

# Hélène de Montgeroult : une pédagogue à l'œuvre dans le *Cours complet pour le piano*.

Par Claire Laplace<sup>1</sup>

*Le contenu de la revue électronique relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive des auteurs des articles et du CNSMD de Lyon.*

*Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de la revue, l'auteur, le CNSMD de Lyon et le titre complet de l'article.*

*Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable du CNSMD de Lyon, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.*

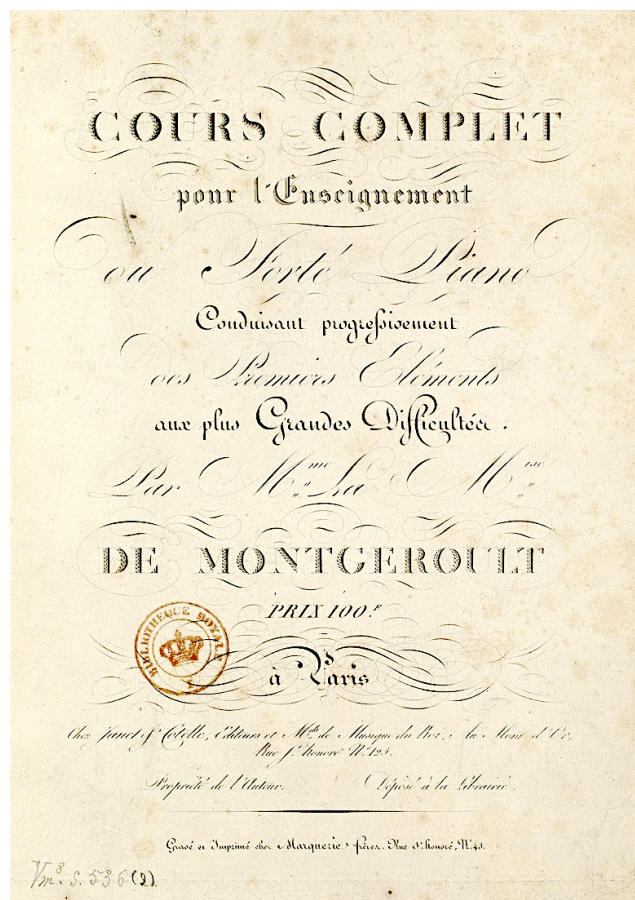
---

<sup>1</sup> Master en piano du CNSMD de Lyon.

En tant que pianiste, je m'intéresse à la musique d'Hélène Montgeroult, compositrice encore trop méconnue, mais personnalité artistique pourtant passionnante dont on doit la redécouverte à l'historien J. Dorival.

Pianiste, improvisatrice, compositrice, elle est aussi profondément pédagogue. Elle fut une des premières pédagogues pianistes en France au sein d'une institution, dès la création du Conservatoire de Paris en 1795.

Son œuvre pédagogique est constituée de trois volumes, 114 Études, additionnées de plusieurs autres pièces complémentaires (trois Fugues, quelques Thèmes et variations, une Fantaisie). Toute la musique de cette méthode est le fruit de sa composition, ce qui est sans équivalent en son temps, et le sera pendant longtemps. Outre le nombre de ces Études, il nous faut mettre en avant la spécificité pédagogique qui les accompagne : chacune comporte un texte d'« observations » allant de quelques lignes à une page complète. La présence de ces textes est tout à fait unique dans le paysage des méthodes de piano.



Quelle pédagogue était Hélène de Montgeroult ? Quelle place occupe sa méthode dans le paysage pédagogique de son temps ?

Montgeroult, 1816, Couverture du *Volume 1*.

Nous proposons quelques pistes de réponses, au travers des « Observations » du Volume 2 de son *Cours Complet pour le pianoforte*, publié en 1816.

Hélène de Montgeroult était une pédagogue complète, attentive au développement technique et musical des pianistes, elle menait une pédagogie à la fois de détail (posture de la main, gestes pianistiques spécifiques... ) et de construction au sens large du pianiste en devenir : sens vocal, capacités musicales, diversité des styles d'écriture... Elle avait à cœur de former des élèves autonomes, capables de mener leur propre chemin musical, dans une pratique réflexive.

Hélène de Montgeroult a été la première femme à enseigner au Conservatoire de Paris à sa création en 1795. C'est Bernard Sarrette, « commissaire chargé de l'organisation », qui fait appel à elle. Le 3 août 1795 (16 thermidor an III), la Loi portant établissement d'un conservatoire de musique à Paris pour l'enseignement de cet art est promulguée et indique que l'institution recherche six professeurs de clavecin. Elle est nommée professeur de première classe, chargée des cours de piano pour les hommes. Elle est la seule femme dans une équipe de douze professeurs masculins. On compte aussi quinze professeurs de seconde classe, parmi lesquels Jean-Louis Adam auteur de la méthode officielle

du Conservatoire, ainsi que trois professeurs de troisième classe parmi lesquels une femme. Elle enseigne pour l'institution pendant trois ans, à l'ouverture des portes de l'établissement en 1796 avant de démissionner, pour des raisons de santé, après le 19 janvier 1789. Il est possible qu'elle ait fait travailler quelques élèves avant la rentrée officielle du conservatoire, et probable qu'elle a conservé des élèves après sa démission, notamment Bréval fils.

La réputation pédagogique d'Hélène de Montgeroult était établie avant la Révolution : « le plus grand professeur de piano qui existât alors en France ».

### **I. Pédagogie - quelle sont ses sources à elle ? Qu'a-t-elle refusé, hérité... de qui est-elle l'élève?**

*« On assure qu'elle reçut les leçons de Nicolas Hüllmandel, puis de Dussek et de Clementi. Ceci a son importance, car ces musiciens sont parmi ceux qui, avec Carl Philipp Emmanuel Bach, Haydn et Mozart, créèrent véritablement la littérature de piano. »* [Dorival, 2006, p. 30]

Hélène de Montgeroult fait partie de la génération des claviéristes d'un instrument qui a encore peu de répertoire, et qui est trop récent pour bénéficier d'une tradition pédagogique propre au pianoforte. Clementi donne son premier concert de piano en 1770,

Elle a pris des leçons avec des pianistes issus du monde germanique, et de passage en France.

*« Hüllmandel, musicien alsacien de grand talent, arriva à Paris en 1776. On dit que c'est à cette époque qu'elle prit des leçons avec lui [...]. Il est quasi certain qu'il lui a transmis une immense tradition inconnue en France ; celle de Carl Philipp Emmanuel Bach dont il avait travaillé les oeuvres. »* [Dorival, 2006, p. 30]

La première génération des pianofortistes jouent lors de concerts publics ont eu lieu à Paris en 1768. Hüllmandell fait partie de cette génération.

Hélène de Montgeroult a pratiqué le clavecin dans sa jeunesse, mais en ces décennies 1770, les pianoforte prennent de plus en plus de place dans les salons musicaux.

*« Après une période de transition pendant laquelle les compositeurs destinent leurs oeuvres au clavecin ou au pianoforte, on voit rapidement apparaître dans la vie musicale française des sonates pour le pianoforte, souvent signées par des auteurs étrangers et publiées par les éditeurs parisiens qui prennent alors la première place du marché européen dans cette seconde moitié du XVIIIe siècle. »* [Dorival, 2006, p. 54]

Quant à la musique de Johann Sebastian Bach, qu'elle est en France une des premières à jouer et dont elle tire profit dans certaines de ses études, il est probable qu'elle les a abordées avec ses premiers maîtres, et qu'elle a voulu les connaître davantage lors de ses voyages en Allemagne. Les trois fugues de son *Cours Complet* prennent leur sources dans celles de Johann Sebastian Bach, ainsi que dans la musique de Händel, dont elle conseille le travail au clavier.

Les fonds musicaux présents dans la Bibliothèque du Conservatoire de Paris vers 1799 mentionnent beaucoup de musique allemande parmi le répertoire pour piano : *Méthode allemande d'accompagnement* de Mattheson [*Grosse General-Boss Schuhle*, parue en 1731], *Clavier bien tempéré* de Bach (sous son titre français de l'époque : *École de clavecin en deux parties*), œuvres compètes de Haydn et Mozart. F. De La Grandville observe que « ce répertoire correspond bien à la formation germanique de plusieurs professeurs de piano enclins à son utilisation, comme Ladurner ou Montgeroult. » [La Grandville, 2014, p. 219]

Pour ce qui concerne Jan Ladislav Dussek, lui aussi élève de Carl Philipp Emmanuel Bach, il eut de grands échanges avec Hélène de Montgeroult, mais la question des rôles de chacun se pose lorsqu'on lit : « *Mais je veux parler [du talent] de madame Delarue [...]. Dussek, son maître, assurait qu'elle et madame de Montgeroult lui avaient appris à jouer l'adagio.* » [cité par Dorival, 2006, p. 31]

Plusieurs sources mentionnent un apprentissage auprès de Clementi, mais sans date ou lieu connus.

