

LE MENESTREL

4830 — 90^e Année — N^o 47.

Vendredi 23 Novembre 1928.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DU XX^e SIÈCLE

Les conséquences pédagogiques, professionnelles, sociales, artistiques
(Suite) (1)

Adaptations nouvelles aux instruments anciens.

Pianor. - Canto. - Piano avec appareil à sonorité de clavecin. - Piano à deux claviers.

Une des adaptations des plus intéressantes est certainement celle qui consiste à prolonger la sonorité. Le piano à sons continus, sons filés, expressifs, ayant nom *Pianor*, est réalisé par MM. Maître et Martin.

Le premier instrument qui reçut cette adaptation fut un piano à queue Kriegelstein, et le 15 juin 1912 il nous fut donné d'entendre des essais des plus remarquables. Le cadre du piano avait été coupé pour permettre aux inventeurs de caser leur application.

La démonstration en fut faite à la réunion des ingénieurs civils de France le 3 juillet 1924. C'est M. Bevière qui effectua cette démonstration. L'électro-aimant fait les frais de cette invention. Il est placé en regard de chaque corde un électro-aimant actionné de manière à ce que toute demi-vibration, consécutive à l'attraction magnétique, soit suivie — par un procédé de rupture spécial — d'une demi-vibration due à la réaction élastique de la corde.

J'ai déjà donné la description de cet appareil dans l'Encyclopédie du Conservatoire. Article : *le Piano et sa Technique*, page 2081. J'en cite ci-dessous quelques extraits :

« Pour que la corde vibre en donnant la note qui la caractérise, il faut procéder à des interruptions et à des reprises successives de courant en nombre identique au nombre de vibrations propre à la note considérée.

Exemple : L'ut 6 donne à la seconde 4.176 vibrations ou demi-vibrations ; il faut, pour le produire, 2.088 reprises et 2.088 interruptions de courant.

Pour régler le rythme de l'interruption, on utilise d'abord le dispositif bien connu de la trembleuse ou sonnerie électrique, mais la nécessité de ne pas altérer la sonorité des cordes, comme aussi l'exiguïté de la vibration au voisinage de leurs extrémités, conduisirent à employer des contacts si délicats que les étincelles de rupture et les déformations mécaniques occasionnaient un perpétuel dérèglement.

Le *Canto* (brevets Marcel Tournier et Gabriel Gaveau), de construction récente, poursuit le même but que le *Pianor*, c'est-à-dire celui d'entretenir électriquement la

vibration des cordes du piano ; mais il y parvient par des procédés tout différents.

Cet appareil peut s'adapter rapidement sur tous les pianos existants. Il se compose :

1^o D'une planche, portant des électro-aimants, qui se place sur le cadre du piano au-dessus des cordes ;

2^o D'un appareil indépendant composé de lames vibrantes pouvant être accordées synchroniquement avec les notes dont elles doivent entretenir les vibrations ;

3^o D'une pédale agissant sur un rhéostat permettant à l'exécutant de nuancer son jeu avec une variation d'intensité bien plus étendue que dans les pianos ordinaires.

On a pu entendre fonctionner le « Canto » au *Moulin Rouge*, pour accompagner un *Alleluia* de la Revue de 1927-1928, la sonorité ressemblait un peu à celle de l'orgue.

Piano avec appareil à sonorité de clavecin. — C'est en 1926 que la maison Pleyel inaugura, pour le ballet de Pierné à l'Opéra, cette adaptation qui devait servir, en 1927, à Sacha Guitry pour la pièce : *Mozart* de Reynaldo Hahn, puis ensuite à la tournée de cette pièce en Amérique.

Cet appareil est très simple, il est constitué par une règle plate allant du grave à l'aigu du piano. Cette règle ressemble à celle sur laquelle est collée une lamelle de feutre venant se placer entre les marteaux et les cordes pour assourdir la sonorité et qui est actionnée par la pédale gauche. Pour l'appareil à sonorité de clavecin la bande feutrée est remplacée par des petites languettes de laiton de l'épaisseur d'une carte de visite, ces petites lamelles sont pliées en deux, enserrant en leur milieu une mince feuille de feutre, elles sont suspendues à la règle à l'aide d'une petite bande de peau ; le marteau frappe ces languettes de laiton qui sont interposées entre lui et la corde. La sonorité obtenue rappelle à s'y tromper celle du clavecin. Si on ne dispose pas des ressources habituelles de ce dernier, il y a, malgré cela, quelque peu compensation, car l'accord en est plus fixe et le son grêle ainsi obtenu porte loin dans une grande salle.

