

**LE/LES SON(S) DU SAXOPHONE :
CLASSIQUE, JAZZ, ...**

Réflexion sur le son et son enseignement

PIGEON Eric

SAXOPHONE

Sommaire

<u>Avant Propos</u>	p.3
<u>I/ Le saxophone dans les écoles de musiques.</u>	
I.A – L’enseignement du classique	p.4
I.B – L’enseignement du jazz	p.8
I.C – Un instrument, deux enseignements	p.11
<u>II/ Et le son dans tout ça ?</u>	
II.A – Le son ou les sons	p.15
II.B – Mimétisme et Imitation	p.19
II.C – Le rôle du professeur	p.21
<u>III/ Vers une identité de saxophoniste.</u>	
III.A – Proposition de cursus	p.27
III.B – Conclusion	p.31
<u>IV/ Bibliographie</u>	p.32
<u>V/ Annexes de documents</u>	p.33

Avant-propos

- « Les Saxs, moins fort !!! On fait pas du Jazz !!! » *
- « Ça swing pas assez, pourtant vous faites du sax !?! »
- « Dis, tu pourrais pas nous faire une petite impro, là ? »
- ...

Je m'accorde à dire que ces expressions souvent entendues sont passées de mode. Pourtant, il reste dans les esprits des idées préconçues sur « le saxophoniste ». Je ne pense pas que les saxophonistes doivent prêcher une bonne parole afin que ces idées disparaissent, et ce mémoire n'est en aucun cas un recueil de justifications du saxophone contre ces idées. La question qui me préoccupe est de savoir comment les élèves saxophonistes peuvent aujourd'hui se chercher une identité sonore dans l'école de musique actuelle. Le travail du son est un combat éternel dans lequel il ne semble pas y avoir de victoire possible, et il incombe à l'élève de se charger de ce fardeau. Comment amener l'élève à faire des choix (faut-il en faire ?), à faire face aux diverses attentes qu'ont les gens du « saxophoniste » ? Il est fréquent de voir des saxophonistes se revendiquer une identité classique, ou une identité jazz. Pourquoi une telle différenciation ? Est-il impossible de se revendiquer d'une identité de saxophoniste au sens large, comprenant un ensemble de plusieurs cultures, avec entre autre le classique ET le jazz ?

Le/Les son(s) du saxophone : Classique, Jazz, ... relate d'une recherche sur le son ou les sons de cet instrument qui a pour but d'éclairer un mystère personnel sur ma propre identité musicale, et permettre à travers cela d'envisager une façon personnelle d'enseigner et de travailler le son.

* Toutes les citations présentes dans ces pages sont des citations réelles, que j'ai personnellement entendues. Les noms des personnes ayant cité ces phrases n'apparaîtront pas.

I / Le saxophone dans les écoles de musiques.

Il est clair que l'identité du saxophone ne se résume pas à la musique classique et/ou au jazz. Le saxophone est également et de plus en plus utilisé dans certaines musiques traditionnelles, comme par exemple les musiques des Balkans ; avec ses propres caractéristiques (beaucoup d'appoggiatures, détaché très rapide etc.) et également les musiques dites « actuelles ». Néanmoins, même s'il est possible en France de jouer du saxophone dans un département de musiques traditionnelles ou un département de musiques actuelles, il semble que l'enseignement dans ces départements ne soit pas fait par des professeurs de saxophone diplômés en musiques traditionnelles ou musiques actuelles, mais plutôt par des professeurs de saxophone classique ou jazz connaissant des musiques traditionnelles et actuelles. C'est pour cela qu'il sera traité ici d'esthétiques classique et jazz au sens large.

Les appellations « saxophone classique » et « saxophone jazz » correspondent aux noms des différents départements des conservatoires dans lesquels on peut trouver ces enseignements. L'enseignement du saxophone classique aborde, en général, la musique baroque, la musique romantique, la musique classique, la musique contemporaine etc. Et cela au travers de transcriptions pour saxophone ou d'œuvres originales pour l'instrument. L'enseignement du saxophone jazz aborde, en général, le répertoire populaire dans lequel on trouve le saxophone, au travers de l'apprentissage de l'improvisation jazz. Cela peut-être du swing, de la musique latine comme la bossa nova dans des formations jazz, du funk, du ska, du reggae etc.

I.A – L'enseignement du classique

Aujourd'hui, le saxophone est un instrument à part entière enseigné dans tous les conservatoires de France au même titre que le violon ou la flûte traversière. Il est possible de

suivre un cursus classique en vue d'obtenir un CEM ou un DNOP¹ de saxophone. Les unités de valeurs nécessaires pour l'obtention de ce diplôme sont :

- UV de Formation Musicale
- UV d'instrument (saxophone)
- UV de musique de chambre
- UV d'érudition (histoire de la musique, analyse, écriture...)
- UV de pratique d'orchestre (généralement orchestre d'Harmonie)

L'enseignement de l'instrument se fait de manière classique comme peut se faire celui de n'importe quel autre instrument, avec des méthodes, des études, des concertos, des duos... Il est vrai que cet héritage nous provient de la longue et éternelle bataille de Marcel Mule et ses disciples pour faire reconnaître la légitimité de cet instrument. Pour cela, le saxophone a dû se forger une identité d'instrument soliste et d'instrument d'orchestre, avec ses particularités.

On retiendra quelques interventions sur la manière de jouer le saxophone classique :

- Par Serge Bichon (ancien professeur au CNR de Lyon):

« Ne jamais oublier que le saxophone, pour être admis dans l'orchestre, doit être joué avec « mesure » (plutôt un son fin et timbré qu'un son éclatant et très puissant, valable seulement pour certains concertis) »²

Il apparaît dans cette citation que le saxophone recherche (ou recherchait) une forme de reconnaissance de la part de l'orchestre afin que celui-ci lui ouvre ses portes. Pour cela, il faudrait le jouer avec « mesure », donc avec une forme de restriction, pour avoir le droit de jouer à l'orchestre. Est-il vrai aujourd'hui que le saxophone doit restreindre sa manière d'être joué pour être accueilli à l'orchestre ? Faut-il se « retenir » de jouer pour aller à l'orchestre ?

- Par Serge Bertocchi (professeur au CRR d'Amiens):

« L'idéal de l'école Française de saxophone classique, fut [...] clairement défini, vigoureusement défendu par Marcel Mule et ses nombreux héritiers spirituels directs et

¹ Extrait de « Schémas nationaux d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique, de la danse, et de l'art dramatique. » du Ministère de la culture et de la communication – direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, novembre 2007.

² Extrait de « Jouer du saxophone » par Serge Bichon, éd. Choudens

indirects. Il consistait à priori dans la recherche d'une sonorité pleine et riche, homogène sur toute la tessiture et dans toutes les nuances, égale dans le legato et le détaché, dans les mouvements lents et les rapides. Elle associait généralement des becs assez fermés à chambre moyenne à des anches fortes et des instruments très timbrés (dont l'archétype reste le Mark VI Selmer, mis au point par Marcel Mule, qui reste incontournable dans le jazz, et dont TOUS les saxophones actuels se sont inspirés). Cette définition reste encore valable aujourd'hui, quoique quelques légères modifications de perception soient intervenues (celle du vibrato, par exemple).[...]On doit désormais se ménager une palette d'attaques (plus ou moins douces), de couleurs (plus ou moins timbrées par exemple ...), de nuances (sans oublier les extrêmes) ; le son est désormais envisagé sous l'angle de sa "morphologie" [...] pour donner de l'intérêt au discours musical, souvent lui-même émaillé de ruptures et de bifurcations. »³

Il semble aujourd'hui que l'identité du saxophone classique soit plus sûrement définie. Certains critères sont mêmes incontournables. Pour preuve, il suffit de regarder certaines fiches d'évaluation⁴ que l'on peut rencontrer lors de certains jurys d'examen :

- qualité du son
- tenue du bec (les dents)
- acquisition des différents modes de jeux utilisés dans le répertoire (flatt, slap, vibrato, etc ...)
- Connaissance des doigtés de correction (justesse)
- ...

Selon Jean-Denis Michat (professeur au CRR de Lyon), le passé riche de la musique classique « formate » (sens non péjoratif) la conception, l'idée que l'on a du son classique.

Il apparaît dès lors que l'esthétique classique de cet instrument a désormais des points de référence spécifiques qui définissent le saxophone classique. Il en découle les mêmes enseignements que l'on peut rencontrer dans une classe de clarinette par exemple. Des cahiers de gammes, des méthodes de débutant, et bien sûr, des phrases toutes faites comme : « Prends plus de bec !!! », « Attention à ton pouce !!! », « Soutiens !!! », ou encore « Les gammes, il faut en faire. C'est la base de tout. »

³ Extrait de « *Conception du son* », par Serge Bertocchi (article écrit dans le cadre de la réflexion commune proposée par Marie-Bernadette Charrier pour les Cahiers du saxophone)

⁴ Extrait de « *Saxophone, fiche d'acquisitions de fin de cycle servant au contrôle continu* » par la Confédération Musicale de France. (cf. annexe de documents)

Comme tout instrument, le saxophone s'est créé tout un panel de répertoire de musique de chambre où il intervient en duo, trio, quatuor ou grand ensemble de saxophones. Il faut cependant remarquer que ces formations sont composées uniquement de saxophones la plupart du temps. C'est peut-être pour cela que l'intervention d'un ou plusieurs saxophones, en orchestre par exemple, suscite de la curiosité et/ou de l'incompréhension quant à cet instrument.

Serge Bertocchi intervient⁵ :

« La musique de chambre (hétérogène), les ensembles et l'orchestre : le choix de se fondre ou de se distinguer dépend souvent du discours musical. La souplesse semble cependant ici aussi un atout permettant de s'adapter et de changer de rôle plus aisément. Les reproches les plus fréquents faits au(x) saxophon(es)/iste(s) par les autres musiciens et les chefs d'orchestre : (trop fort, trop "soliste", vibrato mécanique et envahissant, pas assez juste, pas de "culture d'ensemble" ...) se doublent souvent de leur contraire lorsque le musicien prend conscience des enjeux (trop discret, pas assez typé, trop à l'écoute, donc derrière ...). Notre instrument est désormais certainement assez mature pour s'assumer pleinement dans ce type de situation aussi : accepter parfois de timbrer le soprano au lieu d'imiter la clarinette, user parfois d'un peu de vibrato dans une phrase qui l'appelle, assumer la fonction de lead dans une phrase doublée avec le violoncelle ... Arrivé tardivement dans l'orchestre, le saxophone y est généralement accueilli avec curiosité (indulgence?) mais essentiellement comme élément extérieur, "supplémentaire". Le but ici est de maîtriser l'intégration au groupe : justesse particulière aux cordes, homogénéité de timbre et de dynamique au sein de la petite harmonie... tout en exerçant un rôle généralement soliste (seule justification acceptable pour l'emploi d'un "supplémentaire"). »

L'intégration du saxophone dans l'orchestre ne fut pas une chose facile (si l'on peut considérer que c'est chose faite). Le fait que l'instrument soit méconnu induit que les chefs d'orchestre demandent parfois des choses aux saxophonistes qui peuvent être extrêmement difficile à réaliser, comme par exemple des attaques très précises, pianissimo dans une tessiture grave ; tel que pourrait le faire une clarinette.

