

LA MUSIQUE ET LE MACHINISME

Du temps que les pédagogues considéraient la musique avec quelque dédain et la regardaient comme un « art d'agrément », c'était une idée reçue que de déduire de sa condition temporelle son infériorité sur les arts plastiques. La cantilène s'envole et meurt sur les lèvres du chanteur, tandis que le buste, comme chacun sait, survit à la cité. Une esthétique logicienne ne pouvait donc classer un art, dont les manifestations n'ont qu'une durée fugitive, sur le même plan que les arts de l'espace, ceux-là permanents. Le peintre, le sculpteur, l'architecte peuvent prétendre que leur pensée émouvra directement le public à des siècles de distance, sans le secours d'un interprète, d'un intermédiaire placé entre eux et autrui. Du jour où l'écriture fut inventée, le poète, lui aussi, put défier le temps ; sa parole, jusqu'alors exposée aux déformations, aux trahisons de la tradition orale (tradition, trahison comme ces mots étymologiquement rapprochés s'éclairent vraiment l'un l'autre ici), s'affranchit de ce servage. L'imprimerie le mit plus tard à l'abri des infidélités des copistes, sinon des fautes de lectures qu'elle réduisit du moins au minimum. Mais le musicien, depuis l'origine, demeure asservi aux caprices des exécutants. Et même, à mesure que se développaient les ressources de son art, il courait plus de risque de voir son œuvre périr avec lui, ou, ce qui est bien la même chose, de la voir entrer toute vive dans ces nécropoles que sont les bibliothèques et où les érudits exhument pour leur seul plaisir les chefs-d'œuvre périmés. Combien de grands noms sont pour nous détachés, pour ainsi dire, de la substance des œuvres auxquelles ils doivent pourtant de survivre ?

A ces œuvres, les relie encore le fil ténu d'un souvenir, une liste de titres, mais rien de plus. Nous rougirions de l'ignorer, cette nomenclature, mais quel moyen pour nous de pénétrer plus avant ? Nous savons par ouï-dire qu'une exploration peut récompenser, parfois, qui la tente, mais notre bonne volonté ne suffit pas pour nous permettre l'entreprise. Une lecture, — plaisir solitaire des yeux, délectation du musicologue — combien la peuvent faire ? Combien entendent les voix enchevêtrées de la Symphonie dans ces signes, noirs sur blanc figés sur le papier réglé ? De temps en temps, au concert, nous avons la révélation d'un glorieux moment du passé. Secouant cette poussière, un chef nous fait retrouver la vie où, dans le texte des manuels, nous sommes habitués à ne voir que la mort. Et puis le temps passe, la poussière retombe, les générations se suivent et l'oubli reprend sa proie.

Ah ! c'est bien une infériorité que cette dépendance de la musique assujettie à la bonne volonté des hommes. Ceux qui l'aiment, ceux qui la servent, en gémissent. Mais qu'y faire ? Comment galvaniser les dirigeants des orchestres, leur donner la flamme, l'enthousiasme, les rendre infatigables, dédaigneux du succès d'argent (dont ils ont besoin pour vivre), comment forcer tant d'obstacles matériels et moraux ? Matériels : frais de copie, études, répétitions, cachets des solistes et des virtuoses ; moraux : découragement, lassitude devant l'insuccès, car l'éducation des masses est tout entière à faire, et les plus belles œuvres, du moment qu'elles sont inconnues ou méconnues, ne donnent à qui les exécute que des déficits... Et puis, les maîtres disparus ne sont pas les seuls. Ceux qui vivent, forts de l'indiscutable droit de se faire connaître, revendiquent justement leur place et protestent contre l'envahissement des programmes par les vieilles gloires défuntées. Y eût-il dix, cent fois plus d'orchestres et de concerts que la question ne serait pas résolue. Composer des programmes où chacun trouve son compte est une chimère ; jouer sempi-

ternellement *la Pastorale* sous le prétexte qu'il y a chaque année une génération à instruire, soit. Mais comment satisfaire tous les goûts, tous les besoins, comment constituer, sans risquer la faillite, cette sorte de musée du répertoire où seraient présentés les chefs-d'œuvre que tous devraient connaître? On peut vivre centenaire à Paris sans avoir eu jamais la possibilité d'entendre telle page symphonique cependant fameuse... Il semblait donc jusqu'ici tout à fait impossible de placer la musique dans les mêmes conditions que la littérature, de la rendre accessible au nombre, de permettre, enfin, à qui veut s'instruire, de la bien connaître.

