

# LE MENESTREL

4875 — 91<sup>e</sup> Année — N<sup>o</sup> 40.

Vendredi 4 Octobre 1929.

## LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE (1)

**N**OTRE étude sur les instruments nouveaux et les adaptations nouvelles appliquées aux instruments de musique serait fort incomplète si nous omettions de parler de la famille des « plectres » (2), qui par les perfectionnements apportés par M. Gélas, sont appelés à prendre une place importante dans nos orchestres.

On oppose fréquemment — et bien à tort — la famille des mandolines à celle des violons. En réalité il n'y a aucune rivalité entre ces deux engendres de sonorités. Les instruments à cordes frappées et ceux à cordes frottées ne sont pas du même sexe, chacun d'eux possède des qualités particulières qui incitent le compositeur à recourir à l'un ou à l'autre suivant l'effet désiré.

Il faut bien avouer que la mandoline, étant donné son prix minima — et sa facilité de transport — fut fréquemment l'instrument du pauvre, ce dernier, par économie, se prive le plus souvent des conseils d'un professeur, ses amis, presque aussi inexpérimentés que lui, sont ses seuls maîtres. Ce qui fait que dans la plupart des cas le mandoliniste joue mal de son instrument et souvent ne sait même pas l'accorder. Cependant des sociétés se forment, buts de réunions, de sorties, de liberté et de petites coquetteries pour les jeunes gens et jeunes filles et voici un orchestre composé d'éléments ignorant presque tout du solfège, de la musique et de la technique de l'instrument. Le fait d'être nombreux ne supplée pas à l'absence de talent, aussi les artistes et les amateurs de musique éprouvent-ils de l'aversion pour ces auditions généralement dépourvues d'intérêt. Le jugement s'égare, l'impression étant mauvaise, on conclut que la mandoline ne mérite pas qu'on lui prête la moindre attention. Telle est la première erreur.

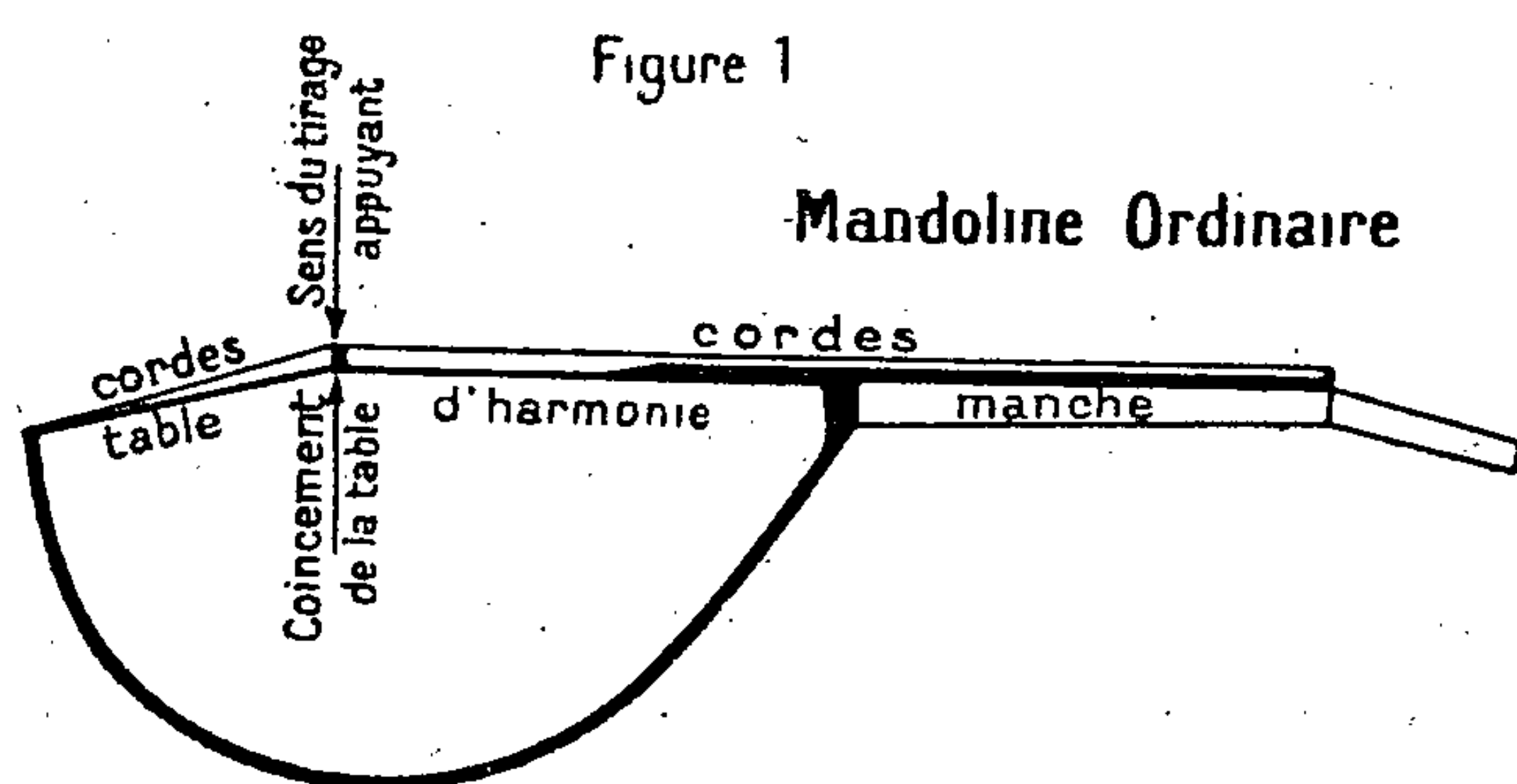
Il en est une autre : on croit que la mandoline — étant donné son ancienneté — (Beethoven et Rossini l'ont employée), on croit qu'elle est arrivée à son apogée en tant que fabrication.

