

LE MENESTREL

4543. — 85^e Année. — N^o 21.

Vendredi 25 Mai 1923.

MUSIQUE ET MÉCANIQUE

LA Machine, déité moderne, montre des exigences de jour en jour accrues. On peut estimer qu'elle nous fait payer cher les incontestables commodités qu'elle nous donne. Prenons-en notre parti sans espérer que le monstre, qui accélère le rythme de notre vie en la rongant avec voracité, puisse épargner beaucoup de choses. Le travail en série, rude et froid, mais d'excellent rendement, a gagné plusieurs formes de l'activité esthétique. Aussi commençons-nous à voir la souplesse de l'organe humain, contrainte quelquefois de céder le pas à la précision de l'insensible mécanique.

La musique n'échappe pas à cette évolution. On voudrait montrer ici que les raisons d'ordre économique et pratique ne sont pas seules à l'y pousser.

La cherté croissante de la main-d'œuvre symphonique, au moment où le cinématographe multiplie les orchestres dans le monde entier, est évidemment bien faite pour inciter les inventeurs à imaginer des appareils qui permettent de remplacer un ou plusieurs groupes d'instrumentistes par un seul exécutant. L'idée n'est pas neuve, mais les circonstances lui ont donné un regain de jeunesse. En attendant l'orchestre automatique, qui n'est pas une chimère, on a construit d'ingénieux harmoniums qui imitent avec une assez grande fidélité le timbre des instruments à cordes et de quelques instruments à vent.

D'autre part, la virtuosité transcendante que les compositeurs, depuis Liszt, réclament de leurs interprètes pianistes n'a pas laissé de creuser, entre la musique nouvelle et les amateurs dont la technique n'égale pas toujours la bonne volonté, un inquiétant fossé qu'il était légitime de chercher à combler. Les pianos automatiques répondent à ce besoin. Personne ne saurait confondre aujourd'hui les pianos à commande pneumatique avec les grossiers appareils qui sont l'orgueil mélancolique des cabarets et des bastringues. Certains pianos automatiques réalisent de curieux prodiges : adroitement maniés, ils donnent l'illusion parfaite du jeu humain. Ils reproduiraient, si l'on n'y mettait ordre, par delà les *rubatos*, jusqu'aux fausses notes habituelles à tel virtuose en renom. Mais il y a plus, et mieux : ces appareils ne mériteraient point l'intérêt que nous prétendons leur porter s'ils ne jouaient que le rôle, utile sans doute, mais modeste, d'organe de remplacement.

C'est ici qu'on entrevoit un aspect nouveau du machinisme en musique. L'emploi de la mécanique ne résulte pas uniquement de la dure nécessité : il répond, de surcroît, à des besoins nouveaux, qui sont d'ordre purement esthétique.

L'instrument automatique, en effet, ne se borne pas à

égaler le jeu humain : il est capable à certains égards de le surpasser. Inhabile à le vaincre dans le domaine de l'expression, il l'emporte sur lui en relief, en rigueur, en vélocité et en puissance. La bande perforée qui glisse sur la flûte de Pan d'un piano à commande pneumatique réalise des prouesses que les doigts enchevêtrés de quatre virtuoses, jouant à huit mains, s'avoueraient dans l'impossibilité matérielle de produire.

Or, qu'on le veuille ou non, et quoi qu'on pense de sa légitimité, une tendance se fait jour parmi les musiciens, qui cherche nettement à restreindre le rôle de l'*expression*, curieuse surtout de dynamisme précis et d'oppositions bien tranchées. La dernière version du *Rossignol* de M. Stravinsky fournira l'exemple le plus typique de cette musique à vive arête dont les éléments s'ordonnent en se juxtaposant, sans le secours d'aucun mortier. Avec sa verve coupante, ses mouvements uniformes, ses syncopes obstinées, ses ressauts et ses brusques déclenchements, un tel art a quelque chose de mécanique. Il est conséquemment bien naturel qu'il recoure aux offices de la machine pour obtenir cette précision, cette uniformité et jusqu'à cette impassibilité qu'elle possède en propre ; l'émotion qui émane d'une musique ainsi comprise ne dépendant en aucune manière du caprice de l'exécutant, mais tout au contraire de sa scrupuleuse et froide obéissance.

