

relatives

	maj.	min.
ut	=	la
sol	=	mi
ré	=	si
la	=	fa#
mi	=	ut#
si	=	sol#
fa#	=	ré#

6 r^o-v^o = copie L. J. [3a v^o.] 4 r^o

[Morphologie du clavier]
[Catégories du mécanisme]

On ne peut assez admirer le génie qui a présidé à la construction du clavier, si bien en rapport avec la conformation de la main. Y a-t-il quelque chose de plus ingénieux que les touches hautes, destinées aux doigts longs – servant si admirablement comme points d'appui. Beaucoup de fois, sans réfléchir¹, on a proposé sérieusement le nivellement du clavier : ce serait ôter toute l'assurance que donnent les points d'appui à la main, par conséquent [cela] rendrait le passage du pouce dans toutes les gammes diésées et bémolisées extrêmement difficile^m : tierces et sixtes liées, en général tout le jeu lié, d'une difficulté énorme²⁴. Et l'intonation étant faite par l'accordeur, la difficulté du mécanisme du piano – avec le clavier qui aide tant la main – est moins difficile que l'on ne se figure. Il n'est question [ici] bien entendu ni du sentiment musical ni du style, mais *purement* de la partie *technique* du jeu, que j'appelle le mécanisme.

l. des esprits qui ne comprennent rien au jeu du piano / *barré*.

m. il faudrait logiquement, en nivelant le clavier, ôter une phalange à chaque doigt long / *barré*.

24. Toute la réflexion technique de Chopin repose sur l'adéquation de la morphologie du clavier et de la conformation des doigts comme *de la main*. Cette réflexion est gouvernée par la notion de point d'appui (remarquablement glosée par Tellefsen dans son chap. [3] ; cf. *infra*, pp. 88-90). La main prend appui sur les doigts longs (2-3-4), lesquels reposent à leur tour sur les touches noires – ce qui donne d'entrée à Chopin l'occasion d'un éloge de la structure du clavier, qu'on chercherait en vain dans les méthodes de son temps et bien souvent postérieures. De là, la position paradigmatique des cinq doigts sur les touches *mi-fa#-sol#-la#-si* et la préférence accordée à la gamme de si majeur pour la main droite. La constatation s'ensuit que les gammes les plus aisées pianistiquement, comme facilitant le passage du pouce, sont celles qui font intervenir les touches noires impliquant des tonalités fortement diésées ou bémolisées (on connaît chez Chopin la forte proportion d'œuvres écrites en SI, FA#, SOLb, RÉb, comme en ut#, mi^b, si^b mineurs). Même constat à propos des tierces et sixtes dont il est question plus loin : les *Études* op. 25/6 et 25/8 sont respectivement en sol dièse mineur et ré bémol majeur. On voit enfin la structure du clavier favoriser le primat du *legato* : si l'on a pu qualifier d'essentiellement pianistique l'écriture de Chopin, c'est bien en raison de la prédominance de ces éléments.

Je divise en 3 parties l'étude du mécanisme de piano²⁵ :

1^{mo} Apprendre aux deux mains à jouer les notes à distance d'une touche (les notes à distance d'un demi-ton et d'un ton), c'est-à-dire les gammes – *chromatique, diatonique* – et les *trilles*. Une *quatrième* forme abstraite à étudier dans cette catégorie n'existant pas, ce que l'on pourra inventer pour jouer à *distance des demi-tons et des tons* ne sera qu'un composé ou une fraction des gammes ou trilles²⁶.

2^{do} Les notes distancées à plus d'un demi-ton et d'un ton, c'est-à-dire en partant de la distance d'un ton et demi : *L'octave partagée* en petites tierces, par conséquent chaque doigt occupant une touche²⁷, et *l'accord parfait* dans ses renversements. (Les notes sautées)²⁸.

3^o Les *notes doubles* (à deux parties) : *tierces, sixtes, octaves*. (Quand on sait les 3^{ces}, *sixtes* et octaves, on sait jouer à 3 parties – par conséquent [on connaît] les accords, que l'on saura briser sachant les notes distancées)²⁹.

Les deux mains donneront 4, 5, 6 parties – et on n'inventera rien de plus pour étudier comme mécanisme *du Piano*.