Elle bénéficie d'un enseignement musical européen, représentatif d'une Europe des lumières, que souligne Dorival :

« *Elle n'est sans doute pas la première en France à se tourner vers ces œuvres de clavier venues des pays germaniques ou d'Italie, mais il est clair qu'elle adhère entièrement à ce nouveau style classique, et l'on ne peut que relever la rareté des références à la tradition française dans ses oeuvres comme dans ses écrits. Il n'y est même pas question de Rameau [...]. La seule filiation décelable réside dans l'organisation de son Cours complet, avec ses études qui apparaissent comme des pièces de caractère. Filiation d'esprit avec Couperin, mais dans un style plus proche de l'Allemagne ou de l'Italie.* » [Dorival, 2006, p. 55]

Il faut cependant nuancer ce propos, car nombreuses sont les études qui font référence au « style des anciens auteurs », et qui auraient toute leur place dans un cahier de pièces pour clavecin ou dans une suite de danses. (études 15, 35,

Traces de son enseignement : nous déplorons la trop grande rareté de témoignages. Citons cependant Madame de Genlis : « *Madame de Chaumont [...] joua du piano d'une manière supérieure ; élève de madame de Montgiroult (sic), elle la rappelle quelquefois. Quel éloge ajouter à celui-là ?* » [cité par Dorival, 2006, p. 34]

## **II. La méthode Montgeroult**

Elle s'intitule : *Cours Complet pour l'enseignement du Forte Piano, conduisant progressivement des premiers éléments aux plus grandes difficultés*. Publiée en 1816 chez Janet et Cotelle, sa rédaction a pu s'étendre de 1788 à 1812. Elle se compose de trois volumes :

- Volume 1 : 973 Exercices
- Volume 2 : Études n°1 à 70
- Volume 3 : Études n°71 à 114,

Trois thèmes variés dans le genre d'Händel,

Un canon et trois fugues  
Un thème varié dans le genre moderne  
Une Fantaisie

Pour chaque étude, Hélène de Montgeroult joint des « observations », notices qui détaillent les enjeux pianistiques, accompagnent la progression de l'élève, conseillent des exercices complémentaires, et développent des idées musicales ou pédagogiques spécifiques.

### Contenus principaux

La Préface de six page qui ouvre le *Cours Complet* est riche en informations. La plus importante nous semble figurer à la fin :

*« Quel que facile que soit le morceau qu'on offre à son travail, on s'est attaché, pour lui former le gout, à ce que ce morceau facile fut réellement de la musique, et ne ressemblât point à ces essais informes avec lesquels on croit souvent pouvoir commencer les enfans. C'est dans la même intention qu'on a taché de présenter des exemples de tous les genres connus de musique instrumentale ancienne et moderne, afin qu'en terminant ce cours, l'élève qui l'aurait suivi ne fut étranger à rien. »*

Volonté d'exhaustivité, d'offrir une culture stylistique à l'élève, et de lui fournir de la vraie musique, de qualité.

A qui s'adresse cette méthode ? *« Notre but en publiant cet ouvrage, est de procurer à quelques jeunes artistes qui n'ont pas les moyens d'obtenir de bonnes leçons une existence honorable, en les aidant à sortir de la route si facile et si défectueuse de ce qu'on nomme aujourd'hui talent d'exécution »* (Préface, p. III)

Il s'agit donc de donner de l'autonomie, et des moyens à de jeunes artistes pour dépasser leur condition d'exécutants. Elle poursuit en précisant que les élèves plus ambitieux ont aussi des outils pour progresser : *« Quant à celui qui par état ou par goût veut raire une étude approfondie du piano, s'il sent en lui le germe du talent, qu'il ose entrer dans la voie que nous lui traçons et y marcher avec courage ; il ne sera pas longtemps sans éprouver combien elle est fertile en développement d'un beau style, d'une élégance appropriée à tous les genres, et d'une grande et noble expression. Son succès est prouvé par l'expérience : nous pouvons assurer avoir entendu phraser et chanter avec tout l'art qui distingue les habiles chanteurs italiens. »* Cette dernière phrase n'est-elle pas une référence directe à l'enseignement qu'elle a pu dispenser pendant ses trois années au Conservatoire ?

Une page est consacrée au choix d'un instrument et à la position du corps du pianiste. Ses indications nous semblent particulièrement bien hiérarchisées, et certainement dans un souci d'autonomie de l'élève auquel elle s'adresse, en faisant confiance à son bon sens :

*« La position la plus commode aux habitudes du corps chez une personne bien faite est toujours la meilleure »*, dit-elle pour commencer. Elle préconise une position médiane, qui permette la mobilité, ainsi que le croisement des mains : *« les mains posées sur le clavier doivent donc être un peu plus élevées que les coudes, ceux si ne seront pas serrés contre le corps, mais libres de favoriser l'exten-*

*sion ou le rapprochement des bras.* » Elle prend soin d'indiquer pourquoi elle ne conseille pas « l'ancienne méthode », celle qui a cours pour le clavecin. Pour terminer elle conseille de faire le moins de mouvements de bustes possible, afin d'obtenir une expression « plus profonde ».

## PREMIER VOLUME : EXERCICES

Le premier volume est entièrement consacré à la technique instrumentale, ce qu'on peut nommer « technique pure ». Plusieurs pages constituent une préface approfondie, dans laquelle elle centre le début de son propos sur la **position de la main**. Elle fournit une unique illustration :



Montgeroult, 1816, *Volume 1* p. VIb.

La main est à l'image de ses principes décrits plus hauts : légèrement plus haute que les coudes, donc avec une assise un peu plus basse, et l'axe du bras formant quasiment un angle droit. Les doigts sont allongés, et le pouce sous la main.

Autre grande ligne de son discours : la vocalité, il s'agit pour le pianiste d'« imiter les accents de la voix » .

Au sujet du doigté, elle affirme que le meilleur doigté « *est celui qui fait exécuter les difficultés avec le plus de facilité et le moins de mouvement possible* ». Hélène de Montgeroult préconise l'emploi des cinq doigts « *contrairement à l'ancienne méthode qui laissait presque toujours le cinquième et le quatrième oisifs* ».

Elle mentionne la musique de Clementi et de Cramer « *bien écrite pour l'instrument* ». Haydn, Mozart, et Beethoven, qui selon elle « *ne pourraient être travaillés par un élève sans que la position de la main n'en fut tout à fait dérangée* », et dérangent la main.

Elle argumente en faveur de l'exécution pour le piano des traits conçus pour le piano (hors de toute transcription ou adaptation). Elle fait remarquer, à très juste titre, que les partitions d'orchestre « *exigent des doigtés absolument vicieux, des renversements qui déplacent la main à chaque instant et la*

*rendent pour jamais inhabile à la belle manière de jouer* ». Si évidemment la deuxième partie de cette affirmation est tout à fait discutable, il n'en reste pas moins très pertinent de mentionner que les réductions d'orchestre à l'usage des pianistes posent constamment des questions de doigtés, et obligent les claviéristes à utiliser une toute autre manière de se mouvoir, et ne permettent pas d'utiliser des doigtés habituels.

Elle recommande d'étudier la musique de Händel après les exercices préliminaires de ce premier Volume du *Cours Complet*, puis ensuite les sept premières *Suites* (pour clavecin) de Händel avant de s'attaquer aux premières études du deuxième volume.

Elle prévoit que ce premier volume de sa Méthode soit accompli en trois heures de pratique journalière pendant un an pour un élève de sept ans — ce qui semblerait aujourd'hui extrêmement ambitieux, même pour un élève plus âgé, étant donné la spécificité de certaines formules, et l'agilité qu'elles demandent.

Hélène de Montgeroult considère que pour les enfants, il ne pas chercher à faire ce qui n'est accessible musicalement qu'aux adolescents et adultes, et c'est certainement aussi la raison pour laquelle elle n'écrit pas d'études pour les élèves de sept ans et leur recommande plutôt de s'en tenir à la panoplie très complète d'exercices de technique mécanique pure.

Pour l'élève qui n'est pas un débutant ; il peut améliorer sa position et parvenir à plus de souplesse et d'égalité, et à un meilleur toucher avec les exercices du premier Volume.

*« L'observation, les comparaisons, les méditations solitaires sur son art peuvent lui rendre utile même le repos. »*

Hélène de Montgeroult fournit une « Table » des *tempi*, indications de caractère, et d'expression : traduction littérale des termes italiens et explications. Elle s'attache à traduire le vocabulaire d'expression et les termes des nuances.

On conclut de cette grande introduction un soin immense qui vise à donner des outils complets à l'élève, en fonction de son âge plus ou moins jeune, de l'accompagnement dont il est susceptible de bénéficier, et des antécédents qu'il peut avoir dans sa pratique du piano. On sent chez elle une forte volonté de décoder toutes les habitudes, notamment la classification qui est parfois délicate des *tempi*. Dans d'autres méthodes de cette période, les tables de *tempi* figurent régulièrement.