C'est donc très logiquement que M. Stravinsky a été amené à adapter plusieurs de ses ouvrages pour en permettre l'exécution par les pianos automatiques et c'est à bon droit que ces instruments, promus dès lors à la dignité de virtuoses, ont paru sur les estrades de nos concerts, concurremment avec nos plus brillants pianistes. Quant au mécanicien préposé aux pédales et aux manettes, ce n'est pas en *smoking*, c'est en bourgeron qu'on voudrait le voir opérer : dans *le Rossignol* ou le *Piano Rag-Music*, il remplit exactement les fonctions de l'aiguilleur qui engage un rapide sur la voie convenable. Un moteur électrique le remplacerait aisément et sans doute avec avantage.

Le piano automatique permet d'obtenir quantité d'effets nouveaux. Il invite par là les compositeurs à lui destiner non seulement des arrangements de leurs ouvrages, mais encore des pièces originales spécialement écrites pour mettre en valeur ses ressources particulières. On prête à M. Alfredo Casella l'intention de composer un *concerto* pour piano automatique et orchestre. Si l'instrument soliste est mû par l'électricité, ne conviendrait-il pas que la conduite de l'orchestre dépendît de la machine et fût réglée synchroniquement sur elle ? Verrons-nous — spectacle digne d'Edgar Poe ou du thaumaturge de *l'Eve future* — l'Electricité, invisible et présente, diriger l'exécution du prochain *concerto* de M. Casella, animant le piano et conduisant l'orchestre par le truchement d'un sémaphore d'ébonite et d'acier ?

* *

Indépendamment des appareils destinés à *produire* la musique, nous en avons qui la *reproduisent*. Les phonographes sont en quelque sorte à la symphonie ce que la photographie en couleurs est au tableau. Comme la plaque autochrome, ils nous offrent de la musique une image dont la fidélité n'est pas douteuse, avec des déformations plus ou moins accusées suivant le sujet. Tout ainsi qu'on observe une « photogénie » des visages et des paysages, on peut noter une « phonogénie » — pour ainsi parler — des timbres et des œuvres musicales. Le fait ne semble pas avoir été étudié d'assez près. Il est mystérieux à l'égal de l'étroit sillon que suit l'aiguille et d'où surgissent les cent voix d'un orchestre, le chant reconnaissable d'un ténor célèbre ou le jeu d'un pianiste avec les caractéristiques de son phrasé.

Pour des causes que l'acoustique aurait sans doute quelque peine à déterminer, la reproduction phonographique fait subir aux timbres de nos instruments des déformations plus ou moins heureuses. On voudrait essayer d'établir ici une petite classification des timbres par ordre de « phonogénie ». Il va sans dire que ce tableau n'offre qu'une valeur approximative.

Excellents : tous les instruments à cordes pincées (guitare, harpe, pizzicati de quatuor, etc.); cloches et généralement tous les instruments de la *batterie* (en y comprenant le piano, employé comme une sorte de xylophone).

Bons : toute la famille des saxophones; cornets, trompettes, trombones et tubas; petites flûtes, clarinettes, bassons et cors; voix de baryton et de basse.

Médiocres : hautbois; quatuor *col arco*; voix de ténor.

Mauvais : grandes flûtes, voix de femmes.

On ne s'explique point pourquoi les grandes flûtes sonnent moins bien que les petites, alors que la voix de baryton sonne mieux que la voix de soprano. En revanche on s'explique à merveille la vogue que la musique de *jazz* a redonnée au phonographe : il n'est pas un instrument du *jazz* qui ne soit « phonogénique ». Tous les effets singuliers chers aux orchestres américains trouvent dans le phonographe le plus zélé comme le plus véridique des traducteurs. Ajoutez à cela le caractère éminemment rythmique de ces sortes de compositions, en considérant que le rythme est le seul élément constitutif de la musique qui ne subisse aucun dommage du fait de la transmutation phonographique.

