Louta Nouneberg

le piano révélé par le film

La 1ère Etude de Chopin

Interprétée par Alfred CORTOT



Prix net frs. 30.00
Majoration comprise

EDITIONS MAX ESCHIG. PARIS

3100

Louta Nouneberg

Nicepro'arranement musicologique
de Stobaki en hostie
Paris 12/3 30. Louta Nouneberg.

le piano révélé par le film

La 1ère Etude de Chopin

Interprétée par Alfred CORTOT



Prix net frs. 30.00
Majoration comprise

EDITIONS MAX ESCHIG. PARIS

3100

Copyright 1930 by Editions Max Eschig, 48, Rue de Rome, Paris
Copyright 1930 assigned to Associated Music Publishers Inc., New York

3100/m

PRÉFACE

Le but que je me suis proposé dans cette nouvelle édition, c'est d'introduire dans le problème de la technique pianistique autant de clarté et de simplicité que possible.

Ce problème a toujours été considéré comme extrêmement complexe, et aucune solution satisfaisante n'en avait été proposée jusqu'à maintenant : cet état de choses était surtout dû à une absence de moyens permettant un contrôle exact et objectif de tout ce qui concerne le jeu.

Depuis que le piano existe, on se dispute sur la vraie manière de le jouer ; si l'on suit toutes les recherches qui ont été faites, si l'on examine les grandes écoles qui ont existé et qui existent encore, on peut constater le même manque d'unité dans l'explication des règles générales qui peuvent servir de base à l'enseignement du piano.

Pour établir cette base, on a tenté, à maintes reprises, de recourir à la science ; les dernières décades nous ont apporté des théories techniques de première importance, ainsi que des méthodes pratiques dont certaines tendaient à la simplification du problème et à la connaissance précise des lois naturelles qui le régissent. Cependant, les théoriciens qui, très souvent eux-mêmes, n'étaient guère des pianistes, se laissaient entraîner dans des études trop approfondies de lois physiologiques, anatomiques, physiques, etc... et offraient, au lieu de traités simplifiés, des ouvrages scientifiques infiniment compliqués. Rien d'étonnant, alors, qu'on ait continué, malgré ces nombreux ouvrages, à considérer certains phénomènes du jeu et souvent même les plus simples comme des mystères.

Dans ces conditions, deux partis pouvaient être pris : soit, baser l'enseignement sur des indications fournies par des savants, sans connaître soi-même la vraie nature du jeu, soit, recourir à tous les moyens d'expérimentation personnelle qui permettraient, de sélection en sélection, le choix de la meilleure méthode convenable à chaque pianiste.

Le premier de ces partis était dangereux, et conduisait souvent à des conséquences déplorables. Le second n'était pas une solution.

Alors, faute de pouvoir se mettre d'accord sur une base objective d'enseignement, on professe le piano en affirmant la justesse de telle ou telle méthode, sans en pouvoir donner de preuves ; on oblige des élèves pianistes à suivre des indications, soit générales, soit personnelles, dont on ne peut leur donner qu'une raison d'être approximative. On crée des exercices pour l'entraînement de la main et des doigts, qui demandent aux élèves des années de travail et qui, très souvent, étant contraires aux lois élémentaires du jeu, ne mènent qu'à une déformation des qualités naturelles. On continue toujours à inventer de nombreux systèmes d'enseignement, qui diffèrent les uns des autres au point que chaque changement de professeur signifie pour l'élève un recommencement : chaque recommencement imposant à celui-ci une position et une tenue de main différentes, ainsi qu'une nouvelle manière de toucher le piano.

Les cas où un élève à dû passer, en cours d'études, par de nombreuses transformations de son jeu, ne sont malheureusement pas très rares.

Et pourtant, il n'y a qu'une seule tenue de la main qui soit juste, il n'y a qu'un seul système du jeu : celui qui nous est indiqué par la nature et dirigé par ses lois immuables. Il ne s'agit que de les connaître dans toute leur *simplicité*.

Cependant, différentes questions se posent :

Pourquoi, à une époque comme la nôtre, où la perfection *du jeu* est obtenue par tant de pianistes-virtuoses, ce manque de clarté et d'unité, en tout ce qui concerne *l'enseignement* ?

Pourquoi, malgré les illustres noms des grands pianistes-pédagogues, cette quantité de problèmes pianistiques irrésolus, et cette méconnaissance de moyens qui permettraient de guider les élèves à travers toutes les difficultés techniques ?

Et pourquoi, malgré ce grand nombre d'ouvrages scientifiques, dont certains sont d'une valeur éminente, cette confusion dans l'explication théorique de règles générales, et ce manque de solutions satisfaisantes ?

Tout cela tient à ce que, depuis le premier mot qui a été écrit sur la technique du piano, jusqu'au dernier ouvrage contemporain, on a parlé de tous les éléments du jeu, sauf d'un qui est d'une importance essentielle.

La musique instrumentale ne se réalisant que par des mouvements, on en a déterminé une quantité indispensable à un jeu correct ; de chacun d'eux on a indiqué le rôle, par rapport à telle ou telle manière de toucher le piano, mais en ignorant complètement ce que ces mouvements *contenaient*.

Or, c'est le *contenu* des mouvements pianistiques qu'il nous faut connaître, car c'est lui qui est d'une importance décisive pour tout ce qui concerne la base du bon jeu et la profonde compréhension du clavier. Et il faut entendre par là le *contenu* de chacun des mouvements qui nous servent à lier et à séparer les notes ; le *contenu* de chacune des lignes que notre main décrit, quand elle quitte une touche pour aller à l'autre ; ce qui se passe dans notre main, durant le trajet d'une distance entre deux notes quelconques ; l'indispensable changement de positions, suivant les nécessités imposées par un problème déterminé ; le rapport qui se crée entre deux positions consécutives et l'enchaînement nécessaire de toutes les positions du jeu.

En somme, "la vie intérieure" de nos mains, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui nous échappait jusqu'à maintenant ; et elle nous échappait à cause d'un défaut naturel de notre œil qui, incapable d'enregistrer un mouvement quelconque dans tout son développement, ne nous donnait qu'une base d'observations relativement pauvre.

