

UNE HISTOIRE EXPRESS DE LA MUSIQUE

En collaboration avec M. Lucien Dubech, notre ami M. Dominique Sordet a prononcé à l'Institut d'A. F. à la Maison des Centraux une conférence illustrée d'auditions de disques. Cette causerie a obtenu le plus vif succès et nous la publions ici, croyant être agréables à ceux de nos lecteurs qui n'ont pu l'entendre. Nos sympathiques confrères s'étaient partagé la besogne, nous regrettons que la place nous manque pour reproduire intégralement leur texte, et nous nous borrons à citer celui de M. Dominique Sordet, qui nous parvient à l'instant même où nous mettons sous presse.

En voyant avec quel empressement vous êtes venus nous entendre, ou plus exactement entendre des disques, je me sens un peu rassuré. Un bruit étrange s'est répandu en effet au cours de ces derniers mois : le phonographe est en train de mourir.

Il n'intéresse plus personne.

Il est remplacé par la T.S.F.

Eh bien, je ne crois pas à la mort du phonographe.

Malgré les erreurs commises par l'industrie du disque (j'espère que les représentants de cette industrie qui sont parmi nous ce soir ne m'en voudront pas de prononcer ce mot), malgré les erreurs commises, et dont la principale à mon avis, est le manque de culture générale du revendeur, son ignorance de la marchandise qu'il est chargé de vendre, — le phonographe est bien vivant.

J'ajoute, au risque de scandaliser quelques-uns d'entre vous, que sa disparition serait un grand malheur.



Dans le procès que l'intelligence intente en ce moment au machinisme, le phonographe ne doit pas être traîné au banc des accusés, mais cité, au contraire, comme témoin à décharge.

Qu'est-ce que la T. S. F. ?

Une technique industrielle, qui a pour objet le transport à grande distance de la parole et du son.

Une sorte de téléphone perfectionné, qui permet d'entendre ce qui se passe à cinquante, à cent, à mille kilomètres de distance.

Le phonographe, lui aussi, n'est qu'un outillage, un mécanisme.

Mais il a derrière lui le disque, l'édition sur ébonite, les chefs-d'œuvre de la musique saisis au vol à l'instant de perfection où les ont amenés des interprètes choisis.

Ce qui fait la valeur et l'intérêt du disque, ce n'est pas la matière dont il est formé, mais son âme vivante, sa personnalité artistique. Voilà pourquoi le disque appartient de droit à notre patrimoine spirituel.

Certes, les fabricants ont été obligés pour payer leurs laboratoires, leurs usines, leurs magasins, d'imprimer par milliers des disques de danse et de chansons qui ne présentent aucun intérêt artistique.

Mais ce n'est là qu'un épisode dans l'histoire du phonographe.

Avec ses archives, avec ses éditions classiques, avec ses pièces de collection, avec le privilège qu'il a d'assurer des exécutions musicales absolument pures, à l'abri des incidents agaçants qui départent souvent les reproductions radiophoniques, — le phonographe est l'outil de travail du musicien, et pour le mélomane ou l'homme cultivé, une source inépuisable d'enchantements.

La T. S. F. au contraire s'adresse naturellement au grand nombre, aux foules, qui sont moins exigeantes sur la qualité de leurs plaisirs, et surtout qui sont à la recherche de distractions variées et faciles.

Les préventions contre le phonographe sont encore très nombreuses, très tenaces dans les classes instruites de la société française, et même chez les musiciens.

Les musiciens ont beaucoup d'excuses. La musique mécanique, en général, a porté préjudice à l'artisanat musical, et bien que le phonographe proprement dit, instrument d'intimité, soit tout à fait innocent, on conçoit qu'il suscite plus de défiance que d'enthousiasme dans les milieux professionnels.

Quant aux préventions artistiques, elles tiennent en grande partie à l'ignorance où sont encore la plupart des gens de l'état de la technique.

On ne sait pas assez à quel point de perfection les ingénieurs et les artistes ont amené la gravure sur cire. On ne connaît pas assez les admirables appareils qui font jaillir de la cire des torrents de vraie musique.

A l'heure précisément où le phonographe est victime de l'idéal de qualité qu'il représente, il est utile que ces préventions se dissipent et je vous demande de nous aider à les dissiper.



Mesdames, Messieurs, rassurez-vous.

Les considérations générales sont finies, et vous allez maintenant entendre un peu de musique.

Nous nous sommes demandés quelle serait la façon la plus agréable de présenter un programme d'auditions.

Nous avons pensé qu'avec une quinzaine de disques nous pourrions parcourir une assez longue période de l'histoire de la musique.

Il n'est pas question, bien entendu, de nous arrêter à tous les carrefours ou sur tous les sommets importants.

