

Françoise Tillard

Professeure d'accompagnement des conservatoires de la Ville de Paris

Le piano d'accompagnement

La conjonction des termes « piano d'accompagnement » fait partie des raccourcis de la langue des musiciens. Ce raccourci recouvre des contradictions qui rendent la définition de cette notion bien difficile. Pourquoi est-il nécessaire de joindre les deux termes « piano » et « accompagnement » ? Cependant il existe des pianistes qui se disent accompagnateurs, de même qu'il existe des classes d'accompagnement spécifiquement pour pianistes. Il semble donc pertinent de tenter d'éclaircir cette notion et de voir comment la pratique de l'accompagnement est vécue en France au début du XXI^e siècle.

A l'heure actuelle, le niveau des classes d'accompagnement monte sans cesse ; elles sont même un signe d'excellence pour les écoles qui les accueillent. Les accompagnateurs ne sont pourtant pas traités dans les écoles à l'égal des professeurs, mais plutôt comme une boîte à musique, un objet un peu magique que l'on ouvre ou que l'on ferme. Cette attitude dénonce une méconnaissance profonde de la musique et renforce le flou dans lequel le « piano d'accompagnement » est tenu. Est-ce difficile ou est-ce facile ?

Le terme « accompagnement », nous en sommes tous conscients, a énormément évolué pendant ces deux, presque trois derniers siècles. La signification de ce mot est tellement liée à la pratique musicale qui s'y rattache, pratique qui elle-même ne s'appuie pas tellement sur la précision du langage parlé, qu'il est difficile de s'apercevoir du moment exact où il a changé de sens, en suivant

une pratique qui elle-même évoluait, et même du glissement sémantique qui s'est produit autour de son usage.

Puisqu'il s'agit d'abord de définition, j'ai regardé dans le Grove. J'y ai trouvé deux entrées, « Accompanied keyboard music » et « Accompaniment ». Dans l'article « Accompaniment » (accompagnement), l'auteur, David Fuller, nous fait passer en quelques phrases du claquement de mains soulignant une chanson populaire à l'art de Gerald Moore, en évoquant au passage Bach et Schoenberg. Il nous fait bien remarquer qu'écrire une histoire de l'accompagnement reviendrait à écrire une histoire de la musique en coupant les cheveux en quatre de façon stérile. En effet, déclarer qu'une partie de la musique serait moins importante qu'une autre reviendrait à se demander pourquoi elle a été écrite. Ce qui est essentiel ne saurait-il se suffire à lui-même ? Si l'accompagnement est inessentiel, voire redondant, autant chanter *a cappella*.

L'autre article, du même auteur, « Accompanied keyboard music », applique cette notion à une musique réalisée, en opposition au continuo. C'est là que le souci de définition commence, car il concerne un développement de la musique instrumentale au XVIII^e siècle avec laquelle tout le monde à l'époque, musiciens, public, critiques et théoriciens, n'était pas d'accord. Pour ou contre le développement de la musique instrumentale signifiait donner au terme accompagnement un autre contenu musical. C'est là qu'effectivement l'histoire de l'accompagnement rejoint l'histoire de la musique.

Michel Noiray, dans son ouvrage récemment paru, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, ouvre le feu avec la lettre A comme accompagnement. Nous sommes en pleine polémique : l'idée d'un chant primordial opposé à celle d'un chant fondu dans un accompagnement développé plutôt que discret caractérise la

musique à l'époque classique. Au départ, l'accompagnement aurait simplement signifié continuo, non écrit. Le développement orchestral indépendant contrariait la conception simpliste d'un monde ordonné et clair.

Ayant survolé ces définitions, nous souhaitons, quant à nous, comprendre ce qui sous-tend les difficultés de la profession d'accompagnateur et ces premières recherches nous font déjà comprendre que l'idéologie, la volonté de définir la musique telle que l'on veut qu'elle soit, impose un rôle assujetti à l'accompagnement. Si les théoriciens décident qu'il faut que le chant domine, l'accompagnement s'effacera dans tous les cas.