Récemment, Bruno Walter se servit de cette adaptation pour les grandes auditions du cycle Mozart au théâtre des Champs-Élysées.

Pour terminer avec les novations adjointes au piano, je citerai encore :

Le piano à double clavier d'Emmanuel Moor, que M. Lyon a réalisé à la complète satisfaction de l'inventeur.

Un des claviers sonne un demi-ton plus haut que l'autre. « Dans ce nouveau piano, les associations de cordes créent un scintillement, un éclat, une vibration lumineuse et une vie frémissante du son qui font songer aux rayonnements des « jeux de flammes », dit M. Vuillermoz (1).

(1) Voir le *Ménestrel* des 9 et 16 novembre 1928.

(1) *Excelsior*, 14 janvier 1924.

Ce piano à deux rangées de dents facilite les croisements de mains, si un trait présente des difficultés d'exécution résultant des touches noires nombreuses, il suffit de jouer sur l'autre clavier, les noires devenant des blanches, il en résulte une facilité considérablement appréciable.

Il conviendrait de citer aussi les nombreux perfectionnements apportés dans la fabrication des grandes orgues. L'organiste peut préparer jusqu'à plus de vingt registrations qui, presque automatiquement, se déroulent le long du morceau sans que le virtuose ait à tirer et à pousser de nom registre.

Instruments nouveaux.


Scie, Violon à pavillon, Guitare alto, Guitare hawaïenne, Swanee-sax, Jazzo-flûte, Monocorde, nouveau Dichtuor à cordes.

La *scie musicale* est une lame d'un métal composé d'un mélange d'acier et d'argent.

Elle a la forme d'une égoïne à large lame.

Plus cette dernière est longue plus on dispose d'une gamme étendue.

Il existe des scies à tessiture aiguë de très courte étendue.

La moyenne va du  ayant par conséquent deux octaves. Enfin on en construit de plus grandes encore, donnant un peu plus de deux octaves.

La première scie fut présentée à Paris par la maison de pianos Gervex (de la rue Richer); c'est déjà cette vieille maison, fondée en 1850, qui a eu l'idée de faire périodiquement une loterie entre ses locataires de pianos, le gagnant ayant droit à un instrument de choix.

C'est en mai 1925 que la scie musicale fit son apparition à la Foire de Paris, stand Gervex; son succès fut rapide, non seulement les jazz s'en emparèrent mais quelques musiciens ne dédaignèrent pas d'avoir recours à elle pour jouer même des pièces classiques. La sonorité en est jolie, elle rappelle les sons « portamente » de la guitare hawaïenne et un peu la voix humaine.

Pour en jouer on place le manche entre les genoux, la main gauche saisit l'extrémité de la lame et peut à volonté augmenter la traction du métal en courbant cette plaque, de la main droite on tient un petit marteau appelé batte avec lequel on frappe plus ou moins fortement suivant la nuance que l'on désire, et plus ou moins près de la poignée, la place variant selon la note que l'on veut obtenir. On peut donner le son juste spontanément ou y atteindre par un « coulé », en ployant cette lame après que le coup fut frappé. Le vibrato s'obtient par le tremblement de la jambe droite.

On en joue aussi avec un archet de contrebasse, de cello, de violon, ou encore spécialement fabriqué pour cet usage, et très colophané.

Il faut entendre M. Lacombe en son magasin, véritable laboratoire, au milieu de tous ces instruments hétéroclites, aux formes qui surprennent; il va au milieu de ces demi-monstres, éveillant les voix de ces formes fantastiques qui nous font croire que nous sommes transportés sur un monde inconnu. M. Lacombe est d'une famille d'artistes, il est le neveu du peintre Henri Gervex de l'Institut. Ce qui est surprenant, c'est de voir M. Lacombe jouer de tous ces instruments si dissimilaires et donner bénévolement des leçons à chaque acheteur.

Les instruments de jazz sont sa famille, je ne peux les

présenter tous, je ne citerai ici que les plus typiques et les plus récents :

Le *violon à pavillon*, qui amplifie les sons du violon d'environ cent pour cent. Cet instrument « nouveau » (1) existait en Chine au commencement du siècle et ne fut connu à Paris qu'en 1926, c'est encore le stand Gervex qui, continuant ses présentations d'instruments de jazz, nous le fit connaître.

La *guitare alto*, particulièrement employée pour jouer les tangos. Elle possède quatre cordes : la, ré, sol, do.

La *guitare hawaïenne* a six cordes qui rappellent le son de la scie musicale, son accord est différent de celui de la guitare ordinaire : mi, do, la, mi, la, mi.

Le *swanee-sax*, qui est un saxophone soprano avec coulisse.

