

DOCUMENTS ARTISTIQUES

LEO-POL MORIN

**PAPIERS
DE MUSIQUE**



DÉCORATION D'EDWIN HOLGATE



LIBRAIRIE D'ACTION CANADIENNE-FRANÇAISE,
LIMITÉE, MONTRÉAL

PAPIERS DE MUSIQUE

à Robert et Josée de Roquebrune.

DOCUMENTS ARTISTIQUES

LÉO-POL MORIN

PAPIERS DE
MUSIQUE

DÉCORATIONS D'EDWIN HOLGATE



LIBRAIRIE D'ACTION CANADIENNE-
FRANÇAISE, LIMITÉE, MONTRÉAL, - 1930

JUSTIFICATION DU TIRAGE

L'EDITION ORIGINALE de cet ouvrage comprend:
25 exemplaires sur Super Coquille teinté, numérotés à la
main, de I à XXV;

975 exemplaires sur Coquille teinté, numérotés à la
presse, de 25 à 1000.

Tous droits réservés, Ottawa.

OUVERTURE

OUVERTURE

L'article de journal présente un côté fugitif qui le fait vieillir et lui enlève de l'intérêt lorsqu'est périmée l'actualité qui l'a dicté. C'est pourquoi je ne songeais nullement à réunir en volume les chroniques musicales que je donne depuis trois ans à La Patrie, à La Presse, et, occasionnellement, à des revues comme le Canadian Forum, La Vie Canadienne, Opinions, La Revue Musicale (Paris), Le Monde Nouveau (Paris), etc. Mais quelques amis ayant remarqué que ces « papiers » sont composés comme des études, m'affirment que leur intérêt résiste au temps et qu'ils ont une valeur éducative qui sera précisée par leur réunion en volume. C'est à cette influence que j'ai obéi en publiant ce volume.

L'idée directrice de ces articles est didactique, mais il faudra se rappeler que la plupart de ces pages furent destinées aux lecteurs de grands quotidiens. C'est ce qui leur donne, sans doute, une certaine allure dispersée. En les rédigeant, je fus

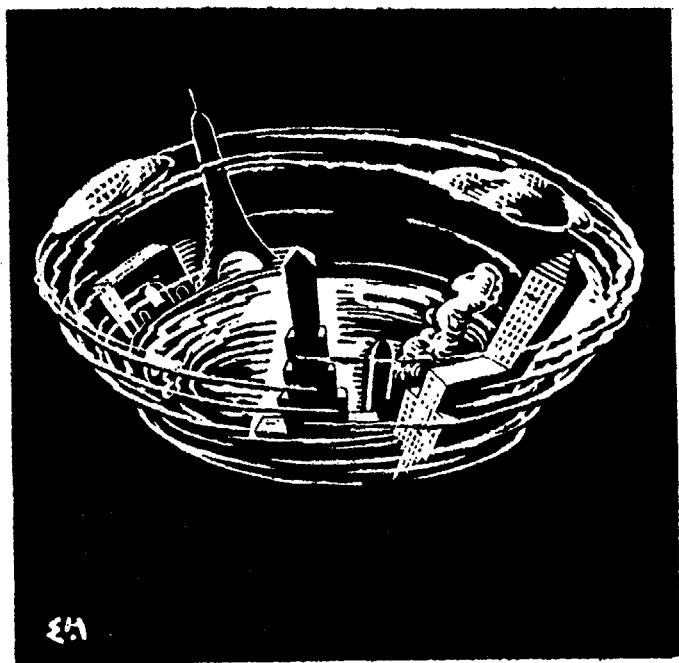
O U V E R T U R E

soumis aux lois de l'actualité musicale montréalaise. Mais on voudra bien remarquer, pourtant, qu'ils forment des groupes et que si je fus toujours attentif à l'actualité, je n'ai pas négligé la suite logique des sujets et que je n'ai pas craint de poursuivre une étude ou de la reprendre. Cela tient à ce que je considère le rôle du musicographe comme double: il est à la fois l'informateur et l'éducateur du public. Je dois au mien ce double service, et j'espère m'être acquitté jusqu'ici de cette tâche.

En tout cas, il ne faut pas chercher dans ces « papiers » une histoire complète de la musique au Canada. Trop de noms et de considérations y manquent, que j'ai été, malgré moi, forcé de négliger. Il ne faudra pas, non plus, y rechercher le texte sans retouches d'articles déjà publiés il y a quelques années. Et si, dans certains cas, on ne retrouve pas exactement la même pensée, il ne faut pas y voir une contradiction, mais une naturelle évolution, soumise d'ailleurs à une honnête discipline.

C'est donc à mon public que je destine ces Papiers de Musique, où il retrouvera les faits, les critiques et les idées qui ont pu l'intéresser.

L. P. M.



**TOUR D'EUROPE
EN DIX-SEPT MINUTES
RETOUR PAR LES
ETATS-UNIS**

POUR RETROUVER LE SENS NATIONAL

MUSIQUES nationales! Cette expression n'a de sens, vraiment, que dans notre temps. Car ni au XVII^e siècle, la musique n'a cherché à être nationale, bien qu'il fut alors beaucoup plus qu'au XIX^e siècle, dans sa nature de l'être. Elle avait même, en ce temps-là, la préoccupation d'être avant tout aristocratique et il a fallu que passe sur le monde ce noble ouragan sentimental qui s'appelle le romantisme, pour que s'étende et s'élargisse le rayonnement de cet art, devenu populaire.

Jusque vers la fin du siècle dernier, la France, l'Allemagne et l'Italie ont fourni de musique les pays d'Europe. Et comme ces pays n'avaient jamais eu le souci bien arrêté d'être nationaux dans leur art, la musique des grands fournisseurs officiels était donc à sa place partout. C'est ainsi, d'ail-

leurs, que s'établit cette idée très belle, généreuse, romantique et fausse que la musique est un art international.

Sans doute, le truchement par quoi s'exprime une pensée ou une idée musicales est universel et compris dans tous les pays du monde où le même système de sons est en honneur, mais l'âme de cette musique, son sens, son esprit restent nationaux. Et nationale, la musique doit l'être. Elle l'est encore, même si elle tend à ne l'être pas, et peut-être d'une façon plus précise que le sont les différentes littératures actuelles. Celle de Wagner est allemande malgré tous les livres qu'on a écrits pour faire croire le contraire et qu'elle pouvait, par exemple, convenir profondément à des esprits, à des cerveaux, à des cœurs français. On la comprend en France où on l'a même déjà aimée jusqu'à l'immodestie, mais elle reste allemande. Cela ne l'empêche pas d'être belle universellement, d'être éloquente, émouvante et comprise même au Canada. Des italiens peuvent l'aimer et aussi des japonais, mais elle est et restera allemande. C'est d'ailleurs très bien ainsi. Imagine-t-on un style de maisons identique pour tous les pays, des mœurs et coutumes idem, une végétation et une cuisine partout les mêmes, ainsi que le disait un jour, à Montréal,

TOUR D'EUROPE EN DIX-SEPT MINUTES

Alfredo Casella, devant les membres de la Société Pro-Musica?

Qu'on ne se trompe pas sur le sens de cette expression : musique nationale. Cela ne rapetisse en rien la valeur d'une musique qu'elle soit nationale. On n'a jamais songé à diminuer la beauté des architectures grecques en les appelant grecques, et l'on sait que ces architectures ont trouvé dans les pays les plus divers, des applications qu'il ne nous appartient pas d'apprécier ici. Mais on sait tout aussi bien que ni la musique cérébralement compliquée d'Alban Berg, ni celle, autoritaire, d'Hindemith, ni même celle, très claire, de Georges Auric, ne feraient le bonheur des Eskimos de l'Alaska qui, il est vrai, ne connaissent rien de notre écriture musicale.

Les musiques d'Europe, en devenant nationales, n'ont pas obéi à une mode autant qu'à un besoin. Il ne s'agissait pas de dresser entre elles des barrières infranchissables et sans échange possible, mais d'apprendre les langues nationales, qui semblent encore être les meilleures pour l'expression d'idées spécifiquement nationales, soit françaises, allemandes, anglaises ou russes.

EN FRANCE. — En revisant ses valeurs à la fin

du XIX^e siècle, la France se rendit compte qu'elle ne pensait plus en français, musicalement, comme elle le faisait jadis, au temps de Rameau et de Couperin. Elle comprit que la forme d'art wagnérienne n'était pas à sa mesure et qu'elle ne correspondait pas au génie de sa race. C'est elle qui la première commença à renationaliser la musique et qui transforma bientôt en poncif la généreuse proposition d'un art international non seulement dans sa langue, mais dans son sens le plus intime et le plus profond. Les musiciens de France eurent le courage et le bon esprit de retourner en arrière et de puiser dans leur passé. Ils trouvèrent chez des classiques comme Rameau, Couperin, etc., non seulement une justification de leurs goûts et de leurs tendances, mais aussi mille sources où restaurer leur esprit et leur génie. Dès lors, on put en France, redevenir soi-même. Il fut de bon ton, en musique, d'être français. Et si, par exemple, la musique de Fauré, de Debussy, et de Ravel est française, eh bien! elle l'est « sans le faire exprès », ainsi que le dit si bien Pierre Lasserre. C'est une manière de l'être qui ne trompe pas. L'art de Debussy est compris et aimé en dehors des frontières françaises, de même celui de Ravel et celui de Fauré. Mais en entendant *Pelléas*, en entendant *Daphnis*,

TOUR D'EUROPE EN DIX-SEPT MINUTES

en entendant *Pénélope*, on n'hésite pas: on est en présence de chefs-d'œuvre français. Cette musique, on la reconnaît partout à travers le monde, comme on reconnaît la langue française. Cela ne l'empêche pas d'exprimer les sentiments qui ressortissent à l'âme universelle et d'élargir ainsi sa portée.

Une musique pure de tout alliage a donc pris naissance en France et a atteint son plus haut point de perfection en moins d'un demi-siècle. Ajoutés à ceux de Debussy, Fauré et Ravel, les noms de Schmitt, Dukas, D'Indy, Roussel, de plus jeunes comme Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Roland-Manuel, Ibert, Ferroud, Maurice Delage, sont pour un pays des titres de gloire. Et il semble que jamais l'école française n'a eu autant de vitalité qu'aujourd'hui, ni autant de curiosité, d'originalité et de diversité. Jamais elle ne s'est imposée à l'attention du monde avec autant de force persuasive et de charme.

EN ALLEMAGNE. — Entre temps, l'Allemagne se repose. La gloire wagnérienne avait été trop grande et sa victoire trop profonde. Quoi qu'on en ait dit et bien qu'on se défende d'avoir aussi profondément subi son emprise, le dernier des grands romantiques, avec *Tristan* et *Parsifal*, avait fermé

bien des portes derrière lui et assigné à la musique allemande des limites précises et des données sans issue. Quelle que soit leur indépendance relative, ni Brahms, ni Mahler, ni Bruckner n'ont fait autre chose que développer une esthétique qui porte la marque d'une époque de plus en plus lointaine.

Le volontaire Richard Strauss, qui a mêlé à sa volonté de puissance tant de préoccupations sentimentales et domestiques et dont les moyens d'expression sont d'une luxueuse éloquence, n'a quand même pas donné à sa musique la force nietzschéenne dont elle se réclame. La mesure de ce romantique n'est pas d'aujourd'hui, non pas tant à cause de sa langue, ce par quoi il est le plus grand et le plus persuasif, que par les idées qu'elle véhicule. L'Allemagne a donc assisté, impassible, indifférente, au renouveau musical des pays qui l'entourent. Elle a cessé de diriger, à mesure que s'est épuisée l'influence wagnérienne.

Mais voici que la guerre transforme sa figure musicale. Elle aussi veut un air nouveau. D'un bond, elle emboîte le pas aux plus audacieuses théories. Un Hindemith surgit, volontaire et décidé à faire entendre la voix nouvelle de son pays. Il ose tout, celui-là, et tout lui sera bon, pourvu qu'il parle la langue nationale, une langue d'après-

guerre qui n'a conservé du romantisme que la richesse extérieure, laquelle sait se resserrer et se *métalliser*, ainsi qu'il convient à une musique de l'époque du béton armé. Il est alors curieux que ce soit, par exemple, vers un Max Reger que se tourne l'art des jeunes, vers le seul des grands aînés dont le cœur ne se soit pas fondu dans l'ardente matière romantique et qui ait su, toujours, la dominer. Ce grand musicien qui aimait la musique pour elle-même et dont l'œuvre n'est pas exempte de pédantisme, se trouve ainsi à avoir conservé vivants, beaucoup plus que ne l'ont fait ses contemporains, les formules de la musique pure. Dès lors, avec Paul Hindemith, avec Max Butting et Ernst Toch, la voie est libre. Avec eux le machinisme est entré dans la musique allemande, comme le sport dans la musique française avec Honegger. Ce machinisme rejoint les formules d'acier d'un Prokofieff en Russie, ce musicien sentimental dont la convoitise est classique. Les jeunes allemands ne veulent rien entendre de la langue tarabiscotée d'un Schoenberg. Cet art n'est pas assez direct pour eux et il ne représente pas la vie actuelle, encore moins l'avenir.

EN ITALIE. — L'Italie, qui a terriblement souffert du virus mélodramatico-musical à la fin du

XIX^e siècle et au commencement du XX^e, s'est remise, elle aussi, dans la voie des réalisations nationales. Là, comme ailleurs, des miracles s'accomplissent et si la Chanson Populaire vint au secours d'autres musiques, dans d'autres pays, il est remarquable que la Péninsule fasciste fut sauvée par le chant grégorien tout autant que par la musique ressuscitée des anciens classiques, ainsi que nous en instruisent Malipiero, Respighi et Casella.

En assassinant le vérisme, les musiciens de la nouvelle Italie ont redonné un sens à la musique de chambre et à la symphonie telles qu'on les comprenait jadis, c'est-à-dire forme pure de tout alliage extra-musical. Ils ont, pour cela, réappris le langage italien et leur orgueilleux génie trouve maintenant chez eux une libre expression. Ils savent que le musicien italien peut désormais s'exprimer sans recourir nécessairement au vérisme et ils se souviennent de Monteverdi, de Pergolèse, des Scarlatti et de Corelli, dont la sève n'est pas épuisée. Des musiciens comme Martucci, Malipiero, Respighi, Pizetti, Casella et Castelnuovo-Tedesco, des plus jeunes comme Rieti, Labroca, Masarini, Mortari, etc., ont délivré la musique italienne de ses vapeurs grossières et vulgaires et ils ont voulu qu'elle vive désormais dans un air pur, débarrassée de toute

entrave et de tout poison. Excellente mesure d'hygiène dans un pays où des Mascagni, des Boïto et des Puccini, pleins d'habileté et d'astuce, dévoyèrent le goût musical. En abandonnant les grimaces de la douleur factice et vériste, l'Italie s'est remise à sourire comme au temps de ses splendeurs passées.

EN RUSSIE. — La Russie, de même, à la suite du génial Moussorgsky, s'est détournée de l'influence germanique, prépondérante au cours du XIX^e siècle. Si, avec les Cinq (Moussorgsky excepté), elle n'a pas tout de suite cessé de demander à l'Allemagne les lumières nécessaires, la voix nationale russe est quand même devenue de plus en plus puissante et elle est actuellement de force, avec Strawinsky et Prokofieff, à se permettre sans danger les plus éclatantes et même les plus troublantes randoonnées, aussi bien du côté mystique que réaliste, du côté oriental qu'occidental. Sa personnalité est acquise. Strawinsky est russe malgré le caractère général ou exotique d'œuvres comme *Pulcinella*, comme *Oedipus Rex*. Il l'est à cause du *Sacre du Printemps*, de *Petrouchka* et surtout de *Noces*, avec son implacable et pathétique percussion d'une obsession et d'une fatalité proprement russes. Il l'est par le sens tragique de son œuvre, par sa force pro-

pulsive. Mais si cet art froid, insensible, parfait et qui représente le plus complet miracle d'intelligence pure, sort des limites ordinairement circonscrites à l'intérieur des frontières, il demeure russe par sa faculté d'être partout chez lui. Il est, d'autre part, d'une portée internationale par la puissance de son truchement et la force de ses idées. De tous les arts nationaux, c'est le plus large. Mais, assurément, ce n'est pas un art facile.

EN ESPAGNE. — On trouve cependant en Espagne un autre exemple d'un art national aux données très vastes et qui déborde le cadre ordinaire: celui de Manuel de Falla. Lorsque le Père Eximeno recommandait aux musiciens espagnols d'édifier leur système de musique sur la base du chant national, il ne se doutait pas qu'une théorie si naturelle trouverait bientôt dans son pays une illustration brillante. Il n'espérait sans doute pas qu'un musicien de génie fît un jour de la musique résolument espagnole, sans pour cela demander au folklore une inspiration servile, ni que cette musique, sans perdre une parcelle de sa physionomie, pût se fondre dans l'âme internationale. C'est pourtant le cas de Manuel de Falla, le grand espagnol. Et si son art est universel, s'il peut, à l'exemple d'un Strawins-

TOUR D'EUROPE EN DIX-SEPT MINUTES

ky, d'un Debussy, d'un Ravel, être entendu partout sans cesser de parler un langage essentiellement personnel, c'est que son art, au lieu d'emprunter textuellement au folklore et d'en exprimer les particularités extérieures, semble sortir du sol même de l'Espagne, neuf, vivant et naturel. A cause de Falla, la musique espagnole, après avoir été confinée à un folklore rigoureux que le libre génie d'Albeniz ne parvint pas à décoller définitivement du sol, a une portée de plus en plus vaste et humaine.

EN ANGLETERRE. — La jeune musique anglaise n'a pas atteint à une aussi brillante destinée. Mais si elle est descendue bien bas au cours des deux derniers siècles, nous savons qu'il y eut autrefois une musique anglaise infiniment riche et caractérisée. Une renaissance de cette musique est donc toute naturelle et le mouvement actuel en Angleterre, à l'exemple de ceux des autres pays d'Europe, renoue des traditions illustres.

Un pays à ce point imprégné de *folksong* ne pouvait pas mourir définitivement à la musique. Il ne devait pas, non plus, rester éternellement soumis au joug éreintant de Haëndel, pas davantage à celui de Mendelsohn et, plus tard, à celui de

Brahms. A la fin du XIX^e siècle, en même temps que d'autres pays d'Europe marquent un retour aux expressions nationales, la musique anglaise inscrit à ses frontières un « hold back » infiniment profitable pour l'avenir. Comme d'autres, elle fut sauvée par le folklore. Mais elle avait, entre temps, élevé le type « ballade » à la hauteur d'un style dont elle a tiré à la fois gloire et monotonie.

Mais s'il y a loin de Purcell à Elgar, dont la personnalité s'est souvent confondue dans celle de Brahms, il semble que la distance soit moins grande du même Purcell à des musiciens comme Arthur Bliss ou Eugène Goossens. Lorsqu'Arnold Bax écrivait que « tout art qui s'apparente à une idée nationale doit trouver son inspiration et sa vie dans la vie spirituelle du pays », et qu'il faut pour une telle expression « ou une atmosphère nationale, ou de la couleur locale ou, surtout, un état d'âme typique », il définissait l'art de Bliss ou celui de Goossens. Il ne faudrait cependant pas croire que le seul bruit d'affaires ou de schillings soit à la base de l'art de Bliss et qu'il soit allé chercher à la Bourse ses inspirations. Et s'il ne recherche pas plus l'expression mystique ou symbolique d'un Bax que l'orientalisme photographique d'un Holst, ce jeune musicien n'en est que plus précis, plus près de la vie

TOUR D'EUROPE EN DIX-SEPT MINUTES

quotidienne anglaise et aussi de ce sens tragi-comique qui semble être l'apanage du génie anglais.

Aucun art dans la jeune musique anglaise n'est plus que le sien désintéressé ni plus gratuit au sens où l'entendrait André Gide. Celui de Goossens, où se mêlent humour et mélancolie en un langage cruel, âpre et agressif, paraît être moins vivant et moins désintéressé. Mais à côté de Bliss et en la compagnie de Lord Berners, esprit curieux, il rétablit un nécessaire équilibre. On ne peut donc plus douter qu'il existe désormais une musique anglaise qui, par delà les ans et les divers accidents et outrages continentaux, rejoint la grande tradition des Purcell, des Byrd, des Blow et des Gibbons. Car, si pendant longtemps les Anglais se sont contentés de comprendre la musique, ils commencent à la sentir en musiciens.

EN HONGRIE ET AILLEURS. — Le mouvement national est aussi sensible en Hongrie où Béla Bartok a réussi à redonner à la musique de son pays un sens hongrois, moins académique que celui jusque-là en usage. Sa musique a retrouvé un accent populaire authentique qui constitue une des plus puissantes originalités de son style. Mais accent populaire stylisé comme, par exemple, celui de Falla,

encore que celui du hongrois sente davantage le terroir.

La musique tchèque est caractérisée dans le même sens, de même que celle de la Roumanie et on sait que la Hollande, la Suède, la Norvège et le Danemark recherchent des idiomes nationaux. La Pologne, en la personne de Szymanowski et plus typiquement de Tansman, est toute proche du but.

La même différence physique qu'il y a entre des pays tels que la Norvège et l'Italie, entre des types d'hommes tels que les Tchèques et les Anglais, existe désormais dans leur musique respective, plus ou moins caractérisée. Mais cela n'empêche en rien cette musique nationale d'être partout comprise, quand elle est d'un accent fort, quand elle est grande, quand elle est l'œuvre d'un créateur. Elle prend ainsi un sens universel.

POSTLUDE. — Ces naissances ou renaissances musicales ont en grande partie une origine commune: le folklore. On a compris que là résidait la plus sûre expression nationale. Mais l'ère des emprunts directs est passée et il s'agit actuellement de transposer sur le plan général et universel (Strawinsky et Falla), un tour d'esprit, une manière de faire propres au terroir. On crée dans ce sens des

TOUR D'EUROPE EN DIX-SEPT MINUTES

mélodies et des rythmes qui portent la marque des pays qui les voient naître, et qui, par conséquent, portent les traits de la race.

Mais les musiques nationales ne sont pas toutes inspirées du folklore. Si l'exemple d'Albeniz et de Falla confirme la thèse, celui de Wagner et de Debussy, parmi d'autres, illustre l'antithèse. Car il est remarquable que des musiques redevenues aussi essentiellement nationales que l'allemande et la française, ne doivent que très peu au folklore. Aucune musique n'est plus allemande que celle d'Hindemith, plus française que celle de Poulenc et d'Auric. Si ce n'est pas par le terroir ou le folklore proprement dit, c'est par la personnalité, par l'esprit, par ce qu'elle exprime de l'individu et en ce que cet individu a de particulier et à la fois de général, que cette musique est allemande ou française. Pour emprunter une idée à Pierre Lasserre, la musique d'un homme de génie a une physionomie aussi reconnaissable que le sont les traits, l'expression d'une figure et, par conséquent, d'une race. Et si, comme le dit André Cœuroy, les musiques nationales, par définition, sont à « l'image des peuples ou des pays qui les illustrent », il est naturel qu'elles s'accommodent des caractères généraux de ceux dont elles sont l'expression.

PAPIERS DE MUSIQUE

Le folklore n'est pas la seule et unique source d'inspiration pour une musique nationale, mais il reste avéré que ç'en est une excellente, authentiquement bonne, dont il s'agit seulement de savoir user avec tact, avec goût, avec délicatesse, en un mot avec génie.

EN AMÉRIQUE

Puisque le folklore provoque des naissances miraculeuses, on s'étonne que la jeune Amérique ne se vautre pas au sein de ses *nègreries* ou de ses *indienneries*. C'est que le folklore américain est bien mêlé, bien confus, de naissance et de nationalité diverses et troublantes. D'autre part, pour pouvoir profiter d'une immersion aussi profonde que celle qui s'impose en l'occurrence, il faut savoir nager ou, si on préfère, posséder à fond le métier d'écrire. Or, ce n'est pas encore le cas de la jeune Amérique.

Il semble pourtant qu'elle veuille, elle aussi, avoir sa manière propre de penser musicalement. On a vu, au commencement du XX^e siècle, de nombreux musiciens de ce pays s'intéresser aux folklores indigènes, je veux dire indien et . . . nègre. Certaines pages de Farewell et même de MacDowell ont dans ce sens une saveur particulière. Mais depuis quelques années, les musiciens dits légers semblent délaisser les *indienneries* au profit des *nègreries*, qu'on accommode d'ailleurs avec adresse aux besoins du jour. La future musique américaine se souviendra cependant de ces *nègreries* pittoresques

et parfaitement reconnaissables; elle se souviendra du jazz, des thèmes et des rythmes fascinants et chauds qu'il a inventés.

Ainsi donc, si les musiques européennes reposent sur une culture et des données solides ou, pour parler pompeusement, sur des traditions certaines, il n'en est pas de même de la musique américaine qui, en prenant jusqu'ici son bien un peu partout, tâche encore à se forger une langue.

C'est d'ailleurs une excellente manière de faire quand on ne possède aucun passé, et nous savons qu'en Amérique les choses s'assimilent vite. Déjà, une littérature et une poésie américaines ont pris naissance. L'architecture est en voie de réalisations précises et les sciences sont à date. . . On ne court donc aucun danger à exprimer l'opinion que la musique pourrait bien trouver en Amérique, à son heure, une terre propice à son éclosion.

La musique américaine, ainsi qu'il convenait, a commencé par être anglaise, et ce n'est pas autrement qu'il faut envisager l'œuvre, par exemple, de MacDowell, quelle que soit l'influence germano-nordique qui la caractérise. Nous savons que l'Angleterre d'il y a trente et cinquante ans, ne voyait que de ce côté. Certes, Hadley, Cadman, Deems Taylor et Hammond, ont fait un sérieux effort de

naturalisation et d'adaptation, mais ils n'en restent pas moins soumis à l'influence extérieure, anglo-celte ou allemande, à peine réchauffée par de vagues courants français ou russes. Carpenter et Whithorne sont peut-être mieux imprégnés d'américanisme, le premier surtout, que les gratte-ciel ont impressionné au point qu'il en fit le sujet d'une œuvre, *Skyscraper*. Mais signes extérieurs et superficiels. L'esprit profondément américain n'est pas encore dans cette musique, malgré les relents de jazz qui veulent lui donner un air indigène. Lœffler, qui fréquente tantôt chez le diable, sous prétexte de *Villanelle*, tantôt chez saint François d'Assise, histoire de parler aux oiseaux, n'a pas, non plus que Marion Bauer, trouvé la précieuse alchimie américaine, autrement dit une expression nationale.

D'autres musiciens, tel Eicheim, traversent le Pacifique et demandent à la Chine ou au Japon une odeur particulière. D'autres encore trouvent à Harlem (N.-Y.) ou dans les Etats du sud, des rythmes noirs, tels John Powell et Henry Gilbert, cependant qu'un Frederic Jacobi, musicien délicat et fin, un peu précieux, sourit aux Peaux-Rouges et aussi à Sainte-Agnès. Et puis, il y a des dissidents, là aussi, des libéraux et des conservateurs, même chez les jeunes gens. Il y a encore le jazz qui

a dans la musique américaine beaucoup plus d'importance qu'on imagine.

Tout cela fait un étrange mélange de goûts, d'odeurs et de couleurs, où on retrouve les ancêtres européens vêtus à l'américaine, courant vite, jouant à la Bourse ou, ce qui est moins bien mais aussi moins fréquent, « mâchant de la gomme ».

Mais la terre américaine semble se prêter avec bienveillance et bonhomie, et même avec quelque fierté, à l'éclosion et à l'établissement d'une musique hébraïque. Ce désir de créer une musique juive existe en Europe, même en France et en Italie, où des musiciens comme Milhaud et Castelnuovo-Tedesco tâchent à trouver l'heureuse formule. Mais ce sentiment n'est pas général et bien déterminé, et ni Strawinsky, ni Schoenberg, ni Tansman, ni Roland-Manuel ne travaillent dans ce sens d'une musique de caractère spécifiquement juive. Tandis qu'aux Etats-Unis s'épanouit l'œuvre d'Ernest Bloch, entièrement imprégnée de judaïsme, et aussi celle de Lazare Saminsky, qui chante avec une énergie monotone et mélancolique la liturgie du Sabbat. On trouve encore l'œuvre de Gruenberg, dont le *Daniel Jazz*, cependant, sacrifie aux nègres.

Il serait sage, paraît-il, d'attendre plusieurs an-

nées et même. . . cinquante ans avant de se faire une opinion sur la jeune musique américaine. Attendre, en effet, est beaucoup plus sûr. Une fois les choses classées ou mortes, on a moins de chance de se tromper. Mais jusque-là, on ne sait rien, et plus tard, eh bien! il est trop tard.

Certaines œuvres et certaines tendances commandent prudence et recul. Mais est-ce bien le cas de la jeune musique américaine, de celle de Charles Ives, de Ruth Crawford, de Bernard Wagenaar, de Adolph Weiss, de Carlos Salzedo, hier français, de Aaron Copland, de Leo Sowerby, d'Emerson, de Whithorne, de Dane Rudhyar (feu Daniel Chennivière, hier français, lui aussi), de Quinto Maganini, de Henry Cowell, de Roger Sessions, de Confrey, de Marc Blitzstein? Ne s'agit-il pas plutôt de musique relativement facile à classer et à comprendre, si compliquée et si obscure soit-elle dans ses intentions et dans son expression?

En tout cas, de prime abord et dans son ensemble, cette musique n'apparaît pas aussi neuve qu'on le dit et qu'elle veut être. On se trouve en présence de phénomènes classés et catalogués et elle apparaît déjà démodée, dans son sens comme dans son expression. C'est le danger des musiques à l'instar, aux influences mal assimilées et mal digérées. Le

truchement par quoi s'expriment les idées simplistes et ordinaires de la plupart de ces musiciens ne présente en rien les caractères d'une langue nouvelle, non plus d'un nouvel esprit. Et sans être celle des musiciens de la rue, cette langue est terriblement connue et elle a même déjà été abandonnée par d'illustres devanciers, à qui elle n'était pas naturelle.