### **Construction de la technique pianistique par étapes, chacune représentant une « suite » d'exercices :**

1. Les cinq doigts
2. Les gammes, puis les gammes mobiles,
3. Exercices variés sur la gamme
4. Exercices de batteries pour déplacer et assouplir la main
5. Augmentation du développement et du mouvement de la main
6. Arpèges
7. Octaves



8. Tierces
9. Accords arpégés et mains croisées
10. Tenues
11. Quartes, sixtes et accords
12. Notes pointées et temps coupés
13. Syncopes
14. Notes coulées et détachées
15. Cadences

## **Son approche dans les Exercices**

### **Tonalités**

Les exercices ne suivent pas de progression chromatique. Do majeur est la tonalité la plus facile car elle ne comporte pas d'« accidents ». La question du passage du pouce est traitée en parallèle. Elle installe immédiatement la logique des liens entre les tonalités, et donc la construction intérieure pour l'élève de la transposition progressive : à partir du n°63, les exercices ne sont plus en do majeur, mais chacun dans la tonalité suivante (# de plus, puis *b* de plus). Dans la série consacrée aux gammes, elle commence la série avec une logique de quintes, dans laquelle elle nomme les tonalités, puis suit la logique tonalité/tonalité relative - sans le dire. Ensuite, elle signale les enharmonies (2<sup>e</sup> suite, exercices 111 à 122)

Il est étonnant de ne pas voir figurer Jean-Philippe Rameau parmi les compositeurs de musique ancienne que Montgeroult aurait pu ériger en référence. Ni ses écrits théoriques, ni son œuvre pour clavier n'est mentionnée dans le Cours complet, alors que certaines études font explicitement référence aux "anciens auteurs" et à la musique pour clavecin (répertoire de danses : giges notamment). Les productions théoriques de Rameau pour ce qui concerne l'harmonie ont pourtant fait grand bruit dans le milieu musical au milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle, et il semblerait assez incompréhensible qu'Hélène de Montgeroult ne s'y soit jamais intéressée.

### **Doigtés**

Hélène de Montgeroult indique une quantité considérable de doigtés, et laisse assez rarement des doutes sur les choix à privilégier. Ils vont dans le sens de ses affirmations pour ce qui concerne la position de la main : la main rassemblée sous elle, jamais en extension quand ce n'est pas nécessaire.

### **Position de la main**

Elle insère des remarques au fur et à mesure des besoins : par exemple au sujet de la difficulté des touches noires : qui nécessite d'avancer la main plus dans le clavier (Série 1, avant l'exercice 67).

Pour les octaves (dans la 7<sup>e</sup> suite), régulièrement Hélène de Montgeroult mentionne l'importance de la détente de la main : « *La main doit s'aplatir, les doigts s'allonger et se tenir près du clavier afin que le mouvement prompt et doux que la main doit faire soit le moins grand possible* ».

Pour les octaves plaqués « *la main seule doit agir en se détachant du poignet avec souplesse, et le bras doit suivre son mouvement et non le donner* » (observations 7<sup>e</sup> suite)  
« *L'élève mettra la plus grande attention à s'arrêter dès que le bras se roidira, car alors, le mouvement de la main sera nécessairement mauvais.* »

Dans la 9<sup>e</sup> suite, l'écriture en mains alternées oblige l'élève à développer un jeu avec le moins de gestes possible, et des gestes calmes : « *Le coude sera tenu aussi bas que possible et en se serrant d'autant plus contre le corps que la main prendra une position plus droite sur le clavier* ». Elle précise au sujet de l'écriture mains enchâssées « *le mouvement des doigts doit être extrêmement libre, et ils doivent s'allonger sur les notes à toucher plutôt que d'y être portés par aucun mouvement de la paume de la main.* »

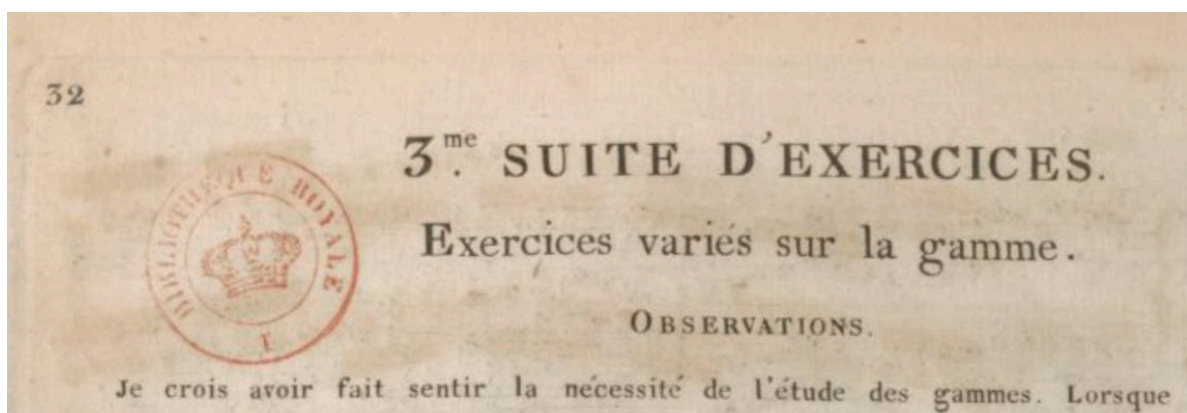
### Utilisation du bras :

Mentionné au sujet des octaves : « *La main seule doit agir en se détachant du poignet avec souplesse, et le bras doit suivre son mouvement et non le donner.*» (Introduction à la 7<sup>e</sup> suite). Il est très intéressant de voir la place qu'elle lui attribue : le bras a un impact dans le jeu, mais en tant qu'élément suiveur. Elle met en garde contre les tensions que ces exercices peuvent occasionner : « *L'élève mettra la plus grande attention à s'arrêter dès que le bras se roidira : car alors, le mouvement de la main sera nécessairement mauvais.* »

Il serait intéressant d'approfondir la question de l'engagement corporel dans le jeu pianistique que le Cours Complet permet de développer, en comparant les traités de clavecin et méthodes de pianoforte, avec les informations rassemblées dans les observations des Etudes de Montgeroult, d'une part. D'autre part, Beethoven, contemporain de la compositrice, s'est exprimé à ce sujet dans sa correspondance, et serait un autre point de comparaison.

### Subjectivité de la posture pédagogique

On note le pronom « Je » utilisé pour la première fois dans la 3<sup>e</sup> série. « *Je crois avoir fait sentir la*



*nécessité de l'étude des gammes.* ».

Montgeroult, 1816, Volume 1 p. 32. in : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9741747r.r=montgeroult%20cours%20complet?rk=42918;4>, [consulté le 13 octobre 2019]

**Lecture.** Elle note des observations avant l'exercice 5 de la 3<sup>e</sup> suite : pas de changement d'armures pour habituer à la lecture des altérations accidentelles. Intéressant : volonté de faire progresser l'élève par la lecture, travail d'anticipation.

**Autonomie de l'élève :** Au début de la 4<sup>e</sup> suite, Hélène de Montgeroult fournit une grille qui permet à l'élève de s'auto-diagnostiquer en cas de difficulté, ou de douleur.

L'élève s'il a des difficultés doit vérifier :

1. La position de sa main
2. La détente
3. La connaissance du clavier (facteur de fausses notes)
4. Les mouvements inutiles, qui empêchent d'avoir la main rassemblée
5. La faiblesse d'un doigt

« *Il sentira que les corrections, qu'il fera de lui-même, auront un succès beaucoup plus prompt que celles indiquées par le maître* » [Cours Complet, Vol.1, p. 53] : Hélène de Montgeroult place l'élève en acteur de son apprentissage.

### **Le travail de l'élève**

Dans les observations de la 5<sup>e</sup> suite les exercices avant la 5e suite ont dû être travaillés lentement, et jusqu'à la vitesse Moderato. Nouvelle étape : aller jusqu'à l'Allegro avant de poursuivre.

Hélène de Montgeroult préconise de ne pas jouer trop vite rapidement. Elle cible une série spécifique à refaire, avec des exercices « test ». Elle incite à jouer par cœur et en regardant les touches avant de jouer, mais précise avec pertinence qu'il est plus utile de savoir jouer sans regarder.

### **Pertinence du moment des remarques**

Observation très intéressante (p.102) : Hélène de Montgeroult explicite sa logique de l'enchaînement des tonalités : ordre successif des dièses et des bémols, et volonté de « *donner à l'élève une connaissance positive de la relation des divers tons entre eux en procédant par quarts ou par quintes.* »

Hélène de Montgeroult fait arriver l'explication de son choix pédagogique longtemps après que l'élève l'ait assimilée.

On remarque l'habitude de se mettre à la place de l'élève, surtout dans les questions qu'il pourrait se poser au fur et à mesure de son avancée. Ainsi, dans l'introduction à la 7<sup>e</sup> suite d'exercice, elle écrit : « *L'élève s'étonnera peut-être de ce que l'étude des octaves n'ait pas précédé celle des arpeggios, puisque ces derniers contiennent l'octave, et de plus la complication de deux notes intermédiaires. Nous avons suivi en cela la progression des difficultés : car ce sont ces mêmes notes intermédiaires qui rendent l'exécution des arpèges plus facile que celles des octaves, par la raison que la succession des notes favorise l'équilibre qui doit s'établir entre le pouce et le cinquième doigt* ». Cette formulation témoigne de l'envie de stimuler l'élève, de le faire s'interroger sur l'enseignement qu'il reçoit, à le critiquer, et à l'encourager à en comprendre le sens. Dans la suite de ces propos, elle [L'ATRIUM, REVUE ELECTRONIQUE DU CNSMD DE LYON http://www.cnsmd-lyon.fr/category/fr-2/la-recherche/cahiers-de-la-recherche](http://www.cnsmd-lyon.fr/category/fr-2/la-recherche/cahiers-de-la-recherche)

continue au sujet des défauts que le jeu en octave peut faire apparaître : « *Ces défauts sont, les grands mouvemens, les mains en l'air, la sécheresse ou la dureté du toucher et l'absence de tout liant dans le jeu.* » Ces indications essentielles mettent en garde l'élève sur ce qu'il s'agira de développer dans ce chapitre. Elle fournit immédiatement des réponses sur la bonne manière de procéder.