LE PIANO ACCOMPAGNANT

Je souhaite ici introduire une autre vision de l'accompagnement et de la leçon d'accompagnement en laissant parler Diderot, dans son célèbre *Neveu de Rameau*. Au départ, Rameau, c'est-à-dire le neveu du compositeur, prétend n'y rien connaître et se dit musicien uniquement pour gagner sa vie en montrant l'accompagnement et la composition. La leçon d'accompagnement commence par des ragots de théâtre. Puis on tente d'en venir au fait :

« Cependant le livre de Mademoiselle s'était enfin retrouvé sous un fauteuil où il avait été traîné, mâchonné, déchiré, par un jeune doguin ou par un petit chat. Elle se mettait à son clavecin. D'abord elle y faisait du bruit, toute seule. Ensuite, je m'approchais, après avoir fait à la mère un signe d'approbation. La mère : "Cela ne va pas mal ; on n'aurait qu'à vouloir ; mais on ne veut pas. On aime mieux perdre son temps à jaser, à chiffonner, à courir, à je ne sais quoi. Vous n'êtes pas sitôt parti que le livre est fermé, pour ne le rouvrir qu'à votre retour. Aussi vous ne la grondez jamais..." ».

Cependant comme il fallait faire quelque chose, je lui prenais les mains que je lui plaçais autrement. Je me dépitais. Je criais "Sol, sol, sol ; Mademoiselle, c'est un sol". La mère : "Mademoiselle, est-ce que vous n'avez point d'oreille ? Moi qui ne suis pas au clavecin, et qui ne vois pas sur votre livre, je sens qu'il faut un sol. Vous donnez une peine infinie à Monsieur. Je ne conçois pas sa patience. Vous ne retenez rien de ce qu'il vous dit. Vous n'avancez point...". Alors je rabattais un peu les coups, et hochant de la tête, je disais, "Pardonnez-moi, Madame, pardonnez-moi. Cela pourrait aller mieux, si Mademoiselle voulait ; si elle étudiait un peu ; mais cela ne va pas mal." La mère : "A votre place, je la tiendrais un an sur la même pièce. – Oh pour cela, elle n'en sortira pas qu'elle ne soit au-dessus de toutes les difficultés ; et cela ne sera pas si long que Madame le croit. La mère : "Monsieur Rameau, vous la flattez ; vous êtes trop bon. Voilà de sa leçon la seule chose qu'elle retiendra et qu'elle saura bien me répéter dans l'occasion." – L'heure se passait. Mon écolière me présentait le petit cachet, avec la grâce du bras et la révérence qu'elle avait apprise du maître à danser. Je le mettais dans ma poche, pendant que la mère disait : "Fort bien, Mademoiselle. Si Javillier était là, il vous applaudirait." Je bavardais encore un moment par bienséance ; je disparaissais ensuite, et voilà ce qu'on appelait alors une leçon d'accompagnement. »

Ce texte amusant est de plus très instructif pour notre propos. Il nous faut d'abord le dater, ce qui n'est pas si simple. Diderot, né en 1713, travailla au *Neveu de Rameau* de 1761 à sa mort en 1784. L'œuvre fut publiée pour la première fois en 1805 à Leipzig dans une version allemande. Le texte lu ici vient de l'édition d'une révision manuscrite datant probablement de 1774-1777, période de grands bouleversements dans la vie musicale, en particulier l'abandon du continuo.

La jeune fille dont il est question travaille son accompagnement sur un livre, et le « *sol* » en question est écrit. Cela ne paraît pas être un continuo, ni une sonate accompagnée. Elle est seule, il n'est pas fait mention d'éventuels partenaires. L'unique intervention de Rameau consiste à lui déplacer les mains, pour l'aider probablement à passer « au-dessus de toutes les difficultés ». Il s'agit bien en réalité d'une leçon de clavecin. Le mot accompagnement ici pourrait presque être pris comme un archaïsme. Non seulement il n'y a personne à accompagner ou par qui être accompagnée, mais il n'y a pas non plus de travail harmonique d'aucune sorte, mis à part peut-être le malheureux *sol*...

Il est évident ici qu'il ne s'agit pas d'apprentissage en vue d'une professionnalisation possible, mais bien de la bonne éducation d'une fille de famille. Philippe Lescat, cité par Bruno Puren, fait mention cependant d'une jeune fille que son père artisan boulanger avait mis en apprentissage auprès d'un maître organiste pour y étudier le clavecin et la tablature de musique afin d'être « en estat au bout de trois années d'estre receue à toucher l'orgue dans un couvent. » Ce n'était pas la norme. Un tel apprentissage était, comme tous les autres, plutôt réservé aux garçons.

