

M. Boyd Neel et sonnent à merveille. Il faut entendre les nos 516.775 et 778, 516.777, 516.778, 516.779, 516.780. Ils sont tous d'une lumineuse clarté.

Haydn : Nous devons à M. Konoye un très bel enregistrement par l'orchestre philharmonique de Berlin de la *Symphonie n° 91 en mi majeur* (Pol. 561.135-137). Elle exulte, pétille et rêve délicieusement.

MUSIQUE DE CHAMBRE. — *Sonate en la mineur* de Schubert pour violoncelle. Feuermann jouait le violoncelle avec une rare perfection (LFX 536-538).

Nocturne op. 9 n° 2 en mi bémol de Chopin, joué par Cortot, avec une émotion prenante (LFX 538).

MUSIQUE RELIGIEUSE. — La Chorale de Strasbourg a enregistré quelques beaux disques : de Mozart, *Adoremus te Christe* (X. V. 327).

De Josquin des Prés, *Ave Vera Virginitas* (RF 59), De Vladana : *O Sacrum convivium* et de Palestrina : *O bone Jesu* (RFX 56), De Ingegneri : *Tenebrae factae sunt* (RFX 56). De L. da Victoria : *O quam gloriosum* (RFX 57). *O Jesu Christe*. Tous ces disques sont très bien venus.

CHŒURS. *Qu'en un instant* par De Bousset, *Cantate, Domine*, par Vinet (RFX 58), par la Chorale de Strasbourg.

CHANSONS. De Betove : *Le petit pigeon, Voyez terrasse* (EF 2.397). *Leçons de chant* (DF 2.415), *Le doute* (2.378).

De Mireille : *Dine et din, Et voilà les hommes* (DF 2.351).

De Charles Trenet : *Vous publiez votre cheval* (DF 2428) et *J'ai connu de vous*.

Chansons limousines : *Lo Brianco, Lo gerbo Bando* (Oct. Bariant (DF 2.372), *Lou Choubre-taire. Un jour di l'Eitoulia* (DF 2.370). *Lou Turlututu, Lou cœur de mo mio* (Oct. Bariant) (DF 2.371).

De Georgius : *On n'peut pas-Kaoutchouski* (PA 1556), De Jean Tranchant : *Allons à la mairie. Quartier libre* (PA 1444).

Les chansons sont en général très médiocres, celles de Charles Trenet sont de beaucoup les plus vivantes et originales avec celles de Mireille.

Deanna Durbin chante de sa jolie voix aiguë : *My own* et *Les filles de Cadix* (Mus. de Leo Delibes) POL. 505.193, Lina Tosti chante avec un fort accent *L'Auberge au crépuscule* et la valse *La pluie et le beau temps*. Je n'aime pas beaucoup la voix du chanteur sans nom. Il chante avec un accent indéfinissable : *Un soir et puis toujours*.

Henry PRUNIÈRES.

Cinéma

LA CONQUÊTE DU SON.

(Une conversation avec M. T. Leenhardt, ingénieur du son, en sortant de *Toute la Ville danse*).

Le film *Toute la ville danse*, réalisé à Hollywood par notre compatriote Julien Duvivier (1) produit dans le milieu des spécialistes avertis : critiques cinématographiques aussi bien que réalisateurs et praticiens des studios, une vive sensation. Outre

(1) *Pépé le Moko, Golgotha, Un Carnet de bal...*

la maîtrise de certaines séquences d'images : le bal du début, le tour de valse au cabaret si vivement mené autour du kiosque, — c'est surtout le « parti » musical du film qui étonne et émerveille. Et, en effet, il s'agit là, non pas seulement d'une « partition » à proprement parler, d'un arrangement de valse de Strauss rabouées et « arrangées », mais d'une *orchestration intégrale* englobant la musique, les bruits et tout le « son » du film. Rare et magnifique exemple de ce que devrait être l'utilisation normale, rationnelle de l'enregistrement sonore dans le spectacle cinématographique... (Disons tout de suite qu'il semble résulter de quelques confidences de M. Duvivier que, une fois le sujet choisi, et le scénario établi, la partition a été composée et mise en point, avant qu'on commence à tourner l'image. Cette fois, c'est l'image qui a été ajustée au son, et non l'inverse comme il se fait généralement). Le film, toutefois n'est pas sans défauts ; le « tour de chant » de la cantatrice dans le salon du Comte. son amant. aguichant au passage, diplomates, généraux et nobles personnages et fusillant d'œillades son accompagnateur, est un numéro de *burlesque* goût américain et non une reconstitution d'atmosphère d'une soirée de musique dans une noble maison viennoise en 1848. Ce chant de Mme Korjus n'est pas sans reproches, dans les aigus notamment : mais peut-être la reproduction sonore au Marignan (système R. C. A.) a-t-elle une part dans la déformation, le durcissement de la voix. Si « l'invention » de la valse de la Forêt Viennoise est développée de façon agréable, à laquelle collaborent le chant des oiseaux, de flûtiau des bergers, le cor d'une diligence, les roulades de la belle artiste, par contre cette jolie recherche n'a pas été tentée à nouveau pour la valse finale. Défaut plus grave : au moment de l'arrivée au cabaret de la forêt, on eut souhaité un « fondu-enchaîné » sonore, qui juxtaposât, *sans coupure*, la « composition » de la valse et son « exécution » par l'orchestre de femmes.

