

LES VARIATIONS DU DIAPASON

Le diapason qui règle le ton des symphonies et quelquefois des conversations, donne à l'heure actuelle, bien des soucis aux techniciens. Par définition, on pourrait le croire immuable, et d'une hauteur de son constante. Et voilà qu'on nous apprend que son fameux la vibre 870 fois par seconde à Paris et 914 fois à New-York, autrement dit que le la américain est plus élevé d'un demi-ton que le la français. Comment cela est-il possible ?

D'abord, ce la fut toujours instable jusqu'à l'année 1859. Du temps de Lully, il avait 808 vibrations, encore une chose qu'ignorait le bourgeois gentilhomme en dansant le menuet. Au milieu du siècle dernier, l'Opéra de Paris l'avait élevé à 806 vibrations, presque un ton plus haut. Quant à Bruxelles, cette ville enchérissait encore en le portant à 911 vibrations. En France, d'ailleurs, on constatait diverses variations : à Toulouse, patrie des fortes voix et du « bel canto », le la ne dépassait pas 874, alors que dans le Nord, il atteignait 890 et au-dessus, parce qu'en ces contrées la technique instrumentale était plus en faveur. C'est alors que, frappée de ces anomalies, une commission nommée par le ministère de l'Instruction publique se réunit en 1859 en vue de stabiliser — mais oui — le la à un cours fixe. Après une minutieuse enquête, elle adopta une solution qui tenait également compte des intérêts des chanteurs et des instrumentistes. Elle assigna au la 870 vibrations et donna ainsi au diapason un statut légal, statut que le Conservatoire de Paris a toujours observé. Ce diapason devait d'abord s'appeler « français », mais on finit par le qualifier de « normal » pour ne pas froisser certaines susceptibilités internationales.

Par la suite, on ne sait trop pour quelles raisons, le diapason recommença à varier d'un pays à l'autre, le changement se faisant toujours dans le sens de la hauteur. A ce jeu, les Américains battirent tous les records puisque leur high pitch atteint 914 vibrations, soit près d'un demi-ton de plus que notre la.

Comme le demande instamment M. Dumont dans une enquête ouverte dans l'*Instrumental*, enquête à laquelle ont répondu d'éminents artistes et de grands savants, résistera-t-on à cette hausse tenace du diapason ? Quelle autorité osera proposer une solution qui serait valable pour tous les pays reconnaissant la même culture musicale ? La Société des Nations ?...

Peut-être. Notre pays a déjà souscrit à pareille éventualité par la voix de M. Henri Rabaud, en faisant adopter à l'unanimité, le 11 mars dernier, par l'Académie des Beaux-Arts, un vœu dans lequel il prie le Gouvernement « d'inviter la Commission internationale de Coopération intellectuelle à étudier les moyens susceptibles de fixer la hauteur d'un diapason normal et d'en imposer l'usage ».

Il est à remarquer que dans la pratique, le la est déjà soumis à bien des fluctuations sous des influences purement physiques. Au concert, au théâtre, le la montera toujours à mesure que la température de la salle s'élève. Mais c'est justement en raison de cette tendance à la hausse que le la doit, au début d'une exécution, être conforme à son niveau le plus bas, c'est-à-dire à 870 vibrations que certains trouvent aujourd'hui insuffisantes. Profiteraient seuls d'une augmentation de vibrations quelques instruments comme les « bois » et les « cuivres » dont la sonorité serait meilleure et plus brillante. Mais ni le violon ni le piano s'en accommoderaient. Le premier supporterait difficilement une plus grande tension des cordes, le second ne gagnerait rien à ce qu'on rende son registre aigu plus aigu encore. Enfin, si l'on peut soumettre des instruments à une nouvelle fabrication, nulle technique industrielle ne pourra chez les chanteurs, modifier une tessiture fixée par la nature. La plupart des œuvres vocales, et notamment le répertoire classique, ont été écrits en fonction d'un diapason moins élevé que le nôtre.

Alors, pourquoi changer ? Il y a lieu d'espérer que si la question était portée devant le tribunal de Genève, la Commission internationale de Coopération intellectuelle n'hésiterait pas à stabiliser le la du diapason une fois pour toutes.

**Abonnez-vous
aux
NOUVELLES
MUSICALES**



M. Robert Lortat Clavier-Soliste



Mlle Christiane Gaudel

NOTRE SIXIÈME CONCERT POPULAIRE A VERSAILLES

Notre sixième concert populaire a eu lieu à la Salle des Variétés devant un public de connaisseurs qui a beaucoup apprécié les collaborateurs de la Musique pour Tous. Après une magistrale exécution du Quatuor de Debussy par le Quatuor Lœwenguth, M. Jacques Neils joua avec une sonorité parfaite l'Allegro de Bach et deux

pièces de Jacques Nin. Mlle Gaudel, récemment engagée à l'Opéra-Comique remporta un succès mérité dans diverses mélodies de Gounod, l'Auré, etc.

Le grand virtuose Robert Lortat fut comblé d'habitudes inégalables dans son prélude de Liszt et de Chopin.



Le quatuor Lœwenguth

La musique populaire allemande (Suite)

Pratique de la musique au point de vue social

Les cercles de chant et les classes laïques sont des mouvements qu'une jeunesse affamée de musique s'est créée, de sa propre initiative, sans aide intellectuelle ou matérielle venant du dehors.