⁵ Extrait de « *Conception du son* », par Serge Bertocchi (article écrit dans le cadre de la réflexion commune proposée par Marie-Bernadette Charrier pour les Cahiers du saxophone)

Quel saxophoniste ayant joué en orchestre (par exemple l'orchestre d'harmonie) ne s'est jamais fait réprimander parce qu'il jouait trop fort, rendant l'audition d'autres instruments de l'orchestre presque impossible. C'est bien souvent l'incompréhension du musicien qui avait pourtant l'impression de jouer pianissimo. Les attentes de certains chefs d'orchestre ne sont des fois pas dans les possibilités de l'instrument, surtout quand les musiciens de l'orchestre sont des débutants.

Néanmoins, c'est entre autre pour répondre à ces exigences que le saxophone a dû se forger une palette d'intensités. C'est peut-être également parce qu'il a su répondre aux exigences que l'on a pu attendre de lui que le saxophone a su se forger une identité d'instrument soliste, d'instrument d'orchestre et d'instrument de musique de chambre.

I.B – L'enseignement du jazz

*« Bien que le seul instrument véritablement créé par et pour le jazz soit la batterie, le saxophone est pour le grand public, l'instrument emblématique de cette musique. »*⁶

Beaucoup de personnes ont en mémoire l'image d'un saxophoniste jouant suavement des ballades et autres standards au fond d'un bar ; et quand on dit : « jazz », il n'est pas rare que les gens pensent automatiquement au saxophone car il est fréquent que les publicitaires illustrent le jazz par cet instrument. De plus, c'est peut-être au travers du jazz que le saxophone s'est forgé son identité, et cela pour une raison simple ; parce qu'il a su trouver dans le jazz, à l'époque de l'émergence de cette musique, un large répertoire qu'il ne s'est pas trouvé dans la musique classique. Car le saxophone jazz s'est créé en même temps que le jazz, il s'est donc créé sa place en même temps que cette musique s'est créée ; tandis que le saxophone classique a voulu s'inscrire à posteriori dans cette esthétique déjà existante qu'est le classique. Pour trouver cette légitimité dans la musique classique, le saxophone a dû prouver qu'il était capable de jouer un répertoire de musique classique comme pourrait le faire n'importe quel instrument de cette esthétique, afin de trouver sa place dans cette musique et dans son enseignement donc dans les conservatoires. Ce problème de répertoire existe toujours dans l'esprit des gens aujourd'hui.

⁶ Extrait de « Le saxophone dans le jazz », provenant du site internet Wikipédia.

« Dit-moi, à part le jazz et Marcel Mule, il n'existe pas de répertoire pour le saxophone ? »⁷

Heureusement que le saxophone dit classique ne se résume pas à Marcel Mule. C'est comme si l'on disait qu'il n'existe pas de répertoire romantique pour piano à part Chopin. Pourtant, il apparaît que cette simplification soit courante, et que les gens ne connaissent pas le répertoire du saxophone classique en dehors de Marcel Mule. Peut-être est-ce dû à une forme d'enseignement trop basé sur l'héritage de Mule. Néanmoins, le saxophone classique cherche (et trouve) un nouveau répertoire dans la musique contemporaine, qui est au combien intéressante, mais malheureusement souvent destiné à un public averti, ce qui n'encourage pas sa popularisation.

Voici comment le saxophone est défini dans le dictionnaire du jazz :

« Inventé par le belge Adolf Sax vers 1840, le saxophone fut d'abord conçu comme instrument de fanfares militaires. Le « Grand Dictionnaire universel » de Pierre Larousse (1875) le décrit comme inférieur à la clarinette « pour la qualité et l'ampleur de ses sons ». Bien que Berlioz en parle en termes élogieux – il concevait même l'intégration d'une grande section de saxophones dans l'orchestre symphonique –, le saxophone eut du mal à trouver sa place dans la musique classique. A l'inverse, c'est à la musique populaire qu'il doit sa notoriété et sans doute sa survie. En effet, sa mobilité, sa capacité d'expression le font adopter dès le début de ce siècle, non seulement dans les orchestres de danse où il supplée les violons, mais dans ceux de jazz où, importé par un certain John Joseph, sa première apparition date de 1914. C'est cependant avec la fin de la Première Guerre mondiale et le retour des soldats américains que l'engouement pour le saxophone commence véritablement au Etats-Unis. [...] Le saxophone deviendra l'instrument symbolique du jazz plus encore que la trompette parce que d'une part il ne connaît pratiquement pas d'autre répertoire, que d'autre part il a engendré un nombre important de musiciens décisifs pour l'histoire du jazz, voire celle de la musique en général. »⁸

Même s'il est indiscutable que le saxophone est aujourd'hui « l'instrument symbolique du jazz », il apparaît beaucoup plus discutable le fait que le saxophone « ne connaît pratiquement pas d'autre répertoire » que le jazz. Même si l'essentiel du répertoire du saxophone dit « classique » fut créé dans la deuxième moitié du vingtième siècle, le

⁷ Citation d'une personne ayant arrêté le saxophone, faute de répertoire, pour faire du basson.

⁸ Extrait de la définition du saxophone d'après le « *Dictionnaire du Jazz* », éd. Robert Laffont, 2000

saxophone peut affirmer avoir un large répertoire de musique contemporaine, et cela probablement grâce aux compositeurs qui écrivent pour tous les types de saxophone. Y compris pour les nouvelles tessitures extrêmes que peuvent atteindre le saxophone soprannissimo (ou soprillo) et le tubax, instruments de la famille des saxophones inventés respectivement en 2002 et 1999.

Devant une telle popularité pour cet instrument, au travers du jazz ; l'enseignement du saxophone jazz a tout naturellement trouvé sa place lors de la création des départements de jazz dans les conservatoires. Ces départements ont dû être organisés pour permettre l'enseignement d'une esthétique. Les différents cours à suivre et diplôme que l'on peut obtenir ont été créés sur le modèle des départements de musique classique ; c'est-à-dire à l'époque : des CFEM et DEM (aujourd'hui CEM et DNOP)⁹ et différentes Unités de Valeurs à valider pour obtenir ces diplômes. Elles sont :

- UV d'Harmonie jazz
- UV d'Arrangement
- UV de Combo
- UV d'Histoire de jazz

L'harmonie jazz s'identifie aux cours de formation musicale dans le département de musique classique, l'arrangement s'identifie aux cours d'écriture, le combo (abréviation de « combinaison » en anglais) s'identifie aux cours de pratique d'ensemble, et l'histoire du jazz s'identifie aux cours d'histoire de la musique. Des cours d'instrument (seuls ou collectifs) sont donnés dans les départements de jazz, mais l'évaluation du niveau instrumental se fait lors des examens de combo où l'on observe les élèves en situation de jeu.

Dans ces classes, on y apprend ce qui fait la caractéristique du jazz comme le phrasé, la sonorité, la couleur des accords, l'écriture pour divers formations comme le Bigband par exemple ...

De cette imitation des départements de musique classique, on y retrouve le même système d'évaluation comprenant des examens, des auditions... Mais également les mêmes méthodes d'enseignement avec les mêmes phrases type comme « Détends plus les lèvres », « Tu dois jouer diminué-inversé sur un accord sept-bémol-neuf !!! », ou encore, « Les modes,

⁹ Extrait de « *Schémas nationaux d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique, de la danse, et de l'art dramatique.* » du Ministère de la culture et de la communication – direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, novembre 2007.

il faut les travailler. C'est la base de tout. » Soit le même type de phrase que l'on peut trouver dans un cours d'un département de musique classique. Il s'agit donc d'un enseignement de type classique utilisé pour enseigner le jazz.

I.C – Un instrument, deux enseignements.

Autant il existe des classes de saxophone dans tous les départements de musique classique, autant il n'existe pas de département de jazz dans tous les conservatoires, ni de classe de saxophone jazz dans tous les départements jazz. Ceci pose un gros problème étant donné que le saxophone apparaît aux yeux des gens au travers du jazz et non au travers de la musique classique. Il en va des problèmes de rapport entre ce qu'attendent les élèves qui s'inscrivent dans les écoles, et l'enseignement qui leur est proposé.

Souvent, notamment dans les écoles de type associatives, mais également dans les structures municipales dépourvues de département jazz, les élèves, choisissent le saxophone, attirés par le côté populaire de cet instrument ; et se retrouvent confrontés à un enseignement de saxophone classique. De même, les enseignants de ces structures sont des « professeurs de saxophone » ; et il n'est inscrit nulle part si l'enseignement proposé est de la musique classique ou du jazz. Il en va bien souvent d'une évidence que le « professeur de saxophone » de ces structures enseigne la musique classique, l'objectif premier de l'établissement associatif étant la plupart de temps de renouveler les effectifs de l'orchestre d'harmonie.

Suite à cela et à la découverte de ce que peut-être le saxophone classique, il y a plusieurs possibilités de réaction de la part des élèves. Soit ils trouvent cela intéressant et poursuivent leurs études de classique ; soit cela ne correspond pas du tout à leurs attentes, et ils arrêtent le saxophone pour faire un autre instrument, avec parfois une nouvelle confrontation à ce problème d'esthétique ; soit ils arrêtent la musique.

Il est facile de comprendre ce paradoxe qui se crée entre l'attente des élèves, et la proposition de l'école de musique. Si le saxophone est devenue si populaire dans le jazz ; c'est en partie grâce à la diffusion de morceaux de musique à la radio, comprenant des passages de saxophone, ou encore des musiques de films, etc. Et qui ne connaît pas la musique de la Panthère Rose. C'est entre autre tout cela qui a fait la popularité de

l'instrument. Aussi, lorsque des personnes viennent s'inscrire à l'école de musique, ils ont en tête toutes ces représentations et ont envie de les mettre en musique.

