

Anticipation...

Rapport du budget des beaux-arts en 1931

par Léon Vallas

Le Rapport des Beaux-Arts de cette année 1931 présente un intérêt historique exceptionnel, car il enregistre pour la première fois les conséquences récentes de la transformation de la vie musicale par le développement prodigieux de la mécanique.

Après un examen minutieux de la situation des théâtres lyriques d'Etat (Opéra et Opéra-Comique), autorisés depuis 1929 à faire alterner leur répertoire traditionnel, de moins

en moins suivi, avec le cinéma et le genre *variétés*, appelé en français *music-hall*, le rapporteur (M. Antoine Salles, député du Rhône, bien préparé à sa tâche par sa grande culture et la pratique de la critique artistique durant quarante années) étudie la situation des Associations symphoniques et du Conservatoire National de musique.

Nous publions ci-dessous un large extrait de cette remarquable étude.

I. — Associations symphoniques

Jusqu'à l'année 1928-1929 la vie symphonique fut assurée dans des conditions alors normales par quatre Associations de concerts d'orchestre : la Société des Concerts du Conservatoire, qui est plus que centenaire ; les Concerts Colonne, arrivés à leur cinquante-sixième année ; les Concerts Lamoureux, qui approchaient de leur cinquantième ; les Concerts Pasdeloup, reconstitués pendant la guerre de 1914-1918. A ces Associations s'ajoutaient les Concerts Straram, orchestre de salariés, non de sociétaires, et les nouveaux Concerts Pleyel, qui débutèrent au mois d'octobre 1928.

Au cours de la saison 1928-1929, ainsi qu'il était facile de le prévoir d'après les résultats désastreux de la saison précédente, une grande crise secoua tous ces organismes. Crise de clientèle, à laquelle les diverses entreprises crurent d'abord pouvoir remédier par des moyens de fortune.

Les Concerts Pasdeloup qui, depuis plus d'une année, faisaient déjà transmettre leurs programmes du samedi et du dimanche par T. S. F., se virent obligés (à la grande joie des Frères Isola qui purent désormais donner, avec accompagnement d'orchestre phonographique, deux matinées supplémentaires de Rose-Marie) d'abandonner le Théâtre Mogador ; dès le 1^{er} janvier 1930 ils tinrent séance à huis clos dans une grande salle de leur siège social, spécialement aménagée en un polyauditorium, c'est-à-dire en un laboratoire mixte disposé et outillé de façon à permettre simultanément la transmission radiophonique et l'enregistrement des films phonographiques qui venaient de remplacer brusquement les anciens disques lourds, encombrants, impraticables pour la reproduction des œuvres de longue haleine. Un groupe international de facteurs d'appareils a assuré aux symphonistes de Pasdeloup une subvention régulière équivalant à peu près à leurs recettes anciennes. Les Concerts Colonne dont les recettes baissaient chaque jour n'ont pu finir cette même saison — la saison du désastre — que grâce à la générosité de la veuve de leur fondateur, qui a tenu à prendre sur sa cassette personnelle le montant très élevé du déficit. Sauf pour de grandes séances consacrées régulièrement

ment à des enregistrements phonographiques, ils sont désormais réduits à un orchestre de chambre, reçoivent depuis cette année une subvention spéciale de la Ville de Paris et donnent chaque jour, au Musée Carnavalet, des programmes rétrospectifs dits du « Vieux Paris » ; les étrangers se pressent par douzaines à ces séances de haut intérêt historique. La Société doyenne, celle des Concerts du Conservatoire, a la bonne fortune d'être engagée pour trois années en Amérique où elle tourne à travers tous les Etats-Unis, présentée avec succès comme le plus vieil orchestre in the World ; ses divers solistes et notamment son chef, Philippe Gaubert, qui a repris sa flûte, se livrent à de nombreux enregistrements phonographiques. Les Concerts Lamoureux furent les seuls à pouvoir finir sans dommage la saison 1928-1929 grâce à l'esprit d'initiative de leur nouveau chef. M. Albert Wolf institua, à l'exemple de La Musique Vivante, des discussions publiques de ses programmes. Par des controverses passionnées qui, parfois, aboutirent à de vrais pugilats dont les principaux combattants furent un véhément compositeur universellement connu par certain Psaume et le bouillant critique d'une revue violette, l'intérêt du public fut maintenu, ainsi que le niveau normal des recettes.

