

Jérôme
LELONG

Discipline : Piano

*Ce n'est
pas du tout
dans
le style !*

*Mémoire dirigé
par Dominique Clément*

*CEFEDM Rhône-Alpes
Promotion 2004-2006*

Table des matières

Introduction	p 2
I. DIFFERENTES CONCEPTIONS DU STYLE EN MUSIQUE	p 4
● Le style d'un auteur, d'un compositeur	
● Le style dans le jeu instrumental, ... et l'interprétation	
II. LA PARTITION, MEDIA ENTRE LE COMPOSITEUR ET L'INTERPRETE ROLE DE L'INTERPRETE FACE A LA NOTATION	p 9
III. TRADITION ET TRADITIONS	p 14
IV. JOUER DANS LE STYLE : DU JUGEMENT DE GOUT À L'EVALUATION	p 18
V. COMMENT PERMETTRE A UN ELEVE DE COMPRENDRE ET DE S'APPROPRIER UN STYLE ?	p 21
● L'outil discographique	
● L'outil analytique et l'écriture	
● L'outil historique	
● L'outil « extra musical »	
Conclusion	p 25
Bibliographie	p 26

Introduction

Combien de fois avons nous pu entendre ou lire une réflexion du type « ce n'est pas du tout dans le style » ou « c'était tout à fait dans le style » ? Que ce soit à l'issue d'un concert, d'un concours ou d'un examen, ou bien dans une simple critique de disque, ce genre de commentaire est devenu monnaie courante dans le domaine musical. Si j'ai décidé de m'attacher à cette expression des plus usitées, c'est pour tenter de lever l'ambiguïté qu'elle peut contenir, celle-là même qui peut se manifester par un avis totalement contradictoire entre deux personnes ayant pourtant assisté, au même moment et en un même lieu, à une prestation musicale, et plus particulièrement à un examen ou un concours au sein d'une école de musique.

En tant que pianiste et ancien élève d'un conservatoire, j'ai moi-même été confronté à ce type de jugement qui m'a parfois laissé dans l'incapacité de comprendre pourquoi la représentation du style et de son respect pouvait varier à ce point d'un musicien à l'autre. Plus encore, c'est parfois l'impuissance de ces mêmes musiciens à expliciter ce qui fait que l'on est ou pas dans le style qui m'a longuement interrogé, alors même qu'il s'agit d'enseignement et que la transmission de savoirs liés au style fait partie intégrante des apprentissages à effectuer.

La question que j'ai choisi de traiter ici est évidemment très large, et ce mémoire ne peut la cerner dans tous ses détails. Plusieurs interrogations restent parfois sans réponses, et la première à ce sujet concerne ce que nous entendons par jouer dans le style. En effet, qu'est-ce que cela signifie ? et de quel style parle t-on ? Viennent ensuite d'autres questions qui se rapportent à la pluralité des opinions concernant l'interprétation d'une même pièce sur le seul critère stylistique. Comment se peut-il qu'un instrumentiste, alors même qu'il prétend être dans le style, joue une œuvre d'une façon radicalement différente d'un autre instrumentiste prétextant lui aussi le respect de ce style ? Existe-t-il un style ou des styles ? Et comment juger qu'un musicien joue réellement dans le(s) style(s) d'une œuvre musicale ou d'un compositeur ? Quelles sont les références en matière de style ?

Je propose de mener durant ce travail de recherche différentes pistes de réflexions qui, je l'espère, pourront aider à la compréhension de ce qui est maintenant un lieu commun dans le domaine de la musique. Les exemples que j'ai choisis sont pour la plupart pianistiques (ou "claviéristiques") et nombre d'entre eux font référence à la musique dite ancienne. Il est évident qu'ils sont généralisables à toute discipline instrumentale, et je pense également à toute époque.

Dans la première partie de ce mémoire, nous tenterons de définir de façon générale ce qu'est le style et ce qu'il représente en nous plaçant d'abord du côté du compositeur puis de celui de l'instrumentiste : nous verrons alors que ce terme peut refléter différentes conceptions qu'il est important d'analyser. Je m'intéresserai ensuite au rôle de l'interprète face à la partition (et son ambiguïté parfois), media unificateur entre ce même interprète et le compositeur de l'œuvre, avant de m'aventurer dans l'obscur chemin de la tradition et des traditions d'interprétation(s) qui reflète une grande part d'oralité dans la musique occidentale. Nous poursuivrons ensuite sur la voie du jugement et de l'évaluation en matière de style et de ce vers quoi elle pourrait tendre, avant d'inventorier ce qui pourrait permettre aux élèves des écoles de musique de s'approprier un style et de le recréer d'une façon plus personnelle qu'elle ne l'est aujourd'hui.

DIFFERENTES CONCEPTIONS DU STYLE EN MUSIQUE

« On se sert de ce mot (style), en parlant de musique, pour désigner le caractère distinctif d'une composition ou du talent d'un exécutant. À l'égard de la composition, le style consiste particulièrement dans la propriété des idées par rapport au genre du morceau et à la pureté dans la manière d'écrire. À l'égard de l'exécution, c'est une certaine manière individuelle que l'artiste s'est faite, et qui est le fruit de son organisation et de ses études. »¹

Comme on peut l'observer ici, deux acceptions du style sont possibles. La première fait référence à l'œuvre musicale et par conséquent à son compositeur (ou créateur), tandis que la seconde concerne l'exécutant. Il semble que le sujet de ce mémoire s'attache plus spécialement à cette deuxième conception du style qui est en relation directe avec l'acte de jouer. Cependant il me paraît nécessaire de préciser ce que l'on entend par style lorsque l'on parle d'une œuvre, et plus particulièrement de son compositeur.

● Le style d'un auteur, d'un compositeur

Il s'agit dans ce cas du langage ou du mode d'expression propre à chaque compositeur, et plus particulièrement de sa manière personnelle d'écrire. En témoignent ces quelques définitions :

« - Aspect de l'expression littéraire, dû à la mise en œuvre de moyens d'expression dont le choix résulte, dans la conception classique, des conditions du sujet et du genre, et dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur en situation.

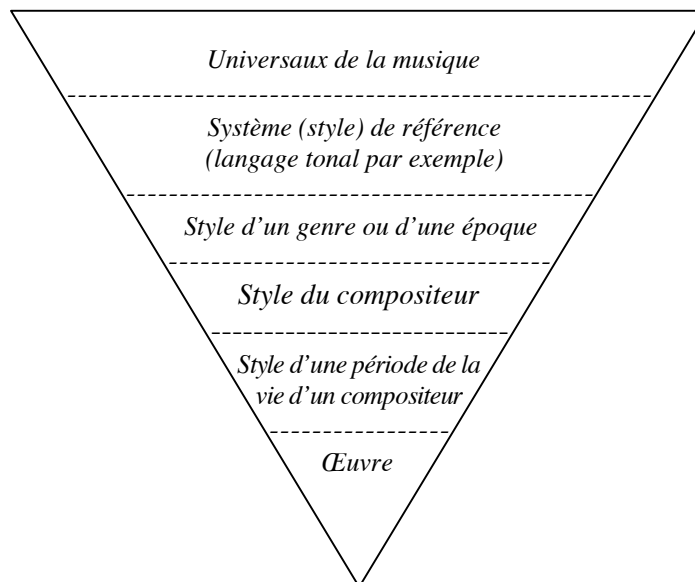
- Dans les arts et l'espace du temps : Manière particulière (personnelle ou collective) de traiter la matière et les formes en vue de la réalisation d'une œuvre d'art ; ensemble des caractères d'une œuvre qui permettent de la classer avec d'autres dans un ensemble constituant un type esthétique. »²

¹ F. J. Fétis (1784-1871), La musique mise à la portée de tout le monde

² Le Nouveau Petit Robert, 1995

On remarque assez rapidement que le style, dans ce cas, varie énormément suivant les individus, les pays et les époques. Ne parle-t-on pas couramment du *style de Mozart* ou de *Bach*, du style *romantique* ou bien du *style italien*, en opposition au *style français* ?

