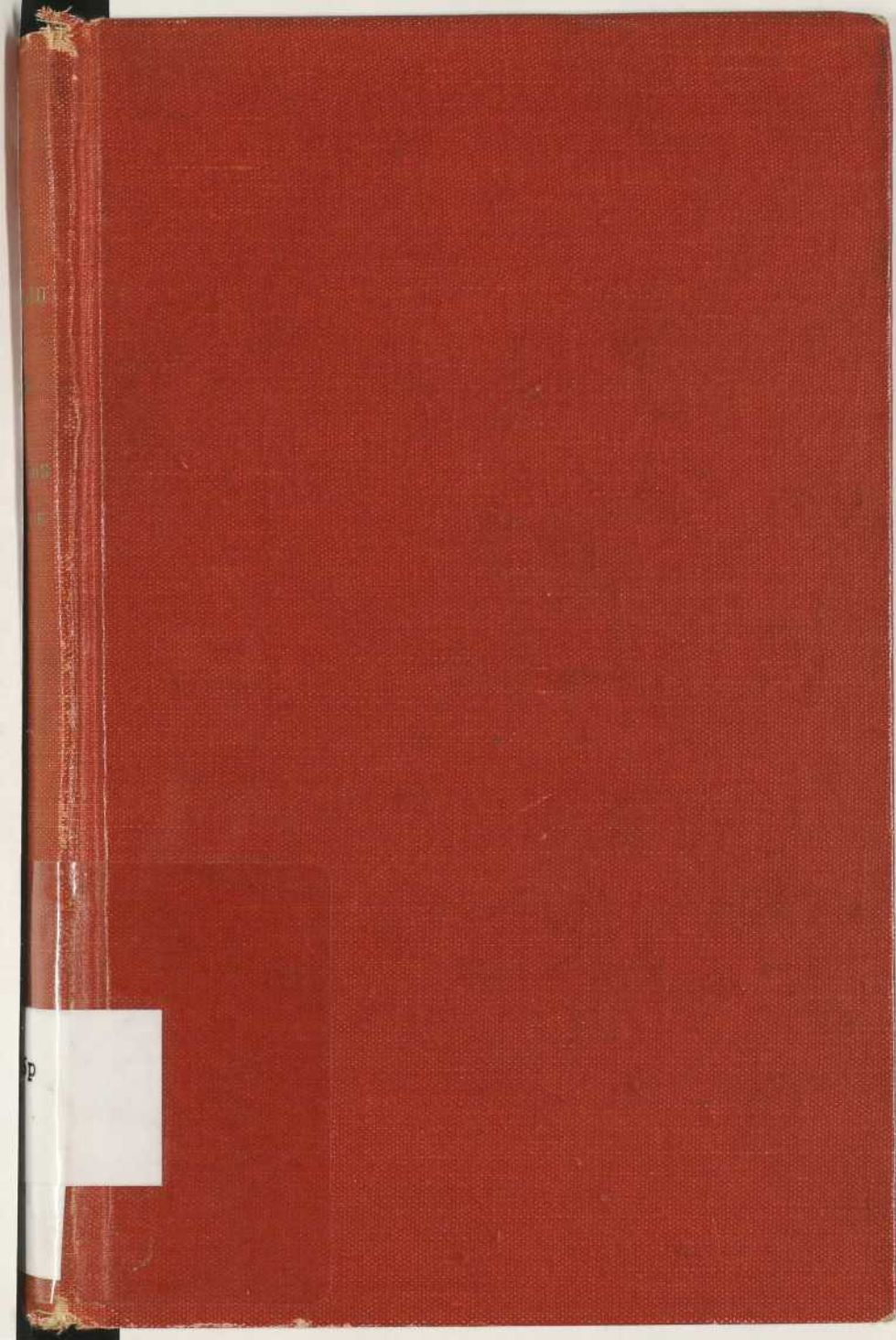
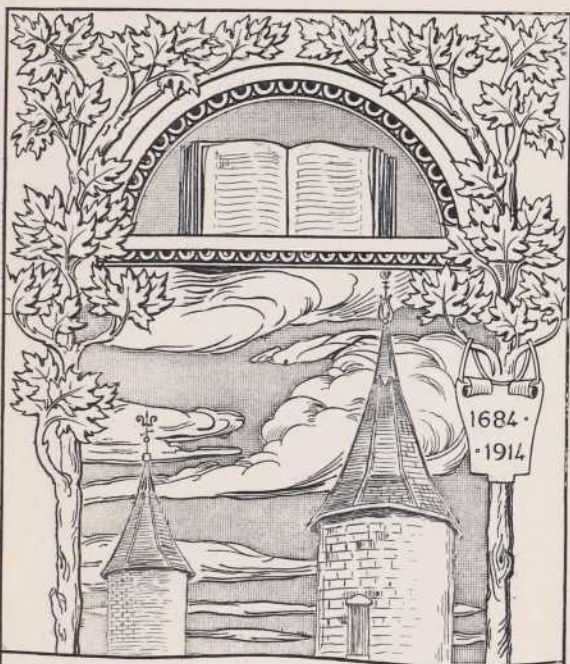






BIBLIOTHEQUE
SAINT-SULPICE, MONTREAL



70
7
—
B.

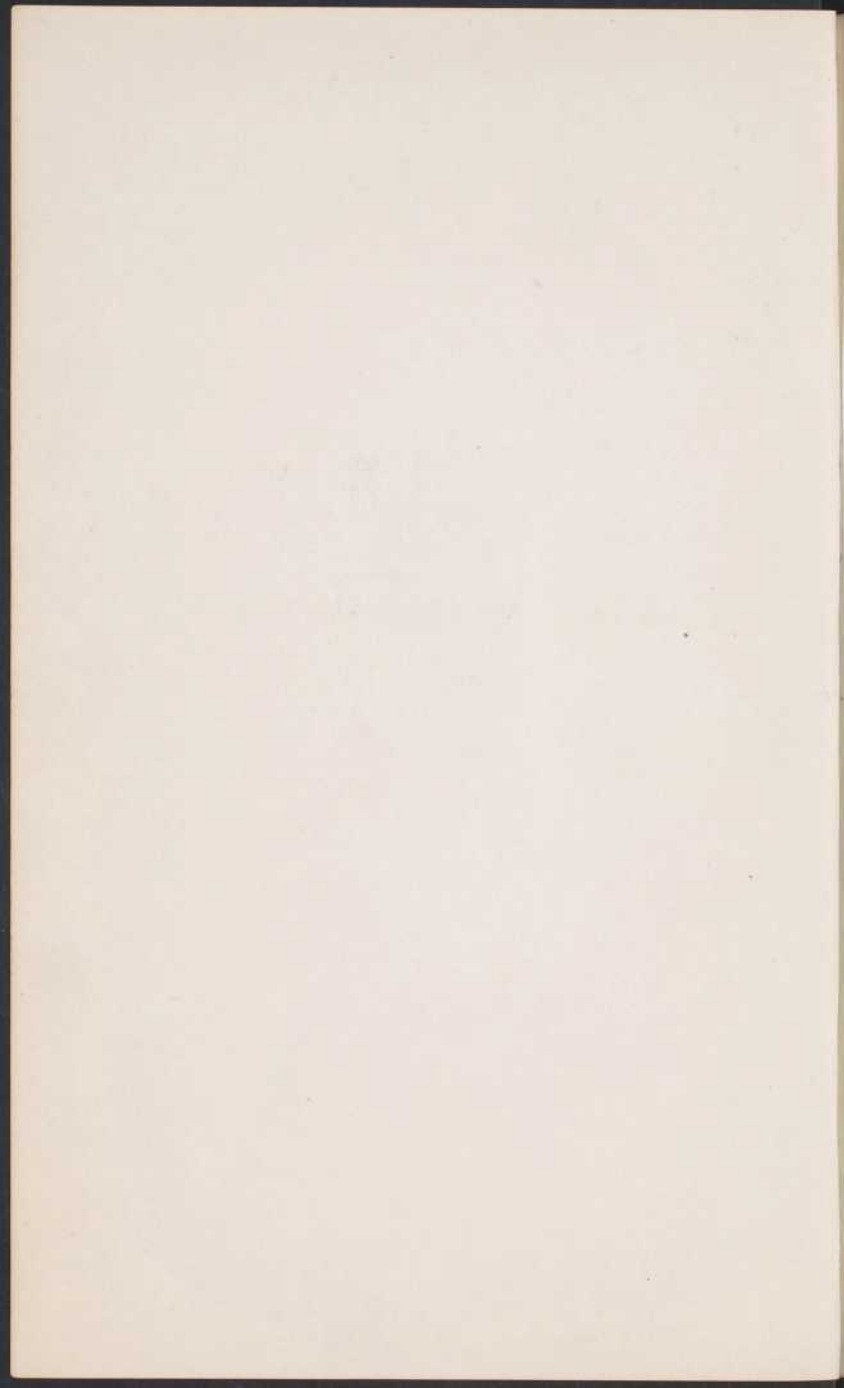


G. M. Lucien Parigean

Hommage Amical à
l'auteur

Rodolphe Mathieu

6/4/32



PARLONS... MUSIQUE

Tous droits réservés, Canada, 1932

RODOLPHE MATHIEU

PARLONS... MUSIQUE



BIBLIOTHÈQUE
SAINT-SULPICE

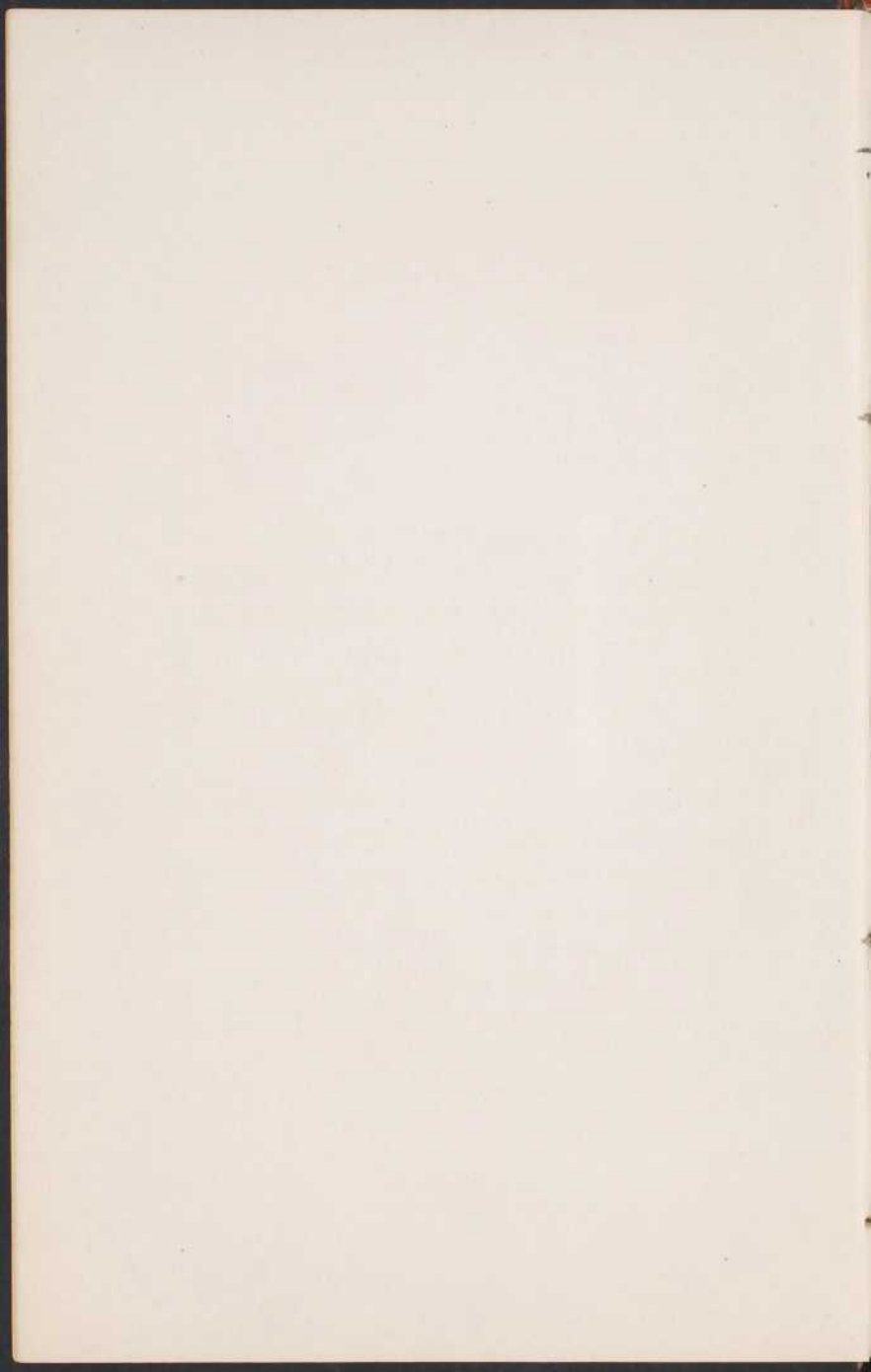
EDITIONS ALBERT LEVESQUE
LIBRAIRIE D'ACTION CANADIENNE-FRANCAISE LTÉE
MONTREAL, 1932

3103101184
314112-11112

M6
60
M28
1932

PREMIERE PARTIE

L'IMAGINATION ET L'ÉMOTION MUSICALES



I

LES RAPPORTS DE L'IMAGINATION MUSICALE AVEC D'AUTRES FORMES D'ART

La muse du compositeur,
c'est tout simplement le besoin
de chanter.

L'imagination musicale semble avoir son origine dans le besoin de chanter.

En partant de ce principe, l'inspiration n'aura plus rien du mystérieux qu'on lui attribue parfois. L'aile de la muse ne serait-elle que l'organe vocal? Cela paraîtra bien prosaïque à ceux qui croient peut-être encore que la musique tombe du ciel toute faite, comme les flocons de neige.

91953

Pour les anciens, la musique était de la magie. Les individus possédant cet art à un degré supérieur étaient ni plus ni moins que des dieux. Tout cela a bien changé depuis.

Cependant, l'imagination musicale demeure encore, pour la généralité des gens, un phénomène incompréhensible, quelque chose de si impondérable qu'il semblerait inutile d'essayer de l'expliquer. En effet, le musicien semble opérer, si on peut dire, dans un élément intangible, presque illusoire. En réalité, il est le seul artiste qui soit aux prises avec une matière aussi fuyante, aussi éphémère. Car enfin, le son, qui doit se produire dans des conditions spéciales, chaque fois que l'on veut exhiber une oeuvre, ne demeure pas dans l'espace après l'exécution, comme un tableau de peinture ou un monument. Et ce qui reste sur le papier à musique, comme écriture, n'est qu'un ensemble de signes, mais non le son lui-même. Par conséquent, la graphie musicale n'a aucun rapport avec l'élément sonore, et

elle ne peut pas représenter ce que certains théoriciens appellent « l'espace sonore ».

Une oeuvre musicale est donc en effet taillée dans le son et nous comprenons pourquoi l'imagination musicale a toujours paru si étrange. Mais quand on réfléchit sur un sujet, il est bien rare que l'on n'oublie pas quelque chose. Et je crains que pour le cas présent, on oublie l'effort vocal dans l'imagination créatrice, en ne tenant compte que de l'association des souvenirs sonores, et de la technique. On oublie évidemment de penser à l'oiseau qui est un compositeur de mélodies. D'ailleurs, les premières manifestations de la musique sont d'essence mélodique, d'effort vocal; c'est ensuite que l'imagination se transpose sur des instruments, tout en demeurant ce même effort vocal dans la création.

Pour mieux comprendre l'importance de l'effort vocal dans l'imagination, nous n'avons qu'à écouter un bon oiseau chanteur, un artiste consommé de l'espèce, et nous serons portés à nous demander : qu'est-ce que

l'imagination musicale a à faire dans ce ramage? Et pourtant, ce petit animal exprime une sensation de joie ou de tristesse, semblable à celles qu'éprouvent les humains. Il est gai ou mélancolique; son intonation change selon son état d'enthousiasme ou de dépression. Il y a même des oiseaux dont le ramage est aussi varié, sinon plus, que celui des sauvages, des Esquimaux, par exemple. [Que penser alors de l'imagination musicale, si ce n'est qu'elle est une suite de cris plus ou moins expressifs? Ces cris sont plus ou moins agréables à entendre; tout dépend naturellement de la qualité de l'organe vocal. Mais, chez les humains comme chez les oiseaux, et les Esquimaux, ce n'est pas la généralité des êtres qui nous flatte le plus l'oreille. Il y a dans chaque espèce des individus plus doués que les autres physiquement, ce qui leur permet de mieux produire leur tempérament: ce sont *les artistes de l'espèce.*]

Donc, le compositeur en écrivant chante intérieurement ou extérieurement, comme

nous parlons en nous-mêmes, tout bas, ou à haute voix. Dans les deux cas, il se fait une même adaptation dans les muscles de la bouche et de l'appareil vocal. Et, si le musicien à un moment donné ne sent pas ce besoin de chanter, il est certain que sa musique sera froide ou, comme on dit, « non inspirée ».

Puisqu'il doit chanter, comme l'oiseau, le musicien compose donc davantage par sa voix et son tempérament que par son raisonnement. La part de raisonnement qui entre dans une oeuvre musicale réside uniquement dans le contrôle de cette mélodie vocale par l'écriture, et surtout par les possibilités des instruments pour lesquels on écrit. Ainsi, le musicien pendant qu'il chante doit mesurer son chant d'après une certaine proportion de temps, et lui donner un élan rythmique, semblable aux phrases littéraires. Car nous savons qu'une oeuvre musicale subit les mêmes règles d'équilibre qu'un poème ou que la prose poétique; que

ces règles tiennent aussi de la phraséologie, de la ponctuation en général.

Le compositeur ne travaille donc pas dans le vide autant qu'on pourrait le croire; tout en chantant, il s'appuie sur des éléments tangibles auxquels il doit se soumettre, s'il veut faire une oeuvre exécutable.

En effet, il pétrit le son en vue d'un instrument quelconque et de ses possibilités. Les instruments pour lesquels il écrit prennent donc dans son imagination une importance capitale; ils constituent pour ainsi dire les éléments essentiels de la musique. Ce n'est peut-être pas dans l'élément sonore lui-même, mais dans l'élément instrumental qu'intervient surtout le raisonnement.

Nous voyons que l'imagination musicale touche plus à la matière que ne le voudrait la magie antique. Ce n'est pas aussi mystérieux que cela, la musique, quoiqu'elle charme encore les serpents.

L'oiseau qui crée des mélodies ne pense pas non plus qu'il fait de la magie pour attirer ses confrères.

Le perroquet, d'ailleurs, ne chante-t-il pas comme une personne? Et nous savons que, sans être de la magie, les premières compositions d'un musicien sont toujours des réminiscences à la manière des perroquets. Cela n'est pas très gentil à dire, mais c'est vrai. Il faut se contenter de la vérité, même dans le domaine de l'illusion sonore.

Si nous voulons comparer la musique à d'autres formes d'art, nous dirons que le compositeur se conduit comme le poète et le danseur : il forme avec eux ce qu'on pourrait appeler la *trinité du temps proportionné en art*. De leur côté, le peintre, le sculpteur et l'architecte forment, si l'on veut, la *trinité de l'espace proportionné*.

Ces deux catégories d'art, ou trinités, n'ont aucun rapport entre elles. La première provient du besoin d'action. La seconde, au contraire, du besoin d'immobilité.

Chaque fois qu'on a voulu changer la fonction réelle d'une de ces deux catégories d'art, la nature même de cette catégorie, qu'on soumettait à une sorte de tourment, a

fait un visible effort pour revenir à son état primitif. Nous voulons parler des artistes qui s'empruntèrent des moyens d'expression que n'offrait pas leur domaine d'art respectif. Par exemple, le musicien qui voulut faire de la peinture, *de l'immobilité*. Et le peintre, de la musique, plus particulièrement, du mouvement.

Ces essais ont fleuri surtout depuis l'époque qu'on appelle époque *impressionniste*. La musique de cette époque a voulu, de toute évidence, emprunter quelque chose à la peinture, témoin l'atmosphère d'immobilité qu'elle a voulu créer, au moyen d'un certain procédé harmonique pour ainsi dire stagnant, tout à fait dépourvu de rythme.

Le musicien avait plutôt une tendance à vouloir immobiliser le son, à enlever le rythme, principe de mouvement.

Le peintre qui se sert des mêmes expressions que le musicien : gammes, tons, demi-tons, couleurs, relief, teintes, ombres, etc., se crut obligé un jour de faire de la mu-

sique. Il essaya donc de mobiliser la couleur en voulant peindre le mouvement.

Les oeuvres picturales, depuis cette époque, ont réellement une tendance à *la mobilité*. Leur technique montre un effort véritable pour cacher la démarcation des objets : *leur dessin, principe d'immobilité*, existe à peine. Cet idéal a peut-être donné des oeuvres remarquables, mais le principe en lui même — celui de peindre le mouvement — a trouvé son plein épanouissement dans la cinématographie. Il est inutile de le chercher ailleurs, surtout de le chercher sur une toile fixe.

Mais si nous mettons ainsi le musicien et le peintre en parallèle, ce n'est pas pour prouver qu'ils sont adversaires. Bien au contraire, ils semblent avoir beaucoup d'admiration l'un pour l'autre, puisqu'ils s'empruntent des expressions techniques.

Nous voulons essayer plutôt de démontrer par ces deux formes d'art que l'imagination chez le musicien et le peintre est basée sur deux éléments tout à fait différents l'un de

l'autre — le temps et l'espace — et que, si on déplace ces deux principes, ce sera toujours au détriment d'un moyen artistique, dans la réalisation d'une oeuvre qui veut être complète.

Pour le compositeur, ce sera au détriment du rythme, *principe d'action*; pour le peintre, au détriment du dessin, *principe d'immobilité*.

Si, parfois, le peintre accuse le musicien, et le musicien le peintre, de ne pas être assez précis dans son art, cela est dû sans doute à ce qu'ils évoluent tous deux dans des éléments moins précis que les autres artistes, le sculpteur et l'architecte, par exemple.

En effet, la couleur, la perspective, le son, le timbre, tout cela dépend beaucoup du milieu d'éclairage ou d'acoustique. L'architecte et le sculpteur, au contraire, ne dépendent pas,—ou très peu,—de ces facteurs physiques.

C'est sans doute pour ces raisons que l'on a comparé parfois la peinture à la musique, et inversement. On compare même cette

dernière à l'architecture. C'est aussi illogique. Ici encore le rapprochement vient des expressions employées : *musique bien construite, sur de bonnes fondations, belle architecture*, etc. Ce ne sont là que des expressions verbales ; puisque la musique est toute de mouvement, elle ne peut avoir de fondations.

