



Au piano même, la « couleur » différente des tonalités subsiste, malgré l'égalité absolue des demi-tons ; mais ceci tient à une nouvelle cause et le résultat en est peut-être moins important que sur les instruments à vent ou à cordes. Bien que beaucoup de personnes ne veuillent pas admettre qu'il y ait une différence de sonorité, de luminosité (moelleux, sécheresse) entre les sons produits par les touches noires et ceux des touches blanches du piano, cette différence existe, très sensible. Les touches blanches ont un levier plus long et plus large — par conséquent plus lourd — que celui des touches noires, courtes et légères ; de plus, le point d'attaque du doigt sur la touche n'est pas du tout le même : on joue les touches blanches bien plus au bord du clavier que les touches noires, qui s'attaquent plus près des marteaux eux-mêmes. Il en résulte une différence de qualité sonore incontestable et qui fait que les touches noires sont très souvent identifiées à l'audition, même par des gens qui ne sauraient dire le nom de la note frappée, mais qui reconnaissent le velouté d'un *mi ♭* (pour choisir un exemple) par rapport à la sécheresse plus incisive d'un *si naturel* (3). Les tendres, les élégiaques (Chopin, Fauré) emploient très fréquemment, et choisissent par instinct, les tonalités chargées d'accidents (*♯* ou *♭*), mais surtout *♭*) : par exemple Fauré dans les Nocturnes. Jouez, maintenant, la Berceuse de Chopin (écrite en *Ré ♭*) en la transposant en *Do majeur* (donc, sans *♯* ni *♭*) : il en résultera une chose grotesque, plate, fade, sans aucun charme. Une pièce en *Ré* perdra moins à être transposée en *Do*, qu'une pièce en *Ré ♭*.

A l'orgue, la différence est nulle ; la hauteur relative des tonalités, seule, peut entrer en jeu, mais les touches n'y changent rien : le vent « passe » ou ne « passe pas » dans les tuyaux ; le son ne peut être *modifié* dans sa qualité, puisque diverses attaques aboutissent

(3) Passant mes vacances en Bretagne avec un des représentants de la musique moderne, qui ne croyait pas à cette différence de qualité sonore, nous avons procédé à des expériences qui nous ont montré que des notes blanches attaquées au fond de la touche et dans des conditions le plus semblable possible aux touches noires, au point de vue technique, donnaient immédiatement la même sensation veloutée et moelleuse qu'une touche noire. Le dos tourné, ni l'un ni l'autre nous ne fîmes guère d'erreur sur la façon dont l'exécutant attaquait.

au même résultat (4). Il en est de même pour le chant. La hauteur d'un morceau le place mieux ou moins bien dans la voix de l'exécutant, selon le ton dans lequel celui-ci le transpose, mais là encore, il ne peut y avoir d'impression réellement différente, à moins que le registre original soit absolument changé : c'est une question de *hauteur convenable*, non de *qualité* sonore.

Un fait notable, enfin — avant de parler du pouvoir éclairant ou assombrissant des tonalités comparées lors d'une modulation — c'est que notre habitude, notre « entraînement » à subir ces influences propres à certains instruments nous incite à attribuer ces propriétés à tous les instruments : ainsi, au piano ou au violon, même à l'orgue, le ton de *Si ♭* nous paraît « claironnant », parce que nous y retrouvons instinctivement la gamme des notes naturelles du clairon, *Mi ♭* est surtout « héroïque », martial, parce que les cuivres y sont à laise ; *Fa* est plus agreste parce que c'est une gamme des plus propices au cor. Au piano, inconsciemment, nous continuons ces assimilations : nous jouons volontiers en *Si ♭* une fantare, en *Mi ♭* une pièce altière, en *Fa* une pastorale, et, en soi, cela ne doit plus avoir aucune raison d'être. Parfois aussi, sans doute, tel ton ne nous paraît majestueux, léger, brillant ou violent, que par le souvenir bien ancré d'avoir entendu dans cette tonalité un certain nombre d'œuvres, qui produisaient exactement cette impression : ce sont alors les morceaux « types » qui arrivent à caractériser les tons, et non les tons qui caractérisent les effets que nous leur attribuons. Cela explique que dans les différents tableaux de la « couleur » de chaque ton, tableaux dressés par nombre de compositeurs ou d'auteurs de traités, (nous dresserons aussi le nôtre), on remarque certain désaccord : par exemple pour le ton de *Fa* que Lavignac trouve *agreste* et que Gevaert qualifie de *vigoureux*. Le premier songeait évidemment à la Symphonie Pastorale, le second à une œuvre très différente.

Laurent CEILLIER.

(4) Un maître organiste français prétend pendant reconnaître « le toucher » de ses confrères. Je pense que le « style » y est pour un peu.

« Pourquoi le goût de la musique est-il si répandu en Allemagne? C'est que la musique est associée à une foule d'amusements et d'actions de la vie, où dans d'autres pays elle n'a aucune part. On me dira peut-être que je prends l'effet pour la cause... Je répondrai qu'un Français et un Anglais, — et je cite ces deux nations comme ayant les oreilles les plus raccornées de l'Europe, — ne passeront pas quelques années en Allemagne sans y devenir diablement bon gré mal gré. » [Prosper Mérimée.]