Bien souvent, on constate une référence au langage musical et à la façon dont il est traité, de manière individuelle ou collective : la recherche des stylèmes, ces éléments caractéristiques qui composent une œuvre, ainsi que l'étude de leur organisation en fonction de leur hiérarchie plus ou moins généralisante, définissent ce que l'on appelle un style. L'analyse stylistique, qui s'efforce de rechercher ces stylèmes, nous montre d'ailleurs les différentes déclinaisons que peut prendre le style dans un contexte généralisateur, partant d'une œuvre en particulier pour s'inscrire dans un langage de référence. Jean-Jacques Nattiez détaille ainsi les six différentes strates sémantiques du concept de style en musique par rapport au système de référence qu'est le langage musical sous la forme d'une pyramide inversée³ :



Par extension, on peut considérer que le style est ce qui fait que l'on reconnaît un compositeur, une école, une époque, en somme une identité musicale.

Si j'ai choisi de traiter brièvement de cet aspect du style, c'est qu'à mon avis « jouer dans le style » pourrait signifier rendre perceptibles à l'écoute les éléments caractéristiques du style d'une œuvre musicale ou d'un compositeur, ou plus largement d'un langage. Cela suppose évidemment que l'exécutant devrait en prendre connaissance et comprendre leur agencement spécifique en vue de se les approprier et de les retransmettre au cours de son interprétation.

³ Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, 1987, p 172

● Le style dans le jeu instrumental. ... et l'interprétation

J'ai pu constater lors de mes recherches qu'à la question « À quoi faisons-nous référence lorsque l'on dit à un élève qu'il joue ou ne joue pas dans le style ? », la réponse dominante était « à une tradition » ou bien « à une manière de faire ». Cependant, en musique comme partout ailleurs, il n'existe pas une seule mais plusieurs de ces manières de faire, parfois très diverses, et faisant souvent référence à une interprétation « type ». Ce peut-être :

- celle de son professeur (en fonction de son expérience personnelle),
- celle héritée directement de la filiation entre un compositeur et ses divers interprètes,
- une interprétation de référence (celle d'un grand interprète)

Ces manières de jouer sont souvent placées sous le signe d'une autorité qui peut se manifester dans des expressions comme « *il faut faire comme ça* » ou « *on doit faire ceci* », et s'appuient sur des sources plus ou moins solides, historiques ou non, pouvant varier d'un individu ou d'une période à l'autre, s'affirmant parfois, ou bien se contredisant.

Le style touche par ailleurs au problème délicat de l'interprète et à son style personnel issu de sa propre vision artistique. Celle-ci peut être en accord ou non avec les différentes traditions d'interprétation qui coexistent dans le monde musical.

Il me semble primordial pour l'élève de pouvoir développer ces deux niveaux du style que je nommerais « style d'interprétation » (en référence à une manière de jouer, une tradition) et « style personnel de l'interprète » (en rapport avec le goût), tout en essayant de les faire constamment entrer en relation l'un avec l'autre. C'est à ce prix, je pense, qu'il est possible d'atteindre au « bon » style (sachant qu'il n'en existe pas un unique) dans l'exécution d'une œuvre, en tentant de trouver le bon équilibre entre liberté et fidélité, entre volonté d'expression individuelle et conscience musicale.

Je pense que ces différentes conceptions du style, que ce soit du côté du compositeur comme de celui de l'interprète, sont en relation constante par l'intermédiaire de l'œuvre musicale et il qu'il n'est guère possible de faire abstraction de l'une au profit de l'autre.

Comme le souligne Patrick Tafforeau dans son article Le style musical en droit de la propriété littéraire et artistique :

« *l'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre.* »⁴

« *l'artiste-interprète jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation.* »⁵

⁴ Article L. 121-1, alinéa 1^{er} du code de la propriété intellectuelle

Et celui-ci *conclue* :

« Respecter l'œuvre, c'est notamment respecter son style. Le devoir de respect incombe au premier chef à l'interprète. »⁶

Il ne faut pas oublier cependant qu'interpréter signifie créer, donner un sens à quelque chose. Mais par rapport à quoi ?

Dans le contexte que nous avons choisi d'étudier, il s'agirait donc de donner du sens à une musique en fonction d'une manière de faire relative à une époque, un pays, une école.

« Interpréter, c'est en quelque sorte vouloir déchiffrer le réel en le considérant comme un ensemble de signes qui ne comportent pas de caractère d'évidence suffisant. »⁷

L'interprétation « dans le style » consisterait alors à élaborer et donner un sens non seulement aux éléments notés de la partition, mais aussi et surtout à ceux qui n'y figurent pas.

Il reste une dernière question à poser : peut-on considérer une partition comme une œuvre se suffisant à elle-même et l'envisager sans tenir compte de son contexte (compositeur, époque ? Cela consisterait à tirer du texte et seulement du texte la substance musicale et stylistique qu'il contient et de se l'approprier. Certains interprètes l'ont fait. Cette approche est encore peu étendue au sein des écoles de musique mais tendrait à mon sens à se développer. Elle s'identifie à la pensée de Peter Brook lorsqu'il dit en parlant du théâtre que le texte est comme un cintre et qu'il faut l'habiller comme on le veut. Les objectifs d'apprentissages en seraient par conséquent très différents et placeraient plus directement l'élève au centre de l'acquisition de ses savoirs et surtout de son propre style. Peut-être cela permettrait-il de lui laisser une plus grande liberté dans ses choix personnels, musicaux et esthétiques, en le mettant en position de créateur et constructeur de sens. Cette conception, bien que radicalement différente d'une conception plus traditionnelle, me paraît complémentaire de l'apprentissage des multiples styles et savoir-faire que l'histoire de la musique nous a légués, objectif sur lequel une grande partie de l'enseignement de la musique est aujourd'hui basé. Elle permet également à l'élève de former sa propre identité musicale.