Un tel film révèle, et rend clairement manifeste, ce fait que, dans notre cinéma, *le son est très en retard sur l'image*. Alors que le metteur en scène dispose d'une gamme étendue d'effets visuels, avec les plans plus ou moins rapprochés, les fondus et enchaînés, les *travellings*. etc., par contre l'utilisation du son se borne aux emplois les plus rudimentaires, les plus immédiats : à l'inscription de fragments de dialogue et des bruits les plus réalistes de la vie : *Clac!* quand la porte se ferme ; *Boum!* quand l'assassin tire... On n'a pas progressé depuis le temps où le bruiteur collaborait avec le *tapeur* de piano, ou lorsque M. Florent Schmitt faisait exécuter (à l'Opéra), une partition symphonique pendant le déroulement du film *Salammbô*.

Quelques essais ont été faits, cependant, à l'occasion surtout de documentaires, sur l'aviation notamment, qui tendaient à fondre, dans l'accompagnement, les bruits et les sons transposés, « rapprochés » de la musique... Mais dans le « grand film » de telles tentatives sont tout à fait exceptionnelles (*Rapt*, par exemple...). Des recherches de cet ordre sont considérées avec une parfaite indifférence par les réalisateurs et même par la majorité des metteurs en scène. Pourtant le son d'un film devrait composer, à partir non seulement de la musique d'accompagnement, mais de toutes les ressources auditives, modifiées, stylisées, une ambiance sonore dont le développement renforcerait, multiplierait, l'action de l'image. Toutes les possibilités du son

devraient être minutieusement et méthodiquement explorées comme l'ont été les moyens visuels. Le son pourrait, et devrait, par les effets très riches, variés et très efficaces dont il est capable sur l'esprit et sur l'âme des spectateurs, contribuer à composer une atmosphère par une interprétation musicale des bruits. En même temps que l'image nous conte une histoire, le « son » devrait, en agissant sur notre sensibilité, éveiller en nous les résonnances profondes du domaine intérieur, dont la musique est la clé.

* *

L'un des spécialistes réputés de l'enregistrement sonore en France, et qui s'est soucié de cet aspect des techniques du studio, M. Tony Leenhardt, ingénieur du son aux studios d'Epinay, nous a dit l'une des raisons les plus effectives de ce retard du cinéma français.

M. T. Leenhardt est un des praticiens les plus avertis ; parmi ses réussites, on peut citer *Deuxième Bureau*, *Le Patriote*, *Café de Paris*, *La Fin du Jour* ; films offrant réellement une ambiance ; et aussi *le Barbier de Séville*, qui mêlait assez hardiment, mais habilement, des passages de Mozart et de Rossini ; et aussi le documentaire — d'ailleurs magistral — *Terre Soumise* (relatif au grand barrage hydro-électrique de Sarrans) véritable reportage filmé, superposant avec une exceptionnelle justesse le commentaire parlé aux bruits et à la musique. Il est vrai que le rôle de l'Ingénieur du son, tel qu'il l'envisage, exige une formation préalable étendue ; lui-même possède une bonne formation scientifique — diplôme de l'Ecole supérieure d'Electricité, certificats de Licence de Mathématiques générales, Mécanique et Physique — il a aussi réalisé un enregistreur de 16 millimètres ; musicien averti, enfin, il est bon exécutant, au violon notamment. Il peut ainsi envisager et dominer l'ensemble des problèmes posés par l'enregistrement sonore.