Il faut reconnaître que le saxophone dit classique n'a pas été et n'est toujours pas un instrument dont l'esthétique est diffusée à la radio, ou dans des émissions de télévision en France. Il est également difficile de se procurer les CD de saxophone classique, car on en trouve très peu (pour ne pas dire aucun) dans les magasins et les supermarchés. Il est possible que cette ignorance de l'esthétique classique du saxophone soit due à un manque d'enregistrements. Les producteurs de disques savent que ce répertoire n'est pas très écouté. Ils ne prennent alors pas le risque de produire une musique qui ne se vendra pas. Du coup, il n'y a pas ni diffusion, ni commerce de cette musique. Et s'il n'y a pas diffusion, il ne peut y avoir de popularisation. Donc les gens ne connaissent pas et n'achètent pas. C'est un cercle vicieux. Ce qui vaut pour la diffusion vaut également pour la programmation de concerts. Les gens ne connaissant pas le répertoire du saxophone classique ne vont pas l'écouter dans les concerts. Donc les programmeurs ne prennent pas le risque de programmer un répertoire qui ne sera pas écouté. Donc, s'il n'est pas programmé ; les gens ne peuvent aller l'écouter et donc apprendre à connaître le répertoire. Et ainsi de suite ...

Ce problème de diffusion et de popularisation est un cas presque typiquement français, car il est tout à fait possible d'écouter et d'acheter des CD de saxophone classique dans d'autres pays comme l'Allemagne par exemple. Et le Japon, ainsi que les Etats-Unis sont des pays très friands de cette esthétique, où l'on peut, en plus d'acheter de la musique, se rendre à des concerts et des festivals mondialement reconnus de saxophone classique. Il y a là un énorme paradoxe entre la reconnaissance mondiale de l'école française du saxophone ; la France étant un pays où l'on vient du monde entier pour y apprendre sa façon de jouer l'instrument lors de stage comme le célèbre stage de saxophone de Gap ; et l'inaccessibilité du grand public français à cette même école, en France.

Une des curiosités de l'enseignement dans certains départements jazz, est qu'il est demandé aux élèves d'avoir auparavant étudié un minimum le saxophone classique avant de faire du saxophone jazz. Probablement que les professeurs de jazz ne veulent pas s'encombrer avec les apprentissages de bases, car que ce soit pour faire du jazz ou pour faire du classique, le saxophone fonctionne de la même manière, d'un point de vue technique ; et il y a des choses à savoir quoi que l'on fasse, comme par exemple, sortir un son de l'instrument ; ou

encore connaître les doigtés (du moins certain doigtés). Il est donc demandé aux élèves d'aller apprendre des bases dans les classes de saxophone classique, puis de revenir plus tard pour réutiliser ces bases mais également pour en modifier certaines ; car on ne tient pas forcément son bec de la même manière que l'on joue du jazz ou du classique.

On peut observer le même cas dans les cours d'harmonie du jazz où il est préférable d'avoir déjà un bon niveau de formation musical avant de venir à ces cours. Il arrive que l'on demande aux élèves de savoir lire les notes, ainsi que de savoir reconnaître les intervalles à l'oreille pour venir apprendre l'harmonie du jazz.

De plus, les départements de jazz font souvent une sélection sur concours pour pouvoir y entrer. On demande donc aux musiciens prétendants de déjà savoir jouer pour pouvoir apprendre à jouer ; et cela quel que soit le niveau prétendu par les élèves à l'entrée, de l'initiation, au cycle spécialisé. Dans les départements de musique classique, il y a rarement un test d'entrée avant le 3^e cycle (à part dans certain conservatoire comme le CRR de Lyon où il y a un test d'entrée pour débutant, en piano par exemple ; cela étant dû à une demande trop élevée par rapport à ce que peut proposer le conservatoire). Cela est peut-être dû à cette différence de popularité des musiques. S'il y avait une sélection pour entrer dans les classes de saxophone classique, il y aurait probablement beaucoup moins d'élèves. Il est également probable que le concours pour entrer dans un département de jazz soit la seule solution trouvée par les structures pour limiter l'affluence pour ces départements, cette musique étant plus populaire que le classique donc plus demandée par les élèves.

Avant la création des départements de jazz, on ne pouvait apprendre le saxophone qu'au travers d'un enseignement du saxophone classique. Puis, avec la création des départements jazz, et attirés par les musiques actuelles de l'époque, les élèves ont pu accéder à une musique plus populaire que la musique classique, et l'enseignement du jazz était la seule alternative à l'enseignement de la musique classique. Il faut remarquer qu'aujourd'hui, les départements de jazz ont de moins en moins de popularité face à l'émergence croissante des départements de musique actuelles qui naissent un peu partout, les élèves pouvant, au travers de ces nouveaux enseignements, avoir accès à l'enseignement des musiques populaires actuelles diffusées en grande majorité par les médias. Néanmoins, il se pourrait que le saxophone ait encore de belles années devant lui dans le jazz, car il y a un énormément de grands musiciens qui ont marqué son histoire, et il paraît impossible que l'image qu'a le saxophone dans le jazz disparaisse. De plus, il n'est pas rare que les musiciens saxophonistes désirant faire un apprentissage tourné vers les musiques actuelles se présentent dans les départements de jazz ; car ils sont sûrs d'y trouver un enseignement des musiques

improvisées, souvent utilisé dans les musiques actuelles. Il est également commun de trouver des professeurs de saxophone jazz dans les départements de musiques actuelles.

Donc, le saxophone est un seul instrument qu'il est possible d'apprendre dans les institutions au travers d'esthétique différentes dans des départements distincts. C'est également le cas pour bon nombre d'instruments que l'on retrouve dans des esthétiques différentes comme par exemple la guitare, le piano ou en encore la contrebasse. Pourtant, il existe certains enseignements artistiques qui ne font pas forcément une telle différenciation dans les établissements, tout en proposant l'enseignement d'esthétiques différentes. L'enseignement de la danse permet dans un même cursus l'apprentissage de la danse classique, la danse contemporaine et la danse jazz. Dans ces cursus d'enseignement, « *les volumes horaires d'enseignement sont définis de façon à assurer une formation qui permette à l'élève de se construire une identité artistique dans au moins une des disciplines : danse classique, danse contemporaine, danse jazz.* »¹⁰ Le Conservatoire Musique et Danse du Tarn envisage un cursus complet de l'enseignement de la danse en 3 cycles, avec une orientation dite « normale » comprenant l'apprentissage de la danse classique et contemporaine, et l'orientation dite « spécialisée » comprenant l'apprentissage de la danse classique et contemporaine avec une de ces esthétiques comme étude dominante. Au CRR de Saint-Etienne, les élèves étudient plusieurs esthétiques et doivent faire le choix d'une discipline dominante la 2^{ème} année du 2^{ème} cycle qui peut-être danse classique et/ou jazz.¹¹ Cette façon d'envisagé l'apprentissage de la danse est assez courant dans les conservatoires. Pourquoi ne pas envisager l'enseignement de la musique et donc du saxophone de la même façon ?

¹⁰ Extrait de « *Schémas nationaux d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique, de la danse, et de l'art dramatique.* » du Ministère de la culture et de la communication – direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, novembre 2007.

¹¹ Cf. Cursus des études chorégraphiques du conservatoire à rayonnement régional musique et danse de Saint-Etienne dans Annexe de documents.

II / Et le son dans tout ça ?

II.A – Le son ou les sons ?

« T'as écouté le dernier disque de M. ? Lui, il a vraiment le son !!! »

Il est évident que le saxophone peut avoir une infinité de sons différents. Néanmoins, il apparaît beaucoup moins évident qu'un saxophoniste peut avoir également plusieurs sons différents. Ou alors, il existerait un idéal sonore, un son parfait, LE son. Il est fréquent d'entendre parler d'un musicien comme détenant le son. Pourtant, il apparaît clairement qu'il existe plusieurs musiciens de talent ayant tous des sons très différents. Certains exemples de comparaison sont flagrants, il suffit d'écouter Steve Coleman et Claude Delangle (professeur au CNSMD de Paris) pour comprendre de telles différences. Il s'agit du même instrument mais joué dans deux esthétiques différentes (classique, et jazz). Néanmoins, de tels extrêmes sont également visibles au sein d'une même esthétique. Comparons les sons de différents musiciens de jazz comme John Coltrane et Stan Getz qui jouaient tous deux du saxophone ténor, ou encore Paul Desmond et Charlie Parker qui eux jouaient du saxophone alto. Un même instrument, une même esthétique, mais des sons totalement différents. Il apparaît que quel que soit la musique, et surtout quel que soit le musicien, chaque son est différent.

Alors que cherchons-nous ? Pourquoi passer autant de temps à travailler le son ? Et surtout, dans quelle direction cherchons-nous s'il n'existe pas de son idéal ? Probablement cherche-t-on un son qui a un sens pour nous, par rapport à notre culture. La culture étant propre à chacun, chaque personne a une culture musicale différente de celle du voisin. Il en découle que chaque son est différent. Cela est également, voir plus visible chez les jeunes élèves qui ont souvent une culture moins variée, et qui ont pourtant des sons très différents les uns des autres. Des personnes ayant des cultures musicales communes vont avoir des timbres de sons plus proches que des personnes de culture opposée. C'est pour cela que les musiciens jouant le jazz ont un timbre plus ou moins commun (son puissant et large ...), mais qui les différencie des musiciens jouant le classique ; eux-mêmes ayant en commun des similitudes sonores (son centré et rond ...).

Qu'advierait-il d'un musicien ayant un métissage culturel du jazz et du classique. Est-il inconcevable d'envisager de jouer du jazz avec un son centré, ou l'inverse, du classique avec un son large ?

« Dis, tes élèves ils ont un son dégueulasse, ils font du jazz, ça ne va pas à l'orchestre !!! »

Un tel exemple ne peut que démontrer plusieurs choses : les conceptions qu'ont certains musiciens sur le son du saxophone dans le jazz, les conceptions qu'ont ces mêmes musiciens sur le son que devrait avoir un saxophoniste d'orchestre ; et probablement un problème (contexte musical, matériel adapté ...) du côté de ces élèves au son si repoussant.

