

fait bien mieux. » La bienveillance elle-même s'y fait innocemment injurieuse. Un grand virtuose ayant été surpris par un accident de mémoire, une dame mûre, aux yeux de... Junon, profère, indulgente : « Bah ! il faut l'excuser ! ça m'arrive bien, à moi ! » Un monsieur, au premier rang des fauteuils, sommeille. Un autre que « la musique sérieuse » ennuie, lit, sournoisement, de côté, la gazette de l'endroit. Dans toute l'assistance, il n'y a pas dix personnes qui, lors de la présentation d'un morceau, sachent, réellement, « de quoi il s'agit. » Et personne n'ose commencer d'applaudir de peur, étant le premier, de se faire remarquer.

Comment agir efficacement sur un tel public ! Comment l'amener à l'unité ? « Moi... moi... » Chacun se cite, se compare, et, loin de ressentir le désir de s'éperdre, veut s'affirmer. Rarement, le public de petite ville devient « foule ». C'est une collection d'individus..., dont j'ai signalé, je le reconnais, les moins sympathiques. Ceux-là sont le nombre, hélas ! Il en est d'autres, heureusement, et je le sais autant que quiconque. Mais ils sont incapables, opprimés par la masse, d'échapper à sa turbulence, et se recueillir. Si l'artiste veut agir sur cette élite, il faut qu'il l'isole.

Réunir deux fois par mois, dans un salon, cinquante personnes de bonne volonté, intelligentes et sensibles, qu'on place, en quelques mots, dans l'atmosphère des œuvres, dont on analyse aussi, brièvement, la technique avant de les jouer, voilà le vrai, l'unique moyen de former le noyau d'un public de concert, dans la province la plus rétive. Les nouveaux auditeurs que vous laisserez, peu à peu, se mêler aux premiers, s'appriivoiseront d'eux-mêmes, à leur contact, et, pourvu que vous ne modifiiez pas votre « méthode d'éducation », vous serez surpris par les progrès rapides des nouveaux venus. L'émotion musicale est contagieuse. Le tout est d'introduire le microbe...

Il n'est point, cependant, au pouvoir de tous de remuer les masses, et tous n'ont pas le don de les mener, par le bout du nez, où il leur convient...

Seul, le musicien Tchâng Tsen Khi comprenait le joueur de kîn Yo po ya. Quand Tchâng Tsen Khi fût mort, personne ne vibrant plus aux accents de ses chants, Yo po ya cessa de jouer. C'est là une belle histoire du pays de Chine. Pourtant, je ne puis m'empêcher de blâmer quelque peu le pauvre Yo po ya. Désormais seul, et si accablé qu'il pût être par la mort d'un tel ami, il eut dû se montrer plus sage.

Il l'eût été, en faisant réflexion que nous ne sommes jamais compris que dans une certaine mesure par ceux qui nous admirent le plus ; que dans une foule trépidante d'enthousiasme, il n'est pas deux personnes en qui l'âme d'un artiste ne se reflète diversement, et que tel qui rayonne de bonheur, acclamé frénétiquement, serait souvent consterné d'appréhender les motifs du délire qu'il provoque. Il l'eût été, s'il avait su que les cœurs ne se pénètrent point, que, même son ami Tchâng Tsen Khi n'avait pu saisir sa pensée qu'à travers le prisme de la sienne. Et, voyant tous ses frères

rebelles à l'envoûtement de son art, se refuser à en subir la bienfaisante emprise, magicien solitaire et barde méconnu, il eut refermé sur lui-même le cercle de son génie. Il eût été sage, enfin, s'il eut songé que, des cordes de son Kîn, pouvait encore s'élever un chant qui consolât sa propre douleur. Et l'on ne peut que regretter que quelque philosophe d'Occident n'ait pu lui glisser à l'oreille ce proverbe provençal, qui enclot, dans le rythme d'une délicieuse cadence, une sereine et poétique pensée : « Qui chante, son mal l'enchanter. »

Jeanne THIEFFRY.

Des Morts aux Vivants ou des Vivants aux Morts

Comme suite à l'article paru dans le *Monde Musical* du mois d'août, M. Georges Migot veut bien nous adresser quelques arguments explicatifs en faveur de sa thèse.

Il faut tout d'abord s'entendre sur les mots simplicité et complexité en Art.

Aucune œuvre n'est simple en soi, puisqu'elle est la résultante d'une variété infinie d'idées, d'impressions, de volontés.

Une œuvre est dite simple lorsque tous les moyens qui ont concouru à l'exprimer ont été définis, codifiés pour ainsi dire.

