

LA TRANSMISSION DE LA CULTURE MUSICALE : DU GRAMOPHONE AU NUMÉRIQUE (1898-2020)

Séance ordinaire du 26 mai 2023
Communication de M. Jean-Pierre Pister

Des années 1880 à l'aube des années 1920, l'Europe a connu un nombre considérable de progrès techniques et d'inventions multiples dont le véritable essor devait se confirmer tout au long du xx^e siècle. La maîtrise de l'électricité, les débuts de l'automobile et de l'aviation, l'invention du cinématographe marquèrent durablement ces quelques décennies. Non moins innovantes furent les recherches destinées à enregistrer et à conserver le son sous toutes ses formes.

Déjà, en son temps, le poète et inventeur Charles Cros (1842-1888) avait eu l'idée, purement théorique, de prendre en compte les vibrations émises par les différentes formes de bruit et de les conserver par un moyen mécanique qui restait à mettre au point.

Du cylindre d'Edison au disque de Berliner

C'est l'inventeur Thomas Edison (1847-1931), un des pères de la future industrie électrique américaine, bien connu notamment pour ses travaux sur le téléphone et sur la lampe électrique à incandescence, qui construisit, dès 1877, le premier phonographe, appareil permettant de graver les vibrations sonores sur un cylindre recouvert d'une matière souple, grâce à une aiguille spécifique, à l'origine en bois. À court terme, le cylindre se révéla d'une manipulation peu commode et sera remplacé par différents types de disques, sortes de galettes d'un diamètre variable, généralement fabriquées dans une cire spéciale, friable, donc fragile. L'invention d'Edison attira cependant l'attention d'un cer-

tain public, aussi bien en Europe qu'aux États-Unis, suscitant même l'intérêt de certains compositeurs. C'est ainsi qu'une illustration de 1889 montre Charles Gounod s'écoutant devant un tel appareil.

L'inventeur et ingénieur allemand Émile Berliner, né à Hanovre en 1851 et disparu à Washington en 1929, après avoir acquis la nationalité américaine, prit le relais d'Edison et déposa, en 1887, un brevet lançant l'invention du disque à gravure horizontale, mû par un moteur mécanique. En quelques années, l'industrie et la commercialisation de ces disques de la première génération ne tarda pas à se développer, le terme de gramophone se substituant souvent à celui de phonographe. On hésita quelque temps sur la vitesse de rotation, la norme de 78 tours par minute finissant par se substituer à celle de 80 tours.

Le 78-tours mécanique

Il n'est pas excessif de considérer Berliner comme le véritable fondateur, en 1898, de la Deutsche Grammophon, dont le centre de décisions est toujours situé à Hanovre. Une société sœur, The Gramophone Company, fut fondée en Grande-Bretagne. Elle ne tarda pas à mettre son brevet à la disposition du groupe américain RCA Victor, qui édifie ses premiers ateliers de fabrication à Camden, dans le New Jersey. En 1929, RCA Victor deviendra RCA Records.

En 1901 apparut une image destinée à servir, dans un format réduit, d'étiquette collée au centre des disques. Ce charmant tableau montrait une petite chienne prénommée « Nipper », assise sur un disque, devant le cône pavillonnaire d'un phonographe, écoutant « la voix de son maître ». La raison sociale

The Master Voice, promise à un grand avenir, se trouvait ainsi lancée. Les premières années du xx^e siècle connaissent des débuts commerciaux encore modestes pour le disque et le phonographe. D'une technique encore rudimentaire, il s'agissait de produits coûteux, réservés à une élite. Quelques grands noms de la musique et de l'art lyrique sont sollicités pour prêter leur concours à cette nouvelle invention. En 1902, Claude Debussy accompagne au piano sa Mélisande, Mary Garden, et grave un court fragment de son *Pelléas* et Mélisande, créé à l'Opéra-Comique l'année précédente.

En 1904, le ténor napolitain Enrico Caruso, le chanteur d'opéra le plus illustre de son époque, se prête à une séance d'enregistrements dans un grand hôtel de Milan, dans la chambre même où Giuseppe Verdi avait rendu le dernier soupir en 1901. Il réalise plusieurs disques d'airs célèbres du répertoire italien, dont le fameux *Vesti la giubba* – « Ris donc, Paillasse » – extrait du chef-d'œuvre de Ruggero Leoncavallo. En moins de vingt ans, Caruso deviendra la véritable vedette de ces 78-tours de la première génération. Sa disparition prématurée, en 1921, ne lui permettra pas de connaître les progrès de l'enregistrement électrique, apparu quatre années plus tard. Son legs discographique n'en est pas moins régulièrement réédité, fort bien restauré et rendu désormais audible grâce aux techniques actuelles de reproduction.

