

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

Mémoire

**LA PLACE DE LA LIBERTE EN
INTERPRETATION**

FEDER
Sandy
Diplôme d'État
Professeur de Musique
Spécialité : Harpe

Formation Initiale
Promotion 2007-2010
Session Juin
Référent : Gérard Chemama
Expert corps et expression
artistique

SOMMAIRE

INTRODUCTION	2
I. Présentation du concept d'interprétation dans le domaine musical	3
1. Définition	3
2. Bref historique de l'interprétation	5
3. Les outils de l'interprétation	6
3.1. L'intuition	7
3.2. L'analyse	8
3.3. Les recherches	10
II. Apprentissage de l'interprétation	10
1. Les influences.....	11
2. Le rôle du professeur.....	11
3. Distinction entre apprentissage et transmission	13
III. La liberté dans le domaine musical	15
1. La liberté en interprétation	15
1.1. Définition et approche philosophique	15
1.2. Les limites de la liberté	17
1.3. Les entraves à la liberté.....	17
2. Liberté et pédagogie	19
2.1. La liberté en interprétation dans l'apprentissage	19
2.2. La liberté en cours, un désir utopique rattrapé par la réalité.....	19
CONCLUSION	21
BIBLIOGRAPHIE	22
ANNEXES	25

INTRODUCTION

Le choix du sujet de l'interprétation en musique n'a pas été fait au hasard. C'est une discipline qui me pose question depuis des années et auxquelles il me manque toujours des réponses. Il m'est apparu évident de traiter ce sujet dans mon mémoire pour aller plus loin dans ma réflexion. Le plus difficile a été de cibler ce sur quoi je voudrais travailler de façon plus « restreinte ». Ma première idée a été de traiter du timbre. Lorsqu'on travaille une partition, que ce soit une transcription ou un original, nous avons une multitude de possibilités timbrales pour « mettre en son » un texte. En harpe, nous rencontrons beaucoup de transcriptions et l'un des travaux à effectuer, me semble-t-il, est de chercher à varier les timbres et les couleurs de notre instrument pour s'approcher au maximum de l'instrumentation originale, ou de s'en éloigner pour en faire un autre objet.

Mais je sentais bien que le timbre était un « sujet prétexte », que la véritable question n'était pas là. J'ai voulu ensuite traiter de l'analyse musicale, qui représente à mon sens, un facteur important de la construction d'une interprétation. Mais finalement le sujet qui revenait à chaque fois était la liberté. Liberté de varier les timbres dans une partition, liberté d'interpréter des éléments d'analyse pour construire une interprétation. Toute une série de questions se sont posées à moi ensuite telles : Que peut-on faire de la liberté en musique ? Peut-on parler de liberté lorsque l'on rencontre un grand nombre de contraintes ? Contraintes liées au texte, aux codes que nous impose la musique écrite.

Le terme même d'interprétation induit l'idée qu'il n'existe pas qu'une seule vérité, mais autant de vérités que d'interprétations. Une seule et unique vision de l'exécution d'une œuvre enlèverait toute profondeur et toute justification au terme « interprétation » lui-même. Elle enfermerait cette exécution dans une sorte de pensée unique, de formatage, d'excellence froide et figée, impropre à toute possibilité d'évolution.

Après avoir défini, abordé les tenants et aboutissants de l'interprétation musicale et de ses outils, nous détaillerons le concept de liberté chez le musicien et dans l'interprétation. Enfin nous envisagerons la problématique sous l'angle de l'apprentissage.

I. Présentation du concept d'interprétation dans le domaine musical

1. Définition

Nous allons explorer quelques définitions de l'interprétation dans divers domaines pour identifier des différences ou des ressemblances avec le domaine musical.

Définition générale du dictionnaire Robert Micro : Interpréter : « *Action d'expliquer, de donner une signification claire à une chose obscure, ambiguë ; son résultat. Façon dont une œuvre dramatique, musicale est jouée, exécutée.* »¹

Dans le domaine de la psychanalyse, l'interprétation part d'une analyse du comportement ou des paroles du patient pour traduire ses pensées et actes inconscients afin de les lui rendre « lisibles ».²

En musique il en va de même, on part d'un texte, ou d'un support, que l'on doit analyser pour en comprendre la signification et la rendre intelligible pour des auditeurs.

Dans le domaine de la traduction littéraire : L'interprète doit assurer la restitution aussi fidèle que possible d'interventions dans diverses langues. Il doit faire preuve de souplesse, de capacités d'analyse et d'une parfaite maîtrise des langues concernées. Dans tout discours demeure une part d'implicite. L'interprète doit compléter le « puzzle » en s'appuyant sur une solide culture générale. Plus importante encore est la capacité à saisir l'intention de l'orateur au-delà des simples mots. Etant dans un environnement multilingue, il est nécessaire d'avoir des connaissances parfaites des langues mais aussi des cultures représentées, ainsi que de leurs différences.

Dans cette définition inspirée du dictionnaire Sensagent, j'ai souligné plusieurs passages étant en adéquation avec le domaine musical. Comme la traduction, l'interprétation musicale demande une connaissance du code (ou de la langue dans l'article), de l'écriture d'une partition. Les notes et les rythmes ne sont pas les seuls éléments importants, il y a aussi les articulations, les phrasés, les indications de tempo, de nuances...

¹ Le robert micro 2006, A. Rey p. 718

² Voir annexe 1 pour la citation

Il nous est aussi important de savoir analyser un texte, afin de le comprendre et d'en tirer des choix interprétatifs.

La part d'implicite à révéler se retrouve aussi en musique. Nous avons dans les partitions, qu'elles soient d'aujourd'hui ou du passé, des éléments non notés mais enseignés oralement. La présence des notes inégales de l'époque baroque en sont un exemple. En effet ces rythmes inégaux ne sont pas indiqués sur la partition, mais à l'époque ils allaient de soi. Cette tradition s'est perdue, et c'est en faisant des recherches, ou en connaissant les contextes musicaux des époques que l'on peut les restituer.

La culture générale soulignée, est valable aussi pour nous. En tant que musicien, nous ne devons pas seulement avoir des connaissances musicales, elles doivent s'étendre aussi aux autres arts et à la vie en général. Lorsque nous étudions les contextes de créations d'œuvres, la musique seule ne participe pas à son élaboration.

Quant aux intentions de l'orateur, il me semble ici qu'elles font références à ce que nous pouvons analyser de l'œuvre. Ce que l'on va relever d'essentiel selon la compréhension que l'on a du compositeur et celle de la partition.