Le *jazzo-flûte* sifflet à coulisse avec lequel on obtient des sons graves ou aigus suivant que l'on tire la coulisse.

Le *monocorde*, muni d'un pavillon de résonnance et dont les sons rappellent ceux du violoncelle modifiés par un phonographe de second ordre.

Terminons ces citations en parlant du *flex-a-tone*, qui est un instrument à plaque vibrante frappée par deux petites boules de bois montées sur tiges flexibles, par un mouvement de tremblement de la main on fait frapper tour à tour et très rapidement ces deux billes sur la plaque, on change la note obtenue par une pression plus ou moins grande du pouce sur cette lame. Ce petit instrument possède environ une longueur d'une octave.

Nouveau dichtuor à cordes.

Des voix nouvelles existent qui sont présentées par six instruments à cordes destinés à former, avec le quatuor habituel, la famille complète des cordes, ce sont :

1° Le *sur-soprano*, accordé une quarte au-dessus du violon, à l'octave supérieur de l'alto. Tandis que le violon donne les notes aiguës en n'utilisant qu'une petite partie de la longueur de la corde, le « sur-soprano » émet ces sonorités extrêmes avec une longueur beaucoup plus grande; la sonorité — de ce fait, et aussi grâce à la facture de ce nouvel instrument — acquiert une puissance et un charme inconnus jusqu'à ce jour. Ajoutons que la justesse et la facilité d'exécution gagnent grandement à l'emploi du « sur-soprano »;

2° Le *mezzo-soprano*, accordé à l'unisson du violon, mais qui est à ce dernier ce que la voix de mezzo est à celle de soprano. Ce timbre apporte une richesse de plus aux compositeurs;

3° Le *contralto*, accordé une octave au-dessus du violoncelle, à l'unisson de l'alto et qui se joue à la pique comme un violoncelle;

4° Le *ténor*;

5° Le *baryton*, ces deux derniers accordés une octave au-dessous du violon et qui se jouent également à la pique. Ils diffèrent l'un de l'autre par le timbre et la sonorité;

6° La *sous-basse*, accordée deux octaves au-dessous du violon, tenant place entre le violoncelle et la contrebasse. Cet instrument est particulièrement remarquable par la profondeur et la plénitude du son. Il est beaucoup plus souple que la contrebasse, plus puissant que le violoncelle et descend une quarte plus bas que ce dernier.

J'ai entendu ces instruments chez le compositeur Émile Hyard qui a transcrit de nombreuses œuvres

pour ce dexteur; on doit féliciter M. Hyard d'avoir été, je crois, le premier artiste s'intéressant à ces nouveautés.

M. André Laurent, le violoncelliste, est parvenu à mettre au point un archet particulièrement favorable à la sous-basse et occupe actuellement une grande partie de son activité à faire connaître ces ressources nouvelles.

C'est M. Léo Sir, luthier de Marmande, qui construit ces instruments; il a su doter chacun d'eux d'un timbre bien particulier et par ces éléments nouveaux donne à la famille des cordes une variété et une homogénéité qui font rattraper l'avance prise par les familles des « bois » et des « cuivres ».

Il est à souhaiter que nos compositeurs, justement avides de « nouveau », profitent de ces ressources; il est certes plus désirable de voir les artistes s'emparer des nouvelles richesses instrumentales pour créer du neuf à l'aide de nouveaux timbres et de nouveaux moyens, plutôt que par une recherche d'originalité souvent trop excentrique et quelquefois même particulièrement dépourvue de tout sentiment artistique.

(A suivre),

L.-E. GRATIA.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre de la Gaîté-Lyrique. — *Il Piccolo Marat* (le petit Marat), opéra en trois actes; livret de M. G. FORZANO; musique de M. P. MASCAGNI.

Soirée de gala, dont le caractère appelle quelques réflexions.

D'abord, ce brave théâtre populaire de la Gaîté-Lyrique, avec sa salle d'un dessin si maladroit, avec la médiocre moleskine de ses sièges, avec l'étroitesse indigente de ses pauvres couloirs, avec l'estaminet vide de son foyer, contrarie à toute recherche d'élégance, de cette élégance dont le premier souci devrait être d'ailleurs de ne pas ouvrir les portes du théâtre à l'heure fixée sur les invitations et dans les journaux pour le commencement du spectacle.

Ensuite, on s'étonne un peu que la ville de Paris, qui subventionne à la Faculté des Lettres une chaire d'Histoire de la Révolution française, prête son théâtre et allume toutes ses girandoles pour un spectacle où ladite Révolution française est figurée par quelques brutes sanguinaires. Enfin, l'ouvrage choisi pour ce déploiement de réclame et de lumières n'a pas paru justifier de tout point un faste aussi brillant.