Autre réalisation lyrique dans ces années pionnières, le *Faust* de Gounod, capté en 1911 avec Jeanne Campredon, futur professeur au conservatoire

d'Oran, dans le rôle de Marguerite. Citons enfin le premier enregistrement, en 1913, de la *Symphonie n° 5* de Ludwig Van Beethoven, par l'Orchestre philharmonique de Berlin, placé sous la direction d'Arthur Nikisch (1855-1922), chef hongrois de premier rang.

Le 78-tours électrique

Les premiers 78-tours étaient d'une manipulation malaisée; ils étaient lourds, fragiles, d'une durée limitée à moins de dix minutes par face, avec un résultat sonore distordu et très précaire. Une intégrale d'opéra occupait plusieurs dizaines de galettes de cire logées dans une mallette. Au milieu des années 1920, le développement de la radio – appelée à l'époque TSF (télégraphie sans fil) –, avec les microphones et les lampes d'amplification, apporte des progrès décisifs dont profite l'industrie du disque. On parle alors d'enregistrements électriques. Les vibrations sonores se transforment en impulsions agissant sur des pointes de gravure et de lecture métalliques ou en saphir, disposées à l'extrémité d'un bras spécifique. Les cornets acoustiques en forme de cône disparaissent, remplacés par des haut-parleurs à électro-aimant, à l'exemple des récepteurs de radio. Dans les années 1930, on lance sur le marché des postes de radio surmontés d'un plateau et d'un bras de lecture destinés à l'usage des 78-tours. En même temps, le cinéma parlant, né en 1929, sert indirectement l'industrie discographique grâce à ses qualités en matière d'amplification.

Le disque classique

Apparaît alors un nouveau personnage exerçant un rôle capital, le pro-

ducteur, responsable artistique et technique d'un enregistrement. Citons comme pionnier l'Américain Fred Gaisberg (1873-1951), qui supervise les grandes réalisations discographiques des années 1920 à 1940, avec des artistes tels que le chef d'orchestre Félix Weingartner, le pianiste Arthur Rubinstein ou le jeune violoniste Yehudi Menuhin, avec lequel il enregistra à Londres, en 1931, le *Concerto pour violon en si mineur* d'Edward Elgar, sous la direction du compositeur. Désormais, en dépit d'imperfections encore réelles, plusieurs grands noms de la musique classique acceptent plus volontiers de se confier aux 78-tours comme aux transmissions radiophoniques. Ce fut notamment le cas des chefs d'orchestre Arturo Toscanini, Otto Klemperer, Erich Kleiber. Wilhelm Furtwängler lui-même, désormais directeur musical de la Philharmonie de Berlin, demeura longtemps réticent à l'égard du disque et de la radio, n'hésitant pas à exprimer de sérieuses réserves dans différents articles de la presse musicale. Il accepta néanmoins de graver sa première *Symphonie n° 5* de Beethoven, dès 1925. Il récidivera en 1937 puis, beaucoup plus tard, en 1954, à l'avènement du microsillon, quelques semaines avant sa disparition.

Les orchestres de radio

La création, dans les mêmes années, d'orchestres dépendant exclusivement de stations de radio allait permettre la transmission et la gravure de concerts de premier ordre. Naquit ainsi, en 1934, l'orchestre de la Radiodiffusion française, futur Orchestre national, à l'initiative de Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965), compo-

teur, chef d'orchestre et ancien ami de Claude Debussy. En 1937 fut constitué à New York un orchestre d'élite, financé par la NBC, une des radios les plus importantes des États-Unis, dépendant du groupe RCA. Cette formation de prestige assura, durant dix-sept années, la diffusion et l'enregistrement des concerts hebdomadaires dirigés à New York par Arturo Toscanini, soit dans le studio 8 H du Rockefeller Center, soit au Carnegie Hall.