### **La place du phrasé baroque**

Page 201 exercice n°1 à 4 très intéressants : ils montrent que le phrasé baroque est toujours d'actualité.

Page 222, 16<sup>ème</sup> suite d'exercices : ils montrent encore que le phrasé baroque est toujours d'actualité.

Page 229, n° 38 montre que le phrasé baroque est toujours d'actualité,

Page 233 Hélène de Montgeroult fait référence aux « vieux auteurs », nommément Händel, Scarlatti, Bach : Jean-Sébastien sans aucun doute.

**D'autres modèles instrumentaux** sont indiqués, comme la guitare pour ce qui concerne les accords arpégés, nommés « arpeggios » : « *l'effet qu'il cherchera à obtenir, en faisant l'Arpeggio, devra se rapprocher, autant que possible, de celui produit sur un instrument à cordes pincées par un seul doigt.* » (p.114). Hélène de Montgeroult insiste sur l'importance du 5<sup>e</sup> doigt de la main droite, et de la posture, ainsi que l'utilisation de la rotation « l'accord fera ainsi un espèce de CLAQUEMENT semblable à celui que produit un accord fait par un seul doigt sur une guitare. »

## DEUXIEME VOLUME : ÉTUDES

### Nous retrouvons les exercices de ce Premier Volume directement dans les études :

Le projet d'exercices préparatoires développés dans les Etudes était annoncé dès la Préface ;

— les rappels des exercices du Volume 1 référencés au fil du Volume 2 :

Ils peuvent être préparatoires - à pratiquer plusieurs mois avant d'aborder les études, mais aussi servir de remémoration avant une nouvelle étude.

Avec la 4<sup>ème</sup> suite, nous commençons à voir des exercices significatifs dont on aura une application plus tard :

Exercices du Volume 1	utilisé dans l'Étude	Exercices du Volume 1	utilisé dans l'Étude
Suite 4, exercice 69	26	Suite 8, exercice 47	73, 93
Suite 4, exercice 79	41	Suite 9, exercice 12	80
Suite 4, exercice 84	103	Suite 10, exercice 29	35
Suite 4, exercice 111 Suite 9, exercice 11 Suite 9, exercices 20, 21	62	Suite 10, exercice 31	37
Suite 5, exercice 26	10	Suite 10, exercice 32	19
Suite 5, exercice 87	77, 88	Suite 10, exercice 33	100
Suite 5, exercice 88	4	Suite 10, exercice 34	63
Suite 5, exercice 105	41	Suite 14, exercice 6	7
Suite 8, exercice 45	78	Suite 14, exercice 20	55
Suite 8, exercice 46	71	Suite 15, exercice 64	97

### Tonalités

Il nous semblerait intéressant d'établir une étude approfondie de l'usage des tonalités dans les *Etudes* du Cours Complet. Nous faisons l'hypothèse que les choix de tonalités sont développés en fonction des caractères ou du style travaillé, et qu'ils permettraient de faire émerger un ethos des tonalités révélateurs du style de Montgeroult. Nous proposons en annexe un tableau au sujet la répartition des tonalités pour les 70 études du Volume 2.

### Dénomination :

On peut se demander pourquoi Hélène de Montgeroult spécifie à chaque étude si elle est : Étude de main gauche / Étude de main droite / Étude des deux mains. En réalité, aucune étude ne fait

jouer une seule main, mais ces indications permettent de focaliser l'attention de l'élève sur le rôle de chacune, et aussi de s'interroger sur cette classification.

L'étude n°44 explicite la position de l'autrice sur cette dénomination, au détour d'un cas particulier.

*"Quoi que ce soit la main droite qui fasse la partie principale de cette étude, néanmoins l'influence de l'accompagnement sur le chant, et l'accord qu'il faut établir entre les deux mains, nous font paraître la difficulté assez égale pour l'intituler, Étude des deux mains ».* (Montgeroult, 1816, Volume 2 p.118)

Il semble souvent logique qu'une main fasse l'objet d'un travail spécifique dans une étude, mais bien souvent la réelle difficulté est de conjuguer les rôles différents entre les deux mains : soit qu'une main chante et que l'autre l'accompagne, soit qu'elles contiennent différents plans/fonctions sonores au sein d'une même main. La classification a donc trait à un niveau de difficulté qui ne concerne pas que la réalisation technique, mais de l'ordre du cognitif également, par la dissociation des paramètres techniques et par la conjugaison musicale qui en découle.

Par exemple, l'Étude n°66, intitulée « Étude de main gauche » fait travailler les deux mains en complément dans un rythme continu, et la main gauche n'y tient pas un rôle mélodique : elle joue une basse qui remplit les deuxième et troisième doubles de chaque temps, alors que la main droite joue sur les première et quatrième doubles. La finesse de classification encourage souvent à mieux observer la partition, ce qui semble évidemment une qualité importante à développer chez tout élève.

Par ailleurs, l'alternance entre ces trois catégories oblige l'élève à varier les points de focalisation, donc tout engourdissement intellectuel autant que toute raideur physique. La variété des types d'écriture que développent les 70 études du Volume 2 en témoigne.

Nous proposons les catégories suivantes, à partir de mots trouvés dans les observations. Certaines études appartiennent à plusieurs catégories.

- Études de geste et de toucher, qui font travailler les mains dans des types de gestes précis. Par exemple près des touches, ou dans des formules qui induisent des sensations physiques bien spécifiques.
- Études de rythmes : par exemple les contretemps, les syncopes...
- Études de connaissance du clavier, qui font parcourir de grandes distances aux mains (dans des traits d'arpèges, ou des lignes continues, ou des tonalités aux terrains accidentés).
- Études d'indépendance et de polyphonies, portant sur le lien musical entre les mains, soit avec des plans différents qu'il s'agit de conjuguer, soit dans une écriture particulièrement polyphonique
- Études de vélocité digitale, souvent dans des mouvements rapides.
- Études d'expression, qui portent leur objet sur la capacité de l'élève à rendre le discours musical suffisamment expressif : l'intérêt concernant le juste dosage de cette expression, ni trop, ni trop peu.
- Étude de style ou de caractère : style des anciens auteurs, caractère pastoral, ou élément style spécifique comme les cadences.

Études de geste, de toucher : <b>21</b>	6, 12, 15, 17, 24, 25, 31, 34, 37, 40, 41, 43, 46, 47, 52, 57, 58, 59, 60, 62, 64
Études de rythme : <b>9</b>	9, 22, 30, 35, 42, 63, 65, 66, 70
Étude de connaissance du clavier : <b>13</b>	1, 19, 29, 35, 37, 45, 50, 51, 55, 61, 65, 67, 68
Étude vocales ou d'accompagnement : <b>15</b>	2, 3, 5, 8, 10, 17, 21, 28, 36, 38, 44, 49, 54, 55, 69
Étude d'indépendance ou de polyphonie : <b>17</b>	2, 4, 7, 9, 10, 25, 29, 30, 31, 36, 41, 42, 59, 61, 66, 67, 69
Études de vélocité digitale : <b>17</b>	13, 16, 20, 23, 25, 27, 33, 37, 39, 45, 49, 50, 53, 56, 61, 67, 70
Études d'expression : <b>11</b>	8, 18, 21, 22, 26, 38, 40, 42, 44, 55, 62,
Étude de style, caractère : <b>10</b>	7, 11, 14, 15, 46, 48, 56, 58, 60, 70

Nous observons une répartition des études assez homogène, avec pratiquement autant d'études touchant au modèle vocal, que d'études virtuoses. Les études d'indépendance, ainsi que de toucher sont les plus représentées.

### **Le modèle vocal**

Le modèle que le pianiste doit imiter est la voix. Hélène de Montgeroult défend continuellement cette vision : la mélodie doit être chantée, les formules d'accompagnement au service des lignes vocales. L'élève doit chanter la mélodie en s'accompagnant, et prendre modèle sur ce qu'il chante lorsqu'il joue du piano. Ce modèle vocal sera développé par tous les pianistes au long du XIXe siècle, et Hélène de Montgeroult en hérite certainement en partie par l'enseignement qui vient de ses maîtres, eux-mêmes disciples de C.P.E Bach. Dorival souligne dans un article que l'on trouve quatre paragraphes sur cette question chez C.P.E. Bach, et quelque 150 occurrences chez Hélène de Montgeroult !

**Idiomes pianistiques** : batteries, polyphonie, cadences, temps coupés...

L'écriture qu'Hélène de Montgeroult développe est toujours pensée pour le clavier, et reflète à quel point sa pratique de pianiste et d'improvisatrice était perfectionnée. Elle a une conscience lucide des difficultés qu'elle propose, relative au terrain géographique de chaque tonalité, de la complexité de la polyphonie, du rapport entre geste et résultat sonore, des besoins d'articulation...

Sa conscience de la main apparaît aussi comme très aiguisée, lui permettant d'indiquer avec précision et justesse les sensations que l'élève doit ressentir, ou chercher à acquérir.

Elle développe aussi des idiomes pianistiques qui sont courants dans le répertoire de son temps, (temps coupés, figures d'accompagnement) afin que les élèves qui pratiquent sa méthode puissent

être à l'aise avec ces répertoires contemporains. Il y en a d'autres, nouveaux, et qui lui sont propres à ce moment-là qu'il conviendrait d'analyser et approfondir.