Pour conclure sur cette notion très vaste qu'est le style, je souhaiterais citer Sébastien de Brossard qui, à mon sens, en fait la définition la plus claire :

⁵ Article L. 212-2 du code de la propriété intellectuelle

⁶ Patrick Tafforeau, Le style musical en droit de la propriété littéraire et artistique, extrait de *Musique et style* vol 3, p 53-54

⁷ Serge Carfantan, Philosophie et spiritualité - leçon 94 : l'interprétation, 2003

« Stilo veut dire stile. C'est en général la manière ou façon particulière d'exprimer ses pensées, d'écrire, ou faire quelque'autre chose. En Musique, on le dit de la manière que chaque particulier a de composer, ou d'exécuter, ou d'enseigner, et tout cela est fort différent selon le génie des Auteurs, du Pays et de la Nation ; ou aussi selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions »⁸

Il est intéressant de constater que S. de Brossard fait allusion non pas uniquement au style du compositeur ou de l'interprète, mais aussi au style de l'enseignant, conception qui est assez rarement développée, et style à part entière dont on ne parle pratiquement jamais.

⁸ Sébastien de Brossard, article « Stilo », Dictionnaire de Musique, Paris, éditions Ballard, 1703

LA PARTITION, MEDIA ENTRE LE COMPOSITEUR ET L'INTERPRETE



ROLE DE L'INTERPRETE FACE A LA NOTATION

« Le problème du style est souvent posé comme celui de l'authenticité (...) On ne peut parler du style d'un interprète qu'en rapport avec le donné formel de la partition. Il s'exprime dans le rubato, le phrasé, les nuances ... qui ne sont pas systématiquement spécifiés par la tradition ou la partition »⁹.

L'avènement de la notation a joué un grand rôle dans la transmission de la musique occidentale. Toutefois, on remarque que celle-ci ne suffit pas toujours à la compréhension d'un langage et à l'exécution instrumentale d'une œuvre car le signe ne reflète qu'une infime partie des caractéristiques du son. Jusqu'à la moitié du 18^{ème} siècle, la notation indiquait principalement des hauteurs et des durées, plus ou moins approximatives, ce qui rend de nos jours son interprétation toute relative lorsque nous n'avons d'autres sources supplémentaires.

J. J. Froberger (1616-1667) était bien conscient de l'incapacité de la notation à retranscrire fidèlement le phénomène sonore et s'est d'ailleurs violemment opposé de son vivant à l'édition et à la copie de ses œuvres puisqu'il considérait que les instrumentistes ne pourraient de toutes façons les jouer comme il les entendait.

De plus, comme le fait remarquer Ami Flammer dans son article Traduttore Traditore en parlant de l'époque baroque et classique :

« une partie importante de la musique était induite sans être notée. »¹⁰

En effet, l'interprétation de cette notation, réductrice par essence, était régie par une culture musicale commune qui revêtait un caractère essentiellement oral. F. Couperin signalait d'ailleurs à propos de cette même notation : *« Nous écrivons une chose et en jouons une autre ».*

Cela montre bien le fossé existant entre le son tel qu'il est pensé et sa représentation graphique, fossé qui peut parfois laisser une grande marge dans l'interprétation du signe, en particulier lorsque nous avons perdu cette culture musicale de référence.

⁹ J-M. Chouvel, Matière et manière, extrait de l'Analyse Musicale n° 32, p 20

¹⁰ Ami Flammer, Traduttore Traditore, extrait de Enseigner la musique vol 1, p 29

Jusqu'au début du classicisme, l'interprète tenait une place très importante et son jeu instrumental était directement inspiré de ses contemporains et des maîtres de musique et compositeurs qui lui inculquaient le bon goût en matière d'interprétation. Une grande liberté lui était donc accordée, notamment dans les fioritures qu'il pouvait ajouter à la musique dans la mesure où celui-ci respectait les manières de son temps. La pratique du compositeur et celle de l'interprète étaient tout à fait contemporaines l'une de l'autre, l'un laissant une trace écrite, l'autre orale. La difficulté de nos jours, lorsque nous abordons une musique d'une époque antérieure à la nôtre, est de retrouver cette seconde trace qui, par son oralité, est donc sujette à une évolution continue pouvant aller jusqu'à l'oubli. Comment retrouver et interpréter ce qui n'est pas écrit ? Deux questions sont nécessaires et indissociables :

Que doit-on faire ?

Que peut-on faire ?

On peut naturellement s'adresser à des spécialistes, mais on peut également se tourner vers l'étude de documents historiques liés à l'interprétation ou à des traités, tout en sachant bien qu'on ne peut y trouver toutes les réponses :

« Bien souvent, on observe qu'une construction rythmique ou harmonique complexe mais peu courante est décrite avec beaucoup plus de détails qu'une tournure simple et très usitée, ce qui s'explique aisément pour des raisons pédagogiques »¹¹.

Ainsi, ce qui n'était que pure convention à une certaine époque ne paraît pas ou peu dans les traités. Il s'ensuit bien souvent que des pratiques d'écriture ou de jeu instrumental, communes à une même période musicale ou à un compositeur, se perdent au fil des années sans que l'on puisse ensuite les retrouver et les comprendre. L'interprétation que l'on peut faire des signes qui composent la partition est également fonction du compositeur car leur signification peut considérablement varier d'une musique à l'autre : il n'est qu'à comparer les différents types d'ornementation et agréments (et leur signe représentatif) chez Bach, Rameau ou bien Purcell. On peut aussi observer les diverses manières de retranscrire une même idée musicale, comme le souligne R. Steglich dans sa préface aux partitas de J. S. Bach. Celui-ci compare l'écriture d'un morceau de clavecin de la main de Couperin à celle de Bach dans la cahier de musique d'Anna Magdalena :



(Couperin)



(Bach)

¹¹ Anne-Emmanuelle Ceulemans, Style et authenticité, extrait de Musique et style vol 3, p 31

Celui-ci commente :

« Cela ne prouve pas que dans la famille de Bach on ait voulu alourdir la composition à deux voix du compositeur Français, mais bien qu'on pouvait en simplifier l'écriture sans y nuire, parce qu'une telle simplification était de coutume quand il s'agissait de représenter une contexture polyphonique et qu'elle était bien compréhensible par la nature même de la musique : »¹²

La notation, nous l'avons vu, se révèle d'une réelle incapacité à transcrire le geste instrumental et le son musical de manière précise et satisfaisante dans un contexte donné. Les variantes d'un son et du moyen de le produire sont innombrables, et il est impossible d'y faire correspondre autant de signes qui les représentent. Témoin cet autre commentaire de Rudolf Steglich en préface des mêmes Partitas expliquant la raison de l'absence d'indications concernant le toucher et le phrasé dans cette œuvre :

« Bach exige un toucher exceptionnellement souple et expressif. Autrefois, cela se concevait de soi-même, même si la vraie manière n'était pas facile à trouver. Aussi, est-ce rare que Bach en ait donné l'indication par des arcs et des points. Il existait dans l'art du toucher tant de degrés et de façons de lier et de tenir et de lâcher les sons, que ces signes ne peuvent en indiquer l'exécution que d'une manière grossière. »¹³

