

éditeurs de disques leur répondront qu'ils payent honnêtement une redevance aux éditeurs des partitions. Aux compositeurs de s'entendre avec ces derniers pour réclamer leur part.

Car toute la question est là. Les traités passés entre les musiciens et leurs imprimeurs de partitions, n'admettent pas la participation du compositeur aux droits que leur rapporte, l'édition phonographique. Ces droits sont, chaque jour, de plus en plus considérables et il est bien évident qu'une telle situation ne saurait se prolonger. Ne jetons pas sur ce feu qui couve la moindre goutte d'huile. Laissons la conférence de Rome régler équitablement ce délicat problème. Mais il est bien certain que nous n'attendrons plus désormais bien longtemps le triomphe de la logique et de l'équité.

E. M. V.

La Routine... déjà!...

par D.-E. INGHELBRECHT

■

On ne s'attendait guère à la rencontrer dans le domaine des machines parlantes. Un art si jeune, si neuf et si révolutionnaire semblait devoir ignorer longtemps encore cette rançon des techniques trop longtemps triomphantes. Hélas, la routine s'acclimate dans tous les terrains avec une rapidité prodigieuse. Le remarquable chef d'orchestre D.-E. Ingelbrecht, que l'on rencontre toujours au premier rang dans les batailles de la musique, nous affirme que l'art de l'automatisme musical n'est pas à l'abri de ce péril. Avec sa franchise coutumière, ce grand admirateur du disque et du rouleau perforé formule ici ses critiques et précise ses suggestions dans l'intérêt d'un mode d'expression dont il salue le magnifique avenir.

L'ÉCHÉANCE INÉVITABLE

Un rédacteur de l'Organe Syndical des musiciens étudiait dernièrement la question de la musique mécanique relativement au préjudice qu'elle pourrait causer à la corporation dans un avenir plus ou moins lointain. En finissant, il citait ces mots de M. Gaumont : « Ne vous inquiétez pas, vous avez encore au moins 25 ans devant vous, avant que ces inventions soient dangereuses pour les musiciens. » Puis il concluait : « Tant mieux si cela est vrai, mais il serait préférable pour nous que toutes ces merveilles restent des expériences de laboratoire. »

Si le rédacteur du petit journal n'hésitait pas à concrétiser si nettement sa pensée, le directeur de la grande firme ne semblait pas avoir lancé son « délai de péril » sans l'arrière-pensée de repousser aussi loin que possible l'éventualité du conflit qui devra éclater, tôt ou tard entre les manufacturiers de la musique en conserve et les manœuvriers sonores de ses usines.

Car les progrès vertigineux de la machine indiquent assez les plus prochaines conquêtes qu'on peut envisager pour elle. Déjà, dans l'attente impatiente du filmophone synchronique adapté au cinéma, n'a-t-on pas tenté, dans les studios d'avant-garde, de se servir du phonographe ou du piano automatique pour le commentaire musical des projections ? C'est le signe évident d'une incursion qui ne mettra certainement pas un quart

de siècle à se généraliser, et qui peut aussi bien se propager très au delà des salles de cinéma. Les éditeurs ont tout de suite pensé à se prémunir ; ils y avaient même songé préventivement dans leurs traités avec les compositeurs. Ceux-ci, comme les musiciens d'orchestre devront donc, et sauront certainement s'organiser aussi pour éviter d'être matériellement touchés.

UN PÉRIL ARTISTIQUE

Au point de vue artistique, tout, à peu près, reste à faire pour conjurer un péril autrement grave auquel on ne songe pas assez et qui n'apparaît que trop flagrant, cependant, quand on a à supporter certaines auditions mécaniques. Il faut avoir entendu, accompagnant la projection fastidieuse d'une tempête outrageusement truquée, un phonographe moudre deux fois trop vite le premier morceau du quatuor de Debussy et un piano automatique rendre littéralement méconnaissable la berceuse de *L'Oiseau de Feu*, jouée trop vite et *fortissimo*, pour savoir quel tort peut être fait à la musique enregistrée, par des amateurs stupides et des musiciens incapables, ou déchus par le mercantilisme, ce qui revient au même.

Au lieu de s'en référer avant tout à l'auteur, même quand il leur est possible de le consulter directement, les interprètes préfèrent généralement « adapter » les œuvres à leur « tempérament », au nom de la « personnalité » dans l'interprétation. Or jusqu'ici, la plupart des éditeurs de disques ou de rouleaux perforés se sont contentés d'établir assez à la légère leurs assortiments, en ne se basant que sur la valeur marchande des noms et sans demander jamais si leurs mariages d'auteurs à interprètes pouvaient être toujours opportuns.