Démodé le chromatisme atonal d'un Ives, le bitonalisme occasionnel de Ruth Crawford. D'une navrante langueur les spasmes mous de Dane Rudhyar et d'une inutile clownerie les sarcasmes de Cowell. L'atonalisme mène à tout, à condition de le maîtriser. On veut s'évader. Mais de quoi? On conçoit que les cadres de l'échelle tonale soient gênants pour quiconque ne pense pas selon ces lois, mais si l'on éprouve le besoin d'en sortir, ce besoin doit être sérieusement motivé. Décemment, il faut aller ailleurs. Et dès lors, pourquoi, hors ce système tonal abhorré, continuer à utiliser les mêmes formes et procédés, combinés sur douze demi-tons au lieu de sept tons et demi-tons? Ce n'est pas franc. Les idées doivent être en rapport étroit avec la forme. De même la langue. Et si les idées sont neuves — qui ne se pique d'idées neuves? — elles doivent s'exprimer par le moyen d'une langue neuve et loger dans un cadre neuf. Si donc ce langage

ne sait pas créer sa forme, il est dans l'erreur. Or, sans l'avoir recherché, ces messieurs de la jeune musique américaine font de l'académisme à rebours.

J'ai dit musique démodée et à l'instar. Eh bien! qu'on regarde les œuvres d'Ornstein, de 1914 à 1918. Mieux encore, celles de Schœnberg, par exemple les Op. 11 que, dans le temps, Daniel Chennevière jouait à Paris avec une si inquiétante frénésie. Qu'on regarde celles de Strawinsky, du temps qu'il faillit sacrifier au dieu schœnbergien, celles de Gerald Tyrwhitt, devenu depuis Lord Berners, celles de Szymanowski, de Scriabine même, de Tansman, de Goossens, etc.

Mais la curiosité des jeunes musiciens américains est sympathique et s'ils sont en retard d'une vingtaine d'années, on ne saurait leur reprocher de faire, même avec un tel retard, de si substantielles humanités musicales. Qu'importe, après tout, que leur musique soit à l'instar par tout ce qu'elle redit de ce que nous connaissons déjà! Qu'importe encore que ses harmonies dites dissonantes et hargneuses puissent se réduire en consonances sans qu'il leur en coûte même leur originalité; qu'importe que tout cela, après une telle opération, puisse devenir d'une effrayante banalité; qu'importe encore que leur credo soit: hors la dissonance, point de salut! Ils ne

tarderont pas à comprendre que c'est une question de maîtrise, de personnalité, de génie.

La jeune musique américaine sortira de sa maladie le jour où elle possédera le métier qu'il faut pour marcher seule en dehors des sentiers battus, le jour où elle aura compris la vanité des systèmes qui ne correspondent pas à un besoin de nature. De même qu'en architecture les Américains ont voulu posséder leurs monuments gothiques et renaissances, la musique veut des *Symphonies* et des *Sonates* à l'instar, à quelques étages près. La découverte et l'utilisation de nouveaux matériaux leur suggéreront, en temps utile, des formes adéquates à leur génie comme à leur langue. En attendant, c'est peut-être en Gershwin, qu'aucune troublante culture n'embarasse, qui ignore tout de l'art de la composition, qui aime la vie, la lumière et le mouvement pour soi-même, qu'on peut trouver la plus saisissante intention de la musique américaine. Un petit *Prélude* de Gershwin contient à lui seul beaucoup plus de matière vivante et reconnaissable comme américaine, que toutes les transparences fuligineuses d'un Rudhyar et les grimaces bruyantes d'un Cowell.

L'énergie rythmique dont paraît déborder l'Américain ne pourra s'accommoder longtemps du système atonal, sans contrastes, sans lumière, sans

mouvement et sans dynamisme véritable. Telle qu'elle est aujourd'hui représentée par les musiciens ci-dessus nommés, c'est une musique d'hier. Or, le passé, c'est la mort. La musique de demain doit être vivante.

Mais il faut, parmi d'autres, retenir les noms de Marc Blitzstein, de Roger Sessions, Edgar Varèse, etc. Ces musiciens semblent avoir quelque chose à dire et ils sont sur la piste d'une langue personnelle. Ils sauront ranger au musée des antiquités les re-lents chromatiques absolus et certaines formes inadéquates dont ne saurait, sans dommage, s'encombrer plus longtemps un cerveau américain.

Aucun pays du monde n'offre autant de variété et autant de disparate. Wagner, Debussy, Mahler, Reger, Rimsky-Korsakoff, Schönberg, Bartok, Strawinsky, Ravel et de moins honorables sont pour la musique américaine autant de modèles flamboyants et inévitables. L'assimilation est loin d'être parfaite, mais si la jeunesse digère bien et arrive enfin à posséder les secrets d'une langue musicale personnelle, eh bien! il sortira de tout cela quelque chose. C'est inévitable dans un pays aussi vivant. En tout cas, il n'importera guère que la musique américaine soit verte ou rouge, pourvu qu'elle soit américaine. Il faut lui donner de la race.



**A LA RECHERCHE
D'UNE MUSIQUE
CANADIENNE**

À LA RECHERCHE DU GÉNIE



On ne saurait parler de la musique canadienne avec le sérieux qu'il convient, par exemple, d'apporter aux choses de la musique européenne et même de la déjà vivante musique américaine. Car, à proprement parler, si on considère l'idiome musical dans son sens le plus objectif et le plus caractérisé, il n'y a pas plus de musique canadienne qu'il n'y a de langue canadienne. On reconnaît le français ou l'anglais des Canadiens à un certain tour de phrase, à certains archaïsmes ou à l'accent. Mais la musique canadienne n'a encore aucune particularité, ni mélodiquement, ni harmoniquement. Sans doute, ainsi que nous parlons le français ou l'anglais, plutôt que le canadien, notre musique se souvient des doux agrégats de France ou d'ailleurs, mais son vocabulaire est des plus restreints et elle ignore encore le tour aisé d'une langue naturelle et... abondante.

Dès lors, en parler devient difficile. Il ne le serait pas moins de vouloir définir les caractères d'une chose qui, selon l'avis de tous, n'a pas encore pris naissance officiellement en notre pays. Mais qu'on se rassure. Il n'entre pas dans mes intentions de vouloir créer de toutes pièces le fantôme musical canadien. Des pessimistes doutent même qu'il puisse jamais exister de musique canadienne. Mais ils ne sont pas plus sérieux que ces optimistes exagérés qui confondent tout et qui croient dans leur candeur naïve que c'est, depuis longtemps, arrivé. Je ne suis pas partisan des créations spontanées et je sais que les naissances musicales se provoquent, elles aussi. Et j'aime croire que parler beaucoup de musique canadienne lui donne déjà des raisons d'exister.

À défaut de musique pompeusement étiquetée canadienne, nous avons des musiciens canadiens, dont la musique n'est pas nègre, quelle que soit notre manie de l'imitation. On peut donc coller à cette musique le timbre *made in Canada*, sans pour cela, la revêtir d'un caractère strictement indigène. Car elle sera française, celle qui sortira des Canadiens d'origine française et qui auront fait en France leur éducation; elle sera anglo-allemande, celle des autres d'origine anglaise éduqués dans les

Iles Britanniques ou en Allemagne. Et même la musique de ceux qui n'ont jamais franchi les mers portera ces caractères distincts, tant il est vrai que les deux cultures, chez nous, marchent de front sans se confondre et, hélas! sans se compléter.

Mais si des musiciens se sont adonnés au métier si paradoxal de compositeur en notre pays, aucun d'eux ne semble avoir exercé sur le grand public et même sur un groupe d'initiés ce prestige, cette influence qui est la marque des personnalités fortes. Aucun nom n'a suscité d'emblée l'admiration non pas universelle, mais seulement canadienne. Le cas de Guillaume Couture, dont l'influence en tant que professeur a été si bienfaisante, ne saurait à lui seul infirmer cette constatation.

Si nos compositeurs ont manqué de ce prestige, ce n'est pas uniquement parce qu'ils ont manqué de force et de personnalité, ou parce que leurs œuvres étaient faibles: c'est, aussi bien, à cause de l'ignorance du public de ce que sont la musique et la composition. Le métier de compositeur n'est pas officiellement reconnu en notre pays. Une telle anomalie n'a pas été prévue dans l'avenir canadien. Et pour un peu, on nierait que cela existe réellement. Car on voit assez bien les compositeurs — ces artistes, tout de même! — produisant leur musi-

que comme le pommier des pommes, et il en découle qu'écrire de la musique n'est pas un métier comme un autre. Certes, à lire les œuvres de certains compositeurs, on est en droit de penser que ce métier n'en est pas un en réalité ou que c'est un métier enfantin. Mais l'indigence des amateurs ne prouve rien contre l'œuvre des véritables compositeurs, contre ceux qui ont quelque chose à dire et qui, pour s'exprimer, ont appris le métier nécessaire.

D'autre part, nos compositeurs n'auraient-ils pas eu, quelquefois, la faiblesse de manquer de génie? Qui dit compositeur ne dit pas nécessairement génie. Et si, au point de vue strictement matériel du mot, Claude Debussy et Gabriel Marie, Maurice Ravel et l'auteur de *La Prière d'une Vierge*, par exemple, sont sur un plan d'égalité dans l'esprit de bien des gens, rien ne nous empêche de voir l'énorme crevasse qu'il y a entre eux. Mais on aurait mauvaise grâce à reprocher brutalement à nos compositeurs d'avoir manqué de génie! Cet impondérable ne s'achète pas. De plus, ils ont vécu dans des conditions si paradoxales, si exceptionnelles, que même pourvus d'un reflet de la flamme précieuse, leurs œuvres n'eussent peut-être pas trouvé meilleur accueil et davantage vécu. Tant que l'art de la composition ne sera pas admis au nombre de nos acti-

vités intellectuelles, il demeurera bien imprudent de s'y aventurer. À moins que ne commande le génie. . .

Ce manque de génie éclaire brutalement et d'une façon complète, la situation de notre musique, dans le passé comme dans le présent. Nous ne pouvons plus ignorer que si une musique canadienne n'existe pas encore, c'est qu'aucun créateur n'a été de taille à en fabriquer. Nous sommes peut-être encore loin d'une pareille fécondation et, jusque là, la composition demeurera le moindre de nos soucis.

On ne cesse de répéter que les conditions de vie, dans notre pays, n'ont jamais été favorables à l'éclosion des grandes oeuvres musicales. D'abord le pain, disait-on, il n'y a guère encore. Connu, tout cela. Mais nous sommes en 1930. Il y a le pain. Et plus encore: le téléphone automatique, le télégraphe, l'auto, la T. S. F., l'avion, mille machines merveilleuses dont nous savons nous servir, et puis, des institutions adéquates, etc. . . Et tout cela dans des villes modernes — bien entendu —, pourvues de tout ce qu'il y a de plus à date en fait de confort, où roulent les plus beaux tramways du monde et où s'accroît chaque jour le nombre des *buildings* imposants. La vie moderne, le génie, le pain. . . Y aurait-il, entre ces mots et ces choses, incompatibilité d'humeur?

On connaît pourtant des pays miséreux où le goût des belles choses existe, où l'art musical fait partie de la vie. Mais ce sont des pays anciens où l'homme a d'anciennes habitudes. Nous sommes un pays neuf sans anciennes habitudes, où les métiers d'art sont souvent assimilés aux manies à peine excusables et dont on ne doit pas trop favoriser le développement. Bien que ce soit considéré comme une erreur romantique, ne croit-on pas, qu'un homme de génie parvient toujours à manifester sa puissance, malgré tout, s'il a quelque chose dans le ventre? Dès lors, quoique les conditions matérielles aient longtemps été contraires à la création musicale chez nous, un musicien doué d'imagination créatrice, n'aurait-il pu laisser au moins une belle page, une page personnelle, fût-ce pour une voix seule, une page reconnaissable comme l'est une figure humaine? Mais les fameux manuscrits de tous les fameux cartons ne nous réservent nulle surprise, si l'on en juge — ce qui est juste, d'ailleurs — par les pages publiées, qui sont certainement parmi les bonnes. Or, dans tout cela, disons jusqu'à la guerre de 1914, pour donner le temps aux plus jeunes de se « manifester » complètement, rien ne pourrait être considéré avec admiration, encore moins avec envie, par des juges avertis et impartiaux.

À LA RECHERCHE D'UNE MUSIQUE CANADIENNE

Tirerait-on de l'orgueil de n'avoir pu, jusqu'ici, construire que des baraques en bois pour abriter notre commerce, notre industrie, nos diverses institutions? Que penserait-on de la diligence comme moyen de transport à travers le pays? Au lieu de cela, les plus beaux bateaux du monde viennent dans nos ports, magnifiquement outillés pour les recevoir, où attendent des trains luxueux et « modernes » (mais oui!), qui transportent sans retard les voyageurs d'un océan à l'autre. Cette indigence qu'il ne conviendrait plus de tolérer dans les choses matérielles de la vie, pourquoi dans les choses de l'esprit la trouver normale, excusable, naturelle? Il est temps qu'on le comprenne bien: notre culture dans le domaine de l'esprit, je devrais dire dans le domaine des beaux-arts et plus spécialement encore de la musique, n'est pas à la hauteur de nos puissances matérielles. S'en rendre compte serait déjà la marque d'une plus mâle conscience.

MUSIQUE, ART INUTILE

L'état de notre musique paraît beaucoup plus normal quand on considère qu'elle fut de tout temps considérée comme l'art inutile entre tous. Que peut bien nous importer qu'un musicien écrive ou non de la musique et que cette musique soit bonne ou mauvaise? Avons-nous besoin de cela dans un pays où il reste à faire tant d'autres choses, ainsi que l'on dit? D'ailleurs, pour peu qu'on en parle dans les écoles, les collèges et les couvents, (notons, en passant, que le solfège ne fait pas partie de l'enseignement primaire), on apprend aux élèves, à quelques exceptions près, que la musique n'est qu'un « art d'agrément ».

Or, les arts d'agrément n'ont pas d'utilité et on range dans cette catégorie des amusettes de la vie, la peinture, la sculpture et la musique. Ce n'est pas que l'on doive s'objecter aux mots « art d'agrément » ou « art inutile ». L'art étant, en soi, un artifice, s'accommode sans danger de ces définitions

innocentes. Ne semble-t-il pas, cependant, que l'on a vite fait d'épuiser le charme des choses utiles et que l'esprit a besoin, quelquefois, de s'intéresser à des besognes moins utilitaires que le transport en commun, ou l'encombrement de la circulation dans le centre de la métropole?

Musique, art inutile? . . . Il est vrai que les Bach, Beethoven, Wagner, Rameau, Debussy, ne comptent pas dans l'humanité au même titre que les Pasteur ou autres savants qui ont . . . amélioré la souffrance humaine. Cela ne compte pas autant que les inventeurs de toutes ces machines qui ont transformé le rythme de notre vie, que, surtout, cet acte de l'invention, celui qui, jadis, nous a donné la roue. . . Mais il n'y aurait qu'à s'entendre et à établir une sorte de hiérarchie des genres. D'autres peuples, chez qui la civilisation matérielle est encore plus avancée qu'au Canada, les Américains, par exemple, ont déjà compris tout ce que représente de force et d'intérêt pour un pays cette forme de la culture intellectuelle. Ils savent qu'une civilisation n'est pas complète si elle ignore certaines activités de l'esprit.

Eh bien! croit-on que notre conception de la musique soit de nature à encourager un compositeur canadien à produire? Croit-on que dans la cer-

titude de n'être jamais pris au sérieux, de n'être jamais joués, ces compositeurs travailleront avec la même ardeur, s'ils n'ont pas pour les soutenir un génie invincible? Il y a des limites à l'altruisme, à l'abandon de soi, même chez les musiciens.

Mais il ne paraît pas que nos compositeurs, dans le passé, aient considéré la musique comme un seul art d'agrément. Et c'est dommage, car au lieu de nous avoir laissé des « devoirs », au lieu de nous avoir ennuyés, peut-être nous eussent-ils plu davantage. Plaire n'est pas une basse action. La musique peut y consentir quelquefois. Chez nous, elle l'aurait dû plus qu'ailleurs. C'eût été un moyen d'intéresser le public à la production locale. Et qu'on me comprenne bien: les œuvres les plus belles et les plus hautes peuvent s'accommoder de plaire. Au contraire, ce sont ici les plus médiocres, les plus pauvres de facture et d'idées qui se sont toujours proposé un tel objet. Dès qu'une œuvre est de grande dimension et qu'elle tâche à être de meilleure facture, elle est tout de suite, et par nature, ennuyeuse et morne. Dans ce cas, il ne faut pas seulement dire art inutile, mais œuvres inutiles.

LA PARENTE PAUVRE

La musique continuera donc longtemps encore à être traitée en parente pauvre. Elle continuera à fonctionner malaisément, selon la fantaisie des uns et l'ignorance des autres. On ne veut d'ailleurs pas savoir où elle va, ni quel résultat on peut attendre d'un art enseigné sans direction ni programme scientifique sérieusement établi et contrôlé. Le temps n'est-il pas venu d'exiger de celui qui se pare du titre de compositeur, d'autres connaissances que celles d'amateurs? Ne l'est-il pas également de faire une distinction entre l'amateur et le professionnel? On ne sait pas assez que le métier de musicien s'acquiert comme tout autre métier, par le travail et l'étude, et qu'il n'est pas aussi simple ni aussi rudimentaire qu'on l'imagine. Harmoniser une basse chiffrée ou un chant donné selon les règles honnêtes et bourgeoises de Théodore Dubois est un mince commencement qu'on confond, chez nous, trop souvent avec la composition. Que l'on ne s'étonne

pas de lire ici autant de vérités élémentaires et enfantines et que l'on se donne la peine de considérer que, nulle part ailleurs, la situation de la musique obligerait à entasser un aussi grand nombre de lieux-communs.

Je n'ignore pas que ces remarques paraîtront injustes à quelques-uns et les choqueront. Elles sembleront malvenues à ceux qui se contentent ordinairement des éloges de monsieur tout-le-monde, fussent-ils les plus extravagants, les plus trompeurs et, par conséquent, les plus dangereux. La vérité n'a pas de charme pour tout le monde et il paraîtra à plusieurs que ce soit se soucier beaucoup de musique, de cet « art inutile entre tous », que de lui appliquer des méthodes si raisonnables. En effet, bien peu conviendront que cet art puisse commander tant de raisonnables raisonnements, nonobstant les mille prévoyances à quoi, sous d'autres cieux, il oblige les gouvernements.

Mais il faut s'entendre. Si la musique ne nous intéresse pas, eh bien ! qu'on n'en « fasse » pas. Il faut cesser d'en parler et de raconter sur tous les tons que nous l'aimons beaucoup et l'encourageons. Car ce que nous faisons actuellement pour elle ne mérite pas beaucoup qu'on le crie sur les toits. Si, dans d'autres domaines de la culture intellectuelle,

À LA RECHERCHE D'UNE MUSIQUE CANADIENNE

dans les Sciences et les Beaux-Arts, nous avons éprouvé le besoin de nous instruire, ce besoin ne nous menace que faiblement du côté de la musique. La musique ne s'accommodera cependant pas toujours de ce traitement de misère et il faudra bien qu'on l'investisse de ce caractère officiel qui lui permettra d'être prise au sérieux et de se développer normalement.

LA GRANDE PITIÉ DE LA MUSIQUE CANADIENNE

Les peintres, sculpteurs, littérateurs et architectes se plaignent des conditions qui sont faites à leur art dans notre pays. Ils croient que la musique tient le « haut du pavé ». Ils me disent quelquefois : « Vous êtes en musique beaucoup plus avancés que nous. Vous avez un public. Les concerts font salle comble. On vous écoute. On aime la musique. Tout le monde, ou à peu près, semble la comprendre, etc. . . » Voire!

Il ne faut voir ici ni charge, ni ironie. Ces peintres ou sculpteurs sont beaucoup plus sérieux qu'on ne le pense. Et si je suis tenté de croire qu'ils se trompent, ce n'est pas sans penser que je pourrais bien, à mon tour, être victime à leur endroit, du même mirage qui leur trouble un peu la vue, du côté de la musique. Et si je les accuse de confondre les genres un peu à plaisir, ne vont-ils pas me tenir coupable de la même faute?

Dans leur domaine, cependant, l'erreur n'est pas aussi facile. Il n'y a pas, comme en musique, de distinction à faire entre l'interprète et le créateur. La peinture et la sculpture se voient et s'apprécient sans intermédiaire, tandis que la musique, pour être entendue, a besoin de ce truchement, qu'on appelle l'exécutant ou l'interprète.

Mais oui, nous avons des concerts à Montréal, auxquels le public prend d'ailleurs de moins en moins d'intérêt. Mais que nous prenions plaisir à entendre Rachmaninoff et que nous applaudissions sa musique, que nous aimions Galli-Curci, Heifetz ou Mischa Elman, que nous aimions la musique de Beethoven et aussi celle de Debussy, ne prouve pas que nous possédons beaucoup de compositeurs, ni que nous sommes si avancés que cela. Nous avons, en effet, beaucoup plus de concerts que les peintres, par exemple, n'ont d'expositions de peinture. Nous entendons plus de musique étrangère qu'ils ne voient de peinture étrangère. Car on transporte plus difficilement une galerie de peinture européenne qu'un artiste européen. D'accord. Mais a-t-on considéré que si nous n'avions pas ici la musique étrangère, si nous devions en être privés, nous n'aurions pas grand chose à nous mettre sous... l'oreille. Pourrions-nous vraiment nous

alimenter avec la seule musique fabriquée chez nous? Cette simple proposition me rend plein d'inquiétude. . .

Quand je dis que la production musicale en notre pays est inférieure à la production soit picturale, sculpturale, littéraire ou architecturale, je parle évidemment de composition, et non de tous les interprètes qui viennent exhiber ici leur virtuosité. On ne doit comparer que les productions respectives, musique (composition) et peinture, bien que ces comparaisons me soient odieuses. Mais je ne compare pas deux œuvres de technique différente, je compare un ensemble de productions à un autre ensemble de productions. Eh bien! qu'on fasse le compte et l'on verra que la musique vient après les autres formes d'art ci-dessus mentionnées.

N'oublions pas qu'il existe à Montréal, et aussi à Québec, une Ecole des Beaux-Arts, où s'apprend le métier nécessaire à la « fabrication » d'une œuvre d'art. N'oublions pas, non plus, qu'il y a à Montréal un musée, pourvu de belles et vastes galeries où ont lieu chaque année les grandes expositions; qu'il y a, en plus, plusieurs petites galeries où se succèdent diverses expositions; enfin, que le nombre des œuvres exposées est considérable. Et je prie qu'on ne sourie pas: je sais que ce nombre ne

prouve rien et que seule importe la qualité des œuvres. Mais il a quand même son importance. Il a un sens.

Je n'irai pas jusqu'à dire, ayant déjà condamné ces comparaisons, que le plus célèbre de tous les peintres canadiens — au fait, qui est-il? — soit plus grand que notre plus grand compositeur — et quel est cet autre? — Mais je suis bien tenté de croire que nous n'avons pas encore en musique (ai-je besoin de répéter toujours en composition?) ni beaucoup de James W. Morrice, dont la réputation s'étend jusqu'en Europe, et qui est accroché au Luxembourg (ne riez pas, peintres malins; pour nous, ce Luxembourg a un sens), ni beaucoup de Maurice Cullen, de Brymner, de Jackson, de Robinson, d'Edwin Holgate, de Clarence Gagnon, d'Adrien Hébert, de Robert Pilot, etc. Nous n'avons pas, non plus, beaucoup de Philippe Hébert, d'Allward, de Tait Mackenzie, d'Henri Hébert, etc. . . . Avons-nous en musique beaucoup de noms qui soient comparables à ce que sont en architecture des gens comme Ernest Cormier, Nobbs, Melville Miller, Barrett, Durnford, Smith, etc. . . ? En réponse à ma proposition, je ne nommerai aucun compositeur. Car, même s'ils étaient morts, je pourrais offenser leur susceptibilité. Nous

avons, ainsi que je l'ai déjà dit, quelques compositeurs intéressants, surtout parmi les jeunes, mais le temps n'est pas encore venu de parler de ceux-ci avec la solennité dont peut s'accommoder la réputation, en littérature, de Nelligan, en sculpture, de Philippe Hébert, en architecture, d'Ernest Cormier. La cause me semble entendue. Et comme c'est le propre des pays jeunes de pouvoir attendre, il faut donc réserver notre dernier mot.

ESPOIRS

Ce dernier mot, il est encore trop tôt pour le livrer à la curiosité publique. Mais il est certain que l'on ne peut plus, comme au temps de la plus héroïque intransigeance, écrire que la musique canadienne n'existera jamais. On a tant parlé d'elle depuis quelques années, qu'il faut bien croire à son existence. D'ailleurs, à beaucoup s'en occuper, elle est devenue plus coquette. Je ne veux pas dire qu'elle soit devenue presque jolie, agréable, parée d'un charme et d'une séduction rares, autant d'attributs qui lui ont, jusqu'ici, le plus manqué. Mais si elle n'a pas encore beaucoup de « monde », si elle n'a pas encore de style propre ni aucun air aristocratique, elle n'en est pas pour cela tout-à-fait peuple. C'est que son éducation, mal commencée, n'est pas encore terminée.

Elle a eu très mauvais nom et même assez mauvaise réputation au sein de cénacles intransigeants. Elle avait et elle a toujours des défauts très graves.

Outre ceux qui ressortissent à la technique, elle demeure peu intelligente, naïve, informe et souvent, oh! très souvent, ennuyeuse. Eh bien! si elle a déjà été ennuyeuse, nous avons le droit de croire que cette crise sera bientôt révolue. Elle tâche désormais, et le plus naturellement du monde, à ne plus l'être.

En effet, il semble qu'elle veuille se parer plus élégamment dans l'avenir et parler davantage la langue des gens du monde, en même temps, une langue d'aujourd'hui. Le savoir, le goût, la culture, le sens de l'équilibre, la finesse, l'élégance de l'esprit, la bonne mesure et la culture qui sont au Canada choses trop rares, il semble que les jeunes musiciens en soient plus près que leurs aînés. Leur musique chante avec moins de contrainte. Elle avance et elle marche plus librement. Son air est plus aimable, moins compassé, moins paysan, plus libre et dégagé. Du charme et de la séduction s'annoncent chez Claude Champagne, de la finesse et de l'élégance chez MacMillan, une rudesse terriblement civilisée chez James Callihou, une force lyrique et relâchée chez Rodolphe Mathieu, un doux parfum sentimental chez Georges-Emile Tanguay et Robert Talbot, des souvenirs attendrissants d'une époque à jamais révolue chez Charles Bau-

douin, un sens rythmique généreux chez Hector Gratton, une heureuse facilité d'improvisation chez Conrad Bernier. Les musiciens d'aujourd'hui ont plus de liberté dans l'inspiration, plus de franchise dans l'expression, moins de naïveté dans le métier. A défaut de grande abondance et de puissance, des pages d'un équilibre de forme inaccoutumé donnent lieu de croire à l'existence prochaine d'une musique canadienne. Et même, si le caractère de cette musique n'est pas reconnaissable entre mille autres, des pages substantielles permettent les plus généreux optimismes.

24



COMPOSITEURS CANADIENS

PRISE DE TEMPÉRATURE

PEU de compositeurs canadiens pourraient résister à une étude tant soit peu pédante de leurs œuvres. Mais quelle que soit leur hauteur dans la production canadienne, il est intéressant de les proposer à l'attention des jeunes musiciens. On y verra que si le génie a été parcimonieusement distribué, le talent a été variable de Calixa Lavallée à Achille Fortier. On y verra également que si les influences qui prévalurent ne furent pas toujours fécondes ni heureuses, ni même quelquefois recommandables, elles ont suscité, du moins, des œuvres d'assez grande envergure.

Ces œuvres, il est temps pour nous de les regarder bien en face. Il faut en faire le compte et ne pas craindre les comparaisons qui s'imposent. Il ne faut pas avoir peur de la critique négative. Dans le cas qui nous occupe, c'est souvent un principe d'hygiène. Je sais bien que si on la considère à un point

de vue spécifiquement local, cette musique commande une grande indulgence. Mais je crois qu'il faut lui appliquer des principes rigoureux de critique, faute de quoi on pourrait élever au rang d'œuvres représentatives de notre race, des « morceaux » informes et privés des plus essentiels germes de vie. Trop de malentendus et de préjugés nous ont, dans le passé, empêché d'appliquer aux choses de l'esprit ces mesures saines et sévères qui sont le propre des peuples conscients de leur valeur.

Nous ne connaissons pas toutes les œuvres des compositeurs canadiens, dont peu ont été gravées. L'édition musicale ne s'est pas beaucoup intéressé à leur production et c'est ce qui a donné aux compositeurs l'habitude de conserver leurs manuscrits dans des cartons, ainsi que des valeurs rares. Ils sont là, en tout cas, à l'abri de bien des indiscretions.

C'est donc, trop souvent, sur la foi des « on dit » que s'est fabriquée leur réputation et c'est ici que s'avère délicate et dangereuse la tâche de l'historien. Mais ne croit-on pas que l'auteur d'une demi-douzaine d'œuvres peut être assez complètement révélé par l'une ou deux d'entre elles, et que l'on peut alors se faire une opinion sur la personnalité du musicien, si négative soit-elle? L'avenir nous

dira si des chefs-d'œuvre méconnus doivent s'inscrire au frontispice de notre musique. Il me convient de croire que nous avons découvert le meilleur, et que nous ne devons pas nous bercer du fol espoir d'exhumer un jour l'œuvre tant rêvée qui manque à notre génie.