Comparez-la plutôt à une locomotive ou à un aéroplane ; cela aura plus de sens. Mais au fond il n'y a qu'une chose à laquelle nous pouvons la comparer : c'est à la littérature.

Cependant, il est intéressant de constater que l'art, par ces tentatives, peut acquérir des qualités nouvelles et que les artistes eux-mêmes y font souvent quelques trouvailles techniques, quoique ces trouvailles ne soient pas toujours celles qu'ils cherchaient. Mais en art comme partout, n'est-ce pas en cherchant une chose qu'on en trouve une autre ?

II

L'EMOTION MUSICALE

{ Il y a autant de différence
entre **comprendre** et **sentir**
qu'il y en a entre **parler** et
écrire.

Doit-on comprendre ou sentir la musique?

Il est évident que les deux sont possibles à la fois. Mais quand un individu déclare qu'il n'a pas compris telle oeuvre, veut-il dire qu'il n'a rien ressenti à son audition? Comprendre et sentir, voilà deux expressions qu'on emploie souvent l'une pour l'autre. Voyons la différence.

〔Comprendre la musique signifie que l'on peut analyser une oeuvre à son audition ou

à sa lecture; c'est-à-dire que l'on peut voir sa structure, son plan, la transformation des thèmes, leurs développements, leur expression, le style de l'auteur, les particularités dans sa tournure mélodique et son choix d'agréments harmoniques, etc... Sentir la musique, c'est pouvoir éprouver de l'émotion en interprétant une oeuvre ou en l'écoutant. Il y a donc dans la musique deux éléments distincts auxquels il faut adresser les expressions comprendre et sentir : c'est la technique et la sensation. L'émotion musicale vient uniquement de la sensation; la compréhension musicale se rattache à la technique, que nous appellerons l'élément intellectuel.]

Il s'agit de savoir s'il existe des oeuvres n'ayant besoin que d'être comprises. Une fugue de Bach, un *Rondo* de Mozart ou un *Jeu d'eau* de Ravel, ne sont-ce pas là des oeuvres qui ne valent que par l'élément intellectuel, la technique? Elles ne sont pas des oeuvres émotives? Il faut s'entendre. Elles sont émotives, assurément, mais pas

dans le sens populaire, pas dans le sens qu'elles donneront, par exemple, le goût de pleurer. Car on peut être ému non seulement de peine, mais aussi de joie, de crainte, de colère, d'amour, de bien d'autres sensations encore, que nous ne savons pas définir. A mon avis ces oeuvres nous émeuvent de joie.

Nous dirons donc que Bach ne nous procure pas uniquement des émotions intellectuelles. Une fugue peut nous émouvoir autant qu'une *Andante* de Beethoven. L'émotion dans les deux cas sera de nature différente, voilà tout. La raison en est que Beethoven a laissé parler son rythme intérieur, a donné cours aux fluctuations de son caractère; dans son cas la musique a suivi l'homme, tandis que chez Bach c'est l'homme qui a suivi la musique. Beethoven semble donc avoir influencé la musique; Bach au contraire fut influencé par la musique. La musique de Bach s'impose, empoigne l'auditoire, pour ainsi dire, par sa puissance rythmique, ses lignes uniformes, sa musicalité pure. C'est une griserie sonore qui engendre à

la longue ce que l'on peut appeler *une émotion musicale pure*.

Les oeuvres de Beethoven, au contraire, nous remuent par ce qu'elles éveillent en nous de forces sentimentales. L'élan, chez lui, est sans cesse contrarié par l'apparition de rythmes et de thèmes nouveaux qui se succèdent comme les événements de la vie. Les oeuvres de ce maître semblent être des fragments de vie humaine; un caractère puissant, aux prises avec ces événements. Aussi, les personnes qui goûtent ces oeuvres ne sont pas toujours celles qui écoutent Bach avec plaisir. La raison de ces préférences ne dérive pas du goût mais bien du tempérament de l'auditeur. (Nous ne parlons pas, bien entendu, de ces préférences dues à l'audition fréquente d'une oeuvre encore moins de ces préférences de parti.)

Maintenant, que doit-on dire, par rapport à l'émotion musicale, de la proportion, de la durée d'une oeuvre? Une oeuvre courte peut-elle faire naître en nous une émotion comparable à celle que nous donnera une

oeuvre de longue haleine, une totalité artistique comme la *Symphonie* de Frank, *Tristan* de Wagner, *L'après-midi d'un Faune* de Debussy, *Prométhée* de Scriabine, les grandes fugues de Bach, etc.? Ces oeuvres portent l'émotion musicale au comble de la capacité humaine. (Aussi beaucoup d'individus ne peuvent-ils pas supporter une telle émotion. Là encore c'est une question de tempérament, de capacité émotive, beaucoup plus que de goût.)

Mais à côté de ces oeuvres vastes, qui ébranlent tout l'être, il y a les oeuvres courtes. Jusqu'à quel point éveilleront-elles l'émotion? Il est bien certain qu'une oeuvre courte peut avoir en elle plus de raffinements qu'une oeuvre même très longue. Tels les *Préludes* de Chopin, qui sont des petits chefs-d'oeuvre. Mais il est évident aussi que ces petites pièces exquises ne peuvent pas, prises individuellement, engendrer cette griserie générale que provoqueront en nous les grandes oeuvres nommées tantôt— pas plus que ne le pourraient un opéra de

vingt minutes, un roman de deux pages, où l'auteur aurait eu juste le temps d'exposer les idées principales.

Dans ce débat sur la proportion d'une oeuvre, beaucoup de confusion règne encore. Il a été tellement prêché contre la grandiloquence, les redites, les développements; on a si souvent parlé d'art synthétique, d'oeuvres en comprimé, de croquis, de silhouettes et d'allusion, que l'opinion de la plupart des gens et des critiques est comme sur une balance, toute prête à pencher d'un côté ou de l'autre, suivant le poids qu'on y ajoute. On a fait dans le début de ce siècle-ci des oeuvres tellement synthétiques, qu'il fallait à certains auteurs, pour réaliser leur pensée, employer des moyens extérieurs à leur art. On voulait qu'une oeuvre fût seulement *esquissée*, juste assez pour suggérer ce qu'elle ne « réalisait » pas elle-même. Toutes ces théories, comme on le pense, ont amené de grands abus, et leur faillite, d'ailleurs, a prouvé ce qu'elles valaient en réalité.

On prétend encore que dans notre siècle tout va très vite, qu'il ne faut pas d'oeuvres trop élaborées. Car le public, dit-on parfois, est toujours impatient de s'en aller ailleurs. Il nous semble, à nous, qu'un individu pouvant disposer d'une soirée entière dans un théâtre est encore capable de consacrer deux ou trois heures à l'audition d'oeuvres musicales. Ceux qui ne le peuvent pas font mieux d'aller dans un théâtre de vaudeville, où l'on peut voir ou entendre des choses courtes, fort jolies d'ailleurs et intéressantes. Mais il ne faudrait pas dire qu'une oeuvre musicale doit finir dès que l'auditoire a *compris* ce qu'elle signifie. Passe peut-être—et encore!—pour ceux à qui la musique n'offre qu'un intérêt intellectuel. Mais ceux qui *sentent* la musique veulent davantage. Autrement, pourquoi réentendrait-on plusieurs fois une oeuvre, si elle est déjà comprise? N'est-ce pas le besoin de nous enivrer musicalement qui nous fait désirer entendre cette oeuvre encore une fois, malgré que nous la connaissions parfaitement? Comme nous

aimons d'ailleurs respirer un même parfum, relire un beau livre, revoir les mêmes tableaux. Que dirait-on, par exemple, d'une pièce de théâtre où les acteurs viendraient nous donner un résumé de leur rôle? Nous *comprendrions*, mais l'émotion serait absente. Car ce qui cause l'émotion qu'on trouve au théâtre, c'est, en plus du langage, évidemment, du jeu des artistes, l'agencement des situations difficiles ou heureuses dans lesquelles se trouvent placés les personnages. En musique, c'est la même chose. Les thèmes d'une oeuvre, qui nous deviennent de plus en plus familiers, sont amenés dans différentes situations où ils doivent agir, soit pour lutter, soit pour se défendre ou pour séduire. C'est de cela que naissent et grandissent peu à peu l'intérêt comme l'émotion en musique.

Au contraire, ces oeuvres en raccourci dont nous parlions tout à l'heure: opéra de vingt minutes, roman de deux pages, tableau littéraire ou drame de cinq minutes, ne sauraient avoir sur le public une influen-

ce émotive supérieure à celle que lui procurera la rédaction d'une annonce bien faite. On a tellement dit, avec raison parfois, que l'emphase est ennuyeuse, que bien des artistes se sont abstenus de tenter des oeuvres de longue haleine uniquement par crainte de tomber dans ce défaut. Mais celui qui a du tempérament ne peut pas se contenter toujours d'un flirt élégant avec l'art; il lui faut mieux. A trop retenir son souffle, d'ailleurs, on finit par l'avaler et on meurt de sécheresse.

III

DU SUJET EN MUSIQUE

La chose qui parle ne peut
être celle sur laquelle on parle.

Il est des problèmes qui semblent n'avoir jamais de solution. Les discussions finissent toujours où elles commencent. Il faut admettre aussi qu'il se glisse souvent des malentendus sur la signification de certains mots.

Par exemple, lorsqu'il s'agit du mot *sujet* il faudrait peut-être faire une distinction, chaque fois que l'on s'adresse à une forme d'art en particulier. Car, enfin, si nous regardons de près, le sujet en littérature n'a certainement pas la même fonction qu'en musique ou en sculpture, etc.

En effet, le sujet littéraire est plutôt la *chose sur laquelle on parle*. Dans la sculpture ou la peinture, l'oeuvre parle d'elle-même, puisque c'est *la chose* qui est représentée soit en symbole ou imitation: en ce cas, *c'est la chose qui parle*.

En musique, le sujet peut être aussi ce que l'oeuvre signifie ou veut signifier. Mais on ne devrait pas utiliser le mot sujet pour désigner un motif sonore, puisque les notes qui le constituent forment pour ainsi dire l'élément constructif de l'oeuvre.

Nous pourrions dire qu'en réalité les différents thèmes se comportent, au cours d'une composition musicale, comme les personnages d'une pièce théâtrale: ils agissent en effet comme ces derniers, selon leur caractère et les événements qui surgissent dans leur vie.

On ne dira pas, par conséquent, que les personnages sont le sujet. Ils servent, au contraire, de moyens expressifs pour atteindre le but que l'auteur s'est proposé.

Il en est de même pour l'oeuvre sono-

re, dont les thèmes-personnages, qui rencontrent aussi les mêmes obstacles, finissent par atteindre, comme dans la pièce de théâtre, le but que le compositeur avait en vue. Et c'est justement ce but,—susceptible d'avoir plusieurs significations,—que nous devons considérer comme sujet, mais non les motifs musicaux eux-mêmes.

D'ailleurs, nous savons comme il est facile de trouver toutes sortes de significations aux oeuvres musicales sans titre,—à une sonate, par exemple. Ces diverses interprétations n'ont aucun rapport avec la pensée de l'auteur; ce sont, en effet, des impressions personnelles que peut nous suggérer toute musique.

Aussi, certains auteurs seraient-ils eux-mêmes très étonnés de tous ces sujets littéraires plastiques ou chorégraphiques qui sont ajoutés parfois à leurs oeuvres!

Cependant, lorsqu'un auteur désire mettre un sujet-titre sur une oeuvre musicale et afin d'éviter un non-sens, il doit naturellement faire *accorder* ce sujet le plus possible

avec le caractère de cette oeuvre. Il faut donc admettre, alors, que dans ce cas le sujet importe en musique autant que pour les autres formes d'art.

Mais la musique se passe de sujet-titre puisqu'elle en suggère différents selon les individus. Et, pour être plus précis, disons donc plutôt *qu'il importe peu qu'une oeuvre musicale ait un sujet-titre*, mais non que *le sujet importe peu en art*, lorsqu'on veut désigner les thèmes d'une oeuvre musicale. En s'exprimant ainsi, on s'épargnera sûrement de confondre un thème musical, un motif sonore avec ce qu'il peut exprimer.

Prenons « Clair de Lune »... Ce que le compositeur réalisera sous ce titre ne peut avoir évidemment qu'un vague caractère.

Pendant que le peintre fixera sur sa toile un coin de ciel, des nuages, un croissant plus ou moins caché, un lac, des arbres, etc, et que de son côté le poète brodera sur ces choses... et ses amours, le musicien, lui, cherchera des harmonies calmes, estompées. Ce sont là, évidemment, leurs rôles respectifs, mais

ici la musique n'est pas descriptive comme peut l'être la peinture ou la littérature : elle est plutôt suggestive, c'est-à-dire qu'elle provoque en nous une sorte de rêve qui s'accroche à des réminiscences et finit par nous émouvoir. Cela ne veut pas dire cependant que cette oeuvre a décrit d'une manière précise un « Clair de Lune » : on aurait pu mettre un autre sujet-titre de même caractère et l'émotion musicale se serait également produite.

En réalité, le sujet-titre d'une oeuvre musicale a pour effet de donner une direction quelconque à l'imagination de ceux qui désirent absolument penser à autre chose en écoutant de la musique... voilà tout. Cela peut aider aussi l'émotion chez ces individus parfois trop lents à la griserie sonore.

IV

LES GOUTS EN CONFLIT AU CONCERT

{ La musique adoucit les
mœurs, mais non les musi-
ciens.

La musique populaire porte en soi le principe même de sa popularité. Ce principe consiste en une ou deux phrases mélodiques plusieurs fois répétées sur des mots différents.

Ces répétitions,—couplets ou refrains,—engendrent peu à peu, du fait qu'on en prend vite connaissance, une agréable atmosphère d'intimité.

En écoutant ces mélodies, même pour la

première fois, un auditoire éprouvera une certaine satisfaction due au peu d'effort qui lui sera demandé pour reconnaître les thèmes — « les airs » comme on dit. Cela explique déjà le succès relativement facile que peut obtenir une oeuvre vocale ou instrumentale, composée sur des airs connus. Dans un auditoire plus ou moins musicien, une fois ces pièces terminées, chacun les connaît par coeur. Aussi les gens qui sortent du concert disent-ils : « J'ai compris », et ils sont heureux.

Au contraire, quand ces mêmes personnes avouent ne pas avoir compris, cela veut dire qu'elles n'ont pas retenu les thèmes, qu'elles ne se souviennent pas des airs. Cela se produit surtout dans le cas d'oeuvres un peu plus compliquées de mélodie et d'harmonie que « En roulant ma Boule » et « Lève ton pied bergère ».

Depuis les romantiques surtout, l'enrichissement harmonique a fini par dérouter l'auditoire qui doit faire plus d'efforts pour deviner les thèmes. Il ne peut dire : « j'ai

compris » qu'après plusieurs auditions. Aussi faut-il reconnaître qu'en face d'oeuvres nouvelles les auditeurs ne peuvent se conduire comme s'il s'agissait d'un arrangement d'airs connus. Nous voulons parler ici, bien entendu, des oeuvres où il y a vraiment du nouveau, de la création; non de ces niaiseries fabriquées à coups de formules qui flattent à peu près toutes les oreilles enfantines, y compris celles de certains personnages qui se jettent dans la critique faute de ne pouvoir, parfois, servir autrement.

La musique digne d'être appelée « de notre époque », celle qui fait faire de *nouveaux pas à la muse*, présente en général beaucoup plus d'innovations que de répétitions de thèmes à la façon de la musique populaire.

Il est évident qu'à la première audition de telles pièces, on n'éprouvera pas l'émotion complète. Il faudra l'entendre plusieurs fois, et à des intervalles assez rapprochés, pour que les souvenirs anciens aident les

nouvelles perceptions. Car il ne faut pas oublier que l'oreille ne s'accorde pas instantanément au nouveau. Elle n'est pas non plus une harpe fixée depuis le commencement du monde, et à jamais soustraite à l'influence de la température. En effet, les impressions sonores venues de l'extérieur altèrent et accordent les fibres auditives. Et comme toute nouvelle sensation, une oeuvre musicale entendue pour la première fois est une sorte d'attaque à l'organisme. La première réaction de ceux qui l'écoutent est une réaction de défense.

Enfin ce qui provoque une émotion totale chez les individus, c'est un fonds de souvenirs existant déjà dans leur organisme à l'état de sensations anciennes, habituelles. Rien d'étonnant alors à ce qu'on prenne plaisir à écouter un morceau connu bien exécuté. Rien d'étonnant non plus si l'on peut éprouver une sensation douloureuse en écoutant une oeuvre nouvelle mal exécutée.

Mais en plus de ces réactions de défense

contre toute agrégation sonore nouvelle, il y a aussi chez l'auditeur, même musicien,—c'est-à-dire celui qui entend beaucoup de musique,—une autre réaction, due à ses préférences.

Car chacun fait son choix de sons, comme d'ailleurs son choix de couleurs, et se compose ainsi une sorte de collection sonore. A ce point de vue, nous sommes tous un peu collectionneurs, et recherchons d'instinct, en écoutant de la musique, ce qui pourrait se rapprocher de notre collection. Il est toujours intéressant de le constater par l'effet produit sur un auditoire.

Par exemple, une pièce semble avoir l'approbation générale du public. Les applaudissements laissent supposer que tous les gens sont du même avis. Eh bien, savez-vous que votre voisin de droite n'applaudit pas toujours pour la même raison que le monsieur assis à votre gauche? Quelques mesures, quelques accords, dans cette oeuvre, ont touché le premier auditeur; mais le second applaudit pour un tout autre pas-

sage qui l'a ému, ou simplement intéressé. En réalité, ces deux personnes ont trouvé dans la pièce quelque chose qui s'apparente à leur collection personnelle. Chaque auditeur fait donc, en somme, une analyse de ce qu'il entend. Le point culminant, pour lui, c'est le passage qui touche à sa collection, le reste, il l'accepte par indulgence ou sympathie. Et plus il y aura de passages à sa portée, plus il jugera l'oeuvre intéressante et belle.

C'est pourquoi il faut être prudent quand on lit un compte rendu de concert. Si l'auteur du compte-rendu parle d'après ses préférences, sa collection, il se peut fort bien que son jugement soit inégal. Cela se produit invariablement dans le cas de nouveautés. Les critiques professionnels de tous les temps se sont laissés prendre à ce piège, quand ils n'exagéraient pas dans le sens contraire, celui de l'éloge dithyrambique, de crainte de se tromper. Il faut bien dire aussi que les critiques qui signent leurs articles sont dans une mauvaise posture. Ils sont

presque forcés, sous peine de contradictions fréquentes... de s'arrêter dans une seule attitude.

D'aucuns, cependant, sont plus versatiles; ils écouteront moins la musique que les impressions des autres. Or, il pullule des touche-à-tout qui s'arrangent pour jeter des potins, des commentaires malveillants, dans l'oreille de ceux qui sont chargés des comptes-rendus. Ces brouillons opèrent à la sortie des concerts ou par téléphone. On pourrait les appeler de petits vendeurs de bêtes noires.

Enfin d'autres critiques tournent la difficulté en écrivant des articles ambigus, où l'éloge et le blâme sont adroitement sous-entendus et mêlés; quelque point d'interrogation leur ménage une porte de sortie pour les articles suivants. Au moins, cela est prudent.

Nous nous rappelons qu'en Europe, les plus justes compte-rendus de concerts que nous ayons lus étaient toujours sans signature. Ceux qui les écrivaient ne nous don-

naient jamais l'impression d'être des chapelains de communautés musicales adverses. Quelques phrases mettaient souvent les choses — et les gens — en place. Au contraire, les grands prêtres de la critique officiaient debout sur leur signature et bras tendus. Mais nous ne pouvions presque jamais nous fier à leur parole, puisqu'ils n'adoraient pas les mêmes dieux. On eut dit que ces mystiques de la musique se servaient d'elle pour faire de la belle littérature.

De cette tendance est d'ailleurs sorti le dernier né en fait de genre littéraire : « la critique des critiques ». Celle-là veut être une mise au point de la critique, une sortie de cour d'appel, avec un seul juge. En lisant les articles du premier et du deuxième jugement, on s'aperçoit qu'ils traitent de tout autre chose que du sujet en question.

Dans ce domaine de la critique, l'art d'écrire pour ne rien dire semble triompher avec une déconcertante facilité. Il ne faut pas confondre les prestiges du style avec le fonds, qui est la vraie critique. Un joli ra-

mage peut avoir un attrait littéraire et satisfaire des amis; mais il n'instruit ni ne satisfait ceux qui s'intéressent sérieusement aux concerts ou aux expositions.

Certains critiques se prennent tellement au sérieux qu'ils semblent dire:—il y en a même qui le disent effectivement,—« écoutez-moi, goûtez mon style, appréciez ce que je dis; quant à la musique, inutile d'y porter trop d'attention; je guiderai vos oreilles par mes phrases harmonieuses ».

Autrement dit: prenez l'ombre pour la proie. Mais au Canada ces cas ne se produisent pas souvent; il y a bien certains musiciens qui écrivent couramment des chroniques contradictoires, à la fois pour et contre quelqu'un, mais cela est pardonnable; il faut vivre, et, pour vivre, s'il faut écrire, peu importe ce que l'on dit, pourvu que la colonne soit remplie.

V

LA MEMOIRE MUSICALE

La narration est du domaine
du souvenir.

La création est plutôt du
domaine de l'oubli.

On est toujours surpris de cette faculté qu'ont certains individus de pouvoir reconnaître n'importe quel son ou accord, mais la même faculté existe pour les couleurs et personne ne la trouve si extraordinaire.

En effet, tout le monde ou à peu près, distingue le bleu du vert, du rouge, ou du blanc. Et tout le monde ne distingue pas à l'audition do, de mi, de la ou de fa, etc... Pourquoi cela? D'abord, c'est que l'ouïe n'est pas aussi généralement développée que

la vision. Mais il y a d'autres causes bien plus profondes que nous allons essayer d'étudier.

Nous pouvons admettre qu'il y a trois sortes de mémoires chez l'être normal. La mémoire stable des choses, la mémoire associative, et enfin, la mémoire qu'on rattache plutôt au système musculaire que nous appellerons la mémoire d'attitudes musculaires.

La mémoire stable ou fixe des objets visuels, sonores, tactiles, etc... est celle qui peut être comparée à la photographie. Le système nervo-musculaire des individus qui la possèdent, pour l'audition par exemple, est continuellement dans une même tension. On reconnaît ces personnes par une certaine raideur physique ou bien par une sorte de lenteur intellectuelle.

Les impressions auditives de ces sujets n'éprouvent pour ainsi dire aucune altération une fois reçues.

Il en est tout autrement de la mémoire associative. Celle-ci, en effet, se distingue

de la précédente par le manque de stabilité, de fixité des impressions reçues ; on dirait ici que le système nervo-musculaire ne reste jamais dans la même tension ; il vacille sans cesse.

