à la main ; la position qui conserve aux muscles la ligne droite et qui laisse les doigts agir librement et sans entraves peut donc être précisée de cette façon :

« Touchez du 5ème doigt toujours immédiatement au-dessous de la touche noire et touchez du pouce le bord de la touche blanche [6]. »

Le 5ème doigt et le pouce étant les limites de la main, les doigts intermédiaires trouvent naturellement et comme d'eux-mêmes leur place.

Toutes les méthodes qui enseignent qu'il faut tenir la main un peu en dedans, un peu en dehors, plier le 5ème doigt, courber le pouce et incliner la main sur le pouce [7], sont évidemment dans l'erreur, car toute position forcément et arbitrairement donnée aux doigts entraîne la raideur et fait faire la grimace à la main ; le simple bon sens fait sur-le-champ justice de pareils systèmes, car, ayant commencé par nouer la main en lui infligeant une position arbitraire et contre nature, il faut un travail des plus opiniâtres pour habituer la main et détruire une raideur qu'on se donne gratuitement et qui n'existe pas dans la position naturelle [8]. Et une fois ce résultat obtenu, on n'a plus ni trêve ni repos, car ce n'est que par de continuels exercices qu'on peut garder une habileté fondée sur de faux principes [9]. Je sais bien que ces systèmes ont produit des talents ; je n'ai jamais douté de la puissance d'un travail patient et opiniâtre même en faisant fausse route ; mais cet aplomb, cette tranquillité qu'imprime au talent la parfaite concordance des vrais principes, on ne les obtient pas autrement, et quelque chose de précaire, un malaise indéfinissable sont toujours le partage d'un talent développé dans une voie autre que celle de la vérité. Il est certain que la raideur factice que donne à la main toute position contraire à celle que j'ai désignée est un obstacle contre lequel bien des organisations heureusement douées sont venues échouer.

En ce qui concerne la tradition, je ne puis chercher que dans les Sonates

6. Dans cet axiome de base Tellefsen diverge un peu de la position prescrite par Chopin, qui préconise l'alignement du pouce et du cinquième doigt – ce qui implique une légère courbure de la part de ce dernier.

7. Sur les divergences d'interprétation concernant ce point chez Mikuli et Kleczyński, cf. annexe, pp. 113 (et n. 5), et 118-121.

8. Toute la réflexion de ce paragraphe s'inscrit dans la droite ligne de Chopin, dont elle constitue un précieux commentaire allant jusqu'à formuler l'idée (implicite chez Chopin) de « position *naturelle* » de la main sur le clavier.

9. Cette constatation, qui anticipe sur les vues de Leimer-Gieseking, avait déjà été faite par Hummel dans sa *Méthode* (« Avis aux parents et aux professeurs »), ouvrage auquel Tellefsen ne fait jamais allusion. A l'évidence, c'est de Chopin que dérive sa réflexion.

faisant appendice à la méthode de Charles-Philippe-Emmanuel Bach [10] et dans le *Gradus* de Clementi, ouvrage le plus admirablement didactique que je connaisse ; seulement chez ces deux auteurs je retrouve des principes de doigté fondés sur la position que la main doit avoir sur le piano, car la position de la main commande nécessairement le doigté. La fantaisie, des habitudes prises et l'absence de tout principe générateur dictant chez la plupart des auteurs qui ont suivi Clementi, sans même en excepter ses élèves [11], le doigté, on ne peut rien apprendre sous ce rapport-là ; du reste en lisant la multitude de Méthodes qu'ils ont écrites, dans lesquelles pas un ne dit comme l'autre et dans lesquelles la question de la position de la main n'est jamais résolue, on ne voit que trop l'absence de principes raisonnés et pouvant soutenir l'examen du critique compétent.

Celui qui, d'une façon impartiale et sans parti pris, veut examiner le doigté dans le *Gradus* arrivera à ce résultat que le doigté de Clementi a été dicté en vertu de la position qu'avait sa main sur le piano et qui est la même que celle que j'ai indiquée ; la 2ème Étude en fa le prouve suffisamment à elle seule ; avec le doigté indiqué la main prend d'elle-même la position que j'ai dit, voyez les passages suivants [12] :

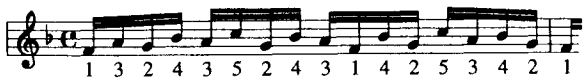
Clementi ayant réuni comme pianiste la beauté du son à la clarté, à la vigueur et au brillant [13] et ayant possédé ces qualités à un degré supérieur à tous ses rivaux, je dois naturellement préjuger en faveur de sa méthode.

Depuis Clementi j'avoue que je trouve une décadence croissante avec manque d'école et de principe ; les questions les plus importantes sont livrées au hasard dans l'enseignement, la tradition s'altère et finit par se

10. Quelques années plus tard, Tellefsen devait se faire l'éditeur d'un choix de pièces de C. P. E. Bach, comportant entre autres huit mouvements extraits des *Probe-Stücke* du *Versuch* réunis dans deux cahiers de *Six pièces pour piano de Charles Philippe Emmanuel Bach* (Paris, Richault, [1856]).

11. Tellefsen pense probablement à Cramer et à Kalkbrenner, éventuellement aux frères Bertini. Autres disciples de Clementi, Field et Ludwig Berger n'ont pas laissé de méthodes mais uniquement des exercices et études.

12. Les exemples musicaux manquent dans le manuscrit de Tellefsen. Voici l'incipit de l'Étude en question :



En marge de son texte, Tellefsen note à cet endroit : *Étude en ut Clementi / do ré mi fa sol*, soit le n° 16 de l'édition originale française, mis en tête de l'actuelle édition Peters du *Gradus*. L'une et l'autre Étude illustre son propos.

13. A l'instar de Chopin (cf. *supra*, p. 42 et n. 9), Tellefsen met la qualité du son avant l'acquisition de la vélocité.