Dans le domaine de la musique : « *Dans un sens large, l'interprétation d'une œuvre écrite désigne non seulement l'exécution de la partition, c'est-à-dire la réalisation sonore fidèle des signes notés, mais aussi l'expression, le sentiment, la vie, les significations dont le ou les interprètes revêtent cette exécution, par une série d'actes et de décisions, qui, en principe, n'ont pas été déterminés par le compositeur. À partir de cette définition commune, les conceptions s'opposent, parfois, entre ceux qui considèrent l'interprétation comme une création individuelle qui se surajoute à l'œuvre et ceux qui veulent qu'elle soit l'actualisation, le déploiement des intentions «cachées» ou implicites du compositeur.* »³

Cette définition me paraissant très complète, je ne la commenterai pas.

Afin de mieux cerner le concept d'interprétation, examinons son historique.

³ *Dictionnaire de la musique* édité sous la direction de Marc Vignal p. 419, Paris : Larousse, 2001

2. Bref historique de l'interprétation

De nos jours le rôle de l'interprète n'a jamais été aussi important, et les notations sur la partition n'ont jamais été aussi précises. Etudions les éléments historiques qui nous ont conduits à ces phénomènes.

Antérieurement à la notation musicale (en occident), la musique est essentiellement anonyme et se transmet oralement. Les interprètes sont en même temps improvisateurs ou compositeurs. Les premiers témoignages de l'écriture (hormis l'antiquité grecque) apparaissent au Moyen-âge (IXe s). Ce système sert en premier lieu d'aide mémoire, puis de support pour imposer aux populations un répertoire liturgique nouveau. La partition est composée de signes pour aider le lecteur à visualiser la ligne mélodique. Le texte peut être syllabique (un son par syllabe), neumatique (plusieurs notes pour une syllabe) ou mélismatique (lorsqu'une grande quantité de notes habille une syllabe). L'« interprétation » musicale à cette époque (chez les fidèles chrétiens) aide donc à servir la cause de l'église. Elle se résume à traduire un code sans réel engagement pouvant enrichir un texte musical. « *Ce que certains formulent d'une autre manière, en disant que ces musiques n'avaient pas d'interprétation (Jacques Viret)* »⁴

Chez les musiciens itinérants ou compositeurs, il en est autrement, même si là encore, l'interprétation ne revêt pas le même sens qu'aujourd'hui. On pourrait dire que la coloration, l'expression individuelle de l'instrumentiste ou du chanteur jouait sans doute un grand rôle mais qu'elle était tellement constitutive du discours musical que souvent on ne l'en séparait pas.

L'interprétation vers 1600 prend un autre sens avec l'avènement de la monodie accompagnée où un soliste est mis en valeur. La partition devient plus précise et laisse une grande part à la « liberté de création » avec les ajouts d'ornements, les cadences, la réalisation de la basse chiffrée...«*Si la partition devint plus claire et plus précise, elle resta encore souvent un canevas, à partir duquel l'interprète devait «broder».* » Mais cette liberté est relative puisqu'il y a néanmoins des codes à respecter. « *On pourrait croire que l'interprète était plus libre qu'aujourd'hui. En fait, cette liberté était surveillée et liée par nombre de*

⁴Dictionnaire de la musique édité sous la direction de Marc Vignal, Paris : Larousse, 2001, *L'interprétation à travers la musique occidentale* p. 420

*conventions orales d'exécution. Et la liberté laissée par les partitions de jouer ou non telle ou telle pièce du recueil, d'user de tel ou tel instrument était plutôt une tolérance qu'une liberté active et créatrice. »*⁵

A partir du XIXe siècle va s'opérer un clivage entre compositeur et interprète. En effet, jusqu'alors, ces deux individus ne faisaient qu'un le plus souvent. Mais en raison d'une virtuosité grandissante, les musiciens durent se spécialiser.

Les seuls interprètes à avoir eu une plus grande liberté dans l'histoire de la musique sont les chanteurs. Avec leur statut de « vedette », tels les Farinelli, Caffarelli, « prima donna », ils ont pu conserver pendant longtemps un certain « droit d'interprétation » exceptionnel sur la partition. Ce sont les abus de certains chanteurs qui ont « obligé » les compositeurs à être de plus en plus précis au niveau de la notation. « *Contre ces libertés des virtuoses, les compositeurs défendaient de plus en plus la lettre de leur partition, de même que Chopin notait de plus en plus précisément les traits et les ornements, peut-être pour éviter ceux qu'ajoutaient les virtuoses.* »⁶

La marge de liberté dans l'interprétation va en être réduite autant pour les instrumentistes que pour les chanteurs, mais avec les perfectionnements de lutherie, le rôle de l'interprète sera mieux mis en valeur grâce à des instruments aux sonorités diverses, avec des registres variés, ainsi qu'une palette de couleur et de nuances plus importante.

Après ce bref historique de l'interprétation, voyons quels sont les outils que nous avons afin d'interpréter des œuvres musicales.

3. Les outils de l'interprétation

Dans cette partie nous allons aborder trois domaines de l'acte interprétatif : l'intuition, l'analyse musicale et les recherches.

⁵ *Dictionnaire de la musique* édité sous la direction de Marc Vignal, Paris : Larousse, 2001, *L'interprétation à travers la musique occidentale* p. 420

⁶ *Dictionnaire de la musique* édité sous la direction de Marc Vignal, Paris : Larousse, 2001, *L'interprétation à travers la musique occidentale* p. 420

3.1. L'intuition

« Le mot latin intuitio désigne l'action de voir une image dans une glace ; intuitus a le même sens que le [mot] français « intuition ». Il s'agit de « voir à l'intérieur »... La même structure étymologique se retrouve dans einsicht en allemand et dans insight en anglais. Pour Le Littré il peut revêtir une acception théologique, philosophique, ou étendue. »⁷

Les mécanismes de l'intuition

L'intuition est généralement perçue comme immédiate, c'est-à-dire sans médiation et ne faisant pas appel à l'Empirisme bien qu'elle puisse en réalité puiser sa pertinence dans des souvenirs enfouis dans l'inconscient ou le subconscient ; les intuitions pourraient être des sortes de synthèses résultant d'informations que nous mémorisons et de perceptions que nous n'avons pas conscience d'enregistrer. Ces synthèses s'effectueraient préférentiellement dans le cerveau droit, réputé plus apte au fonctionnement « empirique » tandis que le cerveau gauche (siège du langage) travaillerait selon un mode sensiblement plus logique et rationnel. »⁸

Nous retrouvons le même phénomène en musique. Nous enregistrons (dans le cerveau) depuis notre petite enfance des musiques de styles différents qui forment notre culture musicale. Inconsciemment cela façonne notre jeu depuis le déchiffrage d'une partition à son élaboration. On peut souvent remarquer que certaines musiques nous sont plus « faciles » à interpréter que d'autres. Ceci est certainement dû au fait que nous avons entendu ces styles de musique étant enfant.