Ces deux dimensions dont nous avons précédemment parlé, celle du compositeur et celle de l'interprète, se sont ensuite distancées en gagnant chacune en spécificités, et la part de liberté revenant à l'interprète n'a cessé de s'amoinrir au cours des décennies comme en témoigne par exemple la disparition progressive de la cadence de concerto improvisée et de toutes sortes de fioritures que l'interprète pouvait ajouter au cours de ses prestations musicales. Celui-ci se soumet de plus en plus au texte qui ne cesse d'acquérir de nouveaux éléments tels que le tempo, les nuances, les caractères, le phrasé et les modes de jeu, la pédale, ainsi que diverses impressions poétiques ou images aidant à l'interprétation de l'oeuvre. La partition devient d'une telle complexité par le foisonnement de ses indications que le rôle de l'interprète en termes d'invention s'amenuise peu à peu devant le respect de ce que le compositeur a noté. C. Dzialynska, élève de Chopin, recommande au sujet de l'interprétation de ses œuvres la prudence :

« La prudence, pour ne pas mettre ses propres conception, sentiment, tempo, doigté, pédale surtout, à la place de ce qui est indiqué, même s'il semble que cela ferait merveille (...) Ne pas ajouter à ces œuvres célestement fantastiques la moindre fantaisie de son propre cru, qui serait de nature à les défigurer facilement. »¹⁴

¹² R. Steglich, préface des Partitas pour clavier de J. B. Bach, Editions Henle Verlag, 1979

¹³ Ibid

¹⁴ Frédéric Chopin, Esquisses pour une méthode de piano, textes réunis par J-J Eigeldinger, éditions Flammarion, 1993, annexes p127-129

On imagine très bien dans cet exemple plutôt extrême ce que peut être l'un des rôles de l'interprète. Cette conception, assez esclavagiste, le place réellement en tant qu'exécuteur de la volonté et de la pensée du compositeur. Il n'est aucunement question que le pianiste qui joue une œuvre de ce compositeur prenne la moindre initiative de son propre chef.

Cependant, la part de liberté laissée à l'interprète est toujours présente et peut être assez importante dans certaines œuvres bien que l'on puisse parfois en penser le contraire. Le compositeur sait très bien que certains éléments de son univers sonore seront sacrifiés lors du passage à l'écriture. Pour preuve, il est intéressant de comparer deux éditions des Variations pour clavier op. 27 de Webern. *Universal-Edition* nous propose une première version originale à laquelle vient s'ajouter une autre version annotée par Webern lui-même lors du travail avec Peter Stadlen, l'un de ses élèves. On remarque très vite sur la deuxième édition une profusion d'indications qui ne figuraient pas dans l'original, et cela vient radicalement s'opposer à une certaine conception des années 60-70 qui prônait le strict respect de la notation dans cette œuvre. On constate bon nombre de changements de tempo, d'ajouts d'accelerando et rallentando, de nuances ... ce qui crée un profond contraste avec cette vision totalitaire du texte et de son emprise sur le musicien-instrumentiste.

Il me semble que l'apogée de l'écriture musicale pour tenter de symboliser un son dans sa plus grande précision fut atteint par Messiaen dans son Mode de valeurs et d'intensités. Cette pièce pour piano, composée en 1949 et issue de la pensée sérielle, comporte pour chacune des 36 notes utilisées une indication de valeur (24 durées différentes), d'attaque (12) et d'intensité (7 nuances) qui soumet véritablement l'interprète au pouvoir du texte et de la vision esthétique de son compositeur. On peut cependant s'interroger sur la réelle faisabilité de sa réalisation instrumentale lorsque l'on considère l'extrême exigence sur laquelle l'œuvre est conçue.

À l'image de l'exemple cité plus haut dans l'œuvre de Webern, nous sommes en droit de nous poser quelques questions qui me paraissent essentielles :

Quelle part de liberté l'interprète peut-il prendre par rapport à la partition et aux éléments qu'elle contient ?

Jusqu'où le compositeur permettrait-il d'aller dans l'interprétation de son œuvre, et ce dans le respect de ses exigences musicales ?

En réaction à cette précision de plus en plus grande, certains compositeurs comme J. Cage et C. Wolff se sont penchés à partir des années 1960 vers une notation qui laisse une place beaucoup plus importante à l'interprète, notamment en lui donnant la possibilité de faire des choix grâce à l'improvisation et à l'indétermination. Celui-ci a alors la possibilité d'agir directement sur les différents objets musicaux qui composent l'œuvre, que ce soit sur la

production même des sons, sur leur agencement dans l'œuvre, ou bien plus encore sur la structure générale de celle-ci. L'accent tente d'être mis sur les caractéristiques sonores qui n'ont été jusqu'alors que peu exploitées dans le jeu instrumental, comme le timbre par exemple :

*« Ce n'est plus chaque son qui se trouve fixé de manière ponctuelle, mais un phénomène acoustique suggéré de manière globale, et associé à une image graphique aussi claire que possible ».*¹⁵

Ainsi, les choix de l'interprète quant à sa production sonore peuvent être multiples et participent continuellement à la re-création de l'œuvre musicale qui est alors en renouvellement perpétuel. L'interprète participe au même titre que le compositeur à l'élaboration de la pièce.

Pour conclure je tiens à préciser de nouveau que les musiciens ne se sont que très rarement intéressés aux œuvres du passé : la musique, jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle, était avant tout contemporaine et s'inscrivait dans une pratique des œuvres de son temps, en quelque sorte une musique actuelle. Nous avons assisté, en particulier depuis la fin de ce siècle et durant tout le 20^{ème} siècle, au renversement de cette tendance, et je pense que toute l'ambiguïté de ce qu'on entend par « jouer dans le style » tient à la confrontation temporelle de sources écrites inchangées depuis leur écriture (en un temps et une culture révolus) avec une transmission orale évolutive concernant leur interprétation.

*« Les diverses techniques d'enregistrement — disques, magnétophones, informatique... — viennent concurrencer le solfège, traditionnel procédé de notation qui jadis était, avec la transmission orale, le seul moyen de conserver la mémoire musicale. »*¹⁶

Peut-on considérer l'enregistrement historique comme l'aboutissement de la notation musicale ? Face à l'incapacité de la partition traditionnelle à transcrire fidèlement toutes les composantes du son, il semblerait que ce nouvel outil soit le garant de la pensée du compositeur et le point de rencontre entre oralité et écriture. On peut penser à Stravinski ayant participé activement à l'enregistrement de ses œuvres, ou bien encore à Stockhausen qui possède par ailleurs sa propre maison d'édition. Malheureusement, la contrainte de ce nouveau matériel est d'avoir tendance à figer une interprétation de l'œuvre (plus encore qu'une partition traditionnelle), et il est à nouveau nécessaire de pouvoir dissocier les éléments les plus importants, ceux-là même qui vont caractériser la pensée personnelle du compositeur et qu'il peut être judicieux d'exploiter à ses propres fins.

