

La pensée musicale dans l'interprétation et son rôle dans l'exécution expressive

Ana SZILÁGYI¹

Resumé: *On sait que la déviation d'un paramètre (intensité, agogique, touché) apporte un plus d'expressivité, qui, à son tour, éveille des émotions pour celui qui écoute. L'article se propose d'analyser systématiquement chaque paramètre musical (l'hauteur, la durée, l'intensité, le timbre, la forme) et après le rapporter au style et au caractère d'une pièce, en soulignant les déviations face à ce qui est écrit dans la partition, avec la justification musicale, psycho-acoustique et la liaison entre le langage et la musique. Pour démontrer ceux qui sont exposés, on a fait une analyse des deux fragments appartenant à deux époques stylistiques différentes: le classicisme et le romantisme (Mozart – La Sonate op. 570 et Chopin – La Nocturne op.9, nr.2). Bien que dans cet article on ne se réfère pas à un certain instrument, on a choisi deux œuvres pour le piano, parce-que le piano, étant un instrument plus pauvre en possibilités d'expression, demande spécialement que l'intensité et le timbre – paramètres plus sommairement notés dans la partition – soient créés par l'interprète.*

Mots-clé: *interpretation, exécution, expressivité, emotion, paramètre*

1. Introduction

L'interprétation musicale est un procès complexe, qui implique plusieurs aspects de la personnalité de l'interprète, comme: la connaissance, l'éducation, le talent, le niveau de culture, la sensibilité, l'affectivité, les émotions, l'expérience de vie. Dans cette étude, nous désirons nous occuper de la connaissance, en soulignant l'importance de la pensée musicale, c'est-à-dire la partie intellectuelle de l'interprétation. Il s'agit de comment se concrétise du point de vue sonore une partition musicale, ayant comme but la transmission des idées, des émotions, etc, en observant chaque paramètre musical. Les dernières études (Sundberg et al. 1991, 161) ont montré que la déviation d'un paramètre (comme le *tempo*, l'intensité, l'agogique, le touché) donne plus d'expressivité, ce qui conduit à l'éveil des émotions pour celui qui écoute. Nous désirons approfondir ce domaine, grâce à

¹ *Transilvania University of Braşov, ana.szilagyi@unitbv.ro*

l'analyse des interprétations de référence et des mesures acoustiques, mais aussi aux expérimentations sur les auditeurs, d'où nous avons extrait quelques „règles”, qui sont déduites principalement de l'organisation du discours musical. Ces „règles” s'appliquent différemment, en fonction de contexte, de structure, d'instrument, de caractère de l'ouvrage et spécialement de style. C'est pourquoi c'est désirable de la part de l'interprète d'avoir des connaissances de théorie de la musique, harmonie, formes musicales, contrepoint, histoire de la musique, stylistique, psycho-acoustique.

Il y a des auteurs qui ont montré l'importance de l'étude de la partition, en soulignant le fait qu'elle est seulement un support graphique, où sont notées spécialement l'hauteur et la durée. Charise Hastings nomme ces paramètres „des qualités fixes”, les indications de *tempo*, l'articulation, la dynamique, la formulation des phrases et l'expression, étant nommées par la même auteur „des qualités variables” et les qualités déduites des deux premières, des écritures et des traités historiques, sont nommées par Hastings „des qualités implicites” (Charise Hastings 2011, 370). Ana Pitiş et Ioana Minei accentuent justement „les qualités variables”, spécialement l'intensité et le timbre, qui, étant notées plus sommairement, d'habitude par des mots qui décrivent la sonorité désirée par le compositeur, doivent être créées par l'interprète (Pitiş, Minei 1882, 47).