On reconnaît encore ces personnes par leur aptitude à la dépression suivie d'enthousiasme.

C'est cette mémoire altérante des souvenirs qui forme ce qu'on appelle le rêve ou l'imagination. C'est elle en effet que l'on désigne quelquefois du nom de subconscient de faculté créatrice, etc...

La troisième mémoire que nous désignons sous l'expression d'attitude musculaire, est justement celle qui se localise dans nos muscles par la répétition de certains mouvements, de certaines actions.

Tout le monde, évidemment, possède cette mémoire, à moins d'être paralytique de naissance, ou dans la contemplation permanente.

Cette dernière forme de mémoire qui semble assez secondaire sert pour ainsi dire

d'intermédiaire entre les impressions extérieures et nos efforts d'activité. Elle est comme une sorte de réservoir de nos attitudes volontaires. Nous plaçons donc nos efforts intellectuels dans nos muscles puisque ce sont eux qui en gardent l'attitude, et même la tendance à l'action.

Il est facile d'en avoir une preuve en regardant la patte d'une araignée, détachée du corps, qui continue cependant à se mouvoir. Ce mouvement isolé d'une patte d'araignée est donc tout simplement la mémoire d'attitude musculaire. Chez les humains, il arrive que cette mémoire d'attitude musculaire soit tellement forte que non seulement un membre bouge de lui-même mais que tout l'être se meut sans l'intervention du cerveau, comme un automate. Certaine forme de somnambulisme doit être produite par cette mémoire d'attitude musculaire, véritable réminiscence d'actions.

Au point de vue musical, quel est le degré d'importance de ces trois sortes de mé-

moires et dans quelle occasion servent-elles avec le plus d'efficacité?

Il est bien certain que pour l'exécutant, surtout le violoniste et le violoncelliste, ainsi que le chanteur, la mémoire stable des sons est d'un grand secours. Si parfois le musicien joue faux, c'est plutôt attribuable à sa technique.

La seconde mémoire, *l'associative*, est certainement la plus fréquente et peut-être la plus riche en possibilités productives.

C'est d'elle que se forme la *création* musicale par exemple, puisque créer, c'est en somme altérer le passé.

Il est reconnu que le compositeur qui possède la mémoire stable des sons a une imagination peut-être moins variée et, il va sans dire, moins riche et moins neuve que celui dont la mémoire sonore s'altère sans cesse.

La troisième mémoire, *d'attitudes musculaires*, peut sauver un pianiste d'une catastrophe par l'automatisme qu'elle développe. Il y a des instrumentistes qui possèdent à un tel degré cette mémoire d'attitudes muscu-

lares, qu'ils sont capables d'exécuter des pièces entières sans du tout penser à ce qu'ils font. D'autres liront une partie de roman pendant qu'ils jouent une fugue de Bach. Ces cas sont exceptionnels, mais ils prouvent un fonctionnement de premier ordre nervo-musculaire. Ces individus ont certainement des grandes dispositions physiques pour la virtuosité.

Il est donc possible de prévoir, après un court examen de ces trois mémoires quelles seront les vraies aptitudes musicales chez celui qui se livre à cet art. Quoiqu'il soit possible de développer ces différentes mémoires, on voit toujours une indication quelconque, même chez les commençants. Bien des personnes étudient un instrument pendant toute une vie sans jamais atteindre la moitié du résultat qu'elles auraient eu peut-être avec un autre, ou dans la composition.

Au point de vue pratique, nous voyons que certaines expériences aideraient beaucoup à choisir et à classer les étudiants en musique.

VI

SUR L'INTERPRETATION

Voir juste, c'est voir beau.

Nous sommes bien loin actuellement de l'imprimerie musicale ancienne. Depuis la gravure à la main jusqu'à la photographie, il y a un pas de géant. Mais de la photographie musicale au disque, le progrès est encore plus considérable.

Ce dernier moyen, le disque, est-il utilisé autant qu'il devrait l'être?

Nous savons qu'actuellement cette industrie est aux mains de compagnies qui l'exploitent le mieux possible à leurs bénéfices. On vend des disques pour la danse et pour distraire, mais bien peu pour l'étude. Il y

a évidemment beaucoup de pièces qui sont sur disques. Et déjà plusieurs professeurs ou exécutants les utilisent comme modèles ou exemples. Mais combien d'oeuvres sont restées ignorées ou non jouées, faute d'exemples pour en faciliter l'étude.

La plupart des oeuvres modernes ont été connues dès le moment où il y eut un assez grand nombre de virtuoses décidés à les exécuter. En effet, si les étudiants en musique entendaient plus souvent des exemples, il est certain qu'ils économiseraient un grand nombre de leçons. La plupart des professeurs ne sont pas toujours en doigts, en voix ou en archet pour donner eux-mêmes ces exemples. Leur rôle est surtout d'observer et de donner des moyens techniques et d'interprétation. Il serait donc presque nécessaire que toutes les pièces aient deux impressions : une sur papier pour la vue, une autre sur disque pour l'audition. Les oeuvres ainsi éditées intéresseraient davantage les élèves et les études seraient moins longues et moins arides.

Les magasins de musique en feuilles, — uniquement en feuilles —, n'auraient plus alors leur raison d'être. Lorsqu'un élève demanderait telle pièce, on lui remettrait non seulement un rouleau de musique, mais aussi le disque imprimé par l'auteur ou par des musiciens expérimentés. Sans demander que ces disques soient l'unique manière d'interpréter, ils montreraient au moins une bonne exécution que chacun imiterait un peu à sa façon, avec ses moyens et sa personnalité. Libre ensuite de chercher une autre interprétation.

Mais la musique imprimée sur papier aura toujours ceci de très important qu'il est plus facile d'y voir le phrasé, de l'analyser à loisir, que de le retenir seulement à l'audition. C'est pourquoi même une excellente exécution et interprétation sur disque ne devraient pas laisser l'auteur indifférent à l'impression sur papier; c'est-à-dire qu'il ne devrait pas négliger les détails du phrasé tel qu'il le veut pour surveiller seulement

l'exécution sur disques. Car autrement on ne pourrait jamais se comprendre.

Cependant, au sujet des signes d'expression et du phrasé en général, il est bien vrai que beaucoup d'auteurs feraient mieux de confier leurs manuscrits à des spécialistes. Tous les compositeurs ne prennent pas le temps d'étudier à fond la question du phrasé et des indications techniques. Quand on voit les premières éditions des oeuvres de Bach, de Beethoven ou de Chopin, on s'aperçoit que même ces auteurs, comme bien d'autres, n'étaient pas encore fixés sur les détails d'exécution et d'expression. C'est grâce à certains virtuoses que ces oeuvres ont manifesté peu à peu la vie réelle qu'elles avaient en puissance. Des observateurs, des analystes ont, par la suite, formulé certaines règles d'expression que nous devons encore suivre.

Il arrive pourtant que des éditeurs, voulant lancer une édition nouvelle des oeuvres classiques ou romantiques, s'adressent à des virtuoses, pianistes, violonistes, chanteurs,

etc., ou même à des compositeurs et leur demandent d'en faire une interprétation personnelle. Dans bien des cas, cette revision ne consiste qu'à mettre le nom du musicien sur la couverture et à changer quelques lignes d'expression.

Certaines de ces éditions ne devraient pas exister. Les professeurs et les élèves qui se fient à « ce qu'on écrit » donnent parfois une idée de ce que peut être une mauvaise édition. Nous connaissons des pièces pour violon, par exemple, qui portent les mêmes indications du phrasé que pour le chant; des pièces pour piano dont les notes finales d'un dessin mélodique sont séparées comme si ce dessin devait être exécuté par un violoniste.

Nous pourrions donner mille exemples des erreurs de phrasé de certaines éditions « revues et corrigées » par un *grand nom* lequel parfois n'a même pas du tout regardé ces oeuvres.

Les coups d'archet qui exigent un déplacement des mains et des bras du pianiste, les accents et les respirations du chanteur

ou des instruments à vent, tout cela, qui tient du phrasé et de l'expression, comporte des études sérieuses dont on ne se doute pas assez.

Il y a dans ce domaine de l'écriture musicale encore beaucoup de tâtonnement. La spontanéité de l'impression sur disque résoud évidemment toute la difficulté. C'est pourquoi, si l'exécution et la reproduction sont bonnes, le disque vaudra plus que la musique en feuilles. Mais, comme nous disions plus haut, les deux devraient être obligatoires dans les études sérieuses. Ainsi, on aurait moins de ces non-sens que même des supposés virtuoses affichent en concert ou dans leur enseignement.

VII

MUSICIENS ET ACTEURS

{ Un caractère unifié, en musique, est aussi difficile à isoler qu'un corps pur en chimie.

「Pour qu'un acteur puisse interpréter un rôle avec le plus de réalisme possible, il doit naturellement pouvoir s'identifier lui-même avec le personnage qu'il représente. Autrement dit, il emprunte le caractère propre des individus dont il imite l'existence. C'est pourquoi l'acteur véritable est un être capable de se dépersonnaliser, chaque fois qu'il entreprend la tâche de remplir un rôle au théâtre. Aussi, dans sa vie réelle, cet artiste montre généralement un état d'esprit

moins unifié que la plupart des gens ordinaires. Cela provient évidemment du souvenir des différents personnages qu'il a déjà interprétés et dont la persistance en lui suffit à modifier sa conduite dans mille circonstances.]

En effet, il est très difficile de savoir quelle est l'influence qui fera agir de telle ou telle manière ces individus pétris de tant de personnalités : ces « multi-personnalités, » si l'on peut s'exprimer ainsi. Ils sont parfois les plus décevants de la terre. Quand nous pourrions penser qu'ils doivent se comporter normalement suivant les événements qui se présentent, ils accomplissent toute autre chose et donnent ainsi l'impression d'être irréfléchis ou excentriques.

Souvent, ce n'est que l'influence d'un de ses rôles-personnages qui a dominé à ce moment dans son esprit.

Il n'en est pas ainsi seulement pour l'acteur, mais pour presque tous les individus. Et on peut dire que chacun de nous agit sous l'influence de trois facteurs qui se par-

tagent l'honneur de nous gouverner. Ces facteurs sont très puissants et bien peu d'hommes sont capables de se soustraire à eux.

Le premier facteur, le plus profond, le plus naturel aussi, est sûrement l'ensemble des personnalités dont nous héritons en naissant. Appelons-les *nos personnalités héréditaires*.

Le second facteur est formé, lui, des souvenirs éducationnels qui font de nous un être social. Nous les appellerons *les personnalités acquises*. Enfin, ce qui constitue le dernier facteur d'influences, ce sont *nos personnalités empruntées*, celles que l'on imite sur notre entourage.

Avec cet ensemble de facteurs d'influences, nous pouvons voir qu'il est déjà difficile de découvrir un caractère unique en chacun de nous. Raison de plus pour l'acteur, qui, lui, non seulement possède ces facteurs, mais aussi les personnages qu'il a interprétés.

Chez les musiciens, plus particulièrement

les compositeurs, les mêmes influences se manifestent. Ils sont susceptibles, en écrivant leurs oeuvres, d'agir sous le pouvoir de leurs personnalités héréditaires, acquises ou empruntées. Ils imiteront les musiciens de leur entourage (ou connus) ou bien ils resteront sous le joug de leur moi éducationnel (leurs études); enfin, ils subiront les tendances profondes de leur nature propre (héréditaire). Mais, à part cela, le compositeur est lui-même un acteur. Plus il pénétrera les sujets ou les sentiments qu'il veut exprimer, plus sa musique aura atteint sa mission. Et peu importe les genres qu'il touchera: profane, religieux ou philosophique. Il n'est pas nécessaire qu'il soit lui-même un profane, un religieux ou un philosophe, pour rendre ces sentiments avec une réelle émotion. Pas plus qu'un acteur ne doit être prêtre, détective ou bandit pour pouvoir jouer ces rôles au théâtre avec le plus de réalisme possible. Ce qui compte en art, c'est la fin: l'émotion adéquate au sujet ou au sentiment exprimé.

Il est donc ridicule de prétendre comme certains critiques, que pour écrire, par exemple, de la musique d'église, il faut être spécialiste, ou religieux soi-même. Il ne s'agit que d'être bon interprète. Voilà tout.

VIII

LE JEU EXPRESSIF

{ Jouer avec âme, c'est jouer
avec ses muscles. Sans âme,
c'est jouer avec ses nerfs.

On se servait autrefois d'une expression très jolie pour désigner le jeu expressif d'un musicien : « Il joue avec âme ». Cela signifiait tout : tempérament, puissance musculaire, toucher délicat et nuancé, etc.

Actuellement, les virtuoses ont fini par découvrir certains procédés techniques qui leur permettent d'analyser leurs mouvements et d'exprimer toutes les nuances de leurs sentiments.

Nous allons étudier ici brièvement quel-

ques procédés techniques qui se rapportent surtout au piano. Le toucher de l'orgue n'ayant aucun rapport avec le descendant du clavecin, il ne sera donc question que du clavier moderne à marteaux. D'abord, nous pouvons diviser la technique du piano en trois parties : le legato, le staccatto et l'expressivo. Comme les sons du piano s'obtiennent par des marteaux frappant les cordes, nous pouvons dire qu'en principe il n'existe pas de legato réel comme celui du violon ou de l'orgue.

Exécutons une gamme avec le maximum de liés des doigts, nous n'aurons pas plus de sons liés que si elle est jouée par le détaché, le staccatto des doigts. En général, ce qui rend certaines exécutions confuses, même sans pédale, c'est surtout des legato, c'est-à-dire des efforts pour jouer lié là où cela n'est pas nécessaire. On semble oublier que le son se prolonge dans notre oreille pendant quelques fractions de seconde ; les sons se trouvent donc liés les uns aux autres dans notre entendement, comme le sont les

images successives du film cinématographique dans notre vision. Il n'est donc pas utile de vouloir tant lier les sons au clavier quand nous savons déjà qu'ils le sont dans notre audition.

Si on tenait plus compte de ce fait, je crois que beaucoup d'oeuvres gagneraient en clarté. Enlevez les liaisons sur certains groupes de notes et vous verrez le jeu s'alléger, prendre des ailes.

Il y a donc une grande différence entre les procédés techniques du piano que l'on enseigne aux débutants et ceux d'un grand virtuose. N'y a-t-il pas une perte de temps considérable dans les études de cet instrument, faute de ne pas toujours commencer par les procédés définitifs. Il y a tellement de recueils d'exercices de toutes espèces, que les professeurs se croient obligés de les faire tous apprendre à leurs élèves. La plupart de ces recueils n'étant faits qu'en vue du commerce, bien peu d'entre eux contiennent les éléments nécessaires pour faire réaliser des progrès rapides et complets.

La technique staccatto est, je crois, la moins développée. Le staccatto du doigt pour la rapidité est complètement nul chez bien des jeunes pianistes. Pour eux, il ne semble y avoir qu'un seul détaché, celui qui s'exécute en éloignant vivement la main des touches. Cependant, il y a au moins huit sortes de staccatto, selon le degré de force et de vitesse employé, qui sont réparties sur le staccatto des doigts, du poignet et du bras.

C'est surtout par ces différents détachés que la musique de piano garde le caractère d'instrument à cordes frappées.

La technique du jeu expressif proprement dit donne aussi aux exécutants l'occasion de montrer leur habileté à faire chanter le piano par différents procédés d'attaques. Nous pouvons résumer ces moyens en disant qu'une sonorité chantante, chaude et intense s'obtient en général par une plus ou moins grande pression des doigts sur les touches.

Mais, ici, on ne s'entend pas très bien sur

l'efficacité de cette pression. Les uns disent qu'en pressant la touche après l'avoir attaquée cela ne peut pas modifier le son; les autres au contraire prétendent que ce moyen altère sensiblement le son. A mon avis, on se trompe des deux côtés. Voici quelle influence ce procédé exerce sur la sonorité du piano. En continuant de presser la touche que l'on vient d'attaquer, on stabilise le reste de la main et alors la touche suivante que l'on joue est enfoncée plus solidement. La pression a donc pour effet, non pas de modifier le son que nous tenons sous notre doigt, mais le son suivant. Ce moyen oblige, pour ainsi dire, l'élan du doigt qui succède à ne pas s'arrêter sur la touche avant de l'enfoncer. Voilà le rôle de la pression sur les touches; elle n'affecte pas le son déjà entendu, mais celui que l'on va jouer.

Comme on le voit, la technique du piano peut, jusqu'à un certain point, s'analyser comme toute autre action. Mais de là à enseigner aux élèves quels sont les centres nerveux qui font fonctionner tel ou tel mus-

cle, à faire étudier aux élèves pendant des années la cause des mouvements du biceps, du triceps ou des muscles du cou, il y a de la distance.

On n'enseigne pas à un cheval comment devenir virtuose de course en lui expliquant les reflexes des jambes ; mais on lui procure plutôt le moyen d'exercer ses muscles en le faisant courir.

Le pianiste se fait des muscles par tel ou tel mouvement qu'il répète. C'est au but, au son qu'il doit penser, et non aux causes de ses mouvements.

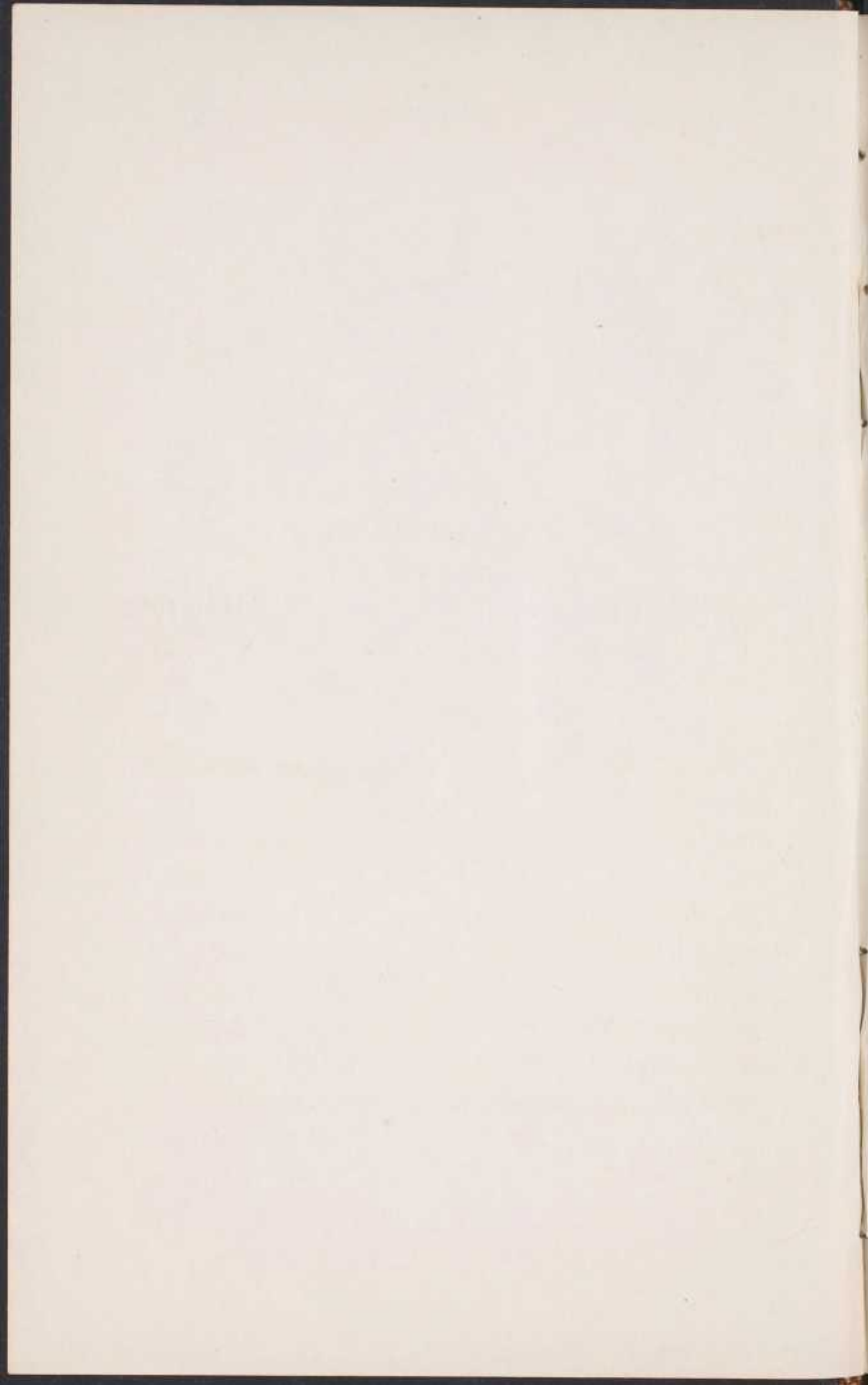
Evidemment, ces sortes d'enseignement prêchées du haut d'une tribune ont beaucoup d'attrait pour les élèves imbus de principes, mais non de pratique. Nous comprenons pourquoi les résultats sont nuls. On ne donne pas des cours de piano comme des cours de métaphysique et de psychologie.

Les exemples, la direction, la démonstration des différentes techniques suffisent à renseigner et à guider l'étudiant. Il n'est

pas nécessaire de remonter au déluge pour lui indiquer comment mouvoir les bras et les doigts.

DEUXIEME PARTIE

LE NATIONALISME EN MUSIQUE



I

LE FOLKLORE, SOURCE D'INSPIRATION

Le Folklore, tel qu'on le comprend en général, est une mine d'or pour tous ceux qui ont besoin d'un schéma.

Pour un compositeur, créer des mélodies nouvelles est une grande joie. Il serait au contraire vite dégoûté de la musique s'il devait toujours s'inspirer de chants écrits par d'autres compositeurs. C'est pourtant ce que proposent nos folkloristes quand ils suggèrent aux musiciens canadiens de puiser leur inspiration dans nos vieilles mélodies populaires, afin de faire école nationale.

On ne devrait pas conseiller quelque cho-

se sans savoir au juste de quoi l'on parle. Et je crois qu'il y a confusion dans l'interprétation du mot terroir en musique. Il est bon naturellement que certains s'occupent d'antiquité, et fassent oeuvre d'histoire, de classification, ou d'harmonisation. Mais il serait mauvais que tout le monde soit amateur d'antiquité, car la véritable création ne pourrait jamais se produire.

Ainsi on propose que les musiciens d'aujourd'hui et ceux de l'avenir s'inspirent, pour créer une école canadienne, des chants populaires composés il y a plusieurs siècles. Mais les compositeurs de ces chants eux-mêmes, n'avaient-ils pas eu une source d'inspiration qui était la nature? Et cette nature ne pourrait-elle pas encore inspirer directement les compositeurs de notre temps? Ne pourraient-ils, puisant à cette même source, et avec les moyens dont ils disposent, créer du nouveau?