Je dois avouer que je le croyais aussi, je fus seulement détrompé le jour où j'ai entendu les nouveaux instruments à « Plectres » inventés par le guitariste français bien connu, Lucien Gélas.

Le principe d'acoustique découvert par M. Gélas est si logique et son invention tellement rationnelle, que je

ne crois pas me tromper en disant que les instruments à cordes (violin, alto, violoncelle, contrebasse), sont susceptibles d'être sensiblement améliorés en leur appliquant le système réalisé par M. Gélas pour les mandolines. Il s'agit d'un principe en opposition absolue avec celui existant depuis des siècles.

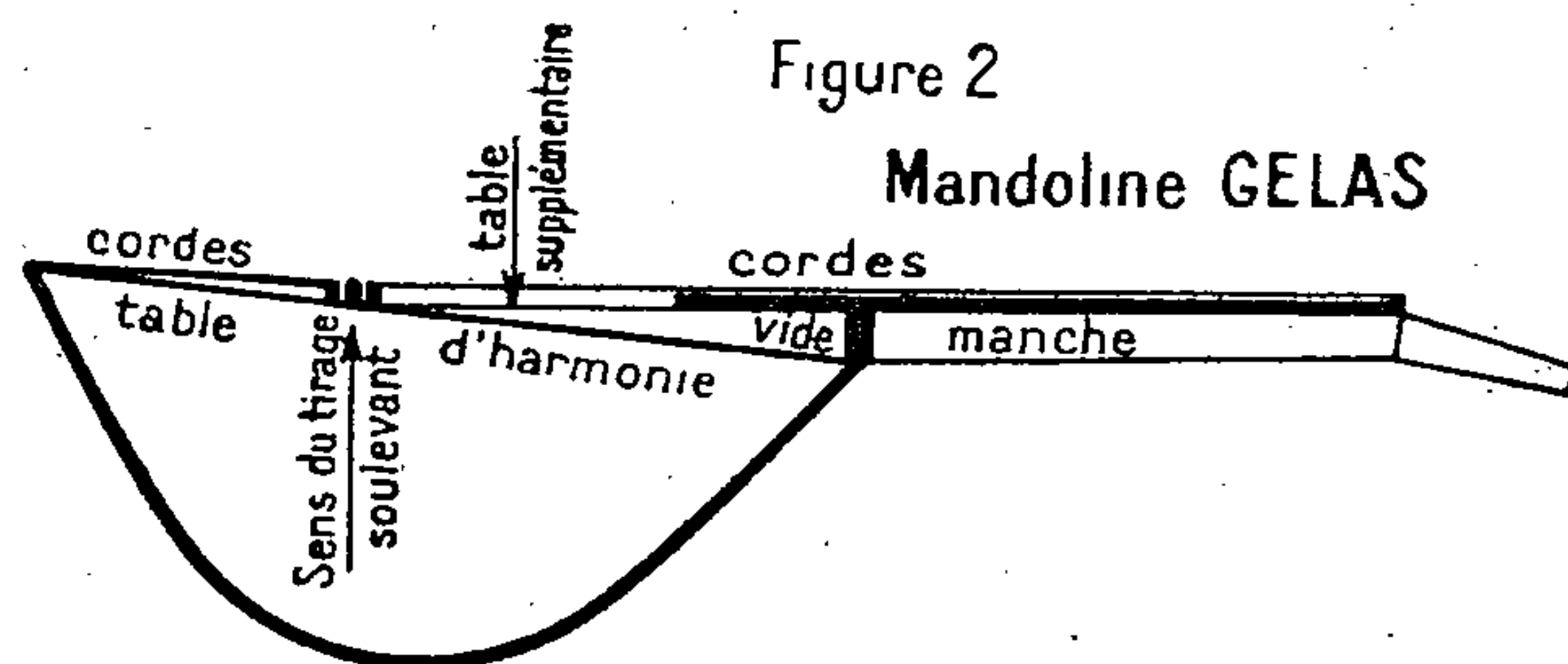
On considère le violin comme ayant atteint le point



culminant de son évolution en raison de sa situation acquise, de sa prépondérance, de son ancienneté.

Et pourtant cet instrument, à « cordes tirées », souffre, comme les mandolines du type ancien, d'une maladie qui affaiblit considérablement sa sonorité, en altère la pureté et en amoindrit la solidité. On est tout naturellement amené à se demander si la fabrication des plus admirables spécimens de la lutherie ancienne ne repose pas sur un non sens ?

Revenons à notre étude sur la mandoline. La tension



d'une seule de ses cordes étant d'environ neuf kilogrammes, on comprend immédiatement quelle résistance doit opposer la table à cette pression lorsque ses quatre doubles cordes sont montées à leur diapason respectif. Cette pression énorme des cordes sur la table est évidemment des plus