

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

## Mémoire

*Un enseignement musical peut-il aider à  
développer la sensibilité expressive  
sans qu'il s'agisse d'une simple imitation ?*

Nom: Jurado Marmolejo  
Prénom: Jenny  
Diplôme d'Etat  
Professeur de Musique  
Spécialité : Clarinette

Formation Initiale  
Promotion 2008-2010  
Session Juin 2010  
Réfèrent : Florence FABRE  
Qualité : Maître de conférences  
en musique, Université d'Artois

## **Remerciements**

Je tiens à remercier Florence Fabre pour sa patience et son aide précieuse à l'élaboration de ce mémoire.

Merci à Alain Damiens, Alain Billard, Gérard Chemama, pour leurs conseils et leurs précieux témoignages.

Enfin merci à Cristobal Soto, Clémence Dahan et ma famille pour leur soutien.

## Table des matières

### Introduction

<b>I.</b>	<b>Interprétation, expressivité et compréhension</b> .....	p.5
	a) Quelques définitions .....	p.5
	b) La complexité de la notion .....	p.7
	c) La compréhension .....	p.9
	d) Une compréhension sans expressivité .....	p.10
	e) Le cerveau .....	p.11
<b>II.</b>	<b>L'enseignement comme créateur de sens</b> .....	p.14
	a) La notation musicale.....	p.14
	b) « Faire » des liens .....	p.15
	c) L'imitation dans l'enseignement.....	p.17
	d) L'entourage et la motivation .....	p.18
	<b>Conclusion</b> .....	p.20
	<b>Références bibliographiques</b> .....	p.21

## Introduction

La plupart d'entre nous avons entendu à un moment de notre vie de musiciens des phrases comme : « chante plus! », « joue avec le cœur », « mets plus du sel dans ton interprétation » — ou simplement : « sois plus expressif ». De mon côté, pendant mes études, à certains moments je réussissais à m'exprimer, tandis qu'à d'autres moments je n'y arrivais pas. Il y avait aussi des moments où mon interprétation contenait une certaine énergie grâce à l'encouragement en temps réel du professeur. Je me suis demandé, même après plusieurs années de pratique musicale professionnelle, d'où venait l'expression et comment y avoir accès. C'est à ce moment de mon parcours que la question se pose autrement : *Comment un enseignement musical peut-il aider à développer la sensibilité expressive sans qu'il s'agisse d'une simple imitation ?*

## I. Interprétation, expressivité et compréhension

On dit souvent qu'il faut jouer la musique avec l'âme, et qu'un bon musicien est celui qui donne vie à une interprétation. Je voudrais me concentrer sur la part expressive de l'interprète dans l'interprétation d'une œuvre. Que veut dire « interpréter une musique » et « jouer expressif » ? Est-ce la même chose ?

### a) Quelques définitions

Pour tenter d'y voir plus clair, je comparerai différentes définitions du mot « interprétation ».

Le dictionnaire Larousse indique : « 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 <sup>1</sup>. »

On trouve également : « L'écriture musicale est impuissante à traduire l'expression dans sa subtilité. C'est à l'interprète qu'il appartient de combler les lacunes du texte en l'enrichissant de sa sensibilité subjective <sup>2</sup>. »

Enfin, Arlette Biget affirme : « L'interprétation comprend la lecture intelligente d'une partition et l'expression, personnelle à chaque musicien, de cette lecture <sup>3</sup>. »

---

<sup>1</sup> *In extenso, dictionnaire de la musique*, vol 1, sous la direction de Marc Vignal, Larousse, 1996.

<sup>2</sup> *Id.*, p. 679

<sup>3</sup> Arlette Biget, *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental*, Paris, Cité de la musique, 1998, p.92.

