

Jacques Thibaud joue avec un charme, une beauté de son, une nonchalance exquise la *Valse* de Brahms et la *Fille aux cheveux de lin* de Debussy (Gramophone). Benedetti, dont les dons sont incontestables, joue avec une sonorité un peu sèche le *Tambourin chinois* de Kreisler et la *Habanera* de Sarasate (Columbia).

Pablo Casals distille pour le Gramophone le *Chant du soir* de Schumann et la *Berceuse de Jocelyn* dont le succès populaire est assuré.

L'excellent hautboïste Bleuzet exécute pour Columbia la *Sonate en sol mineur* de Haendel.

La guitare vient fort bien à l'enregistrement électrique et c'est une joie que d'entendre les effets les plus délicats, les nuances les plus rares que Segovia obtient sur sa guitare magique. Il faut entendre la *Gavotte* de Bach (écrite originairement pour le luth) ou le brillant *Thème varié* de Sor.

Columbia publie en deux disques le *Septuor avec trompette* de Saint-Saëns qui reste une de ses meilleures œuvres de musique de chambre.

//// JAZZ ET CHANSONS.

Le Gramophone publie toute une série de disques de danses fort réussis, aux effets cocasses, aux rythmes précis et entraînants ; je citerai surtout ceux de Paul Whiteman : *Magnolia*, *Five Step*, *Jockass blues* ; de Spitalny : *Va-do-de-o Blues*, joué par The Sylvians. L'étonnant Jack Smith déclame musicalement plutôt qu'il ne chante *Blue Skyes* et *I'm knee deep in daisies*, avec des effets curieux et très fins.

Un excellent guitariste, Len Fillis, accompagné avec virtuosité par Syd Bright, enregistre un disque remarquable par sa qualité sonore : *When you played the organ* et *Souvenirs* (Columbia).

//// MUSIQUE MILITAIRE.

Columbia présente une série de disques reproduisant des sonneries, fanfares et marches militaires de l'époque napoléonienne : *Salut des aigles*, *la Charge*, *la Grenadière*, *Batterie d'Austerlitz*, *Marche impériale*, etc. L'exécution est excellente. Quelques disques consacrés aux fanfares des armées de Louis XIV seraient à désirer.

Henry PRUNIÈRES.

La Musique perforée

//// L'ENREGISTREMENT DE LA MUSIQUE ET LA TECHNIQUE DU ROULEAU PERFORÉ (1).

Précisons d'abord que nous ne parlons cette fois encore que du piano automatique standard à pédales, c'est-à-dire d'un instrument dans lequel le rouleau ne fournit à l'exécutant qu'un schéma rythmique de la musique et la possibilité d'user, dans une certaine mesure, des organes destinés à lui permettre l'exécution des nuances.

(1) Notre collaborateur Lionel Landry ayant employé, dans son article *L'Industrialisation de la musique* (R.M. février), le mot *pianola* comme terme générique, *The Aeolian Co* lui a fait courtoisement observer que le mot de *pianola* ne peut s'appliquer qu'aux instruments fabriqués par cette Compagnie (N.D.L.R.)

C'est dire la part considérable qui est laissée au musicien. Selon qu'il saura user habilement de son instrument ou non, il pourra tirer d'un excellent rouleau une exécution parfaite ou déplorablement mauvaise.

Il est donc nécessaire d'être connaisseur pour condamner un rouleau sur une simple audition, pour pouvoir faire la part du rouleau et celle de l'exécutant.

Le rouleau perforé, dit « enregistré », a donc pour effet de déterminer exactement le moment et la durée de l'enfoncement des touches du piano, ainsi que, la plupart du temps, de la pédale forte. Il porte aussi l'indication des passages où l'on doit user du dispositif appelé « Themodist » ou « Chanteur », qui permet de donner à des notes presque simultanées des intensités différentes et, par suite, d'obtenir la séparation d'un *chant* et d'un *accompagnement*.

Un enregistrement a donc en l'occurrence pour but de garder trace sur le papier de tout ce qui, dans le jeu du pianiste, est d'essence rythmique. Que peut-on, que doit-on faire de ce document?

Une étude attentive de la question montre vite que, dans la majorité des cas, on ne peut lui demander que d'être un guide qui donne l'allure générale d'une interprétation : les mouvements exacts, ralentis ou accélérés, les respirations, la souplesse des arpèges, des traits, etc., etc...