Chacun de nous sait combien est vague l'impression que produit la main d'un pianiste, lorsqu'il joue vite. L'exécution terminée, il ne nous reste de ses mouvements que quelques images fugitives, retenues par nos yeux, sans aucun rapport évident. Pour reconstituer tous les déplacements rapides de ses mains, toute la suite des positions de repos, d'attaque, de liaison, etc... il nous faut recourir à notre mémoire, qui, ne pouvant, elle aussi, nous fournir que des indications approximatives, nous mène sur la dangereuse voie des suppositions. Et nous voilà lancés dans un travail entièrement basé sur l'expérimentation personnelle, cause de tous les malentendus en matière de technique pianistique.

C'est le progrès du machinisme qui nous apporte un remède à ce mal, en mettant à notre disposition un appareil qui permet l'objectivation complète de toutes nos impressions. L'ingéniosité de cet appareil consiste en ce que, bien au-delà de la capacité limitée de notre œil, (qui ne peut retenir que 16 à 20 images à la seconde) cet appareil est capable d'enregistrer des centaines d'images à la seconde, et de fixer par cela même un mouvement d'une vitesse quelconque dans toute son évolution.

Nos facultés visuelles étant dépassées de fort loin par les possibilités de l'enregistrement mécanique, nous pouvons désormais nous fier à la machine et nous en servir comme contrôle parfaitement sûr de tous les mouvements pianistiques, car, devant les images consécutives d'un mouvement fixé par l'objectif, nous pouvons à loisir étudier ses diverses phases, et arriver à connaître jusque dans les détails les plus infimes tous les éléments qui le composent.

Chacun de ces éléments réagit non seulement sur le résultat final, mais aussi sur les éléments voisins : ainsi le rapport entre toute les phases d'un mouvement, ressort avec une évidence absolue ; *l'existence des phases intermédiaires entre deux positions définitives prend une importance capitale.*

Enfin, grâce à l'appareil de prise de vues, nous sommes en état de mettre de *l'ordre* dans le domaine du mouvement en général, et du mouvement pianistique en particulier. L'empirisme qui règnait jusqu'à maintenant peut être entièrement éliminé, et les recherches relatives à la technique pianistique peuvent, en collaboration avec la machine, être sanctionnées de preuves sûres, *car impersonnelles.*

***

C'est ce que le hasard m'a permis de comprendre, le jour où j'ai vu un film représentant la course d'un cheval, enregistrée par cet appareil ultra-rapide et projetée au *ralenti.*

La différence entre ce que je m'imaginais connaître jusque-là du mouvement d'un cheval qui court et ce qui m'était révélé par ce film, était si grande qu'il me devenait impossible de constater seulement le fait et d'en rester là.

Je compris la relativité des impressions qui nous guidait jusqu'alors et la présence invisible d'une vérité constante. Je compris le rapport qui existe entre les éléments révélés par ce ralenti des mouvements d'un cheval qui court, et tous les mouvements en général ; et poussée par la vision de ce film, d'une part, et d'autre part, par la conviction que tout ce qui a pour but de délivrer la technique du jeu des caprices du hasard doit être activement poursuivi, je me suis mise à la recherche de cet esprit invisible qui dirige et domine les mouvements de nos mains au clavier, suivant les nécessités imposées par des conditions musicales.

Le film du cheval qui court m'a révélé :

1° Un rapport constant et nécessaire entre deux phases consécutives d'un mouvement.
2° L'existence d'une quantité de phases intermédiaires invisibles à l'œil nu, entre deux phases d'un mouvement, telles que notre vision normale les saisit.
3° L'existence de positions déterminées en rapport avec chacune de ces phases.
4° Un rythme continu qui résulte de l'enchaînement de toutes ces phases consécutives.
5° La constitution par une série de courbes, des lignes en apparence droites.
6° *L'oscillation la plus régulière résultant du plus juste rapport d'une courbe à l'autre.*

***

J'ai tâché de reconstituer les mêmes éléments dans les mouvements pianistiques, et peu à peu, après un long travail, où tout en suivant la vision du mouvement décomposé par le film, je me suis laissée guider par la déduction logique, j'ai retrouvé leur piste.

J'ai vu s'affirmer librement et d'une façon éclatante les mêmes lois dont l'existence m'avait frappée en regardant le film. J'ai vu se développer l'ensemble d'un mouvement pianistique dans toute la suite de ses positions, et j'affirme aujourd'hui que pour disposer d'une bonne technique, il est indispensable :

De mouvoir nos mains sur le clavier, de façon :

1° Qu'il se crée un rapport constant et nécessaire entre deux notes consécutives.
2° Qu'une quantité de phases intermédiaires s'établisse entre deux phases principales d'un mouvement, telles que les saisit notre vision normale.
3° Qu'il existe une position déterminée de la main pour chacune de ces phases.
4° Que l'enchaînement de toutes ces phases nous mène à un rythme continu et impeccable.
5° Que toute ligne en apparence droite, décrite par notre main au clavier, contienne une série de courbes.
6° *Que le plus juste rapport d'une courbe à l'autre crée l'oscillation la plus régulière.* (1)

L'OSCILLATION !

L'oscillation est devenue pour moi l'alpha et l'oméga de tout mouvement juste. Un mouvement ne peut être libre, rythmique, harmonieux et doué de continuité que s'il est basé sur la loi d'oscillation.

L'oscillation se crée quand un mouvement de déplacement quelconque devient régulier, comme un pendule, et doué du même automatisme.

---

(1) Ces principes ont été exposés pour la première fois dans une conférence à la Salle Gaveau à Paris, le 30 Janvier 1927

Dans notre jeu, cette régularité n'est possible que si la ligne que décrit la main entre deux phases consécutives d'un mouvement peut être reprise et répétée à l'infini par des voies parfaitement identiques.

Tout le secret du rythme, du relâchement, du phrasé, de la souplesse, tout le secret du legato parfait, de la grande ténacité et de la belle sonorité, est là.

Si, par contre, un mouvement de déplacement est effectué de telle façon que, pour chaque reprise d'une phase identique, ou pour la continuation des phases progressives, la main qui joue emprunte une voie différente, l'oscillation devient impossible, la continuité irréalisable, le rythme par cela même brisé, le relâchement des muscles nul, et le résultat final compromis.

Tout le désastre de l'enraidissement des pianistes, TOUTES LES DIFFICULTÉS MÉCANIQUES DU JEU, ne sont causées que par la méconnaissance de cette loi essentielle du mouvement.