L'expression est donc définie comme faisant partie de l'interprétation d'une œuvre. En effet, l'interprétation semble comporter deux paramètres importants : l'expression d'une part et d'autre part, un deuxième paramètre appelé soit « exécution de la partition »<sup>4</sup>, soit « lecture intelligente de la partition ». Le paramètre « exécution » concerne la partition, s'appuie sur la partition, et tend à la restituer le plus fidèlement possible. Il s'agit de la parole du compositeur. Dans cette tâche, l'interprète est tout entier au service du texte.

En revanche, « l'expression » est décrite par des mots bien plus vagues — « sentiment », « vie », « sensibilité » —, auxquels sont ajoutés des mots témoignant d'une prise d'initiative de la part de l'interprète : « actes et décisions », « subjective », « personnelle ». Il s'agit également de « combler [des] lacunes », et d'« enrichir » l'œuvre écrite. Autrement dit, l'expression semble représenter une prise de liberté de l'interprète et d'un apport personnel à l'œuvre du compositeur. À sa fidélité par rapport au texte, l'interprète ajoute par l'expression sa « touche » personnelle et s'approprie l'œuvre.

« L'expression » pourrait être le canal par lequel la « vie » et l'âme sont insufflées à la musique. Son rôle est très important comme moyen de contact et de communication entre l'interprète et les auditeurs ; mais ce rôle est en même temps très complexe et fragile, du fait de sa dimension personnelle et subjective.

La définition littérale du terme « exprimer » serait : « faire sortir en pressant<sup>5</sup> ». On pourrait alors se demander : Que faire sortir ? Comment cela sera-t-il perçu ? Presser quoi ? Comment ?

---

<sup>4</sup> *In extenso, dictionnaire de la musique*, vol 1, sous la direction de Marc Vignal, Larousse, 1996, p. 955

<sup>5</sup> *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Paris, 2004

On trouve aussi: « Concerne en effet la pensée mais aussi les sentiments, que l'on manifeste par l'écrit et l'oral [...] ainsi que par les gestes, l'attitude. »

L'expression musicale pourrait ainsi être considérée comme la manifestation des impressions que nous donnent nos perceptions de la musique que nous interprétons. Il faudrait donc se demander de quelle manière nous percevons la musique.

John A. Sloboda affirme : « Ce qui rend une interprétation musicalement intéressante, ce sont les légères fluctuations de durée, de volume, de hauteur et de timbre, qui ensemble, constituent l'interprétation expressive »<sup>5</sup>. Peut-on réellement lister les paramètres qui rendent une interprétation « musicalement intéressante » ? Nous constatons que l'expression est subjective, mais que la réception l'est aussi.

## **b) La complexité de la notion**

Personnellement, j'ai constaté au cours de mon apprentissage de la clarinette, que l'on me parlait essentiellement d'« exécution ». On m'apprenait — et j'ai constaté en observant de nombreux cours, que c'était pratique courante — cette fidélité par rapport au texte : jouer les bonnes notes, avec le bon rythme. Mais jamais ou très rarement, on m'a incitée, au début de mes études, à chercher une interprétation personnelle. J'ai remarqué en outre que la question de l'expression, lorsqu'elle est abordée, est abordée soit à la fin de l'apprentissage d'un morceau, lorsque l'élève connaît déjà bien le texte, soit avec les élèves de niveau avancé qui ont des bases solides dans l'« exécution » des morceaux. Il existe donc, apparemment, une hiérarchie entre l'« exécution » et l'« interprétation » : le travail d'exécution est préalable à celui de l'expression. Il semble y avoir un véritable fossé entre ces deux

notions : on ne les étudie pas simultanément, et souvent, on n'étudie que la première.

Je pense qu'est c'est du à cette façon d'aborder la musique, que certains musiciens ont du mal à trouver interprétation personnelle et expressive et qu'il faut trouver la manière de combler cette vide et de faire le pont du début des apprentissages. En effet, prenons le cas du geste juste : il permet à la fois de pouvoir jouer techniquement parlant le passage, de façon régulière et fluide, mais le geste juste, est également celui qui correspond à notre intention musicale expressive. Prenons les choses à l'envers : si nous voulons exprimer telle chose, alors nous chercherons le geste qui nous permettra d'y arriver et nous nous entraînerons techniquement en sachant dans quelle direction aller. De la même façon, c'est parfois en trouvant un certain geste que nous accédons à un résultat sonore qui influence notre intention musicale. En somme, il existe des interrelations et il convient, il me semble, de ne pas toujours regarder les choses dans le même sens.