25. On trouverait difficilement une simplification aussi radicale des catégories techniques dans les méthodes pianistiques tant du XIX^e que du XX^e siècle. Loin de s'embarasser de particularismes concernant les successions de doigts, Chopin prend exclusivement en considération la structure du clavier tempéré, puisque aussi bien c'est lui qu'il s'agit de maîtriser. Allant du simple au composé, ses trois catégories sont progressives et fonction d'un double type de distance (conjoint /disjoint) d'une part, et de l'attaque simultanée, d'autre part.

26. Il s'agit du *jeu monodique conjoint*, chromatique et diatonique (la notion, théorique, de quart de ton n'est pas exclue), impliquant aussi bien l'idée de déplacement continu de la main (gammes) que celle de son immobilité (trilles).

27. Il est question ici du *jeu monodique disjoint*, à partir de l'intervalle immédiatement supérieur au ton, soit d'un ton et demi ou, synonyme enharmonique, de la tierce mineure. La position paradigmatique – explicitée dans les manuscrits Ciechomska et Katsaris (*infra*, pp. 68, 70 et 72) comme aussi par Tellefsen (p. 99) – est celle de l'arpège de septième diminuée occupant le pouce et le cinquième doigt avec deux touches blanches, les deuxième et troisième avec deux noires. Préoccupé par le seul clavier, Chopin n'est nullement entravé par l'audace théorique qui consiste à diviser l'octave d'*ut* à *ut* par la succession *ut-mib-fa#-la-ut* indépendamment de toute idée de tonalité (celle de sol mineur n'ayant pas plus de sens ici que toute autre enharmonique). Seule compte l'égalité physique des intervalles, aucunement leur identité solfégique.

28. L'accord parfait brisé et ses renversements interviennent après la septième diminuée : cf. le manuscrit Katsaris (*infra*, p. 70). Les autres familles de septièmes, dont le troisième renversement implique un intervalle de seconde, irrégulier pour l'écart digital, ne sont pas mentionnées. La dernière étape franchie dans la généralisation de cette catégorie consiste dans tous les écarts et sauts possibles, comme dans les figurations arpégées en tout genre.

29. Il s'agit de l'*attaque simultanée* des doubles notes d'abord : tierces, sixtes, octaves (cf. les exercices préparatoires du manuscrit Katsaris, *infra*, p. 70), puis, à partir de trois sons simultanés, de la généralisation au jeu polyphonique et accordal – ce dernier étant préparé par la 2^e catégorie de Chopin.

8a r^o = copie L. J. [3a r^o]

[Position au piano]
[Placement de la main]

On connaît les lignes, les touches, les signes, les tons³⁰; on a l'idée des marteaux et des étouffoirs.

[I]. On se place [de manière] à pouvoir atteindre les deux bouts du clavier sans pencher d'aucun côté. Le pied droit sur la grande pédale sans faire jouer les étouffoirs³¹.

II. On trouve la position de la main en plaçant les doigts sur les touches *mi, fa#, sol#, la#, si* : les doigts longs occuperont les touches hautes, et les doigts courts les touches basses. Il faut placer les doigts qui occupent les touches hautes sur une même ligne et ceux qui occupent les blanches de même³², pour rendre les leviers relativement égaux, ce qui donnera à la main³³ une courbe qui donne une souplesse nécessaire qu'elle ne pourrait avoirⁿ avec *les doigts étendus*. La main souple; le poignet, l'avant-bras, le bras, tout suivra la main *selon l'ordre*.

n. en l'arrondissant au degré le plus commode à sa conformation, une souplesse qu'elle n'aurait pas / *barré*.

30. Cette quadruple énumération nous a dicté l'insertion de ce feuillet à cet emplacement. Les notions solfégiques de *lignes, signes* et *tons* placées en tête conformément à l'usage dans les méthodes de l'époque, il convenait que la section consacrée à la morphologie du clavier (p^o 6) précédât celle-ci qui y renvoie implicitement avec le mot *touches*.

31. C'est la posture classique préconisée par Clementi (p. 30), Cramer (p. 10) et Hummel (p. 1, art. 1, § 1).

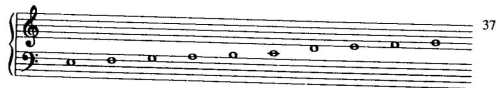
32. Cette disposition constitue une innovation de base chez Chopin par rapport au traditionnel *ut-ré-mi-fa-sol*. Néanmoins Hummel (p. 1, art. 2, § 3) et Cramer (p. 10) recommandent sur ces dernières touches une position proche de celle de Chopin, que Fétis-Moscheles (p. 7, n. 2) attribue également à Mozart.