Et nous savons d'ailleurs que la véritable inspiration canadienne dans notre vieux folklore se trouve bien plus dans le texte

littéraire que dans les mélodies. Celles-ci ne sont, le plus souvent, qu'une déformation des chants populaires français ou des chants liturgiques.

C'est là que gît la confusion. On nous parle de cinq à six mille chants populaires canadiens, incontestablement très beaux, écrits dans ces derniers siècles et inspirés de notre pays, de ses habitants, de ses paysages, de sa faune et de sa flore. Mais, répétons-le, c'est le texte de ces chants qui est d'un caractère national, et non pas les mélodies imposées sur ce texte ou accolées à lui.

Et si l'on nous dit que ces chants anciens sont une mine d'or, c'est bien possible pour les amateurs d'antiquité, mais pas nécessairement pour les compositeurs. Ceux-ci peuvent bien écrire, sur un texte littéraire également inspiré de notre pays, des mélodies nouvelles. Leur musique devrait même exalter davantage le terroir que celle des premiers troubadours, puisque le caractère de la nation canadienne est plus affirmé qu'au-

trefois. Nous sentons et comprenons mieux la nature même du pays.

Nous ne sommes plus tout à fait des Français. Nous nous sommes transformés, qu'on le veuille ou non. Alors, pourquoi faire revivre une sensibilité qui n'est presque plus la nôtre?

Notre musique actuelle n'a donc pas à se greffer sur les premières importations françaises, si dignes qu'elles soient. Elle ne doit pas toujours essayer de puiser à une source d'inspiration qui est de plus en plus étrangère à notre mentalité, à notre tempérament. Ce serait forcer le naturel; et ce n'est pas de cette manière que furent produits les chefs-d'oeuvre.

Où sont, par exemple, les thèmes du folklore dans les pièces de Debussy, de Ravel, de Fauré, de Chopin, de Tiliemann, de Mozart, de Beethoven, de Bach, de Wagner, de Scriabine, de Franck, et même de Moussorgski et de Stravinski? Qu'est-ce que cela signifie pour ces musiciens: « s'inspirer des chants du folklore »? Et pourtant, où trou-

vons-nous la musique en dehors de ces maîtres?

Est-ce que Bach aurait fait oeuvre plus nationale en se servant toujours de thèmes populaires dans ses fugues? Etait-il moins capable que les paysans de son pays de créer de savoureuses mélodies nouvelles? Un véritable artiste n'est-il pas toujours près de la nature? C'est enfantin, quand on y réfléchit.

Il y a certainement erreur dans l'esprit de ceux qui proclament comme source d'inspiration les thèmes du folklore. Leurs intentions sont bonnes, mais ils confondent l'oeuvre littéraire et l'oeuvre musicale.

Est-ce que, à leur avis, tout artiste devrait s'inspirer de son pays? Le littérateur, poète ou romancier, devrait d'abord parler la langue de son pays avec ses transformations et expressions particulières. Cela paraît assez juste. Le peintre et le sculpteur, de leur côté, devraient s'attacher aux paysages et aux personnages du milieu où ils vivent. C'est

encore très bien dans la mesure où ces arts sont d'imitation.

Et le musicien, qu'aurait-il à faire au juste pour être dans la note nationale? Imiter les chants des oiseaux, les bêlements des moutons, les hurlements des loups, les coincoin des canards sauvages, ou le bruit des chutes de Montmorency? En réalité c'est à peu près tout ce qu'il aurait à faire, puisque nous parlons toujours d'art imitatif. Il ne peut évidemment pas décrire la démarche d'un paysan ou une maison de campagne en musique pure, sans texte littéraire, car la musique n'est pas une langue à tout faire, et il y a d'autres formes d'art pour cela: la littérature, la sculpture ou la peinture.

Donc le compositeur canadien de nos jours qui veut faire du folklore dans le vrai sens du mot (en dehors des vieux chants importés d'Europe vers le 17ème siècle) pourra réussir en décrivant toutes les scènes du pays qui lui plairont: tempêtes, couchers de soleil, fêtes à la campagne ou à la ville, mais à une condition: celle d'écrire sa mu-

sique sur un texte littéraire exprimant ces diverses scènes.

Ce texte, qui sera nécessairement chanté, inspirera sa mélodie nouvelle, son harmonie, son orchestration. Et nous serons en présence d'une véritable création, ayant sa source d'inspiration là où elle doit être : dans la nature du pays, mais non dans les mélodies des compositeurs primitifs. Ainsi le plaisir de créer se manifestera dans chaque époque musicale, et on pourra voir au moins ce qui différencie ces époques.

C'est de cette manière, il me semble, qu'il faut comprendre le folklore en musique. Il ne faut pas le confondre avec un bout de thème populaire plus ou moins transformé, apparaissant tout à coup dans une pièce. Il est vrai que Stravinski a employé parfois ce procédé. Mais ce n'est pas pour cela qu'il représente quelque chose de la nationalité russe. Il y a, nous l'avons vu, des causes bien plus profondes qui font qu'un auteur exprime sa race sans même le vouloir.

II

LES DIFFERENTES LANGUES MUSICALES

{ L'art est la langue poétique
de la science.

On dit couramment que la musique est un langage; il serait plus juste de dire que dans la musique il y a plusieurs langues.

Par exemple la langue musicale de Bach n'est évidemment pas celle de Schumann ou de Debussy. Leurs principes sont très différents, comme aussi les impressions et les émotions qu'elles font naître en nous. C'est une tout autre sensibilité qui a engendré, disons, un concerto de Bach, un lied de Schumann ou un prélude de Debussy.

Nous pourrions multiplier les exemples pris dans le passé ou dans le présent, et nous verrions qu'il y a, en effet, plusieurs langues musicales, et que les principes des unes n'expliquent pas les autres.

Aussi lorsqu'un auditeur a la sincérité d'avouer qu'il ne comprend pas telle musique, il s'exprimerait mieux en disant qu'il ne connaît pas cette langue. Mais il semble toujours plus convenable de dire « je ne comprends pas » que de dire « je ne connais pas. »

FAMILIARITE NECESSAIRE

Pour connaître une langue, parlée ou musicale, il faut la pratiquer, ou tout au moins savoir l'entendre, la lire, l'analyser.

Aujourd'hui, on est généralement d'accord sur les langues classiques et romantiques. C'est-à-dire qu'après avoir réentendu plusieurs fois les oeuvres de ces époques, elles nous sont devenues familières. Elles

ont pour ainsi dire fixé dans notre entendement un état sonore héréditaire.

En présence d'oeuvres nouvelles, plus ou moins bien exécutées, la conscience musicale de chacun de nous est tout d'abord déroutée. C'est-à-dire qu'elle ne suit pas le chemin habituel des émotions connues, celui où la mènent les oeuvres anciennes. Cela est dû sans doute à ce que l'émotion musicale, comme les autres, est provoquée surtout par des réminiscences.

En effet, plus nos souvenirs sont anciens, plus vite sont déclanchées les émotions qui s'y rattachent. Au contraire, nos perceptions présentes, c'est-à-dire nos nouvelles visions ou auditions, ne peuvent provoquer en nous que des commencements d'émotion. C'est pourquoi lorsqu'il s'agit d'oeuvres musicales assez familières, il y a moins de conflit entre la raison et l'émotion. L'équilibre qui s'établit en nous donne alors une sensation de quiétude et de compréhension.

EMOTION ET RAISON

Mais en présence de langues nouvelles, il y a un grand conflit : l'émotion cherche plutôt à comprendre tandis que la raison cherche au contraire à s'émouvoir. De cette lutte ressort une impression plus ou moins désagréable selon les individus ; c'est cette impression qui peut nous faire dire de bonne foi que certaine musique passe bien haut au-dessus de nos têtes.

Il ne faut pas oublier cependant que l'on peut aujourd'hui planer dans les nuages sans perdre nécessairement la tête : l'aviation est assez sûre pour cela. Et la musique aussi. Il est vrai que certaines personnes n'aiment pas trop s'élever, — elles ont facilement le vertige. Mais ce n'est pas une raison pour croire que tous les aviateurs sont des téméraires.

Sentir et comprendre toute musique nouvelle (toute langue nouvelle) en première audition est donc une chose presque impossible, même pour les musiciens. Car, puis-

que chaque langue a ses principes techniques, il faut naturellement les connaître avant de pouvoir les apprécier. Autrement c'est vouloir comprendre et goûter un discours fait en allemand lorsqu'on n'en connaît pas un mot.

Enfin, puisqu'il y a plusieurs langues musicales, quels sont les principes qui les différencient?

TROIS ETATS DISTINCTS

Nous n'étudierons pas ici tous les idiomes musicaux. Prenons seulement trois états distincts de la musique : la langue de l'époque de Bach, celle du temps de Schumann, et enfin celle de la période impressionniste—Debussy. Le principe technique au temps de Bach consistait dans la superposition de plusieurs mélodies. L'époque romantique, au contraire, a tendance à ne garder qu'une mélodie, en la décorant généralement d'un ensemble harmonique, un accompagnement.

Chez Debussy, il y a plutôt recherche

d'une atmosphère sonore persistante, on est tenté de dire stagnante, presque uniquement harmonique. Les contours harmoniques ne sont plus des thèmes comme au temps de Bach ou de Schumann, mais plutôt des illuminations dans les agrégations harmoniques, des reliefs.

Il est assez curieux de constater, en effet, que la musique, depuis l'époque de Bach jusqu'à Debussy, semble avoir évolué d'un ensemble de mélodies à un ensemble harmonique.

Il y a sûrement beaucoup de différence entre une fugue de Bach, un nocturne de Chopin, un lied de Schumann et une mélodie de Debussy. Et dans ces oeuvres nous voyons clairement les trois principes dont nous venons de parler.

Mais il n'y a pas que les langues que nous venons de mentionner. Il y a d'autres dialectes, qui se forment, et durent plus ou moins longtemps.

PRINCIPE TECHNIQUE

Lorsqu'un groupe de compositeurs s'exprime dans un de ces dialectes, il forme ce qu'on appelle une école.

Pour goûter, à l'audition, les oeuvres des différentes langues, des différentes écoles, il faut naturellement se familiariser avec leur vocabulaire, et entendre beaucoup de musique écrite d'après leurs principes.

Ce qui sépare la musique allemande classique de la musique française actuelle, par exemple, ce n'est pas une différence d'accent comme on le dit parfois, mais bien de principe technique.

Il en est de même pour la musique russe, espagnole, ou américaine. Ce sont divers dialectes qui comportent leurs principes comme les langues parlées. Ce qui rend la langue française différente de l'anglaise, ce n'est pas seulement un accent, mais tout un agencement particulier des lettres de l'alphabet, et toute une syntaxe.

En musique, c'est la même chose. Nous

distinguons une langue d'une autre par les agencements particuliers des douze sons de notre alphabet sonore. Ces diverses manières d'agencer les sons de notre échelle musicale sont à la fois mélodiques, harmoniques et rythmiques. C'est-à-dire que la mélodie prend des tournures spéciales selon les degrés de l'échelle utilisée comme gamme. Une mélodie écrite dans la gamme de DO majeur sera tout à fait différente d'une autre écrite dans la gamme par *tons* ou celle par *demi-tons*. Les harmonies, ni les attractions, ne sont plus du tout les mêmes.

Alors, si nous essayons de comprendre une langue musicale avec les principes d'une autre, nous n'y voyons que de l'indiscipline ou du chaos. Mais si, au contraire, les principes d'une école nous sont familiers, et que les oeuvres restent fidèles à ces principes, tout devient clair, même les émotions et les rêves qu'elles provoquent en nous.

EFFORTS INDIVIDUELS

Serait-il à souhaiter que tous les compositeurs écrivent dans la même langue? Dans l'ensemble c'est plutôt la tendance contraire qui se manifeste depuis un siècle, la tendance individualiste. Les compositeurs réagissent les uns contre les autres, surtout depuis une trentaine d'années. Et M. Paul Dukas put émettre l'idée assez amusante que les compositeurs actuels « semblent tous écrire de la musique les uns contre les autres. »

Or il est certain que si un principe technique n'est pas employé par un assez grand nombre de compositeurs, nous ne pouvons plus guère parler du style général d'un pays ou d'une époque. C'est l'individualisme qui règne.

Est-ce un bien? Nous conviendrons que les recherches et les découvertes personnelles ont ajouté de la variété à l'art. Mais cette multiplicité de tendances, d'actions et de réactions, empêche la formation d'une langue. Car pour qu'elle ait sa raison d'être, il

faut qu'elle soit parlée au moins par deux personnes. Qu'est-ce qu'une langue qui ne serait parlée que par un seul individu?

LA MUSIQUE CANADIENNE

Je pose maintenant la question palpitante: celle de la musique canadienne. Pour que la musique des compositeurs canadiens devienne reconnaissable, est-il nécessaire et suffisant qu'elle s'inspire du folklore canarien, des thèmes populaires anciens?

Pour bien comprendre cette question, il faut se rendre compte qu'il y a une très grande différence entre le principe technique d'une composition, le thème de cette composition, et le sujet qu'elle traite.

A notre avis il ne suffirait pas de prendre ses sujets dans le folklore esquimau, écossais, anglais ou français, quelque « merveilleuse source d'inspiration » qu'il puisse être. Tant que les compositeurs canadiens n'y ajouteront pas, à la base, un principe technique original pouvant leur servir de

langue commune, ils ne réaliseront jamais une musique canadienne.

Nous vivons au XX siècle. Et s'il doit nous apporter quelque chose de nouveau, cette nouveauté peut se produire dans tous les domaines. En musique l'effort créateur doit se manifester, il me semble, autant dans la mélodie que dans l'harmonie et l'instrumentation.

SOYONS DE NOTRE EPOQUE

Prendrait-il fantaisie à un constructeur d'avions canadiens de s'inspirer de nos vieilles calèches d'autrefois pour fabriquer ses voitures volantes? La calèche, quoique très confortable dans les rues accidentées de Québec, serait sûrement déplacée au dessus des nuages. L'avion et cette bonne vieille calèche (j'allais dire mélodie) ont des principes de locomotion tout à fait différents. Pourquoi faudrait-il s'inspirer d'une voiture ancestrale pour construire un appareil à ailes et à moteur?

C'est pourtant, à peu près, ce qui est proposé aux compositeurs canadiens quand on leur demande de s'inspirer des vieux airs populaires, français ou autres, afin de réaliser une musique nationale.

Pourquoi, dans ces conditions, ne demanderions-nous pas aux architectes modernes de s'inspirer des huttes des sauvages dans la création d'une architecture canadienne? A mon avis, les mélodies des sauvages sont aussi primitives que leur sculpture ou leur architecture, et il serait bien malheureux que notre époque et notre pays ne puissent pas réaliser autre chose, en art, que l'équivalent des toits de chaume.

Laissons donc à chaque époque son caractère. Nous voulons bien que les artistes du Canada s'inspirent de la nature canadienne, mais il n'est pas nécessaire pour cela qu'ils travaillent toujours sur des schémas antiques. Faisons plutôt du folklore de notre époque, à notre façon.

LA MUSIQUE AMERICAINE

Si nous connaissons, par exemple, la musique populaire américaine, nous verrons qu'elle se distingue, qu'elle est originale, bien plus par un principe technique d'instrumentation que par les chants du folklore nègre. Il arrive, en effet, que les compositeurs des Etats-Unis se servent aussi de thèmes étrangers, et cependant leur musique ne cesse pas d'avoir son cachet américain. La raison en est simplement qu'ils appliquent à ces nouveaux thèmes leur principe de composition. Ce principe consiste à grouper un certain nombre d'instruments qui exécutent chacun à part soi une mélodie; et ces mélodies différentes sont scandées, et comme unies, par un rythme continu et régulier.

C'est une grave erreur de croire que les premiers compositeurs américains ont découvert ce principe technique (principe du « jazz ») dans le folklore nègre. C'est tout le contraire qui s'est produit. Ce sont les nègres eux-mêmes qui commencèrent à chan-

ter et à exécuter leurs mélodies, religieuses et profanes, en les greffant sur notre rythme et nos instruments actuels.

Un cas analogue s'est d'ailleurs produit vers l'époque de la Renaissance avec nos chants liturgiques. A ce moment, en effet, naissait le principe de la mesure, et plusieurs chants d'église furent alors transcrits dans cette notation nouvelle. Mais cela ne veut pas dire que le principe de la musique mesurée et tout ce qui s'ensuivit fut découvert dans la musique liturgique.

FILS DE LA DANSE

Ce n'est donc pas parce qu'ils s'inspirent des chants nègres que nos voisins réalisent une véritable école populaire de musique de danse, mais bien parce qu'ils utilisent un procédé technique spécial, un principe de composition.

Ce principe est né justement dans les salles de danse, et de la façon suivante :

Les membres d'un orchestre très réduit

qui tenaient à leur cachet, devaient paraître travailler beaucoup. Chacun d'eux devait avoir l'air, non pas de compter des minutes de silence, mais d'exécuter une partie très importante. C'est ainsi qu'au début de la musique populaire américaine nous voyons quelques instruments, les plus disparates, composer un petit orchestre pour la danse, et exécuter les pires fantaisies que l'on puisse imaginer.

Par la suite, on ajouta d'autres instruments, par conséquent d'autres mélodies. On enleva des percussions et des syncopes. Et voilà qu'un orchestre complet et tout un principe d'instrumentation nouveau font maintenant les somptueux honneurs de la danse américaine.

Donc, pour avoir une langue musicale nationale, il a bien fallu aux Américains trouver un principe technique, et qu'il soit utilisé par un assez grand nombre de compositeurs.

Un autre exemple aussi évident est celui de la musique russe. Si la plupart des com-

positeurs de la Russie sont reconnaissables, c'est surtout par un système d'harmonie et d'orchestration particulier. Les chants populaires russes n'ont rien à y voir.

BESOINS ACTUELS

Pour ce qui est du Canada, ce ne sont certainement ni nos vieilles calèches ni nos vieilles mélodies qui répondront à nos besoins actuels d'émotions aériennes ou musicales.

Nous ne sommes plus au temps des bergers et des bergères. La civilisation nous a légué, avec bien des richesses, beaucoup de renseignements et d'expérience. Avec un tel héritage, ne serait-il pas vain de prétendre retourner à l'enfance de l'art?

Il est vrai que, tout comme certaines personnes posent à la pauvreté par incapacité de savoir comment dépenser, d'autres posent à la simplicité par incapacité de concevoir grand.

Si nous nous sentons impuissants à met-

tre notre petite existence « à la page », à vivre au diapason de notre époque, il serait préférable de nous en aller vivre au fond des bois, et de nous y éclairer comme autrefois à la bougie. C'est encore là que trouveront le bonheur ceux qui ont le vertige de leur temps.

III

INDIVIDUALISME ET NATIONALISME EN ART

Le véritable nationalisme en art consiste, non pas à chanter l'âme nationale, mais à la laisser chanter sur tous les sujets.

L'artiste pour s'exprimer dispose de moyens personnels et impersonnels qu'il utilise dans ses oeuvres d'une manière plus ou moins consciente. Les moyens personnels qui forment peu à peu son individualité et qui se reflètent dans son action esthétique en un style particulier découlent de ses qualités psychologiques, de son mode de sensibilité. Les moyens impersonnels lui sont fournis

par la technique, dont il se sert, par l'influence sous laquelle il se développe, et par l'idéal qu'il s'impose ou que sa nature lui impose occasionnellement comme motif d'imagination. L'ensemble de ces moyens organise chez les individus prédisposés à une certaine activité intellectuelle, un désir d'agir idéalement. Pour que ce désir artistique se développe, il faut d'abord l'influence de personnalités artistiques prises comme modèles—Car, avant de créer on imite, avant d'imiter, on admire. C'est la condition première de tout élan et de tout développement esthétique.

En effet, un artiste créateur commence presque toujours par montrer des préférences pour un auteur en particulier; il en subit le charme, il en devient pour ainsi dire amoureux; c'est cet auteur qui lui aura donc servi de modèle. Parfois l'influence de ce dernier se fait sentir pendant toute sa première période d'essai et parfois plus longtemps, si l'envoûtement est assez fort. — Nous parlons, bien entendu, d'artistes qui

produisent assez d'oeuvres dans leur vie pour qu'il soit possible d'y voir une influence quelconque.

En musique, comme en toute autre forme d'art, il est facile de découvrir chez les compositeurs ceux qui leur ont quelque peu servi de modèles : par exemple, *Maurice Ravel* eût certainement quelque temps pour modèle *Debussy*; *Scriabine*, *Chopin*; *Wagner*, *Listz*, etc. Rien n'empêche cependant que le modèle puisse être dépassé avantageusement, ce qui semble être le cas pour l'auteur des rapsodies. Enfin, nous pouvons sentir l'influence de modèles quelconques chez tous les musiciens. Il serait même préférable que chacun s'en choisisse un qui lui convint et qu'il partît de lui pour se développer selon sa nature personnelle. Car une influence vaut peut-être mieux que plusieurs. Cela dénote même une unité dans le caractère, lequel est d'habitude plus apte à se développer dans une même direction.

NATIONALISME

Ce qu'il peut y avoir de représentatif d'une nation dans les oeuvres des artistes n'y est pas toujours mis intentionnellement, mais reflète spontanément la manière de penser de cette race. C'est pourquoi il est assez facile de distinguer, dans les oeuvres des maîtres, même leur nationalité. Il est donc presque inutile de vouloir exprimer le caractère, l'âme d'une nation pour être un artiste national puisque celle-ci se révèle dans les oeuvres aussi bien que dans toute forme de l'activité intellectuelle. Ce n'est pas spécialement en visant à décrire les moeurs d'un pays que l'art d'une collectivité sera reconnaissable. Au contraire en pouvant exprimer indifféremment toutes choses avec une âme spéciale, nationale si l'on veut, celle-ci aura encore plus de chance de se manifester.

Enfin, ce qu'il y a de vraiment caractéristique dans les formes d'art des différents pays, ce ne sont pas les sujets régionaux,

mais la façon de penser ainsi que la technique, la tournure originale propre à chaque individu d'un pays.

C'est là la question du nationalisme, qui consiste non pas à chanter l'âme nationale, mais à la laisser chanter sur tous les sujets possibles, ce qui est bien différent...

Regardons les pays qui ont atteint leur maturité intellectuelle, et voyons comment leurs oeuvres artistiques dévoilent le nationalisme.

Ce qu'il y a d'allemand dans l'art musical de cette nation ne l'est pas nécessairement par quelque particularité de son terroir, de son histoire, mais par sa façon d'imaginer, de concevoir toutes choses, par son processus idéationnel qui est plutôt lent, méthodique, amplificateur et philosophique.