Diderot donne donc cette scène comme exemple d'une leçon d'accompagnement, voire de composition, ce qui est tout de même bien étrange. L'idée d'un accompagnement en soi, solitaire, a dû naître à cette époque, et perdure jusqu'à nos jours. Depuis son ouverture en 1796, il existe au Conservatoire de Paris une telle classe, plus ou moins dépendante de la classe d'harmonie. Elle a toujours formé des musiciens de haut niveau, sans aucune prétention à les professionnaliser en tant qu'accompagnateurs. Ce n'est que depuis les années 80 que deux autres classes d'accompagnement « pratique » ont été créées.

LE PIANO ACCOMPAGNÉ

L'idée d'accompagnement, tel que le décrit Michel Noiray dans son *Vocabulaire* précédemment cité, serait davantage appliquée à l'orchestre. C'est là que l'« accompanied keyboard music » du Grove revient en scène. En effet, il est bien clair que l'instrument soliste est le clavier, accompagné par un ou plusieurs instruments monodiques, cordes ou bois. Cette définition est applicable jusqu'aux sonates de Brahms, et même Rachmaninov. La musique de chambre du XX^e siècle est peut-être plus équilibrée.

En travaillant sur Fanny Hensel, sœur du compositeur Felix Mendelssohn Bartholdy et compositrice elle-même, il n'est pas difficile de retrouver des textes significatifs à cet égard. En témoigne cette lettre à propos du pianiste virtuose Thalberg, datant de janvier 1839 (Thalberg était alors en visite à Berlin) :

« On doit en fait aller voir jouer ce maître sorcier et je vais me procurer ce qu'il joue pour l'apprendre et retirer tout le profit de ses concerts. Ces messieurs se rendent les choses incroyablement faciles, au milieu de toutes ces difficultés : ils n'ont pas même besoin d'une seule répétition puisqu'ils jouent sans accompagnement et ils se font le plus d'argent possible en très peu de temps. »

Jusqu'à la folie des pianistes du début du XIX^e siècle, un musicien dans son bon sens ne se produisait pas seul toute la soirée, c'était trop ennuyeux pour le public. Il semblerait qu'il était habituel qu'un ou plusieurs collègues se joignent à un concert organisé par un virtuose, de façon à intéresser un public qui, venant plus nombreux, ferait augmenter la recette. A partir du moment où le public vient

pour le pianiste vedette, il n'est plus nécessaire de partager la recette. C'est Franz Liszt qui a initié ce mouvement, lui dont le charisme justifiait que la scène lui appartînt sans partage. Ni Felix ni Fanny Mendelssohn ne représentent ce type de musiciens. Ils sont des accompagnateurs formés à la tradition des grands maîtres baroques.

Ils ont en effet été admis très jeunes à participer aux répétitions de la *Singakademie*, le grand chœur berlinois fondé par Fasch en 1791 pour faire revivre la musique du passé. Leur professeur, Carl Friedrich Zelter (1758-1832), leur avait enseigné la composition à partir de multiples exercices de contrepoint et de réalisation de basse chiffrée. Ils firent partie du chœur en tant que chanteurs, mais aussi en tant qu'accompagnateurs. Ce fut un des premiers signes de renoncement de Fanny à une profession à laquelle elle n'avait pas droit en tant que femme : elle laissa totalement le rôle d'accompagnateur à son frère Felix quand il s'agit des répétitions semi-publiques de la *Singakademie*. Son père l'en félicita, dans une lettre datée du 16 juillet 1820 :

« ... Peut-être que la musique sera sa profession [...] ; c'est pourquoi l'ambition, le désir de se faire valoir dans une circonstance qui lui paraît importante lui sont pardonnables, car il en ressent la vocation, tandis que cela ne t'en honore pas moins d'avoir de tout temps montré dans ces cas-là ton bon cœur et ta raison, et d'avoir prouvé par ta joie devant les applaudissements qu'il se gagnait que tu les aurais également mérités à sa place. Persévère en ce sentiment et cette attitude, ils sont féminins et seule la féminité sied aux femmes. »

Ces deux extraits de lettre concernant la même personne, la même pianiste, Fanny Hensel, montrent qu'elle ne se sentait pas une musicienne différente quand elle accompagnait ou qu'elle était

accompagnée. Le piano est accompagné par les cordes, ne serait-ce que parce qu'il n'est pas l'instrument surpuissant qu'il est devenu aujourd'hui. Mais il peut aussi bien accompagner, surtout dans le cas d'un chœur baroque. Dans ce cas-là, et c'est visible à l'orgueil de Felix comme aux applaudissements du chœur, il appartient au monde des dirigeants de la musique, qu'ils soient compositeurs ou chefs d'orchestre. Le piano, en tant qu'accompagnement, n'est en aucun cas subalterne.