Nous considérons que les sentiments et les émotions de l'interprète ne sont pas suffisantes pour créer un discours expressif, cohérent, convaincant, attractif et qui produise une émotion au public. Dans ce sens s'expriment aussi Van Zijl et Sloboda, en affirmant qu'une interprétation expressive est basée surtout sur „la transmission vers le public d'une interprétation construite en préalable, que sur les propres expériences émotionnelles de l'interprète” (Van Zijl, Sloboda 2010, 214). C'est sûr qu'une partie des émotions ou la disposition de l'interprète transpirent *volens nolens* dans la musique qu'il exécute. La question qui se pose est si celles-là correspondent à l'intention du compositeur. Pour cela, nous croyons qu'il faut revenir à la façon dont le compositeur l'a fait: de la partition aux intentions du compositeur (idées, émotions, états, etc). Dans cette étude, nous nous occuperons de la partition et sa traduction sonore, en soulignant quelques aspects qui tiennent de la particularité de la pensée musicale, ayant comme but d'augmenter l'expressivité. Lié de l'interprétation expressive, Van Zijl et Sloboda supposent qu'une interprétation expressive inclurait „un sentiment de conscience de l'acte interprétatif, étant en même temps (mentalement) impliqué dans les émotions censées être présentes dans la musique (Van Zijl, Sloboda 2010, 213).

Concernant l'augmentation de l'expressivité par ne pas respecter exactement les paramètres – le *tempo*, l'articulation, l'intonation, qui contiennent *crescendi* et *decrescendi*, différents modes de *staccato* et *legato*, des changements

imperceptibles de *tempo* au commencement ou à la fin des phrases – on a écrit de tout ça (Woody 2000, 14). Dans cette étude nous nous proposons une analyse systématique de chaque paramètre, avec la justification musicale ou psycho-acoustique et de la liaison entre le langage et la musique. Se référant à la liaison entre la musique et le langage, la création d'un son avec des caractéristiques esthétiques et sémantiques, signifie attribuer une signification à la musique interprétée, ce qui l'approche du langage (Szilagyi 2021, 16). Comme s'exprime aussi Stefan Koelsch, "tant la perception du langage, que la perception de la musique, implique un code pré-moteur et toutes les deux, la musique et le langage, engendrent des procès affectifs" (Koelsch 2011, 110).

Nous avons l'intention d'aborder dans cette étude les paramètres principales dans l'interprétation et comment sont-ils interconnectés, comme **l'hauteur** (la mélodie, l'harmonie et la polyphonie), **la durée** (le rythme, le mètre, le *tempo* et l'agogique), **l'intensité**, **le timbre**, **la forme**, **la structure**, en faisant abstraction au commencement de **style** et **caractère** et après, tous ceux-ci seraient relationnés avec le style et le caractère.

2. L'hauteur

Les hauteurs des sons ne doivent pas être vues comme des notes isolées, mais dans une étroite connexion certaines par rapport à d'autres. Spécialement le passage d'un son à l'autre doit être fait doucement, en tenant compte du son précédant et en allant vers le suivant. Les hauteurs des sons des instruments fixes sont données par la nature acoustique des instruments. Pourtant, les pianistes, spécialement, devraient „créer” les hauteurs, comme le font les instrumentistes à vent ou les cordaires, en les passant par le filtre de l'ouïe, de sorte qu'on n'ait pas l'impression de son brut.

2.1. La mélodie

La mélodie est celle qui enchante le public. C'est pour cela qu'elle doit être expressive, d'un seul souffle, mais aussi bien construite, en estimant plusieurs aspects:

- le maximum mélodique (le son le plus élevé), qui demande être souligné par une intensité, par une dynamique plus haute que les autres sons, qui le préparent;
- les sons d'une autre tonalité (chromatiques ou modulants) sont révélés aussi par une intensité plus haute;

- les sons des intervalles consonnants ou dissonnants (diminués et augmentés) se distinguent de façon suivante: le son supérieur, ayant une fréquence plus haute, se différencie par une intensité plus grande en comparaison avec celui inférieur. Ainsi, s'équilibre le contenu en harmoniques, comme le disait Sergiu Celibidache (Pitiş Minei 1982, 57). Les hauts sons, ayant moins d'harmoniques, donnent l'impression qu'ils sont plus faibles comme intensité;
- les intervalles dissonnants supposent une tension, c'est pourquoi ils demandent la résolution sur un intervalle consonnant, qui signifie une relaxation, c'est-à-dire une intensité diminuée face à la dissonnance. La mélodie de la fin d'une phrase demande aussi un *decrescendo*, quelques fois aussi un *ritardando*, de quoi nous allons parler au chapitre „durée”;
- un cas particulier concernant l'hauteur constitue le *vibrato* (des vibrations entretenus), possible pour la voix et pour tous les instruments, sauf ceux avec hauteur fixe (piano, orgue, clavecin), comme étant une déviation de l'hauteur donnée et donc comme un plus d'expressivité pour la mélodie.