Cela n'empêche qu'une réelle sympathie nous entraîne vers les aînés, pour qui la tâche fut si dure et la vie de musicien si chanceuse et si paradoxale. De tels pionniers feraient dans d'autres pays figure assez étrange, vers la fin du XIX^e siècle. Mais n'oublions pas que la commune mesure ne joue pas toujours au Canada. Si donc, d'une part, des mesures d'hygiène nous commandent un peu de sévérité, un peu d'indulgence nous est conseillée par les circonstances, enfin, réellement atténuantes.

Aucun musicien du Canada, dans le passé, n'a eu ni le goût ni le souci de donner à sa musique un caractère indigène qui la distingue des musiques étrangères. Loin de chercher à exprimer leur nature selon un rythme propre et dans des formes neuves, nos musiciens se sont toujours contentés de l'imitation, de cette maladie commune à toutes les expressions d'art dans notre pays. Au lieu de rechercher, par exemple, des sujets et des formes en rap-

port avec leur caractère ethnique, au lieu de chercher dans le folklore un parfum, un rythme et un air particuliers, ils ont pris en Europe des modèles tout faits qu'ils n'ont pas toujours su transposer à leur échelle. On ne sait pas assez combien il a été facile et sans intérêt de répéter au Canada, avec un retard d'ailleurs considérable, certaines formes d'oratorio de Dubois et de Gounod, démodées avant l'heure. C'est peut-être ce développement du pastiche européen qui a empêché l'éclosion d'une musique nationale.

Mais il était inévitable que les musiciens canadiens allassent chercher en Europe, en France particulièrement, la science introuvable au Canada. Si plusieurs s'y sont enlisés et n'y ont pris que des manies harmoniques, nous savons que ce n'est pas la faute de la science européenne. Cela prouve, une fois de plus, que le pastiche n'est pas un genre recommandable, ni une forme d'art bien féconde et que ce n'est pas de cela que sortiront les éléments précis d'un vocable canadien. Prendre à l'étranger ce dont nous avons besoin est naturel et nécessaire, mais ne pas pouvoir, par la suite, penser par soi-même, indique une faiblesse peu rassurante.

Outre le génie, il a manqué aux musiciens canadiens de posséder ce qu'on appelle communément

un métier complet. Ce métier complet, à l'heure actuelle, est encore rarissime en notre pays. On continue à balbutier. C'est pourquoi je crois que la musique canadienne sera soumise à l'imitation tout le temps qu'il lui faudra pour acquérir un tel métier. Mais j'estime qu'il faut se hâter de sortir de cette période ingrate, et si c'est en écrivant que l'on apprend à écrire, n'allons pas à l'encontre du sens commun. Il demeure certain que nous n'aurons pas à secouer de lourdes traditions séculaires le jour où nous voudrons façonner un style musical propre à l'expression de notre âme. Et si d'être un pays effroyablement vierge de musique est pour quelques-uns une source d'inquiétudes et de doutes pour l'avenir, d'autres y trouvent des raisons d'être optimistes. Jusqu'à ce que nous ayions pris conscience, et définitivement, de notre âme nationale, rien ne nous empêche donc de considérer que le Canada, musicalement, est une province en formation de l'Europe musicale.

CEUX D'HIER

Les familles d'artistes sont rares au Canada, telles qu'elles se rencontrent, par exemple, en Europe où il est de bonne tradition que les fils continuent l'œuvre de leur père. La famille Gagnon, de Québec, est une de ces familles qui n'a vécu que pour la musique. Tout le monde sait, au Canada, ce que ce nom veut dire. Qui dit Gagnon, dit musique. C'est un nom très intimement lié au développement de la musique canadienne. Il ne pourrait être question de l'histoire de notre musique sans que tout de suite apparaisse leur œuvre qui est éducatrice par excellence. Ernest et Gustave Gagnon furent des premiers à exercer à Québec le métier de musicien éducateur, à une époque où une telle profession était bien peu précisée et d'un avenir incertain. Leur réputation s'est vite établie et leur influence a été considérable.

Jusqu'ici, les Gagnon sont trois: Ernest, décédé il y a quelques années, Gustave, son frère, et Henri

COMPOSITEURS CANADIENS

le fils de celui-ci. Organistes et compositeurs à des titres divers, ils sont depuis 1864 les organistes de la Basilique de Québec. Ernest l'a été pendant douze ans, Gustave pendant quarante ans et Henri l'est depuis 1915. Au Séminaire et aux Ecoles Normales de Québec, ils dirigent depuis bientôt trois quarts de siècle l'éducation musicale de la jeunesse.

Originaire de Louiseville, de même que son frère Gustave, Ernest Gagnon (1834-1915) fit ses études musicales en France avec Auguste Durand, Henri Herz et Goria. Il est donc un des premiers musiciens canadiens à avoir fait un séjour d'études en France et cela au temps du Second Empire. Lettré, écrivain distingué, curieux de tout, notre folklore devait l'attirer et lui fournir la matière de son œuvre la plus importante, celle par quoi il s'est montré un musicien remarquablement intelligent. Son recueil de Chansons Populaires du Canada est, en effet, une œuvre infiniment précieuse pour nous, et dont la valeur historique est depuis longtemps reconnue. Mais ce n'est pas un travail de composition proprement dit, ni une œuvre d'inspiration. C'est une œuvre de savant, une compilation à la fois ingénieuse et intelligente des chansons les plus répandues dans le peuple.

Mais si l'imagination n'a pas là de part active, le bon goût, le bon sens, le savoir du musicien s'y avèrent d'une qualité supérieure. Conscient de sa valeur et de sa force, il eut assez d'esprit critique pour comprendre qu'il n'était pas armé pour tenter certaines grandes formes. Ainsi, il n'a pas encombré ses héritiers, que je sache, de ces traditionnels oratorios si difficiles à placer, genre sous-Gounod ou sous-Dubois, par quoi il a été généralement de mode d'étaler son impuissance.

Il lui a suffi de mettre en lumière la chanson populaire de son pays et de la proposer comme source d'inspiration à ses contemporains. Si cette source n'a encore rien donné de définitif dans le domaine de la composition, le travail de ce pionnier n'en est pas moins excellent. Il a été et il demeurera avec Larue l'un des plus fervents chercheurs de sources nationales, et le jour où notre musique s'inspirera librement du folklore canadien le nom d'Ernest Gagnon aura trouvé son véritable sens.

Ernest Gagnon fut également un historien de valeur. Son ouvrage: *Le Fort et le Château Saint-Louis*, est excellent et fait autorité.

Gustave Gagnon a fait, lui aussi, ses études musicales en Europe, d'abord à Paris, puis au Conser-

vatoire de Liège. Il a fait surtout œuvre de pédagogue et, dans ce domaine, son action a été considérable, tant il fut un maître dans toute la force du mot. Les meilleurs pianistes de Québec ont été façonnés par lui et il est, dans ce pays, une sorte de Diémer canadien. Assurément, il dut fréquenter chez Marmontel et chez quelques-uns de ces autres spécialistes du temps, dont on sait qu'ils furent les fournisseurs des plus brillantes recettes pianistiques. Nombreux sont les jeunes musiciens au Canada qui lui doivent une solide formation non seulement pianistique mais largement musicale.

Après les Gagnon (il sera parlé d'Henri un peu plus loin), il convient de mentionner Joseph Vézina, musicien de Québec, lui aussi, et qui a exercé, sa vie durant, une grande activité. Fils d'un chef de musique militaire, il a été lui-même chef de musique du 9^e Voltigeurs de Québec, dès sa sortie de l'École Militaire. Et c'est lui qui a fondé et dirigé pendant de nombreuses années la Symphonie de Québec, qui est toujours vivante. Il a laissé plusieurs œuvres, dont trois opéras-comiques: *Le Lauréat*, en collaboration avec l'Honorable Marchand, pour le livret, *Le Fétiche* et *Le Rajah*, avec M. Ben Michaud. Ces trois œuvres ont été représentées à Québec avec succès. Il a aussi écrit de nom-

breuses œuvres pour musique militaire, notamment une pièce intitulée *La Brise*, et une *Fantaisie* sur des airs canadiens.

Jean-Baptiste Labelle (1825-1898), de Montréal, a fait des études musicales en Europe avec Meyer et Thalberg. Organiste à Notre-Dame de Montréal pendant de nombreuses années, il a écrit un grand nombre de pièces pour orgue, une *Cantate à la Confédération*, une autre aux *Zouaves Pontificaux*, des opérettes et des chansons dont, entre autres, *O Canada, mon pays, mes amours*, jouit d'une certaine popularité.

Toute cette musique échappe à la critique, aussi bien, d'ailleurs, que celle du sympathique Lavallée-Smith (1875-1914), qui fit en France, des études avec Gigout, Widor et Guilmant. Nous avons bien le droit de dire que Lavallée-Smith n'écrivit pas toujours de bien bonne et bien jolie musique et qu'une opérette comme *Gisèle* ne saurait suffire à la gloire d'un musicien.

Mais avec Calixa-Lavallée (1842-1891), nous voici dans un domaine beaucoup plus sérieux et en présence d'un véritable musicien. Il reçut ses premières leçons de son père et ensuite de Paul Letondal et Sabattier. Vers 1857, il étudia au Conservatoire de Paris avec Marmontel, Bazin et Boiel-

dieu (le fils de François-Adrien, bien entendu). Très brillant pianiste, il a obtenu de grands succès au concert, notamment aux Etats-Unis. Doué d'une grande facilité pour la composition, il a laissé un nombre assez impressionnant d'œuvres parmi lesquelles ces *Papillons* connus un peu partout, au Canada et même à l'étranger, pièce agréablement pianistique que n'auraient pas refusé de signer un... Dubois ou un Moskowski.

Son œuvre comprend encore, outre une *Sonate* et plusieurs *Etudes* pour piano, un opéra, *La Veuve*, un *Oratorio* et une *Cantate* qui témoignent d'un sérieux effort de mise en œuvre. Mais il y manque, comme cela est généralement le cas chez les compositeurs canadiens, de la sûreté dans la composition, l'orchestration et le style. Mais certainement, Calixa-Lavallée fut un des plus brillants musiciens de son temps, le plus près d'être à date, le plus près d'un style personnel. Aucun autre ne l'a dépassé par la facilité et le goût. Il est inutile d'ajouter qu'il est l'auteur du chant national *O Canada*, qui mériterait pourtant certaines sévérités.

Si, au contraire, une certaine facilité ou, mieux encore, une certaine fécondité n'a pas manqué à Alexis Contant (1858-1918), le goût et le sens critique lui ont toujours fait défaut. Il n'eut ja-

mais, non plus, ce brillant qui caractérise la musique de Calixa-Lavallée. Aussi bien, il fut moins instruit que son aîné et ne séjourna jamais en Europe. Il étudia avec Calixa-Lavallée, Fowler et Couture et puis à Boston. Ses oratorios sont de grands essais où s'avère un musicien consciencieux, mais dépourvu d'originalité de pensée et de forme, et en possession d'un métier enfantin. *Caïn* et *Les Deux Ames* trahissent une grande insuffisance de métier et une imagination à la fois généreuse et d'un goût discutable. Mais ces œuvres témoignent d'une puissance de travail qui ne fut pas fréquente au Canada. Leur plus grande faute est d'avoir été écrites un demi-siècle trop tard et de révéler plutôt qu'une véritable inspiration, un verbiage ambitieux et sans caractère.

Ce musicien, dont le grand désir fut d'être personnel, aurait, au dire de ceux qui l'ont bien connu, négligé sa culture et les influences ordinaires sous le prétexte naïf de conserver intacte sa personnalité. Cette précaution, cette défense, qui eut pu être heureuse en même temps qu'inutile chez un musicien de génie, n'a chez lui rien donné. En tout cas, cela lui a valu de ne posséder jamais ce métier nécessaire à l'échafaudage des grandes œuvres comme des plus petites.

COMPOSITEURS CANADIENS

Enfin, tels qu'ils sont, ces musiciens ont leur place dans notre histoire. Ils ont eu de grandes et nobles ambitions que des moyens trop réduits ne leur ont pas permis de réaliser plus pleinement. Le scepticisme que connaissent les plus jeunes compositeurs ne les a guère gênés dans leurs entreprises et ils ont vécu à une époque où l'on avait malheureusement trop le sentiment d'écrire pour les tiroirs. C'est à cause de cela que la critique, en pénétrant chez eux, commet une indiscretion.

GUILLAUME COUTURE

Guillaume Couture (1851-1915) sera, pour les musicographes de l'avenir, le premier grand musicien dans l'histoire de la musique canadienne. Nous nous demandons cependant avec inquiétude si sa réputation, au lieu de grandir, n'a pas plutôt diminué. Il semble qu'on l'oublie un peu et les rares représentations de son œuvre capitale, *Jean le Précurseur*, n'ont pas, ainsi qu'on eût pu l'espérer, répandu son nom dans la masse. D'autre part, le nombre croissant de ceux qui se réclament de son enseignement, prouve tout au moins qu'un peu de gloire et de prestige s'attache à son nom.

Il est dans l'ordre, que les musiciens, ainsi que les autres artistes, connaissent après leur mort un tel déclin, quelquefois suivi d'un retour de gloire. Le temps fait son œuvre de classement et aide à la mise au point nécessaire. Ceux qui survivent à l'épreuve se rangent alors à leur vraie place et prennent toute leur signification. Les autres, ceux qui

COMPOSITEURS CANADIENS

meurent pour la seconde fois, n'intéressent plus personne. L'œuvre de Guillaume Couture ne vivra pas, mais son nom demeurera dans l'histoire de la musique canadienne, parce que cet homme fut une personnalité, parce qu'il a fait quelque chose, parce qu'il a exercé une influence et formé d'excellents élèves.

Couture fut, en effet, un éminent musicien, le plus instruit, le plus intelligent, le plus cultivé de son temps. Il fut même le premier grand pédagogue en notre pays. Il s'est d'ailleurs formé à bonne école. Il a exercé les fonctions de maître de chapelle à Sainte-Clotilde de Paris pendant quelques années, au temps où César Franck était aux grandes orgues, et il exerça les mêmes fonctions, un peu plus tard, à la Cathédrale de Montréal. Son activité se déploya aussi dans le domaine de l'orchestre. Il en fonda et en dirigea à Montréal et on se souvient de sa direction ferme, précise, comme des sarcasmes dont son esprit aimait user contre les médiocres amateurs.

Il a toujours vénéré son maître Théodore Dubois et c'est près de lui, de 1870 à 1875, qu'il a affermi sa passion de l'harmonie. Il fit de cette science comme le but et à la fois le plaisir de sa vie. Mais plaisir dogmatique dont il n'a jamais su se libérer

et qui fut, en même temps que sa force, sa faiblesse. Il voyait, avant tout, dans la musique, des règles harmoniques dont on ne pouvait sans danger se départir. C'est que Couture était doué d'une sensibilité surtout intellectuelle.

En possession d'un métier complet, mais, par contre, peu doué au point de vue de l'imagination créatrice, il a fait œuvre de compositeur, mais non de musicien créateur. L'art de la composition, fût-il génial, ne saurait combler certaines faiblesses de l'imagination. Ainsi donc, fort de toutes ces connaissances que nous lui reconnaissons si largement, Couture a laissé une œuvre intéressante, certes, mais sans caractère et peu significative dans son esthétique. Mais il faut le redire encore, si cette œuvre n'a pas toute la valeur d'imagination qu'on lui souhaiterait, elle montre des connaissances sérieuses des lois de la composition qui ne furent pas fréquentes au Canada.

Une œuvre comme *Jean le Précurseur* fourmille d'excellentes réalisations harmoniques, on y trouve des chœurs bien équilibrés, notamment celui qui termine la première partie, qui est en forme de fugue. La seconde partie est assez heureuse en ce qu'elle emprunte aux thèmes de la liturgie, mais c'est dans la troisième partie, dans la partie dite pro-

fane, que l'auteur échoue. Le Festin, les Danses de Salomé, l'air d'Antipas: *Délices, Voluptés!* voilà autant de faillites. Non, Couture n'était pas là dans sa veine. Il y était davantage dans les premières parties, d'un caractère religieux. Sa meilleure veine, c'est peut-être sa musique religieuse, et notamment son *Requiem*, mais ce n'est assurément pas sa *Rêverie* pour orchestre, qui vagabonde sentimentalement du côté de Saint-Saëns, en souriant à Wagner.

Mais toutes ces œuvres dorment d'un sommeil qui pourrait bien leur être néfaste. Ce silence obstiné où on les tient va leur donner une saveur que nos descendants de 1950, qui auront d'autres exigences que nous, apprécieront peut-être sans bienveillance. Conviendront-ils seulement que cette musique, avec ses faiblesses et ses qualités évidentes, valait la peine d'être étudiée et entendue à son heure? . . .

Il m'en coûte d'apporter un tel jugement sur l'œuvre d'un musicien qui mérite la vénération et le respect de tous. Si l'œuvre est décevante, l'homme, l'artiste ne le fut jamais. En effet, Couture fut un esprit tout-à-fait supérieur, bien qu'il ait manqué vis-à-vis de sa propre musique, du jugement si sain qu'il appliquait à celle des autres. Nous

devons l'admirer à cause de sa volonté tenace de faire une œuvre, à cause de l'exemple d'énergie qu'il a donné, à cause de l'éminent professeur qu'il fut. Car c'est là un de ses meilleurs titres de gloire et dans ce domaine, il n'a pas été remplacé. Si le mouvement musical actuel en notre province ne dépend pas de son œuvre, il dépend, en tout cas, de sa personnalité comme professeur.

Il est mort sans avoir entendu son œuvre maîtresse, *Jean le Précurseur*, qui ne fut jouée pour la première fois qu'en 1923, grâce au dévouement et à l'admiration de sa famille et de quelques amis. Cette première audition posthume fut l'occasion d'un triomphe mérité, mais court. Le grand public, la presse entière l'ont fêté, mais pour le laisser plus lourdement retomber dans l'oubli. Et pourtant, Couture, mieux que tout autre musicien de son temps, mérite que son nom ne soit pas oublié.

ACHILLE FORTIER

M. Achille Fortier (né en 1864) est presque un inconnu de la masse. Quelques musiciens, quelques amis savent qu'il travaille depuis longtemps déjà à des œuvres qui se tiennent debout, qui supportent une étude attentive, mais ces œuvres n'ont que très rarement figuré aux programmes de nos concerts. Seuls les connaissent ceux qui purent les tirer de ses cartons, car aucune d'elles, si je ne me trompe, n'a été éditée.

M. Achille Fortier a, dans le temps, travaillé à Montréal avec Guillaume Couture et Dominique Ducharme, avant d'aller étudier en France. Il doit à Guillaume Couture la base de son éducation musicale. Il lui doit un peu de cette correction d'écriture qui, froide chez Couture, prend chez lui un caractère souple et adouci. Mais M. Fortier est plus près de nous. A Paris, dans la classe de Dubois, par laquelle il fallait décidément passer en ce temps-là, il avait comme « camarades d'harmonie » Albé-

ric Magnard, Guy Ropartz, Galeotti, Risler, Victor Staub, Charles Silver, etc. Un peu plus tard, dans celle de Guiraud, il retrouve ces mêmes camarades « mûrs » pour les études de composition et on le voit assis à côté de Paul Dukas, de Bachelet, etc. C'est d'ailleurs André Gédalge qui l'a préparé au concours d'admission à la classe de composition et on sait que peu de temps après, lors d'un examen semestriel, une fugue du jeune canadien Fortier trouva grâce aux yeux de César Franck. Cela lui valut d'être admis comme élève officiel et régulier dans la classe de composition de Guiraud, sa nationalité étrangère seule l'empêchant d'aspirer au Prix de Rome. M. Fortier est donc le premier canadien qui soit entré comme élève régulier (et non seulement auditeur), dans une classe de composition au Conservatoire de Paris.

Ses études une fois terminées, ainsi qu'il le dit lui-même, il est revenu à Montréal en 1890. Quelques années après, fait sans précédent au Canada, un concert entier était consacré à l'audition de ses œuvres. On y entendit des fragments d'une messe, quelques pièces d'orgue, des morceaux de piano, des mélodies, etc., œuvres en partie détruites par l'auteur. Il faisait déjà de l'enseignement, notamment à l'Institut Nazareth, où on lui avait confié

les classes de chant et d'harmonie. Ses loisirs, il les passait à la composition. De ce temps-là, il faut retenir deux *Messes*, dont il ne reste que la seconde, exécutée pour la première fois à Notre-Dame en 1896, plusieurs *Motets*, des pièces pour piano, des mélodies pour chant et piano, une *Marche Solennelle* et une *Valse* pour orchestre, ces dernières œuvres non détruites.

Une *Méditation* pour violoncelle et piano, deux mélodies pour chant et piano, *Philosophie* (sur un poème d'Armand Silvestre) et *Mon Bouquet* (sur un poème de Louis Fréchette), nous montrent vers 1890-92, un jeune compositeur sortant de l'école, encore impressionné par l'enseignement officiel de la fugue, de l'harmonie et du contrepoint et faisant malgré lui brillant étalage d'un si beau bagage. Et cependant, ces œuvres contiennent des pages où l'inspiration est heureuse et fraîche.

Il est curieux de constater qu'au sortir d'une classe comme celle de Guiraud, très libre et où avaient fréquenté des musiciens comme Debussy et Paul Dukas, M. Fortier n'ait pas été touché, même légèrement, par cet impressionnisme musical qui commençait alors à poindre. Au contraire, il semble qu'il soit plus facile de l'apparenter — c'est une manie de critique que la recherche de la pater-

nité artistique — à Chausson, un peu à Magnard, même à Gédalge et à Duparc, en ce que ces musiciens se rattachent au. . . romantisme. Mais le point par quoi M. Fortier se rattache au romantisme, c'est ce contour mélodique, cet esprit un peu schumanien qui caractérise quelques-unes de ses mélodies et leur donne, précisément, cette émotion et ce charme auquel on est sensible. Qu'on ne s'y trompe pas, cependant. Si M. Fortier est un romantique, il est un romantique d'après l'épuration, faiblement caractérisé. Sa musique ne connaît pas les débordements des grands modèles du genre. C'est un romantique d'aujourd'hui qui s'exprime par le truchement d'une langue claire, d'une écriture souple et élégante et qui use de formes convenables à l'expression de ses idées.

M. Fortier s'est longtemps tenu éloigné de la musique. Je veux dire qu'il ne la professait pas officiellement. Mais il y a toujours pensé et, entre temps, son style a revêtu une nouvelle fermeté, sans avoir rien perdu de sa souplesse. Son écriture s'est allégée et si elle ne se limite pas à l'expression de l'essentiel, on sent une tendance à l'économie et une réserve qui sont la marque d'un compositeur en possession d'un bon métier. De cette époque, nous connaissons des mélodies pour chant et piano,

qui méritent l'attention: *Orgueil*, *Mon Secret*, *Marguerites*, *Impromptu* et *When love is lost*. Mais on pourrait chercher ici querelle à la prosodie de l'auteur, qui n'est pas toujours heureuse. On dira, sans doute, qu'il peut avoir ses raisons d'en user ainsi avec les mots, que c'est une question de goût, d'habitude, que les lois de la prosodie ne sont pas infrangibles, etc. Cependant, à une époque où des musiciens comme Fauré et Debussy, pour ne mentionner que ceux-là, ont pour ainsi dire fixé les règles ordinaires du jeu, le goût d'une bonne prosodie peut paraître légitime.

Mais tout cela n'empêche pas *Marguerites* d'être une oeuvre dont l'allure, la sûreté de la forme et l'équilibre peuvent conférer à son auteur des titres enviés. Si *When love is lost* est une oeuvre plus fouillée, plus complète en tant que métier et où, précisément, la prosodie est meilleure, elle ne possède pas la spontanéité charmante, l'accent souple qui caractérise *Marguerites* et même *Mon Secret*, toutes deux sur des poésies de Gonzalve Désaulniers. Ici, on découvre mieux l'artiste et la musique est plus agréable. Là, le compositeur et l'harmoniste ont plus de part, et un peu de lourdeur gêne le plaisir.

L'écriture de M. Fortier, dans ces mélodies, fait

un peu penser à celle de Fauré, moins par la facilité que par la volonté qu'elle affiche de moduler aux tons les plus éloignés en usant des plus surprenants raccourcis. À ce point de vue, ces dernières œuvres semblent inaugurer chez leur auteur une nouvelle manière où un certain diatonisme est abandonné en faveur d'un chromatisme encore peu clair en sa présentation, mais intéressant, même si doivent y être sacrifiées la lumière et la clarté ordinaires. Mais, à mon sens, ce système, au lieu d'une marche en avant, marque un retour en arrière, une expérience inutile. Il semble, en tout cas, à compter de M. Fortier, que les musiciens canadiens ont un vocabulaire de plus en plus étendu et que rien ne les empêchera, dans l'avenir, de s'exprimer dans la langue de leur temps. La preuve en est d'ailleurs déjà faite.

RODOLPHE MATHIEU

Achille Fortier m'écrivait un jour que « juger un contemporain est toujours périlleux ». L'avertissement était sage, mais je savais déjà que juger est assez dangereux, même quand il s'agit d'œuvres ou de choses éprouvées par le temps, tant est grande la part de subjectivisme qui entre dans notre jugement et l'ordonne. Mais une étude n'est pas nécessairement un jugement sans appel, et il me semble, en tout cas, que l'œuvre de Rodolphe Mathieu est de force à résister à ces sortes d'analyses qu'on prend généralement pour des jugements.

Il est significatif que parmi les musiciens de sa génération, Rodolphe Mathieu soit à la fois le plus attaqué et le moins compris. Et moins on connaît sa musique, plus on l'attaque avec véhémence. On reproche à ce compositeur de ne pas faire de la musique comme M. « tout-le-monde », et de n'être pas aussi impitoyablement clair que le sont tant d'amateurs. On lui reproche, précisément, sa per-

sonnalité. Voici un compositeur qui a une manière de faire à lui, et au lieu de l'en glorifier, on l'en accuse comme d'une tare. C'est que sa musique dérange les habitudes de notre public et, ce qui est moins excusable, celles de nos musiciens. Pour comprendre cette musique capricieuse, il faut tout au moins une habitude de la langue musicale d'aujourd'hui et une culture que ne possèdent pas les auditeurs ordinaires, et non plus tous les musiciens. Ces derniers tiennent rigueur au jeune téméraire de les avoir surpris dans leur léthargie. Cela les dispense de faire l'effort de comprendre le sens et la réelle valeur de sa musique.

Rodolphe Mathieu, jusqu'à ce qu'il aille étudier en France, a été ce qu'on peut appeler un autodidacte. La musique, il l'a découverte. Et ceci n'est pas dit dans un sens péjoratif. Cela peut même démontrer qu'il possède des dons naturels de musicien, qu'il est un musicien-né et non fabriqué, et que son instinct musical l'empêchera toujours de prendre pour des expressions musicales pures, ce qu'il est convenu d'appeler des devoirs d'école. Aucune de ses œuvres ne sent la tâche d'harmonie et même les moins heureusement écrites, les moins heureuses de forme, chantent naturellement.

A Paris, il a d'abord étudié à la *Schola Canto-*

rum avec Vincent d'Indy, plus particulièrement les formes musicales. Un peu plus tard, il a fait de la composition et de l'orchestration avec Louis Aubert. Evidemment, comme tout le monde, il a fait « son » harmonie, « son » contrepoint et « sa » fugue. C'est à Paris qu'il écrit en 1920 son *Quatuor à cordes*, qui est une œuvre pleine de qualités et bien déroutante à la fois, jusque-là une des plus intéressantes et des moins complètes de l'auteur. Une des plus intéressantes par la substance, par l'idée, par la richesse des matériaux et une des moins complètes et des moins claires par la forme, par l'ordonnance des parties. Le *Trio* pour piano et cordes, qui suit immédiatement le *Quatuor*, est une œuvre de plus grande envergure, divisée en trois parties de forme... classique. C'est, à mon sens, la première œuvre vraiment composée du jeune auteur, celle qui lui confère des droits indiscutables à l'attention des musiciens. On y retrouve ce même contour mélodique par quoi il est reconnaissable et qui existait déjà en substance dans les *Préludes pour piano*, qui datent de 1915, mais il est ici d'une expression plus nette, d'une écriture mieux ordonnée et plus précise. La gêne et l'encombrement de la première partie intitulée *Discussion* sont rachetés par l'écriture élégante, aérée et ondu-

lante de la deuxième, *Réflexion*, et mieux encore par l'allure de la *Pantomime*, qui fait ici office de Scherzo-Finale, développé en forme de premier mouvement de sonate.

À la recherche du timbre pur et bien que d'illustres et définitifs exemples eussent pu l'en empêcher, il s'essaye à un genre difficile entre tous: le violon seul. Loin de le décourager, le jeune audacieux trouve dans les *Suites* de Bach un stimulant et si ses *Douze Monologues* ne sont pas une réussite, ils montrent au moins le désir de se plier à une ferme discipline. Ils sont pompeusement parés de titres qui en précisent le sens pour l'auditeur hésitant : *Orgueil, Timidité, Volontaire, Hardi, Voluptueux, Vulgaire, Noble, Léger, Pondéré, Irascible, Mélancolique* et *Joyeux*. Mais une autre combinaison l'attire: le mariage du violon et du violoncelle, tant de fois consommé, déjà. La *Sonate* de Maurice Ravel, sommet inaccessible, n'intimide pas notre jeune homme. Aucun scepticisme, d'ailleurs, ne l'arrête, et son goût pour la conversation musicale étant presque désordonné, il fait des *Dialogues* orgueilleux et monotones entre ces deux instruments.

