

qu'on a remué les doigts pendant un temps déterminé. Kalkbrenner, dans sa méthode, conseille aux élèves de lire en étudiant les exercices. Loin de partager l'opinion de l'illustre professeur, je pense qu'on ne saurait apporter trop de soin et de réflexion à ce travail. Si l'attention se relâche, si l'esprit est distrait, les doigts agissent machinalement et n'acquiescent que d'une manière très-imparfaite les qualités essentielles à une belle exécution.

Un dernier mot. Quand les exercices sont étudiés en présence du professeur, il est bon qu'il accompagne d'une main, à l'octave, la partie qu'exécute l'élève. De cette manière l'élève suit le mouvement sans le presser ni le ralentir, et se règle sur le modèle qu'il a devant les yeux, il apprend, chose si précieuse, à travailler lentement, correctement, et, pourquoi ne pas le dire? *Il s'ennuie moins* qu'en voyant son maître immobile à ses côtés. Je crois m'être suffisamment étendu sur ce sujet. Le but de ce livre étant de guider de jeunes professeurs dans la carrière de l'enseignement plutôt que d'instruire sur l'art de jouer du piano je dois m'abstenir ici de toute démonstration technique. Je renvoie pour cela à la préface de mon *École du mécanisme*. Cette préface renferme un exposé des principes fondamentaux et, particulièrement, l'indication des procédés par lesquels on obtient une belle sonorité du piano.

VI

De l'emploi des recueils d'études.—Conseils divers.

L'usage des recueils d'études a pris aujourd'hui une si large place dans l'enseignement du piano qu'il est indispensable de présenter ici quelques réflexions à ce sujet.

Les *Études*, proprement dites, sont d'invention moderne. Il y a un demi-siècle environ, les études de Cramer mirent en vogue ce nouveau genre de composition, qui, en principe, doit présenter dans un cadre restreint, des difficultés toutes spéciales. Depuis cette époque, des pianistes d'un rare mérite ont marché sur les traces de ce maître célèbre, mais quelquefois en modifiant à dessein le caractère primitif de l'œuvre qu'ils s'étaient proposée pour modèle, et en donnant au mot *étude* une signification plus large et plus étendue. C'est ainsi que, de nos jours, de nombreuses publications ont paru sous tant de titres divers, tels que : *Études de style*, *Études de mécanisme*, *Études expressives*, *Études de bravoure*, *Études caractéristiques*, *Études pour les petites mains*, etc., etc. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que l'extension de ce genre a aidé beaucoup à l'enseignement du piano, et que sous le titre d'*Études*, si modeste en lui-même, les grands pianistes de notre époque ont produit leurs plus belles inspirations.

Il existe, je viens de le dire, un grand nombre d'excellents recueils d'études, applicables à tous les âges et à tous les degrés de force. Il y aurait de graves inconvénients à donner des indications

trop précises sur l'emploi qu'il faut en faire, car tout dépend ici de l'aptitude de l'élève, de son organisation, du but que l'on se propose et de mille autres circonstances. C'est donc au professeur à faire un choix judicieux, à chercher avec soin ce qui convient soit pour détruire un défaut enraciné, soit pour développer une qualité naissante. Ainsi, à l'élève dont le mécanisme est imparfait, il donnera tel recueil écrit tout exprès pour la gymnastique des doigts, tandis qu'il fera prendre tel recueil, plus spécial au point de vue du *phrasing*, des nuances et de l'accentuation à l'élève en qui le sentiment musical est à peine éveillé. Quelquefois même il sera utile d'employer simultanément deux recueils : l'un pour le mécanisme, l'autre pour le style. Cette méthode réussit dans certains cas, et, pour citer un exemple, j'ai souvent obtenu d'excellents résultats en laissant étudier à la fois l'*Art de délier les doigts*, de Czerny, et les *Études d'expression*, de Stephen Heller, (Op. 47).

Quelques auteurs, d'un talent incontestable, ont publié de volumineuses collections d'études dont les nombreux cahiers, échelonnés par degrés de force, s'enchaînent depuis les premières notions jusqu'aux plus hautes difficultés de l'art de jouer du piano. Je n'approuve pas l'usage exclusif de ces collections. Je crois qu'une éducation musicale est incomplète quand elle a pour base les productions d'un seul auteur. En émettant cette opinion, il est bien entendu qu'il n'entre nullement dans ma pensée de faire la critique des œuvres de tel ou tel artiste. J'établis simplement un principe, trop vrai pour être contesté. Tout compositeur a des tendances particulières, un tour mélodique qui lui est propre, des harmonies qu'il affectionne, et, alors même qu'il s'applique à changer son style, il retombe à son insu dans les formes familières à son talent. Les élèves, de leur côté, en étudiant un maître à l'exclusion de tout autre, reçoivent, pour ainsi dire, un reflet de son individualité, s'identifient avec sa *manière*, et deviennent, par cette raison même, hors d'état de comprendre les œuvres d'un caractère différent. Ne rencontre-t-on pas des enfants qui, n'ayant jamais joué d'autre musique que les études de Bertini, sont incapables, sortis de là, d'interpréter convenablement la plus simple phrase d'un autre auteur? Je crois donc essentiel d'introduire quelque variété dans le choix des ouvrages qui servent à l'enseignement. Par cette méthode, le sentiment, l'intelligence musicale se développent d'une manière plus heureuse, et l'on évite la monotonie, qui engendre si souvent l'ennui et le dégoût de l'étude.

Certains professeurs ont pour principe de faire jouer des études d'un degré de difficulté supérieure à la force de leurs élèves. Ils pensent sans doute obtenir des progrès plus rapides en proposant un but plus éloigné, qu'on ne peut atteindre sans redoubler d'efforts. Je ne partage pas leur opinion. Jamais talent ne sera pur et correct si, dès les premières leçons, le maître n'a pas su inspirer le goût de la perfection. Loin de rechercher la perfection, l'élève, qui étudie de la musique au-dessus