En passant de la loi d'oscillation qui engendre tous les mouvements en général, aux mouvements pianistiques en particulier, j'affirme *que toute la technique du piano est basée sur trois mouvements d'oscillation.*

Ces trois mouvements qui correspondent aux trois dimensions du clavier, sont :

1° Le mouvement d'*oscillation latérale* de la main, des doigts, de l'avant-bras et du bras, pour tout jeu lié ou non lié concernant les gammes, les arpèges, avec toutes leurs variantes, les trilles, les appogiatures et tous les ornements en général.
2° Le mouvement d'*oscillation verticale* de la main, des doigts, de l'avant-bras et du bras pour toute attaque initiale, pour toutes octaves, tous accords et tous intervalles non liés, pour toutes respirations et toutes notes répétées.
3° Le mouvement d'oscillation *antéro-postérieure* de la main, des doigts, de l'avant-bras et du bras pour tout jeu chromatique, en intervalles ou en accords.

***

Quelle que soit l'apparence, sous laquelle se présentent *tous* les mouvements utilisés dans notre jeu, ce ne sont jamais que des variations de ces trois mouvements essentiels.

Après avoir établi l'existence de ceux-ci, et après l'avoir vérifiée, par rapport à une grande quantité de problèmes pianistiques, il me fallait des preuves indéniables et impersonnelles de la justesse de mes vues.

Il me tardait de voir sur l'écran ces trois mouvements réalisés par le jeu de grands pianistes, et fixés par le film au ralenti.

Il me tardait aussi d'obtenir, par l'objectif, la preuve que, pour *un* problème pianistique quelconque, il n'existe qu'*un* mouvement déterminé ; ainsi je ne doutais pas que la même formule pianistique exécutée par différents grands pianistes, nécessiterait conséquemment, malgré toutes les différences individuelles de leur jeu, des mouvements généraux parfaitement identiques.

C'est alors que je suis allée trouver des maîtres du clavier pour les prier de m'aider dans mes recherches, et de consentir à jouer devant l'appareil de prises de vues.

Je ne trouverai jamais de paroles suffisantes pour leur exprimer ma gratitude de l'incomparable appui qu'ils m'ont donné en m'accordant cette faveur, car c'est grâce à eux que j'ai pu avoir l'énorme joie de constater, par les films reproduisant leur jeu, la présence indéniable des trois mouvements essentiels, dont, jusque là, je ne pouvais, malgré tout, que *supposer* l'existence.

C'est grâce à eux que j'ai pu vérifier ma thèse concernant l'identité des mouvements chez tous les grands pianistes pour l'exécution des problèmes identiques.

C'est encore grâce à eux que je suis en état de présenter aujourd'hui, dans cette nouvelle édition, la première étude de Chopin en ut majeur, illustrée par une partie du film qui a fixé le jeu de CORTOT, et de promettre la parution de toutes les autres études de Chopin, chacune d'elles basée sur la reproduction du jeu d'un des grands pianistes de notre époque.

LA 1RE ÉTUDE DE CHOPIN

EN UT MAJEUR

Cette Etude a été exécutée par ALFRED CORTOT (1)

Le problème technique de cette Étude s'exprimant par deux mesures quelconques de l'arpège qui monte et qui descend, je ne présente ici que les mesures 5 et 6.

La difficulté de cette étude consiste dans la grande extension des doigts, par rapport au legato indiqué, et dans la résistance de la main pour la répétition identique de tous les arpèges.

Or, ces difficultés ne peuvent être résolues qu'à base de deux mouvements d'oscillation :

1° Du mouvement d'*oscillation verticale* pour l'attaque de la note initiale de chaque arpège, reprise de façon identique après chacune des deux mesures.
2° Du mouvement d'*oscillation latérale* pour l'enchaînement continu de toutes les notes de l'arpège.

Les deux mouvements exigent comme conditions *sine qua non* une position naturelle de la main. Cette position est celle du repos, celle que prend naturellement notre main, celle qui n'exige aucun effort, et laisse les muscles relâchés, soumis à leur tonicité fondamentale. Dans cette position, les doigts sont demi-fléchis, décrivant une courbe qui place la dernière phalange perpendiculaire au plan de la paume (voir image n° 1 de la planche II).

Mais, tout en prenant cette tenue de main comme point de départ pour tout jeu, il faut que nous constations les changements qui se produisent quand la main passe de sa position de repos à celle de l'activité.

Les doigts s'allongent et s'aplatissent, selon l'extension nécessitée par telle ou telle distance entre deux touches ; cette extension entraîne la contraction nécessaire des muscles indispensable à l'exécution.

Une mauvaise technique rendra l'exécution de cette étude irréalisable, car, négligeant les oscillations rythmiques, elle se hérissera de mouvements faux et inutiles ; les muscles se contracteront hors de propos, la trajectoire deviendra compliquée et artificielle.

Par contre, une bonne technique, suivant la loi naturelle du mouvement, et utilisant avant tout les oscillations rythmiques, réalisera ce problème sans peine et sans fatigue. Le mouvement d'oscillation latérale dont elle se servira pour la liaison de toutes les notes de l'arpège entraînera, comme conséquence indispensable, des inclinaisons latérales de la main. Ces inclinaisons latérales, l'aiguillant dans tel ou tel sens, suivant la direction qui s'impose, résoudront toutes les difficultés

---

(1) Le second fascicule sera consacré à la même étude exécutée par Robert Casadesus.

causées par la grande extension des doigts, et permettront de préciser une position déterminée pour chaque note. Seul, l'enchaînement successif et ininterrompu de toutes ces positions permettra de parcourir librement et avec un jeu lié la distance qui sépare la note initiale de l'arpège de sa note finale.

Entre *chacune* des notes de l'arpège, il doit pouvoir se créer une oscillation continue, c'est-à-dire que la ligne que décrit notre main, en allant d'une de ces notes à la suivante, doit pouvoir être reprise et répétée à l'infini de façon parfaitement identique.

C'est à cette condition qu'est attachée la régularité entre toutes les notes de l'arpège.

Le retour de la main à la position de repos pour recommencer un nouvel arpège, l'attaque de la note initiale de l'arpège par le mouvement vertical, semblable à celui qui précédait cette attaque dans les deux autres mesures, ainsi que l'utilisation identique de tous ces mouvements latéraux qui ont servi à l'exécution de l'arpège précédent, tels sont les moyens par lesquels peut être résolu le problème de *résistance* imposé à notre main dans cette étude.