Quant aux Concerts Straram, cette riche entreprise s'est assurée jusqu'à présent une clientèle assez fidèle dans le beau théâtre des Champs-Élysées qu'elle possède, grâce aux conditions magnifiques de son exploitation de luxe dans un quartier hautement et internationalement aristocratique ; pour cela elle n'a pas eu besoin d'offrir à chaque invité, c'est-à-dire à chaque auditeur, une prime en nature ou en espèces : ce procédé fort coûteux, employé pour recruter un public, par les rares virtuoses qui tiennent encore à donner des récitals. Les Concerts Straram, soucieux de l'avenir, sont les seuls à organiser des séances spéciales pour enfants, dans l'espoir de former peu à peu une nouvelle clientèle capable, dans quelques années, de remplacer l'ancienne qui achève de se dissoudre : idée très belle et généreuse, naïve peut-être : les concerts dans une salle ne sont-ils pas complètement désuets ? C'est chez soi, par les communications électriques et les machines parlantes, que l'amateur doit se former et goûter les joies musicales.

Le combat symphonique est en train de finir faute de combattants... faute d'auditeurs, ou plutôt il se poursuit autrement et beaucoup plus étendu en dépit des apparences, au domicile de chaque amateur de musique pourvu de la T. S. F. enfin débarrassée des insupportables parasites atmosphériques, pourvu aussi de la nouvelle distribution musicale électrique qui assure par le fil même de l'éclairage l'envoi régulier et mesuré de concerts incessants, pourvu enfin de toute une série des merveilleux appareils phonographiques et pianos et orgues automatiques à la fabrication desquels se consacrent désormais les grandes Maisons Erard, Pleyel, Gaveau, Convers et plusieurs des principales Firmes d'automobiles.

Nous ne pouvons que constater le fait et le déplorer un peu en raison des conséquences douloureuses pour les artisans symphonistes, prolétaires de la musique, auxquels l'Etat a assuré, durant quelques mois, des indemnités de chômage. Mais avant de prendre en très sérieuse considération les répercussions de cette crise sur une institution nationale, le Conservatoire de musique, nous devons encore constater comment fut précipitée la crise musicale et sociale par le triomphe brutal des ondes radio-électriques.

II. — Le Triomphe des ondes.

Quelle histoire que celle des progrès foudroyants apportés par mille inventeurs aux appareils utilisant, comme l'on disait naguère, les ondes éthérées ! Dès le mois d'octobre 1928, MM. Martenot et Bertrand, les plus remarquables inventeurs parmi l'innombrable équipe des prospecteurs du champ musical radio-électrique, ces deux savants, unissant leurs efforts au lieu de les disperser, mirent au point un instrument presque parfait et qui n'a subi depuis dix-huit mois que de légères modifications : l'instrument, répandu déjà à des centaines de milliers d'exemplaires dans le monde entier, c'est le dynamartène. Il reproduit à volonté le timbre de tous les instruments antérieurement connus, en crée une série presque infinie d'autres et les réalise, non plus isolément mais simultanément. Ainsi chaque instrument

de l'orchestre traditionnel est remplaçable par les ondes ; l'ensemble de l'orchestre aussi, et deux, trois ou quatre instrumentistes manœuvrant les nouvelles mécaniques suffisent à remplacer tout un orchestre. Cette création précipita en quelques semaines le changement complet de nos mœurs musicales.