En dépit de ses imperfections, le 78-tours électrique dépassa largement le seul domaine de la musique classique et de l'opéra. Sa large diffusion permit à de nombreux artistes de variétés et du music-hall de se faire connaître d'un large public. De jeunes chanteurs promis à un brillant avenir, tels que Maurice Chevalier et Charles Trenet, ont largement bénéficié, parmi d'autres, de ce nouveau média.

Les 78-tours d'opéra

Dans ces mêmes années 1930, certaines firmes prirent le risque d'enregistrer des opéras intégraux de différents répertoires, en dépit des limites matérielles propres aux 78-tours. En France, le label Pathé, future filiale du groupe britannique EMI, réalisa en quelques années un *Faust* de Gounod, une *Carmen* de Bizet, ainsi que les premières éditions enregistrées de *Werther* de Jules Massenet et de *Louise* de Gustave Charpentier. Les ténors français César Vezzani et Georges Thill, de même que la cantatrice Ninon Vallin, bénéficièrent largement de cette initiative.

En Angleterre fut fondé par John Christie un festival lyrique dans sa propriété de Glyndebourne, dans le Sus-

sex oriental. Il sera essentiellement consacré à Mozart, la première édition ayant lieu en 1934. On fit appel à des artistes fuyant le nazisme, dont le chef d'orchestre Fritz Busch de Dresde et le metteur en scène Carl Ebert de Berlin. La vitalité de l'industrie du disque au Royaume-Uni encouragea ses responsables à faire graver certains opéras de Mozart avec les meilleurs chanteurs disponibles. Furent ainsi produits, malgré les imperfections du 78-tours, plusieurs albums de grande qualité, aujourd'hui réédités dans les meilleures conditions. En même temps, le chef d'orchestre britannique Thomas Beecham osa enregistrer à Berlin, en 1937, *La Flûte enchantée* de Mozart, en dépit du contexte politique. La Deutsche Grammophon permit au jeune Herbert von Karajan, lui-même plus ou moins lié au pouvoir en place, de réaliser, l'année suivante, la première des quelque 700 gravures marquant sa très longue carrière, jusqu'à la disparition du maître en juillet 1989. Il s'agissait de l'ouverture de cette même *Flûte enchantée*.

Le magnétophone

Les ingénieurs allemands de l'entreprise de radio-télévision Telefunken et du groupe chimique BASF mirent alors au point la bande magnétique et le magnétophone, permettant d'effacer et de recommencer indéfiniment les prises de son, avec un résultat excellent, sans bruit de fond. Les artistes se trouvaient ainsi libérés des contraintes de la gravure directe et de la durée limitée des 78-tours. Cela donnera à la radio du III^e Reich, durant les années de guerre, l'occasion d'emmagasiner de nombreux concerts classiques, exécutés par

les meilleures formations du pays, non sans une arrière-pensée évidente de propagande. Ces bandes seront confisquées par les Soviétiques en 1945, puis restituées à la République fédérale allemande par Mikhaïl Gorbatchev lui-même, à la veille de la chute du mur de Berlin. Certains de ces concerts sont magistralement réédités en disques compacts (CD).

Le disque pendant la guerre

Les années de guerre n'eurent que des répercussions limitées sur l'industrie du disque. L'essor du magnétophone apporta de nouvelles facilités techniques. Aux États-Unis, on utilisa brièvement des disques fabriqués en acétate, plus faciles à graver et d'une reproduction moins bruyante, anticipant de quelques années le « microsillon longue durée ». Des expériences limitées de prise de son en stéréophonie furent tentées : aux États-Unis avec Leopold Stokowski, qui collaborait alors avec Walt Disney ; en Allemagne avec Karajan, se risquant à graver une *Symphonie n° 8* d'Anton Bruckner selon cette technique balbutiante. Deux enregistrements des années de guerre méritent d'être signalés : l'inégale version intégrale de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, à Paris en 1941, sous la direction de Roger Désormière, avec Jacques Jansen et Irène Joachim dans les deux rôles-titres ; le *Concerto pour piano n° 1* de Tchaïkovski, au Carnegie Hall de New York en 1943, sous la baguette de Toscanini, avec comme soliste son propre gendre, Vladimir Horowitz, un des plus brillants pianistes de sa génération. Le produit financier de ce concert et de cette gravure devait être affecté à l'effort de guerre américain.