Essayons de vérifier ce qui a été dit en examinant successivement les images filmées de l'exécution du Maître CORTOT.

A la planche I, nous voyons CORTOT au piano, jouant cette étude devant l'appareil qui a enregistré son jeu à vitesse normale.

Cet appareil étant basé sur la capacité visuelle de notre œil, ne fixe que 16 à 20 images à la seconde. Ainsi, il ne nous démontre que ce que nous pouvons observer à l'œil nu.

On constate le peu d'enseignement qui en résulte pour nous.

Aux planches II et III, nous voyons les mains de CORTOT, jouant le même fragment de l'étude, à la même vitesse, mais devant l'objectif d'un appareil ultra-rapide. Cet appareil, qui a enregistré son jeu au rythme de 160 images à la seconde, nous permet de constater les positions déterminées pour chaque note et l'existence de nombreuses phases intermédiaires entre deux positions ou deux notes consécutives.

Afin de déterminer les positions des mains pour chaque note de l'arpège, je n'ai choisi, dans les 1600 images qui composent la bande filmée, que 31 images correspondant aux 31 notes contenues dans les deux mesures précitées (voir planche II).

Puis, pour prouver qu'il existe de nombreuses phases intermédiaires entre deux positions déterminées, je présente, planche III, un ensemble de 34 images afin que l'on puisse suivre en détail le développement progressif du mouvement. Ces 34 images correspondent aux huit premières notes de l'arpège.

Nous pouvous à loisir suivre : la position naturelle de la main pour l'attaque de la note initiale ; les modifications successives de ses positions selon l'extension imposée à la main par la distance qui existe entre les deux premières notes de l'arpège et entre toutes les autres ; la préparation logique de chaque doigt pour la note qui suit et toutes ces légères inclinaisons qui, variant selon la distance existant entre deux notes et la longueur des doigts qui servent à leur liaison, nous mènent conséquemment à deux inclinaisons prononcées pour le pouce et le 5e doigt.

Toutes ces positions résultent des deux mouvements d'oscillation rythmique que CORTOT suit dans son jeu, guidé par une intuition géniale de la loi naturelle. Ne possédant pas cette même intuition, nous devons rechercher l'emploi *conscient* de ces positions comme le seul moyen de résoudre les difficultés inhérentes à cette étude.

Mais nous devons nous défendre d'une imitation quelconque. Seul, celui qui arrivera, par voie de déduction logique, à concevoir que pour tout mouvement pianistique, quel qu'il soit, il existe une suite de phases insoupçonnées jusque là et saura les découvrir sans l'aide du film, pourra comprendre la nécessité des positions indiquées et l'avantage qu'il pourra tirer du système que nous venons d'exposer.

C'est seulement après avoir admis le *principe* de cette analyse objective du mouvement, dont la décomposition nous a été révélée par l'appareil, que l'on peut être capable de *prévoir* toutes les positions indispensables à la solution d'un problème donné et, par cela même, d'éviter tâtonnement, doute ou recherches inutiles.

Et c'est après avoir constaté et vérifié, pour soi-même, l'existence des oscillations rythmiques que l'on peut supprimer tous ces exercices mécaniques dont on se servait automatiquement pour entraîner les mains et qu'on peut ordonner, dès la première lecture d'un fragment pianistique quelconque, toutes les positions infailliblement nécessaires à son exécution et dont on sera alors parfaitement conscient.

Le problème consiste donc à ne faire appel à l'intuition que dans l'interprétation personnelle de l'idée musicale, et à pouvoir se passer d'elle pour tout ce qui concerne le mécanisme proprement dit.

Je sais que ce système ne peut être mis en pratique immédiatement, mais j'ai foi qu'on s'habituera à en faire usage dès que l'on aura constaté son efficacité.

Pour indiquer exactement quelle direction doit prendre la main dans cette étude, j'emploie les signes ⌒⌒⌒ qui ont pour but de désigner, non pas le legato général du phrasé, mais la liaison nécessaire entre deux notes consécutives, c'est-à-dire toutes les inclinaisons latérales de notre main quand elle va d'une note à l'autre, ainsi que l'enchaînement ininterrompu de toutes les notes.

Ces signes indiqueront désormais le *mouvement latéral*.

Le signe | que l'on trouve toutes les deux mesures au-dessus de la première note de chaque arpège indique l'attaque de cette note par le *mouvement vertical*.

Les doigtés indiqués sont conséquence de la théorie du mouvement préconisée par l'auteur.

LOUTA NOUNEBERG.















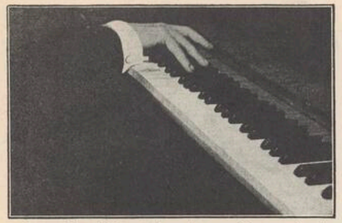




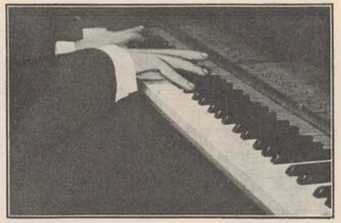




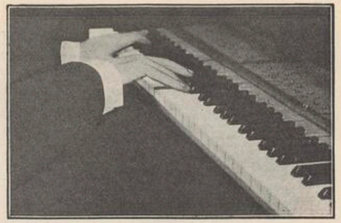
Clichés Jean de Miéville



1. La position initiale de la main avant l'attaque du *si*.



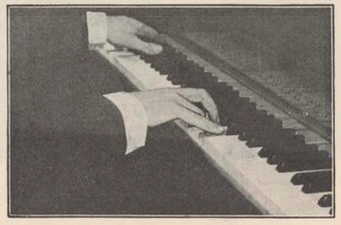
2. L'enfoncement du *si* par le pouce.



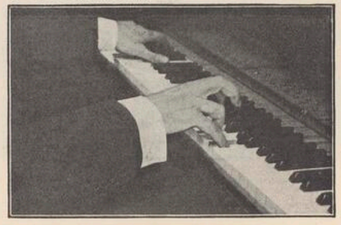
3. L'index jouant le *sol*.