Entre ces jeux gratuits et inutiles pour nous, il écrit en 1924 un beau poème pour chant, violon et

orchestre, dont le texte, *Harmonie du Soir*, est emprunté à Baudelaire. On trouve ici le plus saisissant exemple du dessin mélodique de l'auteur fait tantôt de légers écarts suivis de mouvements conjoints chromatiques et . . . amollissants. La mélodie retombe périodiquement sur les notes de départ, altérées d'un demi-ton inférieur ou supérieur, et tout cela est mobile, capricieux, subtil et un peu incertain. Le poème de Baudelaire s'y meut sans beaucoup d'aise, dans une prosodie musicale un peu lâche pour l'auteur des *Fleurs du Mal*.

Une *Symphonie-Ballet* avec chœurs développe encore cette manière. La première partie, *Le Réveil des Fleurs*, écrite pour orchestre et quatre voix de femme, sopranos et contraltos divisés, mène à un Scherzo pour orchestre seul, tandis que la troisième partie réunit les voix (d'homme et de femme à l'orchestre, en un *Dialogue du Vent et des Fleurs*. Les symboles sont ici, sans doute, volontairement puérils et ce besoin de texte, dont M. Mathieu est d'ailleurs l'auteur, montre un musicien avide de s'évader des clichés d'autrui et désireux de s'alimenter de préférence en soi-même. Il éprouve encore le besoin de chanter les *Saisons* et peu lui importe que les mots dont il use soient naïvement coordonnés. Cela n'empêche d'ailleurs pas une certaine vigueur

de s'étaler dans *Hiver*, par exemple, qui est un poème dramatique exaltant les tempêtes de l'hiver canadien et le retour à la vie printanière. Et si l'auteur est un bon peintre, on en conclut que l'été est paisible et doux au Canada, car son *Été* chante avec paix, douceur et volupté une nature qui se repose enfin des dures épreuves de l'hiver. Les faiblesses des textes, ses touchantes puérités ne gênent pas la force dynamique de la musique, non plus ses nonchalances.

Après cela, trêve de symboles et de littérature, le musicien revient à la musique pure et même au piano, délaissé depuis les *Préludes* et une *Chevauchée* essoufflante, de 1910. Une *Sonate pour Piano* en une partie, aux thèmes généreux et chauds, indique un tempérament fougueux qui sait devenir délicat et sensible, même un peu maniéré. Malgré un léger flottement dans la forme, quelques longueurs et des déchets, cette *Sonate* est d'un élan magnifique. Elle contient, parmi d'autres choses heureuses, un crescendo remarquablement dosé, puissant et solide, qui mène à une péroraison non dénuée de grandeur. Mais une plus grande maîtrise s'affirme dans la *Sonate* pour piano et violon, encore entachée de mièvrerie, mais élégante, souple et plus capricieuse encore. Une rythmique déjà sensi-

ble dans le *Finale* du *Trio* et dans la *Sonate* pour piano, se fond ici avec plus de complaisance et que ce soit des souvenirs de valse, de charlestons ou simplement de jazz, il en ressort une impression de vie assez proche de nos goûts actuels. Seules les formes imprécises empêchent cette riche matière d'être d'accord avec les tendances actuelles de la musique et celles de l'auteur, qui ont encore besoin d'être précisées.

Quant au système harmonique du musicien, il est, ainsi que l'on dit en jargon de métier, atonal. Il dépend étroitement de son système mélodique, qui est d'une troublante flexibilité chromatique, qui va et vient sans jamais s'inquiéter de se résoudre selon les lois accoutumées, ni même d'ailleurs de suivre des routes droites, incompatibles, en l'occurrence, avec le chromatisme. Système naturel en ce qu'il ne contrarie en rien la nature de son auteur. Mais système plein de dangers en ce qu'il se prive des magnifiques lueurs et des éclatantes manifestations du système tonal. Le système atonal, issu de Wagner et de Franck, dont Schoenberg a fait son credo et dont usa, pendant un temps, Scriabine, dont usent encore de nombreux musiciens, s'il est plein de richesse et de possibilités, n'en est pas (moins un système de grisaille, contradictoire et in-

certain, d'où sont exclues l'énergie sonore et l'affirmation victorieuse. Ce système manque d'os. Mais Rodolphe Mathieu s'en évade à l'occasion et sans que ce lui soit commettre un péché tonal, il sait à certains tournants encombrés, se poser subitement sur des accords parfaits. Mais tous les systèmes sont bons à la condition qu'on les domine.

Si la musique de Rodolphe Mathieu chantait déjà, dès le début, d'une manière assez personnelle, issue d'ailleurs beaucoup plus de Wagner et de Scriabine que des musiciens français, elle commence aujourd'hui à marcher selon un rythme qui lui est propre. Nous avons confiance qu'elle ne perdra rien de son caractère en se débarrassant de certains éléments décoratifs encombrants qui n'ajoutent rien au style et lui enlèvent de la force d'expression et de la clarté. Car, pas plus en musique qu'en architecture, la décoration n'est proprement le style. A se *nudifier*, son écriture gagnera en précision et en puissance d'expression. Il lui faudra aussi se débarrasser d'un certain maniérisme, de certains chichis, sensibles dans le rythme et dans la mélodie, qui contrarient la fermeté du style. Il lui faudra maîtriser davantage les formes et discipliner son inspiration, en un mot, choisir davantage, savoir où s'arrêter.

En tout cas, ils ne sont pas nombreux au Canada, les compositeurs qui parlent avec aisance la langue de leur temps. Le mérite du plus naturel de nos musiciens est d'en avoir pénétré le secret dès le jour où il pensa à la composition. Sa musique est « moderne » non seulement dans son apparence extérieure, elle l'est dans son esprit et c'est assurément une façon naturelle de l'être. Or, nous savons que Rodolphe Mathieu, musicien de la nature, écoute avant toute chose son tempérament et que cela l'empêchera toujours de tomber dans le pastiche ordinaire où tant d'autres, moins forts et moins indépendants, se sont figés. Après lui, il deviendra gênant d'écrire au Canada de la musique à la manière de Francis Thomé ou de Maurice Pesse. Je veux dire qu'il sera ridicule de raconter, sa vie durant, des balivernes sentimentales.

CLAUDE CHAMPAGNE

Claude Champagne a fait en France un long séjour d'études. Après avoir étudié la composition à Paris pendant sept années, il lui a semblé naturel de revenir exercer dans son pays le métier de musicien. Il a quitté Paris après y avoir remporté des succès infiniment flatteurs pour lui comme pour nous, et qui sont comme le couronnement des études et recherches qu'il y a faites.

Les journaux nous ont, dans le temps, appris que l'orchestre Padeloup avait inscrit à l'un de ses programmes réguliers (20 octobre 1928), une *Suite Canadienne* pour chœur et orchestre de ce jeune compositeur canadien. Etant ici bien loin du théâtre des Champs Elysées, où eut lieu cette première audition, on ne sut pas à quel point cette charmante musique fut bien accueillie du public parisien et de la critique. Il nous a cependant été agréable de savoir que les grands orchestres de Paris, en la personne de Padeloup, ouvraient

COMPOSITEURS CANADIENS

grandes leurs portes à la musique. . . canadienne. Je crois bien que c'est la première fois qu'un grand orchestre de Paris donne ainsi l'hospitalité à notre musique. Car la première audition à Paris d'une autre œuvre symphonique de Claude Champagne, *Hercule et Omphale*, bien que donnée par des musiciens de l'orchestre du Conservatoire et dirigée par Juan Manen, ne participait pas de la série officielle des concerts du dit orchestre. Non plus, respectivement, cette mélodie pour chant et orchestre de Rodolphe Mathieu, qui fut donnée aux Concerts de Madame Bériza. Souhaitons donc que le geste de Rhené-Baton trouve ailleurs un écho et que nos compositeurs offrent aux chefs d'orchestre parisiens de nombreuses et substantielles occasions de défendre chez eux nos couleurs.

Ces couleurs sont particulièrement françaises avec la *Suite Canadienne* de Claude Champagne. Françaises par la source d'inspiration autant que par le métier du musicien. C'est ici le lieu de rappeler que cette *Suite* est un morceau de concours sur thème obligé de folklore canadien, et qu'elle fut primée au concours Beatty, au printemps de 1928. Or, les chants canadiens, choisis pour la circonstance, viennent de France, et les folkloristes français y ont retrouvé un parfum accoutumé. Le métier du musi-

rien est aussi de source française, Claude Champagne ayant passé par le Conservatoire de Paris, chez ce grand pédagogue qu'était André Gédalge et ensuite chez Raoul Laparra. C'est près de Gédalge qu'il a affermi son métier, qu'il a précisé son style dans le sens d'une finesse et d'une élégance peu communes chez nous.

Déjà, au temps de la première audition de son poème *Hercule et Omphale*, la critique parisienne avait remarqué chez le jeune musicien des idées intéressantes et une orchestration claire et agréable. Cette fois, elle tient le métier pour définitivement acquis et elle a vanté l'heureux équilibre de l'orchestre et des chœurs, où tout sonne bien, où chaque instrument et chaque voix jouent franc jeu.

Il est de mode d'accommoder le folklore en ragôts souvent inodores et indigestes. M. Champagne, en homme de goût, a su éviter le travers ordinaire d'entasser des harmonisations lourdes et saugrenues, où l'on fait un sort harmonique à chaque note du chant. Son contrepoint n'a pas de ces violences et sa manière est souple et libre. L'orchestre ne joue pas dans cette *Suite* le seul et timide rôle d'accompagnateur, mais celui d'un complément symphonique indépendant de la partie chorale. En un mot: quel que soit le motif imposé, c'est de la composition.

Oeuvre courte, il est vrai. De plus grande envergure, on lui eût reproché d'être trop longue et nous sommes d'accord avec l'auteur que sa mesure est bonne. On sait, d'ailleurs, combien est irrémédiable l'ennui de certaines œuvres trop longues et tièdes, et il faut savoir gré à celle-ci d'être tout le contraire d'une chose ennuyeuse, et d'être de si parfaites proportions. Je n'en veux pour preuve que la troisième partie, tirée de l'air *Et moi je m'en passe*, et la quatrième, tirée du *Fils du roi s'en va chassant*, toutes deux d'un exquis agrément rythmique et harmonique. Cela dure, en effet, tout juste le temps de mettre en appétit.

Avant cette *Suite*, Claude Champagne avait naturellement écrit d'autres œuvres. Car ce musicien au métier discipliné s'est longuement fait la main, ainsi que l'on dit. Déjà, dans *Filigrane* et un *Prélude* pour piano, qui datent de 1918, on voit se dessiner cette manière fine et élégante qui appartient en propre à l'auteur de la *Suite Canadienne*. Un poème symphonique de ce temps-là, remanié, et joué à Paris en 1926, montre encore plus de précision dans le style. Il y a aussi une *Suite Espagnole* pour orchestre, *Six Petites Pièces* pour orchestre à cordes et un *Scherzo Symphonique*, cette dernière œuvre non encore révélée au public.

En 1929, M. Claude Champagne a tiré une *Pièce en forme de Habanera* pour violon et piano, d'une partie de sa *Suite Espagnole* pour orchestre. Oeuvre savoureuse qui s'étire le plus naturellement du monde dans un rythme admirablement balancé, musique chaude et d'une parfaite mesure. Violoniste lui-même, il est à son aise dans les écritures pour le violon. À ce point de vue, une *Danse Villageoise*, tout-à-fait paysanne et « bon garçon », contient une cadence d'une rare adresse et tout-à-fait dans la manière — stylisée, bien entendu — des violoneux. Claude Champagne, ainsi que James Callihou, accorde une grande importance aux rythmes de danse. Il est ainsi dans une tradition éternelle, classique, romantique et moderne. « La musique doit être de la danse », dirait-il le plus tranquillement du monde. Une telle théorie est infiniment défendable et les plus grands musiciens de tous les temps ont sacrifié au dieu de la danse.

Le rythme de cette musique est clair comme la langue elle-même et aussi l'harmonie. L'atonalisme et l'abandon d'un Mathieu ne sauraient convenir à un musicien comme Champagne, qui a besoin de discipline et de précision, et dont l'harmonie n'aime pas à se dandiner et à faire des manières. Il aime les tons francs et nets, les couleurs vives et

sans équivoque. Il se crée des difficultés pour le seul plaisir de les vaincre: coquetteries de métier qui laissent indifférent un Mathieu demeuré près de la nature. Il cherche le dessin pur au sens où l'entendent les jeunes musiciens d'aujourd'hui, et rien ne lui tient tant à l'esprit que d'être naturel. Naturel et sans complication, il l'est au point de ne pas reculer, à l'occasion, devant les idées les plus simples et même les plus menues. Et qu'on ne s'y trompe pas: si les clichés et les lieux-communs ont toujours été de mode chez nous, et s'ils ont longtemps constitué le plus clair de l'originalité de nos compositeurs, il ne s'agit de rien de tel chez un Claude Champagne. Si, dans son œuvre, certains tours connus et de tout repos nous sourient au passage, c'est de propos délibéré. Il est certain qu'une belle cadence, une heureuse modulation, si inévitables soient-elles, sont de tous les temps, et qu'elles peuvent être aussi belles aujourd'hui qu'elles l'étaient hier. Il y a, là comme ailleurs, la bonne manière de faire, et cette manière, Claude Champagne la possède à un degré rare.

L'œuvre de Claude Champagne n'est ni formidable ni grandiloquente, et nous savons que pour être viable, une œuvre d'art n'a pas besoin de ces éléments-là. Celle de notre auteur révèle un talent

fait avant tout de délicatesse, de subtilité et de charme. Art poli, infiniment civilisé, aux coins arrondis, qui recherche le beau dessin, les belles formes, la précision et la concision. Nul déchet, nulle bavure, nulle hésitation n'encombrent jamais le style de ce musicien, l'un des plus instruits et des mieux équilibrés de sa génération.

GEORGES-ÉMILE TANGUAY

De tous temps, les musiciens canadiens sont allés parfaire en France leur éducation musicale. Il nous semble, à nous Canadiens, bien naturel d'aller chercher en ce pays hospitalier et si riche, le complément nécessaire à toute bonne éducation. Les Canadiens d'origine française sont d'ailleurs chez eux en France, et leur acclimatation est plus rapide et plus naturelle en ce pays de même langue et de même race qu'elle ne le serait, par exemple, en Allemagne ou même en Angleterre.

Depuis quinze ans, il n'y a pas eu que les boursiers de différentes sources qui soient allés en France étudier la musique. Un bon nombre d'indépendants y sont allés, dont il est nécessaire qu'on s'occupe aussi, si on veut avoir une idée d'ensemble et complète sur le mouvement de la jeune musique canadienne. M. Georges-Emile Tanguay est de ceux-là.

Il a commencé de bonne heure ses études musi-

cales, à Québec d'abord, avec M. Arthur Bernier, et ensuite à Montréal, avec M. Arthur Letondal, qui a formé de nombreux élèves, parmi lesquels la remarquable pianiste Germaine Malépart. En 1912 déjà bon organiste, il part pour Paris où il travaille l'harmonie avec Félix Fourdrain, l'orgue et le piano avec Louis Vierne. Sa facilité d'improvisation devait vite l'amener à écrire de la musique. Ses premiers essais sont heureux et il est tout de suite édité chez Durand, à Paris. On voit alors paraître plusieurs petites pièces pour piano, un *Menuet*, un *Scherzo-Valse*, une *Sarabande* qui révèlent des dons réels. Il faut ajouter aux œuvres de ce temps-là, quelques morceaux de musique religieuse, notamment un *O Salutaris* pour baryton, et un *Cor Jesu* pour quatre voix mixtes.

De retour au Canada en 1914 et organiste à l'Immaculée-Conception, il termine une *Pavane* pour piano, commencée à Paris, et qui est éditée chez Ditson, à Boston. Vers 1915, il publie encore à Boston une *Prière* pour orgue, d'une jolie écriture, et il écrit une *Romance* pour violon et orchestre, demeurée inédite.

Mais il ne considère pas ses études terminées et il part pour New-York en 1918 où il travaille avec Pietro Yon et Gaston Dethier. A la fin de la

guerre, il va de nouveau étudier à Paris, avec Georges Caussade. C'est à ce maître, avec qui il a travaillé pendant plusieurs années, qu'il doit cette connaissance approfondie de l'harmonie, qui fait de lui, à son tour, un spécialiste de cette science. Car il est certain que M. Tanguay a fait le tour de tous les sentiers harmoniques connus et inconnus.

Entre temps, il passe à la *Schola Cantorum*, de Paris, où il suit les cours de Choral et de Motet de Vincent d'Indy. Il refait et édite (chez Roudanez, à Paris), *Trois Pièces Brèves* pour piano : *Danseuses devant Aphrodite* (également pour grand orchestre), *Apaisement* (pour double quintette et harpe), *Hommage à Couperin* (pour quintette à cordes, clarinette et basson). En 1924, lors d'un concours organisé par la maison d'éditions Belgo-Canadienne, il présente un *Lied* pour grand orgue, lequel, bien que classé premier, ne reçoit cependant pas de prix, fait sans précédent dans un concours de musique au Canada. C'est une œuvre sérieuse et plus élaborée que les précédentes, où l'on retrouve le même lyrisme délicat qui distingue la manière de ce musicien.

Cette manière est toujours fine et discrète. L'écriture de M. Tanguay ne se reconnaît d'ailleurs pas par des signes extérieurs, car ni sa mélo-

die, ni son harmonie, consonante jusque dans ses audaces, ne lui sont particulières. Mais c'est par le lyrisme, par un certain parfum, par une atmosphère de timidité et de tendresse qu'on reconnaît l'auteur. La brutalité soit rythmique ou harmonique est absente de cette musique qui, tout en étant de conception claire et en s'exprimant par les moyens les plus précis, se contente le plus souvent d'indiquer un caractère ou un sentiment. Ces allusions délicates ont un charme et si vraiment le mot *musical* a un sens, la musique de ce musicien l'est jusque dans la moëlle. Des petites pièces comme l'*Air de Ballet* et la *Pavane* pour piano, cette dernière de proportions déjà plus sérieuses, comme la *Romance* pour piano et violon, respirent la musique même. Tout cela est de conception facile, aimable, spontanée et sonnant bien, imprégné d'un charme auquel on ne saurait être insensible. Cette musique aux contours caressants chante sans se soucier beaucoup que le cœur se porte de moins en moins dans la musique. Elle chante sans chercher à résoudre aucun problème de style et elle démontre que la personnalité ne tient pas seulement dans les signes extérieurs et que la sensibilité, en somme, est de tous les temps.

Mais les grandes formes ne conviennent pas à un

tel tempérament et c'est ce qui fait du *Lied* pour orgue, « à trois compartiments » (on ne passe pas impunément par la Schola!), une œuvre un peu flottante, imprécise, malaisée, et qui ne se dégage pas d'une certaine scolastique. La rhétorique gêne ici la sensibilité, qui se perd dans les méandres d'un développement thématique qui n'est pas naturel à l'auteur, et la preuve semble faite que M. Tanguay n'est pas né pour la musique savante et à grands déploiements. Pour cela, il lui manque de la force, de la certitude et de la maîtrise.

Mais nous savons qu'un instinct sûr guide toujours M. Tanguay et qu'il sait se confiner dans quoi il excelle. Nous regrettons qu'une timidité trop grande, une dangereuse timidité — d'autres diront de l'orgueil, — l'empêchent d'écrire autant qu'il le devrait, pour le plaisir de ceux qui aiment sa manière, comme pour l'enrichissement de la musique canadienne.

HENRI GAGNON

Dix, quinze, vingt ans en arrière. . . Est-ce possible? . . . C'était au temps de l'ancienne Basilique de Québec, avant le terrible incendie, au temps des anciennes grandes orgues qui avaient, elles aussi — je le sais bien, ne serait-ce que pour les avoir jouées — leur charme et leurs qualités infiniment rares. Mon maître Gustave Gagnon était encore organiste de la Basilique, poste qu'il a occupé pendant plus de quarante ans. La première belle musique d'orgue, les premiers beaux offices avec grand déploiement de chœur, orgue et orchestre, c'est dans cette Basilique qu'ils me furent révélés. Car dans cette cathédrale de Québec, on a toujours fait somptueusement les choses. Les offices ont là un style, une tenue, un faste qu'on trouve rarement ailleurs.

Vers 1909, Henri Gagnon, le fils de Gustave Gagnon, revenait de France où, près de Widor et de Gigout il avait puisé un enseignement précieux et large. La Basilique, où il jouait souvent, devint

alors pour moi le temple des plus heureuses révélations musicales. Soit au concert ou aux offices, ce jeune organiste a initié à la grande musique d'orgue plus d'un auditeur. Les grandes œuvres de Bach, de Haëndel, de Guilmant, de Franck, de Widor, de Gigout et de nombreux autres, Henri Gagnon en possédait le secret. Les Symphonies *Romane* et *Gothique*, ces deux chefs-d'œuvre de Widor considérés ici le plus souvent comme hermétiques, Henri Gagnon sut nous les faire comprendre et aimer du premier coup, dès 1910. Assurément, son répertoire semblait aride à plusieurs, mais jamais le courage du jeune organiste ne fléchit. Sûr de son métier et se sachant dans le vrai chemin, il sut lutter contre l'incompréhension des uns et résister à l'admiration intempestive de quelques autres. Mais s'il montrait déjà un caractère sage et prudent, un esprit réfléchi, il avait, au fond, une sensibilité très vive, exposée aux ordinaires contrariétés de son métier. Ce jeune homme timide et sensible, généreux et noble, mais d'esprit froid en apparence, indifférent et détaché, s'est trouvé aux environs de 1910 à bousculer considérablement les habitudes musicales de la vieille capitale. On ne s'était pas douté de cela le jour où on le vit débarquer d'Europe, discret et réservé.

On jouait un peu de tout, à ce moment-là, dans les églises. Parmi des choses parfaitement convenables au lieu et aux offices, on en entendait qui eussent mieux convenu au théâtre. Henri Gagnon n'étant pas de ceux qui pussent transiger dans un tel cas, devait déclarer la guerre à ces incorrections. Il a toujours pensé, comme il est convenable d'ailleurs, que la musique d'église doit être de caractère religieux, que ce soit celle que l'on chante ou que l'on joue à l'orgue. Il dut lutter quelques années avant que l'on comprît autour de lui que la musique dite religieuse, celle qui convient à l'église et aux offices, n'est forcément pas plus ennuyeuse, ni plus terne, ni plus indigeste que certaine autre dite profane, qui fit à l'église un séjour décidément trop prolongé. Les ordonnances de Pie X concernant la musique d'église devaient donner entièrement raison au jeune organiste grincheux et trop pur, selon les uns, tout juste orthodoxe selon d'autres.

En 1915 il fut nommé organiste titulaire de la Basilique, son père ayant pris sa retraite. On appliquait un peu partout dans les grandes églises du monde les réformes imposées par le pape. La Basilique de Québec ne fut pas lente à adopter le nouveau code et il s'est trouvé qu'elle avait un organiste converti d'avance aux nouvelles directions et

éminemment qualifié pour mener à bien une telle réforme. Le temps et l'expérience n'ayant fait qu'accroître et mûrir le métier qu'il possédait déjà, Henri Gagnon est devenu depuis lors un des plus fervents spécialistes du Canada en matière de musique grégorienne. Il ne transige pas. Il ne brode pas du côté. . . défendu. Ses accompagnements du plainchant sont des modèles de sobriété, de correction, de souplesse et d'élégance. Grâce à lui, grâce aussi à un maître de chapelle compétent et qui est un spécialiste en ce genre, les grandes mélodées grégoriennes sont à la Basilique de Québec de véritables chants religieux. Les improvisations qui leur font pendant sont de même ordre et les pièces que l'on entend soit à l'entrée, à l'offertoire ou à la sortie des offices sont toujours choisies avec le souci de ne s'écarter jamais de la règle. Et si ces œuvres sont d'un caractère et d'un sentiment religieux, elles sont aussi toujours bonnes musicalement.

Un musicien de cette valeur ne pouvait pas ne pas être en même temps un compositeur. Le public du Canada connaît quelques-unes de ces mélodies pour chant et piano et notamment ce charmant et si simple *Rondel de Thibaut de Champagne*, que le ténor Johnson a chanté et chante toujours à travers l'Amérique avec succès. Il y a aussi, parmi

d'autres pièces pour piano, une jolie *Mazurka* bien en forme et sonnante clair.

Henri Gagnon aurait pu être un remarquable organiste de concert. Il avait et il a toujours pour cela des dons magnifiques. Il a donné des concerts un peu partout au Canada, aux Etats-Unis et en France, et il y était fort à l'aise. Les occasions ne lui ont pas manqué de le prouver et je sais, nous sommes plusieurs à savoir avec quel succès. Il joue de l'orgue avec une virtuosité, un style et un goût des plus sûrs.

On a le droit de regretter que des artistes ayant pour le concert des dons qui sortent de l'ordinaire, ne s'y adonnent pas complètement. Mais il faut bien, n'est-ce pas, prendre les choses comme elles sont et si Henri Gagnon ne s'est pas consacré exclusivement à ce jeu, c'est probablement qu'il l'a voulu ainsi. Car les seules circonstances, les hasards ne décident pas toujours des destinées. En tout cas, il suffit de savoir qu'il avait pour réussir en ce métier difficile et plein d'embûche, toutes les qualités nécessaires. S'il a préféré à la vie chanceuse et extérieure des virtuoses, celle plus paisible de sa console d'orgue à la Basilique de Québec, cela ne l'a pas empêché de réaliser de belles choses, fût-ce dans l'ombre d'une cathédrale.

JAMES CALLIHOU

[Signature]

Si James Callihou est le dernier découvert de nos compositeurs, il n'est pourtant déjà plus un adolescent, ainsi qu'on le croit généralement. Mais faire un adolescent d'un homme né à la fin du XIX^e siècle est une légère offense. C'en est une bien plus grave de ne pas vouloir qu'il soit canadien. D'origine indienne par son père, canadienne-française par sa mère, il aurait pu naître aux environs de Montréal. Le sort l'a fait naître près d'Edmonton et il vit maintenant à l'étranger. Il nous appartient donc par le sang et par l'esprit et fût-il devenu patagon qu'on devrait toujours le réclamer comme canadien. C'est d'ailleurs un devoir de courtoisie et on aurait mauvaise grâce à s'y refuser, notre famille musicale ne pouvant que gagner à accueillir une personnalité aussi attachante que la sienne.

Curieux homme, ce James Callihou! Curieux artiste! Rien ne semblait, dans son jeune âge, le destiner à la composition. Une timidité, peut-être,

à moins que ce ne soit de l'orgueil, un sens critique trop vif, en tout cas, l'a longtemps empêché de s'essayer à cet exercice périlleux d'écrire de la musique. On a fait de lui un pianiste comme il y en a tant, au talent personnel, certes, mais en possession d'un métier qu'on sent n'avoir jamais pu se plier aux exigences du grand répertoire. Sa formation musicale a été celle d'un pianiste, mais la composition l'a toujours secrètement attiré.

Fervent de l'art intellectuel, James Callihou est ennemi de ces musiques qui veulent exprimer avant toute chose des émotions poétiques, des sentiments coûte que coûte, fût-ce par les moyens les plus grossiers et les plus indigents. Son art veut être plus simple. Il lui suffit que la musique ne soit que « combinaisons de notes ou arrangements de sons », et il entend ainsi laisser à sa place la psychologie. En cela, il est bien de son temps, comme il l'est d'écrire une musique qui ne s'embarrasse pas de préparations longues et superflues. Toutes les idées — ou mélodies ou sujets — ne s'accommodent pas toujours de ces développements que nous avons cru trop longtemps être toute la musique, et si nous convenons qu'à des idées simples, il faut une écriture simple, à des idées neuves des formes nouvelles, etc., nous sommes prêts d'accepter cet art logi-

que et réduit aux éléments essentiels, qui est celui de la plupart des musiciens d'aujourd'hui.

James Callihou doit nous intéresser autant par ses idées sur la musique que par ses œuvres. Il nous intéresse particulièrement en ce qu'il demande à notre sol ses inspirations. Ce vagabond qui vit tantôt en Europe, tantôt en Amérique, se souvient du folklore de son pays, dont sont inspirées la plupart de ses œuvres. Et qu'on y prenne bien garde, il ne s'agit pas chez lui de chants harmonisés, dont on abuse si inconsciemment en notre pays. Il s'est essayé plutôt à la composition de chants identiques, par l'esprit, à ceux du folklore, et je ne saurais dire à quel point je l'admire d'accorder autant de valeur nutritive aux folklores indien et eskimo. Cette théorie m'est chère, qu'on doit chercher à constituer avec ces divers éléments le précieux amalgame qui exprimera mieux notre esprit que les ordinaires emprunts à l'Europe mélodique dont nous sommes coutumiers. James Callihou semble aussi la défendre et si c'est loin d'être un fait accompli dans celles de ses œuvres que nous connaissons, rien n'indique qu'il n'y arrivera jamais. Ses *Chants de Sacrifice*, ses *Eskimos* non plus que ses *Canadiennes* ne le montrent, en effet, en possession de la précieuse alchimie souhaitée et son *Aquarium*, pour piano,

est encore trop étroitement attaché à la lettre du folklore.

Un esprit aussi lucide que le sien ne saurait confondre les genres et si c'est l'Indien qu'il veut exprimer, il ne le fera pas dans la langue de Versailles. Car aux confins de l'Alaska, on n'a jamais connu Lulli. Mais dans ses *Canadiennes*, on retrouve une atmosphère vaguement ravélienne, qui a le sourire de Poulenc, et qu'il ne messied pas d'y rencontrer. Quant à ses nombreux *Eskimos*, qu'ils soient pour chant ou pour piano, ils ont plutôt un accent hongrois auquel Bartok n'est pas étranger et, en des replis moins accusés, Strawinsky. Il n'y a là rien d'étonnant quand on sait que Strawinsky, Bartok et Ravel sont ses plus grandes admirations, et qu'il a fait à Vienne son éducation musicale. Heureuses influences. En tout cas, *Weather Incantation*, pour piano, est déjà une musique personnelle.