préjudiciable à toutes bonnes vibrations. Il est nécessaire de la libérer de toute entrave afin qu'elle puisse vibrer dans tous les sens, c'est-à-dire aussi bien de bas en haut que de haut en bas. Or avec le mode actuel de tirage il lui est impossible ou presque d'agir dans le sens de la hauteur, de se soulever, le poids des cordes l'écrasant littéralement. Ce n'est donc que dans le sens de la verticale que s'exercent la plupart de

(1) Voir le *Ménestrel* des 9, 16, 23, 30 novembre 1928 et 8 mars 1929.

(2) *Plectre*. — Latin *plectrum*; du grec *pléktron*; de *pléssein*, frapper; ancienne baguette de bois, d'ivoire ou d'or qui servait à pincer les cordes de la lyre.



ses mouvements. C'est là une liberté conditionnée, tout à fait insuffisante et à laquelle l'ingéniosité de M. Gélas est venue apporter le remède. Il a libéré totalement la table de cette pression considérable, lui laissant toute liberté d'action en lui donnant cependant sous l'action modérée du tirage oblique en dehors, dont l'angle est mathématiquement calculé, la force et la souplesse nécessaires.

Au cours de ses très nombreuses expériences sur son principe d'acoustique, M. Gélas est parvenu à démontrer, ce qui n'était pas connu, que plus les cordes appuient ou tirent dans le sens de la verticale (comme par exemple au violon et à la harpe) sur la table d'harmonie, plus cette dernière est inapte à remplir son rôle de transmetteur et d'amplificateur des vibrations, en d'autres termes, plus elle est privée de ses moyens d'action.