LE PIANO, INSTRUMENT DE MUSIQUE...

Suivant cette même logique, dès la création du Conservatoire de Paris en 1796, la classe d'accompagnement fait partie de la section de « composition », comme si l'accompagnement était un exercice pratique de composition. En 1823, Cherubini fait fusionner la classe d'accompagnement pratique, comprenant surtout de très jeunes filles, avec la classe d'harmonie. C'était en général, pour les femmes, une fin d'études, et pour les hommes un passage obligé vers la composition et le prix de Rome. Ces études débouchaient vers des carrières d'enseignants ou d'enseignantes, mais pas spécifiquement vers des métiers d'accompagnateurs.

En résumé, il ne semble pas qu'il y ait, dans toute cette période, de la fin du XVIII^e au début du XIX^e, période créatrice du piano, un rôle spécifique de pianiste accompagnateur. Il y a éventuellement une partie accompagnement de la musique qui sera tenue par un musicien qui ne changera pas de casquette en tenant par la suite un rôle soliste. L'accompagnement au piano est l'héritage de la basse continue, avec son rôle de direction de chant et d'orchestre.

Que s'est-il passé pour que le son du piano s'efface de l'oreille collective dès qu'un autre instrument ou un chanteur se place à côté de lui ?

Plusieurs événements, sans doute :

- - Le développement unilatéral du piano qui devient un instrument indépendant. Là où il avait besoin d'un accompagnement pour soutenir sa sonorité, il est obligé de baisser son niveau sonore pour laisser passer son partenaire. Certains pianistes peuvent trouver cela désagréable. D'autre part, le public, sentant que la partie de piano s'efface, peut penser à long terme qu'elle n'a pas d'importance.
- - Les règles commerciales déjà évoquées par Fanny Hensel. On gagne davantage d'argent tout seul. Il peut devenir habituel de payer un musicien en fonction de sa notoriété au lieu de considérer l'intérêt et la difficulté de la partie qu'il joue. Le violoniste célèbre choisit un pianiste moins connu pour le payer moins cher, même s'il s'agit d'une sonate classique où la partie de piano est beaucoup plus importante que la partie de violon. La loi de l'offre et de la demande aboutit à des pianistes orgueilleux qui ne veulent pas de ce jeu et ne se produisent plus que tout seuls, et des pianistes plus modestes, mais pas toujours suffisamment fiers pour travailler leur partition. Heureusement qu'il y a toujours des musiciens qui ignorent cette aliénation.

Ces raisons existent sans doute, mais à mon avis elles sont tout à fait insuffisantes. Il me semble qu'au fur et à mesure de ces années, de ces siècles, où les musiciens se sont spécialisés, ils ont perdu le rapport avec l'ensemble du monde artistique, du monde expressif, et en particulier avec le théâtre. Or l'accompagnement n'a pas à être seulement instrumental, il pourrait aussi être pictural, et même olfactif. Au fur et à mesure d'une spécialisation, on se centre sur un sujet principal et on rejette le reste vers ce que l'on pourrait nommer « accompagnement », ou « *Nebenstimme* ».

Si les images et les odeurs peuvent sembler un accompagnement tout à fait anecdotique, il n'en est pas de même pour le théâtre en général et les textes poétiques en particulier. J'aborderai plus tard le monde du Lied avec ses « dit » et « non-dit », mais sans même parler encore de textes « dits », je souhaite parler du piano et de la musique exprimant un sentiment sans avoir besoin de paroles. Dans le cas de Schumann, dans le cas des *Années de Pèlerinage* de Liszt, entre autres, la partie « super soliste » du piano accompagne le sentiment poétique. Les notes sont accessoires. Pour jouer ces œuvres, il faut transcender la musique écrite. La musique est de toute façon accompagnement.