Ce jeune musicien cherche dans sa nature un rythme, une mélodie et une harmonie aux angles accusés d'où n'est pas exclue, à l'occasion, à travers une rudesse apitoyée, une tendresse charmante. Musique riche de substance, qui se passe de développements thématiques, qui se borne à faire chanter les thèmes et à les prolonger. Musique trop courte, et à facettes, peut-être, musique peu modu-

lante et qui n'échappe que par miracle à la monotonie. Mais peu nous importe que tout cela paraisse être un travail de marqueterie. Nous savons tout ce qui manque à cet art et que James Callihou n'a pas encore maîtrisé certaine technique. Ne nous suffit-il pas que cette musique soit vivante, spontanée, élégante et toujours simple? Il ne conviendrait d'ailleurs pas à l'auteur de s'astreindre à la rhétorique ordinaire et quelles que soient la faiblesse ou la trop grande facilité de ses formes actuelles, elles se suffisent et elles supportent allègrement l'exquise matière musicale dont elles sont revêtues.

Mais son lyrisme est sans efficacité et sans force. Il n'a pas de rayonnement et il a, en tout cas, moins d'originalité que ses trouvailles de rythme et de timbres. À ce point de vue, ses pièces pour piano fourmillent d'idées ingénieuses qui s'accordent fort bien de n'être pas lyriques. Cette musique sait cependant être d'accent poignant et je n'en veux pour preuve que les *Chants de Sacrifice*, et cette *Berceuse pour un mort* pour chant et piano qui, en deux pages, atteint au tragique par la seule vertu du rythme et d'harmonies coruscantes appropriées.

L'art de James Callihou fait un peu penser à celui de Poulenc en ce que, comme Poulenc, il est

plus sensible au pittoresque des accords, des mélodies, aux combinaisons de rythmes qu'aux mystères du développement. Il n'est pas encore capable de logique constructive, et son art, il ne faut pas trop le démonter, ni trop le comprendre. Il faut avant tout l'entendre et on ne saurait jamais, pour cela, prêter une oreille trop subtile.

Art intellectuel, c'est entendu, et le type même de l'art inutile. Mais art à coup sûr. Art pur en ce qu'il est dégagé naturellement de préoccupations morales, poétiques et psychologiques. Cet art, dirai-je encore une fois, veut jouer avec le son, et jouer franc jeu. Cette conception n'est pas aussi limitée qu'on le croit, puisque tout une partie de l'œuvre de Bach y correspond pleinement (le Bach des *Allegros*), puisque les plus grands musiciens d'aujourd'hui y sacrifient. Cette musique claire veut être plaisante, jouée. Elle ne veut, surtout, jamais être profonde. N'allons pas lui reprocher son objectif et n'allons pas, non plus, reprocher au jeune musicien de n'avoir pas encore créé de chef-d'œuvre. Donnons-lui-en le temps. Mais, en attendant, ne négligeons pas la leçon de cet art, car il sert à point nos aspirations nationales en ce qu'il recherche une langue musicale appropriée à notre sol, à nos chants et danses du terroir.

CHEZ LES ANGLAIS

On s'étonnerait de ne voir figurer ici que des musiciens canadiens-français. On pourrait croire, bien à tort, que seuls les canadiens de descendance française se sont adonnés à la musique, et en conclure que ceux de descendance anglaise, écossaise ou irlandaise, en traversant les mers, ont abandonné tout espoir de pouvoir jamais caresser les muses sonores. Mais outre que ces « papiers » n'ont pas la prétention d'étudier le travail de tous les musiciens du Canada et qu'ils paraissent même se confiner à la seule province de Québec, il faut avouer, aussi, que les œuvres des musiciens canadiens-anglais, nous sont moins connues. On a déjà vu, d'autre part, que deux cultures différentes s'affrontent en notre pays, à l'exclusion l'une de l'autre.

C'est devenu un lieu-commun de dire que si les musiciens canadiens-anglais (il faut recourir à ces appellations pour marquer une différence au moins linguistique) sont plus instruits que les canadiens-

français des choses de la musique, ils ont, en revanche, moins de spontanéité, moins d'imagination et moins de personnalité. La naïveté sentimentale de certaine musique anglaise, son caractère « ballade » et « romance », sont autant de choses inconnues dans la musique des Canadiens-français. Non pas que celle-ci ignore la naïveté et il s'agit peut-être de deux innocences de même valeur, transposées sur deux plans différents, l'un anglais, l'autre français.

Mais la musique canadienne-anglaise fait parler d'elle tout autant que l'autre depuis quelques années. Et il est assez curieux de constater que, beaucoup plus que la canadienne-française, elle demande au folklore son inspiration. Circonstance, me dirait-on. En effet, le mouvement entrepris par les Festivals de Folklore que l'on balade en chemin de fer à travers le pays, sous divers et fastueux patronages, a déjà produit des réactions heureuses chez eux. Et puis, les œuvres primées au concours Beatty de 1928, sont en majeure partie signées de noms anglais. Et comme la plupart ont été éditées au Canada et aux Etats-Unis, voici que s'augmente d'autant le catalogue général et complet de notre production musicale.

Mais la même sévérité que nous avons mise à juger certaines œuvres de compositeurs canadiens-

français, doit jouer ici et surtout en présence de Arthur Cleland Lloyd, dont la *Suite Canadienne* reçut en 1928 le très honorable grand prix Beatty. Sur la foi d'une telle récompense, on s'attendait à se trouver en présence d'une œuvre sinon très forte, du moins un peu originale. Or, la dite *Suite*, bâtie en quatre parties sur quatre chants populaires canadiens, ne révèle aucune originalité. L'indigence de l'orchestration, celle de la forme adoptée et celle de l'agencement des parties, ne sont excusées ici que par la jeunesse de l'auteur et une certaine et sympathique facilité.

Un autre musicien canadien, Georges Bowles, a déjà montré dans un *Quatuor à cordes* bâti sur des airs canadiens, un talent plus fait, mais sans beaucoup plus d'originalité. Ce *Quatuor*, bien composé, nous ramène au temps de Mozart, en moins fin, à celui de Haydn, en moins poudré, et de Beethoven première manière, ainsi que l'on dit dans les traités. On voit passer furtivement l'ombre affligée de Schumann, et celle, diminuée, sans doute à cause de l'accord de septième du même nom, de Mendelsohn. Je n'évoque pas ici ces personnages pour desservir l'œuvre, mais pour montrer qu'on est en bonne compagnie. Le caractère des Chansons Populaires l'y invitant, il a pu être agréable à l'auteur de

retourner vers les ancêtres ci-dessus nommés. Quant à l'allure scolastique de l'oeuvre, ce n'est pas une grave offense. Cette manière, au Canada, ne court pas les rues et j'estime qu'à défaut d'invention complète, elle vaut mieux que le fouillis ordinaire.

Avec Healy Willan, nous sommes aussi en présence d'un musicien capable de construire selon les lois classiques. Des *Sonates* et des *Quatuors*, outre cette connaissance des classiques, révèlent un métier d'écrire qui n'est pas commun au Canada. Et si, par exemple, son opéra-ballade, *L'Ordre du Bon Temps*, n'a rien révélé de la substance qu'on en attendait, il faut considérer qu'un musicien a le droit de ne pas se sentir à l'aise parmi les thèmes imposés de folklore et les agapes chères à M. Louvigny de Montigny et à ce sympathique et bon mangeur de Poutrincourt. La gravité et la solennité de ce musicien trouvent ailleurs d'excellentes occasions de s'exprimer sans qu'il doive, lui aussi, et de force, exceller dans le genre folklore.

De nombreuses Chansons Canadiennes ont déjà été arrangées, harmonisées, recoupées, refondues et enterrées par différents fossoyeurs. Et si tout le monde connaît le savoir harmonique d'Achille Fortier et l'intérêt qu'il porte au folklore, si on connaît également la langue encombrée, malaisée mais

biën sonnante d'Alfred Laliberté, les simples et saines formules d'Oscar O'Brien, celles, délicates et de bon goût, d'Amédée Tremblay, il faut convenir que leurs arrangements de chansons circulent trop peu pour consoler de toutes les autres, médiocres et pauvres, que nos yeux ne parviennent même pas à oublier. Mais il semble que la récente publication par la Maison d'Édition Frederic Harris Co. (Oakville, Ontario), d'un recueil de Chansons Populaires arrangées par quelques-uns des musiciens ci-dessus nommés, va considérablement aider à racher les erreurs circulantes.

On ne connaît pas beaucoup, en notre province, le talent délicat et subtil d'Ernest MacMillan, le directeur du Conservatoire de Toronto. Le recueil de Chansons dont il s'agit ci-dessus, contient précisément quelques-unes des plus agréables pages de ce musicien dans le domaine de la chanson populaire. Musique infiniment agréable, spontanée, aisée, libre et aérée. Musique pleine de goût et qui sent bon. Musique belle à voir aussi, de belles lignes et de proportions harmonieuses. *Mon doux berger* est d'une ravissante simplicité; *La prisonnière à la tour* d'une exquise délicatesse; *Plus matin que la lune* contient de chatoyantes harmonies, tandis que *Voici le printemps* exhale un parfum rassurant et

gai. On n'est pas ici en présence de dessins absolument neufs, ni d'idées originales, mais ce qui l'est en notre climat, c'est le goût avec lequel M. Mac-Millan s'exprime et l'élégance de sa langue. Ce qui est rare en notre pays, c'est le talent de ce musicien, né en Ontario, éduqué en partie en Europe et dont la manière serait française par l'économie des moyens, par le charme et la facilité d'expression. Il touche au folklore canadien avec un tact infini, en artiste bien plus qu'en spécialiste.

Ainsi arrangées, ces chansons populaires ne prétendent pas être à la portée de tout un peuple. Elles sont faites pour le concert et nul doute que les spécialistes de ce genre y trouvent de quoi renouveler leur répertoire. La plupart ont même l'avantage d'être peu connues et répandues, surtout celles qui proviennent de la collection de Marius Barbeau, l'infatigable découvreur. Quand on sait, enfin, que *Plus matin que la lune* a déjà inspiré James Callihou pour sa *Promenade des Dauphins*, et que *La Prisonnière à la tour* a inspiré sa *Sentimentale*, deux pièces pour piano, on ne peut qu'avoir confiance dans le folklore comme source d'inspiration. Car l'usage si différent que font de nos chansons — sans en transformer le caractère — deux musiciens aussi étrangers l'un à l'autre que James Calli-

hou et Ernest MacMillan, est à la fois satisfaisant et plein de promesses.

Mais Ernest MacMillan n'a pas écrit que des chansons de cet ordre. Il a touché à divers genres et des *Esquisses* pour quatuor à cordes, inspirées des chansons *A Saint-Malo, beau port de mer* et *Notre Seigneur en pauvre*, sont des oeuvres d'une finesse sans égale dans la musique canadienne. Et il y a aussi des chœurs pour voix d'hommes, où on trouve une grande connaissance des ressources vocales, je veux dire un métier sûr, un goût parfait et un sens heureux de l'équilibre vocal. *Blanche comme la neige* est une musique exquise.

On a déjà parlé de Léo Smith comme d'une sorte d'enfant terrible de la musique à Toronto. Je ne connais pas beaucoup son œuvre, mais s'il faut en juger par quelques chansons, il me semble que l'harmonie dont il use, par exemple, dans *La Plainte du Coureur des Bois*, n'a rien de terrible, si ce n'est le disparate de la gamme par tons, qui y court sans raison majeure et, d'ailleurs, assez maladroitement. Ces chansons suffisent cependant à révéler en Léo Smith un musicien sensible et doué à qui il manque une certaine discipline et la culture et le goût, par exemple, d'un MacMillan.

Je ne connais rien de l'œuvre de M. MacPhee, un autre jeune compositeur de Toronto. Mais s'il faut en croire Paul Le Flem, qui fut son maître à Paris, ce jeune homme possède un talent remarquable et il semble bien qu'on soit ici en présence d'une personnalité naissante. Et c'est bien la chose qui puisse le mieux nous intéresser et nous attacher, que la promesse d'un talent personnel dans un pays où, jusqu'ici, cette chose fut si parcimonieusement distribuée.

Il y a encore des musiciens comme Whitehead, dont des *Chansons Populaires* pour voix mixtes furent primées au concours Beatty (1928), il y a encore George M. Brewer, qu'une modestie trop grande n'empêche cependant pas de publier *Trois Préludes* pour piano dont un, au moins, le deuxième, est d'une jolie couleur. Et il y en a, sans doute, beaucoup d'autres que nous ignorons et dont l'œuvre, peut-être, est intéressante.

Bref, la musique ne chôme pas du tout du côté de chez les anglais, que ce soit à Vancouver, le pays d'Arthur Cleland Lloyd, à Winnipeg, celui de Georges Bowles, à Toronto, celui de MacMillan, de Willan, de Smith, de MacPhee ou à Montréal,

COMPOSITEURS CANADIENS

celui de Whitehead, Brewer, etc. Ne perdons pas de vue ces noms-là et tenons-nous prêts à accueillir avec la sympathie qu'il convient les oeuvres qu'ils préparent. En tout cas, il semble bien que nous soyions déjà, avec MacMillan, en présence d'un musicien dont on ne doit attendre que des œuvres intéressantes.



FOLKLORES CANADIENS

LE FOLKLORE CANADIEN

PUISQUE le Canada est toujours en pleine colonisation au point de vue musical, son histoire doit se confondre nécessairement avec celle des différents pays qui l'ont alimenté et qui l'alimentent toujours. Personne n'a pu oublier que la France a été la grande inspiratrice dans les premiers temps de la colonie, et qu'elle nous a donné notre folklore en même temps que les premiers colons, qui l'ont conservé, puis varié à l'infini, selon les lieux et les circonstances.

Ce folklore est donc français et il trouve ses origines en partie dans les chants des troubadours de France. Mais à l'usage, il a subi au Canada une certaine transformation, tant au point de vue des paroles que des mélodies. Et telles chansons qu'on retrouve en France, sont chantées au Canada sur des airs absolument différents et d'inspiration canadienne. Le texte est même assez souvent expurgé

de ces gauloiseries piquantes qui lui donnent, en France, une si vive saveur. Cependant, malgré ces scrupuleuses et saintes amputations, on peut encore les entendre dans leur primitive et savoureuse version. Car il ne faudrait pas croire que le paysan canadien a, dès les XVII^e et XVIII^e siècles, expurgé de sa langue et de son esprit ces crudités et ces gauloiseries qui sont une des caractéristiques de sa race.

A ce propos, Ernest Gagnon remarque dans son livre *Les Chansons Populaires* que « plusieurs de nos chansons se chantent en France avec des variantes lascives que nous ne connaissons pas ». Et il ajoute: « De là il suit évidemment qu'il a dû se faire un travail d'expurgation à une date quelconque ou peut-être insensiblement. Or, ceux qui connaissent l'histoire des premiers temps de la colonie, — alors que l'on ne permettait qu'à des hommes exemplaires d'émigrer au Canada et que, suivant les chroniques du temps, ceux dont la vertu était un peu douteuse semblaient se purifier par la traversée; alors que toute la colonie naissante ressemblait à une vaste communauté religieuse et que les missions huronnes rappelaient les âges de foi de la primitive Eglise — ceux-là, dis-je, comprendront qu'à cette époque on n'aurait jamais osé chanter devant ses frères des couplets obscènes et que le peuple a pu, de

lui-même, introduire dans certaines chansons les variantes qui nous sont restées et qui les dégagèrent de toute immoralité. »

Bien que ce soit là une idée naïve et charmante, je résiste à cette légende qui veut que les premiers colons, ceux dont la vertu était un peu douteuse, se soient purifiés en traversant l'Atlantique. Je suspecte une telle légende où les gauloiseries deviennent des obscénités, les couplets d'amour des choses lascives ou des immoralités et je persiste à croire que l'*habitant* canadien a été insensible à l'eau salée. Il n'a jamais craint le mot brutal et, à ce point de vue de la langue et des mœurs, il était encore dans les premiers temps de la colonie ainsi qu'au XVIII^e siècle, comme le paysan des provinces françaises du même temps. Certes, l'expurgation existe et elle est regrettable. On a ainsi sentimentalisé et amolli des chansons vigoureuses en en retirant le sel original. Mais ce n'est pas l'œuvre plus ou moins consciente des paysans. Elle vient d'ailleurs, assurément. En tout cas, des chansons plus récentes, des XVIII^e et même XIX^e siècles indiquent que le paysan canadien usait encore, à ce moment-là, de mots nets, virils et sans ombre et cela montre des traits de mœurs et de caractère très typiques de notre civilisation rurale.

Mais si plusieurs de ces chansons, en changeant d'usage, ont varié leurs paroles et même leurs mélodies, il n'en découle pas nécessairement qu'elles se soient toutes appauvries. Il en est même qui, dans leur nouvelle forme, ont un attrait et un caractère pittoresque que ne connaissent pas toujours les modèles originaux conservés dans la mémoire des paysans français et dans les livres des spécialistes. Ces transformations étaient inévitables et il l'était de même qu'un peuple à ce point imprégné de chansons en composât à son tour. Le travail des premiers colons, dans les chantiers et sur les rivières, devait suggérer à leur fantaisie de nouvelles accommodations des chansons qu'ils ne cessaient de fredonner. Celles de nos ménétriers, si elles ne sont pas toujours les plus fines et les plus pures de forme, sont, authentiquement, du beau folklore.

Ernest Gagnon remarque encore, dans le même livre, que la plupart de nos chansons populaires sont basées sur la tonalité grégorienne et se conforment assez rigoureusement aux lois des vieux modes grégoriens. Et ce sont peut-être, en effet, les plus belles, les plus simples et les plus mélancoliques. Le peuple, dit-il en substance, a pris à l'église l'habitude de chanter dans ce mode, et si bien que des chansons plus récentes, ne respectant pas le caractère

modal antique, basées au contraire sur le système diatonique, revêtent un aspect de cantique grégorien, par exemple par la simple suppression de la note sensible et par la terminaison de la mélodie sur tout autre degré que la tonique. D'autres sont franchement basées sur les modes majeurs et mineurs. Elles sont alertes, vives, quelquefois d'un rythme brusque et sauvage, mais toujours simples et bien venues.

Elles se comptent par centaines et les différentes versions par milliers. Il y en a pour toutes les circonstances de la vie, pour les hommes, les femmes, les vieillards, les enfants, les amoureux, les buveurs, les coureurs de bois, les bûcherons, les laboureurs et les bateliers. Et comme elles viennent de France, il est naturel qu'on puisse les entendre dans la plupart des pays d'origine de nos ancêtres. En effet, on en retrouve un bon nombre dans les provinces françaises, avec les différences que l'on sait dans les paroles et surtout dans la mélodie, notamment dans certains départements de l'Ouest: *Derrière chez nous y a t'un étang, La Fille du Roi d'Espagne, Entre Paris et Saint-Denis*; — en Champagne: *Isabeau s'y promène*; — dans la Saintonge et le Bas-Poitou: *Gai, lon la, gai le rosier*; — dans l'Aunis: *Mon père a fait bâtir maison*; — dans le Cambré-

sis, l'Angoumois, l'Artois et le Nivernais: *J'ai cueilli la belle rose, Mon père avait un beau champ de pois, Une perdriole, J'ai tant dansé, j'ai tant sauté, Dans ma main droite je tiens un rosier*; — en Franche-Comté: *Par derrière chez ma tante y a t'un pommier doux*; — en Bretagne: *A Saint-Malo beau port de mer*; — en Normandie: *Au jardin de mon père un oranger y a, d'où nous vient aussi la célèbre Claire Fontaine*.

* * *

Le folklore canadien a fait du chemin depuis les premiers et anciens travaux de Larue, en 1860, et ceux de Gagnon, en 1865. De nombreuses recherches ont été faites et des études ont été publiées sur ce sujet par le Musée d'Ottawa. Celles de M. Marius Barbeau, particulièrement, qui a trouvé en M. E.-Z. Massicotte et Miss Lorraine Wyman des collaborateurs précieux, ont une autorité qui ne peut être discutée. Nous possédons maintenant un nombre incalculable de documents intéressants, littérairement et musicalement, que sans le culte fervent d'un Marius Barbeau pour les vieilles choses toujours vivantes, nous serions de moins en moins sûrs de posséder. Il a considérablement augmenté

nos connaissances en ce domaine. Le livre qu'il a publié en collaboration avec M. Edward Sapir pour les textes anglais, mérite l'attention des chercheurs et des curieux. On sent que la documentation en est sérieuse et que si l'auteur choisit de préférence une version ou un « air », il a pour cela les meilleures raisons. Il est allé aux sources et nous sommes assurés qu'il connaît toutes les formes qu'ont prises en notre pays les vieilles chansons de France.

M. John Murray Gibbon est, à sa manière, lui aussi, un folkloriste. En traduisant en anglais un grand nombre de chansons, il leur a fourni l'occasion de pénétrer dans le monde anglais où elles ont d'ailleurs trouvé un écho sympathique. Il remarque dans un de ses livres (chez J.-N. Dent & Sons) que toutes nos chansons ne sont pas sorties de l'unique veine paysanne, des bûcherons, des trappeurs ou coureurs des bois. Il rappelle ce qu'étaient les troubadours, auteurs de ces chansons, et il sait que la vie des premiers colons était très sensiblement différente de celle qu'on menait à la cour de France. Nous savons, en effet, combien en étaient loin ceux qui, la hache à la main, se frayaient un chemin à travers les forêts épaisses. Mais si ces chansons de troubadours, apportées par les premiers soldats ou colons français, se sont pour ainsi dire « paysanni-

sées », cela ne veut pas dire que le Canada, à l'origine, ne fut peuplé que de paysans. M. John Murray Gibbon prend soin d'avertir le lecteur qu'il « faut éviter l'erreur trop commune de ceux qui pensent que tous les canadiens français sont de descendance paysanne ». Il dit même qu'il « y avait abondance de sang aristocratique parmi les premiers colons ». Nous n'en avons jamais douté.

* * *

Le folklore, en vérité, se porte de plus en plus aujourd'hui. Tout un mouvement de résurrection a pris naissance à la suite des efforts conjugués du Musée d'Ottawa et du Canadian Pacific pour le répandre dans le public cultivé. Les Festivals de Québec, après deux années d'exercice, sont déjà célèbres jusqu'en Europe, où l'on est près de croire que ce mouvement pourrait bien donner naissance à un art musical plus spécifiquement canadien que celui d'imitation qui a toujours fleuri sur les bords du Saint-Laurent.

Notre folklore mérite largement l'attention qu'on lui accorde puisqu'il représente, par définition, le sol, l'atmosphère, les mœurs, l'essence même de notre pays. On ne saurait donc étudier à fond

nos conditions ethniques sans tenir compte de ses éléments musicaux et poétiques. Mais le mouvement ne plaît pas à tous en ce qu'il traite nos arts du terroir un peu comme des objets de curiosité ou de musée. Sans doute, on imagine volontiers la vieille « miss » amateur de vieilleries, regardant avec une admiration disproportionnée et à travers son face-à-main antédiluvien, des menus objets fabriqués sans arrière-pensée par nos paysans. Mais il faut laisser ces vieilles et inoffensives demoiselles croire que la petite industrie paysanne québecquoise n'a été inventée que pour flatter leur puérité. Ceux qui sont assez naïfs pour croire qu'il n'y a que cela en notre pays, ignorent tant de choses, en somme, que nous ne devons pas entreprendre de les instruire. Laissons-les donc affluer de partout, ces romantiques amateurs des arts et métiers de notre terroir, ceux à qui un fuseau de laine, un rouet, une « catalogue », un air chanté par un spécialiste paysan et dans un décor approprié, peuvent donner du bonheur. Nous savons qu'il y a autre chose dans le folklore.

Il est vrai que les Anglais et les Américains s'intéressent à notre folklore beaucoup plus que nous ne le faisons nous-mêmes. Nous, gens de langue française, gens de la ville et sans beaucoup de loi-

sirs, cela nous ennuie un peu ces vieilles ballades, ces tricotages, crochetages et tissages et nous n'y voyons guère tout l'art qu'y découvrent les amateurs bénévoles et les vieilles *misses* aux yeux de verre. Nous sommes moins sentimentaux et nous ne sommes pas encore assez détachés de notre terroir pour le contempler avec des yeux romantiques. Moins que d'autres, nous aimons entendre ces chansons d'hommes de chantier, de tisseurs et de fileurs, dans des décors très couleur locale et fabriqués de toutes pièces à l'intérieur d'un hôtel de luxe. Ce dangereux romantisme, nous sommes quelques-uns à le sentir. Mais qu'importe, encore une fois, la manière de faire, puisqu'il peut sortir quelque chose de tout cela.

* * *

« Gai, lon là, gai le rosier,
Du joli mois de mai. »

Ces paroles d'un de nos chants populaires les plus répandus et les plus aimés suffisent à prouver leur origine et que cette origine n'est pas Québec, mais plutôt les jardins de Versailles, ainsi que le remarquait l'auteur d'un petit fascicule destiné à répandre à travers le pays les échos précurseurs des

Fêtes de Québec. Au Canada, les roses sont plus tardives, mais rien ne nous empêche d'en parler avant l'heure et d'en humer l'odeur, comme, aussi bien, de se souvenir de la cour de Louis XIV jusque dans les *ranches* les plus reculés de l'Ouest. Ces parfums et ces souvenirs ne troublent d'ailleurs pas les sens et si ce n'est pas Versailles qu'on admire, c'est quand même un château, à la fois plus neuf et plus ancien — n'est-il pas de tendance modernâgeuse? — moins lourd d'un glorieux passé et destiné, il est vrai, à un autre usage que celui de Versailles. Et pourtant, les nobles personnages qui y habitèrent en 1928, Champlain, Poutrincourt, Les-carbot, sans compter ces autres plus troublants encore et qui nous reculent au Moyen-Age, Robin et Marion, lui ont donné un air inaccoutumé et je dirai même un certain style. Le pittoresque de la capitale s'accorde d'ailleurs à ces sortes de « revivances » et on y fait si bien les choses. . .

Pour notre plus grande satisfaction, les Festivals de Québec paraissent destinés à élargir chaque année le cadre de leurs activités. Déjà, en 1927, par une sorte de rétrospective des trouvères, troubadours et madrigalistes français des XV^e et XVI^e siècles, on a pu se renseigner d'une façon concrète sur les origines de notre folklore. L'année suivante, pour

illustrer d'une façon plus saillante encore ses origines moyenâgeuses, on a monté le *Jeu de Robin et Marion*, d'Adam de la Halle, qui est une sorte de comédie avec chants, une des premières œuvres lyriques profanes du moyen-âge. Les historiens nous disent que l'auteur, qui vivait au XIII^e siècle, n'a certainement pas inventé toutes les mélodies sur quoi repose le texte de ce petit drame et qu'il en a, sans doute, emprunté à la chanson de son temps. Mais c'est là, précisément, que gît l'intérêt de cette résurrection. L'œuvre fut représentée dans la version de M. Jean Beck, spécialiste de la chanson du moyen-âge et professeur à l'Université de Pensylvanie, qui a reconstitué une harmonisation basée sur des documents authentiques.

Si on ajoute à cela *L'Ordre du Bon Temps*, un opéra-ballade de Louvigny de Montigny et de Healy Willan, les œuvres primées au concours Beatty, d'autres encore de moindre importance et quelquefois de meilleure qualité, si on songe aux artistes venus de toutes parts pour les interpréter, on se rend compte de l'importance et de l'ampleur de ces manifestations qui donnent, aux environs du mois de mai, un regain d'activité à notre vie musicale. On a, certes, grandi l'importance et le relief du *Jeu de Robin et Marion*, dont la petite aventure

nous paraît un peu bien menue à nous gens du XX^e siècle, habitués à plus solide pâture. Mais n'oublions pas que Robert d'Artois vivait au XIII^e siècle et que le célèbre Adam de la Halle devait l'amuser beaucoup.

* * *

Si les Festivals de Québec n'ont encore révélé aucun chef-d'œuvre, on y a entendu de bonnes pages qu'on réentendrait même avec plaisir. Il semble bien, en tout cas, qu'on soit décidé à faire naître, coûte que coûte, un chef-d'œuvre inspiré du sol canadien et qu'il serait égal qu'il fût signé d'un nom étranger ou canadien. Beaucoup, cependant, se souvenant de *Maria Chapdelaine*, n'aiment pas que les étrangers viennent faire chez nous de l'exotisme de parade et ils considèrent que les appeler à la rescousse montre un peu trop notre détresse. C'est être un peu chatouilleux et je ne verrais, pour ma part, aucun inconvénient à ce qu'un étranger nous fit don d'une belle symphonie canadienne. Et cette symphonie pourrait assurément être canadienne sans que son auteur le fût.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons être assurés que dès que naîtra à l'intérieur de nos frontières un génie vigoureux, il saura où puiser ses raisons d'être

personnel et de ne ressembler à personne d'autre qu'à lui. Dès lors, rien ne nous dit que sa meilleure et unique source d'inspiration sera le folklore d'origine française, écossaise ou autre. Je ne serais, au contraire, nullement surpris que ce fût tout aussi bien l'indien ou l'eskimo. Ces folklores indien ou eskimo, très riches mélodiquement et rythmiquement, sont aussi de notre sol et ils ont sur les autres d'importation relativement récente, des titres, pour le moins, d'ancienneté. Ils sont d'une substance variée, pittoresque, « particulière », et ils pourraient être, à coup sûr, une excellente source d'inspiration. Un musicien de génie saurait trouver là de quoi s'alimenter, mais il faudrait qu'à l'exemple d'un Bartok ou d'un Falla, il sût en pénétrer l'esprit et en exprimer le sens avec force et avec grandeur. Un tel musicien saura inventer à son tour des chants et des rythmes où palpitara le même sang, mais qui s'exprimeront aussi bien par les moyens les plus neufs.