Les musiciens et les profanes, qui eurent la chance d'y assister, n'oublieront jamais la séance tenue dans la salle Pleyel, au cours de laquelle tout un programme symphonique (Ouverture des Maîtres Chanteurs, Cinquième Symphonie de Beethoven, Prélude à l'après-midi d'un Faune, Sacre du Printemps) furent exécutés de façon splendide par un orchestre de puissance étonnante et de magnifique sonorité : sur la grande estrade figuraient deux artistes seulement, MM. Martenot et Bilstine, assis à leur petit orgue radio-électrique et déchaînant presque sans gestes l'équivalent prodigieux d'un orchestre de plusieurs centaines de virtuoses sans défaut. Cette symphonie-là parut très supérieure à celle, très largement utilisée alors, du mono-orchestre, invention américaine, qui diffuse simultanément les sonorités de cinquante disques ou films synchronisés de la même œuvre, dont l'interprétation est librement réglée par un chef d'orchestre à l'aide d'un simple clavier.

Du jour au lendemain, pour ainsi dire, la condition des artisans de la musique fut bouleversée, d'autant plus rudement que la perfection des réalisations phonographiques dans leur amplification nouvelle rendait déjà inutiles les neuf dixièmes des instrumentistes d'orchestre. D'une part, pour assurer la consommation symphonique traditionnelle de Paris, il suffit d'une seule société, réunissant les quatre-vingts meilleurs virtuoses parmi les solistes des diverses sociétés, orchestre unique — il a pris le nom d'Orchestre national — dont les diffusions phonographiques, radiophoniques et aussi celles qu'assure par le fil d'éclairage la Compagnie Parisienne d'Electricité, forment la base de la vie musicale française et s'étendent largement à l'étranger. Comme, d'autre part, les films des cinémas ont tous maintenant leur accompagnement musical filmé synchroniquement, le Syndicat des artistes musiciens de Paris qui, en 1928, groupait près de sept mille associés, n'en compte plus aujourd'hui que cinq cents, dont une bonne partie exerce un autre métier à côté.

III. — Le Conservatoire

La répercussion a été immédiate et directe sur le recrutement et l'enseignement du Conservatoire. La grande École nationale a dû s'adapter sans retard aux circonstances.

D'abord, le nombre des élèves a diminué. Moins qu'on pouvait le supposer, car les familles des aspirants ne peuvent ou ne veulent se rendre un compte exact de la situation nouvelle et, comme nous tous en divers domaines, se cramponnent à l'ancien état de choses, pourtant caduc. On a peine à croire que la révolution musicale soit définitive. D'ailleurs, tout le répertoire traditionnel des maîtres de la musique, antérieur à notre époque et exactement à l'année 1929, garde un grand intérêt, au moins historique, à être réalisé rétrospectivement sur les instruments d'autrefois. De même que Couperin, Rameau, Bach, Scarlatti et leurs devanciers prennent leur véritable physionomie quand on restitue leurs compositions sur les violes et les clavecins, de même Mozart ou Beethoven, Fauré ou Debussy, Ravel ou Honegger conservent leur véritable aspect quand on fait sonner leurs partitions sur les pianos, violons, flûtes, hautbois, instruments anciens, bientôt désuets, pour lesquels ils les écrivirent. Longtemps encore, c'est-à-dire pendant une génération ou un quart de siècle, on aura besoin pour les concerts rétrospectifs de violonistes et de flûtistes à la mode du temps passé... Les classes instrumentales ont ainsi conservé un recrutement réduit mais distingué qui fournira des sujets de premier ordre aux divers groupes d'instruments anciens et de musiciens de la Vieille France ou de la Vieille Europe.

Cependant à l'ensemble des classes d'instruments à cordes ou à vent, il a été adjoint une classe spéciale de « dynamartène », dirigée par un spécialiste dont l'effort vise à obtenir et à conserver, par une comparaison continue, l'imitation aussi fidèle que possible des sonorités

classiques de chaque instrument ancien ; naturellement d'autres classes, confiées déjà à une douzaine de professeurs, cherchent à exploiter les sonorités nouvelles du dynamartène, dont il semble que la variété soit infinie. Tradition et révolution font donc bon ménage.

