

mosphère du dancing, et sont parfaitement étrangers à la musique.

La corrélation étroite entre musique et mouvement, l'une ayant tendance à provoquer ou amplifier l'autre, celui-ci d'autre part conditionnant peut-être dans une certaine mesure, la valeur affective de celle-là, cette corrélation atteint dans la danse son plus haut degré. L'activité interne développée par la musique fortement rythmée du jazz est pour ainsi dire canalisée, amenée à s'extérioriser suivant des enchaînements de gestes définis, devenus habituels et inconscients, c'est-à-dire ne réclamant plus aucun effort de combinaison, capable de troubler la pureté du plaisir moteur. L'amplitude de ces mouvements rythmés reste constamment en harmonie avec la musique qui en fut la cause déterminante elle-même. Le travail musculaire est exactement proportionné à l'énergie dégagée par l'orchestre, et ses fluctuations obéissent rigoureusement à celles du rythme. C'est là comme un régulateur idéal des mouvements organiques, provoqués chez l'auditeur et en dernière analyse, de son plaisir global.

— Belle conclusion ! direz-vous. Cela rappelle furieusement les théories de ce philosophe allemand qui faisait résider la perfection de l'acte dans l'automatisme intégral. En admettant même que ce plaisir de se déplacer comme dans un réseau de mailles tressées sur-le-champ par la musique, soit véritablement perçu par tous ces gens qui se trémoussent et soulèvent tant de poussière, en mesure (mesure toute relative), quel rapport y a-t-il entre cette joie de sauvages et l'esthétique musicale ?

— Prenez garde, nous sortons là de la question. Les rapports du plaisir et de l'art ont un intérêt considérable, mais notre objet est seulement de savoir dans quelle mesure le mouvement agit sur le plaisir musical, sans aucune préoccupation de hiérarchie esthétique et quelle part il faut accorder au rythme parmi les facteurs affectifs de la musique. Or le dancing démontre assez son importance: beaucoup de ses fanatiques ne connaissent et ne veulent connaître que les Blues ou les Tangos, seule musique qu'on « agit », la seule dont ils ressentent du plaisir.

Mais décidément, vous devez préférer la musique qu'on écoute. La bonne grâce dont vous avez fait preuve, en nous accompagnant depuis si longtemps, risque de s'épuiser, si nous séjournons davantage dans ce milieu, où le rythme est roi, trop despotiquement à votre gré. Laissons donc ce sujet pour revenir à des considérations moins tourmentées.

(A suivre.)

G. BENDER et M. ROUSSEAU.



XXXV (Suite)

Chaque tonalité a une portée expressive plus particulière, et pour l'ensemble des tonalités, l'intensité croît et décroît graduellement, de même que l'ensemble des couleurs donne une gradation colorée, qui va du violet sombre au rouge triomphal. Mais notre « spectre » musical a ceci de particulier que la gradation ne se fait pas dans l'ordre chromatique, c'est-à-dire Do, Do #, Ré, etc. : les tonalités s'estompent ou s'accusent suivant un cycle de quintes — ascendantes ou descendantes — c'est-à-dire, pratiquement, selon la multiplication des # ou des b de l'armature. Ainsi, une tonalité qui a quatre # est un peu plus « claire » que celle qui n'en a que trois, notablement plus claire que celle qui n'en a qu'un, etc. De même, chaque tonalité, qui comporte un b (altération « descendante » par essence même) de plus qu'une autre, est plus sombre que celle-ci. A cela il faut immédiatement poser des bornes : 1° il y a un point de départ « moyen », une sorte de milieu du prisme, auquel on peut ramener les comparaisons d'intensité, de clarté ou d'obscurité ; c'est, par nature, la tonalité qui n'a ni # ni b à la clé : Do majeur ; 2° il y a des points extrêmes, au delà desquels l'effet, en dépassant la limite, rejoint la catégorie opposée. En prenant Do pour centre, l'ordre des tonalités majeures, en quintes, donne en effet :