Mais il ne faut imposer à personne des théories qui soient une limite, ou contre nature. En un mot, laissons l'inspiration libre et n'oublions pas, qu'en art, le sujet n'a pas d'importance, que seule importe la manière de faire. N'oublions pas que la musique exprime toujours l'homme et la nature à travers

des individus, des sensibilités et des intelligences. Qu'une œuvre pût exprimer la nature, la sensibilité et l'intelligence canadiennes, cela suffirait pour qu'on la reconnaisse comme indigène, dût-elle n'avoir emprunté aucun élément précis au folklore.

En attendant, n'abusons de rien, pas plus de folklore que d'autre chose. Mais instruisons-nous-en. Instruisons-nous de notre folklore à l'état nature, et ne négligeons pas la leçon des musiciens d'Europe qui ont su trouver chez eux, dans des sources similaires, un air, un tour d'esprit particuliers. Ainsi, le jour où nous posséderons une langue complète, nous aurons peut-être quelque chose à dire qui n'aura pas été galvaudé à travers le monde. Alors, il pourra être plus sûrement question d'esthétique musicale canadienne.

LE FOLKLORE ESKIMO

Si les travaux sur le folklore canadien revêtaient au temps de Larue et de Gagnon, un cas d'exceptionnelle nouveauté dans notre littérature, on imagine facilement la surprise qu'eussent pu provoquer des travaux sur le folklore eskimo. On ignorait alors tous les trésors que contient ce dernier-né de notre littérature musicale et dont un des moindres attraits est, au moins, l'extrême curiosité.

Mais combien ont lu, dans le rapport de l'Expédition Arctique Canadienne, faite il y a une dizaine d'années, sous la direction de M. V. Stefansson, le volume consacré au folklore eskimo par Mlle H. Roberts et M. D. Jennings? Certes, ce volume d'étude n'est pas destiné au grand public et c'est plutôt un travail d'archives. Il est remarquable, en tout cas, que le musée d'Ottawa, en s'enrichissant de tous ces documents, a comblé une lacune. Car, de tous les pays directement intéressés aux Indiens et aux Eskimos, nous étions peut-être

les seuls à ne posséder sur leur folklore aucuns documents officiels. Les Archives de New-York, de Washington, de Berlin et de Copenhague sont déjà très riches de documents substantiels.

M. Marius Barbeau, qui est, au Musée d'Ottawa, chargé de la conservation et du classement de ces documents, est éminemment qualifié pour leur donner la place qu'ils méritent dans l'étude de notre civilisation indigène. M. Barbeau n'est pas un folkloriste au seul sens canadien du terme. Ainsi qu'on eût dit au XVIII^e siècle, il est aussi un « sauvagiste » remarquablement instruit.

M. Jennings a enregistré la plupart de ces chansons à l'aide d'un phonographe. Ainsi qu'il le dit lui-même, un tel travail n'était pas toujours facile. Si beaucoup d'esquimos sont encore peu familiarisés avec les blancs, ils le sont encore moins avec nos découvertes scientifiques. Le phono leur faisait peur et les amusait tout à la fois. Les chanteurs n'étaient pas, non plus, toujours patients.

L'auteur remarque qu'il y a chez les Copper-Eskimos une grande abondance de chants à danser et d'incantations. Peu ou point de chants de chasse, de chants de travail, de rondes d'enfants, pas du tout de chants de guerre et pas davantage de chants d'amour. Les incidents de leur vie sont mis en

chants à danser et cela leur tient lieu, en quelque sorte, de « journal ». Ils se réunissent dans la plus grande cahute de l'endroit, qu'on peut aussi bien appeler « maison à danser » et là, en cercle autour du chanteur, au son d'une sorte de tambour, ils écoutent des oreilles et des yeux, le récit des derniers événements. Qu'importe si le sens de ces chansons est pour nous inintelligible. Il leur suffit à eux, pour chanter et danser, d'une mélodie rythmée et de quelques mots jalons qui mettent sur la piste du sujet. . .

On y trouve cependant quelques chants de voyage qui montrent que ces naturels entretiennent avec leurs voisins des relations amicales. Mais on sait que les guerres organisées sont en dehors de leurs conceptions et que, par conséquent, ils n'ont pas de chant de guerre. L'amour n'a pas, non plus, beaucoup de place dans leurs occupations, à cause des dures nécessités de l'existence. Il semble que chez eux, le célibat n'ait de joie pour personne, d'où des mariages très précoces et des liens conjugaux, en conséquence, très relâchés. L'homme a besoin d'une femme pour préparer sa nourriture, arranger ses vêtements et faire certains gros travaux, et la femme a besoin d'un homme qui lui procure la nourriture, le vêtement et l'abri. La beauté des corps et des

figures n'a pour eux aucune importance. Ils n'y pensent jamais.

Il semble, au contraire, que la température les touche de beaucoup plus près que la beauté. Ils craignent les tempêtes de l'hiver, synonymes pour eux de privations de toutes sortes. Ainsi donc, quand ils sentent venir les mauvais vents ils s'assemblent dans leur cahute et se lamentent de façon à apaiser les mauvais esprits qui apportent la tempête. Ce sont leurs *Incantations*, dont M. Jennings a recueilli un très grand nombre. Mais il n'y a pas que les incantations pour apaiser les tempêtes. Ils savent en appliquer à toutes les circonstances de leur vie, et le soleil a aussi les siennes, comme la mort, etc.

Ne connaissant rien de la langue eskimo, la poésie de ces chansons m'échappe complètement. Aussi bien, il semble que ce folklore tire toute sa valeur et son intérêt pour nous de ses mélodies et de ses rythmes. Ces mélodies et ces rythmes sont d'ailleurs pleins de saveur et de vie, et, à ce point de vue, aucun musicien n'y saurait être insensible. Ce sera pour notre musique future une source d'inspiration infiniment riche et infiniment plus caractérisée, par exemple, que celle du folklore français qui oblige nos musiciens, en quelque sorte, à faire timidement de la musique française.

Quel merveilleux attrait possèdent ces chants eskimos! J'en ai entendu au phonographe, au Musée d'Ottawa, et j'ai été profondément impressionné par leur mélancolie lancinante, par leur force rythmique et fatale. Les disques, qui nous révèlent ces chants tout chauds encore, sont une documentation vivante et infiniment persuasive. Mais Mlle Roberts a transcrit les chants dont il s'agit ici d'après des disques qui ne sont pas tous bons et qui n'ont pas tous été faits dans des conditions excellentes. On devine que les chanteurs, amusés ou gênés par l'appareil, ont dû ajouter à leurs textes et à leurs mélodies des accidents hors de propos et de nature à déséquilibrer l'ensemble. La voix peut monter ou descendre, insensiblement, ce qui peut faire croire à d'étonnantes modulations. La voix humaine est variable. On ne peut pas la soumettre à des expériences mathématiques probantes, ainsi qu'on peut le faire des instruments. Et à plus forte raison la voix de ces chanteurs eskimos qui ne s'appuie pas sur des procédés scientifiques comparables aux nôtres. Il devient donc particulièrement difficile, d'après ces disques, d'établir d'une façon péremptoire l'échelle de sons dont ils se servent, puisque l'on peut considérer comme accidentel tel quart, tel tiers ou cinquième de ton, résultat, le plus sou-

vent, de voix peu justes. On ne peut pas, non plus, préciser d'une façon absolue, la valeur des notes et leur durée. Les mêmes chants, transcrits par une autre personne, donneraient un résultat différent. A cet égard, on peut consulter les diverses transcriptions de chansons canadiennes faites par Larue, Gagnon et Marius Barbeau. On y trouverait de notables différences, le chanteur eût-il été le même. Et c'est explicable. La voix trompe et le phonographe ne corrige pas ses erreurs. Mis au ralenti, il augmente encore le trouble et nous n'avons pas l'oreille assez fine ni assez aigüe pour apprécier toutes ces nuances subtiles.

Le travail de Mlle Roberts est soigné, scrupuleux et minutieux. Peut-être trop minutieux. Elle met elle-même les lecteurs dans le doute par tant de minuties. Son chapitre sur les gammes est curieux, mais arbitraire. Il est troublant de lire à la fin de chaque chanson la mention de la tonalité. C'est tantôt si majeur, ré majeur, mi bémol, comme si réellement notre système tonal était celui des eskimos. Mlle Roberts n'aurait pas dû s'arrêter à démontrer l'indémontrable, bien que ce soit le devoir du transcripteur de poser des jalons où se reconnaître. J'ai donc de fortes propensions à croire que les eskimos ne chantent pas en mi bémol mineur ni

en aucun autre de nos tons (je veux dire qu'ils l'ignorent), malgré la rencontre possible et fortuite des mêmes accidents déterminants. C'est mal expliquer leurs modes que le faire par les nôtres. Mais, encore une fois, il fallait transcrire ces chants à notre usage. Admettons donc que les eskimos chantent comme nous en mi bémol mineur et qu'ils modulent comme nous aux tons voisins et même aux tons éloignés. Tout cela pour notre commodité.

Dans ce folklore si riche et si vivant par le rythme et la mélodie on ne trouve cependant pas de ces chants débordants de joie et de santé, ainsi, par exemple, qu'on en trouve dans le folklore russe ou hongrois. Les eskimos ont des façons bien à eux d'être joyeux sans grands débordements. Leurs chants à danser, plutôt que d'être gais selon nos us et coutumes, sont souvent lents et d'un rythme mélancolique.

En tout autre pays que le nôtre, un livre comme celui-ci, aussi riche de matière neuve pour les musiciens, aurait déjà été l'objet d'une grande curiosité. Il semble, au contraire, que les musiciens de la province de Québec aient pour les Eskimos la même répulsion qu'ont certains américains pour les nègres. Mais puisque le mouvement folkloriste

s'accentue, on comprendra un jour la valeur et la richesse de celui de ces curieux indiens de la rivière Coppermine, aux environs de l'Alaska, où vivent un rythme, une mélodie et une mélancolie fortement caractérisés.

COUPS DE POING DANS LA NEIGE

LA CRITIQUE MUSICALE IL Y A CINQUANTE ANS

Il y a cinquante ans et un peu plus. C'était aux environs de 1875, au temps de la jeunesse de Guillaume Couture, de celle du violoniste Alfred Desève. C'était au temps des Ducharme, Prume, Paneton, Calixa-Lavallée, Sabattier, Martel, Fowler, R.-O. Pelletier, Paul Letondal, Howe, Smith, Barbarin, Ernest Gagnon, etc. Emma Lajeunesse, l'Albani que l'Angleterre, que toute l'Europe, ensuite, consacra si spontanément et si brillamment, faisait déjà l'orgueil des Canadiens.

A lire tous ces noms dans les gazettes du temps, on se prend à regretter cette époque où le mot

« art », où le mot « musique » avaient encore en notre pays un sens vague, une saveur un peu incongrue, où les artistes vivaient un peu en marge. On trouve dans les rares chroniques musicales de ce temps des noms dont personne ne se souvient plus et par quoi donc, en effet, aurait pu se perpétuer le nom du fameux baryton Lavoie, qui faisait l'extase des connaisseurs? Evidemment, il n'a pas eu le bonheur d'Albani.

Mais ce qui est le plus frappant dans ce retour en arrière, c'est que les choses n'ont pas beaucoup changé depuis 1875. Il ne s'est pas accompli dans le domaine de la musique un progrès analogue à celui qu'on se plaît à enregistrer dans les autres domaines de la culture, et nous avons conservé un peu de cette naïveté, un peu de cet enfantillage et de cette sentimentalité par quoi se distinguaient nos maîtres d'autrefois. Je ne voudrais pas que l'on se méprît sur le sens de mes paroles. Ces doux reproches remuent en moi des fibres sentimentales et je ne voudrais pas oublier qu'il y a, quand même, l'évolution nécessaire, le changement inévitable des ans, et qu'il était héroïque d'être en 1875 ce qu'ont été les musiciens ci-dessus nommés. Il ne faut pas, non plus, perdre de vue que si le progrès musical a été si lent en notre pays, c'est que trop de personnes

ont gardé le silence. L'indifférence et l'apathie étaient aussi naturelles aux canadiens de 1875 qu'elles le sont demeurées à ceux de 1930. On semble vouloir parler davantage aujourd'hui. Mais beaucoup, qui ont le verbe haut et qui ont les mêmes choses à dire qu'il y a cinquante ans, encourent la même indifférence du public. Nous ne risquons donc pas plus qu'alors de devenir tout-à-fait épantés de culture.

La critique existait en ce temps-là. Déjà, en 1858, Gustave Smith donnait dans un journal d'Ottawa des chroniques pleines de vie et d'intérêt. Quand, un peu plus tard, Ernest Gagnon et Hubert Larue explorèrent le folklore, le terrain était préparé par ce pionnier qui sut rester jeune jusque dans sa vieillesse, et qui sut accueillir avec sympathie, le franc parler de Guillaume Couture, dans ses chroniques de *La Minerve*, en 1875. Paneton donnait au *Nouveau Monde* des papiers pleins d'esprit et d'une rare mesure, et je sais par mon maître Gustave Gagnon combien étaient remarquables sa finesse et sa culture. R.-O. Peltier publiait vers le même temps, dans la *Revue Canadienne*, une remarquable étude sur l'orgue et Napoléon Legendre, dans le *Canada Musical*, une biographie bien documentée sur Albani.

Le *Canada Musical* avait déjà tâché à donner à la critique un ton plus professionnel, mais avec Couture, ce ton se précise encore. C'est à lui que revient l'honneur d'avoir osé, un des premiers, être franc, et même un peu brutal. Et pour être tout cela, il fallait en 1875 avoir beaucoup de courage, en tout cas être jeune. Il ne me paraît pas inutile de dire qu'il fallait, en même temps, connaître la musique. Couture la connaissait, et je ne trouve nulle part qu'il se soit trompé, par exemple, sur Sabattier, qui composait en l'honneur du Prince de Galles d'inoffensives *Cantates*. Il lui arrivait même, ô! déformation professionnelle, de relever avec beaucoup de sérieux des fautes élémentaires dans la musique de ses contemporains canadiens. Le malheureux Malard fut un jour vertement brutalisé pour avoir installé deux octaves par mouvement direct, et dans les parties extrêmes, dans une *Rêverie*. D'où il conclut qu'une telle musique est sans intérêt et n'aurait pas dû sortir des cartons. J'ajouterai que les fautes sont là, au moins, à l'abri de la critique.

La critique de Couture n'était pas que brutale et négative. Elle était constructive et j'aime qu'il y ait eu, en notre pays, un tel exemple d'énergie dans le passé. Il lui arrivait même de devoir s'élever con-

tre le manque de tenue au concert, et de prier messieurs les auditeurs de s'habiller pour faire honneur à leurs voisines élégantes. Il dut même, un jour, reprocher à un auditeur de s'être croisé les jambes par-dessus les bords de la loge, pendant un concert de Mlle Titien, je crois, tout en se nettoyant les dents avec un canif. Aujourd'hui, les cure-dents sont plus élégants, à bouts dorés, et on peut déposer ses jambes. . . au vestiaire.

Peu de choses ont changé, cependant. Les sociétés chorales ou orchestrales naissent et meurent aujourd'hui avec la même facilité qu'autrefois, et pour des raisons identiques. La Société Philharmonique, dont le nom est bien vieux, est, semble-t-il, morte dès son enfance, puisque déjà en 1864, elle trépassa une première fois. Calixa-Lavallée, Ducharme et Prume connurent une gloire relative et qui ne se fatigua pas trop vite, parce qu'ils eurent le tact de ne pas la solliciter trop longtemps. Un seul grand nom demeure parmi les interprètes, rayonnant celui-là : Albani.

On laisse aujourd'hui passer en souriant les fautes d'octaves par mouvement direct, mais on est forcé de discuter sérieusement des travaux d'amateurs. Des critiques musicaux se voient refuser par des poètes le droit de condamner des œuvres musi-

cales absolument informes et qui n'ont aucun titre à l'attention, cependant que les mêmes poètes, au nom de la poésie et sans que l'on songe à les en blâmer, condamnent justement les livrets de ces inqualifiables travaux d'amateurs. (Dois-je dire qu'il s'agit ici d'un Intendant, d'un poète, d'un musicien et de deux amateurs?) Les mêmes enfantillages, la même naïveté, le même ton, le même ennui qu'autrefois. Parler franc, net et brutal, devrait être le lot des peuples jeunes. Mais pour nous, ce plaisir demeure un danger et nous avons su élever l'ennui au rang des respectables institutions. Dans cinquante ans, nous semblerons à nos descendants beaucoup plus ridicules que nos ancêtres de 1875 et nous aurons, à notre crédit, beaucoup moins d'excuses. Peut-être me trompé-je?

LES DEVOIRS DU CRITIQUE

La critique n'est pas si facile que le dit tel vieux proverbe connu. On conviendra que, pour peu qu'on ne possède pas un jugement sûr et sain, elle soit aussi difficile que l'art. Mais que l'art soit difficile n'est pas loin d'être une bêtise. Ce qui est l'art, dans quelque représentation que ce soit, n'est ni facile ni difficile, si l'on admet que ce petit quelque chose est un don et qu'on le possède ou qu'on ne le possède pas. Mais la critique, en tant que métier, est, comme l'art, difficile. Ne l'exerce pas sainement qui veut.

On croit pourtant, en notre province, que c'est une chose à la portée de tout le monde. Chacun est plus ou moins critique d'art au Canada. Il suffit, pour cela, de posséder une toile ou quelques reproductions photographiques ou autres des chefs-d'œuvre classés, il suffit de pouvoir lire un roman, de posséder un phono et des disques, un appareil de radio et d'aller, à l'occasion, au concert. Nous

ne sommes pas, en cela, différents des autres peuples, mais il semble que nous abusons étrangement du droit de juger à tort et à travers.

Notre manque de culture artistique nous fournit, trop souvent, l'occasion de prendre au sérieux de pauvres choses infâmes, cependant qu'à côté d'elles, on ne sait pas reconnaître la chose vraie, authentique, «*genuine*», comme disent les Anglais. Les charmes faciles de la médiocrité nous séduisent et nous nous abandonnons avec volupté à la plus basse camelote. Comme nous nous sommes trompés, comme on nous a trompés et comme on nous trompera encore!

On ne fait pas assez l'expérience de s'éloigner quelque temps de la rue Sainte-Catherine et de juger avec un peu de recul des choses de notre province. De loin, le cas que l'on fait à Montréal de tel ou tel artiste de troisième plan, fait un peu sourire. Pressé de fêter et d'applaudir, on agit sans choix. Nos maîtres sont un peu responsables de cet état de choses. Ils nous ont enseigné le culte de la supériorité, mais ils ne nous ont pas donné les moyens de découvrir, à coup sûr, cette supériorité. Ils ne nous ont pas appris le système des poids et mesures pour les choses de l'esprit.

Lorsqu'il s'agit de personnalités étrangères clas-

COUPS DE POING DANS LA NEIGE

sées et admises, il semble que l'admiration doive aller de soi. Et pourtant, que d'exemples du contraire! Mais quand il s'agit d'un canadien, on tombe d'un excès dans l'autre. D'un amateur, on fera un homme de génie, cependant qu'on ne reconnaîtra pas chez le voisin la personnalité réelle. Mais la responsabilité de nos maîtres est mitigée par l'action des journaux de notre province, dont quelques-uns sont de grands enfants prodigues. Sans doute, il souffle de temps en temps, dans les diverses feuilles canadiennes, un vent de modération. Mais la fièvre demeure intermittente. Elle nous menace sans cesse. Pour un rien, on s'emballe. Que de gens on a enterrés sous un éloge grandiloquent et disproportionné, et qui n'ont pas su se relever! Entre des mains maladroites, l'éloge est une arme beaucoup plus redoutable que la conspiration du silence. Le silence n'a rien d'aussi humiliant que tous ces pavés de fleurs qu'on sent être lancés par de tout autres motifs que la valeur d'art et la personnalité. Que valent donc les plus fulgurants feux d'artifice, si l'on doit en mourir!

* * *

Mais je ne prétends pas vouloir, ni pouvoir dé-

finir ici tout ce que comporte d'obligations morales ou autres le titre pompeux de ce chapitre. Outre que ce serait long et plein d'embûches, j'aurais peur de me dresser à moi-même des limites trop strictes, ou des pièges. Mais ces mots en apparence si innocents, « les devoirs du critique », il faut cependant qu'on les envisage et qu'on leur attribue un sens profitable.

Le mot devoir a quelque chose d'un peu solennel. Il implique ce à quoi on est obligé soit par la raison, la morale, la loi ou la bienséance. En le prenant dans un sens aussi juste, on aggrave la responsabilité du critique musical, laquelle est déjà bien lourde. Mais qu'on se rassure. Ceux qui sont chargés de renseigner le public sur les choses de la musique n'ont pas de leur métier une conception aussi grave et absolue. Et cela vaut sans doute mieux, pour la paix de leur conscience.

Les devoirs du critique ne sont pas les mêmes partout. Ils varient dans chaque pays, dans chaque ville, selon le degré d'avancement de la culture musicale, selon les goûts prédominants chez les musiciens et dans le public. Et, bien entendu, ces devoirs pourront être, à Montréal, sensiblement différents de ceux régulièrement admis dans les grandes villes d'Europe, où le grand public n'a plus

besoin qu'on lui révèle l'existence de Rameau, de Pergolèse, de Brahms et de Mahler, ni qu'on lui mette sous les yeux, en regard de la *Cinquième* ou de la *Neuvième*, de *Parsifal* ou de *Zarathoustra*, d'*Antigone* ou de l'*Heure Espagnole*, les noms des auteurs. En Europe, un critique pourra incidemment rapprocher tel passage de *Parsifal* et de... *Zarathoustra*, et être compris de ses lecteurs. Ici, il faudrait auparavant expliquer l'une et l'autre de ces œuvres ou bien alors, ce qui serait mieux encore, mais impossible, les faire entendre. D'où il ressort que la tâche du critique est au Canada à la fois plus rudimentaire et plus difficile qu'elle ne l'est à l'étranger.

C'est un truisme de dire que la critique ne doit pas être que négative et qu'elle ne doit pas s'intéresser qu'aux défauts d'une œuvre. Elle doit, en effet, en révéler aussi les beautés, quand elle en possède, faute de quoi elle manque son objet. Signaler les défauts d'une œuvre est facile, comme de dire qu'elle est belle. En démontrer les diverses raisons l'est beaucoup moins. En effet, étudier la manière d'un maître est plus complexe et plus difficile que de dire qu'il écrit, compose ou joue mal, bien que dans certains cas, ce soit la seule chose à dire. Mais on tombe ici dans la critique objective, scientifique,

et c'est bien celle que nous verrons en dernier lieu fleurir sur les bords enchantés de notre Saint-Laurent, où discourir objectivement et scientifiquement sur les choses de l'art semblerait au touriste qui fait du « camping » dans sa Ford, être pour le moins une anomalie. Le moment n'en est pas venu.

La critique subjective est donc la seule qui ait quelque chance de se développer sur notre territoire jusque dans un avenir éloigné. Elle n'est d'ailleurs pas mauvaise et nous savons qu'elle peut découvrir, autant que l'autre, les secrets d'une œuvre, son ordonnance, sa forme et son essence même. C'est peut-être la plus vivante et la plus attrayante pour tous en ce qu'elle est le reflet d'une personnalité, tout d'abord, l'expression d'une opinion, d'une réaction, d'une impression, d'une émotion en face d'une œuvre d'art. Et cette impression, le lecteur peut à son tour l'éprouver si elle est bien exposée et bien décrite. Cette critique sait aussi imposer une excellente direction quand elle est maniée avec tact, courtoisie et élégance.

* * *

Le critique musical canadien a donc des devoirs impérieux, nombreux et divers. En quelque sorte,

il est, ainsi que partout ailleurs, un inspecteur de l'alimentation musicale. C'est lui qui doit veiller à ce que l'on n'empoisonne pas le public avec des produits frelatés, fussent-ils agréables à entendre. Il doit empêcher toute contamination et faire une étude chimique sérieuse des œuvres qui sollicitent son attention et celle de tous les auditeurs. C'est un censeur, si désagréable et prétentieuse et inopérante et même ridicule que soit une telle censure artistique.

Un des premiers devoirs du critique (ou du censeur), c'est d'abord de connaître son métier et, puisqu'il s'agit de musique, de connaître la musique. En un mot, il doit savoir ce dont il parle. Cela paraîtra élémentaire. On dit qu'il doit être bon, bienveillant, généreux et faire le moins de peine possible, même aux plus téméraires, aux plus médiocres d'entre les médiocres. La bonté, elle aussi, a des limites et n'est-ce pas être généreux que d'empêcher, au seuil de sa carrière, un artiste de se fourvoyer complètement? C'est encore être bon que de démasquer les imposteurs et les charlatans et de mettre le public en garde contre leurs malfaçons. C'est être bienveillant que de dégonfler certaines outres enflées et de décourager ces amateurs sans talent qui songent à donner des concerts sans posséder le métier le plus élémentaire.

Le critique ne doit pas être naïf et croire tout ce que lui racontent certains « fonctionneurs » en mal de gloire. Il a le droit de mettre en doute ces engagements somptueux dont quelques-uns se munissent si gratuitement et aussi ces triomphes à l'étranger dont d'autres se réclament. Il est vrai que ceux-ci ne résistent pas longtemps à la gloire dangereuse dont l'affublent les badauds et qu'on les retrouve toujours éternellement semblables à eux-mêmes, tels enfin que leur médiocrité les a changés. . . Mais le doute systématique ne vaudra rien au critique et une prudence excessive à tout accepter lui sera aussi dangereuse. C'est ici que le sens critique, le jugement, l'observation, la culture et l'intelligence jouent un rôle. Un critique clairvoyant s'évitera de tomber dans certains pièges ou erreurs où, en fin de compte, les plus sérieuses blessures qu'il infligera seront encore à soi-même. À moins qu'il n'éprouve un plaisir particulier à se flageller, il recherchera une autre attitude que celle d'être ou trop naïf ou trop sceptique, une attitude à la fois plus intelligente, plus digne, plus courageuse, et plus désintéressée. Plus on sentira qu'il est sûr de son métier et incorruptible, plus il aura de chance d'être écouté.

Mais on ne veut pas croire à l'impartialité du critique, ni à son indépendance d'esprit. On n'ima-

gine pas une pareille position morale en notre pays, ni un tel état d'esprit. Qu'il admire ou qu'il condamne, le critique causera toujours la même surprise. On croira le plus souvent qu'il trompe quelqu'un, sinon toujours qu'il se trompe lui-même. Le public ne pouvant juger équitablement par soi-même et ayant toujours peur d'être trompé sur la qualité de la marchandise qu'on lui offre, se croira toujours lésé dans un sens ou dans l'autre. Car il y a pour le public ce qui s'écrit avant le concert, par exemple les communiqués aux journaux, cette littérature quelquefois innocente, mais souvent néfaste, et ce qui s'écrit après, c'est-à-dire la critique signée d'un nom responsable. On est dérouté si le critique ne suit pas les sentiers battus, s'il n'endosse pas les boursoufflures ordinaires de ces communiqués prometteurs où trônent les empereurs, les rois, les princes ou maréchaux soit de l'archet, du gosier ou du clavier.

* * *

Désire-t-on, vraiment, que la critique exerce en notre pays une aussi sérieuse censure? On ne la croit pas nécessaire et on prétend que son absence n'empêche pas que l'on se porte assez bien. En est-on sûr? Croit-on que la bonne santé règne dans le

goût musical? Ne croit-on pas, au contraire, que la maladie est générale, et qu'il est actuellement impossible à la plupart des amateurs de musique de reconnaître une musique bien portante d'une musique frelatée, ce qui équivaldrait, dans un autre domaine, à confondre une belle voiture et un paquet de ferrailles. On confond tout. De même qu'au repas, on pourra boire à la fois du lait, du thé, du ginger ale et un excellent vin de Bourgogne, on passera avec la même inconscience, et en quelques secondes, de Beethoven au plus douteux Jazz, en frôlant la dernière Valse d'un Magazine illustré.

* * *

Mais n'est-ce pas un peu la faute du phono et du radio? Ces machines sont bien perfides, en effet, dont il suffit de tourner un peu l'aiguille pour entendre, à quelques secondes près, du Mozart et des Steps d'occasion. Ces entremetteuses n'ont aucune préférence. Et puisque tous les goûts sont dans la nature, il est naturel qu'on trouve dans ces magasins à rayons la camelote traditionnelle. Le public est libre de choisir, dans tout cela, ce qui lui plaît. Mais il ne choisit pas. Il prend ce qu'on lui donne, ce qu'on lui impose. Il ne sait pas. Comment

pourrait-il savoir, puisqu'on ne s'est jamais occupé de l'éduquer. Si donc on ne l'empoisonne pas tout-à-fait, on engourdit lentement sa sensibilité, et il est à craindre que son sens auditif soit plus éloigné encore de certaines beautés sonores, que son sens dégustatif de certains plats raffinés. Rien ni personne ne lui révèle l'état d'engourdissement où il est tombé. Le sens critique le plus élémentaire semble même s'être détaché de gens qui, autrefois, auraient pu se réclamer de certaines délicatesses et de certains raffinements.

Ne croit-on pas que dans le seul domaine de la musique mécanisée, dans la musique en conserve, ainsi que l'on dit aux Etats-Unis, la critique a un rôle à jouer? La toute-puissance de la critique et son infaillibilité ne sont pas articles de foi, mais il est certain qu'une critique habile trouverait autant de suiveurs dans ce domaine mécanisé, qu'elle en a dans l'autre. Il n'est pas rare qu'on attende la critique du lendemain d'une audition pour se faire une idée de ce que l'on a entendu, pour savoir si on peut aimer cela. . . On aime encore savoir ce que pense tel critique de M. ou Mlle Z.