¹⁵ Jean-Yves Bosseur, Du son au signe, Editions Alternatives, 2005, p 109

¹⁶ La musique occidentale, article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

TRADITION ET TRADITIONS

De quoi parle t-on lorsque l'on dit à un musicien qu'il joue ou ne joue pas dans le style ? Comme nous l'avons vu précédemment, il s'agit plus souvent d'une référence à une tradition d'interprétation plus qu'une référence au style d'écriture du compositeur de l'œuvre interprétée. Il faudrait donc comprendre par « *ce n'est pas dans le style de Mozart* » : ce n'est pas la manière dont on a l'habitude de jouer Mozart. Il convient alors de s'interroger sur ce qu'est la tradition en musique.

Quelques définitions;

Petit Robert :

1291, du latin traditio, de tradere, « remettre, transmettre »

1. *(1488) Doctrine, pratique religieuse ou morale, transmise de siècle en siècle, originellement par la parole ou l'exemple. Ensemble de doctrines et de pratiques ainsi transmises.*
2. *Information, plus ou moins légendaire, relative au passé, transmise d'abord oralement de génération en génération ; ensemble d'informations de ce genre.*
3. *Manière de penser, de faire ou d'agir, qui est un héritage du passé.*

Larousse :

Manière d'agir ou de penser transmise de génération à génération.

Comme nous pouvons l'observer, par sa définition même la tradition est originellement transmise de façon orale. Elle est donc destinée à une perpétuelle évolution en fonction des époques, des lieux, des individus qui la font naître et se développer. De plus, étant une manière d'agir ou de penser, on peut considérer qu'il existe plusieurs traditions. Comment naissent ces traditions, qui sont dans notre cas des traditions d'interprétation ?

J'ai parfois été confronté, en tant qu'élève, à un professeur m'indiquant de quelle manière il fallait jouer tel ou tel passage dans une œuvre. L'exemple le plus frappant est celui que j'ai rencontré lorsque je travaillais un Prélude et Fugue de Bach. Le professeur m'a indiqué que l'on devait jouer legato une succession de notes dont le mouvement était mélodique

(conjoint), et détaché lorsque celui-ci était harmonique (disjoint). Ce professeur tenait cette « règle » d'un pianiste spécialiste de Bach avec lequel il avait lui-même travaillé, et je pouvais maintenant transmettre à mon tour cette clé du jeu des œuvres de Bach. La transmission d'un savoir-faire comme c'est précisément le cas ici peut être assimilée à une tradition d'interprétation. Bonne ou mauvaise, justifiée ou non, il convient seulement de se demander dans quelles circonstances elle a pu naître et se développer, car bien souvent, nous ne nous méfions pas des traditions et elles ne nous questionnent pas.

Dans l'exemple précédent, on peut penser que ce spécialiste de Bach a fait certaines recherches qui l'ont amené à faire ce choix d'interprétation. Je tiens à préciser que ce choix s'est peut-être effectué sur une œuvre bien précise de Bach, et dans un contexte lui aussi bien particulier. Malheureusement, lors d'une discussion, d'un échange d'idées, d'une transmission de savoirs, l'esprit humain a parfois la faiblesse de ne s'attacher qu'à une infime partie des choses, et il s'agit bien souvent du résultat final, de l'aboutissement d'une réflexion. Le risque est alors de perdre de vue la source du cheminement réflexif qui à la base de cette élaboration de sens, et ce risque peut être la généralisation, le non-sens, l'impossibilité de répondre au pourquoi de ce qui est avant tout un choix musical et esthétique :

« La musique peut facilement basculer vers le non-sens, sinon nous ne serions pas aussi embarrassés pour expliquer ce qu'elle signifie au juste, et nous ne nous laisserions pas aisément prendre au piège de textes fautifs et de traditions d'interprétation manifestement et selon toute démonstration fausses »¹⁷.

Toute personne a tendance dans un premier temps à reproduire ce qu'elle a connu ou ce qu'elle a déjà fait. Ainsi, on remarque souvent qu'un professeur exigera d'un élève ce que l'on a exigé de lui et aura tendance à lui enseigner ce qu'on lui a enseigné. Malheureusement, cette transmission, lorsqu'elle est purement reproductrice, s'accompagne parfois d'une perte de sens ou d'erreurs dont il est parfois fort difficile de se débarrasser, et qui sont le fruit d'une imprégnation quelque peu aveugle :

« On comprend une musique lorsqu'on croit la comprendre, lorsqu'on se sent bien avec elle. Si on l'entend suffisamment souvent, ou si on la voit imprimée plusieurs fois de la même manière, alors elle donnera l'impression de bien sonner et d'être bien écrite. (...) Les choses trop bêtes à dire peuvent toujours être chantées, remarquait Beaumarchais. Nous pourrions ajouter : rien n'est trop bête à jouer ou à chanter, une fois qu'on s'y est habitué ».¹⁸

Il est donc primordial pour l'enseignant de se remettre continuellement en question et de vérifier ses sources. Il doit être conscient que son expérience en la matière est issue en grande partie d'un processus d'oralité et qu'il ne détiendra jamais la seule et unique vérité.

¹⁷ Charles Rosen, *Aux confins du sens*, Editions du Seuil, 1998, p 93

¹⁸ Ibid, p 46-47

Un autre type de tradition est celle issue de la transmission directe du compositeur avec ses différents interprètes. Cette tradition se perpétue ensuite de maître à disciple. On peut citer comme exemple Chopin qui enseigne l'interprétation de ses œuvres à K. Mikuli, celui-ci la transmettant à son tour à R. Koczalski, etc... On peut penser également à Perlemuter ayant travaillé avec Ravel et qui, par ce fait détient une certaine autorité quant à l'interprétation de ses œuvres. Par ailleurs, de nombreux écrits de musiciens ayant travaillé avec des compositeurs peuvent aider à la compréhension de leur style et permettre de le respecter, car cette tradition, comme toutes les autres, est soumise à l'évolution dans le temps, sans compter qu'un compositeur comme Chopin n'a pas eu un seul élève mais plusieurs qui, chacun, a pu se faire sa propre conception de cette musique en lien avec sa personnalité.

*« L'histoire des écoles, des académies, des filiations et des apprentissages montre que ces qualités artistiques, sous la forme d'ensembles plus ou moins cohérents, font l'objet d'une transmission assez stable et, en même temps, sans que ce soit contradictoire, d'une constante élaboration qui les développe, les enrichit et les modifie, parfois jusqu'à les rendre méconnaissables et à faire changer le jeu ».*¹⁹

On remarque aussi que la tradition, sans cesse en évolution, est appelée à être continuellement redécouverte et recréée. Ce phénomène peut se traduire par des ruptures avec les traditions plus anciennes comme ce fut le cas avec l'avènement des baroqueux qui venaient s'opposer à la tendance parfois "romantisante" que certains interprètes pouvaient exhiber dans certaines œuvres de musique ancienne. Ainsi, par la redécouverte et le jeu sur des instruments d'époque, par l'étude approfondie de nombreux traités, et sous le seul critère de l'authenticité, les tenants de cette tradition revendiquent d'avoir pénétré le vrai sens de la musique telle qu'elle était anciennement pratiquée. Mais cette authenticité est-elle seule garante du respect du style ? Celui-ci ne peut-il se manifester autrement que par des élans de conservatisme et par le retour au passé qui dans certains cas extrêmes peut aller jusqu'à empêcher le renouvellement et l'évolution des idées et des œuvres ? Est-ce les servir ou les desservir que de les considérer comme figés dans un passé porté en admiration. Enfin, peut-on aujourd'hui tenter de faire abstraction de l'évolution de la facture instrumentale et de ce que toute l'histoire de la musique nous a apporté depuis l'écriture de tant de chefs-d'œuvre ?