« Il faut, nous dit M. T. Leenhardt, distinguer entre le rôle technique de l'Ingénieur du son et son rôle artistique ». Au début du Sonore, le rôle du praticien de l'enregistrement était, avant tout, technique : l'Ingénieur du son était d'abord un ingénieur. Ne s'agissait-il pas, en effet, d'appareils nouveaux, complexes et mal connus, avec lesquels il fallait obtenir une *qualité physique* du son aussi satisfaisante — aussi fidèle — que possible ? A ce moment, tout normalement, l'ingénieur du son était confiné dans sa cabine, surveillant ses cadrans, ses « niveaux », ses manettes. Mais à présent, les meilleurs systèmes ont atteint une sorte d'automatisme, et quant aux procédés secondaires, suffisamment perfectionnés eux-mêmes, ils sont parvenus à un degré *standard* satisfaisant et régulier. On peut parfaitement envisager de détacher l'ingénieur du son de ses appareils ; il est temps d'adopter d'autres usages. Or que voyons-nous ? L'ingénieur du son, actuellement encore, appartient administrativement au personnel du studio. Il est toujours considéré comme une des pièces de ses appareils. De ce fait, il intervient seulement le jour des premiers tours de manivelle et n'a pas toujours la possibilité de suivre son film jusqu'au bout ! Il devrait, au contraire, appartenir à l'équipe de production et relever directement du réalisateur du film. C'est le producteur qui devrait choisir l'ingénieur du son, en raison du caractère du film et des aptitudes des divers spécialistes, qui sont aussi variées que peuvent l'être celles des opérateurs-photographes. Il faut donc modifier la position de l'ingénieur du son en fonction de son rôle complet, qui doit être non plus

le mystère de son opération. Car M. Jankélévitch est un voyant qui lit un caractère dans les lignes d'une portée. Il nous en apprend plus long sur son musicien qu'un biographe consciencieux ; et ceux d'entre nous qui ont approché Ravel aimeront à attester que son chiromancien voit presque toujours juste.

L'inoubliable petit livre que M. Jankélévitch a écrit naguère sur l'*Ironie* le prédisposait d'ailleurs (et bien plus encore que ses études fauréliennes) à pénétrer le mystère dont il nous fait prendre conscience. Car l'ironie, cette clé des songes raveliens, ne s'égare pas ici dans de vaines serrures : « Ravel, écrit M. Jankélévitch, est cet ironiste pris au piège, ce faux indifférent... Don Juan pour toutes, sauf pour une. Ravel a donc des « faibles », d'humaines préférences, et c'est en les surprenant dans un éclair que nous déchiffrerons le mieux le hiéroglyphe de son désir. Il y a là un curieux effet de dialectique, par lequel l'extrémisme intelligent, dans l'instant même de sa plus grande froideur, vire d'un coup en son contraire. Il ne faut pas jouer avec le feu... ».

Mais, comme son musicien, notre essayiste joue avec le feu et s'y trace un chemin. Clair et subtil à la fois, ce livre de cent-trente pages est plein de substance. Il se lit avec un vif agrément, un intérêt qui rebondit sans cesse et s'accroît de chapitre en chapitre.

ROLAND-MANUEL.

ERRATUM

Dans l'article sur l'*Exposition Bizet*, paru dans le numéro de Janvier-Février, pour une raison de mise en pages, nous avons été obligés de supprimer un paragraphe de cet article et, en le résumant en quelques lignes, nous avons commis une inexactitude dont nous tenons à nous excuser et que nous nous faisons un devoir de rectifier. Ce n'est pas, comme nous l'avons dit, la Société de Musicologie qui a organisé l'*Exposition Bizet*, mais bien la Bibliothèque Nationale proprement dite, ainsi que les Bibliothèques du Conservatoire et de l'Opéra qui lui sont rattachées depuis 1937, qui ont pris l'initiative de cette exposition, sous la direction de Mlle Jeanne Marix, dont nous avons appris récemment, avec un vif regret, la mort prématurée, et par M. Jean Corday. »

Éditions Henry LEMOINE & C^{ie} — 17, Rue Pigalle, PARIS

L'ANNONCIATION pour chant avec piano (ou orgue)

LA VISITATION pour chant avec piano (ou orgue)

Paroles et Musique de Marguerite ROESGEN-CHAMPION
Enregistré sur disque Pathé P. A. 1176