Ce sont ces deux tirages, l'un appuyant, l'autre tirant très énergiquement sur la table, qui sont cause du manque d'homogénéité des cordes, des âcretés et des faiblesses de la sonorité des archets en général et des plectres en particulier.

En effet, cédant en avant, remontant en arrière du chevalet, comprimée, distendue en ces mêmes endroits sous l'action du tirage habituel, la table, fléchissant de haut en bas, en arc de cercle et paralysée dans ses efforts, selon ces pressions contradictoires, ne vibre qu'avec peine et dans le voisinage du chevalet seulement.

Une autre défectuosité de l'ancien système, également fort importante, c'est l'immobilisation de la partie supérieure de la table, rendue insensible en cet endroit par l'application de la touche.

Mais résumons les défectuosités particulières à la mandoline ordinaire dite « napolitaine » et à tous ses dérivés :

1° Tirage des cordes appuyant si fortement sur la table d'harmonie qu'il entraîne : la fatigue excessive de l'instrument ; sa déformation ; les gondolements et affaissements de la table ; sa destruction rapide. Il va de soi que cet état de choses est infiniment préjudiciable à la production du son ;

2° État irrationnel, mais cependant obligatoire de la table d'harmonie :

a) Irrationnel, parce qu'au lieu de ne former qu'un seul plan, commun à toutes les tables, elle en présente deux distincts, l'un horizontal (du chevalet au manche) et l'autre, incliné à sa partie inférieure (du chevalet au cordier) ;

b) Obligatoire, parce que étant chevalet, de par sa forme même, la table permet aux cordes d'exercer sur elle une pression variant selon l'accentuation de l'angle de ces deux plans. Or, comment ces derniers sont-ils obtenus ? Au moyen d'une entaille pratiquée sous la table, un peu en arrière du chevalet. Elle a pour but de permettre, en cet endroit, sa brisure, intersection des deux plans.

Cette entaille, cela se conçoit, ne peut être favorable à la transmission des vibrations ; bien au contraire, elle contribue à les annihiler. En effet, les fibres du bois étant, à cet endroit, coupées et tronquées, il en résulte une atténuation, un affaiblissement d'autant plus prononcé que l'entaille est profonde, puisque la table résonnante est fatalement privée d'une grande quantité de ses fibres, agents conducteurs et propagateurs des vibrations.

C'est, indépendamment de la mauvaise influence exercée par les cordes appuyant sur la table d'harmonie une des causes qui contribuent à produire cette sonorité nasillarde et grêle que l'on reproche à tous les instruments du type courant.

En divisant la table en deux parties, la vibration des cordes s'opère principalement sur celle où repose le chevalet et très imparfaitement sur l'autre partie ;

3° Il va de soi que l'application de l'écu sur la table, évidée à cet effet, ainsi que les lourdes marquetteries qu'on y appose parfois, sont également nuisibles à la sonorité.

Avec le système Gélas, toutes ces imperfections disparaissent : la table vibre librement sous l'action modérée du tirage oblique en dehors, qui tend cette table, à la manière d'une peau de tambour (ni trop, ni peu) la pourvoit jusqu'à ses bords, de son maximum de sensibilité. Elle ne fatigue pas, ne se déforme pas et sa conservation en est, par conséquent, indéfinie. L'usure seule peut la mettre hors d'usage.

Aussi bien la sonorité de ces instruments est-elle indiscutablement de toute beauté, d'une pureté et d'une puissance bien supérieures à celles que l'on a obtenues jusqu'à ce jour.

Voici la famille classique des instruments à plectre que le système Gélas a si considérablement perfectionnés. Elle se compose de sept instruments, savoir :

1° Grand mandolone (contrebasse). Accord : sol ou chanterelle, ré, la, mi ;

2° Petit mandolone (sous-basse). Accord : mi, la, ré, sol ou do, sol, ré, la ;

3° Mandoloncelle (violoncelle). Accord : la, ré, sol, do ;

4° Mandole (violon ténor). Accord : mi, la, ré, sol ;

5° Mandolalto (alto). Accord : la, ré, sol, do ;

6° Mandoline (violin). Accord : mi, la, ré, sol ;

7° Mandolinette (sursoprano). Accord : la, ré, sol, do.