Désigner les œuvres qui conviennent aux « machines parlantes », c'est aussi désigner celles qui ne leur conviennent pas : le phonographe est l'ennemi décidé de toutes les nonchalances rythmiques, de toutes les subtilités harmoniques et orchestrales. Il n'accueille pas volontiers les poèmes symphoniques de Debussy. Il en brise le subtil équilibre. Il en brouille les « valeurs », modifiant cruellement le poids spécifique des instruments. Rimsky-Korsakow, en revanche, s'affirme « phonogénique » avec éclat. Son écriture très simple, son orchestre vivement coloré, sans excès de raffinement, avec de bonnes doublures et de gros appuis, subissent la transmutation le plus heureusement du monde. Mozart est trop léger au gré du phonographe et Wagner trop pesant, etc'est la Suite d'orchestre de *Snegourotchka*, en définitive, avec sa *Danse des Bouffons* et sa *Danse des Oiseaux* qui a fourni au disque la plus brillante occasion d'attester sa fidélité à la symphonie.

Le phonographe doit-il se borner à la seule reproduction des œuvres déjà existantes? A défaut de ressources propres, il possède la sympathie non dissimulée des instruments à cordes pincées et des cloches, l'amitié cordiale des saxophones débonnaires. En utilisant les nombreux effets qui lui sont favorables, on pourrait constituer un patrimoine à ce parent pauvre de la musique. Depuis le temps qu'il s'égosille à la servir, il a bien mérité qu'elle le paie de retour.

Il est à remarquer que la hauteur des sons dans un phonographe est fonction de la rapidité de rotation du disque. De là naît la possibilité d'enregistrer à l'accélééré ou au ralenti une musique convenablement transposée. Cet artifice, outre qu'il faciliterait aux instrumentistes l'exécution de partitions périlleuses, permettrait de réaliser des vitesses qu'il est impossible d'atteindre dans des conditions normales.

* *

Nous avons uniquement considéré, dans les lignes qui précèdent, les bienfaits que la machine peut accorder à la musique et les services qu'elle est susceptible de lui rendre. Il n'est pas interdit, après avoir envisagé ce qu'elle lui apporte, de déplorer ce qu'elle lui enlève.

Sans se donner le ridicule de diviniser le Progrès — qui n'existe pas plus en art qu'en autre chose — il ne faut pas espérer d'échapper à la nécessité. Nous sommes « embarqués » et le temps nous entraîne...

ROLAND-MANUEL.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Odéon. — *Les Dieux ont soif*, pièce en cinq actes, de M. Pierre CHAINE, d'après le roman de M. ANATOLE FRANCE.

Dans l'ensemble harmonieux que représente la production d'Anatole France, *les Dieux ont soif* ne constituent pas, comme on l'a prétendu, une œuvre d'exception. Si le mouvement, l'action s'y manifestent avec une intensité rare, c'est que les personnages apparaissent à la lueur d'événements tragiques qui les emportent dans un torrent impétueux. Mais au fond, et malgré la violence des passions déchaînées, ces êtres restent tous semblables à ceux dont, avec une sûreté si pénétrante, le maître écrivain mettait à nu la psychologie sous les tranquilles ombrages de *l'Orme du Mail*. L'ambiance seule modifie le caractère de leurs actes, en les enveloppant malgré eux d'une flamme d'épopée : les dissertations philosophiques, les digressions morales qui forment le fond essentiel de tous les ouvrages d'Anatole France conservent ici toute leur valeur, toute leur force. Et c'est pourquoi sans doute *les Dieux ont soif* représentent l'évocation la plus magnifique de l'époque de la Terre.

Cette étude psychologique ne peut constituer le fond d'une action théâtrale, et c'est pourquoi il était inévitable que le roman perdît, une fois transporté sur la scène, une grande partie de sa signification. Il comporte cependant une action matérielle assez nourrie pour servir de prétexte à une pièce émouvante, qui devait fournir à M. Gémier l'occasion d'une des saisissantes mises en scène dont est coutumier ce prestigieux manieur de foules.