Le microsillon longue durée

En 1947, une invention décisive allait révolutionner, pour quatre décennies, l'industrie du disque. Ce fut l'avènement du *long-playing* ou disque microsillon de longue durée, fabriqué en chlorure de vinyle, plus léger et moins fragile que le 78-tours, permettant des auditions avec un bruit de fond réduit. On pouvait, dès lors, graver toute une symphonie sur une seule face d'un disque de 30 cm de diamètre. Une intégrale d'opéra tenait désormais en un coffret de trois ou quatre disques. La haute-fidélité était née. L'invention du microsillon se déclina en deux versions : le disque de 30 cm, tournant à 33 tours par minutes et lancé par la Columbia Records ; le 45-tours, d'un diamètre de 17 cm, lancé par la RCA et permettant la gravure de quatre chansons, essentiellement destiné à remplacer le 78-tours pour les variétés.

Le microsillon apparut en Europe au début des années 1950 et ce fut le développement de l'industrie du disque à une très grande échelle et à un prix progressivement accessible pour un large public. Tous les genres musicaux se trouvaient concernés, des symphonies du répertoire classique au jazz et aux premières productions des grands chanteurs du moment, parmi lesquels Georges Brassens, Jacques Brel, Édith Piaf, plus tard les Beatles. Le développement simultané de la radio en modulation de fréquence allait permettre des diffusions radiophoniques de grande qualité. Les gens de notre génération, alors adolescents, furent nombreux à découvrir les joies de la musique enregistrée, grâce aux fameux électrophones Teppaz, fabriqués à Lyon et largement diffusés à un prix raisonnable

La stéréophonie

Dès le milieu des années 1950, la stéréophonie, reproduisant de façon latérale deux canaux pour donner une illusion de relief, allait peu à peu se substituer à la monophonie, à un seul canal. Facile à mettre en œuvre sur les magnétophones, la stéréophonie exigea une adaptation du microsillon avec la cohabitation de deux gravures, horizontale et verticale. Dès 1954, notre compatriote Charles Munch enregistrait, à Boston et en stéréo, *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz pour RCA. Cette réalisation marquait le début d'une longue série. Ainsi, à court terme, les autres labels connurent le développement exponentiel de la stéréo. Dès 1960, des firmes aussi prestigieuses que Deutsche Grammophon, Decca et EMI avaient adopté avec succès cette nouvelle technique.

L'âge d'or de la musique enregistrée

Ces multiples progrès rendirent possibles, dans le domaine classique, l'exploration et la diffusion d'un vaste répertoire inaccessible aux 78-tours. La musique ancienne, à partir de Claudio Monteverdi, et le répertoire baroque, dès la fin du XVII^e siècle, profitèrent largement de cette ouverture. On vit ainsi le microsillon servir une nouvelle génération d'interprètes désignés sous le vocable parfois discuté de « baroqueux ». Ce fut le cas de Kurt Redel, de Jean-François Paillard, de Karl Richter, dès les années 1960, notamment servis par les labels Erato et Archiv Produktion, filiale de Deutsche Grammophon. Prirent ensuite le relais, parmi d'autres, Nikolaus Harnoncourt et John Eliot Gardiner, en particulier, pour Telefunken et Deutsche Grammophon.

Dès l'apparition du microsillon émerge une nouvelle génération de producteurs succédant à Fred Gaisberg. Contentons-nous d'en citer trois : Elsa Schiller, Walter Legge et John Culshaw. Ancienne déportée à Terezín (Tchécoslovaquie) parce que juive, puis rescapée des camps de la mort, Elsa Schiller, musicologue distinguée, reconstruisit, dès les années 1950, un catalogue classique d'une richesse exceptionnelle pour la Deutsche Grammophon. Elle engagea des artistes aussi divers que les chefs d'orchestre Ferenc Fricsay, Igor Markevitch et Karl Böhm, le pianiste Wilhelm Kempff, le Quatuor Amadeus, pour nous limiter à quelques exemples emblématiques. Elle contribua, dès 1959, à lancer la seconde partie de la carrière discographique d'Herbert von Karajan, en dépit des relations ambiguës de celui-ci avec le nazisme.