Cette élaboration cérébrale donne à toutes les oeuvres artistiques de l'époque florissante de ce peuple une allure organisée, une attitude de longue patience qui marquent

d'un cachet spécial la généralité de ses productions.

Ainsi, *Bach, Beethoven, Wagner*, pour ne citer que quelques-uns des modèles, ne furent pas précisément des musiciens de terroir, mais des artistes qui représentent le plus dans leur sphère la caractéristique de l'esprit *allemand*, son pouvoir d'aperception et de réalisation. Ces musiciens furent Allemands sans trop le vouloir, uniquement par leur organisation psychologique qui les prédisposait à réaliser leurs oeuvres comme ils l'ont fait, d'après un mode de penser propre à leur constitution. Il en est de même de toute nationalité.

Les artistes ne se serviraient-ils que de sujets universels, sans jamais toucher de motifs régionaux, que leurs oeuvres trahiraient encore la race à laquelle ils appartiennent.

Mais en plus de la manière de penser d'une race, il faut aussi tenir compte d'un autre facteur : la technique. Cette technique, cette langue en musique, est un système plus ou moins conscient édifié par quel-

ques maîtres dans leurs oeuvres et affectonné par d'autres qui les suivent.

En France, la technique des compositeurs modernes depuis DEBUSSY est très visiblement celle de ce maître; elle a été modifiée par quelques puissantes personnalités, mais au fond, c'est un peu de la même langue utilisée pour des fins différentes.

D'autres langues se forment dans un même pays, s'épanouissent et s'éteignent, créant plus ou moins d'adeptes.

En Russie, par exemple, on peut parler de la langue de MOUSSORGSKI, qui synthétise « le groupe des CINQ » et qui fut employée par beaucoup de musiciens. Maintenant il est très possible de parler d'une autre langue: celle de Stravinski. En signalant aussi Scriabine comme créateur d'une troisième langue musicale, nous verrons chez ces compositeurs trois différents langages qui représentent dans leur ensemble trois aspects du caractère russe. En MOUSSORGSKI, nous pouvons voir un côté de l'âme populaire; en SCRIBINE, son

SAINT-PIERRE

mysticisme; en STRAVINSKI son caractère sauvage.

Il est facile de se rendre compte par ces exemples que le nationalisme en musique peut se manifester de plusieurs manières selon les différents langages créés par les principaux modèles d'un pays. Si les trois derniers compositeurs (tout en étant bien russes) se révèlent comme trois personnalités, c'est autant par leur langue, leur technique que par leur individualisme et leur nationalisme.

UNIVERSITY OF
TORONTO LIBRARY
100 St. George Street
Toronto, Ontario M5S 1A5

IV

LES CARACTERES DE LA MUSIQUE

{ Une époque sans caractère
est comme un tableau sans
ombre ni lumière.

Pour qu'un art existe réellement, il lui faut un caractère. En musique, ces caractères sont très visibles, et nous pouvons les apprécier dans chaque époque comme dans chaque individu. Aussi les oeuvres d'une même époque, quoi qu'on fasse, auront toujours quelque chose d'analogue, quelque parenté, soit dans la forme, soit dans l'idée. Ce quelque chose, c'est le caractère général des oeuvres, le plan où se développent

les idées artistiques dans un pays, sous l'influence de certaines causes extérieures ou psychologiques : technique, idéal, tempérament, etc., qui suivent plus ou moins longtemps la même direction.

C'est donc par le caractère intérieur des oeuvres que les époques sont reconnaissables en musique, et assez tranchées parfois pour que l'on puisse leur donner des noms particuliers. En effet, nous parlons d'époque primitive, classique, romantique, moderne, etc., et cela signifie chaque fois des caractères nouveaux. La transition entre ces époques est plutôt brusque, elle est faite généralement par quelques individus ; c'est l'initiation qui est longue. Ce développement constitue même la nouvelle époque, le nouveau caractère.

Comme toutes les époques de la musique et leurs tendances sont bien connues, nous dirons ici un mot seulement de ce qui pourrait concerner le Canada.

Jusqu'à présent, nous pourrions dire qu'il n'y eut qu'une seule époque de la musi-

que au Canada, nous l'appellerons l'époque primitive. Elle est formée de tous les chants que nous appelons le « folklore ». Le folklore esquimau, quoique de caractère différent, peut aussi compter dans cette époque.

La musique de l'époque primitive au Canada se composerait de deux éléments d'origines différentes: les chants sauvages et les chants importés par les colons, français ou autres. Les premiers sont inspirés de la vie même des Indiens: les seconds sont inspirés de la vie des colons, et plus encore de leur origine européenne. Mais ce qu'il y a de canadien dans ces chants n'est pas du tout la musique comme on le pense, mais les paroles. Car nous savons que ces chants populaires qui composent notre folklore sont presque tous d'origine normande et bretonne, et qu'ils viennent même des chants d'église. D'ailleurs, ils en ont tous les caractères.

En effet les premiers colons, écoutant encore les chants d'église ou les chantant eux-mêmes, continuaient à les transformer

en mélodies populaires de même caractère, édifiant ce qu'on appelle maintenant le folklore canadien.

Comme nous voyons, cette première époque musicale au Canada est plutôt d'inspiration religieuse. La poésie de la même époque fut naturellement beaucoup plus canadienne puisqu'elle traite des choses du pays. C'est ici qu'il ne faut pas confondre les mélodies avec le poème littéraire de cette même époque; celui-ci étant inspiré des mœurs et de la nature, tandis que les mélodies étaient inspirées de la musique d'église. Donc, la tendance de cette époque musicale serait essentiellement religieuse, il n'y a pas du tout de caractère national dans ces mélodies. Elles ont plutôt un caractère oriental comme le chant grégorien lui-même. C'est la même pureté de ligne, la même simplicité, et souvent la même noblesse.

Pour le Canada, il est possible pourtant de concevoir une musique toute autre, beaucoup plus canadienne peut-être; une musique immense, aux vastes lignes mélo-

diques, aux rythmes soutenus, aux harmonies riches et variées, aux sonorités de forêt, donnant la sensation d'immensité, de grandiose, dans la douceur comme dans la force. Il y aurait enfin comme un principe technique spécial dans la mélodie, l'harmonie, le rythme et la forme; ce serait alors une création essentiellement musicale, ayant un caractère musical pur, non littéraire. Car s'il est facile au poète ou au romancier d'être canadien en se servant des expressions et des mœurs de notre pays, il est beaucoup plus difficile pour le compositeur d'avoir un cachet national, car il n'y a pas pour lui de termes musicaux canadiens proprement dits à sa disposition.

Ce vocabulaire sonore canadien est donc tout à créer. Et c'est lorsqu'il aura été employé comme technique par un grand nombre d'individus qu'il sera reconnaissable et caractéristique d'une nouvelle époque musicale de notre pays.

V

L'ESPRIT DE LA RUCHE

La ruche est encore le plus beau modèle d'oeuvres produites dans un même style par plusieurs **individus**.

Les grandes époques de la musique, comme celles des autres formes d'art, furent toujours réalisées par un certain esprit de collectivisme plus ou moins conscient. A l'époque actuelle, c'est la science qui, pour ainsi dire, monopolise la plus grande somme d'énergie collective de l'esprit humain. Des légions de savants, travaillent sur les mêmes données et d'une façon anonyme, composent cette phalange de chercheurs dont l'esprit ressemble énormément à celui de la ruche.

Nous devons avouer par contre que cet esprit d'ensemble n'existe plus dans les arts autant qu'autrefois; il n'y a pas ce sentiment collectif qui animait les artistes des siècles passés et qui anime encore en ce moment la pensée scientifique. Faut-il reconnaître aussi que dans ces époques artistiques qui dureraient très longtemps, un nombre d'oeuvres incalculable et de même caractère voyaient le jour et révélaient dans sa plénitude, ce que peut être un style. Les artistes, musiciens, sculpteurs architectes, etc., semblaient donner leur mesure sans trop s'occuper de réagir les uns contre les autres: sans encore chercher beaucoup l'effort personnel. On adoptait un principe technique et l'on s'en servait tant qu'il ne semblait pas avoir donné tout son contenu. C'est ainsi qu'en architecture, par exemple, nous reconnaissons les différents principes de construction, qui se sont succédés. Et nous voyons, à chaque époque, un esprit d'ensemble dominer tous les artistes. Beaucoup d'ailleurs sont restés anonymes. En musique ce fut la même

chose. Avant que le style polyphonique, — du genre Palestrina pour voix humaine et Bach pour instrument, — fut pour ainsi dire épuisé, combien d'oeuvres de ce même caractère furent écrites!

Pour que cet esprit d'ensemble chez les artistes d'un pays ait la chance de revenir il faudrait qu'ils adoptent, pour quelque temps, une même règle de conduite, un principe technique commun qui leur donnerait cet air de famille si apparent dans les époques anciennes.

Il est vrai que les arts ne sont plus protégés de la même façon qu'autrefois.

Pour la musique, nous savons que ce sont surtout les exécutants qui sont protégés par les grandes organisations de concert.

Les compositeurs, obligés de faire du professorat, n'arrivent que très difficilement à réaliser, entre temps, quelques compositions, dans toute leur vie. Qu'il y ait des organisations pour faire travailler les compositeurs, sans tomber certes dans le travail en série, comme il y en a pour les exé-

cutants et les savants, et nous verrons encore de ces époques assez riches en oeuvres pour qu'on puisse y découvrir un style quelconque.

VI

L'INFLUENCE DU JAZZ AU CANADA

Le jazz a débordé toutes les frontières. La lutte avec fusils à plomb contre son invasion n'a plus de raison d'être.

On signale le danger de l'anéantissement de notre vieux folklore par celui de nos voisins. Il a été suggéré entre autres, l'idée de répandre à la campagne et à la ville, dans les théâtres et à la radio, nos airs canadiens. Si cette mesure devait enrayer définitivement l'emprise du jazz sur notre musique populaire, je serais très heureux de l'approuver. Mais la lutte serait trop inégale pour que ses résultats soient en faveur de

nos musiciens folkloristes. A mon avis, voici pourquoi :

「La musique populaire actuelle de l'Amérique est basée sur un principe moderne d'instrumentation qui la rend excessivement puissante, et attrayante pour la foule. Le système d'orchestration américain qui est, nous le savons tous, une véritable révolution technique, est même adopté par la plupart des compositeurs européens. Que peuvent faire nos bonnes vieilles mélodies les mieux endimanchées contre cette force qui a envahi le monde entier？」

En effet, puisque les folkloristes américains sont si modernes, si « à la page », il serait bien difficile, il me semble, de leur opposer à la frontière notre petit barrage mélodique. Que penserions-nous d'un pays dont l'armée, sous prétexte de rester nationale, ne se servirait que de fusils à plomb pour faire la guerre aux gaz asphyxiants et aux avions ?

Pour lutter avec des chances de gagner la partie, il faut lutter avec les mêmes ar-

mes. En réalité nos vieilles mélodies, comme nos vieux fusils, ne peuvent plus avoir un emploi efficace dans les grandes luttes d'aujourd'hui. Que nos compositeurs populaires, au lieu de passer leur temps à tourner autour des vieux puits et des vieilles fontaines, se mettent enfin à composer du nouveau folklore, puisqu'ils désirent absolument être populaires dans leur musique. Qu'ils créent de nouvelles mélodies sur des poèmes de notre époque, et non plus de l'époque des coureurs des bois.

Si nos compositeurs folkloristes, arrangeurs ou costumiers, ne se servent pas d'autre chose que de parfaites formules d'orchestration datant de Calixte Lavallée, notre musique populaire sera bientôt vouée à ces musées d'antiquités où l'on s'arrête pour penser aux ancêtres.

VII

L'ETATISATION DE LA MUSIQUE

(Pour les gouvernements)

{ En art, l'état doit aussi remplacer la cour.

Il n'existe pas de marché de musique canadienne. Le Canada importe toute la musique dont il a besoin. Il n'en exporte pas du tout.

Voilà une situation causée par le manque absolu de production.

Etablissons n'importe quelle institution, prêchons chaque semaine sur la musique, donnons des bourses d'étude, des prix d'Europe, des concerts, fondons des sociétés, tout

cela ne servira à rien si la production est nulle dans le pays.

Mais alors, que les compositeurs produisent, et tout sera réglé.

Pensez-vous! Comment des compositeurs pourraient-ils produire quand on ne leur offre comme moyens d'existence que des fonctions de professeurs?

On veut fonder, en effet, des écoles de musique afin de donner, dit-on, du pain à ceux qui reviennent d'Europe: rien de plus noble et de mieux intentionné.

Mais il y a une chose que l'on ne remarque pas assez. La voici: étudions-la.

Le gouvernement de Québec envoie en Europe, depuis vingt ans, des boursiers pour la musique. Chacun se spécialise naturellement selon ses dons. Le pianiste passe sept ou huit ans à parfaire sa virtuosité: le voilà prêt pour le concert. De retour au pays, il recueille quelques branches de laurier et on lui offre alors comme récompense suprême une « belle place... de professeur, comme s'il était déjà un vieillard, mûr pour le mo-

nument. Après tant de travail, il se voit dans l'obligation d'enseigner du matin au soir les rudiments de la musique. Deux ou trois ans s'écoulent et il redevient ce qu'il était avant son départ; un pianiste en herbe, mais fauché maintenant, hélas!

Il en est ainsi pour tous les autres exécutants. N'ayant pas non plus ici d'organisation pour leur permettre de vivre avec le concert, ils sont satisfaits de porter le titre de professeur.

Voici maintenant où nous touchons du doigt la plaie de la production. Plusieurs musiciens sont allés spécialement étudier la composition en Europe. La plupart sont revenus au pays aptes à produire. Après de longues études, (huit et dix ans, et plus), nous retrouvons ces individus dans une bien mauvaise posture: ils sont assis près d'un instrument; ils écoutent des débutants, enseignent la théorie et le solfège.

Ce n'est pas tout de réclamer et de former des compositeurs. Il faut les empêcher

de toujours tourner dans ce cercle vicieux que nous venons de signaler.

N'a-t-il pas été dit et redit, il y a déjà une quinzaine d'années, au moment où il fallait décider le gouvernement de Québec à accorder des bourses de composition : « qu'il fallait des compositeurs dans un pays. »

Les gouvernements, quoiqu'on dise, comprennent les choses quand elles leur sont soumises clairement. En effet, ils ont accordé ces bourses et beaucoup de choses qui leur furent demandées depuis. Seulement, le problème de la situation des jeunes compositeurs de retour au pays n'a pas encore été étudié.

Ce qui fut demandé au gouvernement surtout, ce sont des subventions pour des écoles de musique, où les revenants d'Europe pourraient gagner leur vie comme professeurs.

Il est curieux de constater que le Canadien-français, dans tous les domaines, est toujours à la recherche d'une « belle place », soit au gouvernement, à la poste, aux

tramways, chez les pompiers, ou chez nos concitoyens les anglais. L'idée de produire lui vient rarement à l'esprit; il préfère servir.

En réalité, est-ce que les gouvernants de Québec n'auraient pas le droit de s'inquiéter du résultat des efforts qu'ils firent pour la musique dans la province. En tout cas, ce n'est certainement pas sur eux qu'il faut jeter tout le blâme. Ils ne sont pas supposés connaître les coins et les recoins de la situation musicale: c'est aux musiciens de la leur faire connaître.

Pour ce qui est des compositeurs, il nous semble, à nous, que la meilleure manière de résoudre le problème serait d'étatiser immédiatement la production musicale.

Imaginons-nous ce que les compositeurs canadiens d'aujourd'hui produiraient s'ils n'avaient, à l'année, que des commandes à remplir. Mais une objection se présente d'elle-même. L'oeuvre musicale n'a pas une valeur semblable à un édifice ou un monument. Ces derniers, en effet, ont une valeur

immédiate. Au contraire, l'oeuvre musicale doit se vendre par milliers d'exemplaires pour atteindre un prix équivalent. La question de la vente des oeuvres, de leur écoulement, s'impose. Mais le Canada écoule des millions de minots de blé et d'autres produits; il lui serait possible d'en faire autant avec une production intense de musique.

Il est peu probable qu'un compositeur, tel que Haydn, aurait écrit, entre autres, cent trente-cinq symphonies, si on ne lui avait pas fourni les moyens et le temps de les faire.

Michel-Ange a fait ses chefs-d'oeuvre sur commande, ainsi que la plupart des artistes d'autrefois.

Actuellement, les commandes sont très rares. Les éditeurs ne peuvent donner généralement que 10% sur la vente des oeuvres. Ils sont loin de fournir aux auteurs les moyens et le temps de produire.

La production, c'est donc le commencement, l'exécution, c'est la fin.

Au lieu de construire des salles immen-

ses de concert, dans le but d'exécuter des oeuvres qui ne sont pas encore nées et ne naîtront peut-être jamais, faute de temps, commençons donc par utiliser celles qui existent déjà.

Il vaudrait peut-être mieux pour l'avancement de la musique, ériger un édifice, d'abord, pour la production. Dans ce foyer, les compositeurs travailleraient à salaire aux oeuvres qui leur seraient demandées.

Après cinq ans, non seulement le marché de musique canadienne serait établi, mais les revenus annuels pourraient se comparer avec n'importe quel autre industrie contrôlée par l'État.

Se rend-on compte de l'énorme consommation de musique qui se fait uniquement dans les institutions du Canada, aux concerts, à la radio, aux théâtres, à l'orchestre, au salon.

Pouvoir produire ici de 50 à 75% de ces oeuvres, nous verrions non seulement le capital artistique augmenter, mais aussi le capital financier des artistes.

Ceci est très important, car, si la profession de compositeur ne nourrit pas son homme, il est à craindre que personne ne permettra plus à son fils d'embrasser cette carrière.

Nous savons déjà que bien peu de jeunes gens d'aujourd'hui se donnent à la profession musicale. Quatre vingt quinze pour cent des élèves sont des jeunes filles qui, malheureusement, n'ont pas toutes le loisir, elles non plus, de mourir de faim.

Ce qui semble donc inévitable, c'est la crise de musiciens sérieux pour les prochaines générations.

Est-il vrai que, pouvant compter au Canada une vingtaine de compositeurs qui ont déjà fait leur marque, il ne sera pas possible de leur faire donner leur mesure? Notre époque devra-t-elle être stérile, tout en ayant tous les éléments pour la représenter?

Sans entrer dans les détails et les plans de ce nouveau projet, qu'on me permette de nommer la plupart des compositeurs canadiens contemporains capables de participer

à cette production. Nommons MM. Achille Fortier, Emiliano Renaud, Arthur Letondal, Alfred Laliberté, Auguste Descarries, Claude Champagne, Léo Roy, Henri Gagnon, Conrad Bernier, Gratton, McMillen, William, et d'autres.

Enfin, déjà une quinzaine, j'oserai dire, d'excellents techniciens qui font toute autre chose que ce qu'ils pourraient faire. Cette équipe ne serait-elle pas suffisante pour réaliser une oeuvre musicale digne de n'importe quel pays?

Ne pas tirer parti de cette pléiade de compositeurs serait une erreur que nous reprocherait l'avenir.

Pour le moment, l'étatisation de la musique, surtout de la production, s'impose ici, peut-être plus qu'ailleurs.

C'est le premier besoin qui se manifeste. Inutile de chercher « midi à quatorze heures », de crier sur la pauvreté de la musique canadienne, de faire de longs discours et des processions pour le beau temps.

VIII

LIBERATION MUSICALE

En musique comme en d'autres domaines, ce ne sont pas toujours ceux qui font les révolutions qui en recueillent le bénéfice.

A la fin du dix-neuvième siècle, il s'est produit en France un événement qui n'a pas encore cessé d'avoir des conséquences par tout l'univers.

Un groupe de musiciens dont César Frank était le chef rompit avec les traditions musicales du pays. Il libéra ainsi toute une jeune génération de compositeurs. Et Debussy lui-même, qui n'avait pas fait cette révolution musicale, qui au contraire s'é-

tait montré plus français dans son style et en quelque sorte réactionnaire, en bénéficia pourtant.

Il est en effet surprenant de voir les différentes façons dont peuvent agir des idées révolutionnaires sur les conceptions artistiques de toute une génération d'étudiants. Les idées de César Frank et de son groupe peuvent être tenues pour responsables de toute une production riche, pleine de nouveauté. Production qui ne semble pas, à priori, pouvoir se rattacher ni aux études qu'on faisait alors, ni à l'influence grandissante de Frank.

La raison en est que parmi les réactions qui se produisent entre une ancienne tradition et une idée nouvelle, il finit toujours par s'établir un équilibre de juste milieu. C'est ce qui s'est passé pour la génération de Debussy.

Tous les jeunes compositeurs de cette époque, qui faisaient des études au conservatoire de Paris, s'enthousiasmèrent pour les idées de révolution que Frank et Wagner

avaient mises dans l'air. Ils s'élancèrent à la recherche d'un changement, d'une technique nouvelle.

De sorte que leur réaction aboutit à un compromis de juste milieu, entre les formules qu'on leur enseignait au conservatoire et celle que le groupe Frank leur proposait. Ils créèrent une musique nouvelle, aux principes techniques originaux. Et ce fut peut-être la plus belle époque musicale que la France ait connue.

TROISIEME PARTIE
QUESTIONS TECHNIQUES



I

SIMPLICITE ET MEDIOCRITE

{ L'oeuvre d'art porte toujours
la marque d'un effort artistique.

En ce moment on revient, dit-on, à la simplicité. Mais, si nous regardons de près la vraie simplicité, il est facile de voir qu'elle n'est pas aussi simple.

Il ne faut pas prendre pour de la simplicité quelques bouts de planches brutes clouées sur une autre, et préférer cet objet à une oeuvre d'ébénisterie.

Cette pose à la simplicité a parfois tellement dérangé le goût de certains individus

qu'ils en sont venus à préférer un trait de crayon à un motif décoratif.

Sous le prétexte de « c'est simple », beaucoup de snobs préféreraient s'asseoir par terre que d'utiliser un fauteuil confortable.. Offrez-leur au contraire un petit banc de quinze sous sur lequel un pinceau déposa quelques taches, et ils vont s'écrier : « Que c'est beau ! Que c'est simple ! » On confond trop souvent la simplicité avec la médiocrité : *l'économie des moyens avec les moyens primitifs.*

Une petite valse, un petit caprice,—qui n'a pas écrit son petit caprice espagnol,—sur le même ton et la même basse, comme disent certaines personnes, sont déclarés des « OEUVRES » ! « de grande simplicité » !

La mièvrerie, l'élégance facile flattent les esprits superficiels, les natures desséchées, les impuissants.

Quand ces individus sont en présence d'oeuvres grandioses, sublimes, ils demeurent froids comme des os de mort.

Ce n'est pas de leur faute, puisqu'ils sont

incapables d'en subir le charme émouvant, vu la pauvreté de leur *état vital*.

