



La Musique de l'avenir

Je n'ai ni vu, ni entendu, le sensationnel appareil inventé par M. Theremin. En revanche, j'en ai lu des descriptions techniques — pas toujours concordantes — dans des périodiques artistiques ou scientifiques, et j'ai constaté l'enthousiasme de nombre de nos confrères, d'après qui la musique va se trouver, du fait de cette invention, lancée dans des voies nouvelles.

Tous d'ailleurs étaient d'accord pour laisser de côté, comme présentant un intérêt artistique secondaire, les exécutions d'œuvres ; ce qui les a enchantés, ce sont les possibilités, telles qu'elles apparaissent indépendamment de ces exécutions (et par suite, tout aussi bien, à quelqu'un qui n'y a pas assisté). Peut-être y a-t-il eu aussi, en présence de résultats qui semblent vraiment surprenants, un de ces enthousiasmes collectifs qui désarment provisoirement l'esprit critique.

Les éléments intéressants d'un nouvel instrument de musique rentrent forcément dans l'une des trois catégories suivantes :

Timbre.

Acuité.

Mode de production des sons.

Des timbres propres à la « musique des ondes éthérées », quelqu'un qui ne l'a point entendue ne saurait parler. Dans la mesure où ils se confondent avec des timbres instrumentaux déjà connus et pratiqués, ils n'apportent pas de nouveauté ; dans la mesure où ils en diffèrent, ils apportent une possibilité d'enrichissement de la palette musicale, qui d'ailleurs est déjà très riche, trop riche peut-être, les innovations de l'avenir prochain paraissant devoir autant consister en des groupements originaux de sonorités déjà connues qu'en l'introduction de sonorités inédites.

Dans le domaine de l'acuité, l'appareil de M. Theremin offre une particularité que nombre de nos confrères ont donnée comme nouvelle : il permet de produire des sons de degrés intermédiaires entre les échelons classiques de la gamme. Est-ce tellement nouveau ? Le trombone, le cor, en offrent le moyen ; bien plus encore les instruments à cordes : rien n'empêche d'écrire en quarts, en sixièmes, en dix-huitièmes de ton pour le violon et le violoncelle ; la difficulté consiste plutôt à faire sentir au public que ces menues altérations sont volontaires et ne constituent point de simples fausses notes ; en entendant l'année dernière, aux concerts de la *Revue Musicale*, des œuvres de Haba et de son école, j'ai nettement eu l'impression que les échelles nouvelles étaient bien plus *lisibles* pour le public sur des instruments à sons fixes, par quoi le risque de *malentendu* est écarté, que sur le violon et surtout le violoncelle, lequel exécute souvent de la musique en quarts de ton sans qu'on le lui demande. Au fond, il n'y a peut-être en esthétique, qu'une règle : *faire ce qu'on veut, pourvu que le public sente qu'on le fait parce qu'on le veut*. Ceci acquis, Dieu reconnaîtra les siens !

Il est d'ailleurs probable que, si l'appareil de M. Theremin était établi industriellement, on considérerait comme un progrès important d'en permettre l'accord fixe, ce qui serait, semble-t-il, assez aisé, de le doter, en un mot, d'un tempérament. La chose deviendrait indispensable si l'on voulait adapter son dispositif à une exécution mécanique, à un enregistrement ; or il apparaît que l'avenir de la musique est, en fait, dans cette direction ; les esprits religieux qui croient que le monde se meut selon un ordre préétabli et que tout changement est nécessairement une amélioration, nous affirment même que c'est un progrès, ce dont je suis moins sûr ; mais ici nous entrons dans la zone dangereuse des jugements de valeur.