Walter Legge et EMI

Le Britannique Walter Legge (1906-1979) fut d'abord un passionné de l'œuvre vocale d'Hugo Wolf, qu'il s'attachait à faire connaître dans son pays. Il s'intéressa parallèlement à l'œuvre de Jean Sibelius, avec lequel il entretenait une abondante correspondance. En 1945, il rejoignit le groupe EMI et forma, à Londres, un orchestre d'élite destiné essentiellement aux enregistrements, le Philharmonia Orchestra. Celui-ci comptait dans ses rangs des éléments d'exception tels que le violoniste Manoug Parikian et le corniste Dennis Brain. Il permit à Karajan de réaliser le premier volet de sa discographie, de 1947 à 1960, couvrant un vaste répertoire comprenant notamment une première intégrale des symphonies de Beetho-

ven, captées en monophonie, et un ensemble d'œuvres de Sibelius, admirées par le compositeur lui-même. Karajan fut également chargé d'entreprendre, avec le Philharmonia, plusieurs intégrales d'opéras qui restent, aujourd'hui, des références. Citons en particulier *Così fan tutte* de Mozart, *Falstaff* de Verdi, *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss. Elisabeth Schwarzkopf, épouse du producteur, participa à plusieurs de ces distributions réunissant des artistes prestigieux. Walter Legge relança ensuite, à l'avènement de la stéréo, la carrière du grand Otto Klemperer, ancien directeur de l'opéra Kroll, à Berlin, dans les années 1920, mais qui s'était mal remis d'un exil forcé aux États-Unis, à partir de 1933, et de graves problèmes de santé. Lié également à la Scala de Milan, Legge produisit une série d'œuvres intégrales empruntées au répertoire italien, enregistrées en été, au moment de la pause annuelle du théâtre, et gravées, au début, en monophonie. Cet ensemble contribua à faire de Maria Callas la plus grande vedette lyrique du microsillon dans les années 1950. Verdi et Puccini y tiennent une place essentielle, et on se gardera d'oublier la fameuse *Tosca* de juillet 1953, dirigée par Vittorio de Saba-ta, Maria Callas ayant comme partenaires Giuseppe Di Stefano et Tito Gobbi. Il s'agit là d'un des plus beaux disques d'opéra jamais produits.

Legge travailla également avec Furtwängler en dépit du caractère ombrageux de celui-ci. En plus de nombreuses œuvres symphoniques, il accompagna le grand chef allemand dans l'enregistrement magistral de la première version discographique de *Tris-*

tan et Isolde, avec l'incomparable Kirsten Flagstad dans le rôle-titre féminin. Gravé à Londres avec le Philharmonia en 1952, cette exceptionnelle intégrale devait sortir quelques mois avant la disparition du maître, en 1954. La carrière de Walter Legge connut un début d'essoufflement au début des années 1960, l'intéressé se montrant réservé à l'égard de la stéréophonie et connaissant quelques difficultés avec le directeur d'EMI. Après la disparition de son mari en 1981, Elisabeth Schwarzkopf réunit un certain nombre de souvenirs, publiés en français sous le titre *La Voix de mon maître*.

John Culshaw et Decca

John Culshaw (1924-1980) fut pour Decca et la stéréophonie ce que Legge fut pour EMI. Passionné d'opéra et de prises de son spectaculaires, il sut tirer le maximum des nouvelles possibilités de la stéréo, avec une équipe exceptionnelle d'ingénieurs du son. Il s'intéressa aussi bien au répertoire italien qu'à l'art lyrique allemand, mais c'est l'œuvre de Richard Wagner qui retint essentiellement son attention. Sa réalisation principale réside dans l'enregistrement intégral des quatre volets de la tétralogie du *Ring des Nibelungen*, (*L'Anneau du Nibelung* en français). Cela constituait une nouveauté absolue et risquée financièrement. Pour cette aventure inédite, il obtint le concours du Philharmonique de Vienne, réuni dans la Sofiensaal, à l'acoustique exceptionnelle. Le chef d'orchestre Georg Solti, futur directeur musical du Royal Opera House, à Covent Garden, puis de l'Orchestre symphonique de Chicago, fut chargé de diriger l'ensemble, ce