Au contraire, une petite musiquette maigre, sans rayonnement, aux sons cotis, leur plaira, puisqu'elle s'accorde bien avec leur indigence.

A eux donc, les petits châteaux de cartes, les petits courants d'air et les pièces à moustiques.

Mais qu'est-ce donc, en effet, que la simplicité? Il nous semble, à nous, que la vraie simplicité se manifeste surtout dans l'unité de principe et l'équilibre des moyens formels. Ainsi, un compositeur pourra prendre comme moyen d'expression un grand orchestre; au contraire, un autre musicien n'utilisera, lui, que quelques instruments, mais cela ne veut pas dire que le dernier sera plus simple que l'autre.

Ce n'est pas parce qu'un auteur divisera ses premiers violons en quatre parties, et ainsi de suite, qu'il sera jugé compliqué; car tout dépendra de l'unité technique apparaissant dans ses oeuvres. Wagner, Scriabine,

Debussy sont d'une grande simplicité malgré leur apparence. Ces auteurs, comme beaucoup d'autres, sont simples dans leur puissance.

Cela nous rapelle une discussion que nous avions un jour entre amis. Un poète qui se trouvait parmi nous soutenait ne rien connaître de plus beau et de plus simple que la mélodie « Au Clair de la Lune » ; que cela suffisait pour faire une oeuvre d'art insurpassable, comme d'ailleurs suffisait au poète, pour l'inspirer, la présence d'un tout petit filet d'eau coulant dans une montagne.

—Mais, fîmes-nous encore plus modestement remarquer à ce poète d'heures tendres, il y a aussi les Chûtes du Niagara!

II

LE METIER EN MUSIQUE

Celui qui crée vraiment du nouveau s'appuie toujours plus sur le présent que sur le passé.

La musique sert parfois de sujet de dissertation à des écrivains à court d'inspiration et avides de romanesque.

Ceux qui la connaissent le plus mal en disent bien entendu les choses les plus compromettantes. Et il est étonnant que cette princesse puisse servir autant de motifs à littérature sans être touchée... ni offensée par les non-sens qu'on lui adresse.

Par exemple, sur la question du métier en

musique, c'est inouï ce que l'on peut entendre d'équivoque et de stupide.

On répète « qu'il faut apprendre son métier avant de composer ». C'est comme si on disait que le pianiste doit apprendre son métier avant de toucher du piano. Le pianiste n'apprend pas son métier, mais il se *fait un métier en travaillant*. Il en est exactement de même pour le compositeur, qui peut commencer très jeune à écrire sans connaître tous les secrets de la musique.

A mesure qu'il prendra connaissance des différents vocabulaires sonores, il enrichira son imagination. Mais surtout il s'exprimera lui-même. Il réalisera matériellement des mélodies, des rythmes et des harmonies. Et c'est justement l'action de composer, qui ne s'apprend pas, qui se provoque plutôt.

Quels sont les compositeurs qui, dès l'enfance, n'essayaient pas déjà d'improviser, de composer? Quand ces enfants étaient dirigés et corrigés par quelqu'un d'intelligent, ils pouvaient être ce qu'on appelle des prodiges. Mais quand ils étaient entre les mains

d'ignorants qui n'avaient aucune idée de ce que sont l'imagination créatrice et le besoin impérieux de s'exprimer, ces enfants étaient destinés à faire ce qu'on appelle des ratés. Par bonheur, il y a toujours, parmi ces jeunes passionnés, des entêtés qui, en dépit du « bourrage de crâne » d'un mauvais enseignement, finissent par se créer une technique, un métier, le plus souvent sans rapport avec leurs études.

Ce sont ceux là qui apportent du nouveau en musique. Les autres, qui ont une foi absolue en l'immutabilité des systèmes inventés par certains théoriciens écrivent toujours une musique semblable à celle de Théodore Dubois.

Remarquons enfin que, si l'on se fait un métier en écrivant, *plus tôt on commencera, et mieux cela vaudra.*

Ne demande-t-on pas aux jeunes élèves des écoles primaires, dès qu'ils commencent à savoir lire et écrire, de faire de petites compositions littéraires? Pourquoi en serait-il autrement pour la musique. Là

comme ailleurs est vrai le proverbe : « c'est en forgeant qu'on devient forgeron ».

Mais ne dirait-on pas que certains professeurs induisent en erreur leurs élèves pour éviter d'être dépassés par eux?

III

LES ECOLES DE MUSIQUE

Tout enseignement doit
s'inspirer d'abord des besoins
locaux.

On commence à se rendre compte que les écoles de musique telles qu'elles existent dans les grandes villes sont basées sur un principe erroné.

On s'aperçoit, sans trop l'admettre, qu'un local unique au centre d'une cité, quand bien même ce serait tout un gratte-ciel, ne peut servir utilement toute la population.

Les raisons sont simples.

D'abord les élèves, surtout les plus jeunes, qui habitent loin du centre, ne peuvent pas

s'y rendre plusieurs fois la semaine sans perdre énormément de temps. Et les parents préfèrent envoyer leurs enfants aux institutions ou aux professeurs qui se trouvent dans le voisinage, à leur portée. Voilà donc une catégorie d'élèves qui ne bénéficieront jamais des cours gratuits des écoles de musique centrales. Ils se formeront tant bien que mal dans leur quartier. Mais plus tard, lorsqu'ils voudront entrer dans un conservatoire, un autre obstacle les attendra, qui les empêchera encore de profiter de ce que l'on appelle un enseignement gratuit.

Voyons, en effet, ce qui se passe dans tous les conservatoires d'Europe.

Les étudiants admis à la suite d'examens ou de concours s'aperçoivent, après quelques mois, qu'ils n'apprennent presque rien aux cours collectifs gratuits. Ils sont alors obligés de se payer des leçons privées. Par conséquent l'enseignement gratuit n'existe en réalité pour personne, puisque les jeunes élèves sont trop éloignés des écoles et que

les plus âgés déboursent toujours un cachet pour leurs études.

Le fonctionnement de toutes les écoles de musique européennes, subventionnées par l'Etat qui les surveille mal, est d'ailleurs, à l'égard de cet Etat dispensateur de subventions, un véritable abus de confiance. Demandons-le à tous les musiciens canadiens qui ont étudié en Europe. Demandons surtout à ceux qui furent admis gratuitement aux écoles de musique ce qu'ils ont appris, et s'ils n'ont pas tous pris en dehors, des leçons privées.

Les classes gratuites de ces écoles ne servent donc que de lieu de réunion, pas à autre chose. Ce lieu de réunion, chaque professeur peut aussi bien le créer chez lui, dans son propre studio, en rassemblant quelques fois par mois ses élèves.

De cette façon il guérira la timidité — et autres maladies semblables — des étudiants aussi bien que peut le faire un conservatoire.

Alors, si les subventions accordées par les

pouvoirs publics à ces écoles centrales européennes sont vaines; si les cours collectifs gratuits n'ont donné par eux-mêmes aucun résultat, ont moralement fait faillite; si tous les progrès des élèves sont dus surtout aux leçons individuelles, pourquoi, je vous le demande, vouloir à tout prix, en notre pays, imiter ces écoles?

De toutes ces expériences, de tous ces faits ignorés du public et des gouvernants, il ressort que les seules institutions musicales qui auront leur raison d'être dans les grandes villes sont celles où l'enseignement sera donné dans tous les quartiers, depuis le début jusqu'aux études supérieures.

Nous ne voulons pas parler contre les institutions musicales, nous voulons seulement faire remarquer aux personnes bien intentionnées que les besoins des temps modernes sont différents de ceux de *l'ancien testament*, et que nous devons d'abord regarder autour de nous avant de faire des copies d'institutions européennes qui, d'ailleurs, pour la plupart, n'existent plus que de nom.

S'il y a des cours à subventionner, ce doit être non pas les cours collectifs, mais les leçons individuelles, car les classes d'ensemble constituent trop souvent un groupe d'élèves n'apprenant rien de pratique, à moitié endormis, en attendant de se réveiller à l'appel de leur nom...

Le cours d'ensemble est surtout avantageux pour le professeur. S'il est bien préparé et bien fait et s'il s'adresse à des élèves qui prennent déjà des leçons privées, le professeur peut, en ne disant qu'une fois la même chose à tous ses élèves, faire une économie de temps et de paroles qui le récompense amplement.

Mais si l'on envisage l'intérêt de l'étudiant, encore une fois il n'apprend pratiquement rien aux cours collectifs payés par le pouvoir public, tandis qu'il doit payer lui-même les leçons particulières où il est suivi et dirigé, et souvent par un professeur indépendant de l'institution.

Telle est la réalité des choses. Si l'on objecte que, malgré tout, les conservatoires ont

donné des résultats, nous répondrons que ce ne sont pas les conservatoires qui ont formé les élèves, mais les élèves qui ont orné les conservatoires. Ils se préparaient ailleurs, et n'allaient à ces institutions que pour faire montre, en effet, d'un savoir-faire qu'ils avaient acquis en dehors même de leurs cours.

IV

ABUS DE...

Entre un artiste et un invalide (physique ou mental) on choisira le dernier pour le gratifier de nos faveurs. On risque moins, ainsi, d'être dépassé comme valeur sociale.

Nous vivons à une époque de publicité à outrance. Beaucoup d'organiseurs de concert l'ont compris, et bien des musiciens, professionnels ou amateurs, en ont profité.

Mais il y a une chose peu connue de la plupart de ceux qui mettent des annonces sur les programmes de concert. C'est que l'aide qu'ils croient donner à une oeuvre pour laquelle ils ont été sollicités profite en réalité, le plus souvent, aux organisateurs.

Pour qu'un artiste, virtuose ou chanteur, puisse réussir à placer des billets pour ses concerts ou à obtenir des annonces sur son programme, il faudrait qu'il se fasse président d'une société de secours quelconque.

Le travail de l'artiste est producteur, est utile à l'art par définition. Et pourtant lorsqu'il s'agit d'obtenir des encouragements, l'artiste doit céder sa place à des gens qui parfois n'ont jamais su faire que la pêche au bord des quais. Ces gens sont fêtés dans des banquets organisés en leur honneur.

C'est qu'on aime mieux encourager ceux dont on est sûr qu'ils ne réaliseront jamais rien de bon. Les autres sont plus dangereux : la moindre poussée les porterait à quinze coudées au-dessus de nous.

V

LE TRAC ET SON MECANISME

*(Parallèle entre le trac de la marche et
le trac du virtuose.)*

Le trac ne devrait servir
qu'en cas de médiocrité.

Lorsque nous regardons marcher une personne, et qu'elle semble mal à l'aise par le fait qu'elle se sent observée, nous pouvons dire qu'elle éprouve à ce moment le trac de la marche. Que se passe-t-il donc dans son système nerveux pour qu'elle devienne si troublée?... Pourtant qui pourrait se vanter de n'avoir jamais subi ce malaise, avec plus ou moins d'intensité? En effet tout le mon-

de connaît cette sensation désagréable qu'on éprouve quand il s'agit de passer devant des gens, de les quitter. A ce moment il nous semble qu'on nous regarde marcher; nous voilà conscient de notre action locomotrice; nos jambes perdent de leur assurance, nous n'avons plus du tout notre démarche habituelle; c'est ce qu'on peut appeler le « trac de la marche ...

Avant d'étudier le trac chez le virtuose, voyons le trac de la marche. Cela facilitera notre tâche puisqu'en réalité c'est le même mécanisme.

La marche, comme nous le savons, est une suite de réflexes qui s'exécutent sans la participation de la volonté. Lorsque nous voulons nous transporter d'un lieu à un autre, l'idée de ce but à atteindre déclenche cette action réflexe et nos membres agissent alors automatiquement, poussés par l'énergie de nos centres locomoteurs. Si ce trajet d'un point à un autre est accompli hors d'une présence étrangère, ces réflexes auront plein jeu, c'est-à-dire qu'ils s'exécuteront dans

toute leur amplitude, sans l'aide de la pensée. Au contraire, la présence de quelqu'un pourra rendre le marcheur conscient de soi-même (self-conscious) et modifiera alors le jeu des réflexes, par l'arrivée d'un autre courant d'énergie venant du cerveau. C'est cet autre courant d'énergie qui trouble la marche et paralyse, pour ainsi dire, les réflexes déjà en action.

Lorsqu'il s'agit donc d'une action réflexe comme la marche, tout courant d'énergie venant des centres cérébraux autres que ceux affectés à la locomotion provoque dans ceux-ci un réflexe contraire qui arrête pour ainsi dire leur élan.

Prenons maintenant un instrumentiste, un pianiste, par exemple. Voyons comment il peut avoir le trac en public, au point d'être incapable d'exécuter un morceau qu'il joue parfaitement dès qu'il est seul. D'abord allons à la cause première. Cette cause c'est tout simplement la manière d'étudier. Tout vient de là. Le pianiste qui a le trac est coupable souvent, sans le savoir, par

sa manière d'apprendre ses pièces. Car tous les virtuoses n'ont pas le trac. Exceptionnels sont ceux qui l'éprouvent, et encore dans certaines oeuvres plus que dans d'autres. Il y a évidemment un manque d'équilibre nerveux, naturel à certains individus, mais cela n'empêchera pas ces mêmes personnes d'avoir le trac dans une pièce et non dans l'autre. La cause en est donc le plus souvent dans la manière dont ces pièces furent apprises. Ici, comme dans le trac de la marche, il y a aussi intervention d'un autre courant d'énergie dans l'action reflexe des doigts. Cela veut dire que le pianiste qui éprouve le trac en public sera généralement celui qui aura travaillé la pièce en question d'une manière distraite, sans porter assez d'attention au mouvement de ses doigts. Autrement dit ses doigts s'entraînent à des reflexes à force de répéter la même chose et, une fois en public, devenu conscient de son action, il se produit le même phénomène que dans la marche: le courant d'énergie volontaire n'ayant pas pu participer aux

mouvements musculaires durant l'étude de la pièce, il arrive que ce courant vient troubler l'élan des centres locomoteurs. Il en résulte presque une paralysie, ce que nous pouvons appeler le trac des doigts. Il y aurait aussi le trac du violoniste, du chanteur, de l'orateur, du chef d'orchestre, de l'équilibriste etc., mais il suffit d'en connaître un seul, c'est le même phénomène qui se produit dans chaque cas.

En résumé, le trac est un trouble mécanique. Il ne faut pas toujours le confondre avec la timidité ou bien l'émotion du moment car des individus très timides peuvent n'avoir jamais éprouvé le trac, quand des personnes audacieuses, que rien ne gêne, seront incapables d'exécuter convenablement une pièce en public. Il n'y a donc pas ou peu de relations entre le trac et la timidité. Enfin c'est par la manière d'étudier une pièce que le virtuose prépare ou évite le trac.

Pour le virtuose qui sait travailler et qui n'éprouve jamais ou rarement le trac, voici

comment le courant d'énergie semble s'établir entre son cerveau et ses doigts. Dès la première lecture, il y aura concentration sur chaque mouvement des doigts, et chaque fois que la pièce ou des fragments de cette pièce sont étudiés, il ne s'y mêle aucune distraction, ce qui a pour résultat d'éviter le mouvement réflexe des doigts. Le virtuose qui travaille de cette façon dans une concentration plus ou moins consciente, ne se donnera aucun réflexe. Le courant d'énergie partira directement des centres volontaires, il s'établira un véritable synchronisme entre le cerveau et les doigts. Une fois en public comme ce sont des centres de la pensée volontaire qui doivent intervenir, et que ceux-ci n'ont pas cessé de fonctionner pendant l'étude de cette pièce, il n'y aura pas de réflexe libre, indépendant du cerveau et par conséquent, le pianiste restera maître de son jeu.

Nous pourrions dire que plus il y a de concentration sur les mouvements des doigts pendant l'étude d'une pièce chaque

fois qu'elle est travaillée dans le détail ou dans l'ensemble, moins les réflexes des doigts auront de chance de se former en dehors du courant d'énergie volontaire et moins, par conséquent, le trac sera possible. Il est facile, d'ailleurs, de s'en rendre compte en questionnant l'élève qui ne peut exécuter devant son maître la pièce qu'il sait parfaitement exécuter seul. Il avouera, en effet, qu'il est très distrait à l'étude, que son travail devient machinal, qu'il peut même jouer une pièce sans y penser. Si cet élève pouvait se mettre dans le même état de distraction devant son maître, ou devant le public, le trac alors ne se produirait pas, car il n'y aurait plus de courant volontaire qui viendrait troubler le jeu.

VI

BUTS ET MOYENS

Deux facteurs correctifs font agir et progresser les individus: la crainte d'une punition et le désir d'une récompense.

Il est parfois de mode de dire que les examens de fin d'année en musique sont inutiles, ou nuisibles pour les élèves. Cependant, il n'est pas une année où un grand nombre de ces élèves ne rêvent d'obtenir une récompense quelconque. Et cela est très légitime. Pourquoi refuserait-on aux étudiants en musique de résumer par un examen leurs études de l'année comme cela a lieu dans les écoles, les collèges, etc.? Mais évidemment il ne s'agit pas de diplômer un élève parce qu'il joue une gamme et un petit morceau en clef de sol...

La récompense de ces débutants doit plutôt consister en certificats d'études ou d'examens. Le titre de diplôme doit au contraire être décerné à des finissants. C'est justement ce point qui donne lieu aux critiques adressées à la multitude d'élèves diplômés qui ne savent pas encore jouer ou chanter une pièce facile d'une manière convenable.

Cependant, le désir d'une récompense a tout de même fait agir ces élèves dans le sens d'un progrès. Ce seul effort est déjà louable. Mais c'est dans la forme des récompenses, dont ces étudiants ne sont pas responsables, qu'il faut chercher la raison des résultats nuls obtenus par certaines institutions *diplomatologiques*!

Seulement, si des examens de fin d'année peuvent être d'excellents moyens de progrès, ils ne doivent pas être pris comme unique but à atteindre. Et l'élève qui trouverait suffisantes ces récompenses passagères donnerait une preuve d'orgueil, lui servant tout au plus à éblouir quelques amis.

VII

OPTIQUE ET ACOUSTIQUE

La perspective en profondeur s'obtient, sur un tableau, par une diminution proportionnée des valeurs linéaires, et en musique par l'augmentation graduelle des valeurs rythmiques vers les sons graves.

Un tableau doit-il représenter les objets tels qu'ils sont dans la réalité, ou tels qu'ils nous apparaissent par la vision?

Ce sont les oeuvres qui peuvent le mieux répondre à cette question, pour le plus grand service de l'art.

Nous savons tous que les peintres primitifs ne portaient aucune attention à la perspective. Tous les objets, en effet, sont dessi-

nés sur le même plan : les plus rapprochés comme les plus éloignés. Plus tard, les artistes découvrirent qu'en dessinant les objets éloignés plus petits que ceux du premier plan, la représentation de la profondeur sur une surface plane remettait devant l'oeil la nature telle qu'elle lui apparaissait. De cette découverte, qui fut d'abord dénigrée, sortit une immense quantité de chefs-d'oeuvre.

Depuis plus d'un quart de siècle, il se fait de réels efforts pour remplacer ou modifier cette perspective. Pour arriver à ce but, on a souvent essayé de peindre des impressions de mouvements. On représentait une série d'objets n'ayant aucun rapport, comme, par exemple, un oeil à côté d'un pied, une table supportant la lune, la moitié d'un nez accroché au mur, etc., etc. Et tout cela sur le même tableau.

Cet ensemble bizarre se comprend très bien, paraît-il, d'après la théorie qui propose au peintre de fixer sur sa toile tout ce qui lui passe dans l'imagination durant une seconde.

Mais, comme nous le disons ailleurs, le mouvement et les images successives apparaissant sur la même toile se trouvent réalisés à l'écran cinématographique.

D'autres théories plus récentes apportent encore des vues nouvelles sur l'optique. D'après celles-ci, « la ligne droite ne se produit qu'au centre de la vision ». Les autres lignes seraient courbes et devraient se tracer ainsi dans un tableau.

Ici, nous sommes dans un domaine bien aride pour le profane.

Avant de tenter une incursion sur ce terrain aérien et pour mieux comprendre, posons-nous quelques questions.

D'abord, est-ce que la ligne droite existe? Dans l'affirmative, l'oeil doit la percevoir comme il perçoit la ligne courbe.

Si nous traçons trois lignes parallèles verticales, celle du centre est-elle vue plus droite que les deux autres? Et, d'un autre côté, si nous traçons la ligne du milieu *droite*, et les deux autres *courbes*, est-ce que ces dernières seront perçues droites? Avouons que,

si les choses devaient se passer ainsi, nous aurions des yeux transformateurs. Mais justement, c'est le propre de l'organe visuel de capter une ligne matérielle droite ou courbe. Pourquoi voudrait-on que l'oeil humain fût infirme? S'il était question de l'oeil à facettes d'une mouche ou de l'oeil unique d'un cyclope, nous aurions peut-être droit de prétendre que le monde n'est pas toujours perçu de la même manière. Mais la vue, à moins de maladies ou de déformations organiques, est relativement semblable chez tous les êtres humains.

Autres questions: l'extrémité d'un tunnel nous apparaît-elle carrée? Inversement, un vaste édifice carré regardé à une certaine distance devient-il rond à nos yeux? Cela semble ne nous être jamais venu à l'idée.

La perspective, qui, sur le plan horizontal, rapproche deux lignes droites parallèles à mesure qu'elles s'éloignent de nous, les rapproche aussi quand elles sont sur le plan vertical; mais cette perspective ne transforme pas ces deux lignes droites en lignes

courbes. Car, si cela se produisait, ces lignes courbes en profondeur s'éloignant devant nous finiraient par se croiser et alors, après une certaine distance, l'oeil ne percevrait plus rien.

Le besoin qu'éprouvent parfois certains théoriciens de nier l'existence de la ligne droite, vient de ce qu'on ne peut réellement pas lui concevoir d'issue. Au contraire, la ligne courbe a deux issues, puisque ses extrémités finissent toujours par se rejoindre. Comment, en effet, voulez-vous calculer sur une ligne droite infinie, sans commencement ni fin? La ligne courbe, avec ses multiples points de repère, est naturellement plus à notre portée. Et nous comprenons pourquoi même les savants ont généralement recours à la ligne courbe pour baser leurs théories.

Que certains peintres désirent courber les lignes droites, en profondeur ou en hauteur, afin de produire sur leur toile une nouvelle perspective, cela est purement affaire de goût. Et rien ne peut les empêcher, par ce nouveau moyen, de faire des chefs-d'oeuvre

puisque'une oeuvre d'art dépend de son équilibre et de sa perfection technique. Mais cette nouvelle théorie est relative au goût, non à la raison,—à la réalité des choses.

ACOUSTIQUE

De même, il est possible de parler de premiers et de seconds plans sonores.