2.2. L'harmonie

Bien que la majorité des instruments déploient en générale une seule ligne mélodique, les interprètes devraient essayer, pendant l'étude individuelle, d'harmoniser la mélodie et puis de comparer leur exercice avec la partition du piano ou, selon le cas, de l'orchestre. Important est que l'interprète soit conscient que les sons mélodiques appartiennent ou non à un accord. En fonction d'accord, du renversement, du niveau sonore, de la tonalité où ils se trouvent, ils apporteront une autre couleur à chaque son de la mélodie. Dans le cas où l'harmonie est déployée, comme par exemple dans les sonates classiques pour piano et violon, l'harmonie apparaissant clairement, il faut différencier du point de vue dynamique chaque accord, en fonction du niveau sonore (par exemple la dominante suppose tension et la tonique relaxation).

Dans le cas du piano, il faut que le *soprano* soit évidencié, en étant en générale celui qui porte la mélodie, en temps que la voix ou les voix intérieures déploient l'harmonie, ayant rôle d'accompagnement. *Basso* est la deuxième voix importante, qui soutient l'entier échafaudage harmonique. Il doit résonner et constituer une ligne, c'est-à-dire un son soit porté vers l'autre.

2.3. La polyphonie

La polyphonie suppose plusieurs plans, qui exigent d'être différenciés par l'intensité et la couleur. Etant apparue dans la musique vocale, où elle se différencie de soi-même par le registre de chaque voix, l'interprète peut traduire la vocalité sur l'instrument, en conférant une autre couleur à chaque voix, spécialement dans la forme de fugue, où il y a 3 ou 4 voix. Pour une construction harmonieuse de la fugue, chaque entrée d'une voix exige d'être signalée par une intensité agrandie face aux autres. Spécialement à l'orgue, dans la même registration, où la différenciation dynamique n'est pas possible, l'entrée d'une voix est signalée par un petit retard. Nous allons revenir sur cet aspect au sous-chapitre „durée”.

3. La durée

3.1. Le rythme

- les longues valeurs sont plus expressives et sont maintenues par un *vibrato*. Pour les instruments avec hauteur fixe, où *vibrato* n'est pas possible, la valeur plus longue peut être soulignée à l'aide de la dynamique, en attribuant à ce son-là une intensité plus grande face à celui précédent et celui suivant;
- les sons sont ordonnés et groupés en formules rythmiques qui se répètent ou qui diffèrent entre eux, ce qui doit être évidé;
- dans les formules rythmiques, il y a des sons accentués et des sons nonaccentués, ceux qui sont accentués seront différenciés par une intensité plus grande face à ceux qui ne sont pas accentués;
- dans une phrase musicale, peuvent exister des valeurs plus grandes et des valeurs plus petites. On passe plus aisément sur les petites, elles seront regardées comme un *aufтакт* pour les grandes
- chaque rythme – binaire, ternaire ou hétérogène – a ses caractéristiques, de quoi l'interprète doit être conscient;
- les divisions exceptionnelles doivent être soulignées;
- les syncopes signifient un plus d'expressivité et nouveauté, par le déplacement de l'accent sur le temps faible, qui exige un accent expressif de la part des interprètes;
- les pauses doivent être intégrées dans le discours musical, elles doivent être senties, ayant chacune d'elles une certaine signification.

3.2. Le mètre

- dans le cas du mètre, chaque temps d'une mesure est accentué ou nonaccentué;
- l'interprète doit éviter l'accentuation mécanique de chaque premier temps de la mesure, en concentrant son attention sur les groupes rythmiques et sur les autres paramètres;
- la mesure peut fournir aussi des informations sur le caractère d'une pièce, par exemple, la mesure ternaire de trois quarts peut être une information sur le caractère dansant d'une pièce, si le *tempo* aussi le réclame, et *alla breve* sur une pièce rapide.