Il faut se persuader, avant tout, que la technique de la nuance dynamique dans le piano automatique est beaucoup plus proche de celle de l'orgue que de celle du piano : nous n'avons plus ni l'indépendance des doigts, ni la possibilité de nuances séparées d'une main à l'autre, tout au moins dans la mesure où le pianiste la possède ; au contraire une action (précise d'ailleurs) qui se fait sentir sur l'ensemble des notes jouées simultanément.

Un point est essentiel à élucider tout d'abord : la sensation d'intensité en musique n'est point le résultat d'un seul effet dynamique ; mais aussi de légères déformations rythmiques. Ce fait est bien connu des organistes et leur permet de donner au phrasé de l'orgue une souplesse que, matériellement, l'instrument interdirait s'ils ne pouvaient accentuer une note que par son intensité. Ils l'accentuent en lui donnant une durée très légèrement supérieure à celle qu'elle devrait avoir en toute rigueur, et en retardant ainsi légèrement l'attaque de la note suivante.

Bien des pianistes, sans s'en rendre compte, usent de ce procédé en même temps que de l'accent dynamique — malheureusement ils combinent ces deux effets — qui, pour l'auditeur, se confondent en une *somme* que traduit l'impression unique d'intensité, d'une façon le plus souvent incohérente. L'égalité — à l'oreille — du jeu d'un pianiste peut donc être faite de la somme de deux inégalités qui se compensent.

Or l'enregistrement ne conserve la trace que d'un de ces deux effets, et le rouleau ne peut reproduire fidèlement que celui-là. Il en résulte des irrégularités qui surprennent au premier abord, et qui font souvent dire à d'excellents pianistes : « Mais je n'ai pas joué ainsi ! » Ils ont raison ; le rouleau aussi. Il est fidèle dans ce qu'il est capable de recevoir et de fixer. Il faut donc ou bien dresser des pianistes à jouer spécialement pour un enregistrement — et il faudrait pour cela qu'ils fassent toute l'éducation de leurs doigts sur des pianos où la nuance dynamique serait impossible — ou, ce qui est plus simple, accepter le fait et ne demander au virtuose que ce qu'il

peut donner à travers le rouleau reproducteur — c'est encore assez essentiel pour en valoir la peine : l'équilibre des mouvements, la ligne générale du phrasé, la souplesse de la vie. Mais ce qu'il a joué doit être repassé au crible. On doit égaliser certains traits ou arpèges, et, au contraire, introduire des irrégularités là où l'accentuation dynamique est rendue impossible par le contexte musical. C'est un travail extrêmement délicat et pour lequel il est presque impossible de fixer des règles précises. Une expérience prolongée et de nombreux essais méthodiques m'ont convaincu qu'à chaque cas musical convenait une solution précise, difficile à prévoir *a priori* : parfois une déformation minime suffit, d'autres fois il en faut d'énormes et qu'on n'eût pas osé faire sur le papier avant de s'être convaincu en jouant le rouleau que l'on prépare, qu'il est bien nécessaire d'en venir là — cela va d'un demi millimètre à plus d'un centimètre — (et, notons-le bien, dans des passages qui ne comportent pas de variation dans le mouvement rythmique général).

L'équilibre exact des syncopes est, en particulier, une des choses les plus déconcertantes qui soient, et exige des déformations considérables tantôt en avant, tantôt en arrière.

Il est un autre point essentiel qui est la durée exacte à donner à une perforation ; la manière dont deux notes consécutives sont enchaînées, soit qu'elles chevauchent légèrement, soit qu'on les sépare par un silence plus ou moins prolongé, est de la plus haute importance.

Cet effet (qui est une des causes principales de la qualité du « toucher » d'un pianiste) réagit sur le précédent. Le même passage musical réalisé en *legato* ou en *louré* demandera des déformations fort différentes pour être en équilibre.

Tout ceci montre à quel point est essentiel le travail de correction que l'on doit faire sur un modèle de rouleau avant de le livrer à l'édition. La part du « correcteur » (pour lui donner un nom) est aussi importante au moins que celle du virtuose qui lui a fourni le point de départ de son travail.

