

vous déchire le cœur, l'attendrissante, touchante, excentrique et émouvante Miss Vaughan de Leath (C), dont les espiègleries, les rires étouffés, les larmes vite séchées et les roucoulements de pigeonne, ont un charme indicible, Virginia Réa et Franklyn Baur qui, accompagnés à deux pianos par Phil Ohman et Victor Arden, nous ont donné ces deux chefs-d'œuvre absolus que sont l'adorable *Maybe* (B), et *Someone To Watch Over me* (B), et, enfin, le prodigieux Jack Smith (G), dont les murmures, les soupirs, les respirations, les chuchotements, sont de la musique et qui extrait d'un mot anglais tout un arc-en-ciel de nuance exquises, tout un chatoiement changeant et diapré d'une délicatesse infinie.

Dans quelle catégorie peut-on ranger également des réalisations aussi curieuses et aussi inattendues que celle que le New Light Symphony Orchestra intitule *Dans un Magasin d'Horlogerie* (G). Voilà un essai de « décor de bruits » comme en rêvent les radiophonistes. Un petit thème bon-enfant, très simple, et qui revient périodiquement comme celui de la « promenade », dans les *Tableaux d'une Exposition* de Mousorgski, nous fait cordialement les honneurs d'une boutique d'horloger, où l'on entend successivement, dans un désordre plein de grâce, le bruit régulier des balanciers, la voix du coucou suisse, une symphonie argentine de cartels et de pendules et un oiseau mécanique. Mais, peu à peu, le balancier ralentit son battement et s'arrête. Un invisible horloger donne quelques tours de clé et la petite féerie que Ravel a si bien décrite dans le prélude de son *Heure Espagnole*, se reconstitue allègrement. Des heures tintent avec la douceur lumineuse de billes de cristal tombant sur une plaque de marbre. Un réveil-matin fait entendre sa sonnerie furieuse, des boîtes à musique gazouillent harmonieusement, pendant qu'une grosse horloge marque gravement, à coups de gong, la fuite du temps... Fantaisie qui, tout en n'affichant aucune prétention symphonique, atteint aux plus délicieux effets musicaux.

LA MUSIQUE SYNCOPÉE

Après avoir subi passivement, soit avec irritation, soit avec ivresse, le charme des rythmes syncopés, les musiciens, avec leur insatiable manie d'essayer d'expliquer toutes choses, commencent à analyser les raisons secrètes de leur énervement ou de leur plaisir. Pour éclairer la discussion, versions au débat un document significatif.

Prenez dans la collection Columbia le disque de Lang, intitulé *Best Black* (C). C'est un « slow fox trot » exécuté par la troupe « The gilt edged four ». Bien qu'il soit composé de sonorités assez

éclatantes qui s'épanouissent brillamment avec l'aiguille forte, imposons-lui l'aiguille-sourdine pour rendre notre démonstration plus éloquente.

Nous nous trouvons ici en présence de ce que Kipling appellerait le « commencement des fox », la cellule initiale des fox, le fox des chaos originels à l'état de protoplasme. Cette danse est « slow » c'est-à-dire alourdie, appesantie, retardée. Ce mouvement volontairement contenu et retenu correspond exactement à la vision cinématographique prise au ralenti. « Mon corps au ralenti » dirait Dekobra, s'il exécutait cette danse.

Pour un non-initié, le morceau est déconcertant. Il semble être le triomphe de l'incohérence et de la cocasserie arbitraires. Les instruments interviennent en solistes. Ils font entendre des vagissements de nouveau-nés, des clameurs étranglées, des balbutiements, des sanglots nasillards, des miaulements de chat en colère et des murmures enchifrenés qui se succèdent avec un désordre apparent et scandaliseront profondément les auditeurs superficiels toujours inquiets d'une possible mystification.

Mais un musicien ne se trompe pas sur la valeur de cette page. Elle nous livre en effet le grand secret du style syncopé. Ce style fait appel à notre musicalité secrète. Il est, en effet, le triomphe de l'allusion et du sous-entendu. Il suggère un dessin rythmique ou une courbe mélodique et en suspend brusquement le dessin pour nous laisser la joie délicate de l'achever mentalement.

La syncope exerce sur nous une action nettement organique. Elle met en mouvement à la fois notre subconscient, notre système nerveux et notre système musculaire. Elle agit par une série d'impulsions savamment brisées qui nous obligent à accomplir seuls le reste du voyage. Plus cet élan est adroitement amorcé et plus sa trajectoire est lointaine.

La syncope est l'art de faire chanter le silence, de le rendre musical, de l'obliger à tenir sa partie dans la symphonie, de dérouler une mélodie tacite ou de sculpter un rythme muet. La syncope ensemeence de musique les steppes infécondes du silence et il est surprenant de voir combien l'on peut agrandir chaque jour ces zones mystérieuses, ces champs stériles où éclosent maintenant des fleurs enchantées.

Écoutez *Best Black*. Un pianiste calme et appliqué martèle avec élasticité des temps et des contre-temps doux et implacables. Il dessine un cadre harmonique rigide et savant à toute la composition. Ce cadre est schématique. Il va de la tonique à la dominante, accomplit la station prévue sur le quatrième degré, exécute des révérences prévues entre septièmes se résolvant l'une sur l'autre, à la mode anglaise, pour aboutir, le plus correctement du monde, par la septième diminuée à la plus rassurante des quarte-et-sixte conservatoriales.