Ce pourrait-il qu'un musicien ayant ce métissage culturel classique-jazz pourrait avoir un son polyvalent qui s'adapterait à plusieurs situations ? Prenons l'exemple de Branford Marsalis, excellent musicien de jazz. Il suffit de l'écouter jouer le Concertino da camera¹² de Jacques Ibert pour comprendre qu'il a également une grande culture du saxophone classique. Cependant, quand il joue du jazz, il a un timbre typé jazz ; et quand il joue du classique, il a un timbre typé classique. Cela veut-il dire qu'un même musicien peut avoir plusieurs sons ? Si c'est possible, comment est-ce possible ?

Pour Jean-Denis Michat, son et timbre sont liés à l'attaque, à l'émission du son et au soutien de la pression de l'air ; ainsi qu'à la culture que l'on a de la musique. Il adapte son timbre en fonction du répertoire qu'il joue, en s'inspirant parfois d'un instrument pour jouer une phrase. Il recherche des timbres différents (flûte, clarinette, hautbois, violon, trompette...) en influant sur ces paramètres. Pour lui, un des moyens de transmission de cette culture et de la recherche des timbres passe par l'écoute de morceaux. Il souligne le fait d'avoir une personnalité propre, un son personnel. « *Un peintre qui est capable de faire une toile tel qu'on la confonde avec un original de Picasso, c'est bien, mais ça n'est nullement de la création, c'est de l'imitation, et ça n'a pas d'intérêt. C'est la même chose pour le son.* »

L'imitation n'aurait donc pas d'intérêt pour obtenir une personnalité sonore. Pourtant, il est clair que les élèves font souvent de l'imitation pendant les cours. Il arrive souvent que le professeur montre en jouant, et que l'élève refasse une fois qu'il a eu un exemple. L'imitation est-elle pour autant inutile dans la recherche d'une personnalité sonore ? (cf. chapitre Mimétisme et Imitation) Et comment obtient-on un son personnel ?

¹² CD - *Classic Branford Marsalis*, par Branford Marsalis - Sony Classical, 29 avril 2008

Il explique également qu'un musicien peut adapter son timbre à la musique mais avec un son personnel. « *Je peux jouer dans le style de Marcel Mule, ou de Daniel Deffayet, mais ça n'est pas du Jean-Denis Michat.* » _ « *Stéphane guillaume peut avoir un son New-Orleans, s'il doit en jouer, mais ça n'est pas la musique qu'il joue, il n'enregistre pas de disque de New-Orleans, ce n'est pas le son qu'il a habituellement, mais son timbre qu'il adapte à la musique qu'il joue* ». Un seul son variable au niveau des timbres.

Il s'avèrerait finalement que chaque musicien a un son, une identité musicale qui lui est propre ; et que ce musicien peut comme il le veut (ou le peut) adapter son timbre au style de musique qu'il joue. Ce procédé peut se faire si ce musicien a une forme culturelle ou une forme de représentation de la musique qu'il veut jouer, afin d'être le plus possible dans le contexte de cette musique.

La recherche d'un son est parfois quelque chose d'utopique, car on n'arrive vraisemblablement jamais à l'idéal sonore que se représente notre esprit, (car notre esprit a en référence plusieurs sons) mais plutôt à une approximation plus ou moins proche des représentations que l'on a. Il s'en suit souvent une quête interminable du son. On peut observer cela bien souvent chez les musiciens classiques, mais cela est encore plus fréquent et plus flagrant chez les musiciens de jazz. Il existe tellement de matériel différent que l'on peut tout essayer sans jamais arriver à trouver ce qui nous convient. Et il n'est pas rare de voir un saxophoniste de jazz avec une mallette entière de becs, anches et autres ligatures ; essayant à tout prix de se procurer un saxophone au son spécial pour le jazz, l'idéal étant bien souvent le célèbre saxophone Mark VI dont la rareté et la réputation actuel font plus de lui un instrument de collection avec lequel on se pavane plutôt qu'un instrument de musique que l'on exploite pour ses qualités acoustiques ; surtout que ces instruments n'ont pas tous les qualités que l'on prétend.

Voici ce que Serge Bertocchi exprime au sujet de la recherche du son :

*« Je me permets un conseil pour les jeunes saxophonistes : une fois votre choix d'idéal sonore accompli, CESSEZ DE CHERCHER ! Le mieux est souvent l'ennemi du bien, et ... la quête du bec idéal par de nombreux musiciens de jazz, de l'anche idéale pour de nombreux musiciens classiques ... relève parfois un peu de la pathologie ... »*¹³

¹³ Extrait de « *Conception du son* », par Serge Bertocchi (article écrit dans le cadre de la réflexion commune proposée par Marie-Bernadette Charrier pour les Cahiers du saxophone)

Il faut reconnaître qu'il vaut mieux travailler un matériel en vu d'obtenir un son, plutôt que d'essayer tout le matériel possible et imaginable jusqu'à ce que l'on trouve le son idéal. Néanmoins, même s'il peut paraître évident que l'on fait des choix « d'idéal sonore », il apparaît beaucoup moins évident que l'on atteigne un jour cet idéal sonore dans le travail du son. Notre culture musicale changeant avec le temps, il est plus que possible que notre idéal sonore change également avec le temps.

Même s'il apparaît préférable de travailler un matériel plutôt que d'en changer plusieurs fois ; il est à noter que bon nombre de grands musiciens ont changé plusieurs fois de matériel au long de leur carrière. Un de ces exemples peut être Stan Getz. Voici la liste des différents becs avec leurs ouvertures joués par Stan Getz entre 1945 et 1991 :

- 1945 – 1950 : Bec Otto Link métal Tone Master 4*
- 1950 – 1954 : Bec Brillhart Streamline 7 blanc
- 1954 – 1956 : Bec Berg Larsen ébonite
- 1957 – 1964 : Bec Otto Link ébonite Florida 5*
- 1964 – 1968 : Bec Vandoren ébonite T20
- 1968 – 1971 : Bec Otto Link ébonite Florida 5*
- 1971 – 1974 : Bec Dukoff Hollywood 5 métal modifié et Bec Selmer C** métal refait.
- 1974 – 1988 : Bec Otto Link ébonite Floriba 7* refait et Bec Otto Link ébonite Early Babbitt 5* refait.
- 1989 – 1991 : Bec Meyer ébonite 8S

Stan Getz à donc changé plusieurs fois de bec au cours de sa carrière, sans jamais modifier sa façon de jouer. Pourtant, cela devait engendrer des différences de son, mais peut-être que de telles différences ne sont perceptibles que par le musicien qui joue, et non par les auditeurs. Ces changements de matériel peuvent avoir comme origine une recherche sonore que Stan Getz à effectué tout au long de sa carrière. Il a peut-être cherché toute sa vie un son qu'il n'a jamais obtenu.

Ceci est peut-être une preuve que la recherche du son s'effectue sur un long terme sans forcément d'aboutissement. Il n'y a probablement pas le son parfait, que chaque musicien cherche à obtenir ; mais plutôt un idéal sonore en constante évolution vers lequel on tend à se

rapprocher. Cet idéal sonore se modifie au fur et à mesure que notre culture musicale se forme, et avec cela, nos représentations sonores. Etant donné qu'il n'y a pas de limite à la culture que l'on peut avoir ; il n'y a pas non plus de limite au nombre de représentations sonores que l'on peut avoir. Le musicien peut donc chercher indéfiniment un son par rapport à un contexte donné, et plus ou moins s'en rapprocher. Cela ne l'empêche pas de changer de conception sonore, et donc de son, en fonction d'un nouveau contexte. Il en va ainsi une recherche de différents sons, par modification du timbre, afin de se rapprocher des sons idéaux pour le musicien sans jamais finir de chercher, ces sons idéaux étant en perpétuel changement.

II.B Mimétisme et Imitation

Selon Pierre-Marie Baudonnière¹⁴, «*les comportements mimétiques sont omniprésents* » chez l'être humain. Citons comme exemple l'accent commun que peut avoir les gens d'une même région, et différent selon les régions. «*Les Marseillais ne s'expriment pas comme les Lillois ou les Savoyards, sans que ces accents fassent l'objet d'un enseignement particulier.* » Les comportements mimétiques sont des comportements inconscients qui découlent d'habitudes sans cesse répétées que peut avoir une population.

Toujours selon Pierre-Marie Baudonnière, l'imitation est le fait de vouloir volontairement reproduire les actions faites par une autre personne. Cela implique forcément la prise de conscience de l'autre afin de pouvoir « faire comme elle ». Cependant, l'imitation n'est pas «*sans originalité ni créativité* », contrairement à bon nombre d'idées reçues. L'imitateur ne fait pas que reproduire le comportement d'autrui. «*L'imitation est avant tout sélective, contrairement à la plupart des comportements mimétiques. On n'imité pas n'importe qui, n'importe quoi, n'importe quand, ni n'importe où. [...] C'est en raison de cette sélectivité et de la double conscience de soi et d'autrui qu'elle présuppose que nous considérons l'imitation comme le fondement de l'humanisation [la conscience de l'autre étant uniquement une compétence de l'être humain.] et le moyen qui a rendu possible la culture.* »

¹⁴ D'après « *Le mimétisme et l'imitation* » – Pierre-Marie Baudonnière, éd. Flammarion, 1997

Si le mimétisme est omniprésent dans les relations entre les humains, il en est de même entre un professeur et ses élèves. Le choix du son pris par le professeur lors du cours influence inconsciemment sur le son que développe l'élève. Il est vrai qu'il n'est pas rare de retrouver chez les élèves un son relativement proche (pour ne pas dire quasi identique) de celui de leur professeur. Il n'est pas rare non plus d'entendre des phrases du genre : « tu as les mêmes défauts que ton professeur !!! » Le son (mais également phrasé et tout ce qui caractérise une esthétique) utilisé par le professeur doit être dans le contexte de la musique étudiée, car il influence indirectement sur la culture que développe l'élève. Il peut être intéressant pour l'élève d'identifier ses propres comportements inconscients pour qu'ils deviennent conscients, afin qu'il puisse les analyser et mieux les maîtriser, même si l'identification de ses propres comportements demande parfois du recul et de la réflexion sur la manière dont il joue.