Ainsi donc, puisque le grand public qui achète des disques et qui écoute au radio n'est pas renseigné sur la qualité de la marchandise qu'il achète et

déguste, il échoit à la critique de l'aider et de le diriger. En essayant un classement des valeurs courantes par genre et par goût, le public saurait quoi choisir et il pourrait ainsi augmenter le champ de ses plaisirs et de ses connaissances. Une telle critique existe en Europe depuis quelques années et des enquêtes ont démontré que la vente des beaux disques a considérablement augmenté. Le grand public ne refusera pas de s'approcher des belles œuvres et des disques parfaitement enregistrés, quand cela lui sera possible. S'il y trouve son plaisir, il y reviendra naturellement. Les bons disques ne coûtent pas plus cher que les mauvais et ils peuvent faire à la fois le bonheur du peuple et celui de l'aristocratie.

Il s'agit donc ici, pour commencer, d'une critique esthétique, d'une critique des disques qui soit comme une annexe de la critique musicale pure. Une critique technique des disques, ainsi que des appareils phonographiques et radiophoniques, ne tenant compte que de l'enregistrement et des conditions dans lesquelles le travail a été fait, des méthodes employées, etc., est aussi souhaitable et nécessaire, mais elle ne viendra qu'après l'autre, lorsqu'un intérêt esthétique aura touché les discomanes et les radiomanes de notre pays. Jusque-là, la

COUPS DE POING DANS LA NEIGE

critique éclairera aussi bien le peuple que ce que nous appelons l'aristocratie. Car l'ignorance n'appartient pas qu'au peuple. Celle de l'aristocratie a aussi ses profondeurs.

OÙ VA LA CRITIQUE?

On se demande périodiquement, en Europe, où va la critique. Heureux pays de production intellectuelle intense, où une critique de la critique raisonne et spéculé sur le sens donné par celle-ci aux œuvres d'art. Notre pays ignore ces joutes littéraires où l'on démonte les plus secrets rouages des métiers d'art, et ce sympathique besoin de comprendre nous touche encore assez peu. Il nous suffit de savoir que, par exemple, la critique littéraire va tout simplement où la mène la littérature, et ainsi des autres.

S'il n'y a de critique au sens absolu du mot que là où il y a matière à juger et à étudier, autrement dit production, le Canada montre à ce point de vue une jeunesse prolongée. Je crois cependant que notre pays n'a pas encore la critique que mérite son art. Si la littérature semble favorisée, n'oublions pas que les plus grands critiques ont eu de célèbres naïvetés et que d'avoir fait crédit à tant d'aimables

et innocentes et médiocres littératures, nous ôte un peu le goût de les suivre aveuglément. La peinture et la sculpture attendent encore la critique scientifique qui saura donner un sens à nos amusements picturaux et sculpturaux. Jusque-là, le beau livre de Jean Chauvin, *Ateliers*, la première initiation à l'histoire de l'art en notre province, demeurera la plus précieuse et élégante invitation à l'étude.

Et la musique? Eh bien! la critique musicale souffre d'un mal plus grand encore que les autres arts. Car, si nous sommes quelquefois invités à des concerts, à entendre Kreisler, Cortot, Rachmaninoff ou Galli-Curci, il arrive bien peu souvent à la critique musicale de devoir juger une œuvre du pays. Certes, le champ des Polonaises de Chopin, de celles de Liszt et des Préludes de Rachmaninoff est assez vaste, mais outre le manque de nouveauté de ces œuvres aux secrets dévoilés, la critique n'a aucun mérite à redécouvrir des valeurs classées et cataloguées. Il est sans doute de son devoir d'initier le plus grand nombre à ces mystères publics, mais elle ne fait ainsi que de la divulgation, de la vulgarisation artistique. Bien plus intéressant pour elle est de chercher dans l'inconnu les choses susceptibles d'alimenter sa curiosité et c'est là où commence son travail d'investigation.

Eh bien! on ne peut pas dire que la critique musicale canadienne ait eu, jusqu'ici, de si grandes chances de faire des prouesses. Les musiciens ne lui ont toujours fourni qu'une parcimonieuse pâture, qu'elle n'avait pas, le plus souvent, le droit de trouver mauvaise. Nous savons ce qu'il en a coûté à Guillaume Couture, par exemple, et à quelques autres dont je suis, d'avoir dédaigné certaines sauces musicales canadiennes et d'en avoir démasqué la pauvreté. On a reproché à ceux-ci de ne pas aimer leur pays, et de ne pas respecter l'effort des plus humbles. Mais on s'est trompé. Ce n'est pas en raison de leur humilité que ces efforts ne furent pas encouragés: c'est, au contraire, en raison de leur choquante prétention. N'est-ce pas aimer beaucoup son pays de vouloir que tout ce qui en sort soit très bien, de premier ordre? . . . Qui aime bien châtie bien, disaient les maîtres de notre enfance. . .

Quand même, malgré les musiciens, malgré le public, la critique musicale a voulu naître en notre province et il est certain qu'elle se trouve aujourd'hui en présence d'une pâture un peu plus substantielle qu'aux environs de 1875. La production musicale actuelle n'est pas si abondante qu'elle puisse occuper la vie d'un critique, mais l'œuvre, au moins, de deux compositeurs du pays de Québec,

pose à la critique des problèmes que les musiciens du passé n'ont jamais posés à celle de leur temps. Je veux dire que la jeune musique canadienne, en cherchant une langue et une inspiration plus libres, hors des bluettes sans fond et des polkas crevées d'hier, fournit à la critique un champ d'investigation plus vaste et plus sérieux. Il lui est actuellement possible de se demander ce que cela pourrait être qu'une musique canadienne, et elle a certainement orienté l'inspiration de quelques jeunes musiciens timides et pris de la maladie de l'à quoi bon. Les musiciens continuent, hélas! trop souvent, à écrire pour eux seuls, mais si, par hasard, ils font entendre leurs œuvres, ils ont chance de trouver non seulement un petit public disposé à les écouter, mais une critique capable de comprendre leur effort et de les suivre dans leurs recherches. Et de savoir qu'on les surveille de près empêchera peut-être de médiocres amateurs d'exposer publiquement leurs crétineries. Je sais des œuvres mauvaises qui n'ont pas été éditées, grâce à la critique. J'en sais d'autres qui, malheureusement, malgré l'éloge de la critique, attendent encore, tant il est vrai que dans le commerce de l'édition musicale, la camelote a des charmes que n'ont pas toutes les belles œuvres, trop sérieuses pour la masse, ainsi que l'on dit.

La critique doit donc continuer ses explorations. Elle a le devoir de condamner, comme celui d'admirer, pourvu qu'elle donne ses raisons. Elle doit être sans pitié en face du vide. Notre histoire musicale a besoin d'oeuvres solides, et nous savons tout le danger qu'il y aurait à constituer un fantôme musical canadien sur des bluettes à l'instar, fussent-elles de 1890 ou de 1930. Si, en France, par exemple, la critique peut se permettre beaucoup de fantaisie et distribuer des bénédictions « à la pelle », nous savons que c'est sans danger. L'art sérieux a sa place acquise. Notre production, au contraire, est trop mince pour que l'on s'octroie pareil luxe. Quand il s'agit d'oeuvres à grandes prétentions, la critique doit être d'une rigide sévérité. Tant pis pour les coups, les haines, le pain quotidien menacé. Je sais bien que la vérité toute nue est sans charme, mais aussi que trop de finesse et de subtilité déroutent. Une critique compétente ne devrait pas être exposée à confondre Saint-Pierre de Rome et un taxi Diamond. Et si on lui dit que ce taxi est une cathédrale, elle a le droit et le devoir de dire non, quoi qu'il lui en coûte. De ce droit, elle n'abusera jamais trop en notre province.

DÉFENSE DU PUBLIC

Des gens qui font profession de vouloir éduquer le grand public émettent le principe qu'on ne doit servir à ce public que des œuvres qu'il puisse comprendre, autrement dit, de la musique populaire. On prétend que si le peuple ne vient pas aux grands concerts, c'est que la musique n'y est pas à sa portée, qu'il n'y comprend rien et que, par conséquent, il n'en retire aucun plaisir. C'est possible. Mais on oublie trop facilement qu'il est difficile pour la masse de s'offrir pareil luxe et qu'elle n'en a pas le loisir. Outre que la musique n'est pas un objet de première nécessité (c'est ce que l'on dit), pour la plupart, elle est un objet trop coûteux. Décidément, les concerts à deux ou trois dollars conviennent mieux aux gens riches qui ont des loisirs, qu'aux travailleurs que chaque soir trouve éreintés.

En admettant que pareil plaisir puisse être offert au peuple à un prix tout-à-fait convenable, croit-on qu'on ne devrait alors lui faire entendre que de la

musique populaire, jouée « populairement » (J'entends par musique populaire, non pas strictement la chanson paysanne ou le jazz américain, mais toute musique de bonne forme répandue dans la masse, par exemple, la *Méditation* de Thaïs, telle *Polonaise* de Chopin, etc. . .) ? Je ne le crois pas. Une Société de Concerts qui s'imposerait de tels buts aurait une vie courte et sans agrément. Je crois au contraire la masse susceptible de prendre plaisir à la musique sérieuse et savante, et même « moderne », à la condition que celle-ci ne néglige pas les sens et ce don qu'il est convenu d'appeler le charme, qu'elle ait de l'intérêt dramatique, en un mot, de la vie. Dans ce cas, le grand public peut goûter une page de Debussy ou de Strawinsky tout aussi bien qu'une autre de Bach, de Grétry ou de Massenet. La valeur scientifique ou historique de l'œuvre ne l'intéresse pas. Il n'a, d'ailleurs, pas la compétence voulue pour juger si telle musique est bonne ou mauvaise. Il est sensible au son, avant toute chose. Son plaisir, seul, l'intéresse.

Eh bien, ce plaisir, on peut le prendre dans les plus parfaits chefs-d'œuvre, où l'on trouve des pages qui peuvent satisfaire à la fois la critique « distinguée », les artistes à la peau fine et les non musiciens. Le tout est de s'entendre et de choisir à

son goût et à sa taille. Il ne faut pas croire que les plus belles pages, parce qu'elles ont été galvaudées sans merci, sont devenues laides ou mauvaises, et pas davantage que les chefs-d'œuvre populaires ont perdu toute saveur musicale pour les gens de métier. Un artiste a certes le droit de combiner ses menus selon son goût et son estomac, et il est certain qu'il aura un plus grand besoin de variété que le non-musicien. Mais ne soyons pas plus intransigeants pour les uns que pour les autres. N'oublions pas que certains plats sont de toutes les tables. Chacun a droit à sa pitance musicale et il faut qu'il la puisse trouver facilement.

Il est dangereux de croire que le public aimera toujours de préférence la mauvaise musique. Il ne la juge pas, encore une fois, et quand il se trompe, c'est parce qu'on l'a mal éduqué et mal alimenté. Mais il y a, il est vrai, une longue habitude de mauvaise musique dans le peuple (de même aussi dans les classes plus élevées de la société), et on en fabrique sciemment. La mauvaise musique se vend et rapporte. Il fallait bien que la camelote industrielle s'introduisît aussi dans la musique. Mais nous sommes libres de nous en désintéresser et de trouver, du côté de la bonne musique, celle qui est susceptible de donner du plaisir, tout en demeurant de bon ton et de bonne qualité.

En vertu de son éducation, le peuple a le droit d'aimer mieux la musique légère et populaire que l'autre. Il a le droit de préférer l'opérette, la musique de danse et toutes les *Méditations* aux *Sonates* de Beethoven. Il a le droit, s'il aime cela, de ne boire toujours que du thé et rien n'empêche les plus fins gourmets d'apprécier mille autre choses. Mais pourquoi ne lui donnerions-nous pas du bon thé et pourquoi n'apprendrait-il pas à le goûter davantage? Or, les donneurs de thé ou de sérénades, que ce soit au concert, au radio ou ailleurs, traitent souvent le peuple avec une navrante négligence. Il faut que l'on cesse de dire que tout est assez bon pour lui et le croire capable de goûter aussi les bonnes choses, quand elles sont excellemment interprétées. C'est d'une honnêteté rudimentaire.

L'ÉLÈVE CANADIEN

D'autres que moi ont depuis longtemps constaté que le goût de la musique est réel chez les Canadiens et que les dons ne sont pas rares. L'expérience que j'ai de l'enseignement me donne lieu de croire à cette opinion courante et populaire. Mais il semble que l'on se satisfasse trop volontiers de ces goûts et de ces dons et que l'on ne tâche pas assez à les développer. Que sont les plus beaux dons sans l'étude, sans le développement? Si le goût de la musique est réel, convenons que celui de l'étude est médiocre. L'élève canadien, de tous ceux que j'ai approchés, est certainement celui qui travaille le moins. Mais il est, par contre, celui qui veut arriver le plus vite. Et comme, dans certains cas, on n'arrive vite qu'en travaillant très fort, il se décourage et abandonne une partie qu'il pourrait pourtant gagner brillamment avec un peu de persévérance.

L'élève canadien ne sait pas étudier. On ne lui

apprend pas à travailler d'une façon rationnelle. On se soucie trop peu de lui donner une méthode de travail. Et pourtant, une telle méthode est aussi nécessaire au maître qu'à l'élève et si le maître va au hasard, empiriquement, il n'est pas étonnant que les élèves n'arrivent nulle part. C'est un fait que beaucoup n'arrivent à rien par suite d'un travail mal compris et irrationnel.

De même qu'à l'école primaire (je pourrais dire, aussi bien, dans certains collèges et couvents), on cultive au premier chef la mémoire littérale, le jeune musicien, pour apprendre les morceaux qu'on lui donne, procède par répétition. Il répètera, en effet, dix, quinze, vingt, cinquante fois un passage, sans se soucier, ni lui ni son maître, qu'une difficulté est bien plus vite vaincue, si d'abord on la comprend, si on sait comment l'aborder. On fait travailler les doigts et pas du tout le cerveau. On marche dans le noir. Le même travail ardu est d'ailleurs à refaire dès que l'élève est en présence d'une nouvelle difficulté. Il répète, il répète inlassablement. Il prend le chemin le plus long. On ne lui a pas appris à réfléchir ni à raisonner, non plus à réduire la difficulté dans son cerveau avant de demander un effort aux doigts. Qu'importe, en effet, qu'il perde beaucoup de temps à répéter tel

passage si de cette façon l'effort de l'esprit est moindre chez lui. Car il doit être dangereux de faire travailler le cerveau. . . Un tel travail machinal est sans avenir et, d'ailleurs, desséchant pour le cerveau.

Mais ce primarisme, cet empirisme dans l'enseignement musical est la rançon de ce système de perroquet qui préside à notre formation première. Tout jeune, à l'école et, comme je le disais plus haut, au collège ou au couvent, on répète du matin au soir des choses que l'on ne comprendra que plus tard, trop tard pour en profiter largement. Je sais par expérience combien on est malvenu de vouloir pénétrer le sens de ces merveilleuses formules toutes faites, si commodes et si troublantes, dont on encombre notre mémoire à l'école. Aussi, on dira à l'élève, faites des gammes, des arpèges et des octaves. Le pauvre élève ne se doute même pas qu'on pourrait lui dire comment et pourquoi. Et, pourtant, ne serait-ce pas juste qu'il le sût? Ses progrès seraient cinq fois plus rapides, et son esprit développé d'autant.

Il n'est sans doute pas nécessaire de tout comprendre dès le plus jeune âge et il n'est pas donné à tout le monde d'avoir l'esprit scientifique. Il y a, en effet, une quantité d'élèves qui n'ont aucune curiosité et qui se soucient bien peu de savoir ce que

c'est que la musique et ce qu'on appelle pompeusement le « mécanisme ». Ils n'ont jamais cherché le sens de cette expression et ils sentent confusément que quand on dit d'un élève qu'il a du mécanisme ou de la technique, cela veut dire qu'il joue vite et fort des choses très difficiles. Pas autre chose.

Mais si certains élèves ont des torts, les maîtres se partagent l'honneur d'avoir les plus grands. Ce sont eux qui donnent l'éducation et leur savoir est, trop souvent, hélas! celui d'amateurs peu avertis. Or, cet amateurisme, il est temps qu'il nous lâche. Puisque certains professeurs se laissent enliser dans la routine tranquille, c'est à leurs élèves de les réveiller et de les forcer à satisfaire leurs curiosités. Je conseille à ceux-ci (il faut, pour cela, qu'ils aient des exigences et des curiosités), de ne rien faire sans qu'on leur puisse démontrer, avec de bonnes raisons à l'appui, qu'il doit en être ainsi fait. Il s'agit ici, bien entendu, des élèves qui ont l'âge de raison, et cet âge de raison, beaucoup l'atteignent souvent avant que leurs maîtres s'en doutent. Quant aux autres, quant à ceux de vingt ans qui n'ont aucun souci de comprendre, leurs maîtres ont raison de les traiter comme des machines à répétition. Ils se contenteront de répéter cinquante fois un passage difficile, qu'ils ne maîtriseront d'ailleurs que mé-

diocrement, tandis que les premiers, s'ils n'ont pas compris, demanderont une explication.

Mais c'est alors que les élèves deviennent terribles et qu'ils peuvent embarrasser fort les professeurs. On comprendrait mal, en tout cas, qu'en présence d'élèves curieux et intelligents, ils se contentent de répondre, en croyant donner la clé de la connaissance: « Vous trouverez cela plus tard ». Eh bien! plus tard, il ne sera plus temps. Il y a des choses qu'il faut savoir de bonne heure et que les maîtres doivent être en mesure de révéler à leurs élèves lorsque, précisément, les chatouille le premier démon de la connaissance. Mais je crois qu'au Canada, à l'inverse des méthodes courantes, les bons élèves font les bons maîtres. Ce sont eux qui complètent l'éducation de la plupart des professeurs. C'est une école comme une autre. . .

LE SOLFÈGE

On en parle depuis assez longtemps, mais beaucoup plus depuis un an et c'est comme si on venait de découvrir un nouveau monde. On découvre enfin que le solfège est à la base de l'enseignement musical et que celui qui n'en possède pas ne saurait se réclamer d'une éducation sérieuse ni complète. Enfin, il semble que l'on veuille instituer l'enseignement de la musique sur des méthodes un peu plus rationnelles. Il semble que l'on ait enfin compris les avantages qu'il y a à commencer une éducation par le commencement, qu'il s'agisse d'art ou de grammaire. Je n'ai jamais douté que la pleine lumière nous inonderait un jour et il ne faut pas trop accuser notre pays d'avoir attendu la venue du vingtième siècle et quelque trente ans de plus pour concevoir une chose aussi simple. Nous savons bien qu'en certaines matières l'expérience des autres ne saurait pour nous prévaloir. . . Il fallait donc que nous fissions à notre tour, et au pays même, certaines expériences négatives.

Eh bien! nous avons fait fausse route dans le domaine de l'éducation musicale. On a mis la charrie avant les bœufs. Changer les bœufs de place ne sera pas si simple qu'on l'imagine. Cela va nécessiter toute une éducation. Car une énorme partie de la population continuera à croire *mordicus*, que l'ancienne méthode empirique était la bonne, la meilleure, et qu'il n'est pas nécessaire de changer, que nos pères ont fait de même et qu'ils ont été heureux, etc. Vaincre un tel entêtement et une telle ignorance sera le plus dur. Pour le plus grand nombre, il faudra toujours que les enfants, d'abord jouent du piano, du violon, ou chantent. Point n'est besoin qu'ils sachent exactement ce qu'ils font et que leur intelligence participe à la fête. On ne voudra pas admettre qu'il en soit pour la musique comme pour les sciences, comme pour la grammaire, et que les méthodes qui paraissent bonnes et rationnelles au collège, au couvent ou à l'université, peuvent l'être également au Conservatoire. Certes, on y viendra; nous sommes si jeunes et si pleins d'avenir. . .

Mais, si peu que cela y paraisse, l'enseignement du solfège existe dans la province de Québec, officiellement. Rien n'empêcherait même un étranger de croire que cette branche de la musique fait par-

tie de l'enseignement primaire. Car, enfin, l'existence d'un Inspecteur provincial de l'enseignement du solfège doit avoir un sens. Or, le solfège, officiellement, n'est dans notre province enseigné que dans de très rares écoles, dans les Ecoles Normales et quelques autres maisons de fondation assez récente, sauf peut-être pour les cours du Monument National, qui remontent au temps de notre enfance. On l'enseigne d'une façon sérieuse à Beauceville, à Sherbrooke et à Saint-Jérôme, ainsi que dans certains collèges; on en parle dans certains couvents; mais on n'en trouve pas trace dans les écoles primaires, où il serait cependant à sa place. Il faut, pour l'instant, se contenter de ce qui est et nous devons avoir confiance qu'on installera bientôt le solfège là où il doit l'être: auprès des enfants. Il est même à souhaiter que ce soit une matière obligatoire comme le catéchisme, comme la grammaire, comme la géographie, la gymnastique, le dessin, comme certains travaux manuels.

* * *

Pour la plupart des gens, le solfège et le chant sont deux choses identiques. Or, l'enseignement du solfège n'est pas l'enseignement du chant. Evitons

toute équivoque. Le chant, dans le solfège, dans la musique en général, est un moyen d'expression, comme le piano. La musique est le résultat. Seriner des airs pendant des heures et les apprendre par cœur par le seul moyen de la répétition, ce n'est pas apprendre à chanter, non plus apprendre la musique: c'est faire du perroquet mécanique. Ce n'est pas davantage savoir la musique que répéter un tel air appris après mille répétitions. Cette manière de faire est d'ailleurs d'un exercice dangereux, comme tout acte machinal qui n'est pas compris par l'intelligence.

Si on admet la part de l'intelligence dans ce domaine, on concevra qu'un enfant ne pourra chanter ou solfier musicalement que s'il a compris les éléments ordinaires de la langue musicale, que si les signes musicaux représentent pour lui des sons et non seulement des mots, que, si enfin son éducation a été basée sur la culture musicale de l'oreille. La musique doit être pour lui le langage des sons musicaux, et ce langage doit être mis à la base de son éducation musicale. Ainsi donc, de même que l'on ne songerait pas à apprendre la lecture à un enfant qui ne connaîtrait aucun mot de la langue et qui ne saurait pas parler, on ne doit rien lui apprendre de la musique si son oreille n'est pas musi-

calement éduquée et si sa mémoire musicale est nulle. D'abord la formation de l'oreille, la musique étant attachée au son. Les mots ne sont là que pour désigner ces sons. Ils ne sont pas une fin en soi. Il ne suffit donc pas que l'enfant puisse reconnaître la figuration des sons sur le tableau. Ces sons, il faut qu'il les entende.

On me dira qu'il n'est pas souhaitable qu'on fasse des musiciens de tous les enfants. Il s'agit bien de cela! Tous les enfants apprennent à écrire et pour cela étudient la grammaire, etc. Tous ne sont cependant pas des écrivains ou des poètes. Ils apprennent à calculer et ne sont pas tous des mathématiciens. Plus tard, au collège, ils font un peu de chimie et de la philosophie et ne sont pas davantage tous des chimistes ou des philosophes.

La musique n'est-elle pas une discipline comme une autre? De toutes, et de l'avis de plusieurs savants, elle paraît même être « la plus simple et la plus assimilable par les enfants ». Si donc, en certains cas, l'exercice d'une telle discipline n'a donné que des échecs, c'est que les méthodes étaient mauvaises ou qu'elles ont été mal appliquées. Il n'est certes pas méprisable de comprendre les choses les plus élémentaires de cet art qui nous accompagne sans cesse dans la vie et qui demeure pour la plupart le mystère des mystères.

Les gens de métier ont déjà reconnu dans ces propos la méthode d'André Gédalge, le savant pédagogue qui fut inspecteur de l'enseignement musical en France et qui a exposé dans des livres le résultat de ses recherches et de ses expériences. Son livre *L'Enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille*, est plein de doctrines intelligentes, rationnelles, facilement assimilables et qui ont déjà donné de merveilleux résultats. Jusqu'à de nouvelles et meilleures preuves, il faut considérer cette méthode comme la seule bonne à imposer au Canada, où, précisément, il n'y a pas toujours à vaincre, dans l'enseignement musical, d'anciens préjugés et d'anciennes routines, en un mot, où le terrain est vierge. J'estime même que le maintien et la propagation de certaines méthodes empiriques toujours en cours en notre province seront néfastes au développement du solfège et que ce sera le plus sûr moyen d'en décourager l'installation officielle et définitive à l'école primaire. Tandis qu'une méthode attrayante, musicale, rationnelle et raisonnable, ne traitant pas les enfants comme des machines à répéter, mais comme des êtres pensants et sensibles, capables de réfléchir, convaincraient les plus incrédules.

L'installation du solfège à l'école n'est pas une

chose qui se fera en une année. Outre qu'il faudra y préparer non seulement l'opinion générale, mais nos dirigeants, on devra aussi créer un personnel enseignant. Les instituteurs des écoles primaires devraient d'ailleurs déjà être en mesure de donner aux enfants les notions élémentaires qui les prépareront à recevoir des professeurs spécialisés un enseignement plus complet. Car cet enseignement sera d'autant plus efficace que l'élève aura été préalablement préparé au langage des sons. Ce n'est pas du tout extraordinaire, ni bien difficile. Mais tout cela doit être excellemment fait. Les résultats dépendent des méthodes que l'on appliquera autant que de la façon dont elles seront appliquées. Il ne s'agit pas là de vague rêverie. Des enfants d'une intelligence même moyenne, dressés selon une méthode intelligente, seraient capables d'étonner bien des musiciens de notre pays.

Profitons donc, encore une fois, de l'exemple qui nous est donné par l'étranger. Ne nous entêtons pas à vouloir toujours tout découvrir par nous-mêmes. Il existe une certaine expérience du monde qu'il n'est pas besoin de refaire sur nos rives. Prenons-la toute faite. S'y refuser est un peu bête et on perd à ce jeu beaucoup de temps.

LE PRIX D'EUROPE

Le Prix d'Europe a maintenant en notre province une importance qu'il convient de ne pas ignorer. Lorsqu'en 1911 le Gouvernement de Québec consentit à l'Académie de Musique de Québec une somme de trois mille dollars (portée depuis à cinq mille) au titre « encouragement à la musique », peu se doutaient que cette fondation prendrait à ce point corps avec nos institutions que sa suppression semblerait aujourd'hui gênante.

Depuis 1911, le concours revient chaque année à pareille date, presque à la même heure, et cette régularité est bien le propre des institutions sérieuses. Les services de l'Etat, comme ceux de l'Académie de Musique de Québec, sont implacables. Il ne faut pas s'en plaindre, mais au contraire se réjouir que la musique puisse profiter de cette bienfaisante institution.

Les gouvernements d'Amérique ont de ces largesses qui éblouissent les gens d'Europe. On croit

d'ailleurs que ces bourses ne sont qu'une petite parcelle de ce que donnent les gouvernements pour les arts. Car on suppose que dans les Amériques, Conservatoires et Ecoles des Beaux-Arts sont aux frais de l'Etat. Je ne pourrais pas l'affirmer, mais je crois que le gouvernement de Québec est le seul, non seulement au Canada mais en Amérique, qui entretienne de ses deniers une Ecole des Beaux-Arts. Est-ce pour donner le ton aux autres gouvernements ou simplement pour affirmer que nous sommes vieille France? . . . Quoi qu'il en soit, il convient à l'Etat mieux qu'à personne d'assumer dans un pays les frais de l'éducation.

La question de l'utilité du Prix d'Europe a été souvent posée. Elle a dû être résolue d'une façon satisfaisante, puisque son utilité est désormais reconnue par tout le monde. On a compris que des études complémentaires en Europe sont nécessaires aux jeunes Canadiens qui se destinent au métier de musicien. Je ne suis pas loin de croire — ce qui montrerait chez nous un esprit assez inattendu — qu'il est devenu nécessaire de se prévaloir tout au moins d'un court séjour en Europe, faute de quoi on risque d'être mis en état d'infériorité.

Quant à ceux qui croient que le Prix d'Europe n'a pas donné les bons résultats qu'on en attendait,

on peut leur répondre qu'on n'en attendait peut-être pas de meilleurs qu'il n'en a donnés. Il ne faut pas se montrer trop exigeants envers des boursiers qui n'ont pas encore eu le temps de « remplir » une carrière et qui n'ont pas toujours trouvé ici, à leur retour, l'aide et l'encouragement les plus élémentaires. Il ne faut pas, non plus, reprocher trop gratuitement aux jurys de s'être lourdement trompés dans leur choix. C'est trop commode. Il faut, au contraire, faire confiance aux jurys, du moins par principe, si ce n'est par conviction. Qu'un jury se soit trompé ne prouve rien contre l'Institution en jeu. On pourrait tout aussi bien convenir que le « lauréat » n'a pas tenu ses promesses et ne le considérer, en manière de douces représailles, que comme une innocente victime. . . du jury. . .

* * *

Dix-huit boursiers sont déjà allés s'abreuver à la science européenne. C'est un nombre, et il faut y ajouter ces autres boursiers, indépendants de l'Académie de Musique de Québec, ceux que désigne directement le Secrétaire de la Province. Je me suis déjà inquiété de savoir ce qu'il était advenu de tous ces boursiers qui ont traversé les mers et

demandé à la France généreuse les lumières nécessaires à l'éclosion de leur talent et à la précision de leur personnalité. Mais j'ai reculé devant la tâche trop délicate, pleine d'embûches, et qui oblige à des considérations personnelles, ce qui est quelquefois désagréable et gênant quand on est soi-même mêlé à la chose.

