

Il me semble que pour tout ce qui concerne la psychologie et l'hérédité l'écrivain élabore une théorie avec nombre d'exemples à l'appui, sans tenir suffisamment compte des nombreuses exceptions.

Je pense aussi qu'un même compositeur a plusieurs manières d'écrire et qu'étant généralement tout à fait inconscient de la valeur de ce qu'il écrit, il se trouve souvent très déçu.

Arthur Bliss

Vous m'imposez une tâche bien difficile en me demandant de parler d'une façon concrète d'un sujet qui nous échappe aussi complètement que l'Inspiration. Il serait plus facile de « mettre en bouteille un effet de nuage, ou de définir la nature du vent du Sud-Ouest ». Ainsi que pour l'électricité, on est averti de sa présence sans en connaître l'origine.

L'ennui est que lorsqu'elle vient à vous, l'inspiration, c'est de manière si intermittente et si fugitive qu'elle ne dure que l'espace de quelques mesures, de quelques phrases ou de quelques coups de pinceau.

Heureusement ou malheureusement le secret qui consiste à pouvoir prolonger ces moments autant que dure la création d'une œuvre n'est connu que d'un ou deux artistes par génération. Maintenir son essor, en traversant de larges espaces, exige une puissance créatrice d'une incroyable intensité, celle que Wagner possédait au premier chef.

Beaucoup d'entre nous sont capables de voler d'un champ jusqu'au champ voisin et de s'y laisser choir avec grâce, mais aucun parmi les vivants n'a survolé un continent.

Sans l'inspiration, une œuvre est de peu de valeur. L'habileté peut s'acquérir à bon compte dans n'importe quelle baraque où l'on en vend, de nos jours, à profusion.

Seule l'étincelle divine peut maintenir en vie une œuvre dans le vaste musée du monde où pullulent tant d'élucubrations mort-nées.

Franz Schrecker

Le secret n'est pas à découvrir, ni l'énigme à résoudre, car, à mon avis, chaque « créateur » suit une voie différente pour arriver à ses fins. J'irai même jusqu'à affirmer qu'un même individu, suivant le moment et les circonstances, choisit des méthodes différentes selon la nature de l'ouvrage qu'il se propose d'écrire et qui influence diversement son sens créateur.

Une symphonie, un quatuor, une sonate découlent nécessairement d'une source purement musicale et leur forme obéit à des règles de construction préétablies ; un opéra est, sans aucun doute, assujéti à la fois aux caprices de l'inspiration et aux exigences du libretto.

La musique descriptive et les poèmes symphoniques sont l'extériorisation d'impressions variées, mais on ne peut pas dire que la seule inspiration, dans le sens de suggestion venue « d'en haut » soit à la base de toute création, pas plus, du reste, que le seul « constructivisme » qui apparaît de plus en plus dans les œuvres d'art, actuellement.

Alfredo Casella

Pour la plupart des gens il s'agit là de quelque chose de quasi divin, d'un état bienheureux de l'esprit que l'on ne saurait comparer qu'avec la révélation divine...

Pour ce qui me concerne personnellement, je dois dire que mes meilleures œuvres ont été écrites dans un état de tranquillité parfaite et de grande simplicité spirituelle. J'oserai même dire que l'émotion n'a jamais accompagné la création des pages que l'on s'accorde à trouver les moins imparfaites dans ma production.

Sans doute, l'état le plus favorable pour la création artistique — cet état que les ignares considèrent comme une fièvre plus ou moins divine — est-il tout simplement une phase extrêmement lucide de l'activité cérébrale.

Dans tous les cas, j'ai davantage été préoccupé en composant, et ceci surtout depuis ma maturité, de résoudre des problèmes « musicaux » que de « décrire » tel ou tel autre sentiment personnel.

Mais, rien n'est plus mystérieux que la création musicale, et je serais bien embarrassé de dire quand, comment et pourquoi sont nées en moi les meilleures de mes œuvres.

L. Dunton Green

De toutes les questions que la Musique puisse adresser à la Psychologie la plus subtile et la plus passionnante est bien celle-ci : « Quelle est la source de l'Inspiration ? »

Quelques-uns la considèrent, cette question, comme une « indiscretion », comme une tentative de violation du « tabernacle » de leur art (les réponses de M. Pizzetti et de Sir Edward Elgar en témoignent), mais il ressort clairement de la plupart des lettres que nous avons reçues, que la majorité des compositeurs considèrent l'Inspiration comme un état de particulière clairvoyance. Comment leur vient l'inspiration, cela est un mystère qui les dérouté tous. Au cours d'une conférence que fit le poète Paul Valéry, à l'Institut, il a cité quelques faits de sa propre expérience qui semblent contribuer à éclaircir le problème. Quelquefois, dit-il, un mot, un seul mot, donne naissance en notre esprit à une série d'images, et même de sons qui, par la suite, engendrent un poème entier comme si, autour

de ce mot, les images réagissent sur les sons dans le premier stade, les sons sur les idées, dans le second. Quelquefois un rythme s'emparait de son imagination avec une telle persistance qu'il bâtissait un poème entier sur ce rythme, les mots y venant tout naturellement prendre leur place, par la suite.