Soit une gamme partant du *mi grave* (clé de fa) au-dessous de la quatrième ligne supplémentaire inférieure et aboutissant au *do* (clé de sol) au-dessus de la cinquième ligne supplémentaire supérieure.

J'ai entendu, dirigé par M. Charles Féret, compositeur, l'Orchestre à Plectre de Paris (exclusivement composé d'une quarantaine de ces instruments) exécuter *Le Moment musical* de Schubert, *l'Arlésienne*, les *Dances* de Brahms, *Peer Gynt*, la *Gavotte d'Armide*, le *Rigaudon de Dardanus*, une *Bourrée* de Bach, etc., etc. J'en garde le meilleur souvenir. Je suis persuadé que si les compositeurs, suivant l'exemple d'Alexandre Georges qui composa expressément pour eux : *une Nuit à Florence*, se rendaient un mardi soir pour entendre ce fameux orchestre à une de ses répétitions, 34, rue Hermel, ils n'hésiteraient pas, dans leur ambition de créer du nouveau, à les utiliser à leur tour, soit concurremment avec d'autres instruments, soit seuls, en écrivant spécialement pour eux.

Mais ce que je voudrais qu'il me soit également donné d'entendre dans un avenir prochain ce sont des instruments à cordes frottées (nos cordes actuelles) construits d'après le principe d'acoustique « Gélas ». Peut-être obtiendrait-on des sonorités encore supérieures à nos plus beaux Stradivarius !

Je veux espérer que la routine, fille de la paresse et des intérêts individuels, ne s'opposera pas à l'éclosion d'un si beau projet.



Je souhaite aussi que nous puissions créer une sorte d'exposition où il soit possible de faire de la musique qui, durant quelques semaines et une fois par an, permette de faire connaître expérimentalement aux compositeurs et à tous ceux que les progrès techniques intéressent, les ressources nouvelles et nombreuses que des chercheurs infatigables autant que trop souvent ignorés ont mis, sans qu'ils s'en doutent, à leur disposition.

L.-E. GRATIA.

## LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre de la Scala. — *Louis XIV*, opérette en trois actes de M. Serge VEBER, musique de MM. Philippe PARÈS et G. VAN PARYS.

M. Serge Veber avait eu une idée amusante : nous montrer les dessous du cinéma, peindre le petit monde un peu turbulent et m'as-tu vu (naturellement) qui s'agit autour des studios, il pouvait écrire là une pièce, même poussée, qui serait restée dans les limites de la comédie : il a préféré se lancer dans la grosse farce, où le talent des interprètes, leur fantaisie, jouent le principal rôle. Dans ces conditions il serait tout à fait inutile de chercher dans l'intrigue quelque vraisemblance, ou dans les répliques quelque esprit ou quelque observation. Contentons-nous de constater que les pitreries de Dranem, la longue figure de M. Morton, la verve beaucoup plus fine de M. Urban, l'entrain de M<sup>lle</sup> O'Neill, le comique de M<sup>me</sup> Pauline Carton ont naturellement forcé le rire et du moment qu'on rit tout est pardonné.

Le sujet tient en deux lignes. Un garçon de chez Potin est engagé par un metteur en scène pour jouer le rôle de Louis XIV dans un film soi-disant historique. Quand vous saurez que ce garçon épicier (Ah ! les p'tits pois, les p'tits pois) est personnifié par Dranem, vous comprendrez la joie du public.

Je ne vous ai point caché l'insignifiance du texte : ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante et MM. Parès et Van Parys savent fort bien faire chanter. Leur partition est, la plupart du temps, fort bien venue ; si parfois et pour nous reposer sans doute ils explorent des parcs déjà remplis de promeneurs, ils savent néanmoins nous mener en de jolis bosquets où, sans oublier les rythmes de danse à la mode, ils jettent dessus de la musique de la meilleure qualité. Ces airs sont presque tous confiés à M. Urban qui, de sa voix de baryton, avec sa diction impeccable, les détaille avec esprit et mesure.