Parmi les processus d'imitation décrits par P-M Baudonnière, nous retiendrons :

- « *l'imitation décalée : forme d'imitation immédiate, elle est exécutée en présence de l'individu imité et peu de temps après la production du comportement du modèle. [...] dans le cas de l'imitation décalée, ce sont les actes nouveaux qui sont retenus.* »

Imitation qui permet à l'élève de « faire comme » le professeur vient de faire. Cela permet de laisser place au tâtonnement pour permettre à l'élève de trouver un résultat se rapprochant du modèle, le professeur pouvant servir plusieurs fois de modèle pour un même comportement.

- « *l'imitation différée : [...] cette forme d'imitation concerne la possibilité pour l'imitateur de reproduire un comportement, préalablement observé, en l'absence du modèle et dans un autre contexte que celui qui avait présidé son apparition.* »

Cette forme d'imitation permet à l'élève de reproduire « à la maison » les différents comportements du professeur, observés pendant le déroulement du cours, en faisant appel à sa mémoire.

Cette sélectivité du processus d'imitation pourrait permettre aux élèves de faire inconsciemment une sélection parmi l'ensemble des informations que transmet malgré lui le professeur par ses faits et gestes. Néanmoins, l'imitation que peut faire l'élève de son professeur n'est jamais une reproduction identique. L'élève fait une sélection de ce qu'il

imite, permettant ainsi son développement et la construction de sa propre identité musicale. L'imitation ne serait donc en rien un processus à négliger, s'il n'est pas le seul processus cognitif entre un professeur et ses élèves, et s'il est accompagné de l'explication de l'intérêt de l'objet imité, dans son contexte musical. L'imitation est donc un moyen qui permet de se rapprocher d'un modèle permettant, à la suite de plusieurs recherches. Elle ne permet donc pas de se créer une personnalité sonore sur l'instant, mais d'obtenir un résultat sonore proche de la source. En variant les sources sonores, le professeur fait varier les imitations de l'élève. Ce dernier a donc par la suite plusieurs sources d'imitations, dans lesquels il peut piocher pour créer sa propre identité musicale.

III.C Le rôle du professeur.

Il apparaît visiblement que chaque musicien a un son qui lui est propre, est qu'il peut, en fonction de sa culture et de la musique qu'il joue adapter le timbre de son instrument pour être dans le contexte de cette musique. L'élève étant avant tout un musicien, il incombe au professeur de transmettre à ses élèves les compétences de changement de timbre en fonction du contexte musical. L'élève saxophoniste sera pratiquement obligé, un jour ou l'autre, de se confronter à des styles de musique variés. Il est donc intéressant pour le professeur de préparer l'élève à réagir dans ces situations.

Le professeur doit être au clair avec ce qui définit le son jazz ou classique. Étant donné qu'il est très répandu en France d'étudier d'abord le classique avant de faire du jazz, il est monnaie courante que les professeurs de jazz aient déjà étudié le saxophone classique ; ainsi ils ont une représentation de ce que peut-être un son classique. Idem pour les professeurs de saxophone classique. Il paraît impossible qu'un professeur de saxophone classique n'ait jamais entendu de jazz joué au saxophone. Tout professeur a une représentation de ce que peut être un son classique, et un son jazz. Libre à eux d'orienter leur enseignement vers l'un, l'autre, ou les deux.

Essayons de définir un peu précisément ce qui différencie un son jazz d'un son classique :

Michel Goutagny¹⁵ dit que « dans le domaine du jazz, il y a – peut-être – une sonorité « jazz » globalement parlant qui fait qu'un musicien appartient ou pas au « jazz ». La sonorité est définie par :

- la manière de souffler, [large]
- l'embouchure, la position du bec, [souvent la lèvre inférieure n'est pas repliée sur les dents]
- le phrasé, [les croches liées par deux en partant de la deuxième du temps]
- les attaques, [souvent grosse, « ffftu »]
- le vibrato, [parfois très ample de le style de Coleman Hawkins par exemple]
- les notes choisies,
- les inflexions qu'elles subissent... [bend, growl...]

La sonorité du jazz fait référence à une approche culturelle du phrasé, notamment inspirée des chanteurs/chanteuses de « gospel » et « spirituals » et valorise les différenciations individuelles. »

Il est probable que les éléments qui définissent une sonorité jazz selon Michel Goutagny peuvent être les mêmes que ceux qui peuvent définir une sonorité classique :

- La manière de souffler, (centré)
- L'embouchure, la position du bec, (souvent la lèvre inférieure repliée sur les dents)
- Le phrasé, (souple et précis dans l'articulation)
- Les attaques, (précise dans toutes les tessitures et toutes les nuances)
- Le vibrato, (souvent rapide)
- Les inflexions que les notes subissent (flatt, slap, multiphoniques...)

Il y a certain types de sonorités qui font école aujourd'hui comme « l'école [de Claude] Delangle qui peut être caractérisé par :

« - Un son droit, puissant, précis pouvant aller du ppp à fff, quelque soit la note jouée, c'est la couleur du son qui compte.

- une maîtrise parfaite de l'instrument (technique du souffle, digitale et buccale). »
(Propos recueillis auprès de Jean-Michel Pirollet, élève de Claude Delangle) »¹⁶

¹⁵ Extrait de « *Le saxophone en quête d'une identité* » par Michel Goutagny, CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 1995 - 1997

Que le professeur ait la volonté de transmettre sa propre conception d'un idéal sonore ou non (par mimétisme ou imitation de l'élève entre autre), il doit aider l'élève à travailler le son et à lui faire prendre conscience de l'importance de la sonorité dans la musique, sans forcément que la sonorité de l'élève corresponde à l'idéal du professeur.

Néanmoins, il est parfois difficile pour l'élève débutant de se placer dans la recherche d'un son. En effet, il ne sait bien souvent pas quoi chercher, il n'a peut-être même pas conscience que l'on peut travailler et chercher un son particulier. Néanmoins, il y a un travail sur le son même chez les élèves débutants au travers de la recherche sur l'instrument. Les problèmes souvent rencontrés sont de l'ordre de l'émission du son. La recherche s'oriente vers une plus grande facilité d'émission du son, par exemple dans les aigus et/ou les graves. Indirectement, l'élève fait un travail sur son embouchure et sur sa façon de souffler. Il en suit une modification du rendu sonore de ce que l'élève joue. L'élève débutant travail donc le son sans forcément en avoir conscience, contrairement à un élève plus avancé qui lui a peut-être plus d'idées sur le son qu'il recherche.

L'élève débutant a une culture du saxophone qu'il a besoin de développer. Le professeur doit donc, et ce de différentes manières, amener l'élève à se forger sa propre culture. Il pourra ainsi orienter de plus en plus précisément sa recherche sur le son qu'il souhaite obtenir. Le professeur peut aider la recherche de l'élève en lui faisant travailler des morceaux de répertoires variés, afin que l'élève puisse développer une culture la plus vaste possible. Il aura alors la possibilité de faire ses propres choix quant à sa recherche sonore.

Comment est-il possible de se forger une personnalité musicale ? L'idée de ne pas faire comme tout le monde, que chacun souhaite faire à sa manière, fait que chaque musicien cherche sa propre personnalité musicale. Le professeur doit aider l'élève à se forger sa propre identité.

Il tout à fait possible de reconnaître certains grands compositeurs à leurs musique. Il suffit d'écouter du Mozart pour reconnaître du Mozart. Il en va de même pour Beethoven. Les compositeurs qui ont marqué l'histoire étaient également de très bons musiciens et les grands interprètes de l'époque étaient le plus souvent des compositeurs. Fait qui s'est perdu chez les musiciens classiques d'aujourd'hui. Le fait que les compositeurs soient des musiciens reconnus n'est peut-être pas un hasard, la création développe le sens artistique et la personnalité musicale. Mais de nos jours, les interprètes de musique classique se contentent

¹⁶ Extrait de « *Le saxophone en quête d'une identité* » par Michel Goutagny, CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 1995 - 1997

de jouer les morceaux de leur répertoire. Pourtant certains enseignements artistiques comme la danse envisagent dans leur cursus la composition. Il est prévu dans les Schémas Nationaux d'Orientation Pédagogique l'« *approche pratique et (ou) théorique [de] répertoires ; improvisation ; composition* » dès le 1^{er} cycle.¹⁷

Il est probable que la composition soit un moyen efficace pour aider l'élève à développer sa créativité et sa personnalité. L'écriture de mélodies peut-être un exercice fort intéressant. Les élèves pratiquent bien souvent cet exercice avec intérêt car ils ont pour une fois la possibilité de réaliser ce qu'ils ont envie. L'écriture faite par l'élève est constituée de l'ensemble des connaissances qu'il a de la musique. Ces compositions peuvent d'ailleurs être un miroir reflétant la culture de l'élève. Encadrée de contraintes guidant l'écriture, tout en laissant suffisamment de libertés, la composition est un outil à utiliser pour développer la personnalité l'élève.

Même s'il est possible d'avoir des sons relativement proches avec du matériel différent, comme avec pour exemple Stan Getz qui a changé plusieurs fois de bec au cours de sa carrière sans que l'auditeur ne l'entende forcément ; ce son n'est pas identique quel que soit le matériel. Chaque matériel est différent et influe d'une manière ou d'une autre sur le son. L'idée de son est donc forcément liée au matériel utilisé. Le professeur connaît ce matériel et oriente l'élève vers celui dont ce dernier a besoins en rapport avec le(s) choix esthétique(s) de ce dernier. Ce même professeur doit faire également le choix du matériel acheté par l'école pour le parc instrumental, il choisit donc en partie les orientations esthétiques que vont prendre les élèves qui vont jouer sur ce matériel.

Serge Bertocchi¹⁸ discute le choix du matériel ainsi :

« Je me permets aussi de relativiser l'influence du choix du matériel : si pour un élève débutant le choix instrumental aura une incidence considérable sur sa sonorité, il semble que ce soit beaucoup moins flagrant pour un musicien accompli. J'ai eu personnellement la chance d'écouter un des meilleurs musiciens français — un modèle pour moi en ce qui

¹⁷ Extrait de « *Schémas nationaux d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique, de la danse, et de l'art dramatique.* » du Ministère de la culture et de la communication – direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, novembre 2007.