## **Progression**

On observe la construction méticuleusement ordonnée au fil des études. Hélène de Montgeroult commence souvent par aborder progressivement certains aspects, et augmente les difficultés graduellement : vitesse, complexité des gestes, variété des nuances, tonalités...

On trouve toujours plusieurs études par thématique de difficulté ou d'enjeu. Ainsi plusieurs morceaux dans le style ancien, pour qui les élèves maîtrisent le style ancien, mais pas dans des études voisines, et jamais deux semblables. Autre élément récurrent : des traits rapides, qui sont présentés dans différents contextes de vitesse, tonalité, caractère, répartition entre les mains.

Un des points qui nous semblent fondamentalement novateurs, est le travail sur l'inconscient de l'élève. Hélène de Montgeroult installe une idée à l'insu de l'élève et la fait apparaître ensuite à son attention de l'élève avec une observation formulée précisément. Ainsi, lorsque l'élève lit la notice et prête attention à une difficulté formulée, il l'a en réalité déjà expérimentée. C'est une manière de présenter à l'élève quelque chose qui ne serait pas entièrement nouveau, pour lui permettre de tirer un meilleur bénéfice de la prise de conscience. C'est comme si elle donnait la possibilité à l'élève d'observer par lui-même avant de proposer une sécurité qui l'amène à observer ce qu'elle veut rendre conscient.

Dans la même logique, apparaît récurrente sa volonté de faire travailler la conscience de l'élève par les notices soulignant des enjeux pédagogiques. Les études et leurs notices ont été écrites en pensant à l'élève, à ce qui lui est nécessaire, et l'expression précise de ce qu'il a fallu simplifier (ou annoncer comme simplifié) et ont un impact direct sur la confiance de l'élève pour aborder la nouveauté en question.

## **Nuances**

Avec le pianoforte, le public des musiciens amateurs comme professionnels peut développer un jeu qui s'ouvre à une variété de nuances. Ces nuances, indiquées avec grande précision, et profusion par Hélène de Montgeroult sont aussi existantes dans les notices. Régulièrement elle encourage l'élève à explorer plus précisément l'amplitude, et les possibilités de nuances, en développant autant son goût que son oreille.

Il conviendrait de confronter la quantité d'indications de nuances avec les instruments dont elle a pu disposer, et utiliser pour son enseignement.

D'autres aspects de son écriture n'ont pas encore été étudiés mériteraient approfondissement : le travail sur la forme dans les études : pièces à un thème, deux thèmes, formes strophiques, etc... notion de développement... ses choix en ce qui concerne les plans tonaux adoptés. Son travail spécifique sur l'harmonie.

## **En guise de conclusion :**

L'étude des 70 études qui constituent le premier volume de répertoire de la Méthode de piano d'Hélène de Montgeroult propose une vision du piano tout à fait complète, et d'une qualité pédagogique absolument remarquable. Au delà de ses qualités de compositrice, qui mériteraient elles aussi une étude plus approfondie, nous avons été frappé par l'équilibre de sa vision de professeur. Fondée sur une connaissance profonde de l'instrument sensible qu'est le pianoforte de son époque, elle propose à élève une formation progressive et complète, adaptée à une pratique musicale réelle : pièces de virtuosité, musique expressive, musique vocale qu'il s'agira d'accompagner, capacités de lecture, aisance au clavier, et optimisation des gestes pianistiques. Sa méthode se destinant aussi à des élèves qu'il s'agit de rendre autonomes, elle éduque tout autant à l'écoute, qu'à la vigilance physique et à l'expérimentation.

Hélène de Montgeroult apparaît comme une pédagogue extrêmement consciente de ses choix : elle déroule dans ce Cours Complet une structure très organisée pour la formation d'élève pianistes, ne négligeant ni la formation purement mécanique qui est pensée dans un souci de détail très abouti, et travail de l'expression dans laquelle l'élève sera accompagné, en accord avec son développement musical. Elle prend en compte toutes les dimensions du jeu pianistique : virtuosité, expression, lecture, gestuelle, ainsi qu'une dimension fondamentale, la conscience du répertoire : la capacité à jouer bien la musique des anciens auteurs tout autant que la musique moderne.

L'étude du volume suivant, contenant 43 Études, trois Fugues, des thèmes et variations, ainsi qu'une Fantaisie, nous permettra dans un temps futur de prolonger cette réflexion sur une des figures importantes de la pédagogie du piano en France, au moment où cet instrument prend un tournant historique.

## ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

MONTGEROULT, Hélène de, *Cours complet pour l'enseignement du forté-piano conduisant progressivement des premiers éléments aux plus grandes difficultés, divisé en 3 parties*, Janet et Cotelle, 1816. En accès libre sur [gallica.fr](http://gallica.fr). et [imslp.org](http://imslp.org).

- Volume 1

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9741747r.r=montgeroult%20cours%20complet?rk=42918;4>

- Volume 2 [consulté le 3 mai 2019]

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72007565/f9.image.r=montgeroult%20cours%20complet>  
[consulté le 3 mai 2019]

DORIVAL, Jérôme (2006), *Hélène de Montgeroult : La marquise et la Marseillaise*, Lyon, Symétrie.

DORIVAL, Jérôme (2013) « A propos du cas Montgeroult : Réflexions sur la construction des « grands récits » musicologiques », dans *Musique, Femmes et Interdits*, Rencontres internationales 2008. Cahiers d'Ambronay, Ambronay éditions.

GAS-GHIDINA, Catherine et JAM, Jean-Louis (sous la dir., 2004) : *Aux origines de l'école française de pianoforte, de 1768 à 1825*, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques (Clermont-Ferrand). Colloque (1999). Presses universitaires Blaise Pascal.

LA GRANDVILLE, Frédéric de (2014) : *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris : 1795-1850*. Paris, L'Harmattan.

ROUDET, Jeanne (2001) : *Méthodes et leçons pour piano forte ou clavecin. Volume 2 : Adam et Lachnitz, Pleyel et Dussek*, fac-similé, Fuzeau.

**ANNEXE I : TONALITES**

<b>Tonalités</b>	<b>Volume 2 : études 1 à 70</b>	<b>Qualificatifs employés dans les indications de tempi et dans les observations</b>
Do M	2, 3, 4, 6, 18, 20, 35, 56, 57, 59, 68	<i>Energico</i> , énergie, fermeté (20), doux et gracieux (52), <i>brillante e risoluto</i> (56), <i>Scherzoso</i> (57), doux (68)
Do m	29, 31, 45, 52, 66	<i>Risoluto</i> (29), nuances douces et fondues (31)
Do # M		
Do # m		
Ré M	10, 12, 47, 49, 64,	Gracieux (10, cité dans 32)
Ré m	33, 40, 46,	Énergie (33), agitation (40)
Mi b M	41, 43, 62,	
Mi b m	65	
Mi M	5, 17, 28,	Style <i>Grazioso</i> (28), gracieux (17 cité dans 32)
Mi m	7, 53,	
Fa M	9, 16, 19, 21, 24, 34, 36, 58,	<i>Scherzoso</i> (9) = pastoral ?, <i>risoluto</i> (16) Doux, moelleux (21), gracieux (21 cité dans 32) Dosage de l'expression, risque d'affectation si trop expressif (24) Expression douce (34), <i>simplice</i> , sentiment vague dans le caractère des chants montagnards (58)
Fa m	48, 51, 55,	
Fa # M		
Fa # m		
Sol M	14, 25, 26, 32, 37,	<i>Religioso</i> (14) <i>Dolce</i> (26)
Sol m	15, 39, 42, 44, 63,	Énergie (39), agitation (42)
Sol # M		
Sol # m		
La b M		
La M	1, 11, 22, 54, 61, 69, 70,	<i>Simplice</i> (11), style gracieux (11 cité dans 32) Doux et gracieux (22), <i>Maestoso</i> (54)
La m	8, 13, 27, 38, 60,	Simplicité (8), douceur (27) Sentiment Tendre et mélancolique (38) Gravité (60)

Si b M	23, 30, 50,	<i>Simplice</i> (30)
Si b m		
Si M	67	

## ANNEXE II : QUELQUES EXEMPLES D'ÉTUDES

Les Notices d'observation qui figurent avant chaque étude sont une mine d'or pour comprendre la démarche pédagogique d'Hélène de Montgeroult. Nous proposons d'en extraire les éléments les plus pertinents et d'y ajouter quelques remarques. Nous nous limitons aux 70 Études qui constituent le Volume 2 du *Cours Complet*.

### Étude n°8 : 5<sup>e</sup> étude des deux mains - pour mesurer les valeurs sur une batterie par 3

*La mineur - Andantino simplice ed espressivo.*

« Voici une étude de batterie qui demande une plus grande liberté, dans la partie chantante que les précédentes »

> apprendre la liberté ! Dès la 8<sup>e</sup> étude.

« Que les valeurs de la main gauche ne perdent rien de leur égalité par le chant de la main droite »

> Travail sur le rubato, et l'écoute pour la synchronisation.

« Le caractère de ce petit morceau est la simplicité. L'élève, en devenant habile apprendra que la simplicité est une parure, dont il est quelquefois plus difficile de se servir que des ornemens les plus riches »

> travail sur le goût et la mesure dans les effets.

