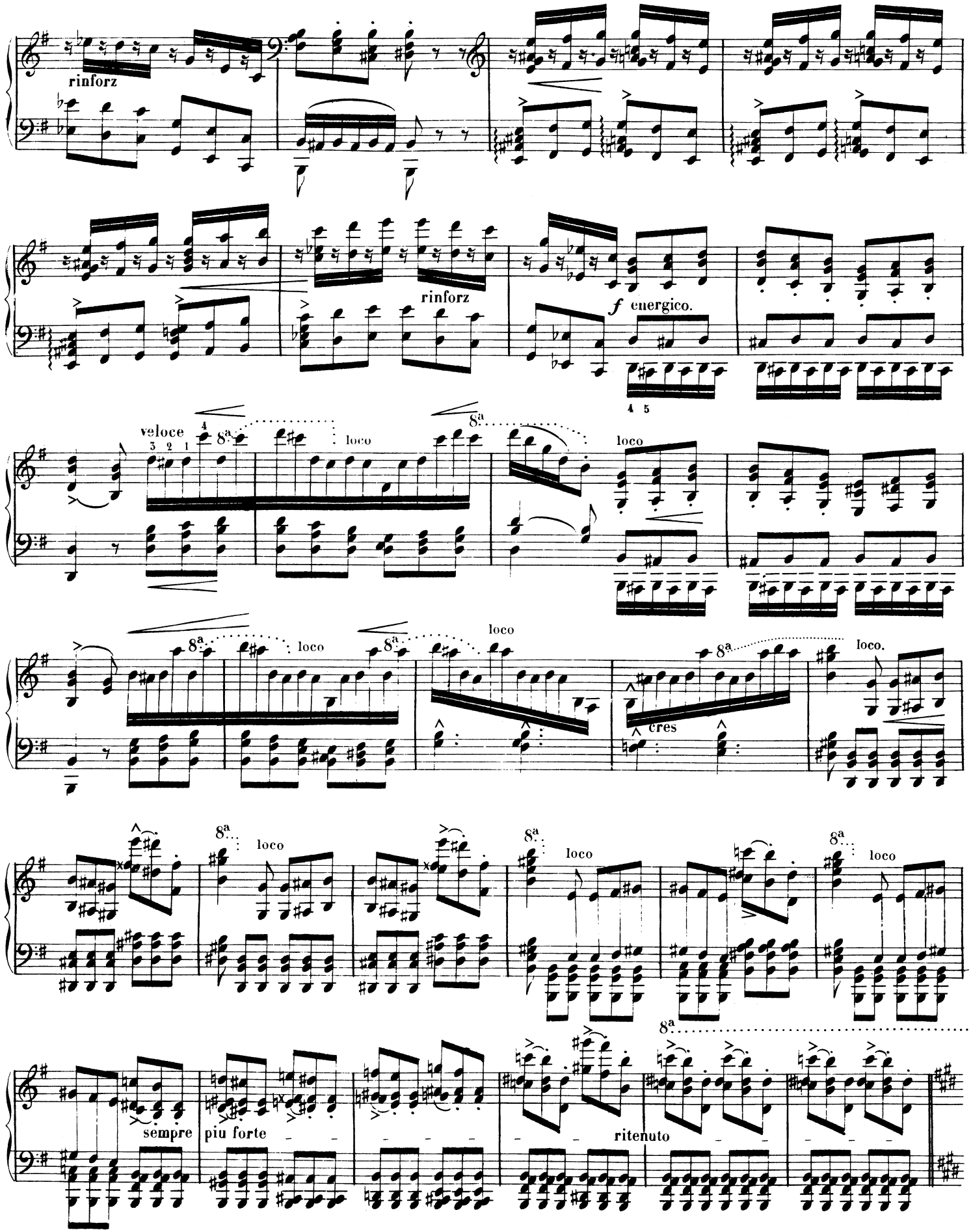
PIANO.

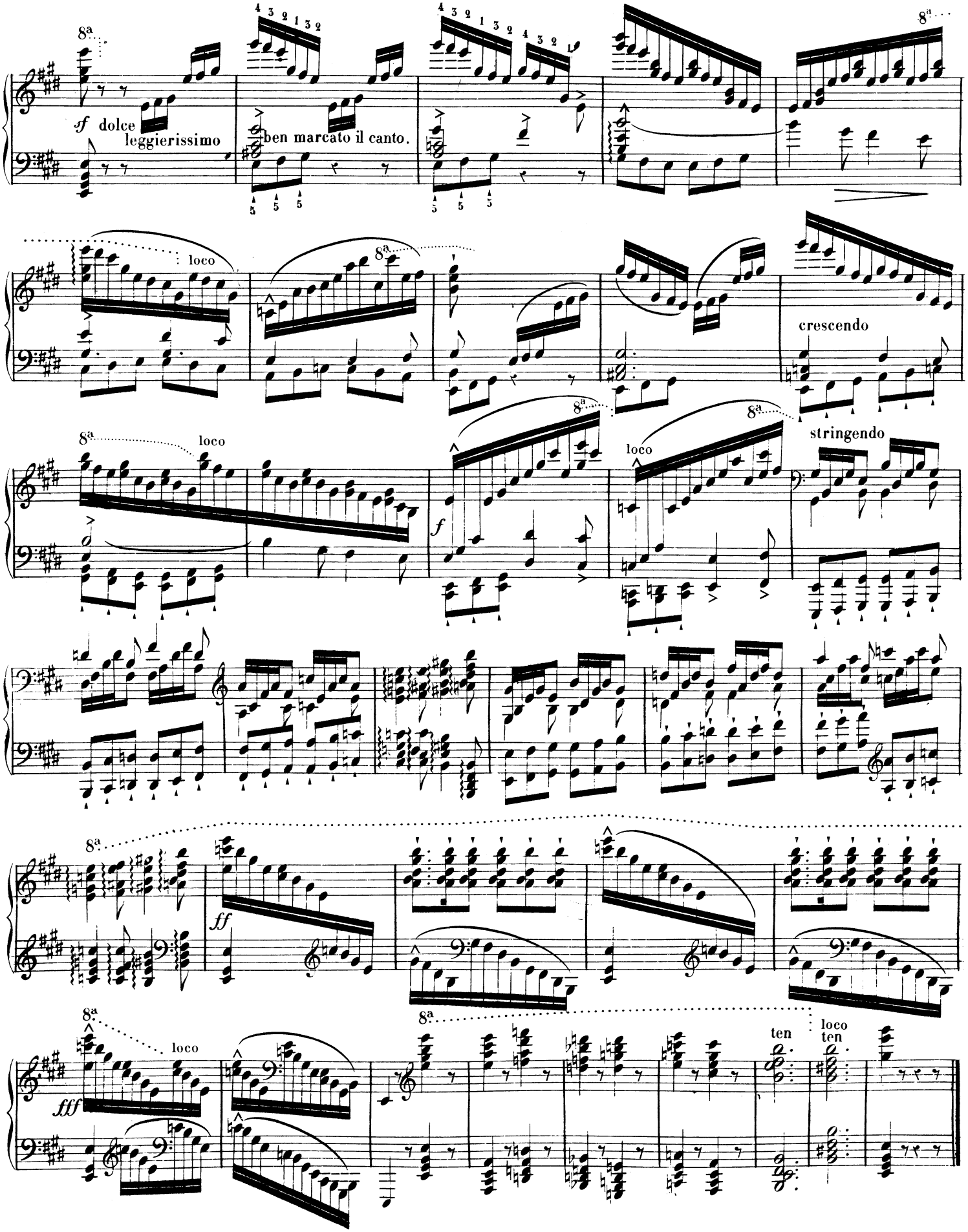
sempre forte e marcato assai

rinforzando assai

meno forte

(1) Cette étude est expressément composée pour cette méthode.


rinforz
rinforz
f energico.
veloce
loco
loco
loco
loco
loco
cres
loco.
loco
loco
loco
sempre
piu forte
ritenuto


8a
sf dolce
leggierissimo
ben marcato il canto.
loco
crescendo
stringendo
f
ff
fff
ten
loco ten

ETUDE (1)

J. ROSENHAIN.

Allegro molto et con agitazione.

Il canto sempre marcato ed espressivo.

PIANO.

p

Gli accompagnamenti sempre leggieramente

ritard

a tempo.

p cres - - - - cen - - do.

f

p

p

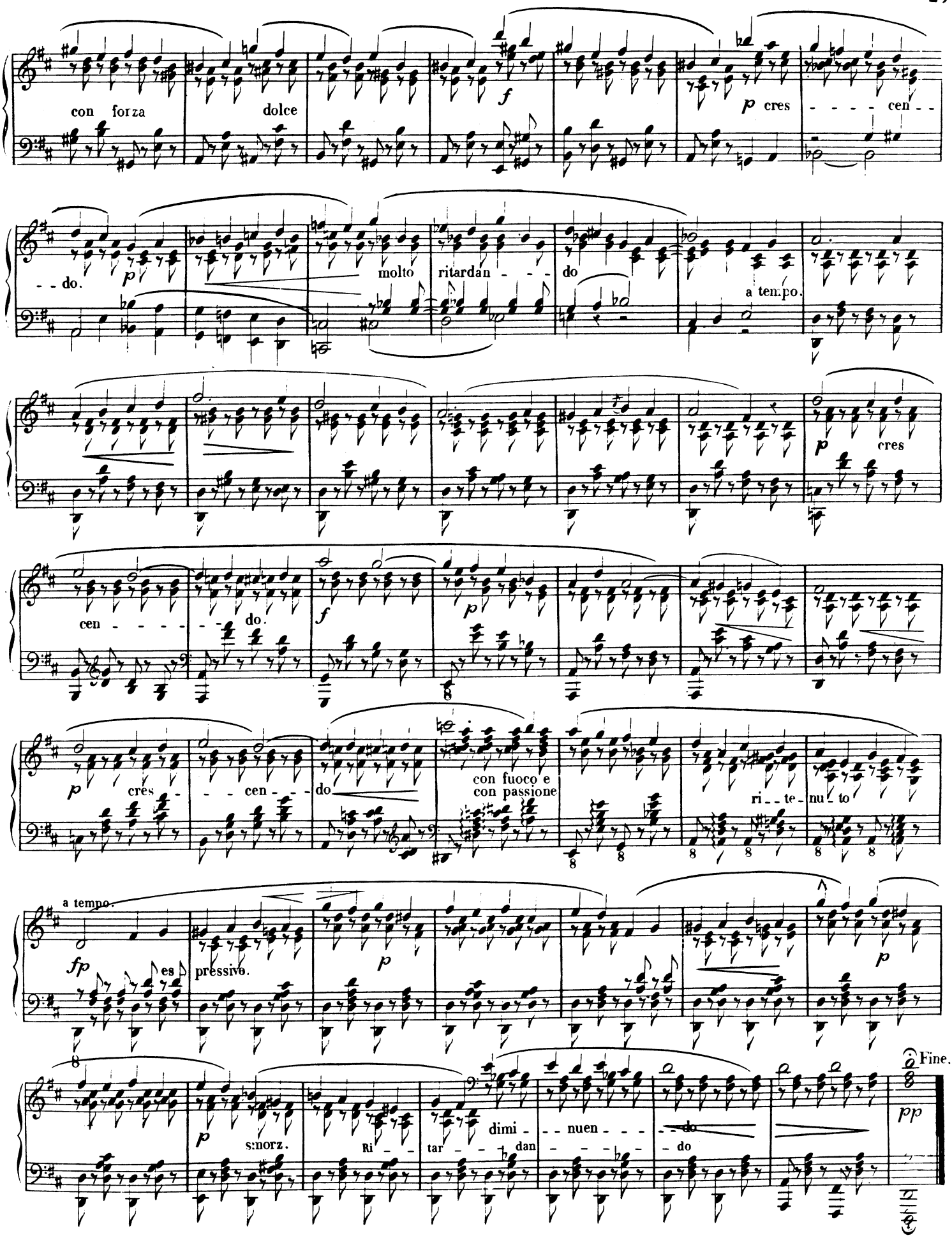
p

cres - - - cen - - do.

cre - - - scen - - - do.

f

Cette Etude est expressement composée pour cette Méthode.

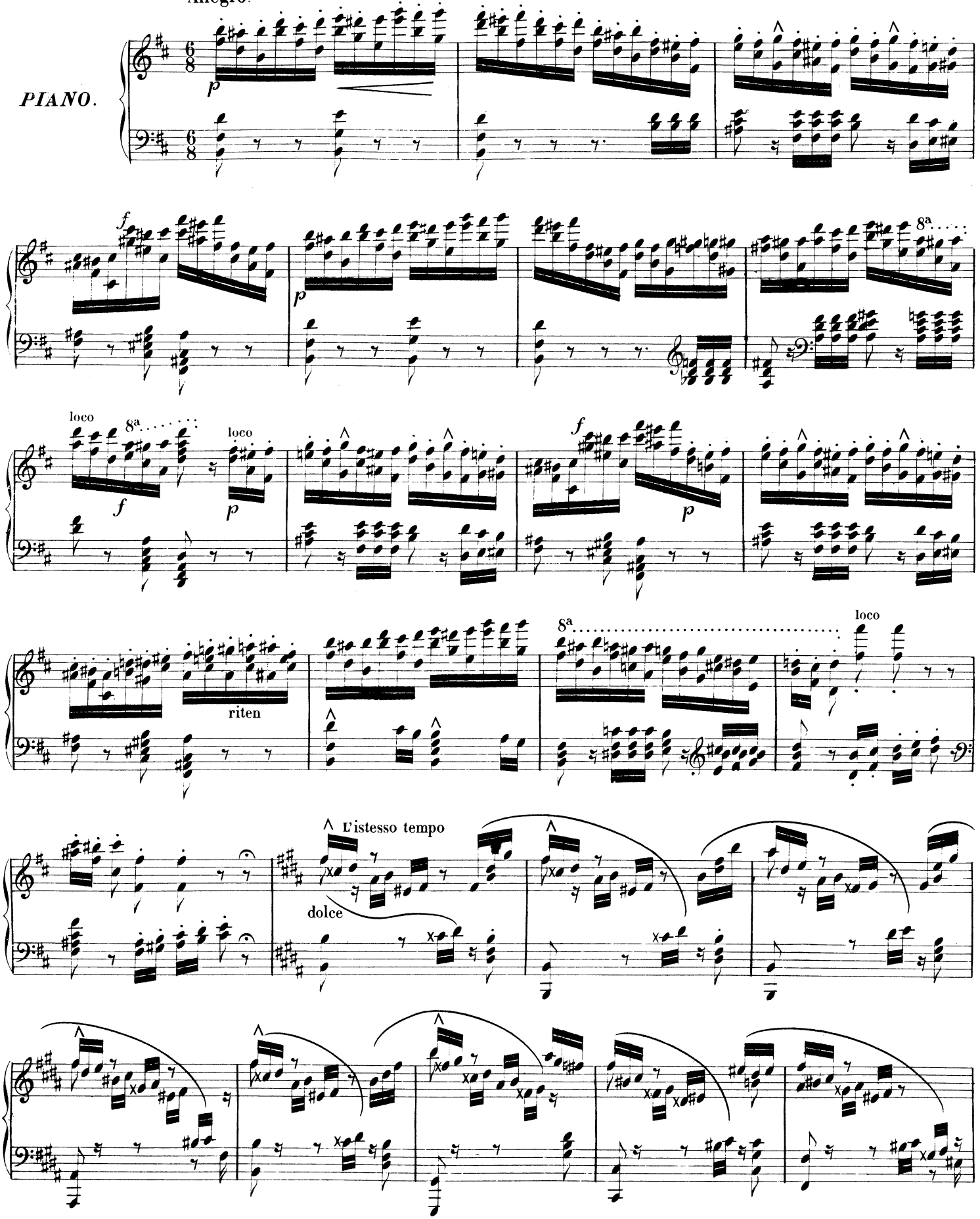

con forza
dolce
cres - - - - cen - -
- - do.
molto ritardan - - - do
a tempo.
cres
cen - - - - - do.
cres - - - cen - - - do
con fuoco e
con passione
ri - - te - nu - to
a tempo.
es pressivo.
s:norz.
Ri - - - tar - - - dan
dimi - - nuen - - - do
Fine.