En effet, nous avons constaté que l'expression relevait d'une activité abstraite et personnelle. C'est peut-être à cause de sa nature personnelle et subjective, que cet aspect de l'interprétation est si difficile à aborder dans l'enseignement et à faire travailler aux élèves ; nous nous limitons assez souvent à dire : « chante plus, fais avec plus de caractère » !

Dès lors, comment enseigner précisément « l'expression » ? Comment amener un élève à développer l'expression ?

Il me semble important de relever le terme « intelligent » dans la caractérisation de l'exécution comme « lecture intelligente » de l'œuvre. En effet, étymologiquement, l'intelligence consiste en la capacité à créer des liens entre les choses. Et cela implique, il me semble, une compréhension de l'œuvre. La compréhension ne serait-elle pas le moyen de créer des liens également entre

exécution et expression ? Ne permettrait-elle pas d'apporter du concret à cette dernière notion si difficile à décrire et à enseigner ? Mais de quelle compréhension s'agit-il ? Et comment s'en servir ?

### c) La compréhension

« De récentes recherches ont montré clairement que l'existence d'une interprétation expressive est la meilleure preuve que le musicien *comprend* la musique qu'il joue, car les variations expressives ne sont en aucun cas le fait du hasard. »<sup>6</sup>

Qu'est-ce que comprendre la musique ?

Commençons par définir qu'est-ce que c'est la compréhension : « Entendement, clarté »<sup>7</sup> ; « comprendre » : « Englober, embrasser en un tout/ Concevoir, saisir par l'intelligence »<sup>8</sup>.

À partir de ces définitions nous pouvons dire que comprendre la musique est avoir une vision globale, générale de l'œuvre que nous sommes en train de jouer. C'est savoir se situer dans la musique; avoir des repères clairs, comme par exemple : avoir compris la structure générale (grandes parties, reconnaître et distinguer les thèmes, modulations, style...) et pouvoir en parler. C'est aussi avoir des repères sensoriels liés au ressenti physique et émotionnel : sentir une modulation, une cadence.

---

<sup>6</sup> SLOBODA John , « Dons musicaux et innéisme », in *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol 2, *Les savoirs musicaux*, p. 549.

<sup>7</sup> *Dictionnaire des synonymes et nuances*, sous la direction de Dominique Le Fur, Le Robert, Paris, 2005

<sup>8</sup> *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Paris, 2004

Comme écrit Charles Rosen : «Comprendre la musique, c'est tout simplement ne se sentir ni dérouté ni agacé par elle [...] le plaisir pris à la musique est bien le signe que nous la comprenons; c'est la preuve qu'elle nous est intelligible et que le goût d'autres auditeurs nous devient accessible<sup>9</sup>. »

#### **d) Une compréhension sans expressivité**

Nous avons constaté que des musiciens peuvent parfois montrer une bonne compréhension analytique du texte musical sans que pour autant leur interprétation soit expressive. Par exemple : quelqu'un travaille une sonate de Bach, en prenant soin de bien chiffrer les accords, repérer les cadences, les modulations, etc. Mais son interprétation n'est pas expressive. Que s'est-il passé ? A-t-il reconstruit à sa façon l'information issue du chiffrage de ses accords ? s'est-il approprié la logique de l'œuvre ? Sa compréhension de l'œuvre ne semble pas aider l'expression. On peut penser qu'il y a différents types de compréhension. Quel type de compréhension faut-il alors mobiliser ?