Pour terminer sur ce sujet, il est important de toujours se rappeler que les traditions d'interprétation, comme les musiques qu'elles s'évertuent à faire vivre, dépendent d'un facteur socio-culturel non négligeable :

¹⁹ Y. Michaud, Critères esthétiques et jugement de goût, éditions J. Chambon, 1999, p 38

« L'interprétation de la même oeuvre dans différentes époques véhicule de multiples apparences des signes inhérents à l'œuvre, mais elle peut refléter aussi les tics de chaque époque, ses erreurs, car les gestes dépendant de l'esprit initial de la perception ont changé et ont pu aussi se métamorphoser. Ils ont changé grâce à l'évolution d'une perception constructive qui se façonne avec le temps mais qui peut être aussi victime d'habitudes et de coutumes dictées par des comportements sociaux. »²⁰

²⁰ J.-F. Kremer, Conférence pour les 30 ans de Phuong Ca, le 29 mai 1999

JOUER DANS LE STYLE : DU JUGEMENT DE GOUT À L'ÉVALUATION

Lors d'un concours ou d'un examen, il s'avère souvent qu'une réflexion du jury à l'élève sur le respect du style ne soit qu'un jugement de goût. Cela explique pourquoi on peut constater certaines contradictions dans les propos de ces différentes personnes, alors même qu'ils ont écouté une musique identique. Comme nous l'avons vu précédemment, jouer dans le style suppose d'abord de définir ce qui fait la (les) caractéristique(s) de ce style par rapport à un autre style. Le problème majeur est qu'il est rare que tous les musiciens possèdent la même conception du style dans lequel il faut jouer une œuvre, tout simplement parce que chaque individu possède une expérience et un vécu musical différents qui sont le reflet des multiples traditions (et leur mode de transmission), essentiellement orales je le répète, dont ils sont les représentants. Il n'existe donc pas une véritable manière de jouer une œuvre, même si l'on peut s'en rapprocher, et les avis peuvent diverger de façon assez remarquable d'un musicien à l'autre. Ce jugement s'effectue donc très souvent sur des critères personnels variant d'un musicien à l'autre, et basés sur ce que chacun pense de ce qu'il faut faire.

Dans son ouvrage sur le Clavier bien tempéré de Bach, R. Kirkpatrick commente :

« Si je consulte Spitta ou Schweitzer, ou tout autre écrit sur une pièce donnée, je trouverais peut-être un commentaire qui dit exactement le contraire de ce que je crois. Si j'examine le travail d'un éditeur, je verrais des indications de tempo et de caractère entièrement différentes de celles que je pense correctes. En entendant quelqu'un d'autre jouer une pièce, je penserai : « Vraiment, comment est-il possible de se tromper à ce point ? » Moi-même on pourrait me reprocher quelque opinion dont je suis tout à fait convaincu qu'elle est juste. »²¹

Il est souvent bien difficile pour un auditeur, qui plus est un musicien, de faire abstraction de sa propre représentation du style ou du jeu d'une œuvre lorsqu'il écoute un autre musicien, et d'accepter que des références autres que les siennes sont possibles. Notre oreille peut aisément s'habituer à écouter une œuvre d'une certaine façon et ne plus s'en détacher. Ce phénomène d'imprégnation « dominante » peut nuire à l'acceptation de certains choix de nature esthétique différente de la nôtre. Cependant il n'est en fait non pas tellement question de cet organe auditif mais plus généralement de l'individu qui s'en sert et de sa capacité à faire abstraction de sa

²¹ Ralph Kirkpatrick, Le clavier bien tempéré, Editions Lattès, 1985, p 76

propre conception du style pour en accepter d'autres. Nous ne pouvons en effet détenir la vérité sur ce qu'est véritablement le style car nous ne possédons pas toutes les clés nécessaires. La meilleure solution n'est-elle pas d'accepter qu'il y a plusieurs possibilités de jugements comme il y a d'ailleurs plusieurs possibilités de choix stylistiques :

« L'instabilité et la fragilité du jugement esthétique sont aussi fortes que sa prétention à être catégorique. La situation normale est que chacun prétend chaque fois juger péremptoirement de ce qui vaut et de ce qui ne vaut pas, tout en sachant pertinemment que les jugements sont aussi variables que les expériences et les individus qui jugent (...) Chacun prétend être bon juge, chacun est sûr de son goût. Les jugements sont tous aussi catégoriques, mais ils sont en même temps pluriels, et ceux qui les portent le savent dès le départ très bien »²².

Comment dépasser alors le stade de ce jugement de goût, plus que subjectif, pour aboutir à un jugement s'appuyant sur des faits concrets ? Il semble important que des critères d'évaluation soient définis au préalable, critères sur lesquels l'ensemble des participants puissent être en accord : professeur, membres du jury et élèves, afin qu'un véritable échange puisse s'organiser. Cela pourrait d'ailleurs pallier au problème vers lequel peut parfois tendre l'évaluation telle qu'elle pratiquée aujourd'hui et qui, à travers le spectre de l'élève, juge avant tout les capacités et les compétences de son professeur.

« Au départ, dans l'expérience que quelqu'un fait d'un objet, pour des raisons personnelles qu'on serait bien en peine de donner et dans des circonstances qui peuvent relever du hasard, de l'éducation, de la recherche volontaire, ou de que sais-je encore, il se forme un jugement d'appréciation, un jugement exprimant un plaisir, un déplaisir, un intérêt, un rejet, une émotion. Ce jugement se formule dans un premier temps avec les moyens du bord, sous la forme la plus souvent rudimentaire d'un « j'aime » ou j'aime pas » ou d'expressions stéréotypées, qui se renouvellent avec les générations (...) Il ne peut être ensuite développé que dans un jeu de langage, lui aussi donné ou trouvé de manière plus ou moins hasardeuse en fonction des ressources dont dispose celui qui s'exprime. »²³

L'enjeu principal est finalement de pouvoir argumenter les raisons de ce jugement qui, en l'absence de critères communs, ne peut que rarement dépasser le stade du sensitif et de l'émotionnel, laissant ainsi les élèves dans une situation assez floue quant à la réussite ou non de leur interprétation. Ils ne savent souvent pas très bien pourquoi ils ont tout à fait joué dans le style. Peut-être est-ce inné ?

Je me permets à ce titre un petit parallèle avec le fonctionnement juridique et le droit. Lorsqu'une personne doit se présenter en justice pour un délit, celle-ci se retrouve dans un tribunal qui doit juger de sa culpabilité. Les règles de loi font office de critères de référence sur

²² Y. Michaud, Critères esthétiques et jugement de goût, Editions J. Chambon, 1999, p56

²³ Ibid, p76-77

lesquels tous les partis en présence peuvent s'appuyer, que ce soit pour s'accuser ou pour se défendre.