Cela était vrai jusqu'à hier. Et cela n'est déjà plus vrai aujourd'hui. Le phonographe et la radiotéléphonie ont bouleversé les conditions que nous croyions devoir toujours régir l'art sonore.

Ils les ont bouleversées sans rien lui faire perdre de cette noblesse qu'il doit à son caractère en quelque sorte immatériel. Car ils lui ont apporté exactement ce que l'imprimerie a donné à la littérature : un moyen de se répandre dans l'espace et de se perpétuer dans le temps.

J'ai conservé jusqu'à ces derniers jours — qu'il me soit permis de le confesser — une prévention contre le phonographe et la radiophonie. Cette prévention, beaucoup la partageaient dans le monde des amateurs de « vraie » musique, et sans doute quelques-uns la partagent-ils encore.

Quand ceux de ma génération furent mis, au temps de leur jeunesse, en présence de l'étonnante découverte, leur curiosité en émoi trouva à la fois un aliment et une déception dans la boîte merveilleuse qui, d'un cylindre de cire, tirait l'écho d'une voix. Mais aux espoirs succédèrent bien vite les désenchantements, car ce n'est pas en un jour, surtout en pareille matière, que, le principe appliqué une première fois, on arrive à la forme parfaite, et les perfectionnements ne viennent qu'au bout d'un temps très long.

Et puis, l'art asservi à la mécanique prenait trop souvent sa revanche : il la rendait dérisoire, si bien que ce qui restait supportable dans le comique demeurait intolérable dès qu'on prétendait lui confier l'interprétation des œuvres élevées.

Tout cela est changé, un progrès de l'enregistrement a ouvert un champ nouveau aux techniciens du phonographe. C'est la radiotéléphonie qui a déterminé ce progrès en dotant la phonographie de l'enregistrement électrique.

Il a fallu bien peu de temps pour que les applications de cette découverte produisissent des conséquences inespérées : le phonographe, qui avait en vain tenté de se hausser jusqu'aux chefs-d'œuvre de la musique, a réussi en même temps et par ce moyen à pénétrer chez les gens de goût qui, jusqu'alors, le tenaient en suspicion.

§

Conséquences inespérées : c'est bien en effet ce que l'on peut, dès aujourd'hui, constater. Le temps des dédains faciles est passé, et il faut reconnaître que c'est tout un bouleversement qui s'opère sous nos yeux, et dont l'étendue ne peut encore être déterminée.

Essayons au moins de poser les jalons. Les inventions nouvelles que l'on désigne sous le terme générique, commode, mais impropre, de « musique mécanique » (phonographe, musique perforée, radiotéléphonie) sont déjà en train de réagir sur l'enseignement de la musique, sur l'art de la composition, sur le goût du public ; et elles auront une action non moins importante sur la condition même des musiciens, et sur les mœurs.

Voyons d'abord ce qu'est le phonographe, ou plutôt comment on parvient à fixer, d'une manière durable et reproductible à l'infini l'exécution d'une symphonie, d'un air d'opéra ou d'un morceau de musique de chambre, toutes choses qui, pareilles jusqu'ici aux roses des stances, ne vivaient que l'espace d'un concert. Pour ne pas répéter des détails connus, négligeons l'appareil reproducteur et

occupons-nous seulement du disque. Sa préparation s'opère en deux phases si distinctes qu'elles s'écoulent le plus souvent en des lieux fort éloignés ; la première est l'enregistrement, la seconde, la reproduction à des milliers d'exemplaires de l'empreinte obtenue sur la cire par la vibration du diaphragme. Nous commencerons donc par nous rendre à une séance d'enregistrement, puis nous irons ensuite visiter l'usine.