Nous pouvons regrouper les différents types de compréhension en deux groupes:

##### **Compréhension analytique:**

- Compréhension du texte (déchiffrage de la partition) : notes, rythmes, articulations, nuance, temps, cadences, phrases...
- Compréhension de la structure générale: grandes parties, modulations, développement.
- Compréhension du caractère de l'œuvre (berceuse, danse, etc.).

---

<sup>9</sup> ROSEN Charles, *Aux confins du sens*, traduit de l'anglais par Sabine Lodéon, Paris, Seuil, 1998, p.11

- Compréhension de style : celui du compositeur (Mozart, Brahms, Stravinsky etc.), lié à celui d'une époque, contexte culturel de l'œuvre.

### **Compréhension sensorielle:**

- Compréhension kinesthésique: geste instrumental en relation avec le geste musical
- Ressenti physique des différents aspects de la structure musicale comme : mouvement harmonique, direction de phrases, pulsation, rythmes, caractères
- L'évocation d'une époque, d'une culture particulières peut déclencher un état, une disposition favorables à accueillir des sensations.

Pour continuer à analyser l'interaction entre ces deux groupes, nous pouvons peut-être nous pencher sur le fonctionnement du cerveau. Il semblerait en effet que celui-ci ait un rôle important.

### **e) Le cerveau**

Dans les années 1970, le chercheur américain Mc Lean a mis en évidence la superposition de trois étages fonctionnels dans le cerveau :

- *Le cerveau reptilien* qui règle la vie instinctive, (alimentation, hydratation, reproduction,...)
- *Le système limbique*, siège de la vie émotionnelle et affective.
- *Le cortex*, constitué par les deux hémisphères cérébraux, siège des fonctions symboliques et abstraites.

Ces fonctions ont été déterminées par les recherches de R.V. Sperry et W.E. Hermann<sup>10</sup>.

- L'hémisphère gauche est spécialisé dans les fonctions verbales, logiques, rationnelles, déductives, la perception temporo-séquentielle, le traitement des langages symboliques tels que les mathématiques ou la notation musicale. Il est l'hémisphère « scientifique ».

- L'hémisphère droit gouverne la vocalisation, l'expressivité et la coloration du langage, la dimension affective et non verbale de la communication, les fonctions intuitives, poétiques, la musique, l'imagination, la créativité. Il est l'hémisphère « artistique ».

Ces deux fonctions mettent en évidence la capacité humaine à rationaliser certaines choses et à en percevoir d'autres.

En ce qui concerne la perception de la musique, T. Brevet et Chiarello (dans leur article « Prépondérance cérébrale chez les musiciens et les non-musiciens », *Science* n°185, 1974), ont démontré que l'expérience musicale émotionnelle relevait de l'hémisphère droit. Par contre, ils ont noté une plus grande participation de l'hémisphère gauche chez les musiciens professionnels occidentaux dont la tendance à l'analyse serait plus développée. En effet, leur rapport à la musique passerait avant tout par un rapport à l'écrit.

Nous ne pouvons nier que la musique, chez nous Occidentaux, a toujours eu un côté intellectuel du fait de l'importance de l'écriture, donc d'un apprentissage, d'une compréhension plus ou moins analytique. Dans l'éducation musicale, on privilégie souvent le deuxième fonctionnement, rationnel, par rapport au premier.

Pour démontrer cela, prenons l'exemple du rythme :

---

<sup>10</sup> Richard Delrieu, « Voyage dans les hémisphères », *Marsyas* n°11, septembre 1989

Un élève éprouve des difficultés rythmiques. Que fait le professeur dans la plupart des cas ?

- Il peut demander à l'élève de mettre des pulsations sous les différents rythmes de son morceau. Cela fait intervenir l'hémisphère gauche, analysant le nombre de notes qu'il faut sous chaque pulsation.

- Il peut demander à l'élève de « décortiquer » chaque rythme.

Voici un exemple : noire pointée croche.

Combien de temps vaut la noire ? Combien de temps vaut la croche ? A quoi sert le point ? Combien de temps vaut-il ? Combien font \_ + \_ ?