qui contribua à lancer sa carrière internationale. L'entreprise s'échelonna de 1957 à 1965. On commença par le prologue, *L'Or du Rhin*, qui put encore bénéficier du concours d'artistes de l'ancienne génération, comme la Norvégienne Kirsten Flagstad, qui disparaîtra en 1962. Cette première publication, dans l'édition discographique, fut, contre toute attente, un succès éditorial et commercial. *Stegfried*, *Le Crépuscule des dieux*, puis *La Walkyrie* suivirent jusqu'en 1965, sans respecter l'ordre voulu par Wagner. Avec Karajan, Culshaw réalisa *Aïda* et *Otello* de Verdi, ainsi que *Tosca* de Giacomo Puccini et *Carmen* de Georges Bizet, avant de quitter Decca pour la BBC. Il s'investit également dans l'œuvre de Benjamin Britten. Mentionnons enfin la révélation du jeune Luciano Pavarotti dans une très belle version du *Requiem* de Verdi, sous la baguette de Georg Solti. Culshaw devait relater sa carrière de grand producteur dans l'ouvrage *Putting the Record Straight* (« Remettre les pendules à l'heure »), hélas non traduit en français.

L'ère des souscriptions

Peu à peu, le microsillon devint un objet de luxe, notamment sous la forme de coffrets vendus en souscription pour les fêtes de fin d'année. Ce fut, en particulier, le cas de la deuxième intégrale des neuf symphonies de Beethoven, entreprise en 1961-1962 par Karajan avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et distribuée à des centaines de milliers d'exemplaire par la Deutsche Grammophon. Ce produit prestigieux était vendu aux environs de 180 nouveaux francs pour les fêtes de Noël 1962.

La révolution numérique

De même que pour le 78-tours, les limites du microsillon ne tardèrent pas à apparaître, plus en matière de manipulation que de musicalité. Dès les années 1970, des alternatives virent le jour avec les techniques numériques empruntées à l'informatique, grâce à la mise au point de la modulation par impulsions et codage (*pulse code modulation*, PCM). Les séquences musicales audio-analogiques traditionnelles devenaient d'abord des fichiers numériques avant de subir le processus inverse. On obtenait un son plus ouvert et allant plus loin dans l'aigu. Les firmes Sony et Phillips conçurent de petits disques de 12 cm de diamètre supportant la gravure de tels fichiers lus par des lecteurs à laser. Herberth von Karajan apporta sa contribution à cette invention. Lié aux dirigeants de Sony, il suggéra une durée optimale correspondant à l'exécution de la *Symphonie n° 9* de Beethoven, soit environ soixante-dix minutes. Le *compact disc* (CD) était né. Il commença à supplanter le microsillon à partir de 1982, mais de façon très progressive.

Le développement du CD n'allait pas sans critiques. Les deux supports cohabitèrent au moins une dizaine d'années, le CD coûtant au minimum 50 % de plus que le microsillon, que l'on désignera désormais sous le nom de vinyle. On publia d'abord des enregistrements réalisés directement en numérique avant de reporter, en CD, l'ensemble des catalogues existants. L'utilisateur était dans l'obligation d'acquérir une nouvelle platine spécifique équipée d'un lecteur muni d'un laser. Le prix initial de tels appareils était de l'ordre de 800 euros actuels. Doté d'une grande clarté, avec des

basses profondes et des aigus très précis, le CD permettait d'obtenir un son d'une musicalité exemplaire. Ces qualités furent reconnues par des musiciens de la classe d'un Solti ou d'un Karajan. Le CD se voyait cependant reprocher une certaine sécheresse excessivement analytique, en dépit d'une lecture plus propre qu'avec les microsillons, exposés aux rayures et aux poussières. Conscient de ses réserves, Sony mit au point, à l'aube de l'an 2000, le Super Audio CD (SACD). Le PCM fut remplacé par le Direct Stream Digital (DSD), procédé produisant un son moins dur et plus aéré, rappelant la chaleur sonore des meilleurs vinyles. Techniquement, ce fut une réussite exemplaire. Mais le SACD ne s'imposa qu'avec parcimonie. Son prix était, le plus souvent, le double de celui d'un CD et il fallait acquérir un nouveau lecteur laser capable de traiter conjointement les formats DSD et PCM.