ETUDE (1)

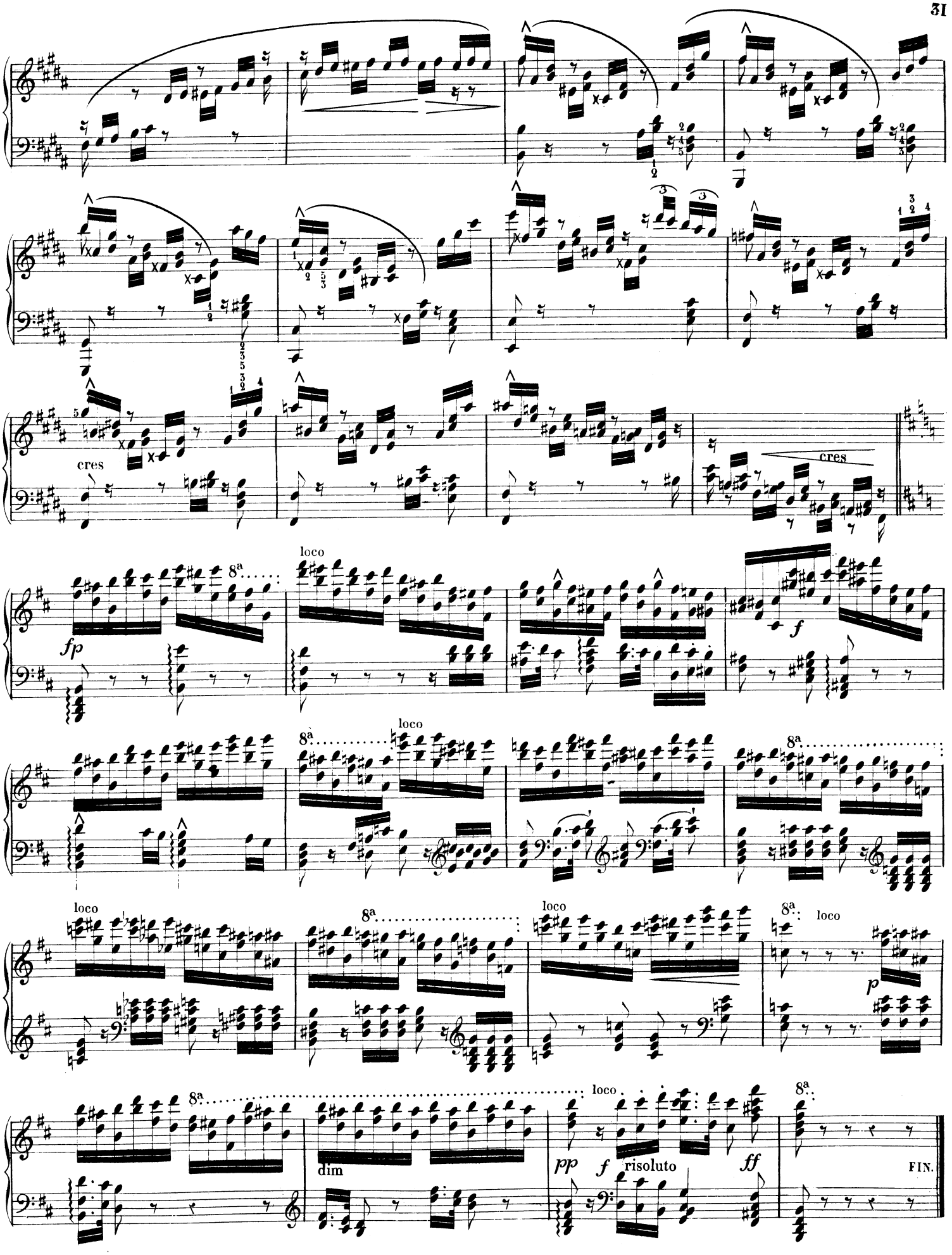
Th: DOHLER.

Allegro.

PIANO.



Cette étude est expressément composée pour cette méthode.


cres
cres
loco
8a
fp
f
loco
8a
loco
8a
loco
8a
loco
p
8a
dim
loco
pp
f risoluto
ff
8a
FIN.

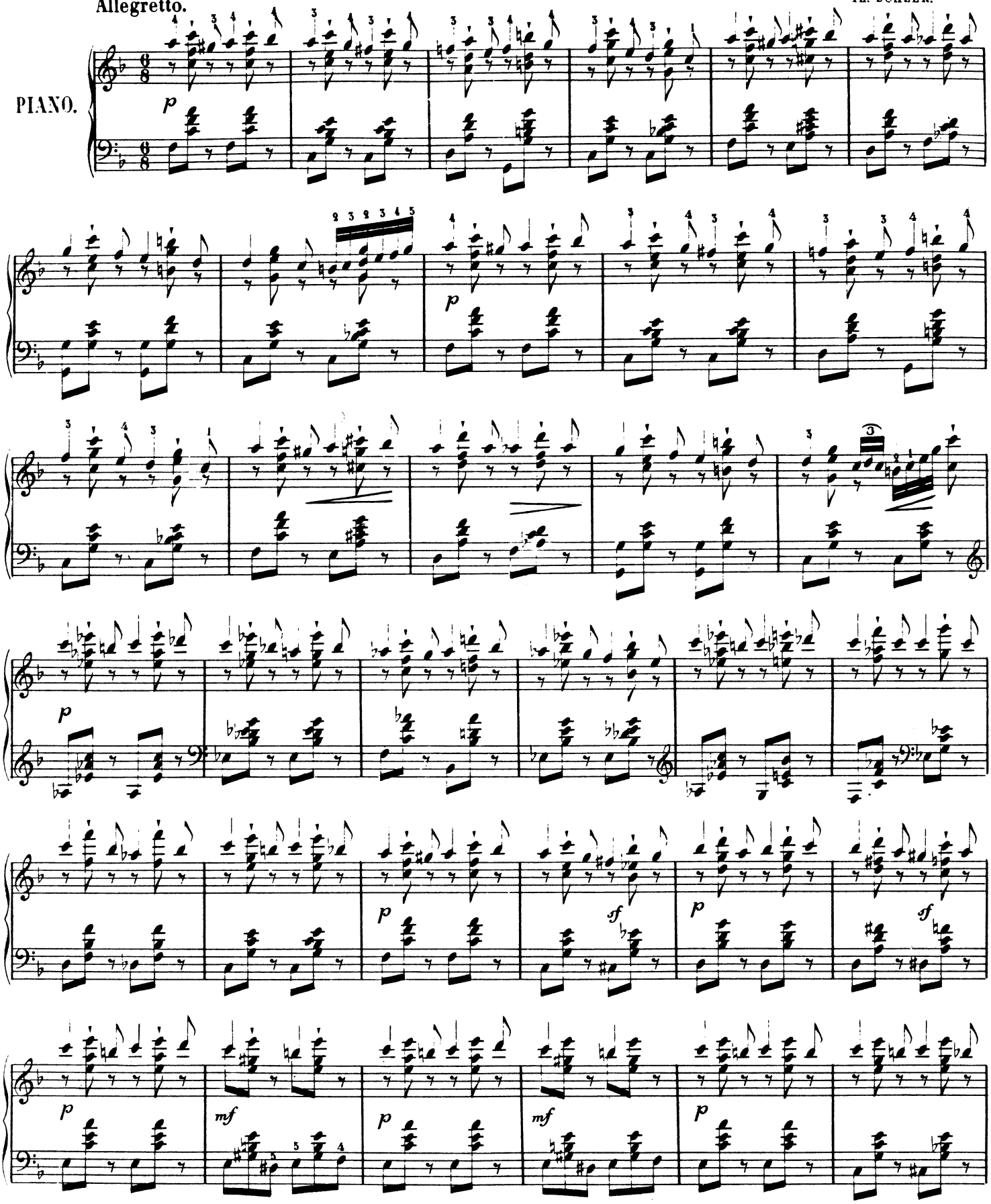
ETUDE (1)

Les accords des deux mains bien plaqués et secs.

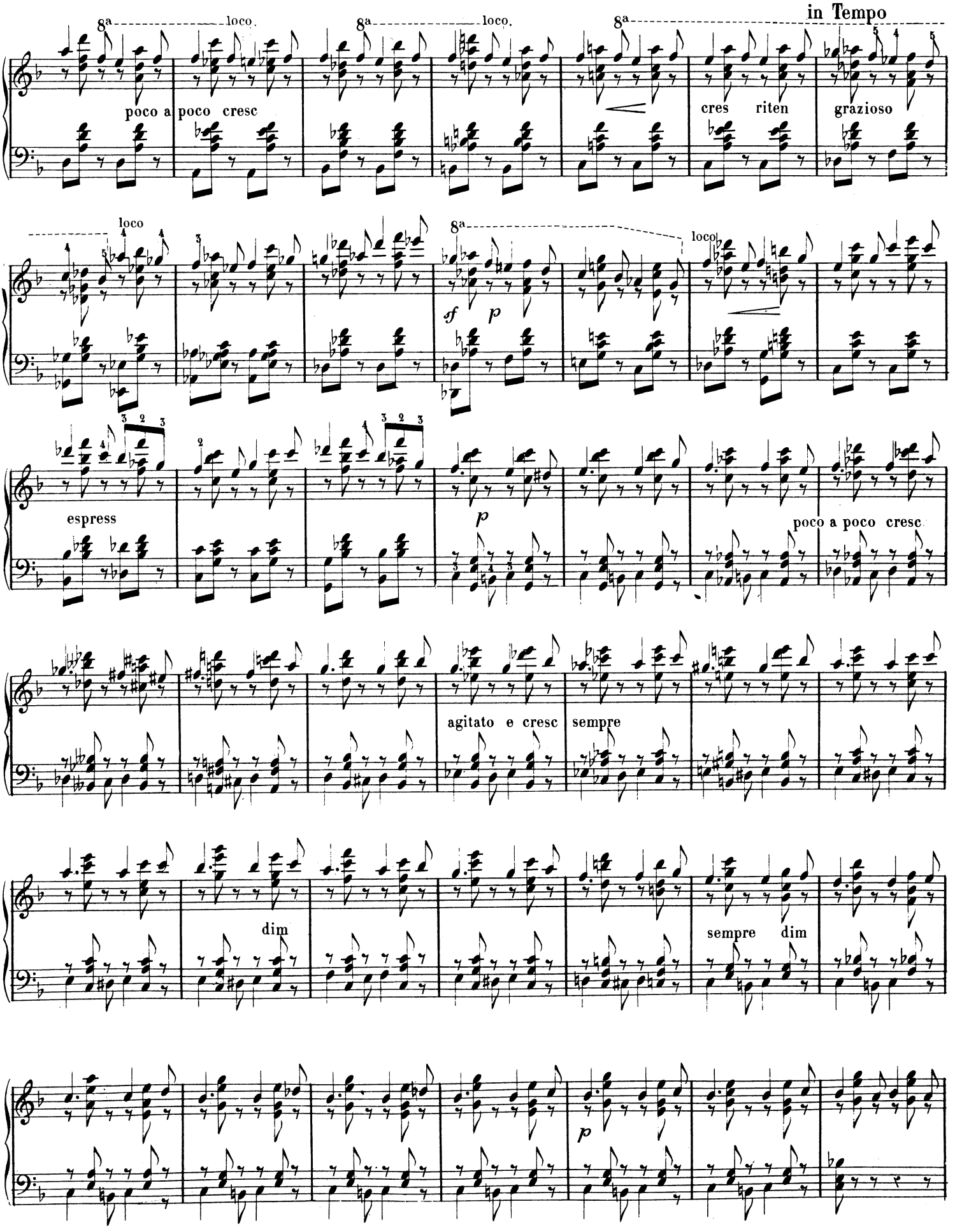
Th: DÖHLER.