Bien différente est la situation dans les classes de piano, naguère si encombrées. A part quelques élèves merveilleusement doués, pianistes-nés, qui continueront à faire valoir sur le piano moderne peu modifié leurs dons extraordinaires à la manière de Francis Planté (qui, à quatre-vingt-treize ans, vient de donner son dernier concert d'adieu sans retour) ou d'Alfred Cortot (aujourd'hui directeur technique de la principale usine française de phonographes électriques), les candidats pianistes au Conservatoire se refusent à « travailler leurs doigts » ; ils veulent simplement profiter de la maîtrise technique acquise par leurs nombreux devanciers ou par leurs rares contemporains en étudiant seulement l'interprétation des œuvres anciennes et modernes sur les pianos électriques. Les cours se transforment en une sorte de haute controverse esthétique au cours de laquelle, sous la direction du maître, on compare les interprétations d'une même partition, enregistrées par les principaux virtuoses. Plusieurs professeurs, à vrai dire, se sont refusés avec indignation à présider à cette transformation de leur enseignement : techniciens exclusifs du clavier, ils ne veulent pas être confondus avec de simples musiciens. Ils ont été remplacés par des musicologues éminents qui, sous la haute direction du professeur d'histoire de la musique, juge souverain en matière d'interprétation historique, basent leur enseignement purement musical sur l'observation attentive de centaines et de milliers de disques, films ou rouleaux perforés. Il y a là une évolution dont il n'est pas possible de fixer dès à présent, le sens définitif.

Une autre transformation imprévue a été celle de l'enseignement du chant. Dès 1928-1929 on avait installé, près de chaque classe, un petit laboratoire phonographique dans lequel, à chaque leçon, on enregistrait les exercices, vocalises ou morceaux chantés par chaque élève. Pendant toute l'année scolaire une pédagogie nouvelle s'était organisée et développée : elle se basait sur l'examen fait par le professeur et l'élève des disques ou films de celui-ci, parfois même de celui-là. Par ce moyen l'élève se rend compte enfin avec exactitude de ce qu'il fait et, guidé par son maître, il peut sans effort excessif corriger des défauts, ou développer des qualités dont il est conscient. Mais depuis quelques mois cet enseignement très sage et dont les résultats ont été hautement appréciés au concours de 1929, tend à disparaître : les élèves, de plus en plus pressés d'exercer une profession, se refusent à toute application, à tout effort. C'est que, par des procédés ingénieux à l'extrême, mis au point par un chanteur russe, docteur ès-sciences, et un chanteur français, docteur en médecine, on est arrivé à corriger directement et de façon presque certaine les défauts des élèves en cours d'études, et des chanteurs déjà entrés dans une carrière difficile. De menus appareils radio-électriques placés dans la bouche, l'oreille ou les fosses nasales des chanteurs, permettent de corriger les sonorités défectueuses, de colorer les voix blanches, de corriger les timbres laids, de réformer les émissions mauvaises, de renforcer le volume...

Vraie révolution dans le plus difficile des enseignements artistiques, suppression même de l'enseignement technique proprement dit, au grand désespoir de certains professeurs qui n'ont plus lieu d'employer le jargon incompréhensible et ridicule qui masquait leur ignorance ou leur sottise. Désormais, au Conservatoire comme dans la clientèle privée, tout élève de chant est d'abord confié à un phonorthopédiste, — c'est le nom des nouveaux spécialistes dont tout professeur doit s'assurer la collaboration — Ce technicien, véritable luthier vocal, fabrique pour ainsi dire, met au point, en le rectifiant, l'instrument naturel du chanteur. Après ce travail, le professeur de chant n'est plus qu'un professeur de musique, un maître d'interprétation. Les résultats techniques et artistiques sont merveilleux ; on en pourra juger publiquement aux prochains concours qui vont bousculer une des traditions les plus anciennes des journalistes, censeurs impitoyables de l'enseignement vocal officiel.