Ceci nous conduit au *mode de production* des sons, et il semble bien que ce qui a le plus impressionné les spectateurs, c'est le spectacle magique d'une main tirant des mélodies d'un appareil sans le toucher. Mais du point

de vue musical, cette particularité pittoresque n'a aucun intérêt. Davantage en possède la possibilité de manier directement le son avec la main, d'en commander immédiatement toutes les nuances. Toutefois la comparaison du violon, de l'orgue, du piano, montre qu'on peut tirer parti, pour des fins diverses, et en les combinant, d'instruments dont les uns sont extrêmement sensibles au toucher, les autres peu ou point. Il est permis de concevoir l'établissement de vibreurs électriques appartenant à des types différents, possédant les uns la sensibilité d'expression et d'acuité d'un violon, les autres la sûreté d'intonation et la fermeté de tenue de l'orgue. Ces variétés une fois créées, il y aura beaucoup plus de rapports entre le vibreur-violon et le violon, le vibreur-orgue et l'orgue qu'entre les deux types de vibreurs.

En pareille matière il ne faut pas attacher une importance excessive aux sons d'un instrument pris en eux-mêmes. Tout auditeur est un exécutant virtuel, en sympathie inconsciente avec l'exécutant réel et subissant, par contre-coup, la réaction que provoque chez celui-ci le mode d'attaque. L'audition d'un instrument qu'on ne voit point jouer (par T. S. F. par exemple), hérite des associations créées par l'orchestre visible ; un tel mode d'audition peut *conserver* un *ethos*, une action spéciale sur la vie intérieure ; il ne lui permet pas de le créer... Transmise radiophoniquement, la « musique des ondes éthérées » se serait sans doute rangée dans des catégories connues ; je serais curieux de savoir s'il y a eu dans ce sens des expériences, beaucoup plus concluantes que celles où le sens de la vue et l'instinct grégaire sont intervenus.

On peut se demander si l'invention de M. Theremin n'est pas plus intéressante encore dans l'ordre social que dans l'ordre artistique. Un appareil disposé de manière à permettre à deux personnes d'exécuter de la musique à quatre voix après un apprentissage facile pour qui a l'oreille juste ; un quatuor transportable, tenant dans une boîte : voilà exactement réalisé l'un des deux rêves en vue desquels Stevenson estimait intéressant d'être riche. Faut-il aller plus loin, envisager des appareils à clavier permettant à des groupes de dix ou douze musiciens de remplacer un grand orchestre ? Mais le remplaceront-ils ? Le son de dix violons n'est pas seulement quelque chose de dix fois plus fort que le son d'un violon ; la quantité n'est pas seule en jeu ; c'est aussi quelque chose de plus tenu, de plus impersonnel, de plus juste, de plus égal, par l'effet des moyennes. Une symphonie n'est pas un quatuor plus bruyant, et réciproquement !

Méfions-nous des prédictions qui voient, dans chaque nouveauté

technique, le point de départ d'une innovation artistique. En cinquante ans, de Courbet et de Wagner à et à (1) la peinture et la musique ont subi des transformations hors de toute proportion avec les modifications techniques apportées aux outillages. On nous a annoncé que le cinéma allait créer une forme nouvelle d'art ; en fait les innovations qu'il a provoquées se sont généralement produites dans les domaines du roman et du théâtre, où elles se sont montrées beaucoup plus viables qu'à l'écran. Naguère, la T. S. F. devait servir à inaugurer une sensibilité toute particulière, n'ayant rien de commun avec la musique, ou la poésie, ou le théâtre ; et en effet il a été diffusé quelques drames radiophoniques, tous caractérisés parce qu'un navire y lançait le signal S. O. S. ; mais c'est le drame radiophonique qui était en détresse et il y reste. Dans l'ordre technique, le fait qui influe le plus sur l'évolution générale de la musique est le développement des enregistrements mécaniques ; celui de la T. S. F. agit dans le même sens, en favorisant les exécutions *standardisées*. Mais l'action est d'ordre social beaucoup plus qu'artistique, et elle est d'autant plus puissante qu'elle va dans le même sens que des transformations générales infiniment graves et angoissantes, entraînant un complet bouleversement de toutes les valeurs spirituelles.

Lionel LANDRY.

(1) Ne sachant dans quel numéro paraîtra cette étude, je ne puis inscrire d'avance le nom du plus grand peintre et du plus grand musicien du moment. Les lecteurs suppléeront.