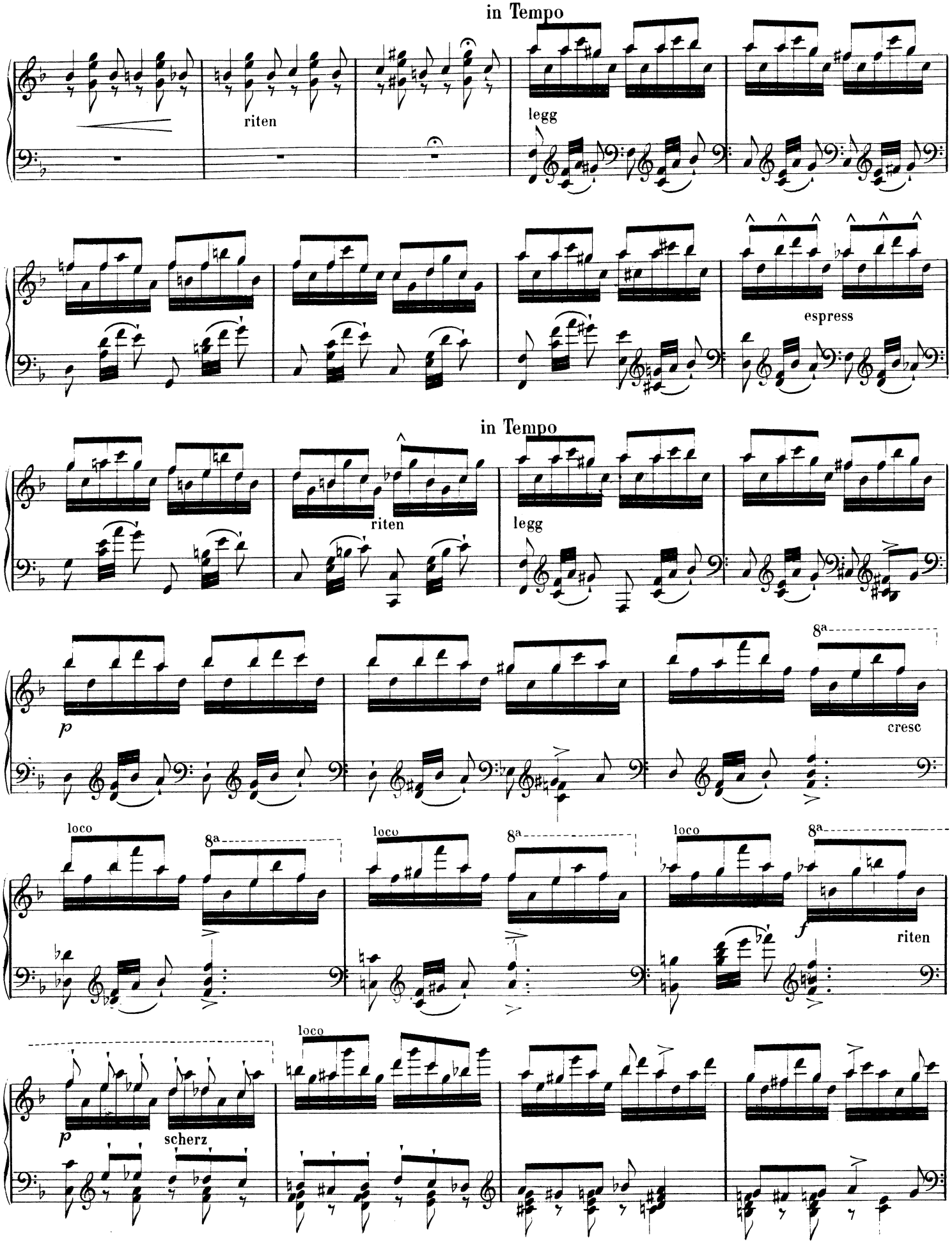
Allegretto.

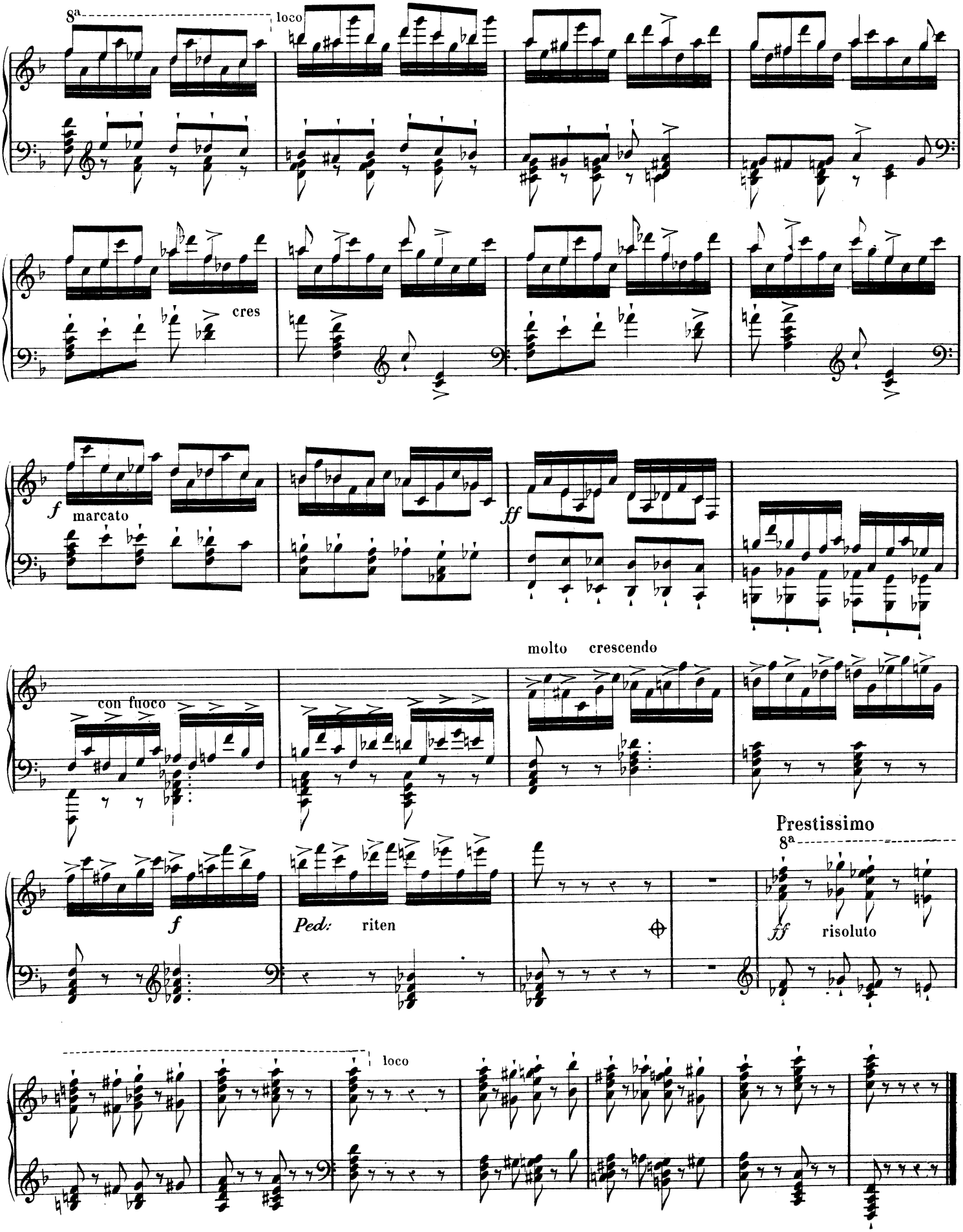
PIANO.



(1) Cette etude est expressément composée pour cette Méthode.


in Tempo
8a
loco.
poco a poco cresc
cres riten
grazioso
sf
p
espress
agitato e cresc sempre
dim
sempre dim


in Tempo
riten
legg
espress
in Tempo
riten
legg
p
cresc
8a
loco
f
riten
p
scherz


8ª
loco
cres
f
marcato
ff
molto crescendo
con fuoco
f
Ped:
riten
Prestissimo
8ª
ff
risoluto
loco

ETUDE (1)

St. HELLER

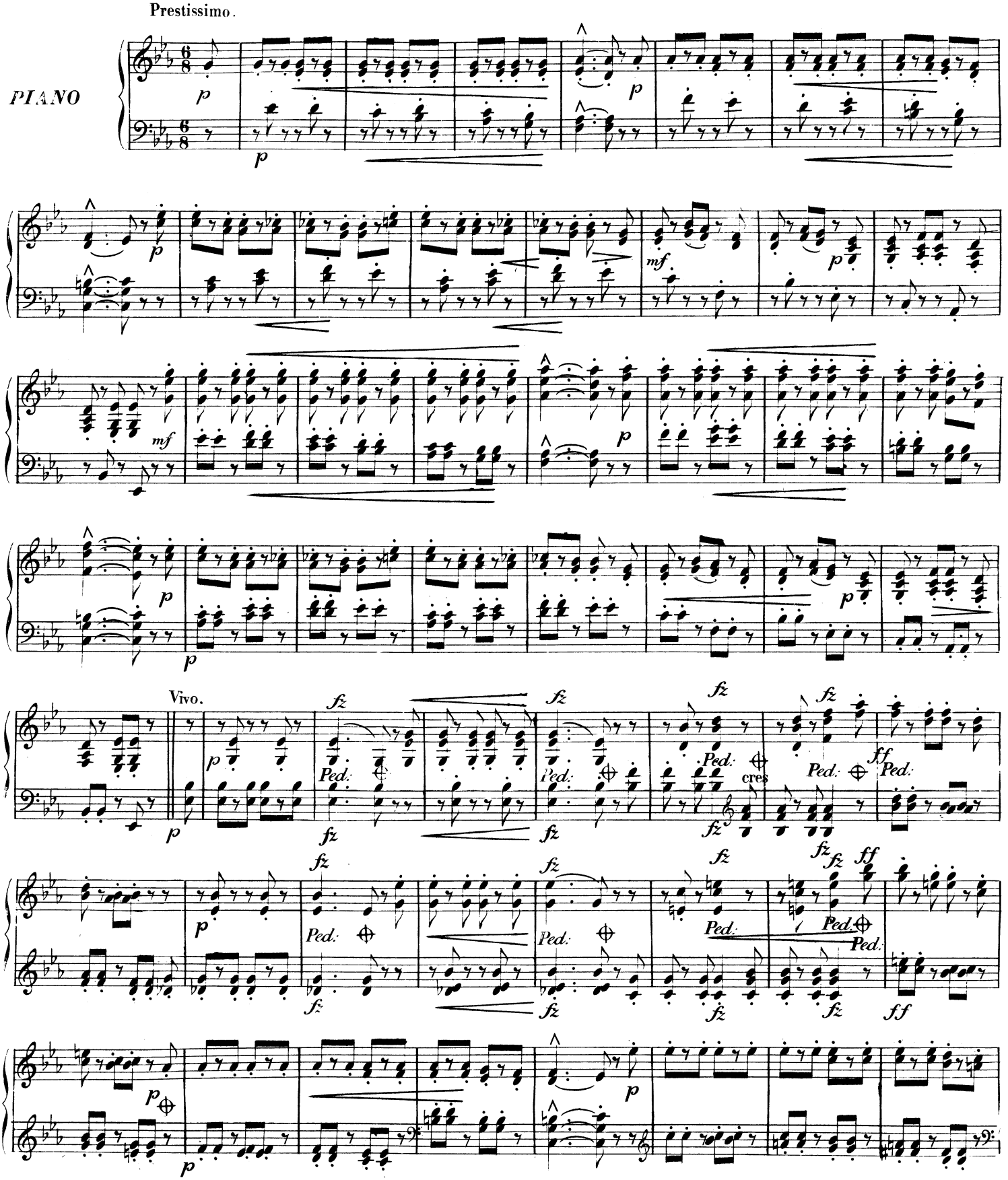
M. M. ♩ = 96.

« ..... La meute est déchaînée, les fanfares eclatent.... messire le Roi Philippe sur son ardent coursier, s'éfforce à dissiper le chagrin que lui cause le trépas de sa mie Agnès de Méranie. »

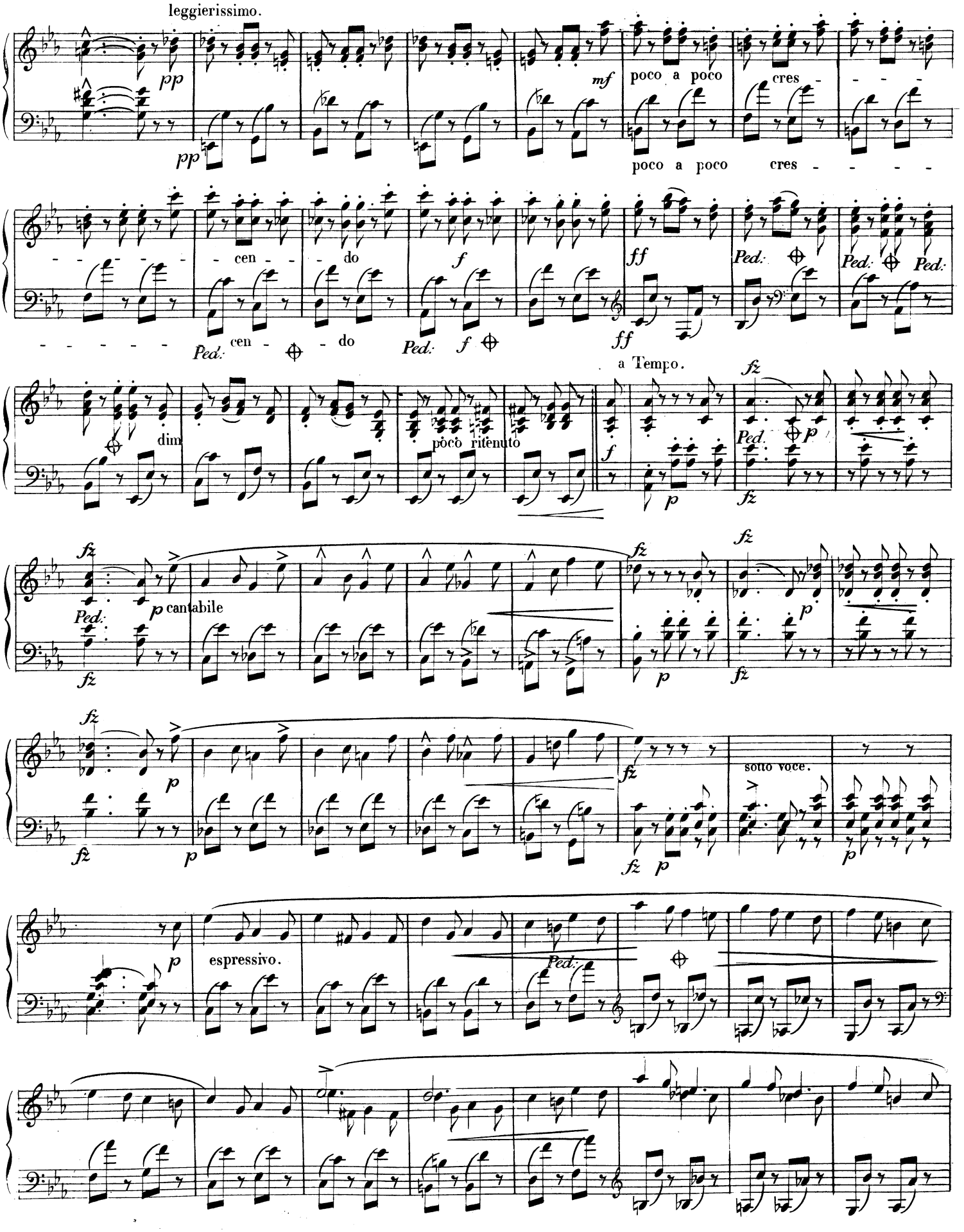
(Ballade inédite de HUET le Normand.)