3.3. Le tempo

Le tempo juste est très important, parce-qu'il peut changer positivement ou négativement la physionomie d'une pièce. Le respect pour le métronome n'est pas suffisant, il faut tenir compte aussi de la densité de l'écriture et spécialement du caractère de la pièce, qui maintes fois surgit du terme soi-même ou qui est ajouté au *tempo*: *Grave*, *Sostenuto*, *Maestoso*, *Animato*, etc. (Giuleanu 1986, 740).

3.4. L'agogique

Comme nous avons déjà vu, le changement d'un paramètre détermine un plus d'expressivité dans l'interprétation et d'émotion pour l'auditeur. Dans ce sens, la modification progressive du *tempo*, avec des accélérations et décélérations, vient avec un apport artistique. Victor Giuleanu fait la différence entre la petite agogique – les accélérations étant accompagnées par un *crescendo* et les décélérations par un *decrescendo* – et la grande agogique, qui implique aussi d'autres paramètres: des intervalles (dessin ascendant/descendant), rythme (la diminution/ augmentation des valeurs); mètre (*arsis-essor/thesis*-détension), la consonance et la dissonance ou la modulation dans l'harmonie, etc. (Giuleanu 1987, 751 et le suivant).

La mise en évidence des nouveaux éléments réclame un ralentissement du *tempo* et le retour aux anciens éléments, déjà entendus, qui coïncident aux attentes de l'auditeur, doit peut être équilibré par une compression du *tempo*.

La fin d'une phrase, d'une section ou une cadence réclame un *ritenuto*. L'apparition d'un événement inattendu peut être plus facile assimilée par l'auditeur, par un léger ralentissement du *tempo*. Aussi, l'entrée, l'une après l'autre

des voix dans une fugue, spécialement à l'orgue, où l'instrument ne permet pas une différenciation dynamique de chaque voix, peut être faite dans ce mode.

4. L'intensité (la dynamique)

Comme je l'ai mentionné ci-dessus, l'intensité (la dynamique) est plus sommairement notée, en comparaison avec l'hauteur et la durée. Elle se réfère aux accents et aux nuances. Etant donné que le compositeur ne peut pas spécifier chaque son, l'interprète devra déduire du contexte l'intensité de chaque son. Chaque son devrait être différencié dynamiquement en comparaison à celui précédent et à celui suivant, l'interprète établissant où apparaît un accent expressif, en fonction de la mélodie, de l'harmonie ou du rythme.

Concernant la différenciation dynamique en fonction de la fréquence, j'ai parlé au souschapitre „hauteur”: plus le son a une fréquence plus haute, plus il doit être plus intense, à cause de manque d'harmoniques, qui donnent l'impression auditive qu'il serait plus faible. Aussi, *decrescendo* de la fin d'une phrase peut se justifier par l'association à l'expiration du langage.

La dynamique, ensemble avec le timbre, est un paramètre qui différencie un interprète d'un autre, justement par le fait qu'elle est notée plus sommairement en comparaison avec l'hauteur et la durée, en impulsant la créativité de l'interprète.

5. Le timbre

Le timbre se rapporte à la sonorité, à la couleur dans la musique. Il est donné, d'une part, par la construction physique de l'instrument, d'autre part, par le mode d'articulation de l'interprète. Autrement dit, l'interprète apporte une contribution dans la création du timbre: deux interprètes jouant sur le même instrument, sont perçus différemment.

Le timbre est très lié avec l'intensité. En fonction de l'intensité utilisée, on distingue des harmoniques différentes. Comme le disent les investigations faites par les professeurs de piano Ana Pitiş et Ioana Minei (Pitiş, Minei 1967, 34), „l'audition humaine est plus sensible aux changements de timbre qu'à ceux d'intensité qui les accompagnent. En désirant des timbres finement différenciés, qui *parlent*, le pianiste modifiera imperceptiblement l'intensité d'un son à l'autre” (Pitiş, Minei 1997, 29). Ici il faut ajouter que la modification du timbre par de fins

différenciations d'intensité, en fonction de l'hauteur, est valable pour toutes les instruments et les voix.