Deux individus qui chantent à l'unisson sont entendus sur un seul plan. Pour que l'un d'eux paraisse au second plan, il doit naturellement exécuter une autre mélodie. C'est par les rapports de ces deux mélodies que nous pouvons établir une *certaine perspective sonore*.

Donnons à l'un de ces chanteurs des valeurs de notes rapides, et à l'autre des valeurs lentes; en ce cas, si la partie grave est celle qui exécute les valeurs lentes, elle sera entendue comme à l'arrière-plan, semblable au centre d'une roue qui tourne lentement pendant que sa circonférence tourne beaucoup plus vite.

En échelonnant proportionnellement deux autres chanteurs entre ces mélodies extrêmes, qui exécuteraient d'autres durées de sons, nous percevrions quatre plans sonores distincts. D'ailleurs, cela se produit fréquemment dans certains styles polyphoniques.

Au contraire, un ensemble de plusieurs parties, vocales ou instrumentales, composées des mêmes valeurs de notes (genre choral), donne toujours l'impression d'un plan unique. Aussi, cette réalisation est-elle la plus facile et la plus commode. Elle correspond aux tableaux des primitifs.

Les premières tentatives d'écriture sonore sur différents plans eurent lieu, en effet, après cette époque. Mais ces plans n'étaient pas encore réels : *ils n'étaient que des plans de registre*. C'est-à-dire que les voix aiguës chantaient à l'octave des voix graves pendant que les voix moyennes évoluaient au centre. Comme ces voix ou parties, toujours écrites à égale distance, n'exécutaient que

des sons d'égale durée, elles ne formaient encore qu'un seul plan sonore.

C'est beaucoup plus tard que les musiciens apprirent à donner des intervalles et des durées différentes à chaque partie.

Dès ce moment, la perspective sonore exista.

A l'époque actuelle, il fallait s'attendre, comme en peinture, à certaines tentatives pour modifier la perspective musicale. Cette modification apparaît surtout dans la multiplicité des plans rythmiques simultanés qui, parfois, ont formé un véritable encombrement.

Un orchestre de cent musiciens dont chacun exécuterait un rythme différent ne pourrait donner la sensation de perspective sonore qu'à l'individu qui posséderait au moins une douzaine d'oreilles. Ce n'est pas là évidemment ce que l'on pourrait appeler *ajouter du nouveau dans la musique*. Cette dernière, en effet, a tellement d'autres ressources plus avantageuses pour l'art.

Mais, comme en toute chose, les tentatives infécondes ne représentent pas toute une époque. Et nous ne devons pas estimer celle-ci sans valeur parce qu'elle a comporté quelques échecs et quelques abus.

Une autre tentative pour modifier les différents plans sonores, c'est la polytonalité continue que certains auteurs contemporains ont introduite dans leurs oeuvres.

Quatre instruments jouant tous dans des tons différents semblent bien au premier abord évoluer sur des plans différents, mais, en observant de près, nous nous apercevons qu'au contraire ces instruments exécutent l'oeuvre sur un seul plan. Voici pourquoi ces parties mélodiques ayant comme valeurs rythmiques des rapports à peu près semblables, elles ne peuvent pas, individuellement, se distinguer sur les plans d'une perspective.

Nous ne pouvons pas prétendre que ces pièces sont écrites et exécutées sur quatre plans, puisque l'élément de la perspective

sonore, *la dimension rythmique*, est virtuellement la même dans chaque partie.

Pour écrire toute une oeuvre sur quatre plans sonores réels, voici comment il faudrait procéder: on donnerait des valeurs rapides (des doubles croches, par exemple), à l'instrument jouant la partie aiguë; les trois autres, suivant leur position de plus en plus grave, exécuteraient alors des croches, des noires et des blanches. Ainsi, la partie la plus grave serait entendue au dernier plan acoustique et nous aurions la véritable impression de la perspective sonore.

Mais, une oeuvre ainsi composée deviendrait vite insupportable, car, en musique comme en peinture, il n'y a pas que la perspective qui doive compter.

Que dirait-on, en effet, d'un tableau qui ne comporterait que les lignes montrant les différentes perspectives d'un objet?

Voilà qui nous ramène à l'objet essentiel de notre étude dans laquelle nous nous sommes efforcé de montrer rapidement que l'évolution de la peinture et celle de la musi-

que ont été parallèles. On parviendrait à une conclusion analogue en étendant la comparaison à d'autres branches de l'art. C'est peut-être, comme on le dit souvent, que celui-ci est un, sous des formes multiples.

VIII

L'AMATEURISME EN MUSIQUE

L'amateurisme est une dorure artificielle.

Comme il fallait s'y attendre, c'est chez le professionnel que sévit encore, avec le plus de splendeur, l'amateurisme en musique.

Avant d'examiner quelques domaines de la musique, donnons d'abord une définition de l'amateurisme.

A notre point de vue, des amateurs sont des personnes plutôt légères, n'aimant pas beaucoup l'effort artistique. Ces personnes se contenteront d'un succès extérieur et immédiat, de caractère plutôt populaire.

Beaucoup de professionnels, en effet, sont toujours satisfaits d'un petit résultat qui va épater leurs amis. Cela leur suffit. C'est la gloire du quartier.

Si tous les hommes n'agissaient pas, en musique comme ailleurs, dans l'espoir de recevoir quelques compliments, nous pourrions dire qu'il n'y a que des amateurs en art. Mais justement c'est ce point qui rend si imprécise la démarcation entre l'amateur et ce que l'on appelle le professionnel. Tous deux sont avides d'une certaine part de compliments. C'est très légitime.

Et c'est pourquoi nous verrons, par exemple, d'excellents musiciens céder à des effets légers, afin de recueillir plus d'approbations.

Cherchons maintenant où se trouve l'amateurisme en musique.

Nous allons diriger nos recherches sur trois terrains bien différents : *l'exécution*, *l'enseignement* et la *production*.

L'exécutant de concert, tenu, par un imprésario, de satisfaire le goût d'un public

plus ou moins musical est peut-être celui qui frise le plus l'amateurisme.

Ce même musicien, dans une autre occasion, pour toucher de gros cachets, abandonne son expérience, ou plutôt la fait servir à des programmes inférieurs à ses capacités. Il se soumet, surtout à la radio, au choix d'un annonceur. Nous savons d'ailleurs quel choix est généralement fait par ces derniers.

Mais, ce qui est réellement de l'amateurisme, c'est l'exécutant médiocre qui se croit artiste et prend la place d'un professionnel.

Puisque nous sommes dans les zones de la radio, disons que c'est surtout là, en ce moment, que l'on peut trouver le plus grand nombre d'amateurs déjà célèbres!

Ils profitent de l'occasion, puisque leurs services sont requis. Ce qui en résulte, c'est l'abstention de la plupart des musiciens chaque fois qu'on leur propose les cachets dérisoires dont se glorifient les amateurs et probablement aussi les entrepreneurs.

Le remède serait tout simplement, com-

me il en est question un peu partout, *l'étatisation de la radio, dirigée par des artistes et des experts en musique.*

Il y a une autre forme d'amateurisme aux concerts, plus dissimulée celle-là. Elle sert à certains exécutants anxieux de passer pour musiciens de première grandeur avant le temps.

Pour notre part, nous avons toujours eu des doutes sur ces exécutants qui, afin de ne pas subir de comparaison, cherchaient à interpréter uniquement des oeuvres inédites.

Nous avons cru un instant que ces jeunes maîtres à la technique enfantine ou défaillante, sans compréhension de la musique moderne, défendaient la bonne cause. Nous avons découvert bientôt que ce n'était qu'un stratagème pour paraître en public sans recevoir les oeufs traditionnels.

Que peuvent dire, en effet, le public et les critiques sur celui qui exécute terriblement mal des auteurs **inconnus**?

N'ayant pas de point de comparaison, il

leur est impossible de savoir si c'est le pianiste, le violoniste ou le compositeur qui bredouille.

Ces musiciens qui, parfois, déclarent sans rougir que pour eux cette musique est très claire, n'ont souvent pas la moindre notion des nuances, du jeu expressif, et de l'élan rythmique qui lui donne la vie.

Alors le critique, mis au pied du mur, au pied de sa colonne de journal, s'élance à la poursuite du compositeur, sûr de toujours trouver chez lui un terrain assez vague pour lui permettre de faire des phrases sans trop paraître idiot. Car, critiquer un pianiste, par exemple, c'est pouvoir porter des jugements sur sa manière de jouer des oeuvres déjà entendues.

En évitant de mettre à leurs programmes des pièces connues, certains ont le temps de se faire une petite renommée, jusqu'au jour où les grands virtuoses viennent donner une réelle interprétation de ces oeuvres nouvelles : chevaux de bataille de ces amateurs de nouveautés dont nous parlons.

Au sujet de l'exécution, nous pourrions parler aussi des différentes interprétations qui sont données des oeuvres anciennes. Ici, les musiciens instrumentistes, chanteurs ou chefs d'orchestre, ont encore beau jeu. Pour une interprétation en dépit du bon sens, ils diront que c'est leur manière à eux de comprendre. Semblable au peintre portraitiste qui mettrait la tête de son modèle « sens devant derrière », avouant que c'est ainsi qu'il conçoit cet individu.

Ces sortes de déformations exagérées proviennent d'une imagination altérante, d'un cerveau doué pour d'autres formes d'art. Il excellerait peut-être dans le roman ou la poésie.

L'enseignement fait par des amateurs est facilement reconnaissable : aucune notion artistique, bien entendu, n'est à leur programme routinier. C'est la note pour la note, et pour le cachet.

Cependant, une autre forme d'amateurisme existe encore chez le professeur à figure longue, c'est-à-dire celui qui pose au sé-

vère, au sérieux, sans du tout l'être. Il fait un enseignement nul, sans résultat; il s'entête parfois à conserver des systèmes ou des méthodes erronnées, sans aucune lumière, ni espoir d'en percevoir un jour.

Prenons d'abord l'enseignement du solfège. Au fait, sait-on qu'il y a des maniaques du solfège? Parmi leurs manies, ils ont aussi celle d'être à la recherche de moyens extraordinaires pour l'enseigner. Des légions de théoriciens, d'autre part, passent leur vie à fabriquer des recueils de toutes sortes: solfège, harmonie, etc., les uns toujours plus merveilleux que les autres. On se grise des procédés plus que du but à atteindre.

Au sujet du solfège, il existe un vieux procédé de solfier qui prit naissance en Ecosse et qui s'est très répandu, surtout là où il y a des Ecossais. Ce procédé est utilisé par des chanteurs amateurs faisant partie des chorales d'église et qui ont peu de notions musicales. Il consiste à tout solfier avec l'échelle de la gamme de do, que l'on

soit dans n'importe quel ton. Ce moyen peut rendre service aux chorales d'amateurs qui n'ont pas l'intention de se donner une grande culture; mais, pour des gens sérieux, et principalement les instrumentistes, ces « trucs » sont plutôt nuisibles.

Nous ne comprenons pas comment des professeurs, occupant des chaires importantes, aient pu s'inspirer de tels procédés d'amateur, pour fabriquer à leur tour, comme M. André Gédalge, par exemple, d'autres traités de solfège. Cela dénote, à notre avis, des esprits pleins d'intentions scientifiques, mais absolument vides de tout jugement artistique.

Faudrait-il croire que M. Gédalge ait eu la naïveté de penser que personne, en France ou ailleurs, ne connaissait ces vieux traités écossais parce qu'ils sont rédigés en anglais?

Si nous examinons maintenant l'enseignement plus grave de la composition, nous tombons dans une sphère où non seulement l'amateurisme domine parfois, mais l'igno-

rance et la mauvaise foi induisent en erreur des générations entières.

Des jeunes professeurs, comme des vieux, des enchaîneurs d'accord, passent leur temps à faire manier des basses et des chants idiots à leurs élèves, croyant ainsi enseigner les règles de la composition. Ils s'imaginent, parce qu'on le leur a dit, que c'est cela le métier de compositeur.

D'autres, plus intrigants, font un tableau si noir des études de la composition qu'ils découragent pour toujours ceux qui sont doués.

Honte à vous, jeunes éteignoirs, qui posez à la modestie et à la timidité, afin de mieux ramper jusqu'à votre but. Ce but est très évident : empêcher ceux qui auraient du talent de s'exprimer mieux que vous, pour permettre à votre petite musiquette de se propager comme des bonbons à la cent.

Si la composition vous donne mal à la tête, ce n'est pas une raison de croire que tous vos élèves souffrent de vos inaptitudes. Vous aimeriez qu'ils éprouvent vos

difficultés à comprendre. Cela vous humilierait d'entendre parler quelqu'un en musique avec facilité et sans vos efforts stériles.

Mozart avait-il raison quand il disait ne pas comprendre ceux qui avaient tant de difficulté à composer? Méditez donc cette phrase et peut-être qu'au lieu de décourager les autres par des moyens détournés qui ne sont pas à votre honneur, vous vous convaincrez vous-mêmes qu'il est préférable de vous abstenir.

Puisque vous ne désirez pas faire un enseignement fructueux, cessez donc ce travail malhonnête et avouez-vous, sans gêne, des amateurs.

Une autre cause qui retarde le développement des études sérieuses, surtout au Canada, ce sont les programmes d'examens de fin d'année. Depuis un demi-siècle, des institutions piétinent sur place, abandonnant à eux-même chaque année des légions de diplômés qui vont tous sombrer dans la médiocrité d'un professorat improvisé.

Mais ce n'est pas toujours de leur faute. Ils suivent le programme. Et, comme il arrive que ces programmes cessent juste au moment où ils devraient continuer et progresser, les élèves n'ont plus de raison de monter. Ils planent comme des oiseaux perdus et vont finalement tomber dans les silons de leurs devanciers.

Le Prix d'Europe, malgré tout, n'est pas encore suffisant pour stimuler les études dans le pays. On s'aperçoit que ceux qui reviennent d'Europe ne sont pas supérieurs parfois à ceux qui n'ont pas encore bougé. Alors, cela veut dire qu'ils n'étaient pas assez avancés pour bénéficier de leur séjour là-bas.

A notre avis, tant que ce Prix d'Europe ne sera pas accordé à des sujets supérieurement doués, ayant pratiquement terminé leurs études ici, il ne donnera jamais de résultats plus satisfaisants. Il nous semble que l'expérience de vingt ans de ce Prix d'Europe devrait être suffisante. Inutile de toujours envoyer, à Paris ou ailleurs, des élèves

pour étudier leurs gammes et leurs intervalles. S'il n'y a pas encore d'élèves assez préparés pour ce séjour, que l'on cesse pendant cinq ans le Prix d'Europe et nous aurons alors des gens aptes à faire honneur aux études de notre pays.

Dans le domaine de la production, nous allons signaler la composition musicale et la musicographie. (Nous savons qu'en effet la musicographie est prise au sérieux et parfois elle prétend même remplacer la production artistique).

Certaines compositions d'amateurs portent souvent en elles un charme naïf, mais agréable pour l'oreille des humbles. Leur auteur ne devrait jamais changer le cours de son inspiration pour essayer de prendre un visage plus majestueux qui ne lui convient pas.

« Le style », en musique aussi, « c'est tout l'homme ». Il y en a des petits et des grands. Rien de plus pénible que de voir un petit homme vouloir paraître grand. Rien de plus déprimant aussi que de constater le

contraire. Voyez-vous Wagner s'aplatir sur un petit air de ballet et Renaldo Halm s'élever sur une symphonie?

Heureusement qu'il y a des gens qui savent se voir à leur grandeur naturelle.

La musicographie est un musée où l'on peut reconnaître les photographies d'un grand nombre de ratés. Au-dessous de chacune d'elles se lisent des plaques commémoratives: M. X. montrait dans sa jeunesse de grandes dispositions pour la musique, mais, n'ayant pu utiliser convenablement son petit doigt, il le donna à la critique musicale; il se fait prendre quelquefois à décalquer d'autres chroniques et essayer ainsi de s'approprier des idées. Mais il s'en tire assez bien en rougissant.

Enfin, beaucoup de plaques commémoratives décrivent ainsi la vie et l'oeuvre (leurs châteaux de cartes) des zéros de la critique musicale; elles nous montrent avec assez d'amertume pourquoi ces décédés de l'art n'ont pu entrer dans le temple d'Eutrope par la porte de devant.

IX

CONCOURS INTERNATIONAUX

{ Les plus grandes comédies se jouent dans les coulisses.

Il y a, de temps à autre et un peu partout, des concours de composition musicale. Lorsque ces concours sont internationaux, le jury est généralement composé de membres des différents pays. Cependant, l'organisateur de ces concours internationaux, malgré son apparence solennelle de jugement dernier, demeure lui-même maître de la décision finale. Voici comment.

Les manuscrits expédiés à l'organisateur sont accompagnés d'une enveloppe contenant le nom du compositeur et de la devise

inscrite sur chaque partition. Des copies de ces oeuvres sont envoyées aux différents juges; ces derniers, après un examen minutieux, les retournent au directeur avec leur appréciation, les points accordés ou le classement. L'organisateur est prêt pour rendre publique la décision, non pas du jury, mais la sienne. D'après les rapports des juges, MM. X. et Z. sont gagnants. Cela ne signifie rien du tout. Les juges peuvent s'étonner parfois du résultat, mais ils ignorent toujours la répartition des votes. Par conséquent, les heureux gagnants semblent triompher d'un tournoi international, jugé par des compétences universelles. C'est la gloire!

Il nous semble, à nous, que ce procédé de jugement est illogique. Ce n'est qu'une mise en scène d'une comédie jouée dans les coulisses. Ce qu'il faut louer surtout, c'est l'inventeur de ce jugement à longue distance. Il n'était pas bien loin de la poudre à canon!

Pour mieux illustrer la roublardise de ce

procédé, imaginons un autre concours international : un concours de virtuoses.

Voici huit pianistes qui exécutent les mêmes pièces ; ils vont les exécuter tour à tour devant chaque juge. Ces derniers ne connaissent pas les noms des concurrents, qui ne portent, en effet, que des numéros. L'organisateur déclare que M. X. est victorieux et lui décerne le premier prix. Tout le monde est content, y compris les juges qui s'imaginent que les choses se sont passées selon leur décision, n'ayant pas de photographie de celui qui paraissait jouer le mieux.

Comment faudrait-il donc organiser ces concours internationaux pour que le jury puisse lui-même décerner les prix ? Exactement comme dans les autres concours, c'est-à-dire que les membres du jury doivent pouvoir prendre contact et décider ensemble du nombre de points à accorder.

Certes, ce moyen nécessiterait beaucoup de déplacement de la part des juges et de telles dépenses pour accorder des prix relativement minimes seraient ridicules. Alors

mieux vaut prendre cinq juges d'une même ville, réputés impartiaux, et donner les noms des concurrents. Ainsi point de mystère, tous jouent à découvert. Autrement, c'est une comédie à la portée de tous.

X

PSYCHOLOGIE DE L'ELEVE ET DU PROFESSEUR

Ici, rien à dire: tout est à faire.

Le professeur retenant le mieux ses élèves est celui qui ne leur enseigne absolument rien. Voyons comment.

Enseigner, c'est surtout fournir des lumières à quelqu'un afin qu'il puisse par la suite s'éclairer lui-même. La personne qui reçoit ces lumières devient donc indépendante et se passe à son tour de professeur. Quand on ne peut cesser d'être élève, cela signifie que l'on n'apprend rien du tout, que l'on n'a reçu aucune lumière.

Des professeurs semblent avoir cette psychologie: ne rien enseigner pour demeurer indispensable. D'autres, complètement ignorants de la technique de l'instrument qu'ils enseignent se contentent d'apprendre de leurs propres élèves certains procédés pour les transmettre à d'autres. On se demande, parfois, pourquoi certains élèves ne réussissent jamais à se passer de maître. Ils sont incapables d'étudier par eux-mêmes la moindre pièce. Quand le modèle ne leur est pas montré, ils restent impuissants: dans l'obscurité.

Ces élèves, à qui l'on n'enseigne aucun moyen d'agir personnellement sont d'un bon revenu pour le professeur, car ils ne cesseront jamais d'être élèves. Ils demeurent fidèles à leur maître éternel, ne pouvant faire un pas sans lui. Ce dernier doit bien se demander parfois, pourquoi tant d'élèves avancés viennent-ils lui demander des conseils! il n'enseigne pourtant aucun principe technique, aucune interprétation ou analyse rationnelle. Ne serait-ce alors

que par snobisme ou dans l'intention d'obtenir une recommandation à un prix d'Europe quelconque? Si oui, le professeur en question n'a pas à se glorifier du succès de ses élèves. Ceux-ci, en effet, ne se servent de lui que pour passer la barrière mais non dans le but d'apprendre quoi que ce soit.

Enfin, c'est donc le professeur qui fait exécuter ses élèves par imitation ou provocation, sans commentaire, qui peut le mieux exercer son influence et s'attacher pour la vie ceux qui ne le laisseront jamais.

Mais il n'en est pas ainsi des élèves qui reçoivent de vraies lumières, de réelles connaissances leur permettant d'agir seuls. Ces élèves à qui tout est révélé comme connaissances techniques ou expressives, etc., en arrivent à un moment où ils peuvent étudier désormais sans l'aide d'un professeur. Ce qui arrive naturellement, c'est que le professeur en ce cas finit toujours par perdre ses élèves.

Mais, quelle joie de perdre ses élèves même s'ils deviennent vos adversaires, si vous

constatez qu'ils peuvent marcher par eux-mêmes. Votre enseignement fut donc excellent. Les lumières que vous leur avez données et qui les guident maintenant étaient donc de bonne qualité. Que vous importe leur ingratitude. S'ils transmettent votre enseignement, la même chose leur arrivera : c'est la psychologie de l'élève.

XI

GREC ET LATIN EN MUSIQUE

L'ignorance est un mystère
et vice versa.

Les études classiques pourront-elles trouver en musique leur parallèle? Peut-on faire en effet l'équivalent en musique de ce que l'on appelle par ailleurs, le grec, le latin, la grammaire, la syntaxe, la versification, les belles lettres, la philosophie, l'étymologie, l'exégèse? Absolument. C'est pourquoi la musique peut se comparer au langage. Seulement, comme ce langage est très récent, l'étude des langues mortes en musique — comparée au grec et au latin,

représente une époque très rapprochée de nous.

Nous parlons ici de langues complètement évoluées. Car, la musique grecque étant plutôt uni-mélodique, nous ne pouvons pas encore la considérer comme un langage semblable à celui de Palestrina, Vittoria, Bach, Rameau, Couperin, etc. Le vocabulaire sonore instrumental prit en effet un sens définitif vers cette époque. Et, toute étymologie des langues modernes peut se faire chez ses auteurs, et leurs successeurs : les classiques depuis Haydn. Par conséquent, lorsque l'on étudie le système de contrepoint et d'harmonie de cette période, on fait un travail d'analyse de langues mortes semblable à celui qui se fait dans les écoles sur le grec et le latin. Comme les langues parlées, la musique a évolué de la prosodie monolodique — mélodie grecque et liturgique — en passant par la poésie — œuvres mesurées et cadencées — pour aboutir enfin au grand dialogue orchestral ou théâtral.