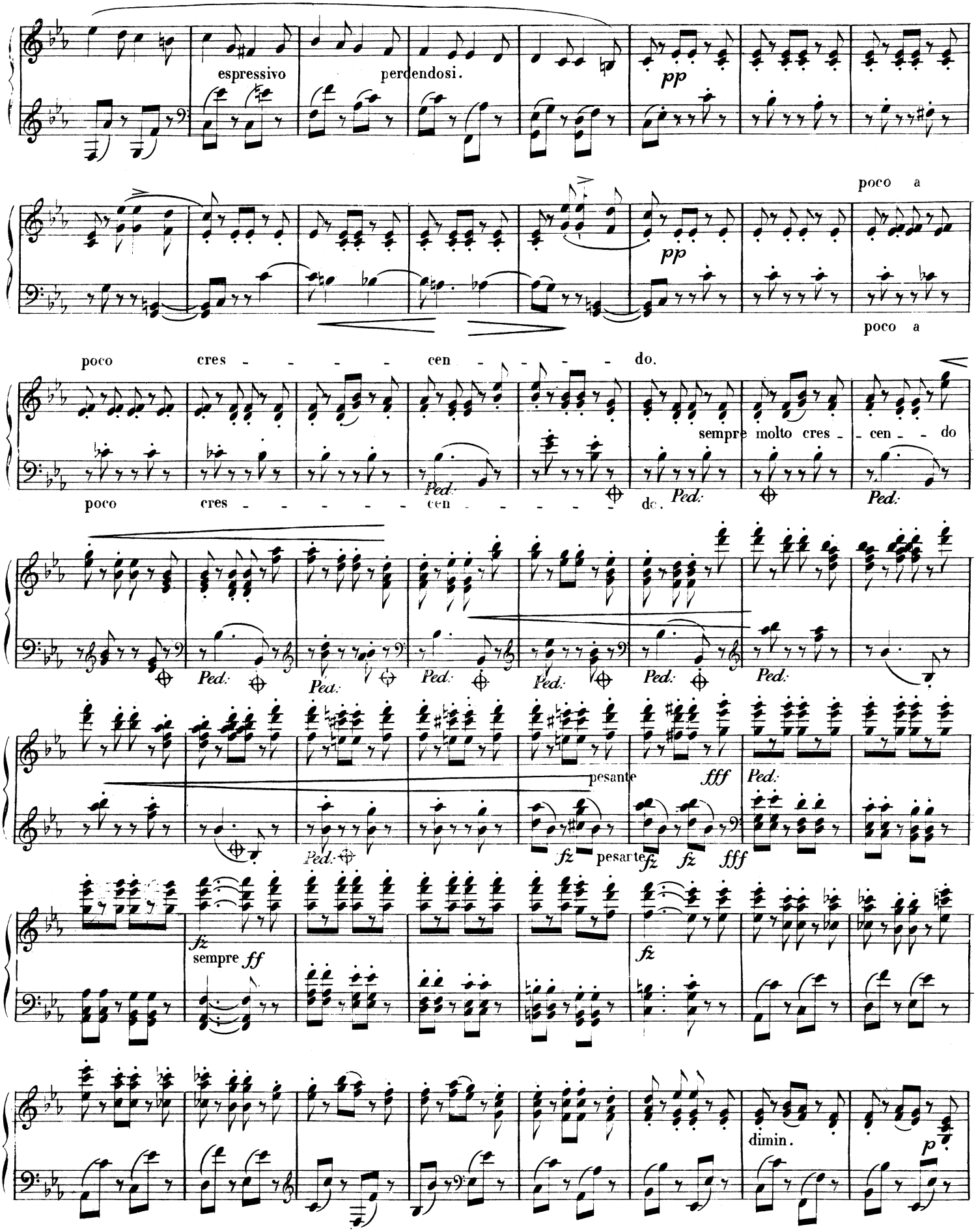
Prestissimo.

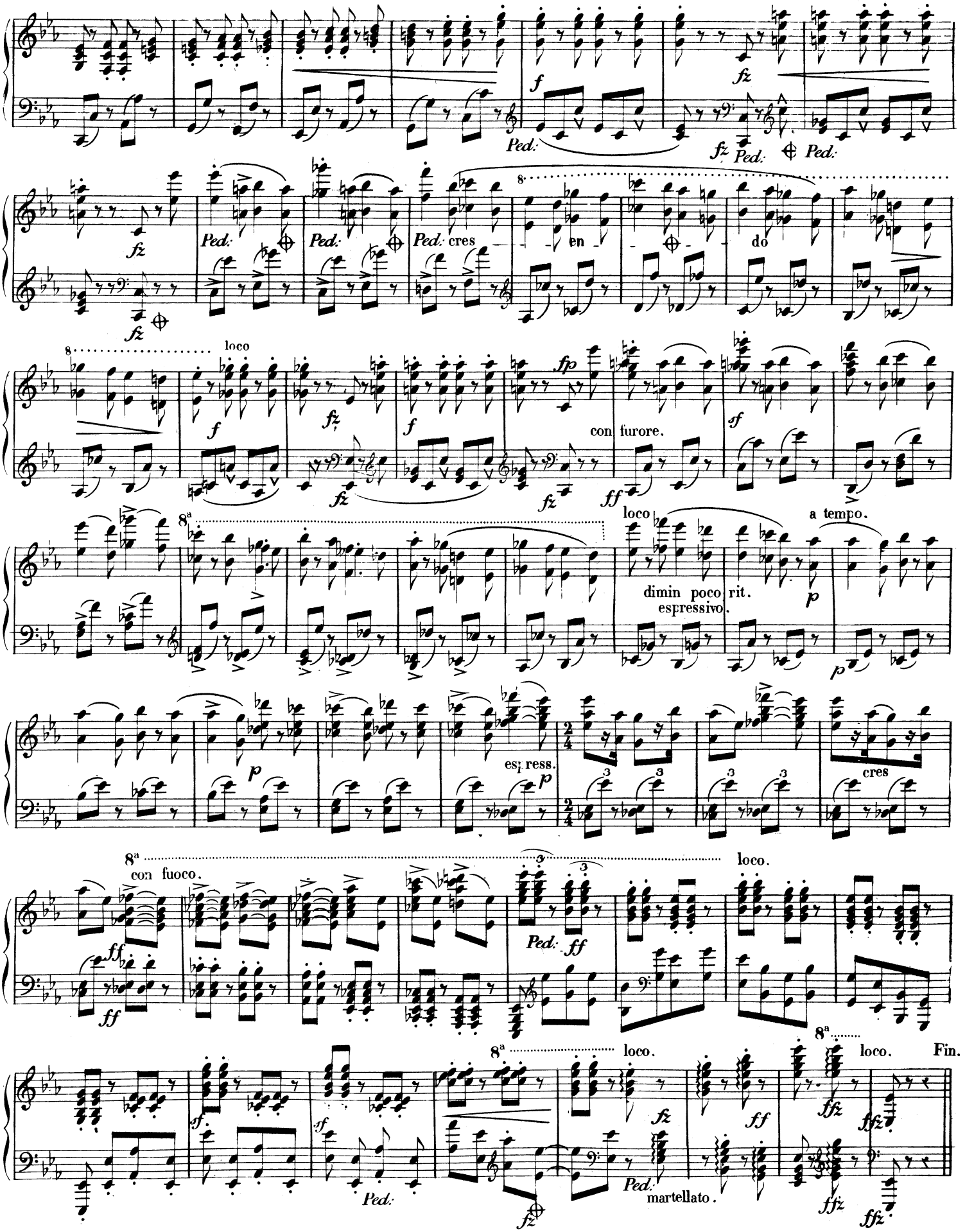
PIANO

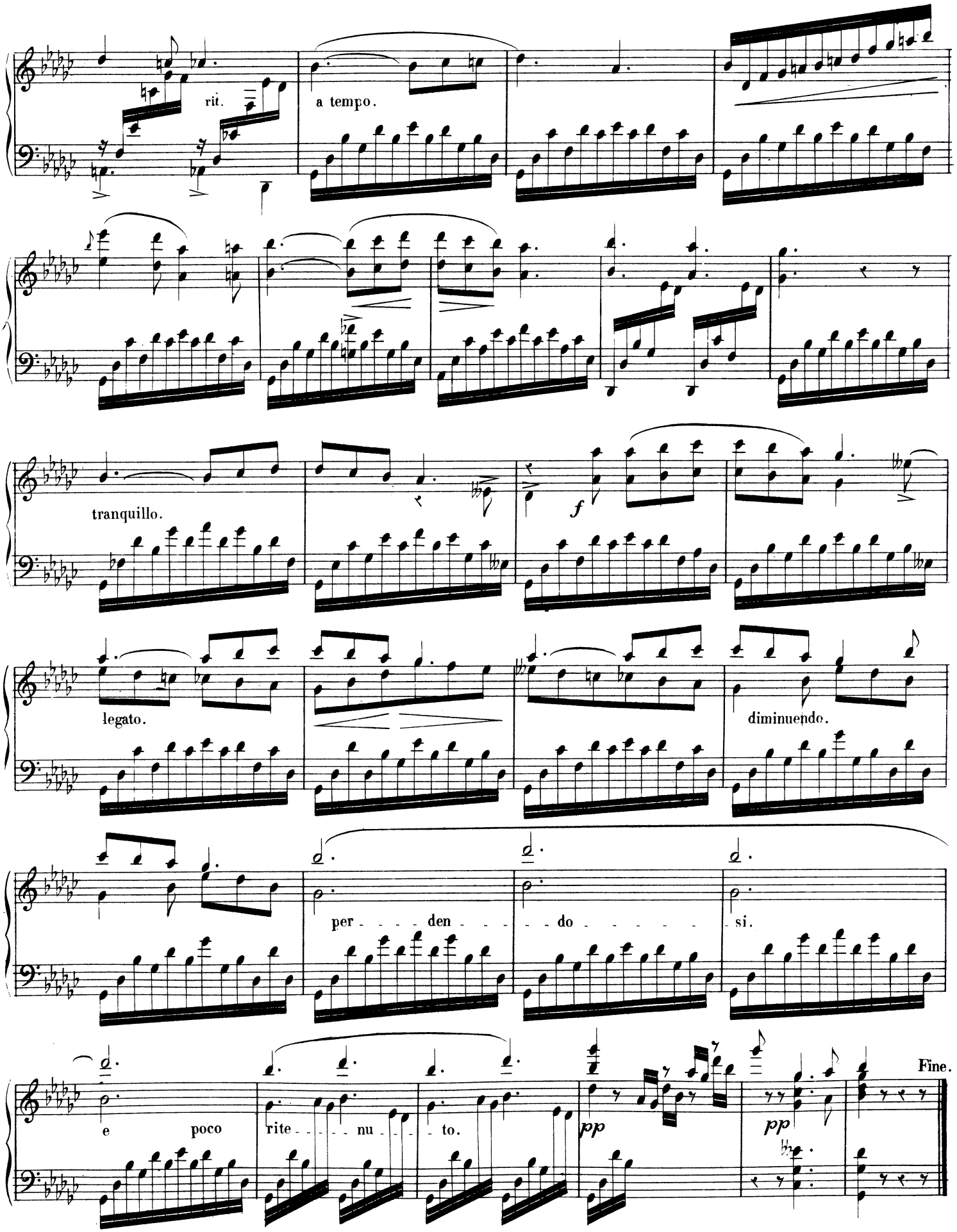


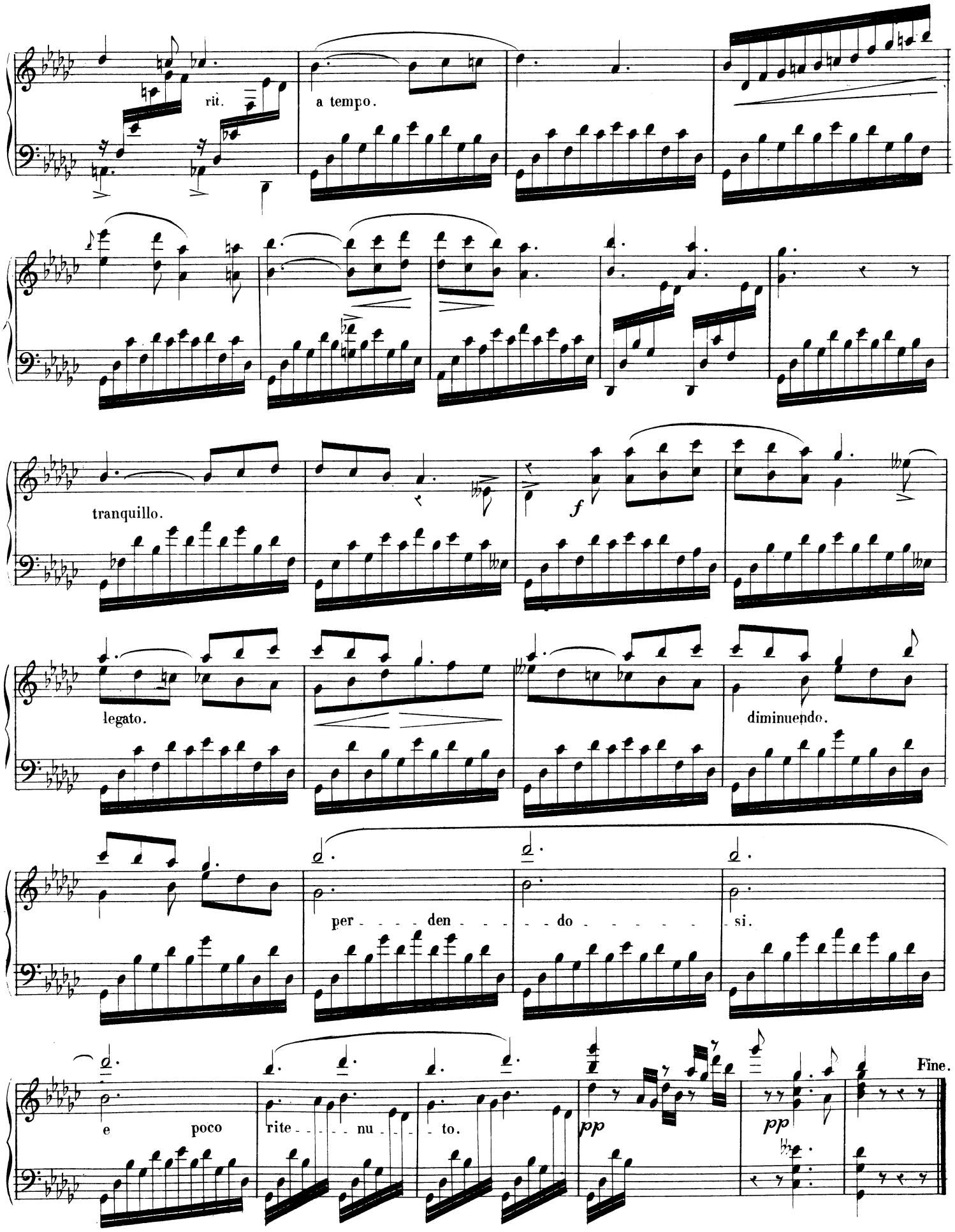
Cette Etude est expressement composée pour cette Méthode.


leggierissimo.
pp
mf
poco a poco
cres
cen
do
f
ff
Ped.
dim
poco ritenuto
a Tempo.
fz
p
cantabile
sotto voce.
espressivo.


espressivo
perdendosi.
pp
poco a
pp
poco a
poco cres - - - - - cen - - - - - do.
sempre molto cres - - cen - - do
poco cres - - - - - cen - - - - - do.
Ped.
pesante
fff
fz
pesarte
sempre ff
dimin.
p


Ped.
cres
en
do
loco
con furore.
8a
loco
a tempo.
dimin poco rit.
espressivo.
espress.
cres
con fuoco.
loco.
Ped.
loco.
loco.
Fin.
Ped.
martellato.


rit.
a tempo.
tranquillo.
f
legato.
diminuendo.
per - - - - den - - - - do - - - - - - si.
e poco rite - - - - - nu - - - - to.
pp
pp
Fine.