Le péril menace plus gravement qu'on ne le croit la musique contemporaine et surtout les œuvres de Fauré et de Debussy, qui furent toujours les plus difficiles à interpréter, et le sont devenues plus encore à une époque où l'on a prétendu tuer la sensibilité et faire surtout reposer les édifications sonores sur le mouvement et sur le rythme.

En effet, tandis que les exécutions courantes des œuvres d'un Stravinsky ou d'un Ravel sont rarement insupportables à entendre, même quand elles sont imprudemment dirigées par leurs auteurs, pouvons-nous souvent risquer de réentendre les deux *Pelléas*, le *Requiem* ou les *Nocturnes*, sans craindre de devoir nous enfuir bientôt, une fois de plus déçus ? Car il ne s'agit pas seulement ici de faire reproduire par un orchestre de choix, attentif et docile, des difficultés scientifiquement établies et notées exactement. La seule sensibilité aux impondérables peut conférer alors à l'interprète le sens divinatoire de la densité d'un accent, de la note qui doit échapper à la nuance générale ou s'en dégager, ou des limites expansives d'un crescendo. C'est ainsi qu'un coup d'œil jeté sur une page, suffit à faire dire à Pierné : « ici, là... et là ! » C'est ce qui nous valut le *Pelléas* magique de Messager et c'est aussi, malheureusement, ce qui, en dépit d'une exécution remarquable, retint Willem Mengelberg aux portes closes du *Requiem* fauréen.

LE DOCUMENT ET LE COMMENTAIRE

Donc, jamais tant qu'à cette époque, la documentation précise que peuvent offrir les instruments mécaniques ne devra être poussée, avec plus de profit, pour les chefs-d'œuvre de notre musique. Et l'on peut même prétendre, sans toucher au paradoxe, que rien ne sera inutile dans ce qui a été fait jusqu'ici, les documents pouvant tout aussi bien indiquer comment on ne doit pas exécuter ces œuvres.

Quand on joue, par exemple, les rouleaux perforés consacrés à l'œuvre pianistique de Fauré et de Debussy, dont les enregistrements ont été trop imprudemment confiés, pour la plupart, à des virtuoses pour qui le respect des textes ne constitue pas la vertu

cardinale, on risque souvent de rester atterré. Et surtout lorsqu'il s'agit de certain jeune impertinent qui prétend, pour justifier ses impostures à l'égard des *Estampes*, ou des *Préludes* que la musique de Debussy ne peut « tenir » que dans l'intimité du boudoir et ne parvient à supporter les dimensions d'une salle de concert que, grâce à l'esprit amplificateur qu'il y apporte ! Le pis est que le dilettante de bonne volonté, aussi familiarisé qu'il soit avec la manette de changement de vitesse de son appareil, ne peut jamais parvenir à rétablir à rétablir l'équilibre des textes lorsqu'il se sert de tels documents, qu'il s'agisse aussi bien, d'ailleurs, de Mozart, de Schumann ou de Chopin, le plus infortuné entre tous !

On en arrive tout naturellement à préférer les simples rouleaux établis métronomiquement à ceux enregistrés avec autant d'extravagance, surtout quand on prétend, chez-nous, baser les exécutions mécaniques sur le principe perfectionné du mouvement établi une fois pour toute au début des morceaux.

Peut-être y a-t-il, justement ici une des raisons pour lesquelles nos enregistrements sont si souvent frappés de prévention à l'étranger où l'on préconise plutôt l'interprétation de tous les rouleaux par celui qui les déroule.

J'ai souvent été agacé, bien sûr, par l'incessant vibrato de la manette « tempi » des virtuoses de l'Humpfeld ou de l'Aeolian, car à pédaler devant leur clientèle la *Sonate au Clair de Lune* ou les dernières productions de Gretchaninow, le gérant ou la vendeuse du « Musikalienhandlung » s'imaginent trop volontiers être devenus « artistes » et réclament aussitôt le droit au *rubato* des pianistes de choix.

On voudrait donc pouvoir s'élever à coup sûr contre la mise en carence des éditions françaises dont l'évolution ne semble plus pouvoir être discutée. En effet, si l'erreur persiste encore quelquefois du procédé simpliste de l'*in octava alta* ou *bassa*, employé empiriquement pour éviter les inconvénients du timbre unique dans les adaptations des œuvres d'orchestre, les recherches d'écriture spéciale au piano automatique, entreprises par quelques compositeurs ont tracé une voie dans laquelle les techniciens n'ont pas tardé à les suivre.

Il semble, évidemment, que ce soit plutôt notre facture instrumentale qui ait à perfectionner encore ses appareils en ne tardant pas plus à adopter certains dispositifs plus pratiques des fabricants de l'étranger comme, par exemple, la commande unique pour la marche avant, arrière et le silence, mieux placée près du clavier, à portée de la main droite.