Nous avons pris çà et là quelques échantillons typiques ou quelques chefs-d'œuvre.

Notre choix a bien souvent été dicté par la beauté d'un enregistrement.

Notre ambition n'est pas de vous faire un cours, mais de vous intéresser, de vous conquérir, de vous montrer les ressources immenses de la machine parlante.



Nous ne savons rien de précis sur les origines du chant grégorien, sauf qu'il nous vient des communautés chrétiennes de l'Asie Mineure, de la Grèce, de l'Italie.

La musique grégorienne — grégorienne c'est-à-dire codifiée par le Pape Grégoire le Grand, lequel vivait vers l'an 800, — est le groupe d'œuvres le plus ancien qui soit parvenu jusqu'à nous.

Vous le savez, le chant grégorien est avant tout une prière. Les voix chantent à l'unisson, et en principe, sans accompagnement. L'Alleluia de l'Office du Samedi-Saint que va nous chanter la maîtrise de Dortmund (Pol) est pourtant accompagné à l'orgue. C'est l'exception (presque constante) à la règle. Il faut convenir que le soutien harmonieux apporté aux voix par l'orgue est ici d'un effet admirable.

Nous allons franchir quatre ou cinq siècles, passer de l'an mille à l'année seize cent trente, au seuil des temps modernes. Vous étiez prévenus que nous brûlerions plus d'une étape.

A côté de la musique religieuse, grégorienne puis palestinienne, s'est créée à la fin du XVI^e siècle la musique sacrée, l'oratorio, genre hybride qui a souvent tendance à devenir un divertissement profane.

Dans l'histoire de la musique sacrée, Carissimi occupe une place importante. Il arrache en effet l'oratorio au théâtre pour le ramener à la cantate d'église. Mais ce n'est pas là son seul titre à la célébrité. Carissimi est un grand musicien, un des créateurs de la mélodie moderne. Plus encore que son aîné Monteverdi, il organise le récitatif, il lui donne un tour mélodique. Le récitatif devient ce que nous appelons un air, c'est-à-dire un chant régi par les lois de la symétrie, de la répétition, du retour.

Vous allez entendre l'air d'Ezéchias (C), chanté par M. Planel, dont la voix est délicieuse. Et vous admirerez combien cette musique, vieille de trois cents ans, est restée vivante et séduisante.

■

Que dire de Beethoven qui n'ait déjà été dit et mille fois répété !

S'il fallait résumer en quelques mots son originalité profonde, on dirait ceci : il est le premier homme qui ait employé la musique à raconter son drame intérieur. Avant lui, les musiciens ne se mettaient jamais en scène. Les uns combinaient les sons pour le plaisir de l'oreille. Les autres cherchaient à peindre un paysage, un caractère, un état d'âme, mais un état d'âme qui n'était pas le leur, qui était celui d'un personnage.

Beethoven exprime ses propres joies, ses propres rêveries, ses propres souffrances. Si Beethoven avait été un homme quelconque, cette perpétuelle confiance eût été vite insupportable. Mais, retranché derrière le rempart de sa surdité, isolé du reste du monde, il vivait en héros. Voici l'Ouverture d'Egmont.

■

A côté de ce héros de l'orchestre, Bellini est certes un bien petit musicien. Néanmoins, comme Rossini, il apporta du nouveau dans la musique. Contemporain de Beethoven, mort huit ans après lui, en 1835, il nous étonne par la grâce, la liberté et l'ampleur de ses mélodies. Pour justifier sa présence dans notre programme de ce soir, je pourrais vous rappeler que Wagner ne se lassait pas d'entendre la Norma. Mais je préfère vous avouer que Mme Ninon Vallin chanté admirablement la Cavatine (O) de ce vieil opéra, et que je n'ai pas résisté au plaisir de vous la faire entendre.

■

Je suis obligé de passer sous silence la plupart des grands musiciens du XIX^e siècle, Schubert, Schumann, Liszt, Chopin, Berlioz, César Franck — mais vous êtes prévenus, notre cours de musique est un des plus fantaisistes qui aient été professés dans cette enceinte.

Il y a pourtant au XIX^e siècle un musicien qui domine de trop haut la musique de tous les temps pour que nous nous bornions à le citer. C'est Wagner.

Je ne pourrais rien vous apprendre sur son compte que vous ne sachiez déjà.

Mais avant de vous faire entendre le Prélude de Tristan (Pol), je vais vous lire les impressions de Berlioz, pour vous montrer combien la critique musicale est un métier décevant, combien les plus qualifiés éprouvent parfois de difficulté à y voir clair.