7. L'enfoncement du *sol* comme précédemment.



8. L'identité de la position pour la reprise du *si*.



9. L'auriculaire jouant de nouveau le *ré*.





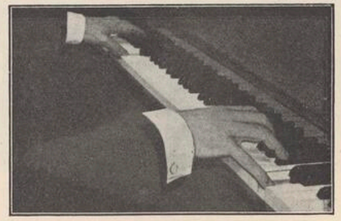




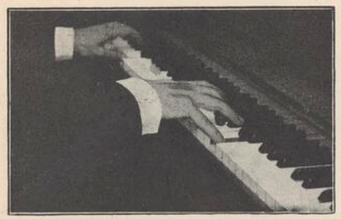
19. L'index sur le *fa dièze*.



20. Enfoncement du *do* par le pouce, inclinaison prononcée de la main.



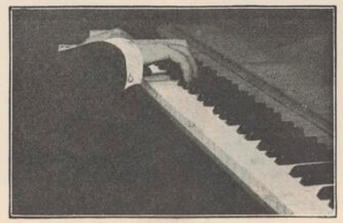
21. La continuation de l'arpege.

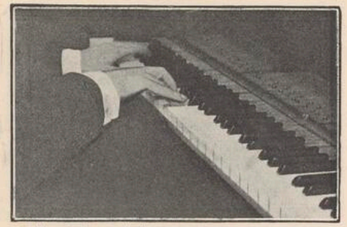




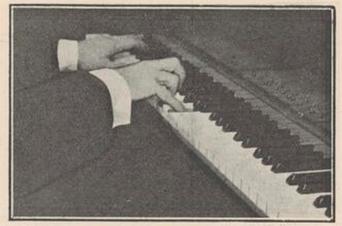




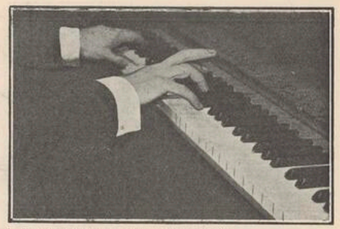




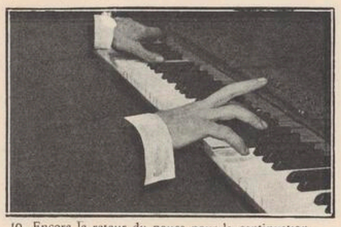
4 L'annulaire sur le *si*.



5. L'auriculaire enfonçant le *ré*.



6. Le retour du pouce pour le *si* suivant.

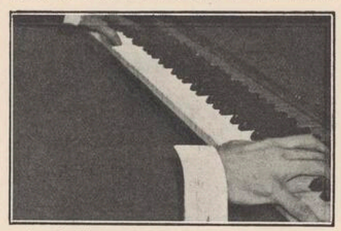


10. Encore le retour du pouce pour la continuation de l'arpège vers la note finale.

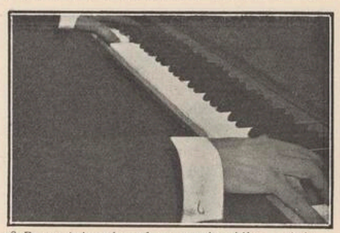




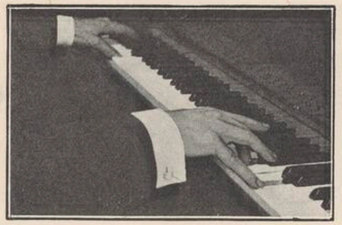




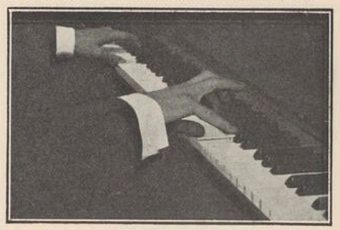
17. Le *ré* final de l'arpège; inclinaison prononcée de la main.



18. Retour de la main; enfoncement du médium sur le *la*.







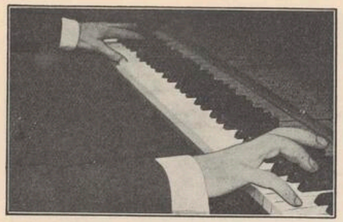






Clichés Jean de Miéville

PLANCHE III



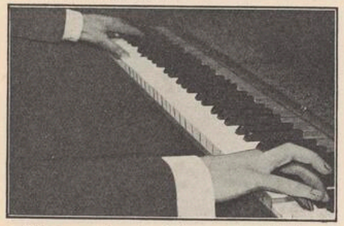
1. Le pouce enfonçant le *si*.



2. L'index préparant le *sol*.



3. Abaissement progressif de l'index.



7. Enfoncement du *sol* et abaissement du médium.



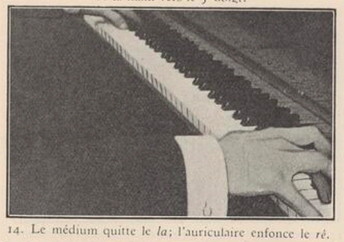
8. Abaissement du médium plus prononcé et inclinaison de la main vers le 5e doigt.



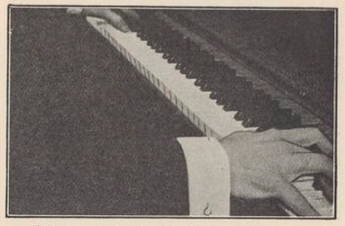
9. Le contact du médium avec le *la*.



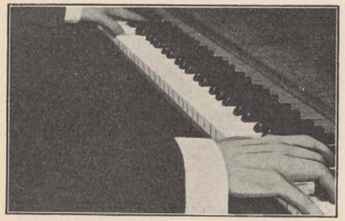
13. Inclinaison de la main très prononcée.



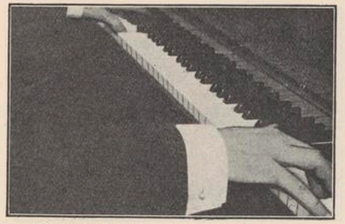
14. Le médium quitte le *la*; l'auriculaire enfonce le *ré*.



15. Enfoncement du *ré*; inclinaison complète de la main.



19. Enfoncement du médium pour le *la*.



20. Préparation de l'index pour le *fa dièze*.



21. Inclinaison plus prononcée vers le pouce.



25. L'index enfonce le *fa dièze;* inclinaison prononcée de la main.



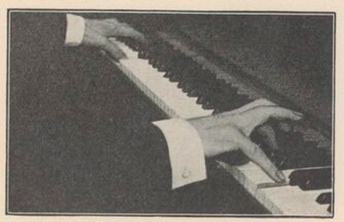
26. L'index quitte le *fa dièze;* le pouce prépare le *do*.