On enregistre au « studio ». C'est tout au fond du quartier de la Gare, un des plus misérables faubourgs de Paris. La rue est sombre, à peine éclairée de loin en loin par de pauvres becs de gaz d'un modèle périmé — la séance commence à neuf heures, sans doute pour donner aux artistes de l'orchestre le temps de venir jusque-là. Le chauffeur qui nous conduit s'oriente à peine, la plupart des maisons ne portent point de numéros. Mais voici quelques autos arrêtées en file au bord du trottoir, comme s'il y avait en cette ruelle sordide une fête élégante : nous sommes arrivés.

Au coup de sonnette, la grand'porte s'est ouverte sur une cour en boyau ; au fond, un bâtiment luit de toutes ses fenêtres. Nous y pénétrons. Un orchestre qui jouait s'arrête soudain, au milieu d'une phrase. Sur le mur blanc, en face de nous, des affiches se détachent : *Silence !* exigent-elles.

Nous voici maintenant dans une antichambre sommairement meublée de quelques chaises et d'un casier. Des hommes et des femmes parlent à voix basse. Au premier coup d'œil, on reconnaît des artistes lyriques. Où sommes-nous ? Dans les coulisses d'un théâtre ou dans la sacristie d'une paroisse élégante un jour de grand mariage ? Mais l'orchestre reprend et c'est un passage de *Carmen* qui nous arrive, assourdi, à travers les cloisons. Ici, ces gens qui causent, ce sont Mercédès et Frasquita, et la Carmencita en personne avec le torero. Tous sont à leur rôle, comme si, tout à l'heure, ils allaient entrer en scène devant un

public exigeant et hostile. De public, point, ni d'applaudissements ni de sifflets... Mais pourtant, qui se défendrait d' ressentir un peu de « trac » devant le haut-parleur qui va transmettre à la cire les vibrations à fixer pour toujours ?

On appelle précisément les chanteuses. Suivons-les dans la pièce où elles entrent. C'est une sorte de hangar immense, tendu de couvertures pour éviter l'écho. Un orchestre y est déjà placé, non point comme au théâtre et moins encore comme au concert : un espace qui nous surprend sépare certains groupes des groupes voisins : les trombones semblent en exil ; les seconds violons sont nettement écartés. Le chef, M. G. Cloëz, de l'Opéra-Comique, les fait approcher des premiers violons, mais il fait s'éloigner les trompettes et les cors. Il reprend place au pupitre, donne des indications pour le « Trio des Cartes ». Une sonnerie retentit : silence. Une lampe s'allume puis s'éteint. La baguette du chef s'abaisse... Mais au bout de dix mesures, elle frappe le bord du pupitre et tout s'arrête. Ce n'est pas cela ! Les sons ne paraissent pas assez fondus : les deuxièmes violons jouaient encore trop « en dehors » de l'orchestre, sans enchaîner leur trait à celui des premiers. On recommence deux fois, trois fois. Enfin tout semble au point pour l'enregistrement. Les trois chanteuses prennent place auprès du microphone, au milieu de l'hémicycle formé par les instruments. La sonnerie électrique tinte encore : c'est l'opérateur, qui, de la pièce toute voisine où il manipule ses appareils, annonce qu'il se tient prêt à mettre en marche le disque de cire molle sur lequel l'aiguille va tracer le sillon sinueux, image sensible des ondes immatérielles transmises par le poste électrique.

Nouvel allumage de la lampe, nouveau départ de l'orchestre... Mais ce n'est pas encore pour longtemps. Le chef interrompt pour tenir conciliabule avec l'opérateur. Nouvelle attente, et, selon le rite, nouveau tintement de la sonnette, nouveau clignotement de la lampe.

Et cette fois, on va un peu plus loin : jusqu'à l'entrée des voix. Mais un coup sec de la baguette suspend aux lèvres de Frasquita la phrase à peine commencée. Au temps!