M. Mascagni, vers sa trentième année, a connu avec *Cavalleria rusticana* un succès prodigieux, auquel notre Opéra-Comique ne cesse pas de contribuer par un hommage à peu près hebdomadaire. Il n'a jamais retrouvé ce coup de fortune. L'idée est au moins singulière de l'avoir convié à venir lui-même nous en administrer la preuve en dirigeant devant le public parisien — où ses compatriotes étaient d'ailleurs nombreux — son *Piccolo Marat*...

Le livret met en scène un épisode imaginaire de la Révolution à Arras. Un jeune noble s'introduit dans un club révolutionnaire dont il gagne la confiance au point d'être appelé le « Petit Marat ». Le Président du Comité, ivrogne et assassin, a une nièce charmante, dont le « Petit Marat » s'éprend. A la suite d'aventures assez incohérentes où les amoureux ligotent sur son lit le tortionnaire endormi — et après avoir essuyé de celui-ci un coup de feu — le « petit Marat » peut arracher sa pro-

pre mère, la noble princesse de Fleury, aux mains des sans-culottes et fuir avec sa belle. La fable a peu de vraisemblance et d'intérêt. Elle ne se prête guère à la musique et d'autant moins qu'elle est encombrée de détails adventices: ici, un charpentier invente un bateau destiné — comme celui qui vit le trépas d'Agrippine — aux noyades des « ci-devant »; là, un soldat des armées vient reprocher aux révolutionnaires de l'arrière leurs rapines et cruautés; ailleurs, la fouille des prisonniers nobles par les sans-culottes.

Qu'on aime ou qu'on n'aime pas la musique de M. Mascagni, on ne peut lui dénier l'abondance et le mouvement. Le compositeur de *Cavalleria* ne s'en tient pas, sans effort pour les renouveler, aux formules sommaires de sa triomphante jeunesse. Il s'attache davantage à l'effet scénique: il serre de plus près qu'autrefois les actions, les gestes et les paroles de ses personnages. Mais son emphase naturelle, qui l'expose à la banalité, le condamne aussi à la prolixité. Quand il a trouvé un accent, un trait, il l'appuie, l'accentue, s'y attarde, alors qu'un peu plus de concision et de discrétion en décuplèrent la vigueur. Certaines pages de *la Tosca*, qui relèvent de la même esthétique, brillent par un tour autrement nerveux. M. Mascagni est surtout à son aise dans les transports, dans l'exaltation, dans le paroxysme, où à vrai dire son éloquence n'évite pas toujours l'enflure, mais où il semble parfois soulever sa musique, orchestre et voix, à bras tendus, avec une force indiscutable. Qu'avec la musique même, il sache soulever la salle tout entière, le finale du second acte, dans *il Piccolo Marat*, en a fourni la preuve.

Le rôle du *Piccolo Marat* était tenu avec un éclat exceptionnel par M. Hipolito Lazaro, dont la voix de ténor — parfois un peu serrée — est d'une vigueur, d'une souplesse et d'une sûreté prodigieuses: des acclamations sans fin ont justement salué ce magnifique chanteur. M^{me} de Voltri, dans le rôle de Mariella, fait apprécier une voix, pas toujours très juste à l'aigu, mais d'un timbre chaud et charmant; M. Donaggio, dans celui du président du Comité, se montra robuste et pittoresque, ainsi que M. del Corso dans celui du charpentier; mais on doit des éloges rares à l'admirable baryton de M. Smeraldi dans le rôle du soldat.

Les chœurs ont chanté souvent avec une affreuse fausseté.

M. Mascagni, qui dirigeait lui-même l'orchestre, y dépensait une ardeur si généreuse et si communicative, qu'il en résultait un excès constant de sonorité, assez fatigant à la longue: il a reçu du public un accueil des plus chaleureux.

Jean CHANTAVOINE.

LES GRANDS CONCERTS

Société des Concerts du Conservatoire

Excellente exécution du poétique et féerique *Antar*, de Rimsky-Korsakow, sous la nom moins féerique et poétique direction de M. Philippe Gaubert. Puis reprenez le nom de M. Roland Charmy, violoniste qui se montra digne de l'admirable *Concerto russe* de Lalo, tant par la sonorité que par le style. Et soyez enfin convaincus, à juste titre, que M^{lle} Marcelle Bunlet, après nous avoir émus en sa tragique invocation aux *Divinités du Styx*, nous charma en deux mélodies — bien rarement chantées! — du regretté Duparc: *Phydilé* et *l'Invitation au voyage*! René BRANCOUR.