Et pourtant, il faudra y venir. Car il faut que l'on tire de tout cela des conclusions. Est-on dans la bonne voie, ou dans la mauvaise? Se dirige-t-on dans un sens précis? Prend-on vis-à-vis des concurrents et futurs boursiers toutes les précautions nécessaires? S'assure-t-on, par un examen serré et des renseignements sûrs, que le boursier offre au moins les garanties d'une carrière, brillante ou non? Cherche-t-on à savoir quelles sont les ressources de la personnalité du concurrent, si même on est en présence d'un talent, d'un esprit, d'un tempérament personnels?

Une institution sérieuse et qui touche de si près à l'Etat, se doit à elle-même, et doit aussi au public, une sorte de bilan officiel. Nous avons besoin de savoir où nous en sommes et, si nous avons avancé, il est nécessaire que nous sachions dans quelle mesure. Ces examens de conscience participent d'une noble discipline morale et, après dix-huit ans de

fonctionnement, un tel relevé serait plein d'enseignements. Mais plus tard seulement, une fois venue la caducité . . .

Je sais bien qu'aucune personnalité n'est formée à seize ans, ni à vingt ans, et qu'il est difficile de tout prévoir et infiniment aisé de se tromper. Mais il y a des choses, cependant, qui ne trompent pas : cette manière de faire, aisée, souple, spontanée, qui ne vient pas tout entière du maître, mais qui appartient en propre à l'élève même de seize ans ; un certain tour d'esprit, de la curiosité, une culture générale, une intelligence supérieure, une sensibilité vibrante et vivante sont autant d'indices. Car on peut connaître beaucoup de choses et n'avoir qu'un talent médiocre. On devrait redouter cette respectable et honnête médiocrité dans un pays comme le nôtre, si peu meublé de beaux esprits. Mais il est vrai que la personnalité, hier encore, n'était pas loin d'être considérée comme un vice.

La tâche du jury du Prix d'Europe n'est pas facile. Mais elle le deviendrait si on se faisait un principe de ne juger pas tant sur les bonnes ou mauvaises notes, au double et triple sens du mot, que sur les promesses du talent et, surtout, sur les certitudes de la carrière. On doit pouvoir pressentir, parmi le flot des aspirants, les personnalités qui

se préparent. Il faut regarder vers l'avenir et se méfier de ces bons élèves déjà au terme de leur développement et qui sont autant de convoitises d'erreur.

Nous avons trop, au Canada, le besoin de « gens bien », de gens supérieurs, pour encourager libéralement des carrières incertaines et vouées d'avance au demi-succès, à l'échec complet ou à la routine. Nous ne devons plus prendre le risque d'être, dans l'avenir, éduqués par des gens que rien ne dispose et ne destine à notre formation supérieure, si ce n'est leur habileté dans l'art d'éviter les fautes d'harmonie, ou dans cet autre de jouer proprement, mais pour l'intimité seulement, soit du piano ou du . . . gosier.

Bref, il nous faut des gens qui fassent quelque chose, des artistes qui puissent exercer une action qui ne soit pas uniquement celle, si reposante, si peu responsable et si négative de ceux qui attendent « que ça passe ». Car ceux-ci, dans un pays en friche, sont d'une parfaite inutilité.

* * *

Il serait logique et naturel que le nombre des boursiers eût progressivement augmenté chaque

année. Il le serait aussi que leur préparation fût meilleure et plus complète. Ce Prix d'Europe étant déjà ancien, on n'a plus aujourd'hui l'excuse de s'être préparé à la hâte et, par conséquent, celle de n'avoir pas fait, par exemple, du solfège, un cours d'harmonie, en un mot, celle de ne posséder que les demi-connaissances requises. Je ne suis pas dans le secret des dicux — ou, si l'on préfère, des membres du jury, — mais je suis porté à croire par tout ce que j'observe autour de moi, que la préparation n'est pas aussi bonne, aussi complète qu'on le souhaiterait, ni beaucoup meilleure que dans les commencements. Instrumentalement et vocalement, c'est convenable, c'est quelquefois bon, même très bon. Je sais que la voix, que les dons pour l'instrument sont l'essentiel en l'occurrence et que le reste s'acquiert avec l'étude, à moins d'être parfaitement inapte. Mais ne vaudrait-il pas mieux que le boursier partît muni de toutes ces connaissances ordinaires qui sont du domaine de l'instruction ? Une fois en France, à vingt ou vingt-cinq ans, il lui faudra un rude courage pour combler le vide de son éducation musicale. Certes, les boursiers vont en Europe pour apprendre quelque chose. Mais sauraient-ils tout ce qui peut s'apprendre au Canada, ils se sentiraient encore en état d'infériorité.

rité, en Europe, vis-à-vis de leurs camarades du même âge. C'est une question de formation générale. Beaucoup, hélas! accomplissent leur séjour outremer sans même se rendre compte de l'insuffisance de leur culture musicale et générale. Il leur suffit de jouer et de chanter, et pas toujours exceptionnellement bien. C'est un peu court.

L'Académie de Musique de Québec ne peut pas être tenue responsable d'un tel état de choses. Tant que nous n'aurons pas créé dans notre pays ce qui manque à la formation générale de nos musiciens, un enseignement rationnel et scientifique de la musique, il en sera de même. On n'aurait pas idée de laisser les futurs médecins, par exemple, prendre chez n'importe qui, sans méthode ni discernement, quelques bribes de connaissances, tout juste de quoi faire. . . crever les malades par la suite. Encore une fois: les méthodes d'enseignement reconnues bonnes et nécessaires pour la médecine et les Beaux-Arts en général, le sont aussi pour la musique. Cette vérité crève les yeux tant elle est évidente.

Ainsi donc, jusqu'à ce que nous ayions tout cela, les postulants au Prix d'Europe se prépareront au petit bonheur, comme ils le pourront. Il faudra les prendre comme ils seront. Entre deux concurrents dont l'un sera médiocrement doué pour

un instrument, mais fort en solfège, en harmonie et en histoire générale, et un autre merveilleusement doué pour un instrument, mais qui sera faible dans les branches adjacentes, le jury aura raison de préférer ce dernier. Car celui-ci est faible parce qu'il n'a pas eu la possibilité d'étudier davantage, faute d'argent le plus souvent. C'est plus tard seulement, quand l'éducation sera à la portée de tous les postulants sans exception, que la tâche des juges deviendra vraiment délicate. En vertu, sans doute, de leur infailibilité, ils ont à l'avance toute notre confiance.

* * *

Partir pour l'Europe est facile. En revenir l'est beaucoup moins. Quel qu'il soit, le boursier part plein de promesses. Deux ans après, il doit revenir un maître, sans quoi on mettra en doute — et cette fois dangereusement — son talent ou la compétence du jury qui l'a choisi entre plusieurs. C'est aller bien vite en besogne. Même en France, on ne fabrique pas en deux ans, et de toutes pièces, une personnalité. Il y faut plus de temps et des dons exceptionnels.

De retour au Canada, tout est à faire pour le

jeune musicien. Les boursiers des autres branches, beaux-arts, sciences, lettres, etc., peuvent espérer trouver une quelconque situation officielle qui les mette à l'abri des premières difficultés matérielles. Il y a des écoles et des universités pour les recevoir et les utiliser. On les accueille avec sympathie et on leur fait confiance, apparemment tout au moins.

Le jeune musicien n'est pas dans ce cas. Le retour des premiers boursiers a été, au contraire, si périlleux et si difficile, que plusieurs d'entre eux se sont par la suite expatriés. Nous avons, maintenant, il est vrai, un Conservatoire à Montréal, ouvert aux jeunes énergies, et Québec possède une Ecole de Musique. Mais hier? Nous avons perdu Wilfrid Pelletier, Hector Dansereau, Ruth Pryce, Graziella Dumaine, Conrad Bernier, et nous en perdrons d'autres encore. Si nous les avons perdus, ce n'est pas qu'ils aient tous abandonné la carrière, comme, par exemple, Ruth Pryce et Graziella Dumaine, c'est invraisemblablement que nous n'avons pas pu les retenir ou les intéresser. Nous n'aurions d'ailleurs pas pu leur procurer des situations comme celles qu'ont trouvées aux Etats-Unis Wilfrid Pelletier et Conrad Bernier, pour ne citer que ceux-là. Il ne faut pas les blâmer d'avoir préféré aux chances douteuses du pays natal, un avenir certain aux Etats-Unis.

Mais les jeunes ont un défaut: ils dérangent les habitudes courantes en revenant au pays avec des idées à date et des façons de procéder en vitesse. Au lieu de les encourager et de profiter de cette ardeur et de cet optimisme qui sont les plus précieuses qualités de leur jeunesse, on met en doute leur savoir et on leur dénie, bien entendu, cette chose précieuse qu'on appelle l'expérience. Ne sait-on pas que cette fameuse expérience à quoi on accorde tant de crédit ne s'acquiert qu'avec le temps? On n'est pas à vingt-cinq ans un vieillard! Une certaine expérience n'est d'ailleurs pas l'apanage de la seule vieillesse et j'en sais qui, à trente ans, en possèdent autant et même davantage, de plus réelle et de plus vivante, que des vieillards dits expérimentés et patentés.

Cette peur de la jeunesse est un peu bête. Comment peut-on être un pays si jeune, si plein d'audace dans certains domaines, et en art si vieille province française? En cela, nous sommes bien peu américains. Courage, jeunes boursiers, vous ne savez pas ce que vous réserve d'agréables surprises le métier de musicien en terre vierge. À votre tour, il en faudra faire la découverte.

POUR LE JAZZ

Le jazz n'est un sujet nouveau pour personne, sauf peut-être pour certains musiciens à qui il semble un crime de lèse-musique que de s'y intéresser et de chercher à savoir de quoi il retourne au fond de cette orgie noire. Il y a pourtant là matière à méditations et l'on sait que ce sujet a donné lieu à toute une littérature tant aux Etats-Unis qu'en Europe. Y répondre par un coup de pied ou de hanche qui voudrait être un mouvement de « Charleston » en disant : « C'est ça de la musique ? », montre, il me semble, beaucoup de légèreté d'esprit et à la fois beaucoup d'ignorance.

Pourquoi le jazz ne serait-il pas de la musique ? Sait-on, dans le domaine des sons, établir une différence au millimètre entre ce qui est de la musique et ce qui n'en est pas ? Le jazz possède, en tout cas, sinon des titres de noblesse authentique à la manière où l'entendent nos conservateurs, du moins des titres d'ancienneté. Cette manière d'art remon-

COUPS DE POING DANS LA NEIGE

te, en Amérique, bien avant l'émancipation des nègres dans les Etats du Sud. En effet, déjà vers le milieu du XIX^e siècle, les chroniques parlent de la manière dont les nègres traitaient les « spirituals » et on y relève toutes les particularités qui caractérisent la manière actuelle du jazz: le glissement de la voix, le timbre même de cette voix et ses rythmes. Quant à ses origines africaines, il faut remonter, à plusieurs siècles. Pour ce qui est de l'Europe, Lionel de la Laurencie rappelle que quand le roi des violons, Dumanoir, composait vers 1648 une sérénade comportant des instruments bizarres, tels qu'un claquebois et un petit rossignol plein d'eau, il faisait déjà du jazz. Chicago et la Nouvelle-Orléans en réclament à des titres divers la paternité et on situe cette naissance, dans notre temps, un peu avant la guerre de 1914. Mais il y a là encore trop de confusion et le lieu de naissance doit moins nous importer que la chose même.

Oui, le jazz est de la musique. Ce qui ne veut pas dire que toutes les pages revêtues de ce titre en soient de la meilleure au sens où nous l'entendons, par exemple, d'une Symphonie de Beethoven. Mais cette manière de traiter le son et d'utiliser les bruits multiples qui participent de la vie moderne, cet usage du rythme nu qui correspond à des besoins

précis de nos muscles, cet organisme simple et brutal, sans ornements parasites, est de la musique en ce que l'impression qu'on en retire est rythmique, mélodique et harmonique. Le jazz impressionne par ses assemblages de sons et par le rythme, et c'est pour cela que c'est de la musique. De plus, le jazz serait de la musique pure en ce que les sons n'ont là d'autre raison d'être que leur valeur sonore rigoureuse, sans aucun contenu poétique ou littéraire. Qu'importe à ces nègres, en effet, la pensée incluse dans une phrase littéraire! Cette phrase, ils la transforment et la retournent sur elle-même, sans souci du sens qu'elle contient. Ce besoin pour les nègres de crier en « douce » leur joie ou leur torpeur, participe de la vie et se retrouve à toutes les époques de l'humanité, aujourd'hui comme hier.

Mais on confond souvent le jazz avec les quelques pas de danse auxquels il a donné naissance. Le jazz, en effet, est une musique de danse et si c'est là sa plus sûre origine, eh bien! c'est quand même une noble origine, fût-elle venue directement des plus noirs cabarets. De tous les temps, d'ailleurs, la danse a imposé des rythmes à la musique et même des formes. Les gavottes, les menuets, les sarabandes, les forlanes, les rigaudons, les gigue, les pavaues, ont été des danses à la mode. Au temps

du romantisme, Chopin remit en faveur les makurkas, les valse et les polonaises de son pays et personne ne songe, aujourd'hui, à discréditer ces œuvres parce qu'elles sont. . . de la danse. La *Septième Symphonie* de Beethoven n'est-elle pas, au dire de Wagner, « l'apothéose de la danse » ? Et que fera-t-on de toutes les musiques de ballet d'hier et d'aujourd'hui ?

Quand on considère l'influence que cet art a exercée sur des musiciens aussi divers que Strawinsky, Ravel, Messager, Milhaud, Auric, Wiéner ou Delage, Hindemith, Butting ou Gruenberg, on ne peut pas douter que cette joie du rythme ait déjà joué un rôle considérable. Les compositeurs d'Europe ne font pas de jazz comme Chopin, Liszt ou Brahms ont fait, sous l'influence des tziganes, des *Rapsodies* ou des *Valses*, mais il n'est pas impossible qu'il en sorte quelque chose d'aussi précis et qui exprime notre besoin mécanique de vivre et sa frénésie. En tout cas, si aucun chef-d'œuvre n'a encore consacré la formule jazz et si même il n'en doit jamais exister, il n'en faut pas conclure qu'elle est nécessairement mauvaise.

Le jazz est une chose déjà « arrivée » et même du « passé ». L'Amérique a produit en ce domaine une musique authentique, sortie primitivement des

PAPIERS DE MUSIQUE

nègres et parfaitement assimilée par des musiciens américains comme Berlin, Youmans, Gershwin, auteur de cette étonnante *Rhapsody in Blue*, Donaldson, Kern, Pinkard, Turk, etc. . . Cette magie rythmique est parfaitement de notre temps et donne de notre agitation et de notre joie animale de vivre, une image ni trop flatteuse ni trop chargée. Cet art populaire participe de notre vie actuelle d'une façon intime et nous exprime dans tout ce que nous avons de mécanique, de temporaire, de superficiel, de creux et à la fois de profond. Et puis, de tous les arts populaires d'aujourd'hui, c'est le plus vivant et l'Amérique peut avec orgueil en revendiquer la paternité.

* * *

S'il y a jazz et jazz, il faut aussi faire une différence entre les donneurs de jazz. Il y en a certainement une très grande entre un orchestre comme celui de Paul Whiteman et le plus ordinaire jazz-band à trois de nos plus ordinaires cabarets. Il ne faut rien confondre et il ne faut pas croire, non plus, que la musique de jazz tire toute sa valeur des somptueuses orchestrations dont elle est revêtue et des savoureuses exécutions dont elle bénéficie

quand elle est, par exemple, entre les mains d'un aussi subtil artificier que Whiteman. Il est vrai que les orchestrations de Whiteman sont, à elles seules, des œuvres d'art et ses exécutions des miracles de souplesse, de précision, de dosage, de plénitude. Il est facile à ce magicien qui rythme jusqu'au silence de tirer une splendide fusée de la moindre page. Mais quand il met son talent et son prestige au service d'œuvres comme telle *Rhapsody in Blue* ou autre fantaisie, nous savons bien qu'il ne travaille pas dans le vide absolu. S'il lui est facile de démontrer que le jazz n'est pas que « jeu de nègres en délire », pour me servir d'une piquante expression d'Emile Vuillermoz, c'est que vraiment le jazz est aussi autre chose, ce quelque chose fût-il infiniment petit.

En tout cas, le désordre instrumental qu'on se plait, en notre pays, à parer du nom de jazz, n'a souvent rien à faire avec le *genuine jazz*. Celui-ci sait être raffiné, tendre, pathétique, douloureux, mélancolique, suave ou ironique, humoristique à l'occasion, et il ne faut pas lui reprocher sa couleur, d'ailleurs déjà bien mitigée.

Il est de bon ton, dans le monde, de mépriser le jazz et même le cinéma, de trouver trop « peuple » ces musiques et les facéties du génial Charlie

Chaplin. On me pardonnera de ne pas donner dans ce snobisme mondain et d'aimer le jazz et Charlot. Cela ne m'empêche d'ailleurs pas d'aimer même la musique de Debussy, celle de Wagner ou de Bach, ou même celle dite liturgique, tant il est vrai que l'on peut aimer, pour des raisons diverses, son père et sa mère, son frère et sa sœur, son cousin et sa cousine, un ami et une amie, une lampe à arc ou à pétrole, une Rolls-Royce et une Ford, une Underwood et une Corona, le bleu et le jaune, Tristan et Pelléas, Montréal et Paris, etc. . . Tous les goûts sont dans la nature, et ce n'est pas être dépravé que d'aimer le jazz, qui répond d'une façon absolument exacte à ce que nous avons l'habitude de considérer comme de la musique. Le nier est inutile et inélégant. Il ne coûte d'ailleurs rien de lui donner une place dans le domaine des sons et de l'esthétique musicale, ce qui ne dérange en rien les chefs-d'œuvre qui font à certaines heures notre plus parfaite dilection. A ceux qui me disent que ce n'est pas un art sérieux, je réponds qu'il me suffit que ce soit un art, même mineur, uniquement populaire. Il demeure indiscutable que quand il est de bonne qualité, les musiciens même les plus réfractaires y prennent un vif plaisir.

DES BOÎTES À MUSIQUE ET DE LEURS DANGERS

Les machines parlantes, nées d'hier, ont déjà envahi le monde entier. La moindre petite maison de paysan manquera presque du nécessaire si elle ne possède pas son phono, qui est un peu comme l'armoire normande des paysans normands. Ces petits appareils ont même très sérieusement détrôné le piano dans les salons de la petite bourgeoisie, aujourd'hui meublés d'un indispensable « chesterfield », d'un phono et d'un radio, petits monstres dociles et bavards qui, d'un tour de clé, nous inondent de jazz ou de Symphonies de Beethoven.

L'atmosphère est encombrée de leurs sonorités. On entend de la musique malgré soi, aujourd'hui, à toute heure du jour. Elle est dans l'air, et mise, d'ailleurs, à toutes les sauces. Même dans la plus complète solitude de la campagne, on entend surgir leurs sonorités infaillibles et fatales. Finies la

paix et la tranquillité. Finies les vacances sans musique. Car ils sont inlassables, les disques, et cela semble être leur destinée de distribuer des airs canailles ou tristes, cependant que d'autres, et que l'on nomme éventails, dispersent sur des crânes chauves des airs indésirables. Et quand leur voix n'est pas assez puissante, le haut-parleur du radio peut, au milieu d'un parc, sous le kiosque des orchestres qui meurent par la faute du machinisme, la faire entendre de mille, de vingt mille personnes. La science moderne, bienveillante, va pourvoir de bruits et de sons les coins les plus reculés de la terre, ceux-là même où pour rien au monde on ne voudrait entendre de musique.

Mais si ces appareils sont quelquefois indiscrets, bruyants et énervants, ils ont d'abondantes qualités. Le phono prend même une forme de plus en plus attrayante et on en tirera dans l'avenir un parti de plus en plus intéressant. Il y a loin, en tout cas, des appareils nouveaux, dont la sonorité est bonne, aux appareils criards et agaçants, par quoi nous fîmes connaissance avec le machinisme musical. Si, au dire des irréductibles, les appareils d'aujourd'hui ne sont pas parfaits, ils transmettent un son assurément plus pur et plus homogène qu'autrefois.

COUPS DE POING DANS LA NEIGE

Les procédés d'enregistrement, empiriques au début de cette industrie, ont fait place à des procédés scientifiques précis et d'un rendement certain. Les enregistrements électriques s'opèrent à distance, dans des usines ou laboratoires spéciaux où le son est purifié et débarrassé de ses ordinaires parasites. Mais il faut encore tenir compte d'une certaine convention nécessaire dans ce domaine, comme on le fait d'ailleurs en photographie et en cinématographie. Plutôt que de reproduction réelle et vivante, il s'agit de transposition, dans un cas comme dans l'autre. C'est d'ailleurs pour cette raison que le phono, pas plus que le radio, n'est un instrument de musique. Mais rien ne nous dit que nous possédons le dernier mot dans cet art de l'enregistrement et de la reproduction du son. La science veille à l'imitation parfaite.

La machine est belle, mais il n'y a pas que les beaux disques, ou disques d'art, ainsi que l'on dit. Une industrie comme celle-là n'aurait pas pu vivre que de disques d'art, de ceux dont on dit qu'ils sont goûtés de l'élite. La masse et la petite bourgeoisie consomment davantage que l'élite. Était-il nécessaire, cependant, que ces disques d'usage courant, fussent à ce point fabriqués sans soin et sans art ? Cette camelote authentique, dont le marché demeure

re encombré, fait un triste revers à la belle plaque sonnante.

Pour la plupart, ces machines ne servent qu'à faire danser et à distiller de ravissants, suaves et inutiles *Charleston*. Elles ont, il me semble, une destination plus large et plus générale. Elles connaissent aussi les plus purs chefs-d'œuvre de la musique et, grâce à leur intervention, il est désormais possible à l'amateur, par exemple, de Saint-Chrysostôme, de s'offrir à domicile des joies. . . rares. Les disques sont, en effet, très précieux pour l'auditeur éloigné des grands centres et qui veut étudier la musique autrement que dans les livres de critique. Car cette machine n'est pas ennemie de l'art.

* * *

Les appareils de T. S. F. ne le sont pas davantage, bien que leurs rapports avec la musique ne soient pas toujours convenables et des plus « distingués », et qu'ils consentent à véhiculer les plus basses expressions musicales, interprétées par les plus douteux interprètes. Sans doute, des savants comme Edison ont dit que la radio n'arrivait qu'à déformer le son et qu'il n'y avait aucune ressem-

blance entre le son transmis par l'appareil et ce même son à l'origine. Il est impossible de s'entendre si l'on n'accepte pas l'ordinaire et encore inévitable convention de la déformation. . . photographique. Mais de même que le phono a profité des découvertes de la radiophonie, il n'est pas impossible qu'une nouvelle application de l'électricité et de nouvelles méthodes donnent à la radio un essor qui la rapproche davantage de la vérité sonore.

Cependant, tel qu'il est, cet appareil est intéressant. Malgré toutes ses faiblesses actuelles, on peut entendre des œuvres musicales dont le caractère n'est pas complètement faussé. C'est donc un excellent moyen de propagation, de diffusion et d'éducation musicale. Dangereux aussi, on le verra plus loin.

Ces appareils peuvent donc rendre de précieux services à l'éducation musicale. Pour cela, il faudrait que les musiciens, au lieu de s'en désintéresser, s'y intéressent de la meilleure façon. Or, ils ne suivent que d'un pas mal assuré les progrès de la science, qui nous dote chaque jour d'appareils de plus en plus perfectionnés. Au lieu de se rapprocher des ingénieurs et des constructeurs d'appareils, ils se tiennent à l'écart et ils ne prennent pas garde que ce machinisme transforme peu à peu leur vie et leur

condition sociale. Plutôt que de boudier ces appareils, ne devraient-ils pas en user comme moyen d'action? Ce n'est pas de leur tour d'ivoire, où cris et larmes sont sans effet sur les ondes sonores, que ces trop purs et trop sensibles réfractaires reformeront l'application de la T. S. F. Le machinisme musical, malgré eux, prend de plus en plus d'importance, et nous savons qu'un concert de radio a un tout autre rayonnement que celui d'un récital dans une salle de concert. En vertu même de ce rayonnement, les plus grands musiciens doivent donc utiliser la radio pour la diffusion de leur art et de leurs doctrines. Leur influence est nécessaire pour combattre le poison qu'on y distribue chaque jour. Ils peuvent empêcher l'intoxication qui nous menace en apportant un peu d'hygiène musicale dans toutes ces dangereuses officines que sont la plupart de nos postes d'émission. Il faut qu'ils protestent contre la banalité des programmes quotidiens, contre tous ces groupements de trois ou quatre croque-notes qui veulent être des orchestres symphoniques, contre toutes ces romances vides à faire pleurer et qu'on aurait honte de chanter devant le public. Il faut qu'ils sévissent contre l'abondance autant que contre la médiocrité. Car, que ce soit à l'heure du déjeuner, du thé, du dîner, ou

COUPS DE POING DANS LA NEIGE

pendant la soirée des sons d'une couleur et d'un goût douteux nous mettent dans une humeur qui pourrait nous mener vite aux débordements les plus dangereux. La musique adoucit les moeurs, dit un proverbe fantaisiste. Prenons garde que la mauvaise musique ne les exaspère . . .

L'INEVITABLE CODA

LA forme de ce livre, l'ordre et la diversité des différents chapitres qui le composent, n'impliquent pas ici l'ordinaire conclusion. Et pourtant, en sortant d'un tel « carnaval », je crois utile d'en rechercher une, à seule fin de me prémunir contre l'accusation trop facile de nationalisme au sens mesquin et limité du mot.

Qu'on ne se méprenne pas sur le sens de mes suggestions quand je recommande le folklore aux musiciens canadiens comme source d'inspiration. Je ne voudrais pas défendre une formule d'art uniquement faite de particularités superficielles et de canadianismes, ainsi que c'est le cas de toute une littérature sans avenir et sans caractère, d'ailleurs déjà condamnée par des écrivains comme Robert de

Roquebrune, Marcel Dugas et Victor Barbeau. Mais pour nous comme il le fut pour d'autres, le folklore peut être un moyen de « personnalisation ».

Un moyen et non un but en soi. Car, pourvu d'une telle limite, circonscrit à la seule couleur locale, un art serait mince qui doit connaître l'humanité la plus large. Des exemples illustres nous éclairent, ne serait-ce que ceux de Bartok et de Falla, et nous ne devons pas, d'autre part, oublier que Bach, Beethoven, Wagner et Debussy ne doivent rien, musicalement, à leurs folklores respectifs, et qu'ils sont à la fois universels et nationaux. Nous savons qu'il n'y a pas qu'une manière de l'être et que si la langue, objectivement, est la même, il y a l'accent russe, espagnol, français, allemand, des accents précis qui constituent autant de différences. N'ayant pas de traditions séculaires, le folklore nous aidera à trouver un accent propre et aussi à nous affranchir de la servitude étrangère, de l'imitation de Dubois aussi bien que de cette autre, non plus souhaitable et qui naîtra peut-être demain, de Debussy ou de Strawinsky. Il ne s'agit pas de nous « renationaliser », mais tout simplement de nous « naturaliser ». Une fois trouvé notre accent, rien

ne nous empêchera d'être universels par l'expression de l'humain.

Je crois avoir marqué assez de goût pour d'autres folklores en notre pays que celui d'origine française, pour que l'on ne m'accuse pas de vouloir entendre au Canada une redite d'art français. Précisément, les folklores indien et eskimo ajouteront à notre musique, le jour où un homme de génie le voudra, un timbre particulier que celui d'origine française ne lui garantirait pas aussi complètement. Mais ici, encore une fois, moyen de naturalisation, recherche d'accent propre. Car, une fois saturé de la nature et de l'esprit canadiens, celui qui l'exprimera le mieux le fera inconsciemment. Toute tentative uniquement froide et consciente sentira le devoir et la tâche, et l'art en sera absent.

L'irresponsabilité, l'inconscience, la légèreté et l'apathie nous ont assez menés. Nous devons, en musique comme dans tous les domaines de l'activité intellectuelle, nous imposer une discipline et des buts précis. Il semble que ce soit le meilleur moyen d'arriver quelque part. Ne redoutons pas la culture. Soyons prudents, soyons sages, soyons forts, soyons libres mais aussi, déterminés. Cette

PAPIERS DE MUSIQUE

application raisonnée vers la possession d'un métier et d'un accent personnels, on saura bien l'oublier le jour venu des pleines et grandes réalisations.

FIN

Paris, le 21 mars 1930.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
Ouverture	9
Tour d'Europe en dix-sept minutes, retour par les Etats-Unis	11
Pour retrouver le sens national	13
En Amérique	29
A la recherche d'une musique canadienne	39
A la recherche du génie	41
Musique, art inutile	48
La parente pauvre	51
La grande pitié de la musique canadienne	54
Espoirs	59
Compositeurs Canadiens	63
Prise de température	65
Ceux d'hier	70
Guillaume Couture	78
Achille Fortier	83
Rodolphe Mathieu	89
Claude Champagne	98
Georges-Emile Tanguay	105

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
Henri Gagnon	110
James Callihou <i>pour le 25^e anniversaire</i>	115
Chez les Anglais	121
Folklores Canadiens	131
Le folklore canadien	133
Le folklore eskimo	148
Coups de poing dans la neige	157
La critique musicale il y a cinquante ans	157
Les devoirs du critique	163
Où va la critique?	176
Défense du public	181
L'élève canadien	185
Le solfège	190
Le prix d'Europe	197
Pour le jazz	208
Des boîtes à musique et de leurs dangers	215
L'inévitable Coda	223

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE
11 AOÛT 1930
POUR
LA LIBRAIRIE D'ACTION
CANADIENNE-FRANÇAISE
PAR
ARBOUR ET DUPONT LTÉE
IMPRIMEURS-ÉDITEURS
MONTRÉAL

\$1.50

**ARBOUR & DUPONT
LIMITÉE
MONTRÉAL**