On recommence encore... Le spectateur (qui sera sans doute plus exigeant quand, dans le silence de sa maison, il fera « tourner » le disque sans voir les acteurs), le spectateur ne peut se retenir de souhaiter que, cette fois, cela aille jusqu'au bout, tant il plaint ces pauvres gens qu'une damnation semble contraindre à reprendre sans cesse la même page... Et l'on recommence. Mais, tel un diable, l'opérateur sort de son poste : Ça ne va pas... L'orchestre couvre trop les voix. Il faut que Mercédès et Frasquita s'avancent... Patience, résignation, ou plutôt conscience professionnelle, combien ces vertus sont donc nécessaires pour confectionner un de ces petits disques dont l'amateur ne croira certainement jamais qu'ils ont pu coûter tant de peine, exigé de si longs efforts !

Suivons maintenant l'opérateur, dont la blouse blanche apparue tout à l'heure a mis en émoi aussi bien les « gitanes » que la troupe patiente des musiciens. La pièce où il se tient est toute pareille à un laboratoire : aux murs, des commutateurs, des rhéostats, tout cet émouvant décor dont la simplicité froide a remplacé le romantique cabinet du docteur Faust, mais qui semble aussi merveilleux aux profanes ignorant la physique.

Sur une haute table, un plateau supportant le disque de cire, qu'un moteur entraîne à la vitesse constante de soixante-dix-huit tours à la minute. Et puis au-dessus, un porte-diaphragme à aiguille, qui ne se distingue guère de ceux que l'on a coutume de voir sur les phonos ordinaires ; un énorme pavillon recueille les sons d'un haut-parleur et les transmet au diaphragme. Un tube aspire les copeaux minuscules que l'aiguille soulève en traçant son sillon. Et c'est tout. La pièce est hermétiquement close du côté de la salle de musique pour que nul bruit ne s'en échappe durant l'enregistrement.

Et voici que l'aiguille, sur le disque est au bout de sa course.

L'opérateur abandonne la partition sur laquelle il suivait l'exécution. Il appelle le chef et les trois chanteuses : il va leur faire entendre le disque tout frais enregistré — disque sacrifié, puisque la cire est encore molle et que l'aiguille, en la parcourant à nouveau, va la creuser plus profondément. Nouveau silence. On écoute religieusement : « Coupons ! Mêlons ! » Frasquita et Mercédès entendent leurs voix. Ces voix sont bien jolies, mais il faut convenir que c'est confus... Et pourtant, tout à l'heure dans la salle, j'aurais applaudi volontiers si l'affiche « Silence ! » n'avait opportunément rappelé au visiteur indiscret que ses jugements ne peuvent prétendre à être transmis à la postérité...

Tout est à refaire.

Mercédès et Frasquita s'écartent l'une de l'autre, demeurant respectivement à la même distance du microphone. Et sans se plaindre, sans même s'étonner de ces exigences, l'orchestre et les chanteuses recommencent... « Mêlons... Coupons !... »

Et il en va être ainsi trois fois encore ; il en sera de même chaque soir, pour tous ces innombrables disques mis en vente chaque jour dans tous les coins du monde. Chacun d'eux a coûté autant d'efforts...

Consultons en sortant le tableau de service, pareil à celui d'un théâtre : demain, à pareille heure, ce sera le tour de l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, qui, sous la direction de son chef, M. Philippe Gaubert, viendra interpréter des pages de Dukas, de Debussy et de Wagner ; puis des artistes de l'Opéra chanteront *Armide*... Le même labeur obstiné recommencera.

§

Le disque de cire qui garde l'empreinte de la pièce exécutée repose maintenant dans une boîte de métal.

Suivons-le à l'usine où il va servir à tirer les milliers d'exemplaires phonographiques de cette exécution.

L'usine est en banlieue. Elle a grandi trop vite, et sa croissance n'est point achevée, de telle sorte qu'on y trouve, à côté de bâtiments modernes, des constructions anciennes adaptées tant bien que mal à de nouvelles fins.

On a pour le disque de cire des précautions méticuleuses: il ne doit subir aucun choc, aucune égratignure. C'est par la galvanoplastie que l'on va reproduire, en cuivre, et très fidèlement, la spirale gravée dans la cire. On a donc plongé celle-ci, et c'est la première opération, dans un bac où, sous l'action du courant électrique, se crée un premier exemplaire métallique du disque, plus précieux que le premier exemplaire d'un livre de luxe, car c'est lui qui va servir à établir les moules.