A ces définitions, s'ajoute celle de Jean-Paul Sartre qui fait apparaître le terme de connaissance. Il nous dit qu' « il n'est d'autre connaissances qu'intuitive » et que « la déduction et le discours, improprement appelés connaissance, ne sont que des instruments qui conduisent à l'intuition. »⁹

⁷ <http://auriol.free.fr/parapsychologie/intuition/intuition.htm> le 07/05/10

⁸ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Intuition> le Dernière modification de cette page le 10 février 2010 à 18:49. (13/03/10)

⁹ <http://auriol.free.fr/parapsychologie/intuition/intuition.htm> le 07/05/10

Au regard de ces différentes définitions, nous pouvons remarquer que le terme est abstrait et qu'il pose encore un certain nombre de questions. Nous allons voir comment l'intuition est envisagée en musique en discutant de ses limites.

L'intuition peut être intéressante à utiliser pour laisser la pensée s'exprimer, laisser parler son inconscient, sa spontanéité, sa créativité, autant de paramètres importants en musique pour la construction de l'identité artistique. *Henri Poincaré* : « *Deviner avant de démontrer ! Ai-je besoin de rappeler que c'est ainsi que sont faites toutes les découvertes importantes ?* » [...] « *c'est par la logique qu'on démontre, c'est par l'intuition qu'on invente.* ».¹⁰
« *L'intuition musicale d'un grand artiste arrive à donner d'instinct une interprétation cohérente et vivante d'une œuvre* »¹¹

Certes les propos d'Henri Poincaré et de Claude Helffer sont justes mais l'intuition n'a pas que des avantages, elle peut aussi générer des contresens musicaux, des incohérences stylistiques, si elle n'est pas « contrôlée » par des savoirs musicaux, surtout chez les plus jeunes. Elle est à mettre en corrélation avec des connaissances historiques, analytiques, esthétiques et autres, afin de construire une interprétation « sensée ». Nous y reviendrons dans les paragraphes suivants.

3.2. L'analyse

« *Analyse vient du grec analisis : « décomposition ». L'analyse musicale consiste à étudier une œuvre pour en définir la forme, la tonalité, la structure, le rythme, l'harmonie, l'orchestration, la thématique, la mélodie, la dynamique, etc.* »¹²

¹⁰ <http://auriol.free.fr/parapsychologie/intuition/intuition.htm> le 07/05/10

¹¹ Claude Helffer dans *Analyse musicale, pédagogie et interprétation* p. 63. Extrait de la revue *Analyse musicale* n°2, 1^{er} trimestre 1986

¹² *Dictionnaire de la musique* édité sous la direction de Marc Vignal, Paris : Larousse, 2001, *L'interprétation à travers la musique occidentale* p. 21

Savoir analyser une partition est primordial pour interpréter une œuvre. Un grand nombre de musiciens en témoignent, comme le pianiste Murray Perahia dans une interview de la revue *Diapason*¹³.

Elle permet de canaliser nos intuitions, ce trop plein de sensibilité lorsque la musique nous emporte. Elle autorise plusieurs solutions d'interprétation favorisant les choix qui nous correspondent, toujours en adéquation avec le style.

L'analyse musicale permet une meilleure compréhension d'un texte et aide à la mémorisation, tant pour retenir une forme que pour apprendre un enchaînement d'accords. Cependant, méfions-nous des analyses qui déboucheraient sur des interprétations « stériles », mécaniques, cette discipline doit être utilisée à des fins musicales comme nous le dit encore Murray Perahia : « *Si l'analyse ne nous permet pas d'entrer dans la dramaturgie intime de l'œuvre, jusqu'au foyer de l'émotion, elle est inutile.* »¹⁴

Souvent, à ce sujet là, on peut entendre des musiciens aller à l'encontre de l'analyse qui serait trop cérébrale et qui nuirait à l'expression, mais comme le dit Ralph Kirkpatrick dans son livre sur Scarlatti : « [...] *on peut utiliser son intelligence sans nuire à ses sentiments ni à son expression.* »¹⁵

De plus l'analyse comprend plusieurs théories, façons de faire, comme l'analyse Schenkérienne¹⁶ qui voit la musique comme une « grande ligne », qui donne une direction à l'œuvre, ou bien le processus thématique de Rétzius¹⁷... L'analyse ne se réduit pas seulement à de l'analyse formelle, ou à des chiffrages d'accords comme on peut l'apprendre dans certains conservatoires. Elle est riche et nous permet par sa diversité d'aborder les œuvres selon des perspectives multiples.

Mais à l'instar de l'intuition, l'analyse n'est pas la seule garantie d'une interprétation construite. Les recherches vont aussi jouer un rôle important dans le processus.

¹³ cf Annexe 2

¹⁴ Murray Perahia *les chemins de l'harmonie* propos recueillis par Gaëtan Naulleau. p. 27, extrait de la revue *Diapason*, novembre 2009

¹⁵ Claude Helffer dans *Analyse musicale, pédagogie et interprétation* p. 62. Extrait de la revue *Analyse musicale* n°2, 1^{er} trimestre 1986

¹⁶ cf Annexe 3

¹⁷ cf Annexe 4

3.3. Les recherches

Elles sont multiples et nous donnent des indications d'interprétation précieuses. Selon Claude Helffer, la première des recherches à effectuer est le contexte historique. Dans ce terme, il englobe des éléments de la biographie du compositeur, le contexte musical et artistique de l'époque, et autant de données qui ont des influences sur la composition de l'auteur.

Elles nous fournissent aussi des éléments importants sur les traditions du passé. Les sources peuvent être différentes : traités, livres biographiques, encyclopédie, livres d'histoire de la musique... Chaque époque a ses particularités dont il faut tenir compte au moment de la restitution d'une œuvre.