### Étude n°11 : 4<sup>e</sup> étude de main droite - dans le style des anciens auteurs

*La Majeur - moderato e simplice.*

« La musique des anciens auteurs, est peut-être celle qui demande le plus de soin et de perfection dans l'exécution, parce qu'étant, en général, d'un caractère simple, les défauts du jeu s'y font plus facilement remarquer. »

> préalable stylistique : nécessité d'apprendre à l'élève à être soigneux avec ce qui a l'air facile.

> précise qu'il faut faire attention au pouce, qu'il n'entrave pas la régularité des traits.

### Étude n°15 : 7<sup>e</sup> étude de main droite - pour apprendre à lier malgré l'écartement des doigts

*Sol mineur - Gigue Allegro moderato.*

« Pour faire combattre cet obstacle (l'extension rend la position main rassemblée plus difficile) à l'élève, dès les premières études de cet ouvrage, nous y avons placé une gigue, parce que ce genre de musique des anciens auteurs fait voir d'une manière très claire qu'il ne peut se passer d'être joué lié. »

> le style oblige la précision technique du geste : le legato.

La musique contraint la technique. Démarche très intéressante !

### Étude n°16 : 6<sup>e</sup> étude des deux mains - pour leur donner de l'égalité

*Fa Majeur - Allegro risoluto.*

« L'Étude suivante est plus difficile à bien jouer que celle du n°13, quoique d'une vitesse égale, parce que l'espace à parcourir le clavier est plus étendu, et que les intervalles de doivent rien ôter à l'égalité de l'exécution. »

> faire prendre conscience du clavier comme espace géographique, qui augmente la difficulté à vitesse égale.

> travail indiqué sur le relais entre les deux mains pour une gamme partagée « elle doit être faite assez également pour qu'elle paraisse jouée par une seule main »

### **Étude n°20 : 10<sup>e</sup> étude de main droite - pour apprendre à toucher les notes avec égalité et fermeté**

*Do Majeur - Moderato ed energico.*

> balancier pouce/5<sup>e</sup> doigt

« L'élève qui ne trouvera aucune difficulté à son exécution simple, s'occupera de la jouer avec énergie et fermeté. » > autonomie de l'élève qui n'a pas forcément les difficultés prévues.

« Si l'élève juge celui-ci (le morceau) plus propre à fournir un seul trait qu'une pièce développée, il sentira en même temps qu'il a fallu le lui donner à travailler pour qu'il apprit à en tirer tout l'effet dont il est susceptible »

> former l'élève au jugement !

### **Étude n°23 : 5<sup>e</sup> étude de main gauche - pour lui donner de la souplesse dans divers développements**

*Si b Majeur - Allegro Ma non tanto e tutto legato.*

« Lorsqu'une basse est continue, et composée de valeurs gales, l'uniformité d'exécution qu'elle exige est difficile à conserver, en raison de ce que la partie supérieure s'éloigne plus ou moins de la marche de cette basse. L'étude suivante, sans présenter une grande difficulté de ce genre à l'élève, le préparera à en surmonter de plus considérables par la suite. Il n'aura même pas à se plaindre de son peu de progrès, s'il joue avec liberté, et avec la couleur convenable, le chant de ce morceau, tandis que la basse sera très liée »

> difficulté moyenne ici, mais préparatoire pour la suite,

Et possibilité de se faire plaisir en jouant avec liberté et adéquation.

> étude pas contraignante mais plutôt vue comme un palier permettant d'apprécier les progrès et de faire de la musique.

### **Étude n°24 : 11<sup>e</sup> étude de main droite - pour lier les notes de chant dans les batteries, et les batteries l'une à l'autre**

*Fa Majeur - Allegro Comodo.*

« Si le morceau est conçu de manière à déplacer fréquemment la main, la difficulté s'accroîtra, parce qu'il faudra éviter de laisser apercevoir aucune coupure dans le chant, ou interruption dans l'harmonie. On y parviendra par le liant et la douceur dans les mouvements des doigts. »

« C'est la note supérieure de la batterie qui, dans l'étude suivante, est partie principale. Le but que l'on a eu en vue, en répétant cette note deux fois à une seule croche d'intervalle, a été de mettre l'élève dans le cas de saisir et d'étudier une nuance, qui tient le milieu, entre l'absence de toute expression

et une expression fortement prononcée. Cette seconde note, rendue trop sensible, deviendrait de l'affectation. »

> notice très intéressante : sur l'enjeu de calme de la main

Faire prendre conscience à l'élève de l'a-propos des nuances. Du dosage de l'expression.

### **Étude n°25 : 9<sup>e</sup> étude des deux mains - pour leur donner de l'égalité, et faire mouvoir facilement les doigts intermédiaires lorsque le pouce et le petit doigt servent de balancier à la main**

*Sol Majeur - Allegro di molto.*

« L'élève a dû surmonter les premières difficultés de mettre un morceau ensemble, non quant au fini du jeu, mais quant à l'unité, et à la suite d'une pièce développée, et modulée, en conservant autant qu'il l'aura pu la couleur que son expression exige ; mais sous ces divers rapports, il n'a pu faire que des essais, et donner que des espérances ; il faut donc que pendant quelque temps encore, il ne soit très exigeant pour lui-même qu'à l'égard du mécanisme du jeu. »

> socle mécanique plutôt construit, mais expérimentations sur le terrain de l'expression « il n'a pu faire que des essais, et donner que des espérances »

Encouragement à persévérer dans la rigueur du travail pour s'affranchir des questions de réalisation mécanique.

> là encore elle encourage la prise de conscience de l'élève de ce qu'il a déjà fait sans s'en rendre compte, et pousse à la persévérance.

> ce propos arrive avant. « voici la première étude qui porte le mouvement allegro di molto »

Comme pour l'étude 16 (*Allegro risoluto*), elle précise que c'est une étude qui va stimuler., qui arrive un peu comme récompense : le droit d'aller plus vite. Mais va de pair avec mise en garde sur la vitesse « Elle doit développer l'égalité des mains de l'élève, s'il a soin de n'en augmenter la vitesse que par degrés, et de s'arrêter dès que les doigts se rodiront »

> elle veille au confort physique : pas de tension, sinon il faut s'arrêter.

> conseil de position « dans cette étude, il faut que les mains soient un peu plus arrondies que dans la position ordinaire. Les doigts seront bien réunis, et tenus près du clavier ».

### **Étude n°28 : 14<sup>e</sup> étude de main droite - pour jouer un chant qui porte son accompagnement de la même main**

*Mi Majeur - Andantino Grazioso Molto legato.*

« L'élève pourra commencer par le lire des yeux pour en connaître le caractère et le développement, mais il aurait un moyen plus utile à employer : ce serait de chanter avec la voix la partie supérieure, indiquée par les noires qui composent le chant, en jouant sur le piano la seule partie de basse ; puis enfin, de tâcher d'imiter avec la main droite les diverses inflexions que sa voix aurait produites. Il est sous-entendu que l'élève devrait avoir, soit par goût naturel, soit par acquis, quelques notions de la vocalisation ce genre de travail aurait en peu d'années les meilleurs résultats. »

> le modèle vocal.

> préconise une nouvelle méthode de travail (déjà présente dans le traité de CPE Bach), chanter soi-même, puis imiter sa voix pour sentir le phrasé et les inflexions musicales.

> sous-entend aussi que lire avec les yeux sans jouer est un outil de travail (travail mental), intéressant aussi ! Et très original !

**Étude n°32 : 12<sup>e</sup> étude des deux mains - pour l'intelligence des deux mains dans le style gracieux**  
*Sol Majeur - Moderato E Grazioso.*

> le titre en dit long sur les enjeux pédagogiques « pour l'intelligence des deux mains » ! Qui pourraient résumer la démarche globale de ce *Cours Complet*.

« Parmi les études que l'élève a jouées jusqu'à ce moment, celles N° 5, 10, 11, 17, 21 et 28 appartiennent plus au style gracieux qu'à tout autre. Le style, qui est en composition comme en littérature, la manière d'écrire, est dans l'exécution de la musique, l'art de lui donner le caractère et la véritable expression qui lui conviennent. Ainsi, lorsque je joins à l'une de ces études la dénomination Grazioso, je ne prétends pas qu'elle soit gracieuse, mais seulement que l'élève doit tâcher de la jouer avec grâce. J'ai dû ne mettre au commencement de cet ouvrage que des morceaux d'une expression douce, ces d'un caractère passionné exigeant beaucoup de force et de chaleur dans l'exécution. Les premiers au contraire ne demandent que du liant et du moëlleux dans la main, et comme ce soit être le sujet constant des premiers travaux de l'élève, il n'en sera point détourné lorsqu'il cherchera à acquérir une expression gracieuse. »

> encore très intéressant : elle formalise un concept, celui du « style gracieux », après en avoir donné cinq exemples,

Et assure que les indications de caractère ne décrivent pas la musique, mais l'attitude que l'élève doit investir pour servir la musique.

> travaille aussi sur la mutualisation des forces : le style gracieux demande du liant, et le liant est un des mode de jeu de base pour les pianistes. Donc alliage des deux dans 6 des 32 premières études !

**Étude n°34 : 16<sup>e</sup> étude de main droite - pour donner aux doigts de la souplesse**

*Fa Majeur - Moderato con dolcezza.*

« Cette étude peut être considérée comme un morceau d'épreuve ; facile à jouer médiocrement, elle est propre à montrer l'exécution la plus perfectionnée, et même elle doit contribuer à la faire acquérir. Nous la considérons comme l'une des plus utiles à travailler fréquemment, quel que soit le degré de force de l'élève. »

> la difficulté ne réside pas dans la vitesse puisque c'est un étude indiquée « moderato »

> sont recommandés les ex 109 et 110 de la 4<sup>e</sup> suite, exercices de triples croches en batterie avec doubles notes sur la première de chaque groupe.