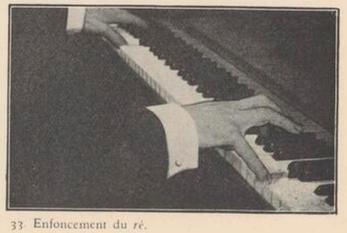
27. Le pouce prépare l'enfoncement du *do*.



31. Abaissement successif de l'auriculaire.



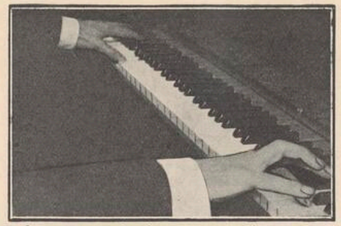
32. L'auriculaire se rapproche encore du *ré*.



33. Enfoncement du *ré*.



4. Abaissement de l'index plus prononcé.



5. Le contact avec le *sol* est presque établi.



6. Le médium préparant en même temps le *la*.



10. Le 5e doigt préparant le *ré*.



11. Enfoncement du *la*; le contact est presque établi entre le 5e doigt et le *ré*.



12. Le 5e doigt va enfoncer le *ré*.



16. Le médium prépare le retour du *la*.



17. La main commence à s'incliner dans la direction du pouce.



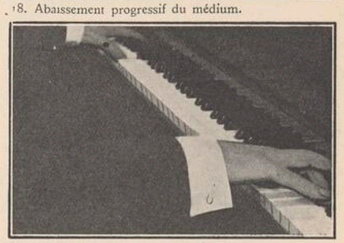
18. Abaissement progressif du médium.



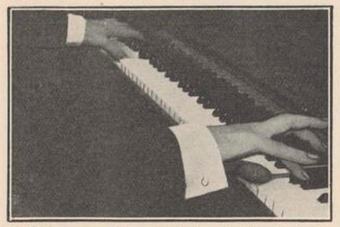
22. Le médium quitte le *la;* l'index se rapproche du *fa dièze*.



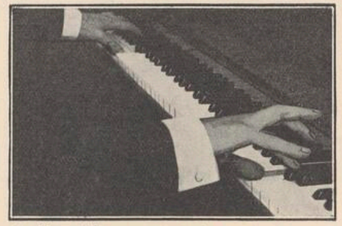
23. Inclinaison très prononcée vers le pouce.



24. Contact de l'index avec le *fa dièze;* le pouce s'approche du *do*.



28. Enfoncement du *do* et inclinaison définitive de la main.



29. L'auriculaire prepare la reprise du *ré*.



30. L'auriculaire se rapproche du *ré*.



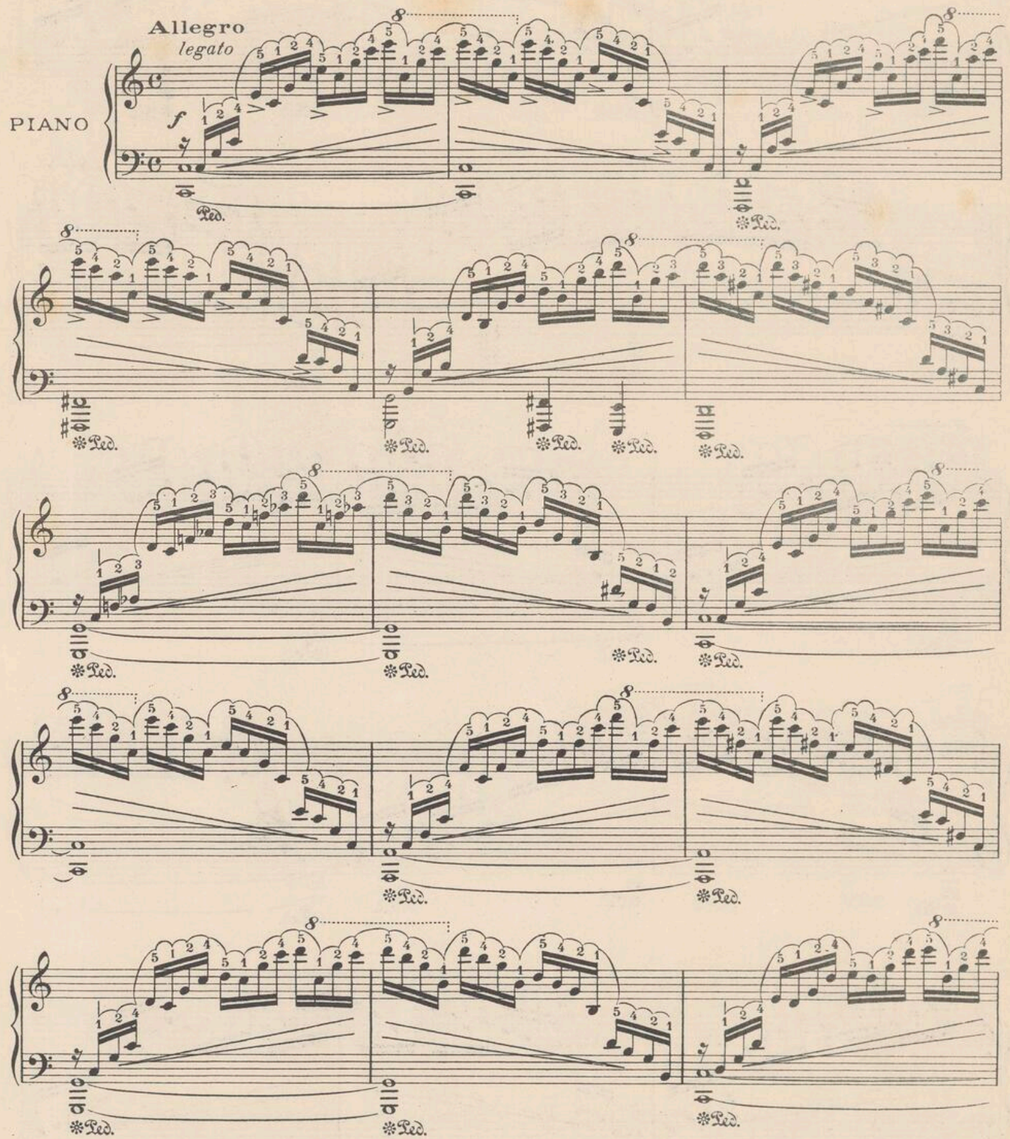
34. Inclinaison définitive de la main.