Cette année, il faut se contenter de consacrer aux Beaux-Arts, ou plutôt à la musique, un rapport très bref : dans quelques mois les observations qu'on peut aujourd'hui formuler pourront sembler trop rétrospectives. Si rapide est la transformation de la vie musicale,

devenue étroitement sujette de la mécanique et de l'électricité ! Contentons-nous donc de ces remarques dont l'opportunité va disparaître avec la prochaine actualité. Pourtant nous devons au moins signaler, bien qu'elle ressortisse au Ministère des Affaires Étrangères plus qu'à celui des Beaux-Arts, une conséquence internationale très grave des actuelles conditions musicales.

IV. — Musique et Société des Nations

Les nouveaux dynamartènes permettent de produire le timbre de tous les instruments de l'orchestre mais avec une étendue de deux fois plus d'octaves : étendue prodigieuse entre les limites extrêmes des sons perceptibles aujourd'hui (des appareils nouveaux permettent à l'oreille de percevoir comme sons musicaux de hauteur appréciable certaines notes considérées normalement comme des bruits). Les possibilités de la sonorité du hautbois postiche, de la flûte reconstituée par le dynamartène... sont désormais presque sans limite dans le grave et dans l'aigu. Un tel développement pose un problème d'intérêt international.

Aux musiciens les plus sérieux, il a semblé que les nouvelles possibilités devaient permettre et même autoriser certaines améliorations de l'écriture des partitions anciennes (le mot ancien en musique s'applique désormais aux œuvres antérieures à 1929 et à quelques pastiches que certains compositeurs s'obstinent à noter pour des instruments d'autrefois). Une commission de professeurs du Conservatoire a été officiellement chargée d'étudier cette question. Sous la direction de Vincent d'Indy, professeur de la classe d'orchestre, dont la verte vieillesse — le vénéré Maître approche de sa quatre-vingtième année — a vaincu les préjugés conservateurs, voire réactionnaires, de sa glorieuse maturité, cette commission a décidé de soumettre à une réorchestration systématique ou plutôt à un complément d'instrumentation les œuvres de quelques maîtres anciens, notamment de Beethoven, Wagner, Debussy et d'Indy lui-même.

On a repris largement un principe appliqué avec une respectueuse timidité dès la fin du XIX^e siècle par de nombreux chefs d'orchestres allemands, tels que Weingartner et Mahler. Ceux-ci avaient cru pouvoir récrire certaines parties de cors ou de trompettes toutes les fois qu'ils avaient observé, précisé avec certitude une gêne de Beethoven dans la notation musicale, gêne due à la déficience de ces instruments qui, il y a un siècle, n'étaient pas chromatiques et ne pouvaient produire toutes les notes de la gamme. De même, la commission d'Indy n'a pas hésité ou a hésité très peu à remédier à une autre forme de cette déficience des anciens instruments du XX^e siècle, très limités dans leur tessiture et dont le dynamartène permet d'étendre presque sans limite l'ancienne portée. Remarque-t-on que Beethoven a dû, esclave des circonstances instrumentales de son temps, couper les ailes à sa mélodie, faute de développement possible dans l'aigu ou dans le grave ? Aussitôt on récrit telle et telle partie comme le vieux musicien les aurait notées s'il avait eu à sa disposition les hautbois, bassons, cors ou trompettes dynamarténiques, c'est-à-dire sans limites, aujourd'hui à notre disposition.

Les essais pratiqués sur les œuvres de Vincent d'Indy (par ce Maître lui-même) de Debussy (avec l'autorisation de ses héritiers) ont donné des résultats très séduisants. L'épreuve tentée sur la V^e Symphonie de Beethoven et la Marche funèbre du Crépuscule des Dieux, œuvres pourtant tombées dans le domaine public, a suscité des protestations du ministre des Affaires Étrangères du Reich, qui prétend que l'Empire d'Allemagne a le droit de s'opposer à cette modernisation, quelque respectueuse qu'elle soit, imposée à de feus ressortissants allemands. Le différend est aujourd'hui soumis à la Société des Nations...

Pour copie conforme :

LÉON VALLAS.