Toutes ces questions, posées de nouveau à l'hémisphère gauche, ne laissent pas d'autre choix que la rationalité, la logique mathématique. Et c'est en partie à cause de cette rationalité sans liens sensoriel, que certains élèves perdent peu à peu le contact avec la réalité évocatrice et émotionnelle de la musique qu'ils jouent.

Revenons à notre rythme : à la place de questions rationnelles, pourquoi ne pas orienter l'élève vers une expression analogique ? Analogie avec les rythmes pulsionnels de son corps par exemple. Pourquoi ne pas lui jouer un morceau dont le rythme principal serait « noire pointée croche » et lui demander de trouver un geste, une chorégraphie qui évoquerait quelque chose pour lui ? Il fera travailler son hémisphère droit, puisqu'il bougera de façon instinctive, et pourra alors (peut-être) intégrer ce rythme car il l'aura associé à une expression corporelle qui lui est propre.

De qu'il aura bien senti le rythme, nous pourrons tout de suite lui faire comprendre analytiquement, comme il se traduit dans la partition. Faire sans cesse des allers-retours.

Nous pouvons conclure, après l'apport de ces éléments, que pour développer une compréhension musicale « globale » génératrice d'expressivité, il est nécessaire

de faire interagir et de cultiver les liens entre la compréhension rationnelle, analytique, et la compréhension sensorielle.

Mais comment faire interagir ces deux modes de compréhension, pour qu'ils soient générateurs d'expressivité ? Peut-être la question doit-elle se poser en faisant intervenir la notion de « sens » : cette musique a-t-elle un sens pour nous, pour moi ? Et quel sens donnons-nous à ce que nous sommes en train de faire ?

## **II. L'enseignement comme créateur de sens**

### **a) La notation musicale**

L'élève a besoin d'apprendre à reconnaître des éléments tels que les signes musicaux, à aborder un style précis, à comprendre les fonctionnements musicaux en somme. C'est pourquoi la connaissance d'une certaine théorie et d'une certaine culture apportée par le professeur peut être utile à l'élève.

Pour jouer une partition, l'instrumentiste doit passer d'un système de signes à un système de sons. Le musicien se présente donc comme un traducteur de la chose écrite, celui qui la fait vivre, lui donne un sens.

Par signes, il faut entendre tout ce qui est écrit sur une partition : notes, rythmes, nuances, liaisons, tempo, etc. Cela demande un apprentissage de ces signes dès le commencement de l'étude de la musique.

Mais pour bien interpréter une partition il ne suffit peut-être pas de jouer les signes tel qu'on les a appris. L'instrumentiste doit avoir une réflexion sur cette notation : Comment jouer telle note ? Comment faire ressortir les contours de telle ligne mélodique ? Comment penser ce rythme ? Comment phraser cette idée ?

### **b) « Faire » des liens**

« Un objet quelconque prend une signification pour un individu qui l'appréhende lorsqu'il met cet objet en relation avec des secteurs de son vécu, c'est-à-dire l'ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde <sup>11</sup>. »

Nous pouvons juste souligner que pour qu'un enseignement musical fasse sens chez les élèves, celui-ci doit partir des connaissances musicales et peut-être aussi extra-musicales qu'ils ont, car il semble difficile d'imaginer quelque chose de nouveau sans connaissance préalable. Par exemple : pour faire comprendre à un élève comment interpréter une berceuse, nous pouvons l'amener à évoquer des souvenirs, des images, des sensations et des connaissances qu'il a déjà en lui. Par exemple, nous pouvons lui demander s'il sait ce qu'est une berceuse, il va peut-être répondre que c'est une musique pour faire dormir les enfants, et nous pouvons continuer à lui demander de préciser plus le ressenti qu'il a de cette musique; si pour lui c'est une musique qui se joue fort, doux, rapide, lent etc.