33. Sauf à réfléchir sur leur conformation et leur « physionomie », Chopin n'isole guère les doigts mais tend à les considérer comme aboutissement de la main. Si les doigts commandent le contact avec les touches, la main forme une plaque tournante entre l'articulation des phalanges et, par le poignet, tout le reste de l'appareil brachial – mentionné pour la seule fois dans ce contexte. Chopin ne spécifie pas les rôles de l'avant-bras et du bras, préférant se focaliser sur la notion de *souplesse* partout répandue. Légendaire chez lui, cette souplesse était la condition première et constante qu'il requérait de ses élèves dans le travail et le jeu pianistiques. Loin d'être un simple principe physique, cette souplesse implique une attitude mentale de par les vertus relaxantes de la concentration. Tel est le sens du « Facilement, facilement » constamment répété en cours de leçon (on notera que l'adverbe apparaît sept fois, et l'adjectif deux fois, tout au long de ces esquisses méthodologiques, dans les contextes les plus variés).

III. L'intonation étant faite au piano par l'accordeur, cette grande difficulté n'existant plus pour le pianiste, il^o est inutile de commencer à apprendre les gammes au piano par celle d'*ut*, la plus facile pour lire, et la plus difficile pour la main, comme n'ayant aucun point d'appui³⁴. On commence par une [gamme] qui place la main facilement^p, occupant les doigts longs avec les touches hautes, comme p[ar] ex[emple] si majeur^q³⁵.

I^{ro}

Le coude au niveau des touches blanches, la main ni *dedans* ni *dehors*³⁶

I^{vo}

o. serait absurde / barré.

p. avec 3 touches / barré.

q. fa# majeur / barré.

34. Cette dissociation radicale entre le pianistique et le solfégique est propre à Chopin en même temps que caractéristique de sa dialectique (ici : diviser pour régner). Un siècle et demi plus tard, elle suscite encore ce commentaire sous la plume de Neuhaus (*op. cit.*, p. 92) : « Son raisonnement était réaliste, pratique, fondé sur une expérience étendue. Et bien que Chopin, compositeur, pianiste et professeur de génie, ait vécu il y a longtemps déjà, des centaines et des milliers d'exercices, études et autres morceaux pédagogiques ont été écrits dans la tonalité chérie d'*ut* majeur, avec un visible mépris pour les autres tonalités chargées de dièses et de bémols. [...] Je tiens simplement à souligner que la théorie de l'art du piano est fonction de la structure physiologique de notre main et conserve une spécificité qui la distingue de la théorie de la musique. Chopin, professeur de piano, était un dialecticien ; les auteurs d'exercices "instructifs" sont des schématisateurs, pour ne pas dire des scholastiques. »

35. Il y a ici (cf. l'appel *q* ci-dessus) un repentir en faveur de si majeur, gamme paradigmatique constante sous la plume de Chopin, comme de Tellefsen (*infra*, pp. 94-95) et d'autres élèves. Si majeur offre le double avantage de placer le pouce sur la tonique et de faire se succéder un premier groupe de deux touches noires, puis un second de trois, avec la tonique retrouvée sous le cinquième doigt au terme de l'évolution de la gamme ; cette gamme présente la même succession digitale qu'*ut* majeur. Kleczyński (*infra*, pp. 118-119) propose avec raison ré bémol majeur, par symétrie inverse, pour la main gauche – à supposer que Chopin ait fait travailler les gammes mains séparées, ce que contredisent les exemples de Tellefsen (*infra*, pp. 94-97).

36. Original en polonais, à l'exception des italiques qui sont en français : « Łokieć wrowni z białemi klawiszami / rękę ani *dedans* ani *dehors*. »

La question du niveau du coude par rapport au clavier est abordée en fonction de la hauteur du siège dans quelques méthodes de l'époque. Hummel demande qu'on soit « assis ni trop haut ni trop bas, afin que les deux mains reposent pour ainsi dire tout naturellement sur les touches » (p. 1, art. 1, § 2). Clementi prescrit des coudes « un peu plus élevés que les touches » (p. 30), étant entendu qu'ils forment une ligne droite jusqu'à la première phalange des doigts ; Tellefsen, qui suit de près Clementi, ne s'exprime pas sur la question.