Ce premier exemplaire porte le nom de «matrice». Il est, si l'on veut, un « positif », tandis que les moules ou « shells » (en anglais, écaille, écorce) sont des négatifs, à l'intérieur desquels on disposera tout à l'heure la substance qui recevra l'empreinte. Ces « shells » sont également métalliques.

Ils sont soigneusement numérotés. Destinés désormais à être manipulés deux par deux, revers et avers du disque à deux faces, ils sont, le plus souvent, la première et la seconde partie d'un même morceau ou bien deux morceaux exécutés par le même virtuose ; ils font, autant que possible « une paire ».

Cette paire est portée sous une presse. Entre les deux matrices, on dispose deux feuilles d'un papier spécial et très résistant, supportant une couche de gomme laque, qui va directement reposer sur le shell ; au centre de ceux-ci les étiquettes, qu'une machine à imprimer, d'un modèle spécial, vient de confectionner, sont déjà placées. Entre les deux papiers, une « âme » faite d'une substance noirâtre, mica et noir de fumée ; en tout, donc, cinq épaisseurs entre les shells. Il règne dans cette salle une

chaleur d'enfer. Les ouvriers y travaillent à demi nus. La presse est mise en action : quatre-vingt mille kilogrammes s'abattent sur les shells, comprimant les substances enfermées entre les disques de cuivre, obligeant la gomme laque à épouser jusqu'aux moindres sinuosités du tracé. Le disque est fait. Il ne reste plus qu'à arrondir ses bords. Et tous les dix ou quinze coups de presse, on essaie le disque pour vérifier la production.

Il y a dans la salle une quarantaine de presses. L'usine produit plus de dix mille disques par jour et elle n'est encore qu'embryonnaire. La compagnie possède en effet d'autres usines dans tous les pays du monde ; celle de Londres donne un million de disques par mois. Il y a deux ans, cette compagnie vendait cent mille disques par jour ; aujourd'hui, elle en vend plus de trois cent cinquante mille et l'on peut estimer à un million, à peu près, le nombre de disques vendus quotidiennement dans le monde. Que l'on juge d'après cela de l'importance prise par cette industrie...

Bien entendu, il y a des disques qui, d'emblée, rencontrent un succès prodigieux. Personne ne sera surpris d'apprendre que tel chanteur comique populaire, comme Chevalier, soit, si l'on peut dire, sur le même rang que le chef d'orchestre des Concerts du Conservatoire quant à l'importance de son tirage. Il en est de la musique enregistrée comme des livres... A Londres, une seule firme a vendu dans le premier mois de sa publication quatre-vingt mille exemplaires de *Tea for two*. Les pays d'Islam consomment une énorme quantité de disques enregistrés spécialement à leur goût, et ce goût a de quoi nous surprendre : l'un des numéros les plus demandés est « les plaintes d'une femme en mal d'enfant »... Et il n'est pas facile d'obtenir des exécutants toutes garanties : certains manquent de loyauté et s'amusent à intercaler dans un disque grave des phrases qui font rire ou scandalisent ceux qui comprennent. Imaginez un refrain, traditionnel parmi les troupiers, au milieu des couplets

d'un cantique de Saint-Sulpice. Tout est à recommencer, à grands frais.

§

Cette énorme production du disque, qui va pénétrer jusque dans les plus lointains villages, nous montre non seulement l'importance économique du phonographe, mais encore, et davantage, le rôle éducateur qu'il doit remplir.

C'est même une condition essentielle pour son existence : il lui faut, pour progresser, élargir sans cesse cette clientèle déjà énorme ; il lui faut la créer, et, partant, l'éduquer.