Clichés Jean de Miéville

1ère ÉTUDE de CHOPIN

Op.10
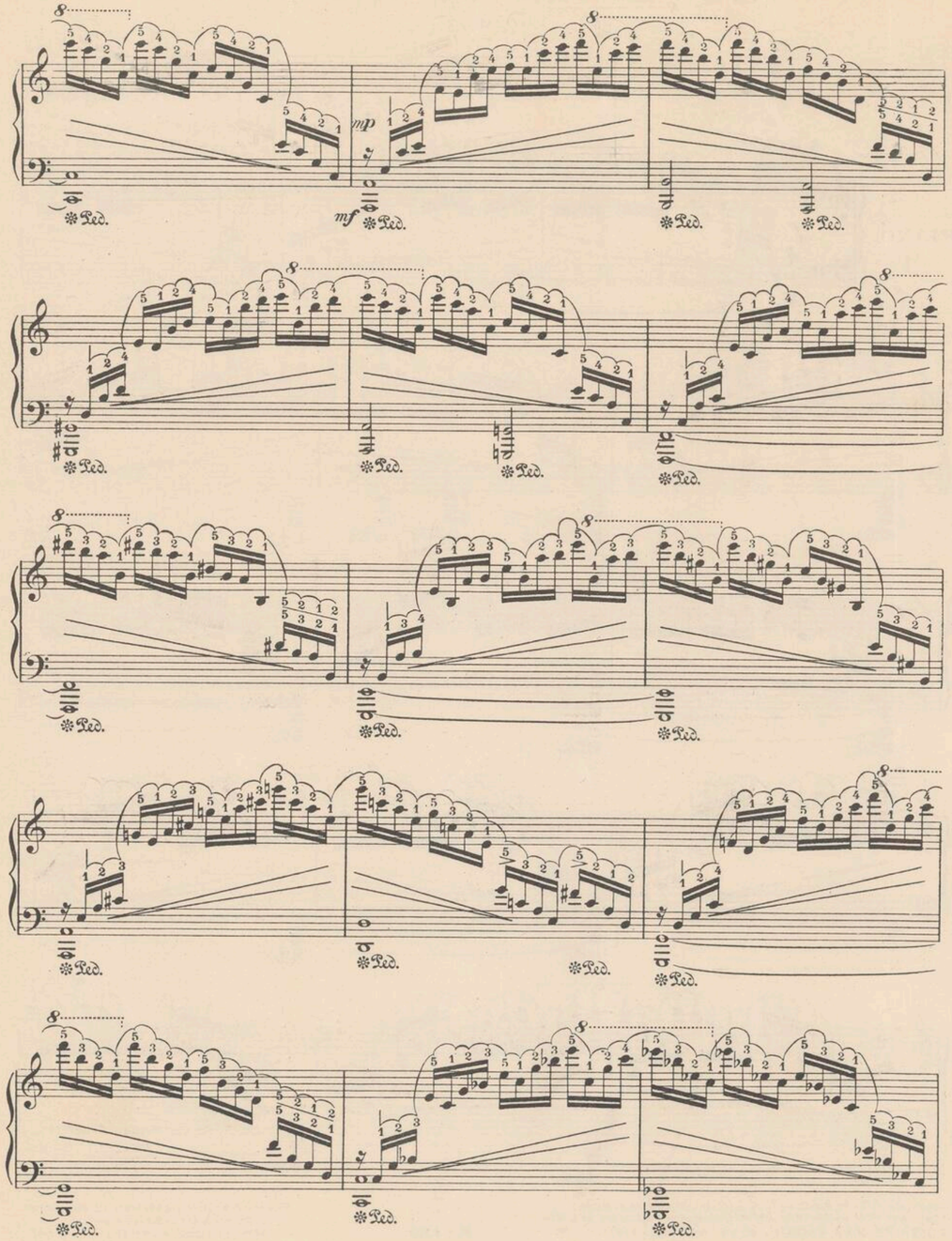
Révision avec les doigtés
et les signes de liaison
de **LOUTA NOUNEBERG**
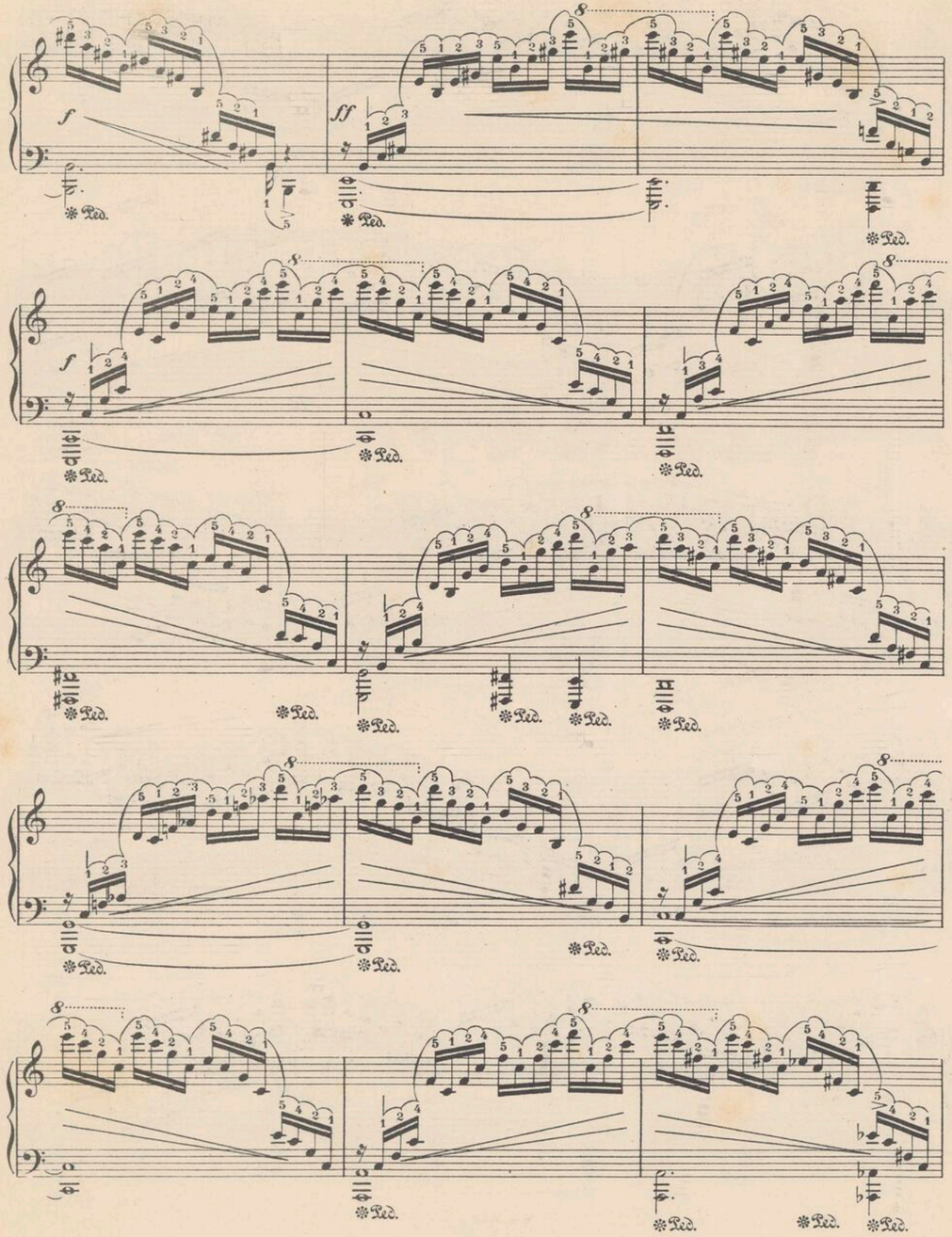