L'orchestration de toute la partition est très soignée, claire sans être trop simple et souvent amusante sans être discordante. On sent qu'on se trouve en face de deux hommes qui connaissent leur métier.

La Scala, complètement transformée, est d'aspect accueillant et la direction a monté la pièce en décors et en costumes avec luxe et goût.

Pierre DE LAPOMMERAYE.

## NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartée dans ce numéro, *Berceuse* de Henselt, extraite de *Pages oubliées*, morceaux de concert revus par I. Philipp.

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre de l'Odéon. — *La Gloire*, comédie en trois actes de M. Lucien Gleize.

Le vraisemblable peut quelquefois n'être point vrai. C'est l'impression que m'a donnée la pièce que vient de représenter l'Odéon. Cette œuvre — qui cependant est loin d'être dépourvue d'esprit — laisse peu de place à l'originalité de l'auteur. Par instants elle confine à la caricature, à d'autres moments elle semble calquée sur la vie, mais sans jamais être tout à fait bouffonne (il s'en faut même !) ni tout à fait débarrassée de ficelles.

Il y a dans *la Gloire* des « trucs » qui décèlent la connaissance indéniable du métier, et à côté de cela des gaucheries choquantes, il y a des trouvailles de mots, mais aussi des lieux communs. J'ai eu, à plusieurs reprises l'impression — pardonnez-moi ce calembour — d'une vieille pièce remise à neuf. M. Lucien Gleize, à qui nous devons d'autres ouvrages dramatiques intéressants, *le Veau d'Or* et *Une Blanche*, me semble trop s'être préoccupé de faire une comédie odéonienne, ce qui l'a, je pense, empêché de tirer de ses dons tout le parti qu'il aurait pu.

Le héros de la pièce est un savant distrait, modeste, désintéressé, qui fera dire à toute la clientèle — pardon, à tout le public qui n'en manque pas une au second Théâtre Français — « *Comme c'est bien ça !* ». Ce savant, qui se nomme Raynaud, a eu comme camarade de collège le cancre Leterrier, devenu un écrivain célèbre (autre « *Comme c'est bien ça !* »).

Raynaud a découvert des cavernes admirables dans une forêt dont il est l'humble conservateur.

Mettre les splendeurs de cette forêt en lumière, non seulement en chanter les couleurs et les métamorphoses, mais en dévoiler encore les curiosités que la nature et les hommes préhistoriques y ont accumulées, telle sera la tâche de... Leterrier. Mais Leterrier pour écrire un livre qui sera le plus beau — le seul vraiment beau — de toute son œuvre aura plagié l'obscur Raynaud. La femme de celui-ci, intrigante, ambitieuse et combative menacera de découvrir le pot-aux-roses, ou plutôt le pot d'où Leterrier a tiré sa couleur.

Naturellement tout s'arrange : Raynaud est célèbre à son tour ; l'indélicatesse de Leterrier ne s'est pas ébruitée ; tout le monde est content.

Telle est l'intrigue principale ; d'autres intrigues s'y accrochent : c'est ainsi qu'il est question d'éventrer la forêt, d'exploiter les cavernes mises à jour par Raynaud, et que le vieux savant trouve des mots éloquents et simples pour défendre mieux encore peut-être que l'œuvre de toute sa vie, des beautés naturelles qui, doivent constituer, aux yeux de tout homme civilisé des trésors sacrés. C'est dans cette défense de la forêt que l'auteur s'est montré le plus fortement, le plus sincèrement inspiré.

Faut-il vous dire que la femme de Raynaud croit avoir été autrefois aimée par Leterrier ? Que cette chimère donne lieu à des scènes presque de vaudeville ? Que le fils Leterrier et la fille Raynaud ébauchent une idylle qui tourne court ? Qu'il y a dans cette pièce d'autres personnages assez bien venus, mais toujours un peu, — même très — conventionnels ?

L'interprète principal, M. Arquillière, est remarquable de simplicité, d'humilité, et parfois aussi de grandeur, dans son rôle de vieux savant. Peu d'artistes à Paris