**Étude n°35 : 13<sup>e</sup> étude des deux mains - Sur les tems coupés**

*Do mineur - Allegro assai.*

Notes alternées

Évoque l'écriture pour clavecin

« Lorsque l'élève passera à une étude dont la difficulté aura déjà été traitée dans cet ouvrage, nous l'engageons, avant de la travailler, à jouer au moins une fois chacune des études précédentes qui contiennent cette difficulté »

> consolider les apprentissages précédents, et s'appuyer sur ce socle pour renforcer le travail de la difficulté en question.



« Comme elle n'y est développée que par degrés, et que chaque morceau ne la traite que sous un seul de ses rapports, l'élève concevra que cet enchaînement et cet enchaînement et cette liaison dans le travail d'un même sujet, lui feront trouver plus de facilité à vaincre le nouvel obstacle qu'il présente. »

> faire en sorte que l'élève fasse les liens entre ses apprentissages.

> référence aux études 19 et 22, et à l'exercice 29 de l'exercice 12 (même écriture en « temps coupés » et aussi dans une tonalité en bémols - sol min).

### **Étude n°36 : 14<sup>e</sup> étude de deux mains - pour apprendre à lier le chant**

*Fa* Majeur - *Andante ma non tanto*.

« La perfection mécanique du Piano consiste dans un jeu lié et égal »

« Sans un jeu lié on ne peut pas bien chanter, ni exécuter convenablement la plupart des traits, mais c'est surtout dans le chant, cette partie si essentielle de la musique, que l'on ne peut se poser de cette qualité la plus difficile de toutes à acquérir sur un instrument qui ne soutient pas les sons. »

« Il faut, comme nous l'avons dit dans les observations jointes à l'étude n°110 appeler l'illusion à la place de la réalité : ainsi ce sera à l'aide d'une PARTIE INTERMEDIAIRE que l'on paraîtra soutenir une note longtemps après l'avoir frappée. »

> référence à l'étude 110, qui figure dans le volume suivant ! Donc active l'envie potentielle des élèves à poursuivre, et être curieux de la suite.

« Si l'élève est ici privé du secours de l'exemple, ou même, disons le, si le maître ne peut le lui rendre assez sensible, qu'il ne croie pas que le moyen que nous lui indiquons soit fantastique, ou d'une difficulté insurmontable : ce moyen est réel ; mais il est l'une des parties les plus subtiles de l'art. Que l'élève fasse donc par lui-même de nombreux essais, qu'il observe les modifications que d'année en année ils pourront apporter à sa manière de chanter, qu'il sache en profiter, et il attendra ce but sans secours étrangers. »

> bel exemple d'encouragement pour amener l'élève à être son propre maître !

Et montrer que le maître n'est pas un modèle absolu. Le but visé (faire chanter le piano) n'est pas inaccessible, et l'expérimentation par soi-même permet de réussir aussi bien.

### **Étude n°38 - 15<sup>e</sup> étude des deux mains - Pour bien accorder le chant et l'accompagnement.**

*La mineur* - *Andante, espressivo con un poco di moto*.

> Une page entière d'observations pour cette étude : particulièrement long.

Une introduction qui peut sembler philosophique de prime abord, mais qui est centrale dans la pensée pédagogique et musicale d'Hélène de Montgeroult.

« Ce grand principe que LE TALENT SE MURIT PAR LA REFLEXION, semblerait exclusivement appartenir aux combinaisons de l'esprit, il trouve cependant l'application la plus exacte, non seulement aux compositions musicales, ce qui est tout simple, puisqu'elles sont une création de la pensée, mais encore au jeu d'un instrument. L'alliance qu'il faut établir entre l'exécution purement mécanique, et l'expression, qui est l'organe des sensations de celui qui joue ; cet art de faire exprimer par les doigts les émotions que l'âme éprouve, nécessite des réflexions multipliées. Aussi, soit que l'élève qui travaille le piano, dans le dessein d'acquérir un vrai talent, attache peu ou beaucoup d'intérêt aux observations que nous avons jointes à chaque étude de cet ouvrage ; soit qu'il les comprenne bien, ou les

trouve obscures : elles atteindront toujours le but très utile de le faire réfléchir : le désir de mieux définir, et de se rendre compte de ce qu'il sent déjà, devra, par la réflexion même, hâter ses progrès. Aussi toutes les fois qu'il changera d'étude, fera-t-il bien de revoir nos observations précédentes sur le même genre de difficultés. »

Plus spécifiquement sur la question de l'imitation du chant par le piano :

« Nous l'avons jusqu'à présent entretenu du chant dans les études n°10, 28, 30, 32 et 36 ; celle qui suit demande l'emploi de plus en plus de moyens ; non qu'elle soit d'une exécution difficile : mais elle doit être exprimée avec un sentiment tendre et mélancolique, dont le jeu mécanique ne doit pas gêner l'expansion, et qu'il faut que l'élève rende sans exagération. »

« Dans un vrai talent, tout, jusqu'à l'expression, doit être réglé. La nécessité de bien accorder le chant avec l'accompagnement, se fera particulièrement sentir dans cette étude. La main gauche devra être entièrement indépendante de la droite. Il est des moments où l'expression demande que la partie supérieure dépasse un peu la valeur de certaines notes : l'accompagnement ne doit point en être altéré. L'anticipation ou le retard dans la mesure servent souvent à l'expression ; mais ils ne produisent qu'un défaut d'ensemble désagréable, si l'un des deux mains ne maintient pas constamment l'équilibre. Cette anticipation est ce qu'on nomme en Italie TEMPO ROBATO. »

> Cette description extrêmement précise du tempo robato/rubato est précieuse.

La notion de rubato apparaît au XVII<sup>e</sup> siècle (Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, 1602 ; Luigi Rossi ; Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723) et au XVIII<sup>e</sup> siècle (Domenico Scarlatti, Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart). Mais en France, il nous semble qu'elle figure parmi les premiers dans la littérature pédagogique. > [à vérifier](#)

### **Étude n°40 - 17<sup>e</sup> étude de main droite - Pour lui donner de l'extension**

*Ré mineur - Allegro Moderato.*

Travail pour les petites mains, développement de l'extension avec une écriture en tenues.

« L'expression de ce morceau doit participer un peu de l'Agitato. [...] Le mouvement, quoique Allegro Moderato, paraîtra Allegro Assai, si le caractère du trait est bien saisi. Telle est l'illusion que doit savoir produire le sentiment. »

> intéressant : faire prendre conscience de la dimension illusionniste de l'art du clavier. Qui n'est pas d'un seul ressort mécanique, mais produit par le « sentiment ».

> pour l'extension, Brahms proposera un grand nombre d'exercices dans ses *51 Übungen WoO 6*. (Composés entre 1853 et 1893).

### **Étude n°44 - 19<sup>e</sup> étude des deux mains - pour accentuer le chant**

*Sol mineur - Andante con moto ed anima.*

« Le développement de l'expression, et l'application du sentiment musical doivent être cultivés et dirigés chez les élèves, dès qu'ils en paraissent susceptibles, et le signe qui indiquera le moment favorable n'est autre que le progrès de l'exécution mécanique, car il ne faut point occuper l'élève d'expression tant que sa main sera gênée par quelque obstacle : s'il a une sensibilité vraie, on sera plutôt obligé de la retenir, dans les premiers temps, que de la développer. »

> conception de la progression de l'élève en deux temps : d'abord l'élaboration d'une base technique « mécanique », en retenant la sensibilité de l'élève si besoin, puis une fois à l'aise, développement de l'expression et du sentiment musical.

« Parvenu à cette étude, qui est de toutes celles de chant données jusqu'à ce moment, la plus susceptible d'expression, il devra être en état de l'exécuter avec un jeu TRES FINI, parce qu'elle n'offre point d'autre difficulté que celle d'y mettre des nuances variées et de l'expression. »

> importance d'un jeu précis, et considération que l'expression fait aussi partie des difficultés.

« A mesure que le talent de l'élève se formera, il sentira les avantages de solfier d'abord tous les morceaux chantants qu'il voudra jouer sur le piano, en ne faisant que l'accompagnement de la main gauche, et observant attentivement les inflexions de sa voix. Outre qu'il apprendra ainsi à phraser de la manière la plus naturelle, il trouvera un guide pour la mesure d'expression à employer : car, sous ce rapport, la voix admet bien moins l'exagération et la caricature que les instrumens, ou du moins elle rend cette exagération beaucoup plus évidente, et montre davantage alors le défaut à éviter. »

> éléments de méthode. Outre le modèle vocal, elle préconise de chanter en s'accompagnant, et d'être attentif à la mesure, en évitant l'exagération.

### **Étude n°45 - 19<sup>e</sup> étude de main droite - pour l'habituer à se reposer promptement dans des positions variées pendant un mouvement vif.**

*Do mineur - Allegro accelerato.*

« Lorsque l'élève possède parfaitement ce qu'on entend par exécution, c'est à dire lorsqu'il fait la note dans aucun embarras dans le mouvement des mains, il doit s'occuper d'une difficulté non moins importante à surmonter, qui est de faire valoir l'harmonie de chaque trait par le moyen des vibrations : difficulté qui s'augmente en proportion de la rapidité du mouvement. L'étude suivante fournira un sujet de travail de ce genre.»