Leur caractère particulier et leurs visées intellectuelles les distinguent nettement des autres organisations de musique populaire qui au cours des dernières dizaines d'années, sont nées en Allemagne. Tandis que dans leurs réunions on sent toujours un certain laisser aller, une liberté, et qu'on a la seule intention de « faire de la musique » on poursuit dans les institutions de pratique musicale sociale le but réaliste de mettre le plus grand nombre possible de gens en contact avec la musique, de les occuper et les éduquer par la musique. Le « Massenchor » (grand chœur) offre le moyen d'atteindre ce but : il englobe un très grand nombre d'exécutants et par là même, est déjà au point de vue extérieur, en contradiction considérable avec les cercles du mouvement musical de jeunesse, au caractère délimité et plus ou moins privé. Ces chœurs que l'on trouve, sous le nom de « Schubertbund, Beethovenchor et autres », dans presque toutes les villes d'Allemagne d'une certaine importance, représentent un fondement solide pour la vieille idée des festivals. Des chefs-d'œuvre du passé et du présent sont rendus accessibles à des foules d'auditeurs par des foules de chanteurs, et même, on ne recule pas devant la représentation d'œuvres à la technique souvent très compliquée. (Passion de Bach, Missa Solemnis de Beethoven, oratorios de Haydn.) Si dans les cercles de chant du mouvement musical de jeunesse c'est l'activité musicale d'après une conception romantique du monde qui toujours prédomine, les « Massenchor » (grands chœurs) se proposent d'atteindre le plus grand nombre d'auditeurs par le plus grand nombre d'action le plus grand possible et de les unir tous dans une impression musicale inoubliable. Dans des occasions spéciales, il arrive aussi que plusieurs chœurs s'unissent en vue de contribuer, par une exécution d'ensemble, à la représentation imposante et grandiose d'une œuvre musicale. Le danger d'une division en deux parties : d'un côté les exécutants, de l'autre les auditeurs, paraît imminent à nouveau ; mais dans la plupart des cas les exécutants appartiennent au même milieu social que les auditeurs, de telle sorte que de prime abord une homogénéité de toute la foule (chanteurs ou auditeurs) que

la musique saisit, est garantie. Je chante, voilà le sentiment qui anime l'auditeur et, par extension, nous chantons. On a cherché, à l'occasion, à souligner cette impression complète d'une passivité désintéressée de l'action en distribuant avant le concert des recueils de textes avec musique et en invitant le public à s'associer au chant aux endroits indiqués. Jusqu'à quel point ces innovations peuvent-elles être utiles, l'expérience nous le fera savoir.

Les « grands chœurs » sont surtout des associations privées qui réclament de chacun de leurs membres une cotisation mensuelle destinée à l'acquisition de partitions nouvelles, au traitement du dirigeant, au loyer du local, etc. Il existe en surplus, dans un certain nombre de villes, des commissions municipales qui s'occupent de la pratique musicale sociale et organisent chaque hiver, à des prix minimes, une série de concerts renommés. Au caractère populaire de ces concerts, on approprie leur présentation. En général, avant l'exécution, on distribue des programmes contenant des explications sur les œuvres qui seront jouées. A l'occasion, c'est un musicologue qui, sous forme de causerie, donnera ces renseignements avant le concert.

(Mentionnons encore que ces commissions de musique populaire sont fréquemment en relation avec des organisations permettant au peuple de fréquenter le théâtre et l'opéra municipaux à des prix tout à fait bas.)

Il est évident que ces commissions et les grands chœurs travaillent la plupart du temps en étroite collaboration, ce qui a presque toujours comme conséquence d'amener un nombre extraordinairement élevé d'auditeurs à fréquenter ces concerts populaires. De telles représentations de grand style sont de véritables festivals et celui qui a assisté une fois à l'exécution d'un chant à la manière des grands chœurs, qui a vécu l'enthousiasme de l'immense foule des auditeurs et leur participation intérieure à la musique, celui-là sait à quel point de semblables organisations diffèrent en ce qui concerne l'intensité musicale des concerts mondains qui jusque là avaient donné le ton à la vie musicale entière. On ne peut s'empêcher de penser que ce genre nouveau de représentation, par suite des puissantes racines qu'il plonge dans les cercles populaires les plus étendus, est appelé à donner au développement musical tout entier une impulsion de vie nouvelle.

Education musicale

Toutes ces circonstances exercent inévitablement une influence particulièrement décisive sur l'éducation musicale. Il faut avoir la situation clairement présente à l'esprit. L'idéal en tant que musicien existant avait été jusqu'alors et d'une manière incontestable, le virtuose ; Maître absolu des salles de concert, auquel allaient les ovations et qui ne voyait pas de fin à sa gloire. Un enseignement musical donné selon cet idéal, ne se proposait évidemment pas la formation complète et dans tous les domaines, d'un élève ; il avait bien plus en vue d'atteindre dans la pure technique et la virtuosité parfaite, le niveau le plus élevé possible. Mais en ce qui concerne l'étude des parties fondamentales comme l'harmonie, le rythme, l'invention, la connaissance des instruments, cet enseignement se bornait à donner, et dans le cadre de ses obligations seulement, l'indispensable absolu de la plus élémentaire compréhension musicale. Cet enseignement « théorique » était, d'ailleurs, presque toujours donné par un professeur qui n'était qu'un auxiliaire. Avec ces méthodes d'enseignement encroûté à la manière d'une routine administrative, il pouvait arriver par exception que l'on formât l'un de ces « Maîtres des salles de concert » ; mais dans la plupart des cas, on obtenait uniquement de déplorables sujets disposant d'une certaine technique de l'instrument, mais n'ayant qu'une infime compréhension de tout ce qui est musique propre.

(A suivre)

Handwritten notes and signatures:
Plein, fait une source...
à Lucien Fugère
en faveur d'une...
un vie... - que j'ai...
1. Massenet
10 mai 1904.
Fugère

Dédicace de Massenet à M. Lucien