AMÉLIORATIONS SOUHAITABLES DANS LA TECHNIQUE DU ROULEAU PERFORÉ...

Mais l'édition même des rouleaux perforés présente encore quelques lacunes assez graves pour empêcher l'exécution parfaite d'une œuvre inconnue à celui qui la joue sans le secours de la partition gravée, qu'il ne devrait évidemment jamais avoir besoin de consulter.

Dans la plupart, sinon dans toutes les éditions actuelles, l'indication des mouvements souffre d'un manque absolu de précision. Bien que l'échelle graduée des *tempi* soit semblable, les mécaniques sont infiniment variables sur les instruments d'une même firme ; et lorsqu'il s'agit de firmes différentes, l'écart peut être plus sensible encore. Ne devrait-on donc pas mentionner toujours, en regard du chiffre indiqué pour régler la vitesse de déroulement du papier perforé, une équivalence métronomique facilement contrôlable ? Et quand on doit changer de mouvement au cours d'un morceau — bien qu'il soit convenu que l'on ne doit pas avoir à le faire, on y doit recourir quelquefois cependant — tandis qu'il est souvent inopérant d'indiquer seulement un nouveau chiffre, ne serait-il pas infiniment préférable, l'appareil ayant été réglé d'après le métronome au début du morceau, d'indiquer

les changements au cours du déroulement par les mots : *moins* ou *plus* suivis d'un chiffre de degrés de l'échelle des *tempi*? Une seule expérience prouve l'extrême simplicité de cette réforme indispensable et pressante.

Une autre modification urgente doit être apportée à cette signalisation des nuances par la fluctuation linéaire de gauche à droite et retour, vraiment trop imprécise, et par des indications de *forte*, *piano*, *crescendo* ou *diminuendo* placées trop approximativement et souvent même à des endroits variables d'un rouleau à un autre, de la même édition d'une même œuvre. Seules, les *figures* de nuances, indiquées *verticalement* en se déroulant d'un point strict à un autre, reproduiraient la précision graphique du texte musical, aussi bien que les accentuations désignées à leurs places exactes, sur les notes. Point n'est besoin d'être musicien pour parvenir à lire les rouleaux et rien ne serait plus simple que de reproduire ces nuances et ces accentuations à leur passage sur la flûte de Pan. Mais il paraît qu'en formulant un tel désir, on se heurte à des considérations d'ordre économique. Les rouleaux sont perforés par onze et leur édition ne permet pas des subtilités aussi futiles qui, ne pouvant être reportées qu'après coup, augmenteraient le prix de revient.

Dernièrement Vuillermoz signalait aussi l'avantage qu'il y aurait à faire imprimer, au début des rouleaux de certaines œuvres à programme, un résumé du sujet traité par les auteurs qui augmenterait singulièrement l'attrait de l'exécution et en faciliterait la compréhension. On ne devrait pas tarder à tenir compte de cette suggestion et reviser aussi l'indication généralement trop abrégée des titres, sur des étiquettes minuscules.

Enfin, certaines maisons d'édition ont adopté, en outre, du couvercle à charnière *attenant* aux boîtes, le remplacement de l'insupportable petit caoutchouc qu'on égare ou qui vous cingle les doigts en se cassant, par un petit fil, pendu à l'anneau d'accrochage, dont on ceinture le rouleau et que l'on accroche par un tour à une petite punaise. Pourquoi ne pas généraliser ces ingénieux petits perfectionnements qui contribuent plus qu'on ne le croit, pour une firme, à s'attacher des amis fidèles qui constituent une publicité vivante? Mais il ne faut pas faire intervenir, encore ici, des considérations d'ordre économique et faire fi des amis, connus ou inconnus... Ni regarder à payer un peu plus cher un cartonnier... pour gagner ensuite beaucoup plus.

... ET DANS CELLE DU DISQUE

L'utilisation pratique du phonographe peut s'étendre plus encore, peut-être, et plus vite que celle du piano automatique. Au point de vue de la documentation musicale, le disque-témoin offre dès maintenant des ressources infinies. Mais, hélas, aussi impitoyable que le film, il peut aussi véhiculer à travers le monde les bacilles les plus funestes. Et si l'enregistrement des rouleaux perforés semble avoir progressé chez nous, peut-être plus qu'ailleurs, grâce au goût et à la ténacité de techniciens-musiciens tels qu'un Larmanjat, combien d'enseignements précieux, venus de l'étranger, ne paraissent pas avoir été plus profitables à nos éditeurs de disques qu'à ceux de nos films.