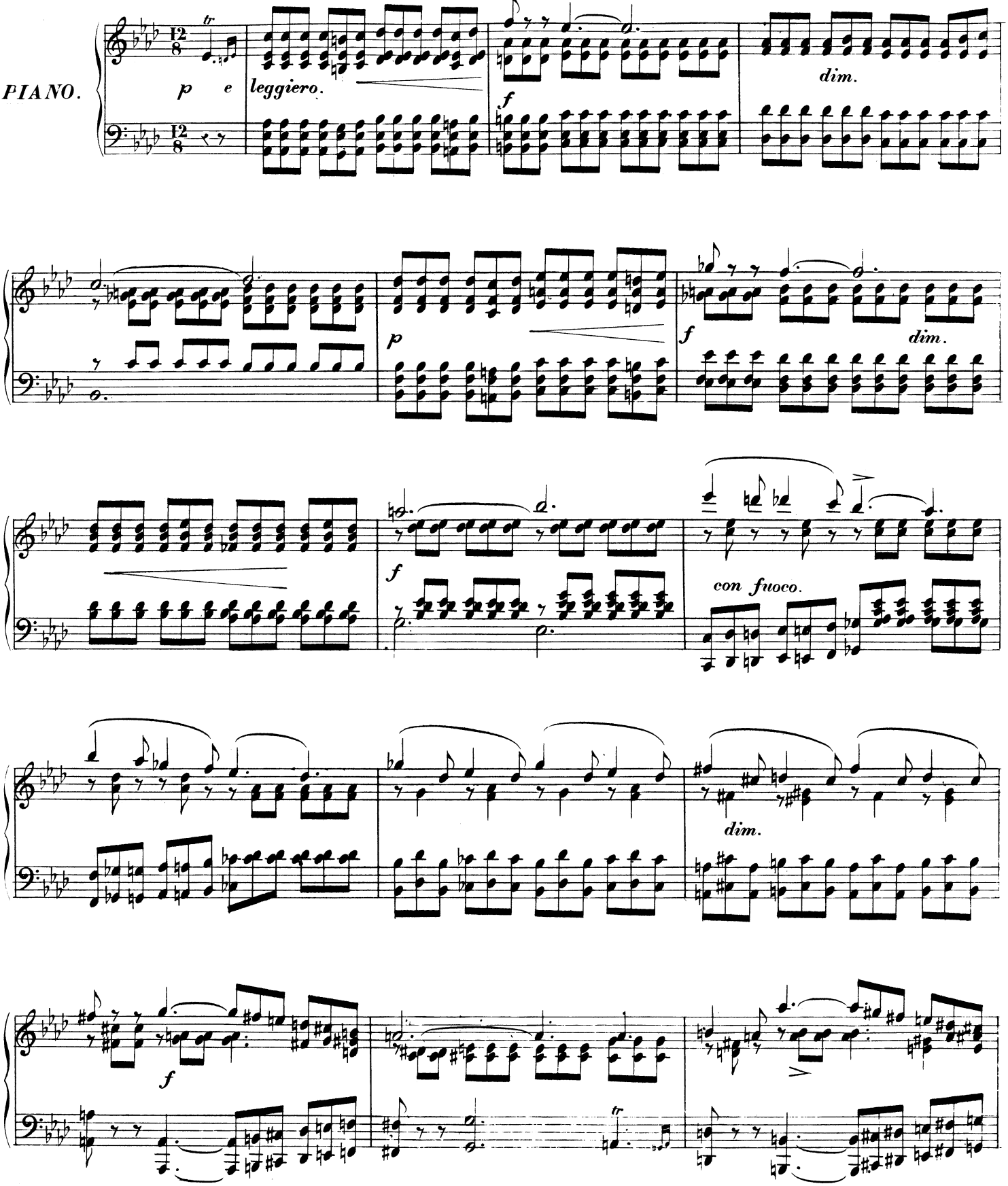

rit.
a tempo.
tranquillo.
f
legato.
diminuendo.
per - - - - den - - - - do - - - - - - si.
e poco rite - - - - - nu - - - - to.
pp
pp
Fine.

ETUDE. (1)

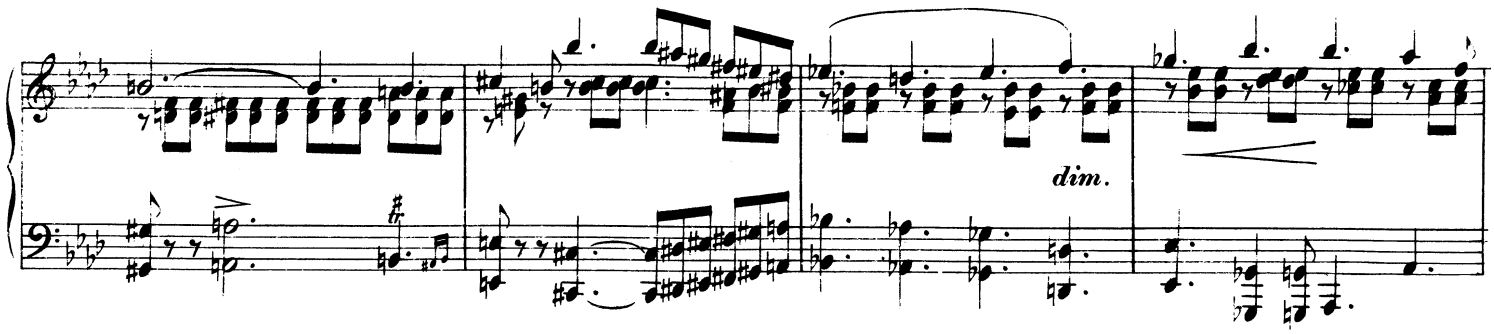
BENEDICT.

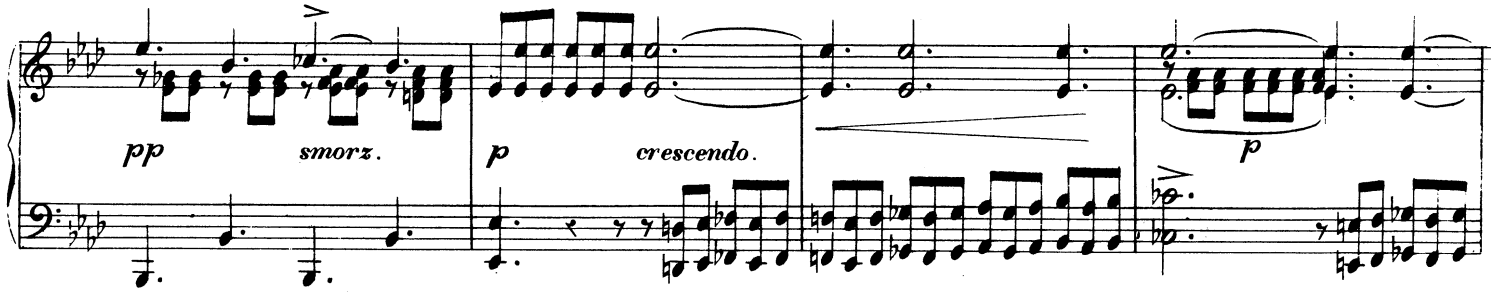
Allegro assai. ♩. 144.

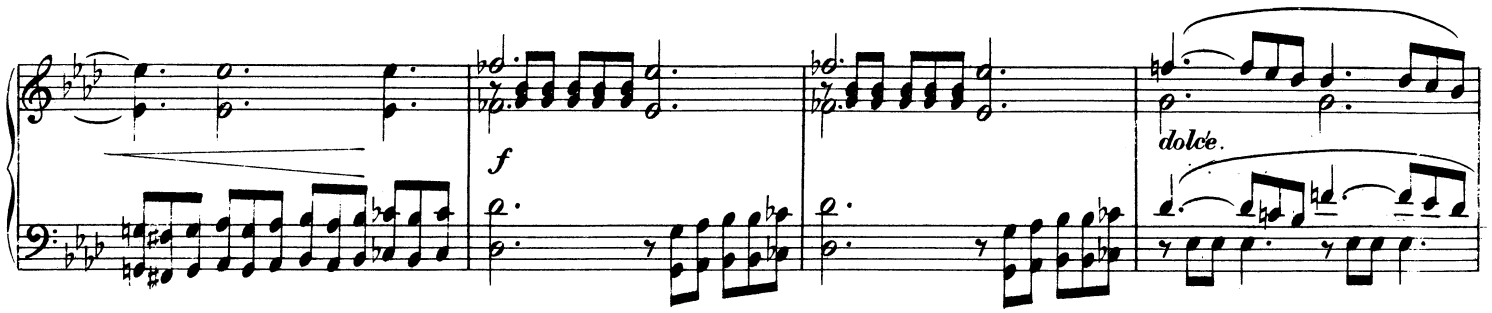
PIANO.

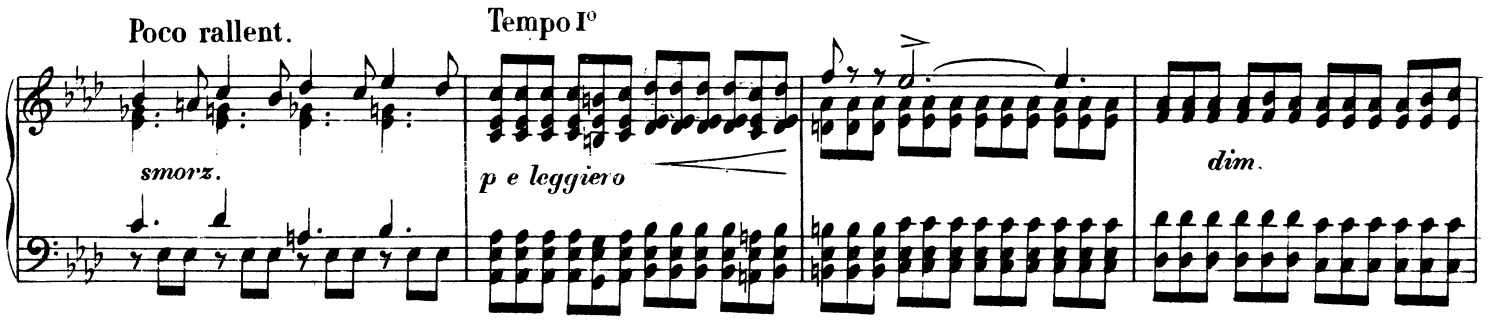


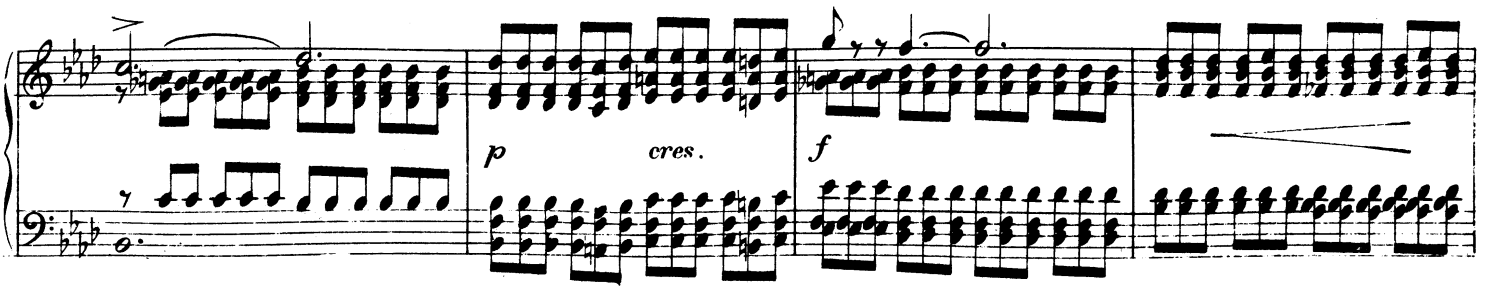
(1) Cette etude est expressement composée pour cette Méthode. M. S. 2345. bis