II. Apprentissage de l'interprétation

L'apprentissage de l'interprétation n'est jamais terminé, toute sa vie le musicien continue d'apprendre et de faire évoluer son jeu, la simple comparaison interprétations des *Variations Goldberg* de Glenn Gould entre le « début » et à la fin de sa carrière en est un vibrant exemple¹⁸. Le tempo change, les articulations de même que d'autres paramètres. L'apprentissage de l'interprétation n'est pas simple. Outre les notions de musicalité à transmettre à l'élève, il faut lui apprendre à jouer, à appréhender son instrument différemment. La recherche du son et son amélioration est perpétuelle. A la harpe, le toucher des cordes est délicat. Pour faire un legato, il faut le penser, l'entendre intérieurement, afin de s'en approcher le plus possible, tout en sachant, que le résultat sonore ne sera pas très distinct d'un détaché. Demandons à une même personne d'écouter un harpiste et un violoniste faire un legato, l'auditeur n'aura pas conscience du legato à la harpe, puisque c'est un instrument en « pizz » si l'on peut dire. Ce genre de toucher à la harpe ne s'apprend pas dans les premières années, car les doigts ne sont pas encore « experts » en toucher et en prise de corde. Une certaine maîtrise instrumentale est indispensable pour la réalisation d'interprétations fines. De plus

¹⁸ Liens pour écoutes de la première et cinquième variation des *Variations Goldberg* entre un enregistrement de 1955 et 1981

<http://www.youtube.com/watch?v=QOk1bQPXbOE&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=9mIBnehJfzA&feature=related>

ces notions sont assez abstraites, il est difficile de les faire comprendre aux plus jeunes.

Abordons maintenant le rôle des influences, celui du professeur, et concluons par les concepts d'apprentissage et de transmission.

1. Les influences

L'influence en pédagogie n'est pas à prendre à la légère. Nous ne pouvons ignorer qu'en cours quoi que nous fassions ou nous disions, l'élève nous considère comme un modèle. Dès le début de son apprentissage, nous sommes amenés à lui montrer le chemin de l'interprétation d'une partition. Comment faire des nuances, un ralenti, un accéléré, un phrasé, et cela selon notre vécu et notre façon de voir les choses. Tout cela le façonne « à notre image », si je puis dire, et ce n'est pas le but. Nous pouvons nous poser alors la question du développement de son sens artistique, ses choix « esthétiques » si cela passe par nos ressentis.

Chaque fois que nécessaire, le pédagogue doit « oublier », faire abstraction de sa vision de l'œuvre pour laisser s'exprimer l'élève, lui donner la parole. D'autant plus qu'il est difficile pour certains élèves, lorsqu'un professeur leur dicte leur conduite, de faire la part des choses et de faire des choix qui leur appartiennent. Considérant son professeur comme le détenteur de la compétence en musique, l'élève le prend facilement comme modèle en « buvant » ses paroles, et en s'installant confortablement derrière sa vision des choses. C'est sans doute une posture bien confortable, mais qu'il convient de contrôler.

Les influences ne sont pas toutes néfastes puisqu'elles vont contribuer à la formation de notre identité artistique à la manière d'un patchwork.

2. Le rôle du professeur

Qu'en est-il de la position du professeur face à l'interprétation de l'élève ? Doit-il rester « neutre » ? Intervenir et imposer son choix ? Doit-il laisser l'intuition de son élève se réaliser ? Peut-il le laisser expérimenter ?

Toutes ces questions se sont posées à moi et certaines restent encore en suspens. Néanmoins l'exploration me paraît une phase importante pour construire une interprétation ; il faut pouvoir tester pour identifier ce qui nous correspond le mieux tout en respectant le style de l'œuvre. Il ne faut pas non plus tomber dans la notion de facilité, à savoir, j'arrive à faire ceci, donc je choisis cette solution. Je pense qu'il faut pousser l'élève à aller vers des choix qui lui parlent, même s'ils sont difficiles à réaliser. Le but est de lui faire trouver des intentions musicales, même si ce n'est pas toujours évident.

Le sens critique est un autre point à développer chez l'élève, sinon ses interprétations risquent d'être superficielles. Un élève étant la plupart du temps seul face à son instrument, il doit avoir un regard extérieur sur ce qu'il produit, sans quoi il lui est difficile de progresser. Les seuls conseils ou remarques du professeur ne sont pas suffisants. Par contre un « abus » de sens critique n'est pas le bienvenu. Souvent certains élèves anticipent les critiques du professeur, et portent un jugement négatif sur leur prestation, ils en occultent les points positifs. De plus, ce sont des comportements inhibiteurs, qui ne favorisent pas l'expérimentation. Ce sens critique abusif est à proscrire, puisqu'il n'est pas constructif pour l'élève.

Il est important aussi développer la musicalité de l'apprenant. C'est ce qui fait d'un instrumentiste un musicien. Cette démarche peut être réalisée de différentes manières.

Dans un premier temps nous pouvons parler du mimétisme, le professeur va imposer ses choix interprétatifs à l'élève pour qu'il les répète, et les assimile. Cette démarche est constructive dans le sens où un élève débutant ne dispose pas de toutes les clefs pour interpréter.

Une autre solution consiste à proposer différentes interprétations d'un même passage, en les légitimant, et laisser l'élève sélectionner ce qui lui parle le mieux. Mais le choix ne s'arrête pas là. Il est nécessaire de questionner l'élève sur sa préférence afin que ce ne soit pas juste une décision de confort. L'interprétation doit être pensée, conscientisée.

Le dernier cas de figure est de laisser expérimenter l'élève, le faire chercher les différents choix que propose l'œuvre. Soit par l'intuition, par un raisonnement analytique ou par des recherches. C'est une phase importante de la l'apprentissage qui peut mettre l'élève dans une position inconfortable. Par conséquent, certains n'osent pas entreprendre cette démarche et il faut les amener à aller plus loin. Certains élèves ne voient pas l'intérêt d'une telle pratique. Pour ceux-là, passer par l'explication d'une telle pratique et leur montrer des exemples ne résout pas forcément le problème. Le fait de faire un effort de plus les rebute, et ils ne cherchent pas à aller plus loin. Pour surmonter cette difficulté, il convient de trouver tous les arguments et les métaphores possibles, faire des comparaisons avec d'autres formes artistiques, avec la poésie, avec le théâtre, pour leur faire envisager avec plus de profondeur la notion de vie, de profondeur d'âme dans une interprétation, au-delà des indications, certes aidantes, mais aussi limitantes, du texte.

L'un des autres rôles que nous avons en tant que pédagogue est de ne pas mettre en « danger » l'élève vis-à-vis d'un public ou d'un jury. Il faut pouvoir le guider dans ses choix. Si on le pousse à aller loin dans la réappropriation d'une partition, le recadrer lorsque nécessaire, s'il s'éloigne du texte écrit. Il est essentiel d'être très clair sur ce que l'œuvre nous dit au départ et de la faire jouer ainsi. Ensuite, si l'envie ou le travail pédagogique le requiert, en envisager une version différente.