Je pense malheureusement que le fonctionnement des jury sur la question de l'interprétation et du style, tant qu'il ne dépassera pas le jugement de goût, n'atteindra même pas ce niveau que l'on retrouve dans le fonctionnement de la justice. Il faudrait pour cela placer directement l'élève au centre de sa pratique instrumentale et artistique en lui donnant de vraies responsabilités de musicien. L'élève pourrait devenir acteur de ses propres apprentissages en formalisant au début de son travail les objectifs qu'il désire atteindre. Il pourrait ainsi choisir de respecter un style mais aussi de ne pas le respecter, de s'appuyer sur des sources historiques, sur un enregistrement de référence, ou encore faire sa propre interprétation de l'œuvre choisie. Le rôle du professeur serait alors de le guider dans la recherche et le choix des apprentissages qu'il juge bon d'acquérir et de suivre ensuite l'évolution de son élève au cours de son travail, voir de servir de personne ressource. Le rôle du jury, connaissant ainsi le parcours de l'élève et les diverses sources sur lesquelles il s'est appuyé dans son interprétation, serait alors de vérifier et évaluer l'acquisition des savoir-faire préalablement définis. Il pourrait par conséquent affirmer ou contester certains choix de l'élève ou de son professeur en s'appuyant sur ce qui pourrait être un contrat d'apprentissages ou un cahier des charges à respecter. L'élève pourrait également s'exprimer sur ce qu'il a fait lors de sa prestation instrumentale, dire s'il en était satisfait ou non et pourquoi, et participer ainsi d'une certaine manière à sa propre évaluation.

L'évaluation ne porterait en définitive pas seulement sur un unique instant qui est l'examen mais sur toute l'évolution du travail de cet élève, depuis son commencement jusqu'à sa réalisation finale.

Il est temps maintenant de se préoccuper de la façon dont on va permettre à l'élève de faire des choix stylistiques et de s'approprier personnellement le style d'une œuvre, d'un compositeur ou d'une époque, sans être forcément dans la situation de lui faire reproduire ce que l'on pense de ce style.

« En tant qu'interprète, je tiens absolument à avoir le contact le plus direct possible avec un compositeur ou le texte d'un compositeur. Je me refuse à accepter la présence d'un intermédiaire, que ce soit un éditeur ou un autre interprète. »²⁴

Est-ce cela, interpréter ? Il faut encore se demander si nous mettons réellement les élèves dans une situation de création de sens et si finalement nous leur donnons la possibilité d'interpréter la musique.

²⁴ Ralph Kirkpatrick, Le clavier bien tempéré, Editions Lattès, 1985, p 51

COMMENT PERMETTRE A UN ELEVE DE COMPRENDRE ET DE S'APPROPRIER UN STYLE ?

Pour suppléer aux enseignements du professeur et de sa propre expérience, plusieurs approches sont possibles afin de mettre l'élève en condition de s'approprier un style. Celles-ci sont parfois utilisées ponctuellement, mais trop souvent de façon unique. Peut-être pourrait-on envisager de multiples confrontations au style par l'intermédiaire de ces différents outils. Peut-être cela aiderait-il à se forger une représentation du style et à se familiariser avec le langage d'un compositeur.

● L'outil discographique

Il est essentiel que les élèves puissent entendre et écouter les œuvres qu'ils doivent jouer, que ce soit grâce au support audio (cd) ou au concert. C.P.E Bach, dans son Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier ne disait-il pas déjà qu'il est indispensable que les jeunes musiciens aillent au concert ?

Pour cela, il me paraît nécessaire de pouvoir proposer différentes versions afin de développer le sens critique des élèves. Trop souvent nous nous contentons d'une version de référence qui peut malheureusement orienter les idées musicales dans une certaine direction, figeant ainsi prématurément l'ouverture vers d'autres choix d'interprétation.

Il est maintenant possible d'avoir recours à certains enregistrements historiques. Quelle est la meilleure façon de s'approprier un style si ce n'est en écoutant une œuvre jouée par son créateur ou bien par les interprètes ayant travaillé avec lui ? On peut citer Bartók, Rachmaninov, Scriabine ou encore R. Koczalski interprétant Chopin. Cependant, bien que cette voie se doive d'être exploitée, il est essentiel de toujours garder présent à l'esprit le fait que l'œuvre est soumise même après sa création à une constante évolution et recréation par ses interprètes successifs.

L'étude comparative et argumentée de ces différentes versions pourrait permettre à l'élève de repérer les éléments caractéristiques d'une pièce et de son interprétation en

s'attachant à des éléments bien précis : caractère, tempo, phrasé, nuances, pédale, etc... Le rôle de l'enseignant serait donc plus celui d'un accompagnateur et d'un médiateur entre la musique et l'élève.

Cette approche discographique peut s'envisager de différentes manières, chacune aboutissant à des objectifs d'apprentissage différents en matière de style.

Le choix du moment auquel l'enseignant va proposer à l'élève une ou plusieurs versions est très important suivant qu'il s'effectue avant, pendant, ou après l'apprentissage du morceau.

L'imitation d'une interprétation, par exemple, peut apporter de nombreuses pistes de travail à l'élève. Elle peut non seulement l'amener à s'approprier le style d'un compositeur (suivant la version choisie) mais aussi lui permettre de faire d'autres apprentissages plus généraux tels que la conduite d'une phrase, la gestion des dynamiques, ou l'usage de différentes articulations. Le professeur peut donner une version de référence, proposer deux ou trois versions parmi lesquelles l'élève en choisira une, ou bien encore demander à celui-ci de construire sa propre interprétation en fonction de ce qu'il aura retiré de toutes les versions entendues.

Le champs d'action de cet outil est véritablement très vaste et il me paraît intéressant de l'exploiter.

● L'outil analytique et l'écriture

L'analyse peut être un outil très intéressant en vue de comprendre le style d'un compositeur et de jouer l'une de ses œuvres. Cette approche est me semble t-il indispensable dans le processus d'apprentissage des jeunes musiciens, à condition qu'elle soit directement en lien avec leur pratique instrumentale. Il est parfois regrettable que certaines pratiques analytiques s'avèrent être complètement décontextualisées de la musique qu'il est question d'étudier. À titre d'exemple, je citerai celui du chiffrage des accords qui, même s'il est une pratique de référence, amène toutefois à se poser la question de sa véritable utilité. Nombreux sont les élèves que j'ai récupérés pour du soutien en solfège ou en analyse qui en étaient réduits à intellectualiser cette pratique jusqu'à en faire un calcul mental des plus compliqué, dans lequel l'oreille et toutes les relations harmoniques régies par le discours musical n'entraient nullement en compte.

Ce problème majeur a toujours trouvé un début de résultat dans l'écriture, car elle confronte directement l'élève au phénomène musical dans un processus d'élaboration de sens.