C'est, par exemple, le disque américain qui nous apporta la révélation du jazz dont nos compositeurs, pas plus que nos exécutants ni nos enregistreurs ne sûrent, pour la plupart, comprendre l'enseignement. C'est sur une base surtout harmonique que toutes ses fantaisies de rythme et de sonorité sont établies. Et son esprit, son humour relèvent encore de l'harmonie. Il eût même chez nous un précurseur que l'on aurait dû mieux connaître, et dont on devrait se souvenir : Edouard Mathé, seul à son piano, avait pressenti le jazz et pouvait puissamment contribuer à son efflorescence en France. Mais on n'a su faire que du tapage, là où l'éclat ne doit être qu'incident et l'on confond encore trop souvent, chez nous, la puissance avec le bruit pour que les enregistrements puissent franchir le pas qui les sépare encore de la perfection atteinte à l'étranger.

Vuillermoz, en dénonçant le premier le péril, a dit et redit que, quelques soient les progrès qu'accompliront les haut-parleurs et les amplificateurs, on ne devrait jamais perdre

de vue que l'art du disque était aussi, et surtout peut-être un art d'intimité. D'autres, naturellement, ont repris l'avertissement à leur compte, mais non pas, hélas, les techniciens de l'enregistrement, qui semblent trop souvent poursuivre un idéal opposé à celui que devraient avoir les musiciens.

Comme les enregistrements phonographiques sont soumis à des contingences beaucoup plus compliquées que ceux des pianos automatiques et qu'en outre, aucune correction ne peut être apportée au disque-mère tandis que le palimpseste qui devra servir à établir un rouleau perforé aura pû, auparavant être raturé aussi facilement qu'une planche de gravure musicale, on est facilement porté à admettre que l'avis des musiciens soit souvent infirmé par celui des ingénieurs, mais on peut très bien craindre aussi que ces derniers s'appuient moins, parfois, sur de véritables exigences techniques que sur leur goût personnel pour les polyphonies monstrueuses.

En outre, il ne paraît pas que nos interprètes aient assez conscience de la part de collaboration qu'ils pourraient apporter au progrès de l'enregistrement français. Une locution professionnelle délimite nettement la seule conception qu'ils aient encore de leur rôle : ils viennent « faire un phono », et ici comme au concert ou au théâtre et plus encore, peut-être, tous sont uniquement préoccupés d'être entendus le plus possible. Essayez un peu de découvrir « l'accompagnement » dans la plupart de nos disques de chant, puis comparez, par exemple, avec l'*Hallelujah* ou *Peggy Ann* des Singing Sophomores dont les cinq voix d'hommes, qui ne couvrent jamais le piano, savent si bien s'effacer ou se mettre l'une ou l'autre en relief sans excès.

Nos chefs d'orchestre aussi devraient concevoir mieux leur responsabilité et ne pas consentir toujours aveuglément à des réductions d'effectifs trop souvent basées sur l'arbitraire parcimonieux des administrateurs. Le vieux principe des instruments « qui ne sortent pas » ne tient plus devant des enregistrements tels que ceux de l'orchestre du Concertgebouw ou du Festival de Bayreuth. Tout peut et doit « sortir » du plateau de laque, il suffit d'avoir su l'y faire entrer. Certes, il y a encore bien des recherches patientes à faire pour y parvenir chez nous, mais on ne doit pas attendre plus pour les entreprendre enfin. Et les ingénieurs ne doivent plus s'isoler autant dans les tours d'ivoire de leurs lointains laboratoires, dédaigneux des avis et de l'indispensable collaboration des musiciens.

MORALITÉ

En somme, la routine a peut-être, tout simplement, envahi déjà nos studios d'enregistrement où l'on accorde encore trop d'importance à des préjugés surannés.

« Je ne veux plus que des habilleuses jeunes ! déclarait Kajsa, excédée, en sortant de sa loge. Je préfère leur inexpérience attentive à la routine bavarde de ces « anciennes artistes », accrochées aux coulisses, qui s'entêtent à me préconiser l'emploi des cils postiches ou du fond de teint Bébé-Jumeau en s'appuyant sur cette référence : « N'est-ce pas, si je vous dis ça, c'est qu'il y a 45 ans que je fais du théâtre... » ... J'ai toujours envie de leur répondre : « C'est trop, Madame ! C'est beaucoup trop ! »

A ce préposé à la batterie auquel on demandait de laisser vibrer sa cymbale, légèrement frappée avec une baguette, et qui s'obstinait à l'étouffer en répondant : « Je sais bien que ça ne vaudra rien, voilà 20 ans que je fais du phono ! » son chef devrait-il plus attendre pour répondre enfin : « C'est trop, mon ami ! C'est déjà trop ! »

D.-E. INGHELBRECHT