3. Distinction entre apprentissage et transmission

L'enseignement de l'interprétation passe donc par deux points importants : la transmission et l'apprentissage. D'autres facteurs vont être déterminants dans l'apprentissage musical comme l'écoute d'enregistrements ou le fait d'aller aux concerts, mais je ne les développerai pas ici. Commençons par quelques définitions.

L'apprentissage : est l'acquisition de savoir-faire, c'est-à-dire le processus d'acquisition de pratiques, de connaissances, compétences, d'attitudes ou de

valeurs culturelles, par l'observation, l'imitation, l'essai, la répétition, la présentation. ...¹⁹

La transmission : C'est communiquer, faire parvenir, donner quelque chose que l'on a reçu à quelqu'un²⁰.

L'apprentissage permet de construire son savoir, acquérir des connaissances en s'instruisant avec des livres, ou autres supports, et même en toute autonomie. Mais il va de soi que l'apprentissage musical sera régulé par l'enseignant. Toutefois dans le fait de transmettre, il y a la notion de communication. L'élève est face à une personne qui lui « dicte » ce qu'il doit faire.

La transmission n'est pas indépendante de la communication, et en interprétation il s'agit de donner à l'élève des manières d'appréhender, de jouer une œuvre pour lui donner vie. C'est un système d'apprentissage qui passe par l'oral, la répétition, le mimétisme et qui est utilisé dès le début du jeu à l'instrument. Mais le but de ce système n'est pas de faire des clones, il permet aux élèves de se réapproprier l'objet transmis afin de le restituer à des moments opportuns.

La finalité de l'apprentissage est de faire des élèves des musiciens éclairés, capable d'être autonome une fois sortis des écoles de musique. Ils doivent être aptes à la vue d'une partition d'en déterminer le style et l'époque, et ensuite de pouvoir l'analyser, de savoir où quérir les informations dont ils ont besoin. Ces éléments d'analyse leur seront inculqués pendant leur formation, que ce soit en cours d'instrument ou dans d'autres disciplines. Plus tôt ces éléments leur seront apportés, plus tôt ils pourront se les approprier pour les réutiliser. En ce qui concerne les recherches, elles les responsabilisent et leur permettent une meilleure intégration des données. L'accès à l'autonomie est essentiel, la musique joue alors pleinement son rôle dans l'épanouissement personnel de l'apprenant. Cet apprentissage se fait sur le long terme et aussi en dehors du cours d'instrument. Par exemple dans les cours de culture musicale, ou de formation musicale... Et d'ailleurs en-dehors même de la musique.

¹⁹ fr.wikipedia.org/wiki/Apprentissage

²⁰ <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/transmettre/>

III. La liberté dans le domaine musical

1. La liberté en interprétation

1.1. Définition et approche philosophique

Liberté : - *Situation de la personne qui n'est pas sous la dépendance absolue de quelqu'un, ou qui n'est pas captive, enfermée.*

*Possibilité, pouvoir d'agir sans contrainte.*²¹

- *Etymologie* : du latin *liber*, libre.

La liberté est l'état d'une personne ou d'un peuple qui ne subit pas de contraintes (dans ce qui nous intéresse, nous sommes sous plusieurs contraintes, texte, technique instrumentale..., le but est de s'en affranchir pour arriver à saisir cette liberté), de soumissions, de servitudes exercées par une autre personne, par un pouvoir tyrannique ou par une puissance étrangère. C'est aussi l'état d'une personne qui n'est ni prisonnière ni sous la dépendance de quelqu'un.

*La liberté peut être définie de manière positive comme l'autonomie et la spontanéité d'une personne douée de raison. (Comme le soutient Kant), la liberté est la possibilité de pouvoir agir selon sa propre volonté, dans le cadre d'un système politique ou social, dans la mesure où l'on ne porte pas atteinte aux droits des autres et à la sécurité publique.*²²

Selon André Comte-Sponville dans son Dictionnaire philosophique, « *la liberté c'est ce que l'on veut* », elle regroupe trois sens principaux qui sont la liberté d'action, la liberté de volonté et la liberté de l'esprit ou de la raison.

Selon le philosophe Hobbes, la liberté d'action est « *l'absence de tous les empêchements qui s'opposent à quelque mouvement* ».

Mais sachant que nous sommes régis par des lois, cette liberté n'est que partielle. L'état est la principale force qui limite la liberté (avec des lois), et la seule qui puisse la garantir à peu près.

La liberté de la volonté, se divise en deux, il y a celle au sens d'Epicure, d'Epictète, d'Aristote, de Leibniz ou de Bergson, qui affirme que la liberté, la

²¹ *Le Robert micro, dictionnaire de la langue française* 2007, p. 764

²² <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Liberte.htm> le 07/04/2010

spontanéité et la volition ne sont qu'une même chose et que toute volonté est libre, et seulement elle. « Je veux ce que je veux, donc je veux librement ».

Il y a également le libre-arbitre selon Descartes, Kant et Sartre, « *ce n'est plus spontanéité mais création, plus un être mais un néant, plus un sujet qui choisit mais le choix du sujet par lui-même* »²³. Nous aurions donc le pouvoir indéterminé de nous déterminer nous même. Autrement dit nous avons le choix de devenir ce que nous voulons.

La liberté d'esprit ou de raison, « il n'y a dans l'âme aucune volonté absolue ou libre ; mais l'âme est déterminée à vouloir ceci ou cela par une cause qui est aussi déterminée par une autre, et cette autre l'est à son tour par une autre, et ainsi à l'infini. »²⁴

Le philosophe Alain nous dit que « l'esprit ne doit jamais obéissance » et ce, parce que la raison n'obéit pas. Nous pouvons distinguer ici la notion de vérité qui se dégage, puisque la raison est vraie. Donc la vérité n'obéit à personne, pas même au sujet qui la pense : c'est en quoi elle est libre et libère. C'est la liberté selon Spinoza et Hegel.

Nous allons voir désormais la relation entre les différentes libertés philosophiques et la musique.

La liberté fait donc apparaître la notion de contrainte. Nous avons en musique des contraintes liées au texte musical, aux codes qu'il nous impose. Ceci représenterait les lois de l'état. La liberté est envisagée parce qu'elles sont là et que l'on peut en disposer, parce qu'on en a connaissance, nous dit André Comte-Sponville. C'est à l'intérieur de ces contraintes que l'on va pouvoir évoluer et se réapproprier ces lois. Les interpréter à notre façon sans pour autant les « violer ».