Il est possible d'amener l'élève à écrire une petite pièce dans le style d'un compositeur en lui donnant des ressources nécessaires à la réalisation de ce travail (enregistrements, pièces

diverses). Le but principal est de l'amener à s'approprier le style du compositeur, ou du moins de s'en rapprocher, ce qui peut lui apporter des atouts en termes d'interprétation par la compréhension de son langage et de son organisation :

*« Etablir la simulation d'un langage musical, la simulation des actes créatifs d'un compositeur, parvenir à réaliser un « faux » parfait non par une simple combinaison de traits stylistiques disposés de façon intuitive, mais par une reconstruction de type génératif, est en effet la preuve d'une analyse stylistique préalable réussie ».*²⁵

● L'outil historique

Il s'agit ici d'exploiter les différentes sources historiques auxquelles nous pouvons avoir accès.

Tout d'abord, on peut se tourner vers les traités qui nous informent sur la manière de jouer les instruments et sur la façon d'interpréter les signes de la partition.

Nous pouvons également avoir recours aux nombreux écrits de musiciens, compositeurs et interprètes ou autres critiques, qui peuvent nous documenter et enrichir nos connaissances sur le style d'une époque, la place et le rôle de l'interprète. Je pense par exemple aux récits des élèves de Chopin.

Il peut être souhaitable également de comparer différentes éditions annotées d'une même œuvre avec l'édition « *Urtext* » ou encore avec le fac simile écrit de la main du compositeur. Cette démarche peut apporter de précieux indices quant aux choix d'interprétation.

Enfin, il peut être intéressant pour l'élève de jouer sur l'instrument pour lequel l'œuvre fut initialement composée, que ce soit un clavecin, un clavicorde ou un pianoforte. Cela nécessite évidemment d'avoir ces instruments à disposition au sein de l'école de musique.

● L'outil « extra-musical »

Outre les pistes musicales que nous avons tenté d'explorer précédemment, on peut s'appuyer sur toute source artistique ayant plus ou moins rapport avec le compositeur concerné. Il peut s'agir de la lecture de diverses œuvres littéraires qui l'ont influencé, tout comme de la recherche de documents sur sa vie et sur celle de la société de son époque ou encore sur le statut de la musique dans cette même société (musique d'église, de salon, etc ...). Cette approche peut aider

²⁵ J-P Bartoli, La musicologie, la stylistique et le concept de style, extrait de *Musique et style* vol. 3, p 34

à recontextualiser l'œuvre dans l'environnement qui l'a vu naître et ainsi aider l'élève à donner ou redonner un sens à cette musique.

Cela peut être également la lecture d'un poème sans lien apparent avec la pièce étudiée mais qui fournira à cet élève un outil de travail développant son imaginaire.

Conclusion

Comme nous venons de l'observer précédemment, la pratique musicale telle qu'elle est aujourd'hui enseignée est principalement axée sur l'étude des œuvres du répertoire, et l'un de ses objectifs concerne l'appropriation du style. Ce travail m'a fait réaliser à quel point la musique occidentale est une musique de tradition orale. En effet, si la transmission du patrimoine musical que sont ces œuvres s'effectue par l'intermédiaire de la partition qui n'est autre qu'un support écrit, la transmission des savoirs-faire, et en particulier de ceux qui sont liés à la façon de jouer une œuvre sont presque exclusivement de nature orale. Ils sont par conséquent en évolution constante suivant non seulement les époques mais aussi les pays, et bien entendu les individus eux-même, acteurs de la société dans laquelle ils évoluent. Le style est mouvant et varie d'une personne à l'autre en fonction de son expérience personnelle, de ses rencontres, de ses recherches et de ses apprentissages. On comprend bien maintenant pourquoi la question du respect du style auquel touche l'expression « *jouer dans le style* » est tellement ambiguë. Tout musicien, et à plus forte raison tout professeur de musique doit avoir conscience qu'une seule conception du style n'est pas possible et que nous ne détiendrons jamais la vérité pure en ce domaine pour la simple et bonne raison que nous sommes détenteurs d'un passé et d'une histoire qui influent constamment sur notre personnalité et nous conditionnent. Il nous est impossible par exemple de jouer Bach en faisant abstraction de plus de 250 ans d'évolution musicale, impossible de nous placer en tant qu'observateur et acteur d'un passé qui n'a plus lieu d'être aujourd'hui. Il semble que le musicien doit rester très humble face à cette vaste notion qu'est le style et être capable de se remettre continuellement en question, d'oublier parfois sa propre conception de ce que signifie être dans le style pour accepter que d'autres puissent en proposer une différente et tout aussi valable.

À l'issue de ce mémoire, nombre de questions sont encore présentes en mon esprit. J'en retiendrai une seule, qui renvoie directement aux objectifs de l'école de musique et au musicien qu'elle cherche à former. S'agit-il d'exécutants, d'interprète, ou simplement de musiciens dans un sens large ? Il s'agirait dans ce dernier cas de considérer l'élève comme un musicien à part entière, doué d'une certaine personnalité et acteur de ses propres apprentissages. Comment, dans ce cas, permettre à l'élève de développer son identité musicale ? Nombreux sont les professeurs qui, aujourd'hui, utilisent des outils comme l'improvisation ou la composition pour stimuler l'inventivité et la créativité de leurs élèves et aboutir à leur plein épanouissement

personnel et par conséquent musical. Ce travail ne peut-il s'adapter au domaine de l'interprétation ?

Bibliographie

Carl Philipp Emanuel Bach, « Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier », Editions Lattès, 1979

Jean-Yves Bosseur, « Du son au signe », Editions Alternatives, 2005

Frédéric Chopin, « Esquisses pour une méthode de piano », textes réunis et présentés par J.-J. Eigeldinger, Flammarion, 1993

Vladimir Jankélévitch, « La Musique et l'Ineffable », Editions du Seuil, 1983

Ralph Kirkpatrick, « Le clavier bien tempéré », Editions Lattès, 1985

Yves Michaud, « Critères esthétiques et jugement de goût », Editions J. Chambon, 1999

Jean-Jacques Nattiez, « Musicologie générale et sémiologie », Paris, 1987

Heinrich Neuhaus, « L'art du piano », Editions Van de Velde, 1971, p 173

Charles Rosen, « Aux confins du sens », Editions du Seuil, 1998

Arnold Schoenberg, « Le style et l'idée », Editions Buchet/Chastel, 1977

Analyse Musicale n° 17 (octobre 1989) et n° 32 (juillet 1993) : « Style et analyse »

« **Musique et style** », Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français :

- Méthodes et concepts (vol.1), actes du séminaire post-doctoral interdisciplinaire 1994-1995

- Méthodes et concepts (vol.2), actes du séminaire post-doctoral interdisciplinaire 1995-1996

- Le plan du contenu (vol.3), actes du séminaire post-doctoral interdisciplinaire 1996-1997

Enseigner la musique vol 1, cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes et du CNSM de Lyon

Documents complémentaires (recherche internet) :

Joseph-françois Kremer, Conférence pour les 30 ans de Phuong Ca, le 29 mai 1999

Serge Carfantan, « Philosophie et spiritualité - leçon 94 : l'interprétation », 2003

Pierre Judet de la Combe, « Sur la relation entre interprétation et histoire des interprétations », 1997