> vibrations ??

> première mention de l'harmonie.

(une fois la main bien positionnée, rassemblée) « L'élève pourra faire vibrer à son gré les notes composant l'harmonie de chaque trait, ce qui en augmentant de beaucoup la quantité de son de l'instrument, fait valoir l'exécution de la musique, et la musique elle-même. Cette démonstration est une de celles qu'il serait le plus utile d'éclaircir par l'exemple »

> vibrer se référerait à l'équilibre des notes composant les harmonies ?

### **Étude n°49 - 9<sup>e</sup> étude de main gauche - pour faire un accompagnement vite et lié**

*Ré Majeur - Allegretto sempre dolce e legato.*

« Lorsque dans une batterie, nous disons à l'élève de laisser un doigt le plus longtemps possible sur la note, afin de servir de point d'appui à la main, il craint peut-être de dépasser la valeur écrite de cette note, et par là, d'introduire de la confusion dans son jeu. L'expérience seule, à défaut de l'exemple du maître, lui apprendra l'emploi et l'utilité de ces notes tenues, il saura quelles sont celles qui établissent l'harmonie, comment il faut chercher à en prolonger la vibration, et comment le mécanisme du jeu est plus parfait, lorsque le pouce et le petit doigt doivent se placer sur ces notes, et y servir de point d'appui, ou de balancier à la main. »

> Fait primer la conscience harmonique par l'écoute de l'élève, et l'expérimentation, plutôt que par des lois théoriques, ou des règles arbitraires. Et encourage la confiance de l'élève : avec l'expérience, il saura.

### **Étude n°53 - 22<sup>e</sup> étude de main droite - pour en accroître la vitesse**

*Mi mineur - Presto tutto legato.*

« Cette étude est composée pour exercer toute la rapidité de la main droite, mais l'élève ne perdra pas de vue que la vitesse dans l'exécution n'est rien sans l'égalité, et qu'on obtient cette égalité que par la régularité et la souplesse des mouvements de la main : il faut pour cela que les doigts soient toujours rassemblés. »

> Enseigner c'est répéter : ces grands principes : l'égalité vient de la régularité et de la souplesse des mouvements et d'une position rassemblée de la main, sont fondamentaux dans la pédagogie d'Hélène de Montgeroult.

### **Étude n°57 - 25<sup>e</sup> étude de main droite - pour faire des Tierces et des Arpeggios brisés**

*Do Majeur - Allegro, Non troppo e scherzoso.*

« Nous venons de répéter encore, dans les observations qui accompagnent l'une des précédentes études, que la première, comme la plus importante règle du mécanisme de la main, était de passer le pouce d'une manière insensible, d'où il résulte, que la musique qui en offre le moins les moyens est la plus difficile. »

> insistance sur le passage du pouce comme pilier de la technique pianistique

« Quand aux abords brisés, il faut pour en apprécier l'effet, entendre un accord pincé avec force sur un instrument à cordes, et tâcher de l'imiter autant que le mécanisme du Forte-piano le comporte, ce que l'on obtiendra par la vigueur et la netteté du toucher »

> rappelle la cohabitation du clavecin et du pianoforte à cette époque. Hélène de Montgeroult part du principe que ceux qui travailleront sa méthode savent déjà jouer du clavecin, et part de leurs habitudes et références.

### **Étude n°62 - 14<sup>e</sup> étude de main gauche - pour apprendre à chanter en se croisant sur la droite**

*Mi b majeur - Allegro, Maestoso.*

« Presque tous les exercices qui composent la 1<sup>e</sup> partie de cet ouvrage sont à l'unisson, afin de donner à l'élève les moyens de faire disparaître l'infériorité qu'a naturellement la main gauche à l'égard de la droite. La persévérance du travail lui fera vaincre cet obstacle, quant à la vitesse au nerf, en un mot à tout ce qui compose le brillant de l'exécution, et sa main gauche pourra sous ce rapport égaler la droite. Mais il serait désirable qu'elle acquit le même tact et la même finesse pour exprimer les nuances du chant. Cette difficulté augmente encore, si la partie chantante que fait la main gauche, est croisée par dessus la droite ; aussi a-t-on soin alors de ne pas composer des chants très développés. L'étude suivante en offre un exemple.»

> Comme pour une des études précédentes, Hélène de Montgeroult explique qu'elle ne compose pas de chants très développés lorsqu'elle aborde une difficulté particulièrement ardue.

« Il n'en faut pas moins que la main gauche soutienne son chant avec le plus de largeur possible ; et pour cela, on doit bien se garder de le hâter. Son expression admet même qu'il soit quelquefois en retard sur la main droite, qui doit continuer à conserver exactement la mesure : mais ce ralentissement du chant loin de rien avoir d'exagéré, doit n'être, en quelque sorte, qu'indiqué, afin que l'oreille le désire encore lorsqu'elle en jouit. »

> remarque particulièrement importante : cette étude est très expressive, et c'est la première fois qu'Hélène de Montgeroult s'exprime de la sorte : le rubato doit être mesuré, non exagérément, mais « l'oreille le désire encore encore lorsqu'elle en jouit ». Le simple fait de formuler les choses de cette manière, et de parler du « désir de l'oreille » témoigne de la conscience musicale et pédagogique de l'autrice, et de sa vision de la musique à travers l'apprentissage qu'elle propose.

### **Étude n°65 - 24<sup>e</sup> étude des deux mains - pour les tems coupés et les mains croisées**

*Mi b mineur - Allegro di molto.*

« Une des difficultés de ce morceau est d'atteindre dans un mouvement rapide, et en croisant les mains, des notes fort éloignées les unes des autres ; mais cette difficulté, purement mécanique, doit à peine exister pour l'élève qui a appris à la vaincre dans le cours de cet ouvrage. [...] Il faut donc que l'élève lorsqu'il aura à jouer un morceau de tems coupés, sache y trouver promptement la phrase chantante, afin que son caractère serve à déterminer l'expression qu'il devra lui donner. »

> Deuxième étude consécutive qui oblige l'élève à développer ses capacités d'acrobatie. La tonalité de *mi b* mineur en augmente la difficulté, obligeant l'élève à sauter de touche noire en touche noire, avec la difficulté de lecture des *do b* sur les touches blanches, et à intégrer les basses en octaves. Trouver une ligne dans une écriture détachée fait de cette étude un vrai défi à relever.

### **Étude n°68 - 26<sup>e</sup> étude des deux mains - pour passer successivement dans des tons difficiles**

*Do Majeur - Tempo giusto.*

« La qualité la plus désirable dans un talent est sans doute l'expression, parce que la nature seule la donne, et qu'elle embellit tout ce à quoi elle s'applique ; cependant, il n'y a nul doute que sur le Forte piano, (où la musique forme un tout, en portant avec elle son accompagnement et son harmonie), si l'on ne pouvait posséder que l'une des deux qualités, une parfaite exécution mécanique de fût trouvée préférable par les compositeurs, en ce qu'elle est indispensable pour faire entendre la musique ; tandis que les oreilles exercées suppléent au manque d'expression et se rendent parfaitement compte de l'effet d'un morceau qui serait joué moins parfaitement. Le bon mécanisme du jeu contribue aussi à l'intelligence de la musique chargée d'harmonie : telles marches, telles modulations sembleront dures et hasardées, si toutes les parties n'en sont pas également entendues et si elles sont jouées sans nuances ; tandis que loin de choquer, elles paraîtront ingénieuses si on sait les faire entendre avec adresse. Il faut toujours se pénétrer des intentions du compositeur et tâcher de les seconder ; et s'il s'est trompé dans tel effet qu'il espérait, savoir pallier le défaut avec habileté. L'exécution doit tendre à faire paraître la musique meilleure, de même que le charme du débit rend séduisante jusqu'à la poésie médiocre. »

> Paragraphe absolument remarquable pour un discours pédagogique, qui encourage l'élève à avoir un regard critique sur la musique qu'il joue, et servir au mieux la cause musicale par son intelligence harmonique notamment.

« Cette étude a été composée pour habituer l'élève à des transitions d'harmonie. Il ne perdra pas de vue que chaque nouvelle modulation ne produira son effet, qu'en étant nuancée par une exécution douce et liée. Les doigts doivent, en quelque sorte, plutôt glisser d'une touche à l'autre que les frapper. »

> Etude qui porte sur la haute conscience harmonique, associée à une connaissance du terrain du clavier pour être à l'aise dans toutes les transitions. Cette pensée des transitions est très rare dans les recueils pédagogiques.

### **Étude n°70 - 28<sup>e</sup> étude des deux mains - pour les cadences et les syncopes**

*La Majeur - Allegro con forza.*

« Avant de jouer cette étude, l'élève aura soin de travailler de nouveau les exercices de cadences. Elle présente un autre genre de difficulté, qui est celui des syncopes. Celles-ci, n'étant pas guidées par une basse soutenue, doivent être l'objet d'une attention particulière, afin de leur donner leur exacte valeur, en évitant l'espèce de martellement, et la sécheresse aux quels ce genre de trait expose l'exécutant qui ne sait pas bien maîtriser les mouvements de sa main. »

> étape de révision proposée, spécifiques aux cadences, qui demandent précision dans le rythme.