La liberté selon Hobbes est au contraire dénuée de toute contraintes, elle nous permet quand même en musique d'avoir de belles rencontres musicales. Certes pas en adéquation avec les œuvres originales, mais en faisant des

²³ *Dictionnaire philosophique* d'André Comte-Sponville p. 340, édition Perspectives critiques PUF 2001

²⁴ *Dictionnaire de philosophie* d'André Comte-Sponville p. 341, Perspectives critiques PUF 2001

arrangements ou en se réappropriant la musique. Nous avons des exemples de compositeurs comme Hughes de Courson avec *Mozart l'Egyptien*, ou d'interprètes comme Bruno Fontaine, Makoto Ozone, ou Gilles Apap.

Un point important est à soulever toutefois. Trop de liberté peut parfois scléroser une personne ou la création. Mais, à l'inverse, trop de contraintes nuisent à la liberté. Comme toujours, un juste équilibre reste à trouver en interprétation.

1.2. Les limites de la liberté

La liberté par ses différentes définitions et penseurs, offre un large choix de possibilités. Elle autorise comme nous l'avons vu ci-dessus, la création, et c'est en ce sens qu'elle est intéressante et à développer. Elle permet à l'individu d'exister et d'affirmer ses idées en donnant une ouverture plus grande qu'il n'y paraît aux œuvres et par là-même, de construire son interprétation. L'important est d'avoir un regard critique sur ses choix. Car la liberté sans sens critique n'est pas valable. Les libertés prises doivent l'être en connaissance de cause.

Un paradoxe cependant apparaît. Une trop grande liberté peut dénaturer une œuvre, l'entraîner loin de son style propre, de ce que le compositeur a écrit ou voulu. Pourtant, la liberté créatrice permet de voir une œuvre sous un angle nouveau. On peut lui faire dire ce qu'elle n'a pas encore dévoilé. Peut être la limite se situe-t-elle au niveau de l'expérience du musicien. Il faut une grande maturité musicale pour réaliser des créations d'œuvres, tout un bagage musical même. Mais pour autant, est-ce qu'il faut interdire aux élèves la « revisitation » d'œuvres sous prétexte que leur formation musicale est trop mince ? Peut être la réponse est-elle dans la conscience de ce que l'on fait. Etre conscient de l'œuvre au départ, sous tous ses angles, puis être conscient des changements qu'on y opère.

1.3. Les entraves à la liberté

Les entraves à la liberté sont multiples, elles ne naissent pas seulement d'un texte ou de l'instrument sur lequel on travaille, d'autres facteurs entrent en

compte. Les limites que l'on se fixe, la façon de jouer pour tel concours, une analyse de la partition trop restrictive, vouloir jouer à la manière de...

En effet les limites que l'on se fixe peuvent constituer un frein à la liberté interprétative. Croyant ne pas pouvoir faire telle ou telle chose, ou se jugeant trop rapidement, on nie nos vraies potentialités. On construit des croyances limitantes. Ces limites nous empêchent de nous réaliser, et ce n'est pas la finalité de la liberté. Cela nous ne nous permet pas d'agir, de faire ce que l'on pense, que ce soit « bon » ou « mauvais », que l'on soit dans le style ou non.

Le cadre des concours peut être un frein pour l'expérimentation, pour faire des choix interprétatifs qui seraient considérés comme « osés ». D'une part à cause d'un temps restreint pour monter un programme, et une nécessité d'aller à l'essentiel dans le travail. D'autre part parce que l'on est mis face à un jury, face à des normes, et que si l'on franchit ces limites, l'accessibilité à la réussite peut en être compromise. Les attentes du jury dans les concours sont à considérer et souvent les musiciens s'y adaptent afin d'atteindre leurs objectifs, concours, prix, etc. Le cas le plus éloquent est l'entrée dans les classes de conservatoires. On sait que tel professeur joue et fait travailler de telle manière, alors on va s'en approcher au maximum afin de réussir. La plupart du temps les élèves qui se présentent à ces concours suivent des stages avec ces mêmes professeurs afin d'avoir une plus grande chance d'être reçus.

De la même manière, lorsqu'on prend un enregistrement d'un musicien que l'on apprécie et que l'on interprète l'œuvre à sa façon, nous n'avons plus d'identité interprétative puisqu'aucune idée ne vient de nous.

La liberté se résume au choix de faire comme celui que l'on entend. Et plus de faire des choix en fonction d'une esthétique, d'éléments d'analyse, d'intuition... Mais quel est l'intérêt de cette démarche ? Certains musiciens amateurs doutent tellement de leur capacité à interpréter qu'ils en oublient leurs qualités et leurs possibilités de création ? Il est vrai que si l'on ne développe pas la créativité chez certains élèves, elle ne viendra pas seule. Nous n'avons pas tous les mêmes aptitudes, et il faut nous construire en connaissance de cause.

Questionnons désormais la liberté dans le domaine pédagogique.

2. Liberté et pédagogie

2.1. La liberté en interprétation dans l'apprentissage

Nous ne pouvons ignorer que le texte, la partition, la technique instrumentale sont un frein à la liberté interprétative dans un premier temps. Mais une fois cela accepté et le texte su, étudié de fond en comble, la liberté peut s'installer Comme nous l'avons vu précédemment. On peut ainsi commencer à étirer un texte, le pousser à l'extrême, en allant plus loin dans les nuances, en exagérant un rubato, tout cela pour trouver un équilibre « sensé » que l'on n'aurait peut-être pas trouvé sans cette phase exploratoire. Une image me vient pour illustrer cette démarche. Pour améliorer son équilibre en posture debout, un exercice consiste à se balancer pieds joints de gauche à droite, puis d'avant en arrière et enfin en cercle avec une amplitude progressivement croissante, pour ensuite décroître et revenir en son centre. Ce faisant, on explore les possibilités du corps à « s'étirer », pour ensuite trouver son équilibre. De la même façon, en interprétation, cette phase de recherche et d'exploration est importante. D'abord pour faire prendre conscience à l'élève des possibilités qui s'offrent à lui, ensuite pour découvrir les possibilités sonores de son instrument, la découverte des facultés qu'ont ses mains (pour la harpe par exemple). Aller à la découverte de ses sensations, pouvoir les reproduire, développer son sens du toucher. C'est en allant vers les extrêmes que l'on apprend à manipuler son instrument pour ensuite en disposer et restituer ces acquis en interprétant des pièces.