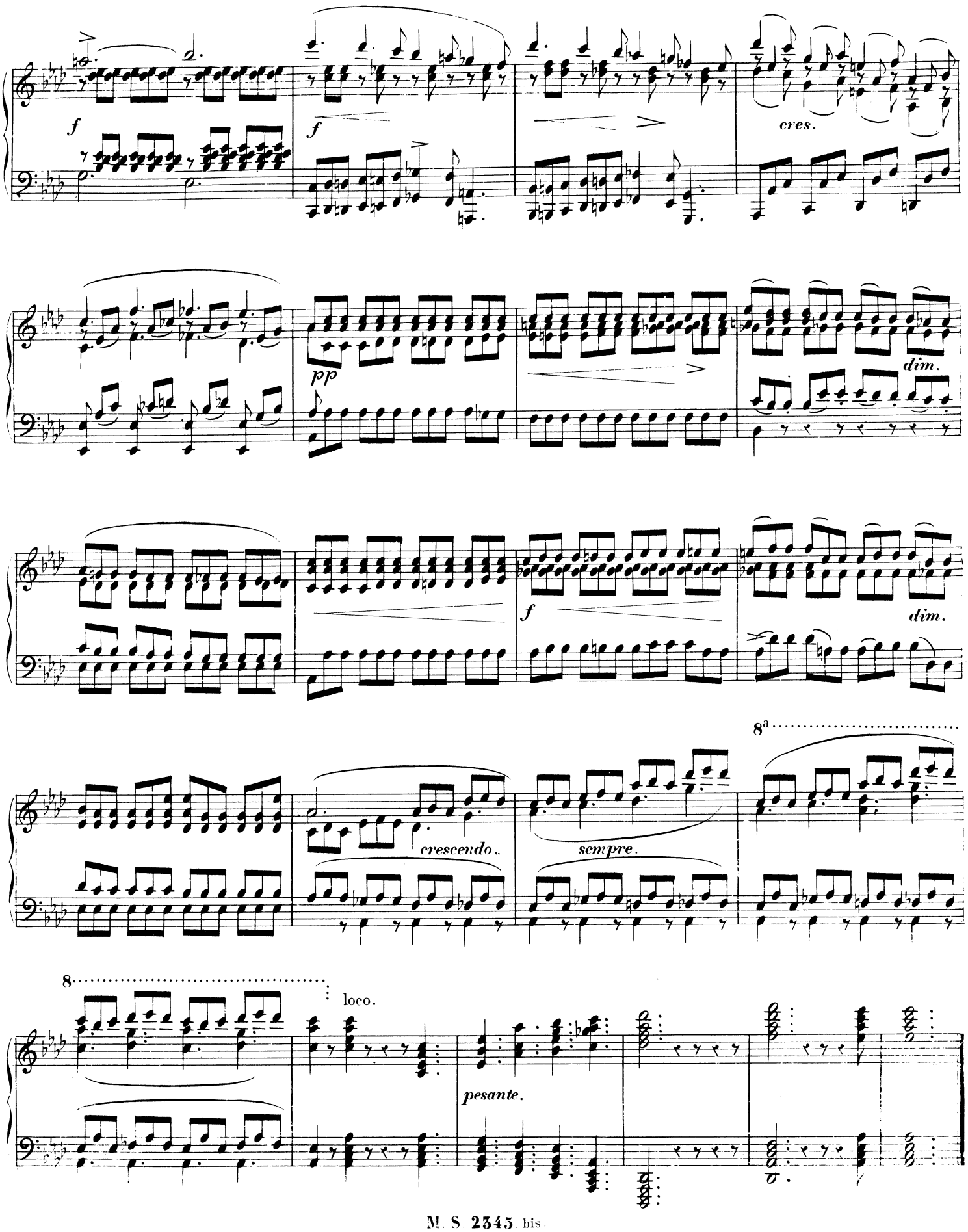

dim.


pp
smorz.
p
crescendo.
p


f
dolce.


Poco rallent.
Tempo Iº
smorz.
p e leggiero
dim.


p
cres.
f


f
f
cres.
pp
dim.
f
dim.
8a
crescendo.
sempre.
8
loco.
pesante.

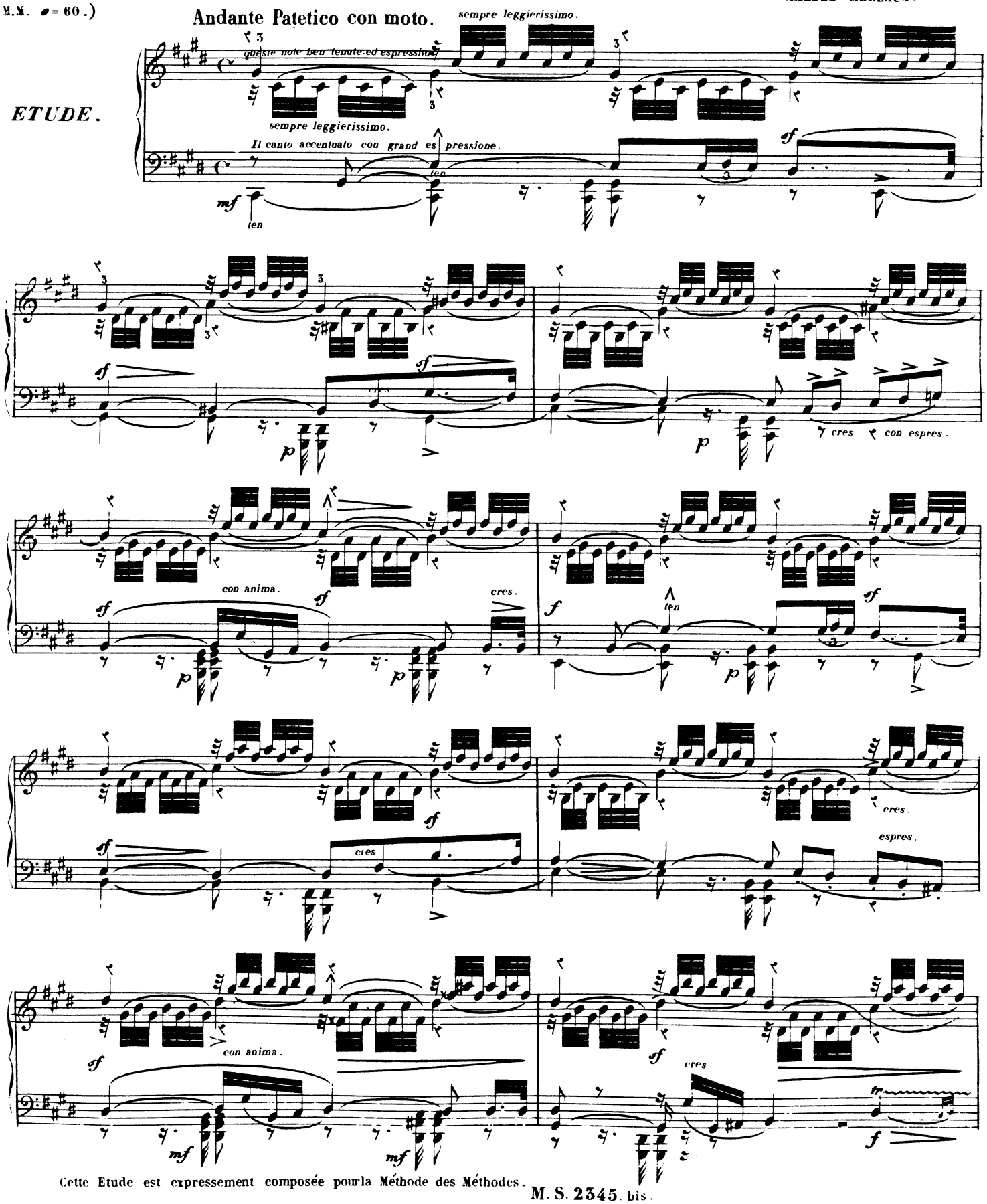
ELEGIA. (1)

AMÉDÉE MÉREAUX.

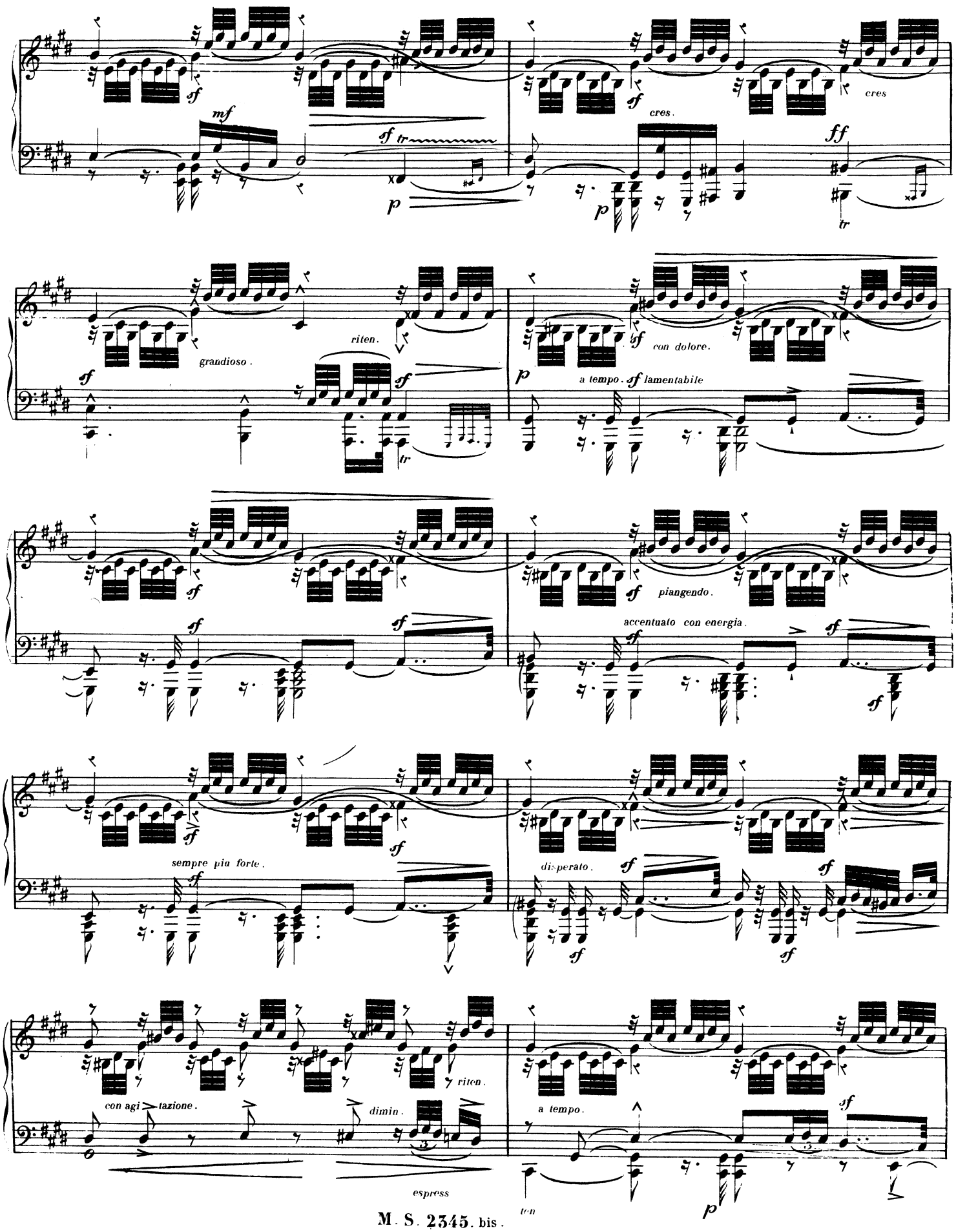
(M.M. ♩= 60.)

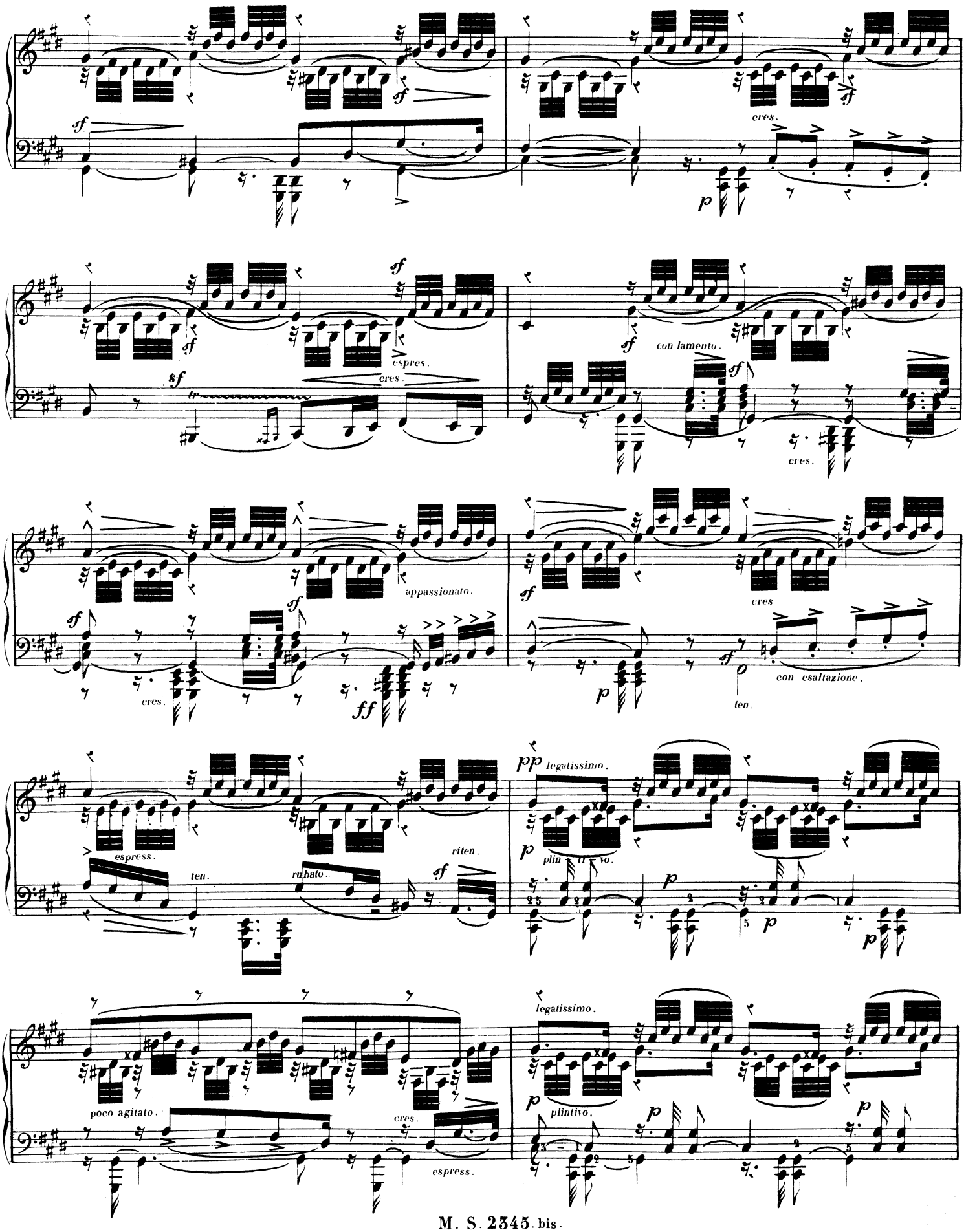
ETUDE.