Ce n'est qu'un cadre, mais un cadre dans lequel on peut inscrire tous les fox de la terre.

Les solistes — trompette bouchée, saxophone ou banjo — entrent l'un après l'autre et au lieu d'imposer une mélodie, ils la suggèrent, indiquent vaguement ses contours possibles et ses arêtes vraisemblables. Ils effleurent la matière musicale sans la pétrir. Ils exécutent dans les airs le geste du pouce voluptueux et négligent des sculpteurs qui caressent un volume entrevu et qui le silhouettent sans le dessiner.

Ecoutez-les ces fous qui vendent de la sagesse musicale en ayant l'air de s'abandonner au plus absurde délire. Voyez avec quelle adresse avertie ils savent frôler une phrase au passage sans arrêter son élan. Ces poètes de l'instrumentation font de la musique comme les enfants font des bulles de savon. Ils ne nous donnent que l'enveloppe fragile d'une composition, ils libèrent et laissent flotter dans les airs des phantasmes musicaux où notre imagination lira toute la féerie du prisme sonore. Tout cela volontairement incomplet, inachevé et délicieusement réticent. Chaque instrumentiste prend un air « entendu » pour nous glisser dans l'oreille quelques sonorités chuchottées ou systématiquement déformées en nous faisant l'honneur de croire que nous saurons comprendre à demimot toutes ces confidences enveloppées.

Quand le morceau s'achève sur une dernière énigme plus troublante que les autres, nous nous apercevons que dans cette enveloppe mobile et changeante nous avons construit sans nous en douter un très beau fox-trot dont tout notre organisme a fourni les éléments. La greffe rythmique de ces étonnants praticiens a miraculeusement réussi. *Best Black* est l'exemple le plus typique du crédit que les noirs font à la sensibilité musicale des blancs. Mais je ne saurais affirmer que ce crédit soit toujours bien placé; je crois, en effet, qu'en présence de cette traite, beaucoup de nos compatriotes se révéleront d'assez mauvais payeurs.

Il y a, d'ailleurs, des réalisations moins intimidantes. Les *Jack Hylton* (G) et les *Paul Whitman* (G), les *Picadilly Revels Band* (C) nous ont donné de petits chefs-d'œuvres de musicalité et d'esprit. Un disque comme *Flapperette* (C) est un régal harmonique et orchestral pour les musiciens les plus difficiles. Il y a là des élégances d'écriture chromatique traduites en sonorités éoliennes et paradisiaques dont on ne se lasse pas. Toute la conclusion de cette page est incomparable.

ROULEAUX PERFORÉS

Par la vente directe et par l'abonnement le plus ingénieux, le rouleau de Pleyela est devenu un mode d'édition extrêmement important et dont le

rôle actif dans la diffusion de la musique doit retenir l'attention des compositeurs. C'est par milliers que se comptent les enregistrements déjà réalisés. Ils se divisent en plusieurs catégories: ils nous donnent indifféremment de la musique métronomique reproduisant avec une exactitude parfaite le jeu d'un pianiste, ou une partie d'accompagnement pouvant s'adapter avec une souplesse parfaite à l'exécution d'un chanteur ou d'un virtuose instrumental ou — ce qui constitue l'originalité de cette marque — des réductions d'orchestre transcrites directement pour le clavier automatique, sans se soumettre aux entraves de l'art pianistique habituel. C'est là une idée extrêmement heureuse qui constitue la supériorité indiscutable de cette technique sur celles qui l'ont précédée.

Certes, il est fort intéressant de posséder dans sa bibliothèque, un parchemin magique renfermant les doigts savants et la sensibilité d'une Wanda Landowska ou d'un Robert Casadesus. Certaines réalisations de Chopin et de Debussy sont fixées ainsi sous une forme parfaite. Mais songez à la richesse prodigieuse que nous apportent les transcriptions orchestrales faites par des mains imaginaires dont le nombre de doigts est théoriquement illimité. Comme l'a fait observer Roland-Manuel, ces transcriptions « attestent les prouesses inimitables que peut accomplir le piano automatique délivré des sujétions qu'il n'a pas à connaître. Une écriture qui n'est plus étroitement subordonnée à la forme de nos mains, à l'inégalité de nos doigts, ni à la paresse de nos reflexes musculaires, entraîne nécessairement des sonorités inouïes. Elle ouvre le champ à des effets tout nouveaux; elle autorise déjà des transmutations audacieuses. Adroitement transcrite pour le piano automatique, la pièce symphonique la plus compliquée conserve son relief et l'équilibre de ses valeurs sonores ».

Prenez par exemple les *Symphonies* de Beethoven, les œuvres de Strawinsky (et tout particulièrement le *Chant du Rossignol*), prenez surtout l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* et vous verrez avec quelle fidélité et quelle vivante exactitude toutes les lignes de l'écriture instrumentale conservent leur personnalité et avec quelle justesse de « modelé » se trouvent reproduites les oppositions de sonorités de la partition originale. Dans ce dernier rouleau, en particulier, le jeu passionnant des contrepoints de thèmes s'étudie avec une rare netteté. Et lorsque, sur la grande pédale de dominante, se prépare et s'amorce la grandiose conclusion polyphonique de cette page si caractéristique, on obtient ici des effets d'une grandeur, d'une somptuosité et d'une magnificence qui répondront à toutes les objections des artistes que la féerie du machinisme n'a pas encore conquis.

EMILE VUILLERMOZ.