2.2. La liberté en cours, un désir utopique rattrapé par la réalité

Le degré de liberté à laisser à l'élève n'est pas toujours facile à mesurer. En tant que pédagogues, nous avons des contraintes de temps ; les examens, avoir des résultats rapidement (c'est souvent une demande des parents ou des adultes qui commencent un instrument)... Concrètement, nous ne voyons un élève qu'une trentaine de fois dans l'année, résumant ainsi les cours à environ seize heures par an. Il n'est pas toujours possible de laisser l'élève expérimenter dans ces

conditions. Souvent l'efficacité est prioritaire et nous laissons peu de place à l'exploration. Pour les élèves les plus avancés, une solution consisterait à les inviter à faire ces expériences chez eux, grâce à leur culture musicale et leur sens critique (analyse, histoire, esthétique...) ils devraient être à même de réaliser cette démarche avec succès, compte tenu de leur expérience. En réalité, ce n'est pas toujours le cas, car, de nouveau, l'habitude du confort d'être dirigé dans son travail ne mène pas nécessairement à ce type de démarche, mais il faut insister car c'est seulement à ce prix qu'ils accéderont vraiment à l'autonomie. Lorsque ce pas est franchi, une fois en cours nous validons ou non les choix retenus, corrigeons les erreurs, réorientons si nécessaire.

Pour les plus jeunes l'expérimentation se ferait en cours, afin de vérifier leurs choix et les pousser dans des directions qu'ils n'auraient pas envisagées. Des recherches exploratoires peuvent leur être demandées aussi, mais en leur donnant des pistes au préalable, afin qu'ils aient une direction, et qu'ils ne soient pas entravés, tant dans leur enthousiasme que dans leurs résultats.

CONCLUSION

Nous avons vu, au travers de ce mémoire l'importance de la liberté en interprétation, tant dans le domaine artistique que pédagogique. Nous avons pu constater la nécessité de développer la créativité chez l'élève, et ce dès le départ de son apprentissage, de l'inciter à faire des recherches, afin de nourrir un texte musical, de le faire vivre. Mais il est aussi indispensable de lui apprendre à se faire confiance, à oser essayer, oser se tromper... Ce sont toutes ses expériences qui le construiront et enrichiront sa pratique. De là naît une autre problématique, celle de la construction de l'identité artistique, qui a été soulevée à plusieurs reprises dans ce mémoire.

Il n'en reste pas moins que le degré de liberté n'est pas le même chez tous, et cela en fonction de la personnalité de chacun. Une grande part de psychologie intervient aussi et d'un point de vue pédagogique, une autre étude pourrait se pencher sur les façons de créer les conditions d'une plus grande liberté chez les élèves.

BIBLIOGRAPHIE

Livres :

- *Le compositeur et son double* René Leibowitz éditions Gallimard (1971)

- *La musique au regard des sciences humaines volume I*, Editions L'Harmattan, collection Logiques sociales. Direction F. Escal et M. Imberty
Extraits lus : - *Analyse musicale et interprétation psychologique* de J-M Chouvel (p.63 à 96)
 - *Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie* de Bernard Vecchione (p.99 à 174)

- *L'analyse musicale, Histoire et méthodes* de Ian Bent et W. Drabkin, Editions Main d'œuvre, 1987

Reuves :

Musurgias (n°2 Février 1995) :

- *Le processus narratif dans l'interprétation et l'analyse* de John Rink p. 28 à 32
- *L'analyse comme création* de Nicolas Meeùs p. 88 à 89

Marsyas (n°28 Décembre 1993) :

- *La formation de l'interprète* de Claude Henri Joubert p. 5 à 7
- *Analyse et pédagogie* d'Aline Holstein p. 125
- *L'analyse au service de l'interprétation* d'Alain Louvier p. 28 à 32

Analyse musicale :

- *Analyse musicale, pédagogie et interprétation* de Claude Helffer p. 62 à 67 dans *Analyse musicale* n°2, 1^{er} trimestre 1986
- *La notation de style et l'analyse musicale : bilan et essai d'interprétation* de Jean-Pierre Bartoli p. 11 à 14 dans *Analyse musicale* n°17, Quatrième semestre 1989
- *Analyse et interprétation « Y a-t-il une science de l'interprétation ? »* de Bernard Focroulle p. 85 à 110 dans *Analyse musicale* Hors série 1991

Diapason :

- *Murray Perahia les chemins de l'harmonie* Interview recueillie par Gaëtan Naulleau, p.26 à 30. Novembre 2009

Encyclopédies et dictionnaires :

- *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe s volume 2, les savoirs musicaux.*

Sous la direction de J-J Nattiez. Edition Actes Sud, Cité de la musique

Extraits utilisé : - *Analyse et interprétation* de J. Dunsby (p.1040 à 1054)

- *Objectifs et impacts de la critique musicale* de Paul Griffiths (p.1057 à 1069)

- *Dictionnaire de la musique* sous la direction de Marc Vignal, édition Larousse, 2001

Définitions utilisées : - *Interprétation* p. 419 à 422

- *Analyse* p. 21

- *Le robert micro* 2006, A. Rey pour la définition de l'interprétation p. 718

- *Le Robert micro, dictionnaire de la langue française* 2007, p. 764, pour la définition de la liberté

- *Dictionnaire philosophique* d'André Comte-Sponville p. 340, édition Perspectives critiques PUF 2001

Liens internet :

- Définitions de l'interprétation sur sensagent

<http://dictionnaire.sensagent.com/interpr%C3%A9tation/fr-fr/> le 06/05/2010

[http://dictionnaire.sensagent.com/interpr%C3%A9tation+\(traduction\)/fr-fr/](http://dictionnaire.sensagent.com/interpr%C3%A9tation+(traduction)/fr-fr/) le 06/05/10

- Définition de l'intuition de Bernard Auriol

<http://auriol.free.fr/parapsychologie/intuition/intuition.htm> le 07/05/10

- Définition de l'intuition sur wikipedia

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Intuition> le Dernière modification de cette page le 10 février 2010 à 18:49. (13/03/10)

- Définition de l'apprentissage sur wikipedia

fr.wikipedia.org/wiki/Apprentissage

- Définition de la transmission sur l'internaute

<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/transmettre/>

- Définition liberté sur le dictionnaire toupie

<http://www.toupie.org/Dictionnaire/Liberte.htm> le 07/04/2010

Liens internet audio :

- Glenn Gould *Variations Goldberg* (variations 1 et 5) sur des enregistrements de 1955 et 1981

<http://www.youtube.com/watch?v=QQk1bQPXbOE&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=9mIBnehJfzA&feature=related>