Tel, qui achète un phonographe pour faire danser ses amis le dimanche, voit sur les catalogues des séries de disques qui le tentent. Le marchand, pour développer la vente, engage ce client à faire l'expérience. S'il est intelligent, il se gardera de lui proposer d'emblée des pièces difficiles ; mais il l'amènera petit à petit à prendre goût à la musique symphonique. *La Pastorale* est à la portée de tout le monde et même de ceux qui ont pour idéal, — comme l'a dit un critique — l'orgue du cinéma imitant un orage, mais Beethoven, quand il se mêle d'imiter, n'oublie pas d'ajouter quelque chose et qui est encore de l'art.

Et c'est là peut-être la conquête la plus importante du phonographe. Depuis des lustres, on se plaint en France de ce que l'enseignement de la musique est à peu près inexistant. La musique figure bien dans les programmes officiels, primaires et secondaires, mais c'est à peu près comme si elle n'était point matière d'enseignement. Combien d'élèves quittent l'école sachant leurs notes ? Combien quittent le lycée sachant que Couperin, Costeley, Josquin des Prés ont composé des œuvres dont la valeur égale celle des poètes leurs contemporains ? Nous touchons ici l'un des problèmes les plus délicats, celui de la formation du goût musical. Aucun enseignement ne peut donner de fruits s'il n'a pour corollaire l'éducation du goût. Or le

temps n'est pas bien loin de nous où les manuels d'histoire qui citaient au moins les noms des poètes, des peintres et des sculpteurs illustres, ignoraient systématiquement les musiciens. Les concerts ne suffisent pas à combler le vide de l'enseignement officiel. Ils sont trop peu nombreux d'abord, ils n'ont lieu que dans les grandes villes, et seulement pendant six mois de l'année, à des intervalles trop éloignés. Le phonographe, au contraire, est un moyen d'éducation familial, comme la radiotéléphonie peut l'être si l'on compose judicieusement ses programmes. Mais le disque possède sur la radiophonie l'avantage de pouvoir être entendu au moment choisi, et l'audition peut être répétée autant qu'il semble nécessaire.

La musique « perforée », elle aussi, concourt à cette éducation du public : le répertoire des maisons d'édition est fort étendu et nombre de pièces sont « minutées », portent les indications de mouvement et de nuances conformes à l'exécution des auteurs ou des grands interprètes des maîtres disparus, un Paderewsky, pour le piano, par exemple. Et voici qu'une invention nouvelle, le « violonista », réalise pour les instruments à cordes et à archets ce que les divers « pianolas » nous donnaient au piano. Tous ceux qui ont entendu cette merveille mécanique sont unanimes à louer le résultat miraculeux obtenu par les inventeurs, MM. G. Boreau et E. Aubry. Mais ceux-ci ont réussi à « synchroniser » un piano et un violon automatiques et même deux ou plusieurs instruments de chaque famille. Voici, du coup, la possibilité d'exécuter les trios, quatuors et quintettes des maîtres, toute la musique de chambre, et demain peut-être toute la musique d'orchestre...

Conséquence imprévisible il y a seulement quelques années : les compositeurs travaillent désormais directement pour ces moyens d'exécution mécanique infiniment plus complexes et plus riches que les ressources des dix doigts du virtuose, et qui permettent des combinaisons harmoniques insoupçonnées. Ne dispose-t-on point, en effet,

maintenant, de claviers à n doigts ? Et demain, le dynamophone et les instruments similaires vont apporter aux compositeurs toute une palette nouvelle de timbres inconnus en mettant à sa disposition les ondes captées dans l'espace. Il n'est donc pas impossible que la composition musicale se transforme dans une certaine mesure, et se renouvelle grâce à l'apport inattendu des moyens « mécaniques ».

Mais revenons-en au phonographe. On considérait naguère encore avec un certain étonnement, mêlé de respect, les « pèlerins » qui, pour assister aux représentations des chefs-d'œuvre wagnériens, se rendaient à Bayreuth. Wagner y gagnait peut-être en prestige. La Mecque est loin, et c'est une condition du succès de tout pèlerinage qu'il ne soit pas trop facilement accessible. Mais aujourd'hui, Bayreuth est, si nous le voulons, en grande partie dans notre armoire, du moins les « moments » essentiels du cycle, les instants où l'émotion secoue le plus fortement les fidèles. Nous avons en une douzaine de disques et l'orchestre et les voix qui nous restituent le drame wagnérien.