A ce moment la pédagogie esthétique s'empare et l'œuvre est capable de résister aux assauts d'une analyse d'où la sensibilité même serait exclue.

Est-il vraiment nécessaire qu'une œuvre atteigne cette « codification » pour que soient reconnues sa valeur et son utilité pédagogique aux débuts d'une initiation musicale ?

N'oublions pas que c'est tout d'abord avec notre sensibilité que nous aborderons toute œuvre musicale qui nous sera présentée. Nous y mettrons, nous y trouverons tout ce que nous avons « d'inexprimé » en nous.

Par l'analyse esthétique et pédagogique d'une œuvre dite classique, nous arriverons à en adopter le vocabulaire et la syntaxe comme pouvant nous aider à nous exprimer complètement. Nous arriverons même à les considérer comme l'unique vocabulaire et l'unique syntaxe nécessaires à notre expression émotive.

Il en serait de même pour une éducation littéraire toute classique si la vie quotidienne et nos curiosités de lecture ne nous faisaient insensiblement évoluer.

En musique le silence nivelle tout ! Il n'est donné qu'à quelques-uns de pouvoir lire et étudier une œuvre musicale nouvelle.

Que feront des oreilles éduquées par Mozart devant une page de Debussy ? Elles seront inquiètes, agacées ou affolées alors que sans démonstration aucune, l'inverse amènerait une facile compréhension.

Dans un vocabulaire en formation, il est toujours possible de saisir les racines des mots, alors qu'il est impossible de prévoir les transformations successives d'un mot à son origine.

Mais si l'on croit impossible le processus des vivants aux morts, est-il raisonnable, dans le processus inverse, d'avoir choisi et désigné,

parmi ces morts, ceux qui seraient les points de départ de l'enseignement esthétique musical ?

Pourquoi Mozart, Bach et Beethoven, et non pas Rameau, Couperin et Chambonnières ? Personne, en effet, ne peut avoir la naïveté de faire des comparaisons de valeurs. Pourquoi l'art grec et non l'art gothique, égyptien, japonais ou hindou ?

Pourquoi tous ces choix anormaux ?

N'est-ce pas une grosse responsabilité éthique et esthétique que d'imposer à des cerveaux et des sensibilités une direction à l'exclusion d'une autre, alors que toutes deux sont anciennes et d'un égal classicisme ?

Qui s'est arrogé le droit d'attribuer le mot « classique » à une époque, à une école, à un pays plutôt qu'à un autre ?

Ne serait-il pas préférable de présenter la vie créatrice contemporaine et de remonter ensuite dans le passé en indiquant toutes les filiations, en offrant au choix de nos sensibilités les voies que nous serons libres de parcourir ou d'abandonner dans la suite ?

— Une idée générale se dégage en allant du compliqué au simple. Le processus inverse conduirait au parti-pris dans le jugement.

— Une délimitation définie d'une époque passée donne peu de hardiesse pour en sortir, alors qu'une époque en formation porte à la curiosité compréhensive des précédentes époques.

— Dans la complexité d'une époque on peut retrouver le simple, alors que l'inverse est impossible.

— Le processus des morts aux vivants est si rigoureusement appliqué dans l'enseignement musical, que l'Harmonie née du contrepoint et du fuzato est enseignée avant ceux-ci !

— Dans une page de Debussy il est possible de trouver peu à peu les lignes mélodiques. Dans une ligne mélodique il n'est donné qu'à quelques-uns de percevoir des réalisations debussystes.

La constatation faite par M. Cortot sur la qualité des interprétations d'œuvres classiques et modernes à son cours de piano de l'Ecole Normale, vient confirmer ma thèse.

En effet, si l'enseignement des œuvres classiques conduisait à des « idées générales » sur l'architecture musicale, ces œuvres mêmes n'auraient pas eu à supporter une infériorité d'interprétation.

La sensibilité n'ayant pu dégager ces idées générales, il est tout naturel que les œuvres modernes en aient profité puisqu'elles correspondent chronologiquement et psychologiquement à la sensibilité des interprètes.

Si au contraire, profitant de cette compréhension d'œuvres modernes par des sensibilités modernes on avait habitué les interprètes entraînés par leur compréhension sensible vers une compréhension esthétique de ces œuvres modernes, il aurait été facile, par rapprochements et déductions de leur faire comprendre la valeur esthétique des œuvres classiques, laissant ensuite à leurs sensibilités le soin de choisir librement, pour s'exprimer, les œuvres des musiciens morts ou celles de vivants.

Georges MIGOT.