Le retour du vinyle

Depuis quelques années, on assiste, de façon inattendue, à un renouveau du vinyle, auquel les revues spécialisées consacrent un certain nombre de pages. Ainsi, dans son numéro 230 (août 2023), la revue *What Hi-Fi?* titre en première page : « Marre du Numérique ? Osez le Vinyle ! » Ce retour appelle quelques réflexions. Les derniers vinyles, produits dans les années 1980, souffraient de défauts rédhibitoires. Fabriqués dans une matière trop légère, ils se déformaient facilement et les gravures étaient souvent médiocres. Leurs successeurs actuels pèsent au moins 180 g et sont gravés avec un soin extrême. Ils nécessitent des platines de lecture de haut de gamme pouvant coûter plus de 800 eu-

ros. Ils sont dotés de pochettes illustrées par un graphisme spectaculaire, d'un goût parfois discutable, aptes à attirer un public jeune. Leurs prix de vente dépassent, en conséquence, celui des CD courants, et leur production reste réduite. Le classique y est très minoritaire, au profit d'un certain type de variétés appréciées par ce même public jeune. Le marché de ces vinyles de la nouvelle génération n'est pas en mesure de supplanter celui des CD.

La dématérialisation


Existe-t-il un avenir pour la musique enregistrée transcrite sur des objets tels que le vinyle, le CD ou le SACD ? Poser une telle question nous amène à envisager le problème de la dématérialisation. En effet, le développement d'Internet crée de nouvelles possibilités pour la transmission et la conservation de la musique enregistrée. Une œuvre musicale, une fois numérisée, peut être véhiculée sur le web comme un simple courriel. Un premier ordinateur émet le fichier, un second le reçoit. Encore faut-il que les deux appareils soient munis de cartes son d'un certain niveau, ce qui est loin d'être toujours le cas. D'où la nécessité d'ajouter à la réception un convertisseur numérique-analogique (*digital to analog converter*, DAC), souvent assez coûteux, qui retransforme un fichier numérique en données analogiques de bonne qualité.

Depuis quelques années sont apparus sur le marché des appareils d'un type nouveau, les lecteurs réseau ou de streaming, traitant de façon optimale les fichiers musicaux numériques émis par des sites spécialisés et les adaptant pour être diffusés sur une chaîne de haute

qualité. Ces appareils constituent donc un nouveau maillon d'équipement de haute-fidélité. Ils restent d'un prix assez élevé, de 600 à 2 000 euros, au moins. Leur résultat auditif est très satisfaisant, voire excellent, égal ou supérieur à celui des meilleurs CD.

Le disque a-t-il encore un avenir ?

À terme, ce type de matériel pourrait rendre inutiles les platines traditionnelles dévolues aux vinyles et aux CD. Cela signifierait la disparition de l'objet disque, support musical. Mais cet ave-

nir reste incertain : il dépend, en grande partie, des sites disposant de ces fichiers musicaux rachetés aux grands labels. En France, on peut citer, parmi d'autres, Deezer, Tidal et Qobuz, ce dernier disposant d'un catalogue très abondant, notamment en classique, d'une grande qualité sonore, souvent en haute résolution, à un prix compétitif. Mais ces plateformes de diffusion sont-elles assez solides pour aboutir à la disparition des inventions nées il y a plus de cent-vingt ans, grâce au génie de Thomas Edison et d'Émile Berliner ? 

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sur deux grands producteurs

CULSHAW John, *Putting the Record Straight. The Autobiography of John Culshaw*, éd. Secker & Warburg, Londres, 1981, 362 pages.

SCHWARZKOPF Elisabeth, *La Voix de mon maître : Walter Legge*, préface d'Herbert von Karajan, éd. Pierre Belfond, Paris, 1983, 312 pages.

Sur quelques chefs d'orchestre ayant marqué l'histoire de l'enregistrement musical

FRANK Mortimer H., *Arturo Toscanini. The NBC Years*, éd. Amadeus Press, Portland (États-Unis), 2003, 358 pages.

FURTWÄNGLER Elisabeth, *Pour Wilhelm*, suivi de lettres inédites (1941-1954), préface de Daniel Barenboïm, éd. L'Archipel, Paris, 2004, 215 pages.

GEFEN Gérard, *Furtwängler. Une biographie par le disque*, éd. Pierre Belfond, Paris, 1986, 224 pages.

OSBORNE Richard, *Herbert Von Karajan. A Life in Music*, éd. Sinclair-Stevenson, Londres (Royaume-Uni), 1998, 864 pages.

SOLTI Georg, *Memoirs*, éd. Chicago Review Press, Chicago (États-Unis), 1998, 256 pages.