C'est un grand bonheur pour la production française que, à une époque où l'on ne soupçonnait point encore ces nécessités, M. Jules Carpentier (1), fondateur de la « Perforation Musicale », ait réalisé des machines permettant ce travail.

Pour des raisons d'ordre industriel et économique, il mit au point un matériel dont la précision, très supérieure à celle des machines étrangères similaires, permit de travailler sur des modèles d'une longueur équivalente à celle des rouleaux édités.

Le résultat est qu'on les peut jouer, et à chaque instant contrôler exactement le travail qu'on fait sur eux.

A l'inverse, la plupart des machines étrangères enregistrent sur des modèles six à huit fois plus longs que les rouleaux. Au moment de la reproduction une légère imprécision de lecture du modèle est réduite sur le rouleau dans la même proportion, et, par suite, sans inconvénient musical. C'est montrer combien le problème mécanique est simplifié

(1) M. Jules Carpentier, de l'Académie des Sciences, fut un des savants les plus en vue de la génération qui créa l'électricité industrielle en France. La musique automatique fut sa passion et dès 1889 il présentait à l'Exposition universelle un groupe enregistreur et reproducteur, le Mélotrope Poursuivis pendant de longues années à une époque où de telles recherches pouvaient paraître chimériques, ses travaux aboutirent, au moment où le piano automatique commença à se développer, à la création d'un outillage très perfectionné et offrant dès l'origine aux musiciens toutes les ressources qui leur étaient nécessaires.

M. Jules Carpentier partit au contraire de l'idée qu'une machine bien construite ne doit pas faire d'erreurs. Et nous devons constater qu'il a réussi ce tour de force mécanique.

Ce n'est point le lieu ici d'exposer tous les avantages qui en résultent au point de vue de la rapidité et de la sécurité de fabrication. Retenons-en seulement que c'est grâce à cet outillage exceptionnel que les musiciens ont pu, en France, mettre au point et continuer encore tous les jours à perfectionner une technique du rouleau perforé très remarquable.

Ces machines, qui sont uniques en France, ont été mises à la disposition des musiciens avec la plus grande libéralité. C'est grâce à elles que Pleyel a pu, depuis l'origine, produire les rouleaux perforés et perfectionner sa technique jusqu'au point où Stravinsky l'a trouvée : on sait assez quelles merveilleuses réussites ont résulté de la collaboration d'un pareil maître, d'une technique déjà mûrie par l'expérience de longues années et d'un outillage de premier ordre. C'est encore grâce à elles que de jeunes musiciens — les Compositeurs Associés (1) — ont pu réaliser leur désir de transcrire eux-mêmes leurs œuvres pour le piano automatique et de poursuivre les recherches d'ordre technique et musical qui s'imposent à tous ceux que passionne cet instrument.

Nous aurons l'occasion d'en reparler prochainement, ainsi que des divers rouleaux les plus caractéristiques des différents styles du piano automatique, qui ont paru depuis quelques années.

Jacques BRILLOUIN.

Les Livres

////// J.-G. NOVERRE : *LETTRES SUR LA DANSE ET SUR LES BALLETS*, précédées d'une *VIE DE L'AUTEUR*, par André LEVINSON. (1 vol. in-4°, de LV-241 p., avec portrait gravé à l'eau-forte par Gorvel et hors-texte. Éd. de la Tourelle, 1927.)

Noverre, le belliqueux révolutionnaire, le créateur et l'apôtre tout ensemble du *ballet d'action*, le théoricien du poème dansé ! Et André Levinson, l'incomparable défenseur de la danse classique, le puriste et l'orthodoxe qui ne tolère la moindre hérésie ! N'est-il pas piquant de voir les deux noms réunis sur une même couverture ? Mais André Levinson, réserves faites sur les outrances, admire autant qu'homme du monde, le génie du plus grand chorégraphe de la France, et reconnaît l'influence singulière « de celui qui contribua plus que tout autre à l'universalité de la danse française ». D'ailleurs, dans les fameuses *Lettres* mêmes, Noverre revient volontiers à la plus sûre et traditionnelle technique ; il désavoue, à l'avance, ces informes essais rythmiques ou cette caricaturale pantomime où peut conduire le goût de l'*action* dans le ballet.

(1) Les Compositeurs Associés — comprenant actuellement MM. Marcel Delannoy, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Darius Milhaud et Jacques Brillouin.