Il est fort intéressant de rapprocher ceci de l'allusion que fait Maurice Ravel à sa seconde *Sonate* pour violon. Bien avant d'avoir conçu aucun de ses thèmes, il en avait senti la forme, la texture instrumentale et même le caractère, mais les notes n'étaient pas encore présentes à son esprit.

Rien ne saurait jeter plus de lumière sur cette question que l'analogie du processus générateur de ces deux grands artistes, travaillant dans des domaines aussi différents, et pourtant semblables à certains égards, que le sont la poésie et la musique.

La grande difficulté de la question envisagée au point de vue *musical* réside dans l'affinité de la musique et des mathématiques, non seulement en raison des lois de l'acoustique, mais aussi de celles de la fugue et du contrepoint.

La fameuse définition de Leibnitz, écrite il y a 200 ans, montre aussi clairement que possible ce rapport : « *La musique, dit-il, est une mystérieuse arithmétique de l'âme inconsciente de ses calculations* ». Ainsi que nous l'écrit Casella dans sa réponse si intéressante, « *les grandes fugues de Bach sont un admirable exemple du fait que dans un chef-d'œuvre on peut trouver à la fois l'inspiration du génie et la solution parfaite d'un problème mathématique* ».

On doit tenir pour certain que le cerveau du compositeur est si doué, mathématiquement parlant, que ces combinaisons s'effectuent inconsciemment dans son esprit aussitôt que son génie créateur se met à fonctionner.

Et cela nous entraînerait assez loin de chercher à expliquer pourquoi certains compositeurs de musique pure ne pensent qu'« *homophoniquement* », tels que Chopin, par exemple, tandis que d'autres, les plus grands, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms sont également à leur aise dans l'homophonie et la polyphonie.

Les professeurs de composition pourraient confirmer cette assertion, car parmi leurs élèves il s'en trouve qui ont des aptitudes particulières pour le contrepoint alors que d'autres y sont rebelles et se sentent au contraire attirés vers l'harmonie ».

Après avoir fait allusion à différents ouvrages écrits sur ce sujet, M. Dunton Green ajoute qu'à son avis il semble évident qu'avant de s'être rendu maître de sa technique, un compositeur ne peut

espérer réaliser une forme intelligible et sensible de son inspiration.

« Dans les œuvres des siècles passés », dit-il, même dans celles des plus grands, il apparaît presque toujours que cette préoccupation de la technique prédomine sur celle de l'inspiration personnelle, et plus grande est la personnalité de l'auteur plus la lutte se prolonge. Beethoven en est un exemple frappant ; si dans sa première manière, le génie apparaît par instants comme un éclair, ce n'est

que dans la seconde période de son évolution qu'il révèle sa véritable personnalité. On peut dire que son génie luttait avec ses moyens d'expression jusqu'au bout de sa carrière.

En réalité, il apparaît clairement d'après les lettres publiées ci-après, que pour tous les compositeurs, même les mieux doués, la technique apparaisse comme un véritable problème à résoudre ; les avis diffèrent pourtant selon qu'il

s'agit de musique pure ou de musique dite « à programme ».

Dans les œuvres les plus « inspirées », des grands maîtres du passé ou du présent, on se rend fort bien compte de la façon dont une idée naît logiquement de celle qui précède, et j'ai, pour ma part, toujours pensé que l'on pouvait mesurer la grandeur d'une création, ou en d'autres mots, la persistance de l'inspiration à la spontanéité et à la logique avec lesquelles un anneau de la chaîne se trouvait soudé à un autre. »

LE CHANT

Que doit savoir un Professeur de Chant ?

(Suite)

Marguerite Vaultier

1° Je suis entièrement de votre avis, un professeur de chant doit posséder un diplôme pédagogique général ou spécial.

2° Être musicien, il me semble que c'est élémentaire, non pas superficiellement comme beaucoup d'entre eux, mais, complètement, en théorie et en pratique. Connaître à fond la théorie de la musique, qui est la grammaire musicale, élément sans lequel on ne peut parler correctement une langue ; avoir des notions d'harmonie, indispensables pour être capable d'écrire une 2^e, 3^e ou 4^e partie à un chant donné ; pouvoir faire une coupure logique dans une œuvre trop longue et se répétant, etc. Savoir l'Histoire de la musique, des instruments, des formes, et des musiciens, qui est la littérature musicale, afin de laisser à chaque auteur son caractère, son genre, son style, sa personnalité.