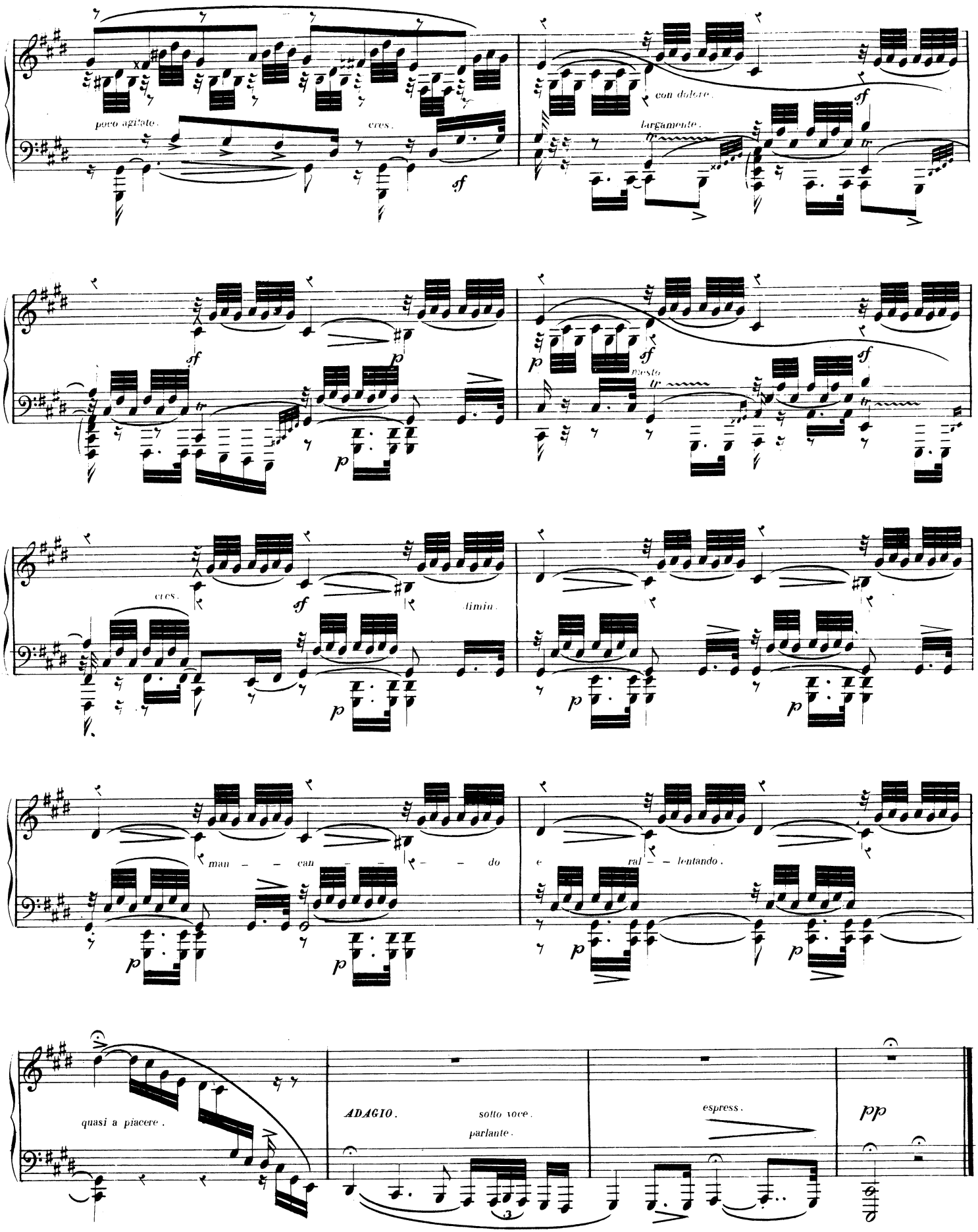
Andante Patetico con moto.



Cette Etude est expressement composée pourla Méthode des Méthodes.


sf
mf
sf tr
p
cres.
cres
ff
tr
grandioso.
riten.
con dolore.
a tempo. sf lamentabile
piangendo.
accentuato con energia.
sempre più forte.
disperato.
con agitazione.
dimin.
riten.
a tempo.
espress
ten

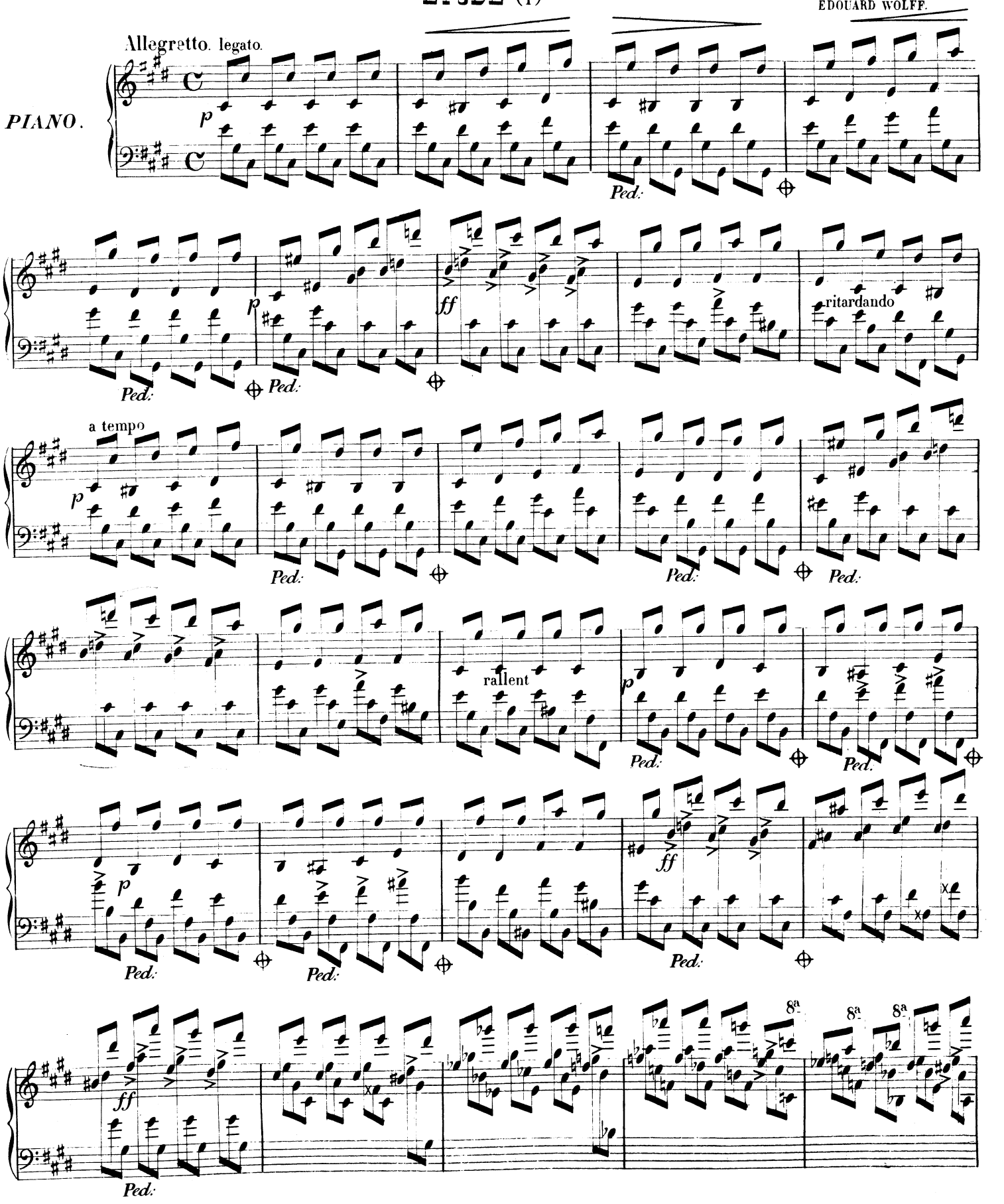

cres.
espres.
cres.
con lamento.
cres.
appassionato.
cres.
cres
con esaltazione.
ten.
espress.
ten.
rubato.
riten.
legatissimo.
plintivo.
poco agitato.
cres.
espress.
legatissimo.
plintivo.


poco agitato.
cres.
con dolore.
largamente.
mesto
cres.
dimin.
man - can - do
e ral - lentando.
quasi a piacere.
ADAGIO.
sotto voce.
parlante.
espress.

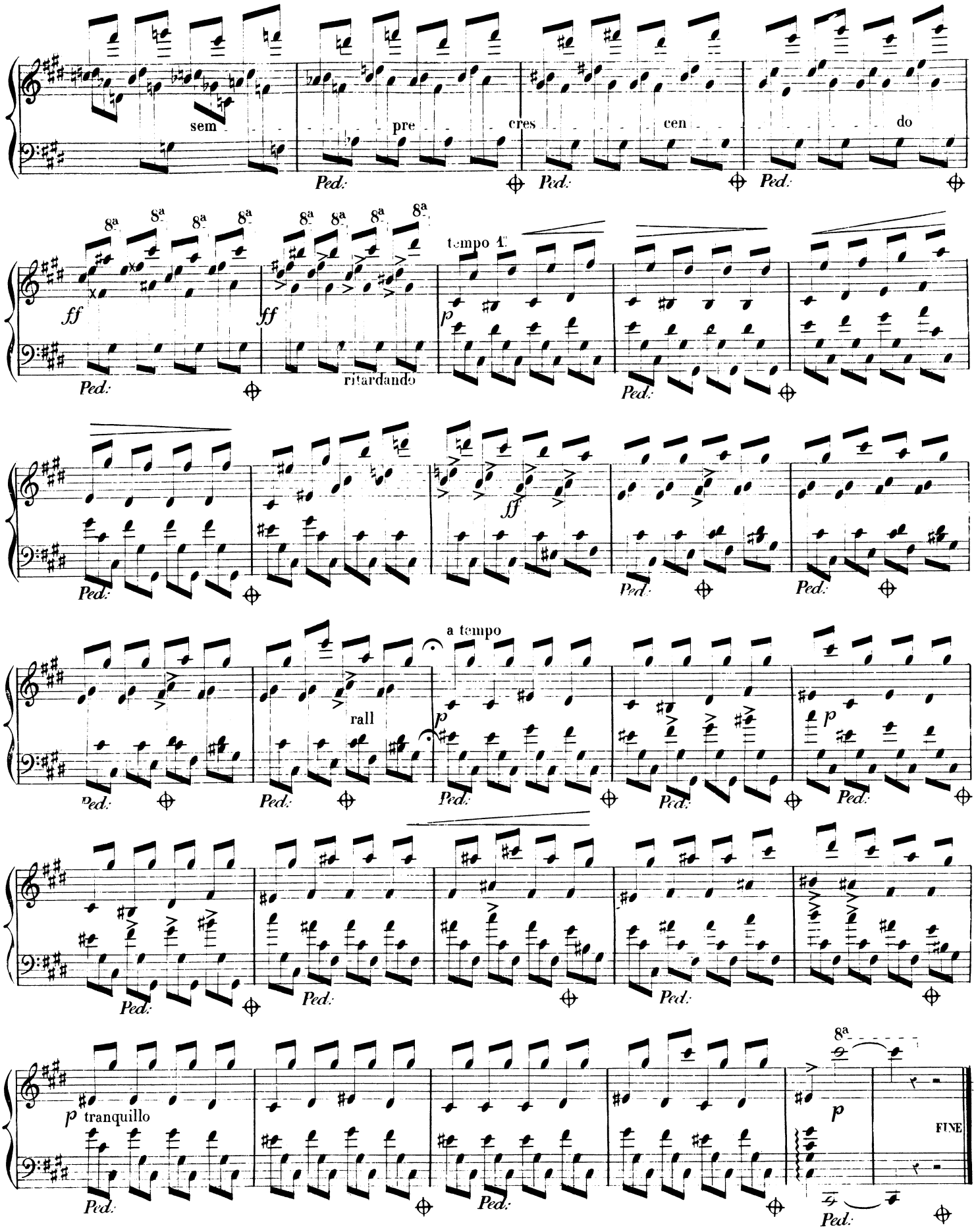
Cette étude doit être jouée avec une égalité extrême, afin que l'on ne remarque pas qu'il y a trois notes dans la main gauche pour deux notes de la main droite.

ETUDE (1)

EDOUARD WOLFF.

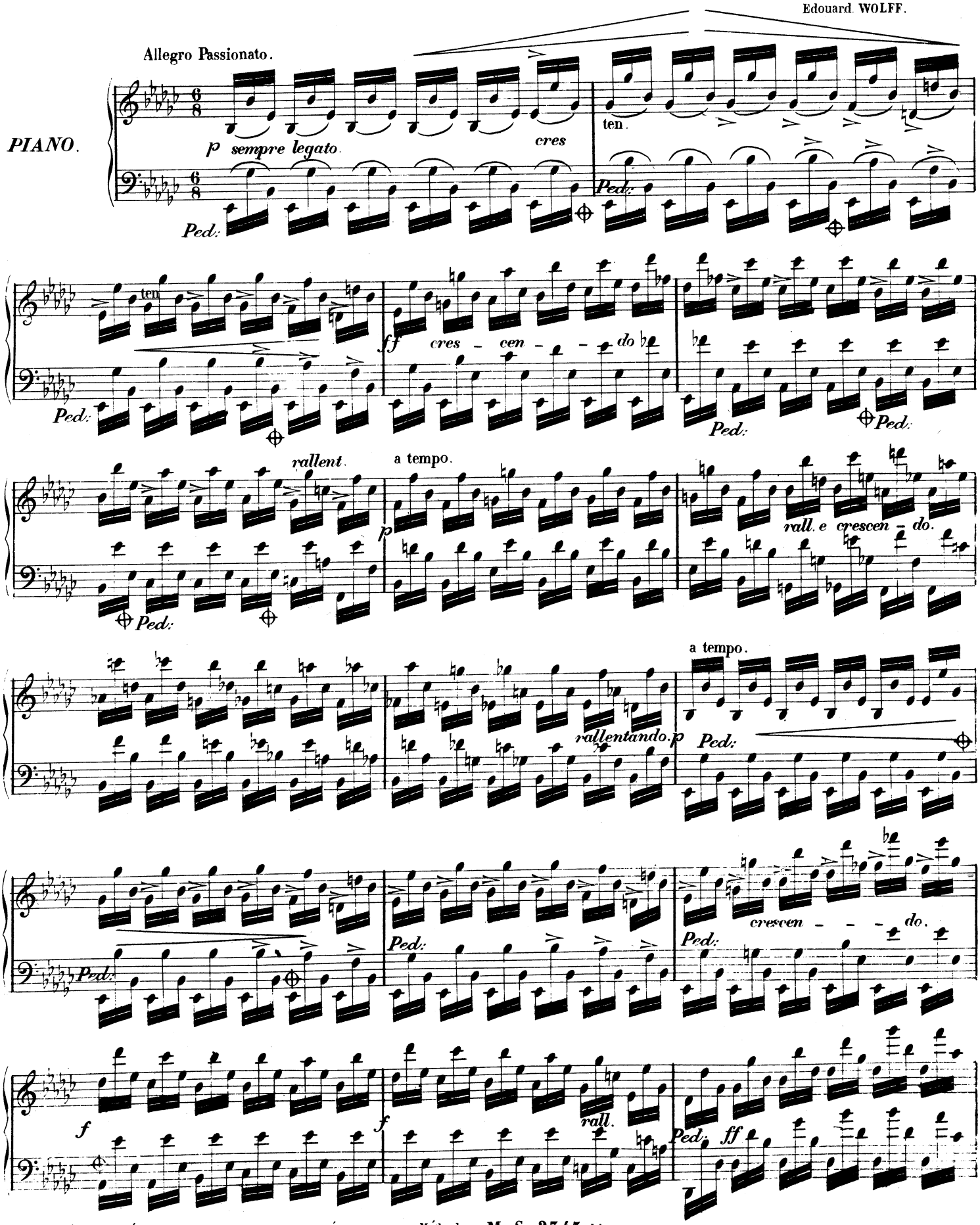


Cette étude est expressément composée pour cette méthode.