¹⁸ Extrait de « *Conception du son* », par Serge Bertocchi (article écrit dans le cadre de la réflexion commune proposée par Marie-Bernadette Charrier pour les Cahiers du saxophone)

concerne la maîtrise de la sonorité classique — s'exprimer tour à tour sur trois marques d'instruments différents à quelques années d'intervalle. Le plus frappant était justement l'homogénéité du résultat sonore, qui ne me semblait guère affecté par ces modifications "périphériques". Ce qui n'implique nullement qu'il ne percevait quant à lui aucune différence (je ne suis pas à sa place pour en parler), mais qu'un point de vue extérieur avait certaines difficultés à déceler "à l'oreille" les qualités qui avaient motivé ses choix. On pourra également observer que si deux musiciens échangent leur matériel, le résultat sonore ne variera souvent que de manière légère pour chacun, alors que les différences parfois substantielles de sonorité des deux individus restent assez constantes ...

J'ai l'habitude de classer par ordre d'importance l'influence des variations de matériel selon les critères suivants :

- 1) choix du bec. Ce qui implique aussi a : type de chambre ; b : ouverture*
- 2) Choix des anches : type de taille (classique/jazz) ; b : force ; c : marque*
- 3) Bocal*
- 4) Ligature*
- 5) Instrument (la marque intervient aussi en 3, évidemment)*

Pour rester dans le domaine du choix du matériel, certains aspects pourront avoir une certaine importance sur le choix de chaque musicien : ergonomie et justesse. Je tiens à préciser que je n'entends pas par là la précision de l'accord de chaque note par rapport à un accordeur, mais "en situation", à l'orchestre, en ensemble, dans divers contextes ... Le choix d'un matériel avec lequel on se sent à l'aise aura une influence, certes indirecte mais ô combien importante, sur la qualité de la sonorité. »

L'expérience est facile à réaliser, même avec des débutants. Prenez deux élèves, faites leur jouer un morceau avec leurs instruments respectifs et enregistrez les. Puis, réenregistrez-les jouant ce même morceau mais chacun jouant sur l'instrument de l'autre. Les élèves auront des sensations de jeu meilleurs ou moins bonne, mais en tout cas différentes des sensations qu'ils ont sur leur propre instrument. Ils auront peut-être la sensation d'avoir des sons totalement différents. Pourtant, il y a une forte probabilité pour que leurs sons n'apparaissent pas si différents que d'habitude ; l'enregistrement étant là pour en témoigner. Le matériel à donc une importance considérable pour le confort de jeu du musicien, mais une importance

moindre quant à la perception de l'auditoire. L'auditoire entendra peut-être plus une différence de confort de jeu qu'une différence de sonorité.

Même si le matériel a une influence indiscutable sur la qualité de la sonorité recherchée, il apparaît néanmoins qu'il n'est pas du tout inconcevable de faire un travail sur une sonorité jazz avec du matériel classique, et inversement, du classique avec du matériel de jazz. Le matériel n'est qu'un catalyseur qui permet un aboutissement de la recherche sonore. Certains musiciens font volontairement un travail de son sur un matériel d'esthétique différente afin d'être moins influencé par un matériel trop typé. D'autres musiciens ont directement trouvé une identité sonore au travers d'un matériel typé d'une esthétique différente, comme par exemple Kenny Garrett qui joue avec un bec Selmer classique.

Le son et ses différents timbres sont intimement liés par la culture qu'a le musicien qui joue. Par quel procédé adapte-t-on le timbre à la musique que l'on joue ?

Joël Jorda (professeur de clarinette au CRD de Vichy) a réfléchi sur sa propre façon de faire. Il adapte sa sonorité au répertoire. Il utilise un timbre pour jouer Mozart qui est différent de celui utilisé pour jouer Brahms. Mais cette adaptation se fait de manière inconsciente. Le changement est automatique. Pour lui, cela provient de sa culture musicale. Il a une représentation d'un son qui correspond à un répertoire. Cette représentation se forge grâce à des écoutes de morceaux différents. Il reconnaît des similitudes au niveau du son sur un même répertoire et en fait une représentation qui devient inconsciemment sa référence, dont il s'inspire quand il joue lui-même ce répertoire.

Ce sera alors au professeur d'amener l'élève à développer sa culture musicale pour que ce dernier ait des références de son auquel il puisse faire appel lorsqu'il doit jouer certains morceaux d'un répertoire. L'élève peut alors orienter le timbre de son instrument en jouant sur différents paramètres que sont le soutien de l'air, le volume d'air envoyé dans l'instrument, le maintien de l'anche en serrant ou relâchant les lèvres, l'ouverture de la gorge et la rondeur de la cavité buccale. Il faut ajouter à cela toutes les caractéristiques que peuvent engendrer le matériel utilisé (ouverture du bec, force de l'anche etc.)

Le travail du son n'est pas un apprentissage isolé des autres apprentissages nécessaires pour jouer du saxophone. C'est un travail qui se fait avec d'autres apprentissages comme le travail de l'articulation ou du phrasé. Le travail du son ne se fait pas qu'avec des poses de son.

Il est important de travailler le son en même temps qu'autre chose. L'élève peut par exemple travailler le son en faisant des gammes avec différentes articulations, ou encore en jouant des phrases d'un chorus qu'il fait ou qu'il a relevé en prenant soin de respecter le phrasé. Il est possible également de travailler le son en jouant les overtones à partir des notes graves de l'instrument, ou encore en jouant des études telles que les études de Guy Lacour ou celles de Ferling. Le travail du son ne doit jamais être sorti de son contexte. Les attaques, le phrasé, le placement rythmique, sont des éléments qui permettent de caractériser un style ou la manière de jouer d'un musicien connu. Il est primordial de respecter tout cela lorsque l'on veut travailler le son qui correspond. Pour travailler le son dans le style de John Coltrane par exemple, il faut travailler avec ses phrases, avec son phrasé, en jouant sa musique. Chaque son est lié à un contexte musical, et le son est lié à la manière dont il est utilisé.

III / Vers une identité de saxophoniste.

III.A – Propositions de cursus

Il existe aujourd'hui plusieurs écoles où les enseignements du saxophone classique et du saxophone jazz cohabitent au travers d'un même cursus dans les institutions. Par exemple, le Conservatoire de musique de Neuchâtel en Suisse. Ce dernier propose entre autre un cursus « Jazz – Classique »¹⁹ dans lequel sont adaptés, pour les élèves qui les suivent, des cours de classique et de jazz. Ce cursus est divisé en quatre degrés : Elémentaire, secondaire I, secondaire II et terminal. Ces degrés comprennent des cours avec un professeur spécifique jazz, des cours avec un professeur classique, des cours de théorie jazz et des cours d'atelier collectif. Plus le niveau de l'élève est élevé, plus la durée des cours est longue. Mais il n'y a pas de nouveau cours qui s'ajoute avec l'évolution de l'élève. Tous les cours sont suivis dès le début des études.

¹⁹ cf. Annexe de documents

Les propositions suivantes de cursus d'étude ne sont pas une fin en soit, mais plutôt une façon parmi tant d'autres d'envisager l'enseignement du saxophone, adaptées à une structure telle que peut l'être un CRC, CRD ou encore CRR comprenant un département de musique classique et un département de jazz. Il est évident que chaque professeur peut et doit apporter ses idées propres afin de chacun y retrouve son compte. Ces propositions de cursus ne sont en rien un remplacement aux cursus déjà existants mais plutôt un cursus parallèle aux cursus de jazz et de classique déjà existants qu'il serait possible de mener dans un établissement proposant ces deux esthétiques.

Au jour d'aujourd'hui, le saxophone trouve son identité au travers du jazz et/ou du classique. Pourtant, l'enseignement est réparti entre deux départements. Pourquoi ne pas envisager un cursus mettant à disposition de l'élève des enseignements de type classique, ainsi que des enseignements de type jazz. Michel Goutagny avait déjà envisagé un cursus pour l'enseignement du saxophone :

« Pour les petites structures associatives pas exemple, des binômes de professeurs de saxophone pourraient être imaginés de telles sorte que ces deux professeurs interviennent dans deux écoles de musique différentes. Ces professeurs devront laisser leurs élèves (leurs classes) à un autre professeur n'étant pas du « même bord » et travailler avec d'autres élèves qui ne l'auront peut-être pas souhaité... Nous pensons que c'est un pari à tenter et, bien que cela puisse paraître très (voire trop) novateur voire impossible (à gérer sur le plan administratif par exemple mais pas seulement), ce système nous semble la voie ouverte à un fabuleux avenir pour les professeurs de saxophone. Le rapprochement entre les disciplines SAXOPHONE et JAZZ est nécessaire et vital pour ce même saxophone.

A l'intérieur d'une importante structure (type EMM, EMMA, ENM, CNR), il serait proposé à l'élève un enseignement bilatéral avec deux spécialistes : un professeur diplômé(e) ou certifié(e) de SAXOPHONE et un second diplômé(e) ou certifié(e) de JAZZ. L'élève pourrait ainsi accéder à un éventail beaucoup plus vaste de genres musicaux et de conceptions instrumentales et bénéficier, par la même occasion, du savoir-faire de spécialistes ayant des compétences différentes sur le même instrument. Ce procédé serait le garant de l'accès à une culture générale qui permette à l'élève de grandir puis de s'orienter plus spécifiquement en troisième cycle suivant ses préférences et ses affinités. »²⁰

²⁰ Extrait de « *Le saxophone en quête d'une identité* » par Michel Goutagny, CEFEDEM Rhône-Alpes, promotion 1995 - 1997

Ce cursus au combien intéressant envisage un enseignement plus large, esthétiquement parlant du saxophone. Le cursus suivant envisage un enseignement du saxophone au travers d'un travail comprenant plusieurs cours (pas uniquement des cours de saxophone) dans des esthétiques différentes.

Voici les cours qui sont le plus souvent proposés aux élèves dans les institutions aujourd'hui :

<u>Groupe :</u>	<u>En Classique :</u>	<u>En Jazz :</u>
I/	– Formation musicale	– Harmonie jazz
II/	– Cours instrumental	– Cours instrumental
III/	– Ensemble instrumental	– Combo
IV/	– Orchestre	– Bigband
V/	– Histoire de la musique	– Histoire du jazz
VI/	– Ecriture	– Arrangement
	– Analyse	

Ce cursus proposerai aux élèves un sorte de « cursus à la carte », réparti en trois cycles de plusieurs années chacun, comme le prévoient les Schémas Nationaux d'Orientation Pédagogique. Chaque année, l'élève devra choisir parmi toutes ces propositions 5 cours différents qu'il suivra toute l'année. L'année suivante, les cours peuvent ou non être changés. A terme de son cursus, l'élève devra avoir suivi au moins chaque cours proposé pendant 5 ans (avec possibilité de faire 5 ans avec Analyse et Ecriture). Chaque année, le cursus de l'élève devra comprendre au moins un cours du groupe I, un cours du groupe II, un cours du groupe III, un cours du groupe IV, un cours du groupe V et un cours du groupe VI. Il en sera de même pour les examens de fin de cycle (les groupes II et III pouvant être examinés au cours d'une même épreuve). Les cours de chaque groupe seront au libre choix de l'élève.