La mélodie grecque ou liturgique pourrait donc se comparer à la récitation : un seul individu qui parle en prose. Les oeuvres de l'époque de Palestrina et de Bach représentent le dialogue théâtral en musique, par le genre questions et réponses, — imitations ou conséquents — qui est traité encore en prose.

A partir de Haydn, la poésie musicale prend définitivement forme. C'est la versification. Avec Beethoven et tous les romantiques, c'est plutôt la culture des belles-lettres, la recherche d'expressions et de sonorités riches. Depuis Debussy, Scriabine et d'autres, la musique devint impressionniste : faite plutôt d'impressions et de conceptions philosophiques. En ce qui concerne les autres langues vivantes n'ayant pas encore d'étiquette spéciale, nous pouvons cependant faire l'étymologie de leurs concepts sonores, d'après les classiques et leurs précurseurs.

En parlant de langues mortes — celles des classiques du dix-septième et du dix-

huitième siècle — nous voulons dire qu'elles sont hors d'usage dans l'écriture actuelle. On n'écrit plus comme Haydn, mais cela ne nous empêche pas de les comprendre et de les goûter infiniment. On les étudie, ces auteurs, pour comparer leur langue, pour faire de l'exégèse, si l'on peut dire, mais non pour les parler.

Ceux qui écrivent de la musique actuellement, d'après les études d'harmonie et de contrepoint classiques, parlent en somme des langues mortes. Que dirait-on d'un canadien qui ne parlerait que le grec ancien? C'est pourtant ce qui se produit en musique chez les personnes qui ne connaissent, n'enseignent jamais le but des études. Beaucoup de musiciens en effet marchent encore sur les bases chiffrées du dix-septième siècle... C'est ce que l'on pourrait appeler avoir la vue longue mais rétrograde — Comment la musique peut-elle passer à travers de tels personnages qui font parfois autorité auprès des ignorants de leur génération? C'est que la musique a des ailes in-

visibles pour eux, puisqu'ils regardent toujours en arrière et qu'elle va toujours de l'avant.

Beethoven était accusé par les gros professeurs allemands de ne pas connaître son harmonie: « c'est pourquoi » disait-il, « sa musique n'est pas aimée du public ... Ils ne pouvaient pas le croire capable de créer de l'harmonie lui-même. Wagner écrivit un opéra tout en contrepoint pour se moquer de ceux qui lui reprochaient de ne pas connaître cette science. Il y a donc toujours, et à toutes les époques, de ces individus qui aiment à se couvrir de ridicule, soit dans la pédagogie ou dans la critique. Debussy violait toutes les règles qu'il avait apprises parfaitement « Quel dommage pour l'art » disait-il. Scriabine meurt fou. « On le présentait bien dans sa dernière manière. » C'est intelligible, avouait-on. Ces éclaireurs en plein jour ne s'étaient pas aperçus que cet auteur composait avec des accords de quartes superposées. Comme ils cherchaient des accords par tierces superposées,

ils ne voyaient évidemment dans ses oeuvres que stupidité et déshonneur. C'est le cas de dire, ici, qu'ils y perdaient leur grec et leur latin.

XII

« LES GENERATIONS SE SUIVENT ET...

Les siècles se divisent comme le prisme en tranches lumineuses et obscures.

Nous pouvons dire qu'il y a par siècle de quatre à cinq générations artistiques. Leur durée est d'une vingtaine d'années. En admettant qu'il y ait un génie par génération dans chaque forme d'art, nous pouvons compter quatre ou cinq génies par siècle pour chaque catégorie d'art. Celui qui affirma le premier qu'il n'y avait qu'un génie par siècle était donc loin de la réalité; et surtout, il ne s'était pas compté lui-même.

En effet, on sait que Wagner vivait au siècle de Beethoven, de Chopin, de Schumann, etc.; que Mozart a respiré le même air qu'Haydn, Bach et d'autres; que Michel-Ange a vu Raphael et combien de grands de son époque. On pourrait se demander comment il se peut que cette sentence « il n'y a qu'un génie par siècle » soit depuis si longtemps répétée en perroquet sans avoir reçu son coup de mort. Il est probable que ceux qui répètent ce célèbre mensonge d'observation se consolent par le grand nombre de ceux qui les accompagnent. Ils ont l'impression d'être du côté des plus forts.

Dirait-on qu'Edison fut le seul savant de son siècle? Non. Mais un des plus grands de sa génération scientifique. Autrement il faudrait effacer Branly, Marconi, Les Lumières et même les « Claude Néon »..., etc.

Debussy, qui débrida le cheval allemand de Franck, connut dans un quart de siècle Ravel, Roussel, Scriabine, Fauré, Schonberg, Stravinsky, etc. Devrait-on dire que

Debussy est le seul génie du vingtième siècle? D'ici l'an deux mille, plusieurs générations se seront également succédées, comptant plusieurs génies pour chacune d'elle.

Mais en revanche, si l'on trouve tant de richesses artistiques ou scientifiques dans une seule génération, on constate chez d'autres beaucoup de pauvreté.

Ne voulant pas faire, ici, une revue de toutes les générations de la musique, nous limiterons nos observations à une génération canadienne qui semble n'avoir servi que de trait d'union entre un passé prometteur et un avenir plus certain.

Nous n'indiquerons pas quelle est cette génération, ni dans quelle ville elle aura vécu. Disons simplement que son action aura été nulle dans la musique, soit comme production ou pédagogie.

Imaginons un groupe de musiciens dit professionnels qui, un beau matin, sans capacité réelle se voit placé, par la mort de leurs devanciers, à la tête d'un mouvement musical, au front stratégique de sa défense.

Que font-ils? Ils déposent le fardeau sur la table, lui font des révérences et des génuflexions. La musique s'endort jusqu'au jour où celui d'entre eux ayant le plus « l'honneur de sa profession » déclare solennellement: qu'il faut penser de la réveiller car, dit-il, « la jeune génération vient vite ».

Cette jeune génération, en effet, arriva à temps pour sauver la musique de sa léthargie où l'avaient plongée les impotents d'alors.

Une période d'un quart de siècle de routine avait tellement *ankylosé* les musiciens eux-mêmes que leur rythme vital s'en allait morendo.

Mais voilà qu'il faut faire un effort, ou plutôt deux efforts. Celui de s'éveiller soi-même et ensuite de réveiller la musique. Heureusement que la jeune génération était déjà entrée dans le sanctuaire du moribond et l'avait même réveillé, à l'insu de ses gardiens. Vite, on s'apprête à lui faire sa toilette, à lui dicter une règle de conduite mais déjà, elle avait pris ses ailes, et sur-

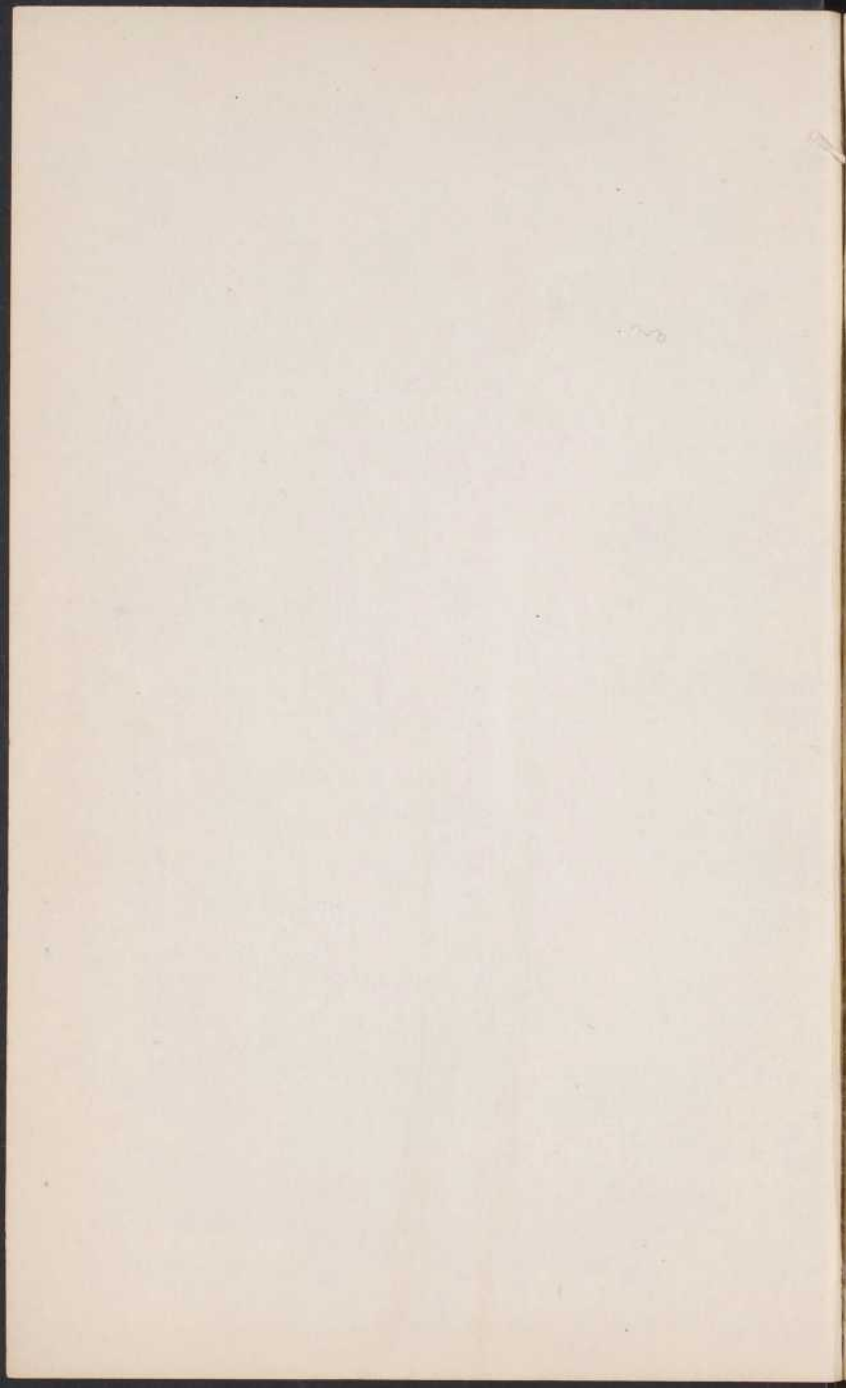
volait des régions nouvelles. Sauvée! Les invalides d'hier cherchèrent les moyens de la saisir et lui mettre du plomb dans les ailes. Mais il était trop tard; le cortège de la jeune génération lui faisait maintenant suite et montait enfin, avec elle, à son vrai royaume.

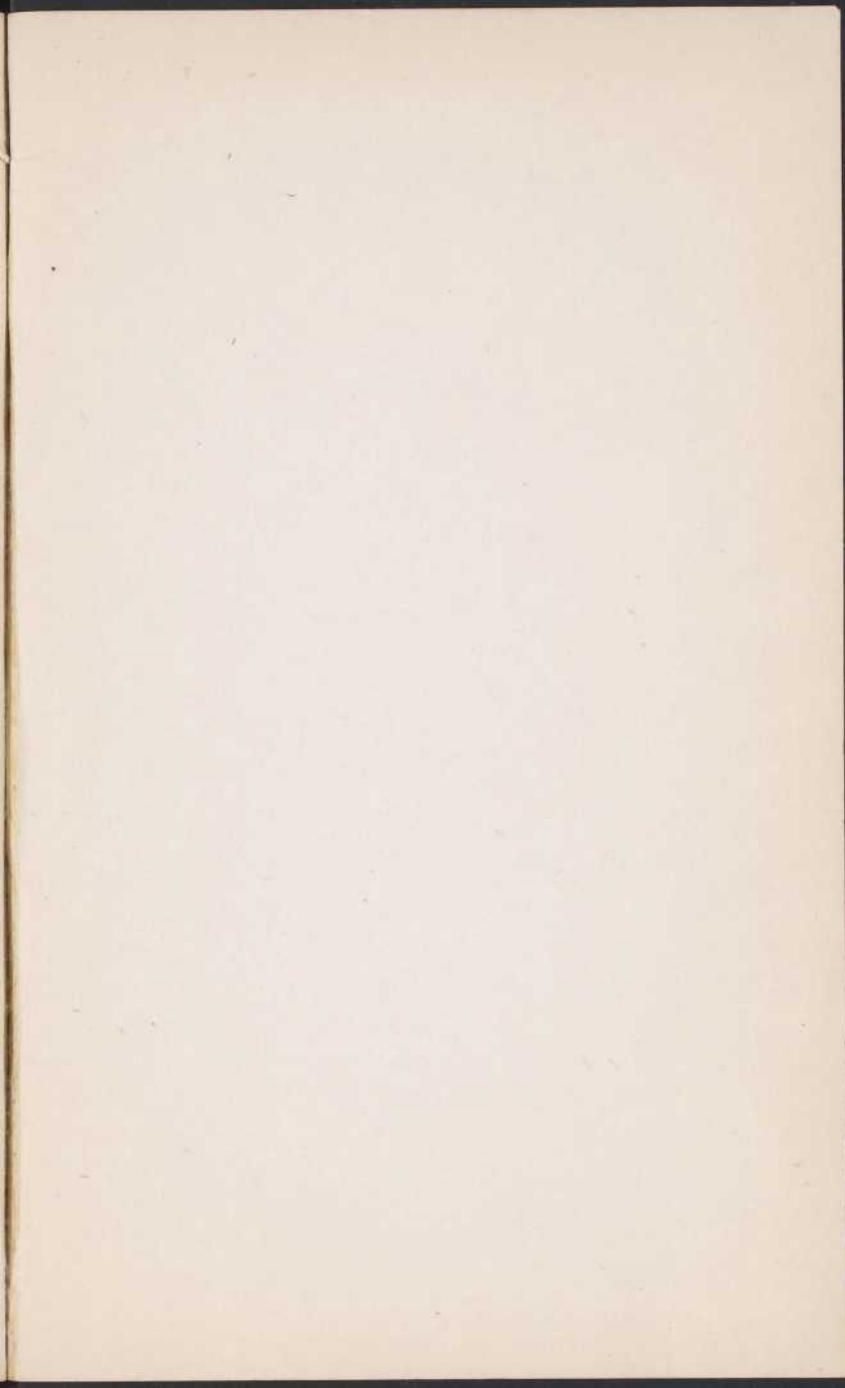
Si on vous demande quelle est cette génération, répondez que vous ne le savez pas.

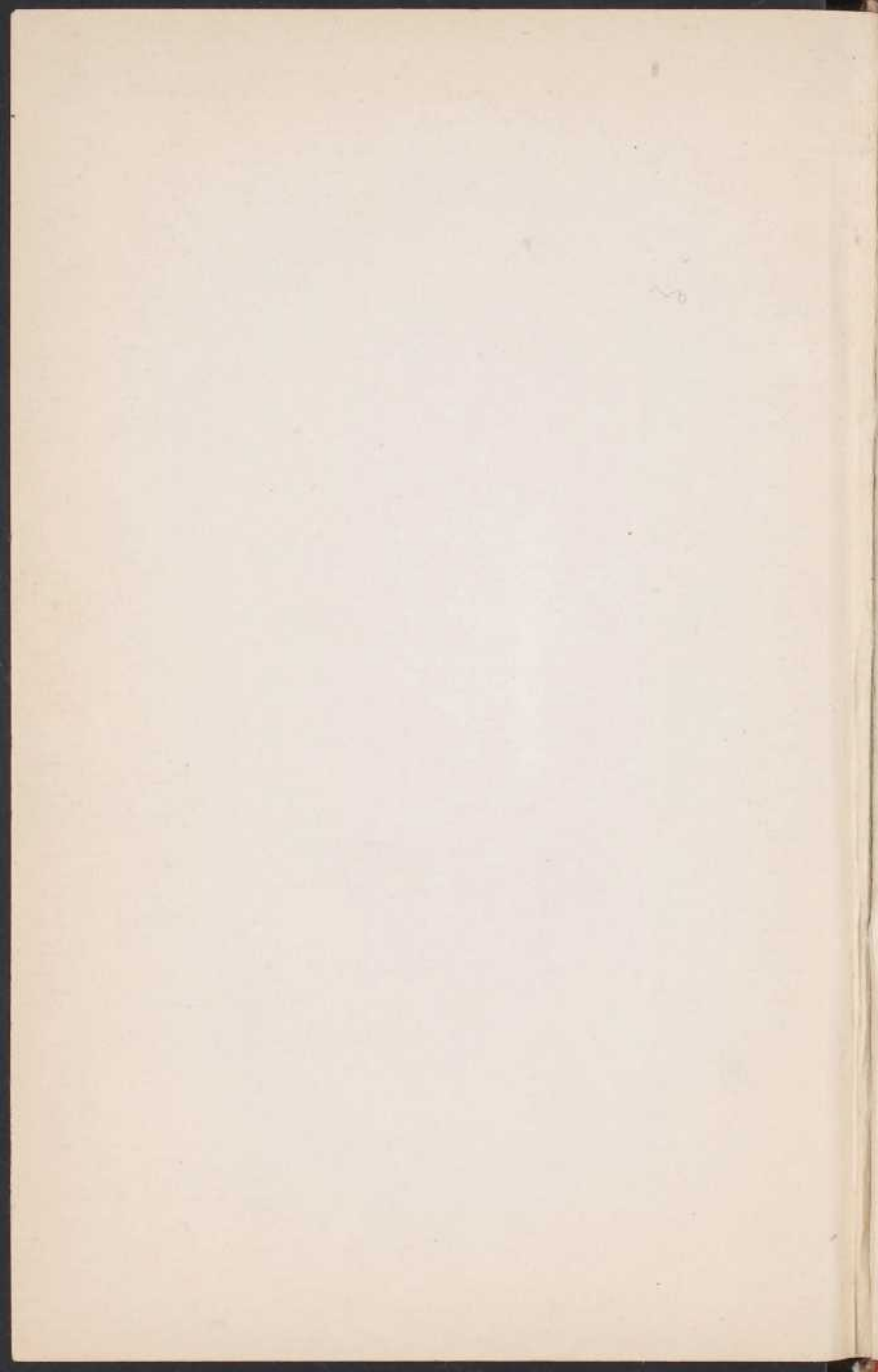
F I N .

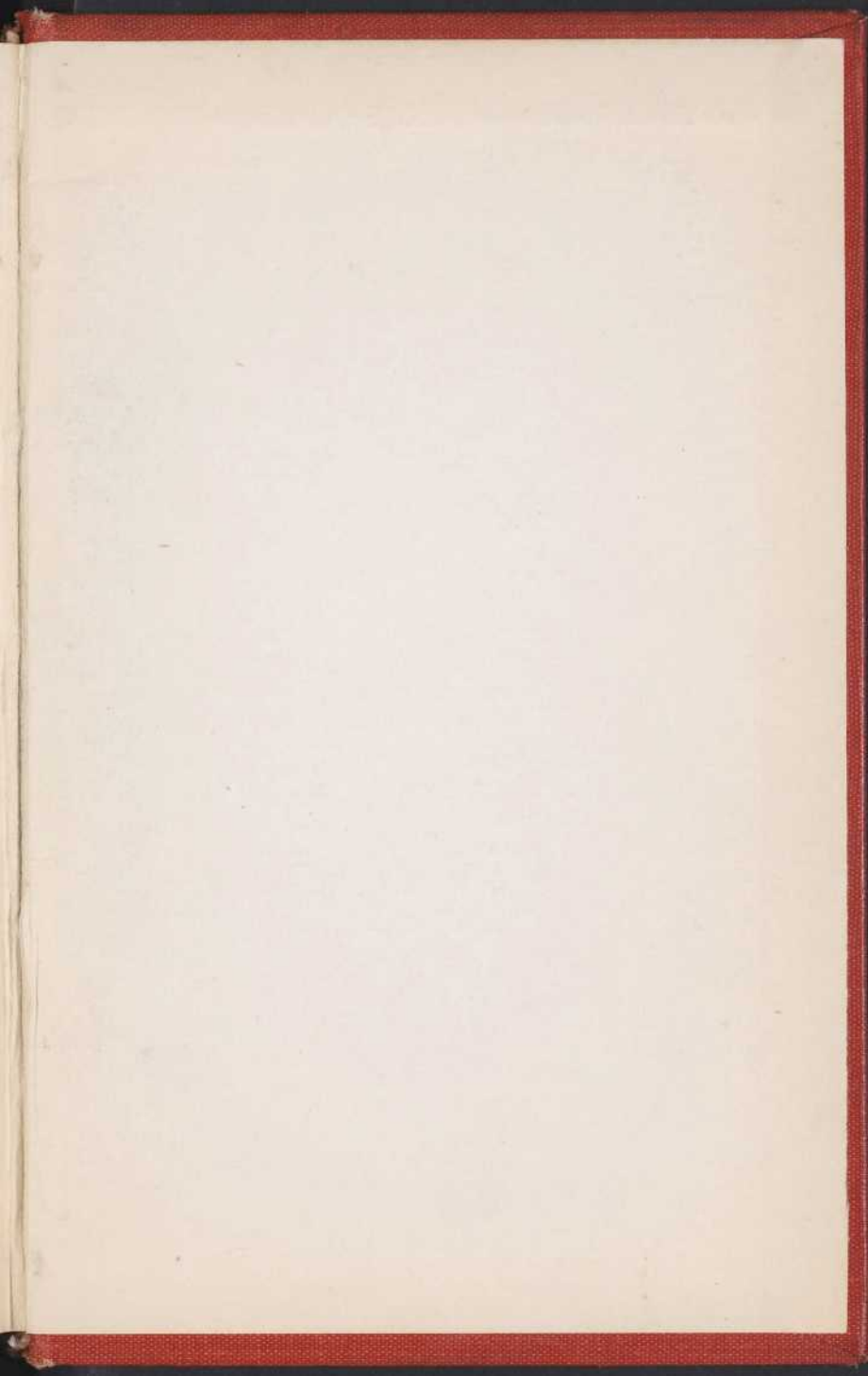
BIBLIOTHÈQUE
MUSIQUE

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE
DIX-SEPTIÈME JOUR DE MARS
MIL NEUF CENT TRENTE-DEUX
POUR
LA LIBRAIRIE D'ACTION CANADIENNE
FRANCAISE (LIMITÉE)
PAR
LA PAROLE (LIMITÉE)
IMPRIMEURS, ÉDITEURS ET RELIEURS
DRUMMONDVILLE, QUÉ.









BNQ



000 385 448