

encore par l'appréhension de paraître maniérés, affectés, ridicules même, ils craignent ou négligent d'exprimer tout naturellement ce qu'ils ressentent.

C'est avec un soin tout délicat qu'on doit faire éclore, conserver et cultiver ce sentiment vrai, juste, chaste, contenu, qui donne au talent tant de charme, et ce cachet de distinction, de sensibilité qui est déjà la poésie dans l'interprétation.

L'expression indiquée ou imposée par le professeur alors qu'elle ne correspond pas exactement à notre propre sentiment, offre dans l'imitation quelque chose de faux et de guindé qui ne trompe jamais un auditeur de goût.

Aussi le professeur doit-il bien se garder de substituer son propre sentiment à celui d'un élève intelligent et bien organisé; car c'est une faute des plus graves que de détruire l'individualité, même chez un élève peu avancé.

D'après ce qui précède, l'expression, cette partie poétique, éthérée de l'exécution, échappant, dans ses nuances intimes, à l'analyse de l'enseignement, posons en principe que quatre sources différentes et très-distinctes servent de point de départ aux variétés sans nombre de l'accentuation musicale l'articulation, la sonorité, la mesure, le rythme.

Dans un précédent chapitre, nous avons indiqué les principaux effets de l'articulation. Nous avons donc aujourd'hui à nous occuper plus particulièrement des accents de sonorité, de mesure et de rythme.

La musique étant la langue des sons et celle du sentiment par excellence, il est tout naturel que l'accentuation soit un de ses éléments constitutifs.

Nulle autre langue parlée quelque mélodieuse qu'elle soit, n'offre cette richesse infinie de nuances, cette variété d'expression qui permet au discours musical de parcourir toute la gamme du sentiment, soit au moyen des accents, de la modulation des sons, soit par les nuances expressives.

La modulation du son musical, qui s'élève ou s'abaisse dans l'échelle, ou se plie aux effets si variés des timbres, de l'intensité, de l'articulation, du sentiment intime de l'artiste, doit toujours, autant que possible, avoir pour but d'exprimer une pensée, un sentiment, une sensation. Il va sans dire que nous exceptons de cette admirable propriété les exercices purement mécaniques, ou pratiqués au point de vue de la sonorité sans aucune intention mélodique.

La gamme des tons que la voix humaine parcourt dans le discours est infiniment plus restreinte que l'échelle des sons musicaux. Cette étendue et les éléments naturels si variés que nous n'avons fait qu'indiquer, font de la musique une langue merveilleuse et divine.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, ayant déjà esquissé les principaux effets que l'on peut tirer de l'articulation, il nous faut maintenant essayer d'analyser l'accent au point de vue de la sonorité.

Dans le discours musical, c'est le son ou du moins les sons entre eux qui remplacent la pensée. Le son est donc le premier élément constitutif qui s'offre au musicien pour s'exprimer, c'est par le son modulé et bien dirigé, que le compositeur traduit les sensations, les sentiments, dans cette langue inspirée qui est l'âme, l'esprit, le cœur de l'artiste.

Il est tout naturel d'admettre que, la musique étant de tous les arts celui où la sensibilité native se trouve le plus surexcitée, c'est aussi par la musique, que l'individualité de l'artiste s'épanche avec le plus d'abandon. N'est-ce même pas la manifestation la plus vraie de la vie intérieure?

La parole devient musicale et prend des nuances particulières d'inflection, d'articulation, suivant les sentiments à exprimer, ce seul emprunt à la musique prouve déjà toute sa puissance. Mais l'accent, qui est l'âme du discours, qui lui donne la couleur et la vie, n'est-il pas aussi un emprunt à l'art musical? Le cœur se réfléchit dans la voix. C'est lui qui en règle le ton, les inflexions.

Cette charmante pensée de Mme de Staël nous semble

bien plus juste encore, quand il est question d'art musical.

Les modulations du son, de l'aigu au grave, du fort au faible, sont indiquées par des signes connus de tous et traduisent d'une manière plus ou moins exacte l'intention précisée de l'auteur, le mode d'exécution qu'il avait en vue pour tel ou tel passage.

Posons d'abord en principe, puisque nous avons à nous occuper des accents qui modifient le son et des signes qui les représentent, que, dans la notation musicale le signe qui exprime l'inflection de sonorité reste le même dans les passages de douceur ou de force, de demi-sonorité ou de puissance extrême. C'est sans doute à tort, mais c'est un fait consacré par l'usage et passé en habitude.

Dans notre enseignement, comme dans celui de nos collègues qui se préoccupent plus de l'esprit et du caractère que de la lettre sèche, la traduction des signes prend des teintes différentes de sonorité, suivant l'expression, le sentiment et le degré de force de la phrase musicale.

—:o:—

Des accents de sonorité.

Les accents de force se placent presque toujours sur les temps forts, mais peuvent aussi être employés avec bonhour sur la partie faible des temps. Cela dépend de l'effet à produire, de l'esprit d'originalité du compositeur, de la structure de la phrase, du caractère et de la nature de l'idée.

Nous recommandons aux élèves de ne point oublier que les accents varient d'intensité, quoique les signes indicateurs restent les mêmes, suivant le sentiment, l'esprit, le mouvement des morceaux.

Un *f* ou *sf* ou $\wedge$, dans une phrase douce, expressive, aura certes une toute autre inflexion que placé dans un passage énergique. Il en est de même de tous les signes modificateurs du son, à moins qu'il n'y ait un effet déterminé, un contraste indiqué d'une manière précise, soit par la modulation, soit par le changement d'allure de la mélodie.

Le degré de force des accents doit donc toujours être proportionné et en harmonie parfaite avec la couleur expressive, le sentiment et le caractère prédominant de la phrase qu'ils accidentent.

Nous n'avons pas à indiquer ici la nomenclature des signes employés, toutes les méthodes élémentaires les faisant connaître, pour tant, nous dirons, qu'en général, les nuances tranchées de sonorité *pp*, *mf*, *f*, *ff*, s'emploient pour des phrases ou longues périodes, les accents *rf*, *sfz*, *fp*, $\wedge$ pour des notes isolées, et cela, sans altérer d'une manière sensible la couleur d'ensemble de la phrase, en vue de faire valoir un contour, de donner plus de saillie à une note, à un mot musical.

Si nous cherchons un terme de comparaison entre les nuances de sonorité de la musique et certains effets de la lumière et d'ombre de la peinture, nous dirons que, abstraction faite du sentiment et de l'expression, le *f* correspond à un ton lumineux, le mezzo-forte (*mf*) à une demi-teinte, et le *pp* à l'ombre.

Il est souvent dans les habitudes du langage du professeur de dire à un élève : Mettez ce passage plus en lumière, pour indiquer une sonorité plus éclatante, une articulation plus ferme et plus précise, ou bien : jouez cette phrase dans une demi-teinte, ce qui équivaut à dire : jouez à mi-voix, en donnant aux accents eux-mêmes une demi-sonorité.

Laisser dans l'ombre une pensée accessoire, c'est jouer piano, en indiquant à peine, sans accent prononcé, cette période musicale.

Ce langage coloré rend souvent plus sensible à l'élève les recommandations faites en d'autres termes. Mais,