Dans notre fauteuil, comme l'autre allait au spectacle, nous pouvons écouter la scène du Graal ou les Filles-fleurs Siegfried forgeant l'épée, Brunnhild en sa course éperdue. Et tout cela est la vérité même, et non point une interprétation de fantaisie, un diminutif, une réduction. C'est Bayreuth avec sa magie, avec l'atmosphère même du *Festspiel*. Nous pouvons entendre pareillement l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, conduit par W. Mengelberg. Les grands *capellmeister* du monde entier sont là, les Weingartner, les Pierné, les Gaubert, les Bruno Walter, qui vont à l'appel de notre désir nous traduire, commenter les grandes œuvres jusque dans leurs moindres finesses. Hier encore, il eût été bien présomptueux de confier aux disques une telle mission ; aujourd'hui, grâce à l'enregistrement électrique d'une part, grâce d'autre part au perfectionnement du phonographe lui-même, qui étendit de deux octaves l'échelle

musicale des machines parlantes, aujourd'hui l'édition musicale est devenue, selon la juste expression de M. Emile Vuillermoz, « vivante ». Elle ne livre plus seulement aux initiés « les plans de l'édifice », l'épure où le profane ne voit que l'algèbre mystérieux des signes indéchiffrables, mais elle diffuse à travers le monde entier « la traduction à livre ouvert des hiéroglyphes de la notation imprimée. Le disque apporte aux plus ignorants le problème résolu ». La musique enregistrée présente l'édifice tout construit, la cathédrale sonore aussi bien que le frêle temple de l'Amour, les *Passions* de Bach, la *Symphonie avec Chœurs* de Beethoven aussi bien que le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy.

Voici donc la contribution du phonographe à l'éducation musicale de la masse, jusqu'ici indifférente aux choses de l'art sonore. Mais c'est aux musiciens eux-mêmes que la machine parlante peut rendre également d'immenses services en concourant à leur éducation professionnelle.

Paganini est mort et il a emporté dans la tombe le prestige de son coup d'archet. Que nous reste-t-il de lui ? Quelques pièces qu'il composa et qui sont intéressantes, mais qui ne nous révèlent rien de son jeu, qui ne nous disent point les raisons de l'enthousiasme frénétique des foules entassées à ses concerts. Et pareillement Liszt, Chopin, que ne donnerions-nous pour n'être point réduits à imaginer comment eux-mêmes, assis au piano, donnaient la vie aux géniales harmonies qui naissaient sous leurs doigts ? Quel enseignement les pianistes ne tireraient-ils pas de cette interprétation des chefs-d'œuvre par les maîtres eux-mêmes ?

Or, ouvrons notre journal. Parmi les faits-divers, cette petite nouvelle : « A Mont-de Marsan, le maître Francis Planté a joué pour des opérateurs de phonographe, venus enregistrer quelques pièces de Schumann. » Or, comme le rapporte M. Emile Vuillermoz dans un bel article de l'*Edition Musicale Vivante* (août 1928), Francis Planté peut dire en parlant de son exécution : « J'ai confiance dans mon

interprétation de cette œuvre, parce que je me souviens de l'émotion qu'éprouvait M^{me} Schumann lorsque j'avais l'occasion de l'exécuter devant elle ». Tiendra-t-on pour négligeable, dans l'enseignement du piano, un tel disque qui nous conservera pour toujours, non plus des louanges et des hyperboles sur le grand pianiste, mais le jeu de l'artiste lui-même ?