Pour les instruments à cordes, le timbre dépend aussi de la pression exercitée par l'archet, ainsi que de la portion d'archet utilisée. Aussi, le *vibrato* peut être plus grand ou plus petit et avec une fréquence plus grande ou plus petite, les différences d'amplitude, comme aussi celles de fréquence, ayant un impacte sur celui qui écoute, comme nous l'avons vu. Pour les instruments à vent, le timbre dépend de la quantité et la pression de l'air utilisées, de la position des lèvres en combinaison avec les touches/les oriffices. Pour les chanteurs, le timbre dépend des qualités natives de l'appareil sonateur et du mode dans lequel la voix est définie.

6. La forme

La structuration des paramètres engendre la forme, dans laquelle l'interprète doit tenir compte de tous les paramètres discutés jusqu'ici et aussi de leur interrelation. L'ouvrage musical est fait de sections, périodes, phrases, qui doivent être mises en rapport et différenciées l'une de l'autre. Un rôle important revient à la manière de phraser et aussi à la césure, pour créer un discours cohérent, ceux-ci étant équivalants à la ponctuation du langage. Le groupe et la délimitation des motives en fonction de la mélodie, du rythme, de l'harmonie, de l'intensité, du timbre, contribuent à la création d'un message par l'interprète et sa réception par l'auditeur. On recommande une analyse des composants du discours musical, jusque'aux moindres unités, et aussi une synthèse, pour ne pas perdre de vue la grande forme. La microforme doit être intégrée dans la macroforme, pour l'unité de la pièce.

7. Le style et le caractère

Tous les éléments discutés jusqu'ici ont été observés en général, sans nous référant à un certain style ou caractère. L'interprète doit les adapter au style et au caractère respectifs. Par exemple, dans le style classique, le timbre devient de plus en plus lumineux, à mesure qu'on monte sur l'échelle des fréquences. Si le *tempo* est lent et le caractère méditatif, la sonorité exige d'être un peu plus généreuse et plus *legato* comme articulation; si le *tempo* est plus rapide, la sonorité exige d'être plus légère et moins *legato* (au piano, la pédale avec prudence), pour garder la clarté. Dans le style romantique, la sonorité est pleine, même massive, *vibrato* aux instruments à cordes est plein, et comme articulation, *legato* (au piano à l'aide de

la pédale) s'utilise souvent dans les phrases de grand souffle. Pour les romantiques, l'agogique et les contrastes dynamiques sont d'une grande importance.

Nous allons analyser deux fragments des deux ouvrages pour le piano, appartenant à deux périodes diverses – le classicisme et le romantisme – en nous référant à ceux discutés jusqu'ici. Il s'agit de la Sonate pour le piano KV 570 en Si bémol majeur, la deuxième partie, de W.A.Mozart et de la Nocturne op. 9, no. 2, en Mi bémol majeur de Frédéric Chopin.

а) В некоторых изданиях эти два б слитваны. б) В некоторых изданиях здесь пропущено *es*:
М. 26501 г.

Fig. 1. W. A. Mozart – „Sonate pour le piano KV 570 en Si bémol majeure, deuxième partie, m. 1-20”

Cette partie pourrait être orchestrée avec deux cors et un basson dans la première phrase (jusqu'au fa 1 de la mesure 2). La phrase, en mouvement de huitièmes, s'arrête sur l'accord de 6/4, qui reçoit un accent expressif sur sol 1, la résolution au 5/3 se faisant en *decrescendo*. Les sons fa-sol-la bémol-la naturel (ceux-ci seront maintenus pendant l'entière partie et vont délimiter les phrases) font la liaison vers la deuxième phrase, qui sonne une octave plus haut, pouvant être orchestrée avec des instruments à vent en bois et cors. On observe une articulation différente, *staccato*, en comparaison avec le *legato* de la première mesure. Dans la quatrième mesure, nous avons comme nouveauté les groupes de trentedixièmes et la dissonance du pénultième accord, qui reçoit un plus grand accent que l'accord 6/4, ayant un plus haut grade de dissonance que 6/4. Les chromatismes de la quatrième mesure doivent être mis en relief par une sonorité plus ouverte. Le dessin mélodique de la première mesure change la ligne descendante en ligne ascendante, le moment de carrefour étant marqué dans la partition par un nouveau *legato*. La deuxième période apporte un matériel différant dans chaque mesure. La première phrase dure jusqu'au temps 4 de la sixième mesure. Elle a deux points mélodiques qui doivent être marqués, la bémol 2 dans la cinquième mesure et si bémol 2 dans la sixième mesure, vers laquelle va la première phrase. L'articulation différante sur les chromatismes ascendants de la sixième mesure (*staccato legato*) contribuent au contraste. La septième mesure vient avec la ligne descendante, de do 3 au re 2, qui incluent aussi des chromatismes. Ici c'est important de souligner le son inattendu sol bémol de la main gauche et puis l'inflexion vers do mineur, la tonalité relative, qui va contenir la section suivante, ici étant seulement anticipée. Mi bémol 3 de la huitième mesure, quoiqu'il se trouve sur la deuxième moitié du temps, va recevoir un plus d'éclat, parqu'il est le plus haut son de cette première section. La troisième période est la répétition identique de la première, qui, du point de vue interprétatif, pourrait être variée en comparaison avec la première. Nous laissons à la latitude de l'interprète cette variation.