« Je n'ai pas encore parlé de l'introduction instrumentale du dernier opéra de Wagner, Tristan et Yseult. Il s'agit d'un morceau lent, commencé pianissimo, s'élevant peu à peu jusqu'au fortissimo, et retombant à la nuance de son point de départ, sans autre thème qu'une sorte de gémissement chromatique, mais rempli d'accords dissonants, dont de longues appoggiatures, remplaçant la note réelle de l'harmonie, augmentent encore la cruauté.

« J'ai lu et relu cette page étrange ; je l'ai écoutée avec l'attention la plus profonde et un vif désir d'en découvrir le sens ; eh bien, il faut l'avouer, je n'ai pas encore la moindre idée de ce que l'auteur a voulu faire. »

■

J'ignore s'il existe quelque part une histoire de la virtuosité. En tout cas, elle serait à faire, elle projeterait des clartés décisives sur bien des pages de l'histoire musicale.

Il semble qu'au cours des siècles la virtuosité ait évolué parallèlement au progrès des instruments, l'agilité croissante de la mécanique humaine entraînant les perfectionnements de l'outil, et réciproquement.

Le violon, dont la forme est la première fixée, est aussi le premier instrument qui ait suscité des virtuoses. On cite à la fin du XVII^e siècle un violoniste nommé Farina, une sorte

d'acrobate de l'archet, auteur d'un morceau cocasse hérissé de difficultés et intitulé Caprice extravagant.

Au début du XVIII^e siècle, des violonistes compositeurs comme Leclair, et Locatelli poussèrent très loin l'habileté manuelle. Les spécialistes affirment même que dans le domaine des doubles cordes, Leclair n'a pas été dépassé.

La première moitié du XIX^e siècle voit naître une nouvelle sorte de virtuosité : la virtuosité creuse, le feu d'artifice dont il ne reste rien. C'est l'époque du bel canto. Le piano est préservé du tour de force inutile par les compositeurs virtuoses, Chopin, Liszt, qui subordonnent toujours la technique à l'idée musicale.

Il ne faut pas condamner la virtuosité. Elle a permis aux compositeurs de s'exprimer de plus en plus librement. Elle a contribué au perfectionnement des instruments, perfectionnement qui a eu lui-même une grande influence sur la langue musicale.

L'exploit gymnastique de nos jours est dédaigné par la critique, très injustement, car la technique de l'exécution a été se perfectionnant sans cesse et les artistes les plus étourdissants, qui se sont révélés aussi les plus grands artistes, sont nos contemporains. Ceci n'est pas seulement vrai pour la musique, mais pour d'autres arts, la danse, par exemple. Pavlova fut plus grande danseuse que Tagliandi, parce qu'elle avait à sa disposition, une technique supérieure. Et tenez, dans un autre ordre d'idées, il est très probable que le charmant jongleur Rastelli, qui vient de mourir, a battu, dans son domaine, tous les records de la virtuosité transcendante.

Voilà pourquoi il est excellent que l'école forme des virtuoses.

Une jeune pianiste doublée d'ailleurs d'une fine musicienne, Mlle Jeanne-Marie Darré va exécuter avec un brio merveilleux la vertigineuse Toccata de Saint-Saëns (Gr.).

Et bien que cette exécution ne lui coûte cette fois-ci aucune fatigue, je vous demanderai à la fin de la course de l'applaudir comme si elle avait payé de sa personne.



M. Maurice Ravel est une sorte de Couperin moderne.

Ne cherchez pas les ressemblances extérieures. La langue que parle M. Ravel est infiniment plus riche que celle dont disposait Couperin, et M. Ravel ne se prive d'aucune des ressources de l'orchestre moderne.

Mais le même esprit préside à sa mise en œuvre.

Un esprit essentiellement français, aigu et léger, amoureux de la précision, de la concision, et surtout de la perfection élégante.

Personne n'est plus antiromantique que M. Ravel dont l'Orchestre Straram va vous jouer l'Alborada del Gracioso (C.).



Le temps nous presse, nous ne nous arrêterons ni à Debussy, ni à Fauré et je sens bien que cette omission me brouillera avec mon ami Emile Vuillermoz, dont j'aperçois la physionomie consternée.

Mais j'ai trouvé un moyen d'arranger un peu les choses. Vous allez entendre une page de piano qui se trouve pour ainsi dire au point de rencontre de deux arts différents : l'art impressionniste, qui est le comble du raffinement, le summum de la civilisation musicale, et le jazz, art sauvage.

La page de piano ravissante que vous allez entendre unit la fluidité, le flou, la recherche de la sonorité précieuse qui caractérise la musique de piano de Debussy, et le rythme syncopé qui est la base du jazz.

C'est Mlle Carmen Guilbert qui va nous le jouer. Je l'aperçois elle aussi, et je la recommande à votre enthousiasme. (Audition de Jasmine (P)).

DOMINIQUE SORDET.