Voici quelques pistes:

- Faire passer à l'élève l'idée qu'un son devient musical lorsqu'il porte un geste en lui ; les gestes portent une dynamique, un élan, une direction en eux — ce

---

<sup>11</sup> J.J. NATTIEZ, « La signification musicale », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol 2, *Les savoirs musicaux*, p.257

qui permet à l'élève d'assimiler, de comprendre, de ressentir plus facilement le sens d'un phrasé.

- Mettre en évidence le mouvement dans la musique. S'attacher à ce que l'élève mette dans le son, la phrase, la même énergie, dynamique, direction que dans ses gestes.
- Travailler sur des images, des caractères différents, mimer un personnage, une histoire.
- L'inciter à chercher des modes de jeux différents, à faire des propositions, à s'interroger pour chercher du sens, et l'amener à une autonomie.

Ces différentes manières d'aborder un travail musical vont lui permettre d'éclairer, d'enrichir et de donner un sens plus « concret » à ce qu'il est en train de faire, car il l'aura vécu de l'intérieur. C'est par le lien qui s'établit entre expérience et musique, créant une nouvelle expérience, qui s'enracine dans le vécu intellectuel, sensoriel, émotionnel de l'élève. C'est ainsi que se crée, sans doute, un vrai vécu musical, qui en générera d'autres.

Il est aussi très important de faire découvrir et inciter les élèves à écouter, à explorer des nouveaux horizons musicaux et artistiques, qui vont les amener à découvrir et à créer de nouvelles références. Par exemple si un élève est en train de travailler un prélude de Debussy, il serait bien de l'inciter à découvrir les tableaux des peintres impressionnistes de cette époque, pour qu'il voit comme ce courant musical est manifesté dans un autre art. Cette rencontre va susciter en lui des émotions, des impressions et peut être des réflexions, qui vont nourrir son interprétation.

Comme nous avons vu déjà, l'expression est la manifestation de la pensée et des sentiments, par l'écrit et l'oral ainsi que par les gestes. Cette manifestation est possible, grâce à la perception que nous avons des impressions produites par les différents stimuli de nos sens. Cela fait penser que pour aider au développement de l'expression il faudra stimuler les sens.

Plus nous serons en contact avec des activités qui font appel aux sens, plus nous aurons de la facilité à transmettre une expression.

### **c) L'imitation dans l'enseignement**

La musique passe par les sens, et dans l'apprentissage instrumental la vue, l'ouïe, le toucher, sont très sollicités. Cette sollicitation passe essentiellement par une imitation. Il s'agit de donner un exemple à l'élève, car il faut une base de départ pour créer des références.

L'imitation, dans l'enseignement, est un outil qui permet de favoriser la compréhension. Piaget dit que « l'imitation est le processus assurant la transition entre l'intelligence sensori-motrice et la représentation imagée<sup>12</sup> »

Tout élève à besoin, particulièrement au début de l'apprentissage de son instrument, de références ; il a besoin d'imiter : posture instrumentale, production du son, phrasé, style... Toutefois, pour que l'imitation ne devienne pas mimétisme, reproduction machinale d'un geste ou d'une attitude, elle doit s'accompagner d'une réflexion critique. Pour se construire, l'être humain a besoin de références multiples.

« Si l'activité musicale est limitée à l'acquisition de la technique en fonction d'un répertoire relativement restreint, les enfants, certes, développeront d'excellentes

---

<sup>12</sup> <http://ken.prepin.free.fr/spip.php?article6>

aptitudes techniques et deviendrons de parfaites « perroquets », mais ils n'accéderont pas à une compréhension de l'œuvre<sup>13</sup> »

On peut critiquer le fait de se consacrer totalement à une activité d'imitation mécanique et répétitive et fondée essentiellement sur l'exercice technique à l'exclusion d'autres expériences instrumentales, sensorielles et vocales, ou de l'exploration de sonorités diverses. On ne peut pas dire qu'il y ait compréhension dans l'imitation si celle-ci n'est qu'une imitation du résultat ne tenant pas compte du processus qui l'amène.