3° Le professeur de chant doit être doublé d'un instrumentiste, pianiste de préférence et posséder une bonne technique générale.

4° Avoir de l'oreille, oui certes, s'il est musicien, il en a. Ce qu'il doit avoir surtout, c'est une oreille vocale, si je puis m'exprimer ainsi, c'est-à-dire qu'entendant une voix brute (c'est-à-dire pas travaillée), il doit entendre d'avance le timbre, la couleur du son, que donnera l'élève lorsque sa voix sera cultivée ; tendre tous ses efforts en vue de les obtenir.

5° La souplesse, fermeté et agilité, sont question de souffle ; à ce sujet, je dirai que c'est l'élément principal du chanteur, le professeur ne saurait trop insister sur ce point et le faire travailler à part, comme pour la déclamation ; il y aurait sans doute moins d'aérophages parmi les chanteurs !

6° Les imperfections et défauts d'un élève se corrigent en faisant de la technique ; pour cela, le professeur doit avoir des connaissances physiologiques. Les organes indispensables pour chanter : poumons, la base de la soufflerie ; les cordes vocales, qui assurent l'émission du son, avec toutes les qualités qu'il doit avoir ; le palais, qui est la caisse de résonance. L'acoustique, pour les vibrations et

ondes sonores indispensables pour arriver à l'ouïe de l'auditeur.

7° La déclamation est une connaissance indispensable, pour obtenir une prononciation correcte des mots, les qualités et les défauts de chaque voyelle et consonne, à faire travailler de préférence, suivant le cas. Pour corriger un défaut, il faut en connaître la cause et l'origine.

8° Un professeur de chant doit connaître l'histoire générale de tous les peuples, de la poésie, de la danse, de la peinture, de la sculpture, en un mot, de tous les arts étroitement liés à la musique.

9° Ne jamais classer une voix à la légère, car le travail modifie quelquefois le timbre et la tessiture générale.

9° bis) Connaître plusieurs méthodes afin de pouvoir prendre le meilleur de chacune, pour faciliter le travail de ses élèves.

10° N'employer jamais que des mots usités ou imagés, ayant un sens logique et pouvant être compris de tout le monde. Pouvoir donner un exemple d'un mauvais son avec ses défauts et celui d'un son bien placé.

S'attacher enfin à obtenir une tenue extérieure normale, naturelle, gracieuse et expressive.

En résumé, un bon professeur doit en savoir dix fois plus qu'un professionnel, voilà pourquoi, à mon avis, ce dernier ne peut être un bon professeur, à moins que lorsqu'il désire se mettre dans l'enseignement il ne commence par apprendre son nouveau métier.

CONCLUSIONS

L'enquête que nous avons ouverte sur la question : « Que doit savoir un professeur de chant ? » nous a valu moins de réponses que nous pouvions l'espérer.

Si quelques professeurs réputés ont bien voulu nous exprimer leur pensée, beaucoup d'autres, notamment les officiels et à peu près tous ceux qui s'intitulent « Maîtres », ont gardé une réserve prudente.

Les quinze ans de théâtre qui, selon l'expression du Président des « Maîtres », constituent la *borne limite* de leur recrutement sont pour eux le seul gage de leur savoir et quand on leur objecte que des professeurs bornés n'offrent peut-être pas toute garantie désirable, ils ne savent que répondre.

Pour nous qui avons moins le souci de respecter les situations acquises que d'améliorer l'enseignement du chant, nous sommes résolus à passer outre, la vanité des uns et la nullité des autres dussent-ils en souffrir.

Pour l'instant, il s'agit de confronter les réponses que nous avons reçues de Mmes Marya Freund, Félicia Litvinne, Marg. Liszt, Jean Sopena, Winsback, Marg. Vaultier et d'une anonyme, MM. le D^r Baratoux, Cairati, G. Mauguère, Ch. Panzera, G. Petit, et de voir quelles conclusions nous pouvons en tirer.

**

Le point sur lequel tous nos correspondants sont d'accord est que, pour enseigner le chant, il faut d'abord être *bon musicien*. Voilà qui n'est pas une grande découverte, assurément. Reste à préciser ce qu'on entend par être « bon musicien ». Il ne suffit pas d'être bon lecteur, de lire à livre ouvert, de savoir transposer, d'observer la mesure, il faut, nous a-t-on dit, avoir une oreille très subtile, non seulement sous le rapport de la justesse, mais une oreille qui discerne la façon dont le son est émis et conduit. Il faut que l'oreille saisisse tous les parasites de la voix et distingue un son plein et pur d'un son creux et altéré.

Il semble qu'il ne soit pas difficile d'établir une série d'épreuves suscepti-