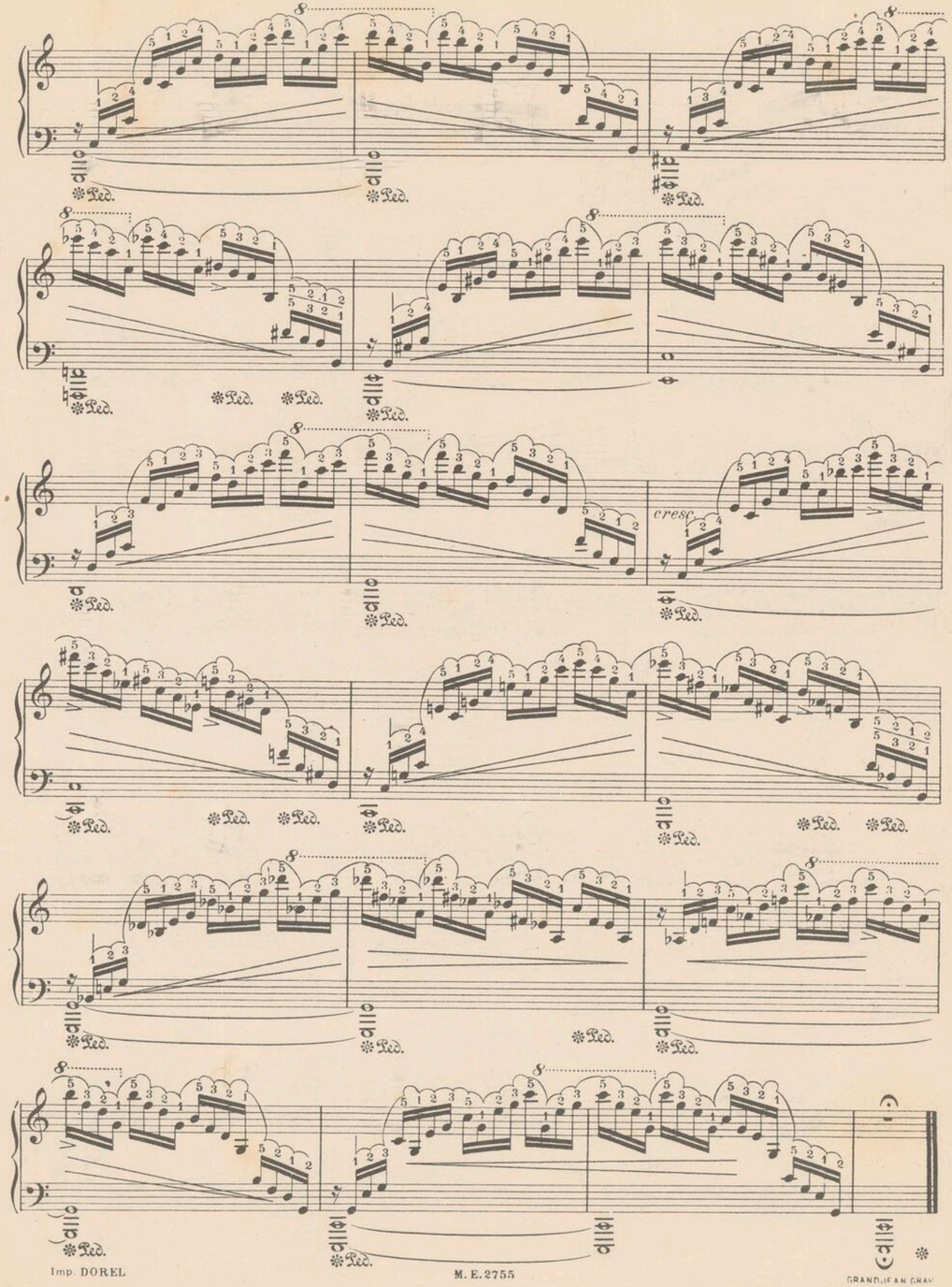
Copyright 1930 by Editions Max Eschig, rue de Rome, Paris.
Copyright 1930 assigned to Associated Music Publishers Inc. New York.
EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris M. E. 2755

TOUS DROITS D'EXECUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUS PAYS
Y COMPRIS LA SUEDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA


mp
mf
cresc.
f
mf
cresc.
f





Imp. DOREL

GRANDJEAN GRAV

INSTITUT PHYSIOLOGIQUE - MARBURG
BIBLIOTHEK

Louta Nouneberg

Negro'arrangement musicalement
et stylistiquement correct
Paris 12/3 30. Louta Nouneberg.

le piano révélé par le film

La 1ère Etude de Chopin

Interprétée par Alfred CORTOT



EDITIONS MAX ESCHIG. PARIS

3100