37. Cette notation au crayon est-elle destinée à faire partie intégrante de la Méthode de Chopin ? Les clefs et l'accolade, d'un crayon plus pâle, ont été portées après coup (le tracé des clefs, celui de la clef de fa en particulier, semble étranger au *ductus* habituel de Chopin).

A. Cortot interprète cette notation comme celle d'une « gamme [de] *mi* mineur sans note sensible » (p. 56). Y a-t-il lieu de faire intervenir ici une notion solfégique (mode phrygien), d'autant que l'octave est dépassée d'une tierce ? J'y vois bien plutôt l'indication de l'emplacement des cinq doigts de chaque main sur des touches blanches consécutives : main gauche, *mi-fa-sol-la-si* (5-4-3-2-1) ; main droite, *ut-ré-mi-fa-sol* (1-2-3-4-5). Cette seconde succession conserve le paradigme habituel, tandis que la

[interpolation : manuscrit Ciechomska]

Le coude au niveau des touches blanches.
La main ni vers le côté gauche ni vers le droit ³⁸.

1 2 3 4 5 4 3 2 3 2 4 3 2 3 2 1 1
2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 2 3 1 etc.

[I] 1 2 3 4 5 4 3 2 4 1 2 1
4 1 2 3 2 1 4 1 4 5 4 3 2 1 etc.

[II] 1 1 1 4 3 4 1 5 1 4 3
4 fois 2 4 fois 4 fois
5 1 4 5 4 3 2 1 etc.
2 3 4 1 4 4 fois

[III] 1 5 2 1 5 1 4 3 4 1 1 2 1 1 4 3
4 fois 4 fois 4 fois
1 2 3 2 1 1 1 4 3 2 1 4 3 2 1
2 3 4 4 3 2 1 2 3 4 4 3 2 1 4 3 2 1 39

première présente une variante, sur touches blanches uniquement, de la position prescrite par Chopin : *mi-fa#-sol#-la#-si* ; les doigts longs se trouvent placés au pied des touches noires, au lieu de se trouver au-dessus d'elles comme dans la gamme de si majeur qui précède.

38. La double version française de cette phrase, identique dans la copie L. J. et dans le manuscrit Katsaris, donne à penser que la sœur de Chopin a eu en main une page autographe distraite du manuscrit Cortot. Ce pourrait être une feuille actuellement non localisée (KK 881 et 1372), proposée dans un catalogue de vente à Vienne en 1934, qui comporte l'indication : « Łokięc w równi z białemi klawiszami, rękę ani ku lewej stronie, ani ku prawej stronie », rendue par Ludwika à chaque mot près (répétition du mot « côté »). L'envers de la page présente un fragment d'esquisse pour la *Sonate* op. 65, datant de 1845-1846.

La portion du manuscrit Ciechomska (KK 1369) que nous insérons ici comporte la même phrase, à ceci près que le mot *stronie* (côté) n'y est pas répété.

39. On remarquera l'emplacement graphique du pouce au-dessous des notes dans les gammes. Pour la gamme chromatique Chopin utilise le doigté qui s'est généralisé depuis, au détriment d'autres qui le concurrençaient encore (cf. Fétis-Moscheles, pp. 40-41 et n. 1).

Le travail de l'arpège paradigmatique de septième diminuée observe trois phases progressives, qui font pivoter la main autour du pouce :

- La formule se développe d'abord dans l'octave supérieure, le pouce revenant chaque fois à sa position de départ.
- Opération symétrique dans l'octave inférieure, le cinquième doigt, autre extrémité de la main, revenant sur lui-même.
- L'éventail s'agrandit proportionnellement dans les deux directions jusqu'à atteindre près de trois octaves. C'est *in extremis* seulement que cette dernière formule est bornée par le quatrième doigt, intentionnellement utilisé jusque-là uniquement en vue du passage vers le pouce ou le troisième doigt.

Cette triple progression est ménagée de manière à développer une image mentale d'agrandissement de la formule de base – bien plutôt que l'impression physique de déplacement de la main.

Les exercices de Chopin étant notés pour la seule main droite, il faut supposer que la gauche doit être pareillement entraînée dans des positions symétriques.