Au terme de son cursus, l'élève présentera un examen délivrant un diplôme de saxophone, ou un diplôme de saxophone classique et jazz, suivant l'appellation que préfère le directeur d'établissement délivrant les diplômes. L'élève devra justifier d'unités de valeur des groupes I, II/III, IV, V et VI ; soit cinq en tout pour pouvoir être diplômé.

L'intérêt de ce cursus et de pouvoir proposer à l'élève une formation comprenant les cours de jazz et de classique. Il sera ainsi mieux préparé à ce qu'est un saxophoniste au sens large. De plus, il ne sera fermé ni à l'une, ni à l'autre de ces esthétiques et aura l'obligation de

se confronter au classique et au jazz. Ce cursus a également l'avantage de laisser l'élève en partie maître de ses choix dans les esthétiques des cours qu'il suit, et il peut ainsi se choisir sa propre orientation afin qu'il se forge sa propre identité musicale. L'inconvénient de ce cursus est la quantité de chose que doit faire l'élève. L'élève doit s'adapter aux cursus.

Il est également possible d'envisager une autre forme de cursus. Un cursus qui ne nécessiterait pas une restructuration et une réorganisation des cours proposés. Mais il faudrait alors supprimer toutes les mentions des esthétiques existantes. Plus de classique, de jazz, de musiques actuelles... Mais il faudrait penser l'apprentissage de la musique comme une seule chose, et non pas comme une somme de possibilités d'apprentissages. La musique est constituée du jazz, du rock, du classique etc. Pourquoi ne pas envisager des cours de formation musicale expliquant les fonctionnements de plusieurs musiques et non pas exclusivement ceux du classique ; des cours d'harmonie expliquant le jazz et le classique ; et des cours d'instruments éclectiques ? Cela paraît utopique étant donné la formation que devraient recevoir les enseignants. Mais cela existe pourtant déjà dans certaines écoles de musique associatives où certains professeurs assurent les cours dont ils ne sont pas spécialistes, le manque d'enseignant dans ces structures ne laissant parfois pas le choix. Il n'est pas rare de voir un professeur d'instrument assurer les cours de formation musicale. Un professeur enseigne en faisant référence à sa culture. Si le professeur de formation musicale a une culture du rock, son enseignement sera forcément marqué par la culture rock. Il serait intéressant d'avoir des professeurs issus de cultures différentes. Ou alors serait-il possible de changer de professeur en cours d'année ? Imaginons une classe d'harmonie qui aurait un professeur d'harmonie classique une partie de l'année, et un professeur d'harmonie jazz l'autre partie de l'année. Dans ce cas, ce n'est pas l'élève qui s'adapte au cursus, mais plutôt la structure enseignante qui s'adapte aux élèves. La structure délivre alors un diplôme de musique au sens large. L'élève diplômé n'est pas spécialiste d'une esthétique, mais compétent en musique, capable de faire face à plusieurs situations.

III.B – Conclusion

Le travail du son est donc un travail de longue haleine. Les exigences de chaque musicien (et donc de chaque élève) en recherche sonore sont différentes. Et ces exigences changent au fur et à mesure que le musicien fait évoluer sa culture musicale. Le travail du son est donc illimité dans le temps. Il n'existe pas de musicien qui puisse dire « ça y est, j'ai fini de travailler le son ». Ce travail pour acquérir une sonorité est un exercice qui peut-être parfois plaisant, suscitant l'envie d'avoir un son qui se rapproche de ce que l'on cherche. Nos conceptions sonores changeant en permanence, notre son est lui aussi en perpétuel changement.

La recherche sonore va de paire avec la recherche de matériel. Mais si deux musiciens jouent sur le même matériel, il en sortira forcément un son différent. Ce n'est donc pas uniquement le matériel qui fait le son, mais bien le musicien avant tout. Il est vrai comme le dit Serge Bertocchi que les changements constants de matériel chez les saxophonistes « *relève parfois un peu de la pathologie* » et qu'il est préférable de travailler un matériel pour obtenir le son que l'on veut plutôt que de changer indéfiniment de matériel jusqu'à trouver celui qui correspond le plus à notre idéal sonore. Recherche qui bien souvent n'aboutit jamais.

Le son est toujours pertinent dans un contexte donné, et n'importe quel son ne va pas dans n'importe quelle musique et il est important de travailler le son recherché dans son contexte musical. Il est du rôle du professeur d'accompagner l'élève dans sa recherche sonore en proposant différents contextes musicaux afin que l'élève puisse travailler différentes musiques et donc différents sons avec tout ce qui fait ces musiques (phrasé, articulations ...). C'est à l'enseignant de faire attention à ce que le travail du son de l'élève soit fait dans un contexte musical précis. De plus, le professeur doit lui-même, lorsqu'il enseigne une musique, se mettre dans ce contexte musical car une majeure partie de ce qu'apprend l'élève se fait par mimétisme et/ou par imitation. L'élève ne pourrait comprendre une chose si le professeur lui dit de faire quelque chose alors que ce dernier ne fait pas lui-même ce qu'il demande.

L'identité du saxophoniste se forge au fur et à mesure qu'il joue et travaille le son. Son identité et donc sa personnalité sonore évolue en même temps qu'il fait évoluer sa culture musicale. Il y a aujourd'hui beaucoup de cultures musicales auxquelles on peut se confronter. Il est même bien rare qu'un musicien ne soit confronté qu'à une seule culture. Il apparaît donc incohérent de se forger son identité sur une culture. Musicien classique ? Musicien de jazz ? Et pourquoi pas tout simplement saxophoniste ? Voire même ... musicien ?

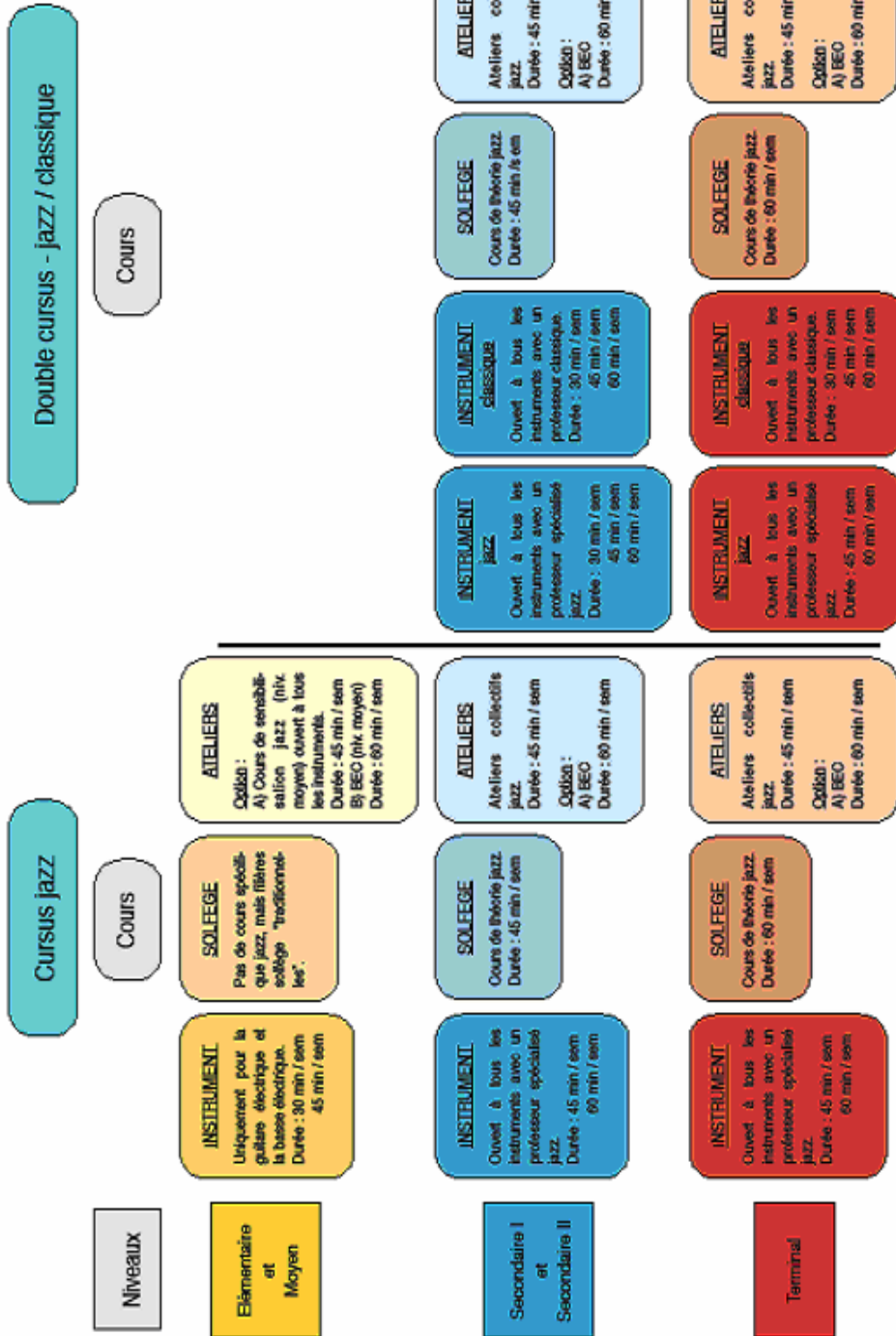
IV / Bibliographie

- BICHON Serge, *Jouer du saxophone* : éd. Choudens
- BAUDONNIERE Pierre-Marie, *Le mimétisme et l'imitation* : éd. Flammarion, 1997
- BERTOCCHI Serge, *Conception du son* : Cahier du saxophone N°17 (article écrit dans le cadre de la réflexion commune proposée par Marie-Bernadette Charrier pour les Cahiers du saxophone)
- *Dictionnaire du Jazz* : éd. Robert Laffont, 2000
- GOUTAGNY Michel, *Le saxophone en quête d'une identité*, mémoire du CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 1995 – 1997

Discographie

MARSALIS Brandford, *Classic Branford marsalis* : Sony Classical,
29 avril 2008

V / Annexe de documents





CURSUS DU DÉPARTEMENT JAZZ

Degré élémentaire

Cours obligatoires :

- Un cours d'instrument avec un professeur non spécifique (classique ou jazz).
Durée : 30 minutes (minimum).
- Un cours de langage musical (2 ans).
Durée : 45 minutes.