La deuxième section, en do mineur, a un caractère dramatique par la tonalité soi-même. Des courts motifs, provenus rythmiquement et mélodiquement de la première section, s'entendent sur les notes répétées du basse. La répétition du motif dans la mesure 13, sur le septième niveau, vient avec un plus de dramatisme en comparaison avec le premier niveau. La main gauche de la mesure 14, la bémol-fa dièse, forme une tierce diminuée, qui, ensemble avec les appoggiatures dissonantes de la main gauche, augmentent le dramatisme. Dans la mesure 15, le motif étant transposé plus haut, éclaircit cette période ouverte. L'éclaircissement continue apparemment avec le mode majeur, dans la mesure 17, la main gauche

étant obligée de souligner le chromatisme de la fin de la mesure: do-do bémol-si bémol.

The image shows a page of a musical score for F. Chopin's Nocturne op. 9, no. 2, measures 1-13. The score is in 3/4 time, key of E-flat major, and features a waltz-like melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece is marked 'Andante' with a tempo of 132. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, and *cresc.*, and performance instructions like *espress.*, *dolce*, *poco rit.*, *poco rall.*, and *a tempo*. The left hand accompaniment is marked with 'Tad.' and asterisks, indicating a specific rhythmic pattern. The right hand melody includes fingerings and slurs. The score ends with a '(simile)' instruction.

Fig. 2. F. Chopin – „Nocturne op. 9, no. 2, en Mi bémol majeure, m. 1-13”

Sur un mouvement isorhythmique de huitièmes, à la main gauche, apparaît une mélodie à la main droite, qui va être colorée par les accords de la main gauche. Le sixième temps de la première mesure sera plus pesant, pour souligner la dissonance qui se crée verticalement. Le dixième temps est tant la résolution mélodique à la main droite, que dissonance de passage à la main gauche (Mi bémol Re Do), qui confirme les attentes de l'auditeur, par sa résolution au do. C'est pour cela qu'on peut commencer d'ici un petit *accelerando*, justifié aussi par le commencement similaire du motif dans la deuxième mesure. La fin du motif exige un ralentissement (les temps 7-9), pour un rééquilibre du *tempo* et pour donner du temps à l'auditeur d'entendre l'inflexion vers fa mineur. Dans la troisième mesure, il faut suivre le chromatisme de la main gauche (Si bémol Si naturel Do) et au temps 10-12 l'accord diminué avec septième diminuée. Après les inflexions modulantes, le retour à la tonalité initiale Mi bémol majeur se fait par un saut spectaculaire à l'intervalle décimal, à la main droite et par l'apporte du plus grave son Si bémol 1 à la main gauche. Ces éléments, doublés par la cadence et la fin de la phrase, demandent un *ritardando* plus grand que celui jusqu'ici. La reprise de la première phrase se fait dynamisée rythmiquement et ornementée mélodiquement. Comme dans la première phrase, un *accelerando* sur les derniers trois temps apporterait un rafraichissement, étant donné qu'il y a le même matériel ici, mais varié. *Accelerando* se rééquilibre par un *ritardando* sur re bémol 2, qui est appoggiature pour do 3, donc note étrange et la plus haute de la phrase, qui doit être mise ainsi en évidence. Parce-que la sixième mesure diffère un peu en comparaison avec la troisième mesure et elle est reconnue par l'auditeur, c'est possible de faire un *accelerando*, suivi par un *ritardando* sur le saut d'intervalle décimal, comme dans la phrase précédente. La troisième phrase avec anacrusse est différante. Parce-que l'on renonce aux seizièmes, la ligne statique peut être compensée par un léger *accelerando*. La surprise harmonique sur l'accord de la bémol majeur et puis la bémol mineur est marquée par le compositeur par *poco rit.* (dixième mesure). Le compositeur apporte de nouveau le *tempo* dans l'onzième mesure, où, sur un rythme de la mélodie assez statique, se révèlent des intéressantes harmonies, avec des inflexions modulatrices (Fa majeur, Si bémol majeur, avec cadence évitéé, do mineur, Si bémol majeur), où chaque inflexion devrait recevoir une autre couleur. La revenue de la première phrase en Mi bémol majeur est préparée par une chaîne de dominantes et toniques (la mesure douzième, les temps 7-12), qui donnent la sensation de séquence et pourraient être jouées avec un léger hâte et puis un ralentissement.