Do b	—	Sol b	—	Ré b	—	La b	—	Mi b	—	Si b	—	Fa		
7		6		5		4		3		2		1		
Do	—	Sol	—	Ré	—	La	—	Mi	—	Si	—	Fa #	—	Do #
0		1		2		3		4		5		6		7

En principe les tonalités vont s'éclaircissant de Do b à Do # et s'assombrissant dans l'ordre inverse. Mais la limite paraît être vers les tonalités n° 4 ou 5 ; en effet, la tonalité n° 7 (Do # majeur) sera plus assombrie que celle de Ré b (n° 5) dont elle est l'enharmónique, car l'oreille, d'instinct — et à moins de prédispositions spéciales contraires — entendra la tonalité la plus rapprochée du centre Do (0). Dans cette gradation des tonalités, il s'agit en somme d'une sorte d'échelle double dont Do est la charnière. En dressant le même tableau pour les tonalités mineures, on prendrait pour centre La mineur (qui n'a ni # ni b).

Voici maintenant, sous réserve d'appréciations différentes selon les individus, le tableau qui correspond en général aux caractères, ordinairement recon-

tius à chaque ton et quelques exemples qui me paraissent représentatifs de ces qualités.

Do ♭ : ? (mal déterminé, et d'autant plus que l'oreille préfère chercher le ton Si, plus proche du Do-base (5 au lieu de 7).

Sol ♭ : doux et calme (La Fille aux cheveux de lin : Debussy) — ou : sombre — ou encore : sonore, riche, chaud (Études de Chopin). Ces différences possibles proviennent de l'énharmonie de cette tonalité avec Fa ♯ majeur : la confusion peut-être absolue puisque les deux tons occupent le même éoignement (n° 6) par rapport au Do de base.

Ré ♭ : plein de charme, enveloppant, placide, suave et grave (Andante du quatuor : Debussy ; Berceuse, Prélude, Etude : Chopin).

La ♭ : souvent doux, caressant, enveloppant (Prélude, Études : Chopin ; Andante, Symphonie Mi ♭ : Mozart) ; quelquefois, en outre, noble (Aria : Franck) ou pompeux.

Mi ♭ : fier, énergique, sonore, noble, vigoureux (Symphonie Héroïque ; Marche héroïque : St-Saëns ; Préludes des 2 vol., et Fugue du 2° vol. : Bach ; Prélude Chopin).

Si ♭ : solide, vif, alerte (4° Symphonie : Beethoven ; Préludes et Fugues des 2 vol. : Bach) depuis le gracieux élégant, jusqu'à la fierté et la noblesse (Danseuses de Delphes : Debussy).

Fa : robuste, dans l'agreste et le pastoral (Symphonie Pastorale) et jusque dans l'allègre (Scherzo, Symphonie Écossaise : Mendelssohn), l'humeur franche (Préludes et Fugues des 2 vol. : Bach) le sonore et le vigoureux (Études : Chopin).

Do : franc, droit, sonorité crue parfois, mais ferme (1° Prélude, 1° Etude : Chopin ; la Cathédrale engloutie : Debussy) netteté, aux arêtes architecturales (Préludes et Fugues des 2 vol. : Bach) allant souvent jusqu'à la platitude, au naïf et au commun.

Sol : simple, franc, assez d'éclat, joyeux (Préludes et Fugue, 1° vol. ; Fugue 2° vol. :

Bach), de plus, volontiers rustique et léger (3° Prélude : Chopin).

Ré : gai, alerte, brillant dans la grandeur (chœurs de la 9° Symphonie, Fugues des 2 vol. Bach) comme dans la légèreté (Préludes des 2 vol. : Bach).

La : franc, sonore, joyeux avec robustesse (7° Symphonie — « l'apothéose de la danse » — Ouverture du Carnaval Romain : Berlioz ; Allegro de la Symphonie Italienne : Mendelssohn ; Prélude et Fugue 1° vol. : Bach).