Remarques :

Le niveau élémentaire ne concerne que les cours de guitare électrique et de basse électrique.

L'élève peut être dans deux degrés différents avec les cours d'instrument et de théorie et n'est donc pas obligé de passer les examens simultanément.

L'élève ne peut pas être dans un niveau de langage musical inférieur à celui de l'instrument.

Degré moyen

Conditions :

- Pour l'instrument : avoir réussi les examens d'entrée en degré moyen.
- Pour le langage musical : avoir réussi les examens d'entrée en degré moyen.

Cours obligatoires :

- Un cours d'instrument avec un professeur non spécifique (classique ou jazz).
Durée : 30 minutes (minimum).
- Un cours de langage musical (2 ans).
Durée : 45 minutes.

Cours facultatifs :

- Un atelier de sensibilisation au jazz de 1 à 2 ans (conseillé : 2 ans).
Durée : 45 minutes.
- Un atelier avec le big band des élèves du conservatoire (BEC).
Durée : 60 minutes.

Remarques :

Le niveau moyen ne concerne que les cours de guitare électrique et de basse électrique.

L'élève peut être dans deux degrés différents avec les cours d'instrument et de théorie et n'est donc pas obligé de passer les examens simultanément.

L'élève ne peut pas être dans un niveau de langage musical inférieur à celui de l'instrument.



SAXOPHONE

FICHE D'ACQUISITIONS DE FIN DE CYCLE SERVANT AU CONTROLE CONTINU

1^{er} CYCLE

POSTURE :

Corps <ul style="list-style-type: none">- stabilité des jambes et du bassin- épaules droites- buste droit- poignets non cassés- mains arrondies	Embouchure <ul style="list-style-type: none">- tenue du bec (les dents)- joues non gonflées- position de l'anche vérifiée Instrument par rapport au corps <ul style="list-style-type: none">- hauteur
--	--

TECHNIQUE :

Respiration <ul style="list-style-type: none">- par la bouche Emission et soutien des notes <ul style="list-style-type: none">- pression- attaque- qualité du son- gestion de la salive	Technique des doigts <ul style="list-style-type: none">- levée des doigts- bascule du pouce gauche (clé d'octave)- synchronisation de la langue et des doigts Connaissance de la technique d'accord (tirer ou enfoncer)
---	---

MUSICALITE :

Respect du texte

- notes
- rythmes
- tempo
- phrasés
- articulations
- nuances

ENGAGEMENT MUSICAL :

- pratique collective (musique de chambre, orchestre, chœur...)
- l'élève propose des pièces qu'il a envie de jouer

Suivant l'évolution de l'élève, le professeur peut établir un tableau de notations - éventuellement daté - concernant chaque paramètre.



SAXOPHONE

FICHE D'ACQUISITIONS DE FIN DE CYCLE SERVANT AU CONTROLE CONTINU

2^{ème} CYCLE

POSTURE : (approfondissement des acquis du 1^{er} cycle)

<p>Corps</p> <ul style="list-style-type: none"> - stabilité des jambes et du bassin - épaules droites / buste droit - poignets non cassés - mains arrondies 	<p>Embouchure</p> <ul style="list-style-type: none"> - tenue du bec (les dents) - commissure des lèvres - joues non gonflées - importance du choix de l'anche <p>Instrument par rapport au corps</p> <ul style="list-style-type: none"> - hauteur
--	--

TECHNIQUE : (approfondissement des acquis du 1^{er} cycle)

<p>Respiration</p> <ul style="list-style-type: none"> - par la bouche - abdominale - régularité du son <p>Emission et soutien des notes</p> <ul style="list-style-type: none"> - pression - attaque en rapport avec le phrasé - vibrato 	<p>Technique des doigts</p> <ul style="list-style-type: none"> - levée des doigts - bascule du pousse gauche (clé d'Octave) - synchronisation - connaissance des doigtés de trilles (g et d) - connaissance de doigté de correction (justesse) <p>Synchronisation de la langue et des doigts</p> <p>Savoir s'accorder par rapport au piano</p>
---	--

MUSICALITE : (approfondissement des acquis du 1^{er} cycle)

<p>Respect du texte</p> <ul style="list-style-type: none"> - notes / rythmes - tempo - phrasés 	<ul style="list-style-type: none"> - articulations - nuances <p>Compréhension et interprétation</p> <p>Ecoute de l'accompagnement</p>
--	---

ENGAGEMENT MUSICAL :

- pratique collective (musique de chambre, orchestre,...)
- participation à des stages, des concerts, des auditions, des rencontres, des échanges, des pratiques collectives... aller aux concerts et /ou aux spectacles vivants
- implication dans la vie de l'établissement
- l'élève propose des pièces qu'il a envie de jouer

Suivant l'évolution de l'élève, le professeur peut établir un tableau de notations - éventuellement daté - concernant chaque paramètre.



SAXOPHONE

FICHE D'ACQUISITIONS DE FIN DE CYCLE SERVANT AU CONTROLE CONTINU

3^{ème} CYCLE

POSTURE : approfondissement des acquis du 2^{ème} cycle en ajoutant:

souplesse d'embouchure /correction

TECHNIQUE : (approfondissement des acquis du 2^{ème} cycle)

Respiration <ul style="list-style-type: none">- par la bouche- abdominale- régularité du son Emission et soutien des notes <ul style="list-style-type: none">- pression- attaque en rapport avec le phrasé- justesse d'intonation- vibrato	Technique des doigts <ul style="list-style-type: none">- levée des doigts- bascule du pousse gauche (clé d'Octave)- synchronisation- connaissance de doigté de trilles (g et d) Synchronisation de la langue et des doigts Connaissance des doigtés de correction (justesse) Savoir s'accorder par rapport au piano
---	---

MUSICALITE : (approfondissement des acquis du 2^{ème} cycle)

Respect du texte <ul style="list-style-type: none">- jeu adapté au style- réel travail de musique de chambre avec piano si possible- travail sur le timbre	<ul style="list-style-type: none">- éprouver le cas échéant son programme d'examen en public (pour une meilleure appréhension de la prestation)- écoute et pratique de répertoires différents- acquisition des différents modes de jeux utilisés dans le répertoire (flatt, slap, vibrato, etc. ...)
---	--

ENGAGEMENT MUSICAL :

- pratique collective (musique de chambre, orchestre,...)
- participation à des stages, des concerts, des auditions, des rencontres, des échanges, des pratiques collectives... aller aux concerts et /ou aux spectacles vivants
- implication dans la vie de l'établissement
- l'élève propose des pièces qu'il a envie de jouer

Suivant l'évolution de l'élève, le professeur peut établir un tableau de notations - éventuellement daté - concernant chaque paramètre.

Conservatoire à Rayonnement Régional
Musique et Danse
de Saint-Etienne

CURSUS des Études CHORÉGRAPHIQUES:
Généralités

Caractéristiques du cursus des études Chorégraphiques

- Les Etudes Chorégraphiques sont réparties en 4 Cycles

-**Cycle 1** : Elèves débutants (âge : 7/10 ans)

-**Cycle 2** : Elèves issus du cycle 1 après examen sur épreuves

-**CYCLE 3** : Elèves issus du cycle 3 (après réussite de l'examen de passage)

-**Cycle 4 « Orientation Professionnelle »** : Concours d'entrée obligatoire ; avec entretien de motivation

Chaque cursus se définit par :

- La notion de globalité des études Chorégraphiques
- Un dispositif d'évaluation spécifique ; en fonction des objectifs fixés pour chaque fin de cycle

1) Une discipline dominante au choix dès la 2^{ème} année du Cycle 2

⋮

Danse classique et/ou danse contemporaine

2) Des disciplines complémentaires obligatoires

- Formation musicale pour Danseur
- Pratique collective (spectacle et travaux chorégraphiques)
- Notation chorégraphique
- Analyse Fonctionnelle du Mouvement Dansé dès la fin de Cycle 2
- Erudition: histoire de la danse dès la fin de Cycle 2

ORGANISATION DE LA SCOLARITÉ

- 1 -) Filière “ traditionnelle” (Enseignement en dehors du temps scolaire)
- 2 -) Filière dite à “Classes à Horaire Aménagé Danse” (CHAD) : dès la 6^{ème}, en fonction d’une motivation particulière et en liaison avec l’Education Nationale, les élèves y suivent parallèlement les études générales et les études chorégraphiques.

OBJECTIFS ET PRINCIPES GÉNÉRAUX DES ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES

Cycles 1, 2, 3:

- ❖ Épanouissement de la personnalité de l’élève
- ❖ Acquisition de méthodes de travail et de l’autonomie
- ❖ Maîtrise d’éléments techniques propres à chaque cycle
- ❖ Capacité à construire une interprétation
- ❖ Capacité à développer un projet artistique personnel
- ❖ Développement de l’écoute intérieure, du sens critique, de la créativité, de la curiosité musicale et chorégraphique.

Cycle 4 «Orientation Professionnelle » (diplôme d’études chorégraphiques - (DEC)

◆ Les objectifs généraux développés pour les cycles 1,2 et 3, sont toujours de rigueur et par conséquent approfondis.

◆ En revanche et dans ce cycle, les études sont résolument orientées autour d’une logique “professionnelle” ; les Etudiants admis ont par conséquent l’obligation de se préparer aux “métiers de la scène”: expérience de la scène, composition, improvisation, approfondissement de la connaissance du patrimoine chorégraphique, travaux personnels et collectifs.

Mots clefs et thématiques

Il est compliqué pour un saxophoniste de se trouver une identité propre. Classique, Jazz, ... La chose est autant voire plus difficile pour l'apprenant. Comment amener l'élève à développer son propre son et par la même occasion, sa propre personnalité sonore ? Pourquoi l'enseignement du saxophone classique et jazz ne pourrait pas se faire en envisageant un même cursus plutôt qu'un enseignement dans des départements d'esthétiques différentes ?

Saxophone – enseignement – travail du son – identité sonore – mimétisme et imitation – classique – Jazz