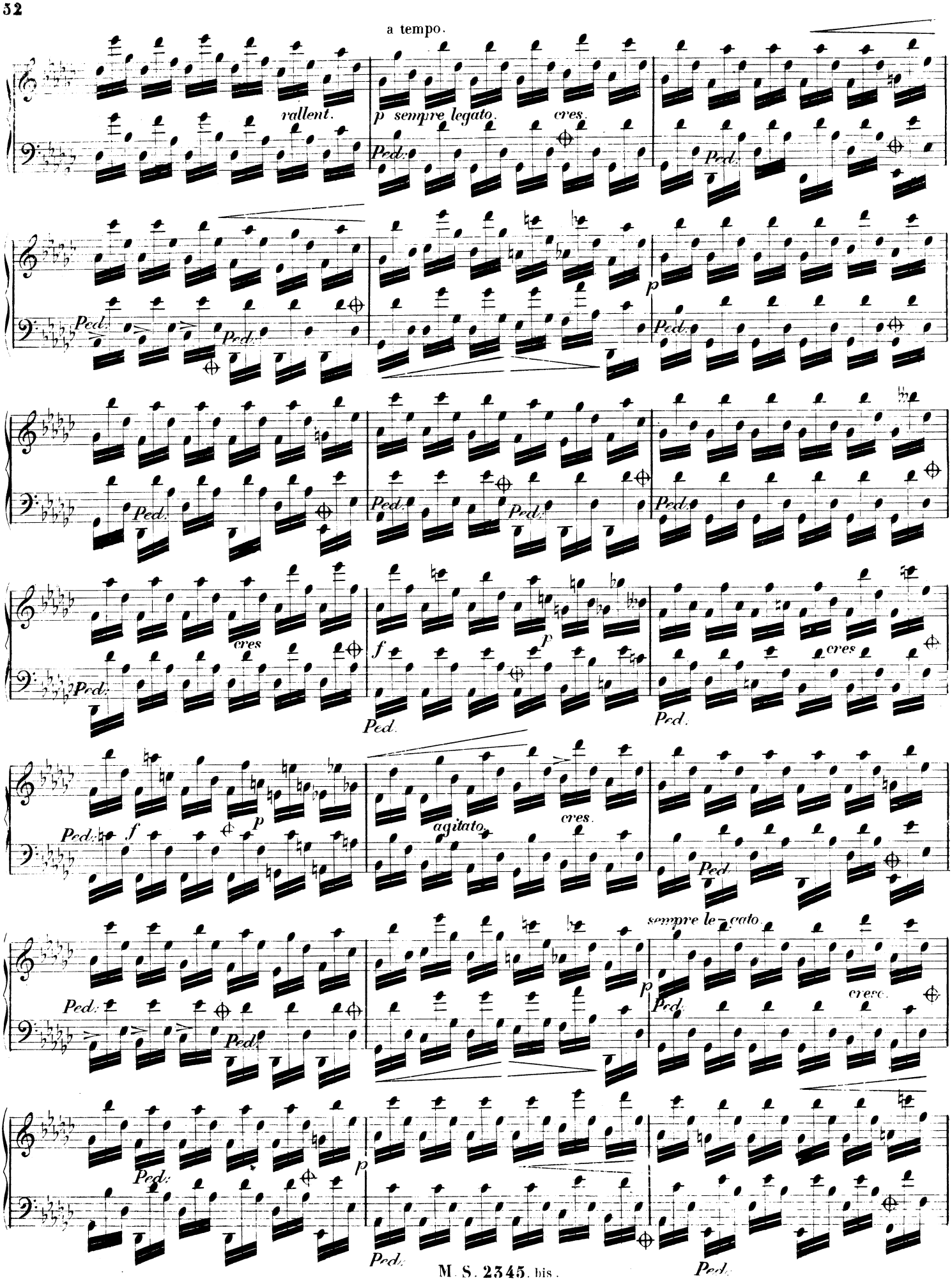

sem
pre
cres
cen
do
Ped.
8a
ff
tempo 1°
p
ritardando
rall
a tempo
tranquillo
FINE

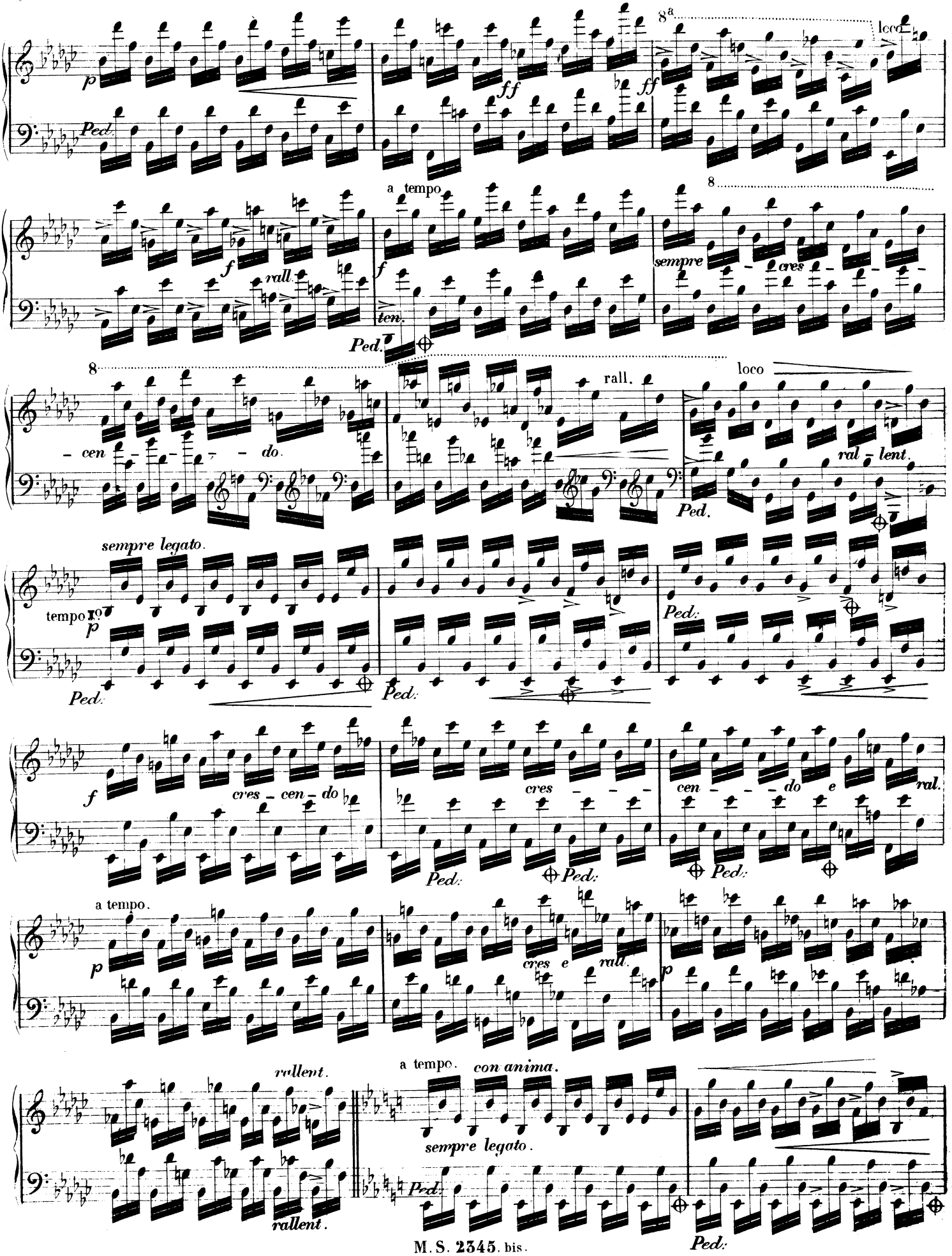
ETUDE. (1)

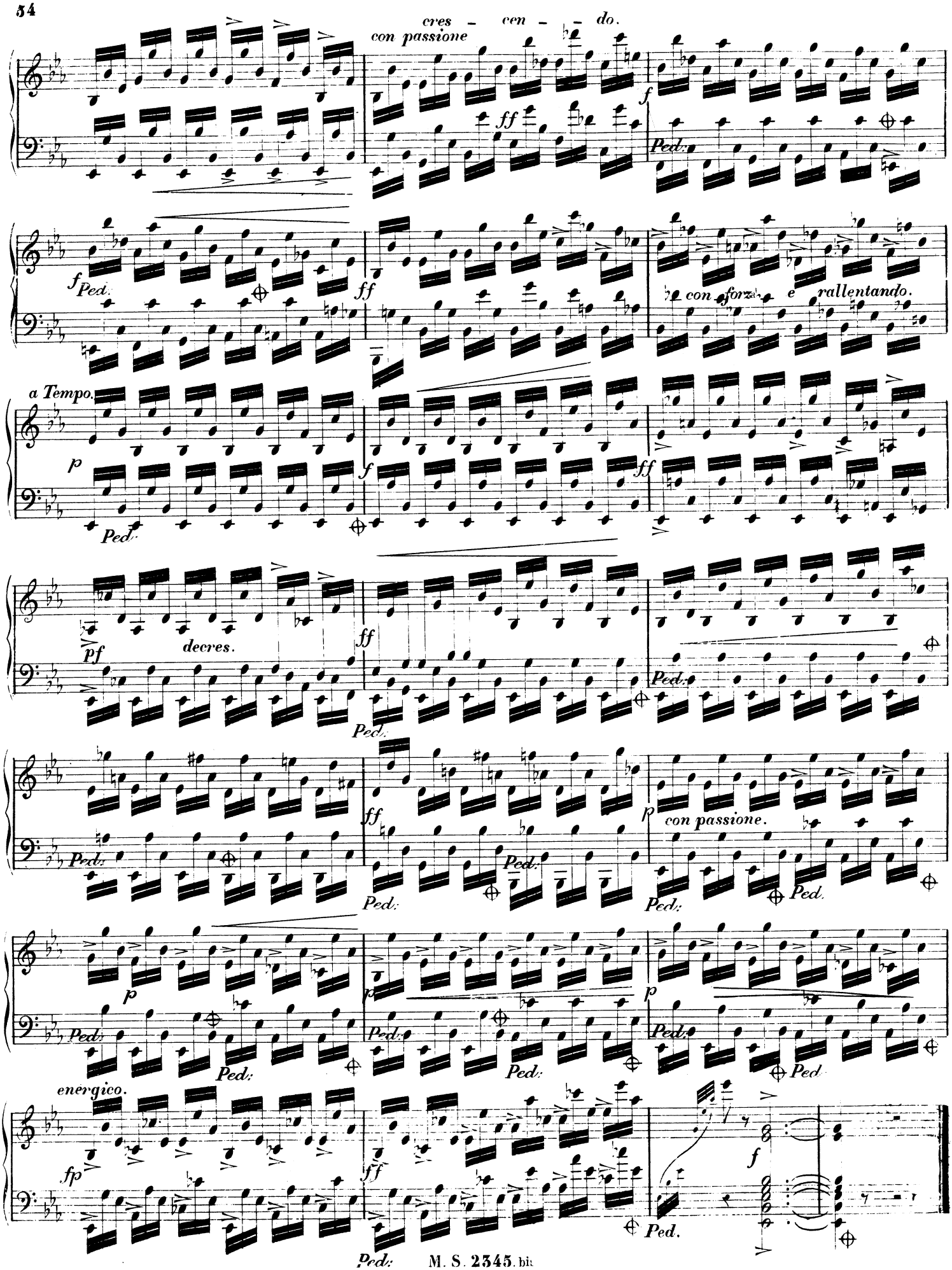
Edouard. WOLFF.



(1) Cette Étude est expressement composée pour cette Méthode.


a tempo.
rallent.
p sempre legato.
cres.
Ped.
p
cres
f
agitato
sempre legato.
cresc.


p
Ped.
ff
ff
8a
loco
a tempo
f
rall.
f
ten.
Ped.
8
sempre
cres
cen
do.
rall.
loco
ral - lent.
Ped.
sempre legato.
tempo 1o
p
Ped.
Ped.
Ped.
f
cres - cen - do
cres
cen
do e
ral.
Ped.
Ped.
Ped.
a tempo.
p
cres e rall.
p
rallent.
rallent.
a tempo.
con anima.
sempre legato.
Ped.
Ped.


cres - cen - do.
con passione
ff
f
Ped.
f
Ped.
ff
con forza e rallentando.
a Tempo.
p
Ped.
f
ff
pf
decres.
ff
Ped.
Ped.
ff
Ped.
Ped.
Ped.
p
con passione.
Ped.
Ped.
p
Ped.
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
energico.
fp
ff
f
Ped.
Ped.