#### **e) L'entourage et la motivation**

Il ne faut pas oublier que « sens » signifie aussi « direction », et que dans cette recherche du sens musical, affleure de manière sous-jacente la question de la place que la musique occupe dans nos vies ; notre entourage joue ici un rôle très important, comme source de motivation et d'expression. « Pour que l'éducation soit efficace », écrit Johannella Tafuri, « il faut qu'un certain nombre de facteurs interviennent : la motivation personnelle, un état affectif favorable à l'étude, un ensemble de valeurs qui privilégient un certain type d'études et le soutien du contexte culturelle. N'oublions pas d'ajouter à cela l'exercice dont l'intelligence a besoin pour se développer<sup>14</sup>. »

Les jeunes élèves ont souvent besoin d'une aide parentale, voire d'une surveillance directe, pour travailler régulièrement. La qualité de la relation des

---

<sup>13</sup> J.J. NATTIEZ, « La signification musicale », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol 2, *Les savoirs musicaux*, p.257

<sup>14</sup> TAFURI Johannella, « Dons musicaux et problèmes pédagogiques », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol 2, les savoirs musicaux, p. 565

enfants avec les adultes qui les entourent, parents et professeurs, se révèle cruciale pour s'assurer de leur aptitude à s'investir vraiment dans l'interprétation.

L'élève doit prendre conscience de l'importance du travail personnel régulier, pour être plus à l'aise lors qu'il interprète une œuvre, car le travail technique est au service de l'expression. Il faut aussi et surtout qu'il comprenne que l'engagement musical et humain est fondamental pour être expressif.

Les expériences affectives profondes et le plaisir des sens sont aussi importants et valables que le travail acharné et la réussite technique. Il est essentiel, il me semble, de vivre des expériences positives, des relations avec la musique stimulantes. Notons également que le plaisir est un véritable moteur et une source d'expression, d'où l'importance du choix personnel et du projet artistique de l'élève.

## Conclusion

Comme nous avons tenté de le montrer, l'interprétation expressive nécessite de proposer un sens général de l'œuvre dans son interprétation. C'est savoir faire le lien entre le ressenti physique et le savoir intellectuel, car la musique écrite occidentale a besoin de ces deux approches, qui sont indissociables.

Nous pourrions dire que l'expression et la compréhension sont intimement liées, il est difficile d'imaginer l'expressivité totalement indépendante d'une compréhension. Il sera plus facile au cours des apprentissages d'induire des compréhensions.

Il apparaît donc intéressant et nécessaire de chercher à donner aux élèves une éducation musicale plus vaste qui, au-delà de l'exécution, fait également appel à la compréhension, à l'exploration, à l'improvisation, à la composition et à la découverte.

L'expressivité ne s'apprend pas, elle se développe. Il y a des apprentissages qui développent l'expressivité, mais il n'y a pas d'apprentissage de l'expressivité.

*L'expressivité est, quand tout l'être est engagé dans l'interprétation ,âme et esprit <sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> Florence FABRE

## Bibliographie

- BIGET Arlette, *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental*, Cité de la musique, Paris, 1998.
- DELRIEU Richard , « Voyage dans les hémisphères », *Marsyas n°11*, septembre 1989.
- *Dictionnaire des synonymes et nuances*, sous la direction de Dominique Le Fur, Le Robert, Paris, 2005
- GAGNEPAIN Xavier, *Du musicien en général au violoncelliste en particulier*, Cité de la musique, Paris, 2003.
- *In extenso, dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, vol 1, Larousse, 1996
- *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Paris, 2004
- *Musiques une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de J.J. Nattiez, vol 2, Les savoirs musicaux, Actes sud, 2004.
- ROSEN Charles, *Aux confins du sens*, traduit de l'anglais par Sabine Lodéon, Seuil Paris, 1998; trad. de *The frontiers of Meaning*, Hill and Wang, New York, 1994.
- <http://ken.prepin.free.fr/spip.php:article6>, le 18 avril 2010