J'en reviens à l'article « Accompagnement » du *Vocabulaire* de Michel Noiray cité plus tôt. Il mentionne la partie de hautbois de l'air de Suzanne « Venite, inginocchiatevi », alors qu'elle habille Chérubin en fille. La phrase « accompagne » le désir de Chérubin pour la comtesse et son regard sur elle. Rien d'autre ne signifie dans la partition le sentiment de Chérubin. Peut-on dire alors que l'accompagnement du hautbois soit autre chose ici que l'essentiel ? Les paroles de Suzanne sont banales, sa présence et son chant sont anecdotiques. Seuls importent les regards qu'échangent la Comtesse et Chérubin, et même plus, leurs sentiments. Suzanne le sait, d'ailleurs. Mozart va à l'essentiel et fait exprimer à un instrument de la fosse ce que tout ce qui est sur scène n'a pas le droit de mentionner.

D'un point de vue pratique, il faudra que le chef soit attentif à respecter l'indication de *tempo* « *allegretto* ». Prise trop vite, la phrase perdra sa raison d'être. Ici, en effet, ce n'est pas Suzanne qui doit décider musicalement.

Je souhaite émettre ici l'hypothèse que si le piano dit « d'accompagnement » est dévalorisé, c'est qu'on oublie de

considérer que, pour un pianiste, la littérature et la poésie sont des éléments essentiels et forment une part indispensable de la formation. Dans le domaine du *Lied* en particulier, le texte et la musique forment un tout si indissociable qu'il est difficile de dire lequel détient la primauté. En tout cas, nous n'entrerons pas ici dans cette querelle ! Tout au plus peut-on distinguer le dit du non-dit, comparable à l'opposition freudienne conscient/inconscient. Il y aurait une partie de l'œuvre qui rendrait les mots et leur contenu sémantique, et l'autre, essentielle musicalement, qui rendrait compte du récit sous-tendant le texte. Si, dans un opéra de Mozart, il n'y a pas une note qui ne soit théâtrale, il n'y a pas dans la partie de piano d'un lied de Wolf de note qui ne renvoie à l'état psychique évoqué dans le texte. Selon la même logique qui donne au hautbois évoqué plus haut un rôle essentiel, les parties de lieder que l'on pourrait appeler « pré-freudiens » seraient plus chargés de sens que la partie de chant. Elles expriment en tout cas le non-dit du texte en toute liberté. C'est là tout l'intérêt de cette musique. Le « Je » du texte est dédoublé, l'état psychique est évoqué à deux, chant et piano fusionnés. Si le chanteur est dans une optique égotiste, ce n'est pas seulement le pianiste qui sera dévalorisé, c'est l'œuvre toute entière. Si le ou la pianiste néglige de dire le texte en jouant, ou d'écouter penser le ou la chanteuse comme si c'était lui-même (ou elle-même), les deux parties de chant et de piano ne peuvent se fondre autour du texte. Les exemples musicaux sont innombrables. Ne citons que le tout premier, le monument fondateur : le *Lied 7* de la *Winterreise* de Schubert, où la musique s'interrompt pour donner tout son poids à la main gauche chargée de la ligne mélodique, tandis que le chanteur s'adresse à son cœur : « Mein Herz, in diesem Bache, erkennst du nun dein Bild ? ». Le cœur, ou la psyché, c'est désormais tout ce qui n'est pas tangiblement exprimé dans ce qui est dit, considéré comme extérieur. Le chanteur est de face, dans la lumière, mais l'ombre a

toute la richesse de la vie intérieure.

CONCLUSION

Il faut réintroduire dans l'éducation musicale l'idée d'une appartenance à la culture au sens large. La musique ne s'étudie pas comme un artisanat reposant sur une technique digitale. C'est pourquoi le master lettres et musique organisé par Paris III est particulièrement pertinent par rapport à la matière en question : le texte mis en musique. Les étudiants, chanteurs et pianistes accompagnateurs, consacrent leur temps au répertoire et aux langues qui leur sont nécessaires, et à la mise en pratique de cet apprentissage dans leurs récitals. De cette façon disparaît le clivage entre musique et texte et le piano dit d'accompagnement y gagne des lettres de noblesse. Le piano d'accompagnement n'existe pas sans un double intérêt pour la musique et pour le texte.