Pour l'enseignement du chant, le phonographe est appelé à jouer un rôle extrêmement important, non point seulement en conservant l'exemple des maîtres, mais encore et surtout en permettant aux élèves de s'entendre eux-mêmes. C'est un fait d'expérience qu'on ne s'entend guère soi-même et c'est sans doute l'excuse de maints élèves qui arrivent au concours du Conservatoire avec tous les défauts que leurs professeurs ont été impuissants à corriger. Le phonographe doit être l'incorruptible témoin de ces défaillances, et les ayant enregistrées, les répétant à volonté, il rappelle au chanteur qu'il doit éviter tel ou tel défaut. A ce propos, M. Maurice Bex écrivait fort justement après le dernier concours de fin d'année : « On ne trompe point le disque et il ne ment pas. Combien de fausses gloires n'a-t-il pas déboulonnées de leur socle ? L'élève mis en face de sa voix, qui pourrait sans fatigue prendre conscience les unes après les autres de toutes ses erreurs, qui aurait toujours à sa portée ce document typique, au lieu de rester ignorant, de travailler dans le vague, saurait enfin à quoi s'en tenir. Rien ne l'empêcherait, après un certain temps employé à se corriger, de recourir à un nouvel enregistrement, de comparer les deux exemplaires et de connaître vraiment le nombre de ses progrès et le chemin parcouru ».

Pour l'enseignement des langues, le disque doit devenir l'auxiliaire obligé du professeur : le phonographe répète à l'élève les phrases qu'il vient de lire et lui indique, sans erreur, la prononciation et l'accentuation correctes... Et ce n'est pas là qu'il faut borner son domaine.

§

Quelles conséquences cette large intrusion de la « musique mécanique » dans le monde peut-elle produire sur la condition des musiciens ? On se l'est déjà demandé à propos de la radiophonie. Il est évident que si, un jour à venir, on peut entendre de son fauteuil, soit par la diffusion radiophonique, soit en tirant un disque de son étui, telle pièce que l'on aime, les exécutants ne travailleront plus dans les mêmes conditions que naguère. Les concerts ne grouperont plus le même public, empressé de remplir les immenses salles. On préférera toujours de rester au coin de son feu plutôt que de traverser tout Paris en plein hiver et d'aller s'exposer aux courants d'air des péristyles et des couloirs. C'est double économie de temps et d'argent que l'on réalise en obéissant à cette loi du moindre effort. Et quelle cantatrice, quel virtuose pourra lutter contre la célèbre X, le glorieux Y, dont précisément vous possédez chez vous les exécutions « en conserve » ?

D'autre part, il est certain aussi que le développement de la « musique mécanique » va entraîner un remaniement des coutumes suivies jusqu'ici pour l'attribution des droits d'auteur. Déjà nombre de compositeurs font réserver dans les contrats qui les lient aux éditeurs (de partitions) leurs droits de reproduction par disques. On ne sait quel usage prévaudra, mais la révolution qui s'accomplit ne peut qu'être profitable aux compositeurs.

§

Quant à l'importance de l'avènement de la musique mécanique pour les mœurs, elle est déjà perceptible.

D'une part, il est certain que l'éducation musicale du public se fait par le disque et par la musique perforée (plus que par la radiophonie dont les programmes sont trop souvent médiocres). D'autre part, la pédagogie est dotée d'un instrument merveilleux. Enfin la musique cesse d'être une sorte

de parente pauvre des autres arts ; elle vit désormais de sa vie propre. M. Landormy a récemment proposé que le disque soit employé dans les écoles et les lycées pour donner aux élèves une culture artistique qui manque jusqu'ici. Le distingué critique musical — qui est aussi professeur de l'Université — voudrait que l'on créât une « discothèque » roulante, comme il existe des collections de clichés pour les projections et que l'on envoie de lycée en lycée. L'idée est excellente et il faut souhaiter qu'elle soit bien vite adoptée par le Ministère.

La répercussion morale, si l'on peut dire, des inventions nouvelles n'est pas moins considérable. On a vite fait de sourire et de plaisanter, mais il n'est pas indifférent que les villageois puissent trouver, au moment où l'on veut lutter contre la désertion des campagnes, quelques uns des agréments jusqu'ici considérés comme le privilège des citadins. La radiophonie, les machines parlantes, la musique perforée les leur apportent, et pour une somme minime leur permettent de renouveler ces joies.

Quant aux amateurs de musique, aux initiés, ils ont déjà leurs collections de disques ; ils les enrichissent avec soin, comme on enrichit sa bibliothèque.

RENÉ DUMESNIL.