Mi : franc, chaud, allègre (l'ugues des 2 vol. : Bach) éclatant (2° thème du Finale : Prélude Aria et Finale de Franck), un peu grandiloquent même parfois.

Si : riche, clair, incisif souvent (Les Collines d'Anacapri : Debussy) jusqu'à l'énergique et au violent.

Fa ♯ : dur, rude, clair — ou alors comme synonyme de Sol ♭) expressif et délicat avec charme (Prélude et Fugue 1° vol. : Bach).

Si j'ai souvent cité les Préludes et Fugues du Clavecin bien tempéré de Bach, il ne faut point s'en étonner : non seulement Bach y a usé de toutes les tonalités, mais le choix de la tonalité selon le caractère thématique du sujet y est admirable et d'un intérêt tout particulier.

Les autres tonalités, non analysées, sont plus théoriques que pratiques — pourtant comment ne pas signaler que Bach — lui encore, lui toujours — est sans doute le seul compositeur ayant, au moins incidemment, utilisé la tonalité de Mi ♯ mineur ! (Fugue III du 1° volume, mesures 18 à 21.)

(A suivre.)

Laurent CEILLIER.

Erratum. Dans ma lettre XXXIII (n° du 21 mars) lire, au 1° alinea : « quel ton mieux que celui de sol mineur pourrait rendre l'intense poésie et la mélancolie ombrageuse du début du Quatuor de Debussy. » — L. C.

L'Édition Musicale

CHANT :

3 **Méodies** par W. J. C. HEKKER, poésies de V. Hugo : La Bièvre — Le Matin — L'Oiseau (5 fr. 50) (3).

Je vous salue Marie par P. DELAFOSSE (2 fr. 50) (3).

Vieux rêves de guerre par B. MARY HALL (3 fr. 50) (3).

3 **Ballades françaises** de Paul Fort (Si le bon Dieu l'avait voulu — J'ai des p'tites fleurs bleues... — La France) par FRANCIS CASADESUS (Chaque : 2 fr.) (5).

Mets tes beaux sabots par FR. CASADESUS (2 fr.) (5).

Nausicaa (Morceaux détachés de) par REYNALDO HAHN, paroles de R. Fauchois : Phrase de Pallas (1 fr. 75) — Chanson de Nausicaa (2 fr. 50) — Le Jeu de balles (2 fr. 50) (4).

Isabelle et Pantalon (Morceaux détachés de) par ROLAND-MANUEL, paroles de Max Jacob : Air d'Isabelle (2 fr. 50) — Ariette de Zerlinette (1 fr. 50) — Romance de Pierrot (1 fr. 75) (4).

MUSIQUE D'ENSEMBLE :

1° **Humoresque** pour v^{lle} et piano, par R. JULLIEN, 2 fr. (3).

Adagio et Allegro, op. 70 pour piano et cor en fa ou v^{lle} par R. SCHUMANN, 2 fr. (1).

Trios pour piano, viol., et v^{lle}, 2 vol. par J. HAYDN. Chaque : 12 fr. (1).

Mennet pour 3 v^{lles}, par VALENSIN, transcr. de P. Bazelaire, 2 fr. (3).

Fantaisie hongroise pour piano solo, avec 2° piano, réduct. de l'och. par F. LISZT, revis. de I. Philipp, 2 fr. (1).

Concerto pour 2 viol. et piano par J. S. BACH, 3 fr. 50. (1).

Simple histoire, romance pour viol., v^{lle} et piano, par A. SERVAIS, 4 fr. (3).

Légende pour saxophone, alto et piano, par G. SPORCK, 5 fr. (Chez Jumade, 69, rue Condorcet).

Sonate pour alto et piano, par LÉO SACHS, 12 fr. (3).

1° **Concerto** pour 2 viol., alto, v^{lle}, par G. SAN MARTINI (3).

ORGUE :

Préludes et Fugues, 3 volumes, par J. S. BACH, notices et commentaires par Louis Vierne. (3)

(1) Durand. (3) Senart. (4) Heugel. (5) Deiss et Crespin. (6) Eschig.