- Gilles Apap, cadence du 3^e mouvement du 3^e concerto pour violon de W.A Mozart

<http://www.youtube.com/watch?v=VmjGDBWZZFw>

Master class et concert à Gannat

http://www.dailymotion.com/video/x61ka6_gilles-apap-a-gannat_music

ANNEXES

Annexe 1

« Dans le traitement psychanalytique, [l'interprétation] désigne l'action de communiquer au patient les déductions du psychanalyste concernant le sens latent de son discours ou de son comportement. L'interprétation tend à comprendre et à révéler les désirs inconscients et les mécanismes défensifs qui sont sous-jacents à toute production de l'inconscient (rêve, acte manqué, symptôme, etc.). »²⁵

Annexe 2

« A travers [l'analyse schenkérienne], je ne perçois pas des structures abstraites mais l'harmonie, vivante, qui voyage, s'éloigne plus ou moins de son centre de gravité pour y revenir. Cette analyse forme mon écoute, et par là même, mon jeu. Je ressens en permanence cette élasticité de l'harmonie, entre éloignement-tension et retour-détente. Elle donne depuis l'intérieur un grand relief à la musique, sur lequel il devient inutile d'insister en affûtant des contours tranchants. »²⁶

Annexe 3

Voici une présentation simplifiée de la théorie d'Heinrich Schenker :

La méthode analytique de Schenker procède de réductions successives du texte musical visant à aboutir à un schéma simplifié résumant la structure de l'œuvre. Elle vise particulièrement les œuvres tonales.

L'aboutissement de l'analyse donne une structure fondamentale à deux voix, dont l'une (supérieure) est une ligne conjointe descendante jusqu'à la fondamentale de l'accord de tonique, et l'autre une ligne de basse « bassbrechung » qui, partant de la tonique, passe par la dominante, pour rejoindre à nouveau la tonique.

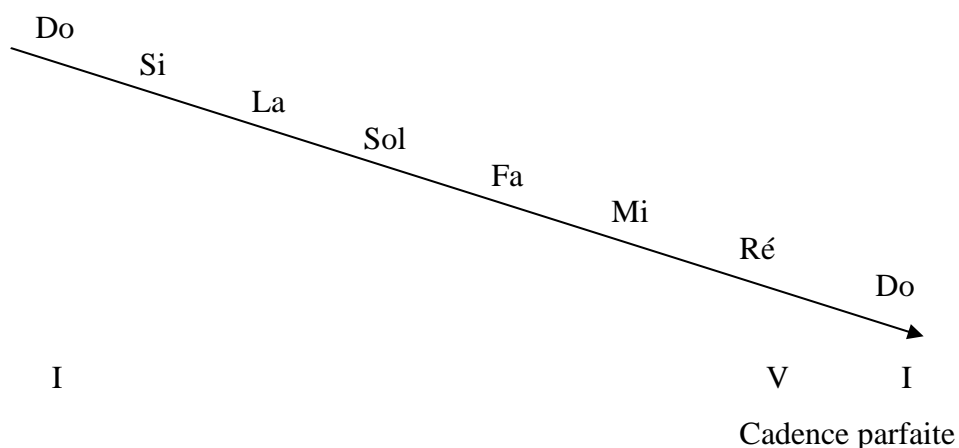
(Schéma sur la page suivante)

²⁵ <http://dictionnaire.sensagent.com/interpr%C3%A9tation/fr-fr/> le 06/05/2010

²⁶ Murray Perahia *les chemins de l'harmonie* propos recueillis par Gaëtan Naulleau. p.26, extrait de la revue *Diapason*, novembre 2009.

On part d'une structure fondamentale à deux voix, dont l'une (supérieure) est une ligne conjointe descendante jusqu'à la fondamentale de l'accord de tonique, et l'autre une ligne de basse « bassbrechung » qui, partant de la tonique, passe par la dominante, pour rejoindre à nouveau la tonique.

Schéma :



Dans la théorie de Heinrich Schenker, l'idée fondamentale est « la perception de l'œuvre musicale comme une totalité dynamique, et non pas comme une juxtaposition de pages « formelles » qui ne seraient mises en relation, ou contrastées, que par le seul fait d'une similarité, ou dissimilarité, harmonique ou thématique. »²⁷ Son idée est donc de faire la réduction d'une œuvre pour en voir la ligne directrice.

Afin de contrôler la réduction, H. Schenker met en place trois niveaux structurels :

- L' « avant-plan » : Eléments perceptibles du dessin contrapuntique en enlevant les notes répétées et l'ornementation de la surface de l'œuvre.
- Le « plan moyen » : c'est une présentation de l'œuvre où l'on élimine les détails de surface, il y a alors une possibilité de rapprocher des éléments structurels qui figuraient éloignés dans l' « avant-plan »
- L' « arrière plan » : expose le noyau originel dont les éléments, éventuellement réduits à une seule note et à une seule fonction harmonique, peuvent représenter un thème ou une section de l'œuvre.

²⁷ Citation de Babbitt, JAMS, V (1952), p. 262 [compte rendu de l'ouvrage de Salzer, 1952]), Extrait de *L'analyse musicale, Histoire et méthodes* de Ian Bent et W. Drabkin, p. 146 Edition mains d'œuvre

H. Schenker écrit que sa méthode d'analyse n'est utilisable que pour les grands chefs-d'œuvre de la musique tonale allant de Bach à Brahms.

Annexe 4

Processus thématique de Rudolph Réti :

R. Réti perçoit l'œuvre musicale comme une improvisation, un véritable chant thématique à partir de quelques motifs. Les motifs forment un groupement que l'on appelle « modèle thématique » qui réapparaît d'un mouvement à l'autre, devenant « l'ossature de tous les thèmes dans tous les mouvements ; il détermine les modulations, les figurations, les transitions, et surtout, il fournit les grandes lignes de l'architecture globale. »

Rudolph Réti en vint à cette conclusion parce qu'il pense que la musique est un processus compositionnel linéaire. Son point de vue est que « le compositeur commence, non pas un schéma théorique, mais avec un motif qui s'est présenté à son esprit et dont il rend possible la croissance grâce à une transformation continue par transposition, inversion, répétition, paraphrase, variation. »²⁸ Par la suite il pourra modifier le motif ou choisir un détail du matériau qu'il souhaite élaborer. C'est alors cela qui deviendra le centre d'attention.

²⁸ Extrait de *L'analyse musicale, Histoire et méthodes* de Ian Bent et W. Drabkin, p. 151 Edition mains d'œuvre