8. Conclusions

Dans cette étude, nous nous avons occupé de la partie intellectuelle de l'interprétation. Nous avons essayé de démontrer que l'interprétation expressive dépend en grande mesure de l'organisation logique des paramètres musicaux, tenant compte d'une logique musicale et des données de la psycho-acoustique. Nous voulions dire ce que l'interprète devrait ajouter à ce que se trouve noté dans la partition, en tenant compte que des paramètres comme l'intensité et le timbre sont notés plus sommairement, ayant comme but une manière de jouer expressivement, qui émotionne l'auditeur. C'est juste l'intensité et le timbre qui affectent l'hauteur, l'harmonie, la polyphonie et la forme, comme l'on a vu de ce que nous avons exposé et des deux analyses. L'agogique et aussi importante pour signaler un paramètre; ensemble avec la manière de phraser, elle groupe les unités formales, en faisant la forme compréhensible.

De l'analyse, on a pu remarquer le fait que l'interprète doit tenir compte de tous les paramètres discutés et que leur importance alterne en fonction de pièce, de caractère et de style. Comme on pourrait le constater, les paramètres ne peuvent pas être regardés séparément, mais en interdépendance. Ce ne sont pas les sons, mais leur organisation dans des unités significatives, en tenant compte de tout ce qu'on a discuté ici, qui impacte l'auditeur.

Références

- Giuleanu, Victor. 1986. *Tratat de teoria muzicii (Treatise of Music Theory)*. București: Editura Muzicală.
- Hastings, Charise. 2011. „How expert pianists interpret scores. A hermeneutical model of learning”. In *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2011*: 369-374.
- Koelsch, Stefan. 2011. „Towards a neural basis of music perception - a review and updated model”. In *frontiers in Psychology* Vol. 2: 1-20.
- Pitiș, Ana Maria, Ioana Minei. 1967. “Expresivitatea sunetului la pian” („The Expressivity of the Piano Sound”). *Muzica* 11: 53-38.
- Pitiș, Ana, Ioana Minei. 1997. *Teoria comportamentului pianistic (Theory of the Pianistic Behaviour)*. București: Editura Sfântul Gheorghe Vechi.
- Pitiș, Ana, Ioana Minei. 1982. *Tratat de artă pianistică (Treatise of Pianistic Art)*. București: Editura Muzicală.
- Sundberg, Johan, Anders Friberg, Lars Fryden. 1991. „Common Secrets of Musicians and Listeners: An analysis-by-synthesis. Study of Musical Performance.” In

Representing Musical Structure, ed. by Peter Howell, Robert West, Ian Cross, 161-197. London: Academic Press,.

Szilagyi, Ana. 2021. „Timbre in the Musical Performance as a Result of Audio-Mental Operations.” *Global Journal of Human Social Science*, 21(13) Version 1: 15-18.

Van Zijil, Anemone G.W., John Sloboda. 2010. „Performers’experienced emotions in the construction of expressive musical performance: An exploratory investigation.” *Psychology of Music* 39 (2): 196-219.

Woody, Robert H. 2000. „Learning Expressivity in Music Performance. An exploratory Study”. *Research Study in Music Education*, 14(1) June: 14-23.