

Le Conseil
canadien
de la Musique

The Canadian
Music Council

VII^{ième} conférence annuelle
**La Jeunesse canadienne
et la musique**
Le Grand Théâtre,
Québec
7, 8, 9 mai 1971

VIIth Annual Conference
**Music and Youth
in Canada**
Le Grand Théâtre,
Québec
May 7, 8, 9, 1971



Rapport de la Conférence

Yves Chartier

Les congrès se suivent et les thèmes se poursuivent . . . La réunion du Conseil Canadien de la Musique de 1970, tenue au Centre National des Arts d'Ottawa, s'était interrogée sur le sort du musicien en l'an 2000. Celle de cette année, abritée dans le Grand Théâtre de Québec, a ramené le débat du futur au présent, ou du moins a-t-elle voulu préparer dès maintenant l'avenir en fixant son attention sur le groupe social qui, à la fin du XXe siècle, fera la musique au Canada. D'où le sujet de réflexion proposé: *La jeunesse canadienne et la musique.*

Les jeunes, de fait, ont été invités en grand nombre, et si leur présence fut parfois bruyante, ou tumultueuse, depuis la salle Octave-Crémazie jusqu'aux couloirs feutrés des hôtels québécois, cette exubérance de bon aloi n'a pas peu contribué à enlever au congrès son caractère formel et à dérider les deux cents aînés pour qui ce colloque saisonnier n'est trop souvent qu'une obligation rituelle inscrite à un agenda toujours surchargé.

Le jeudi 6 mai, à 21 heures, le mot de bienvenue fut prononcé par M. Jean-Marie Poitras, président de la Régie du Grand Théâtre, qui se dit heureux d'ouvrir les portes du nouveau complexe architectural qu'il dirige, aux représentants officiels de la musique au Canada, d'autant plus que ce spacieux ensemble, lieu de rencontre et de confrontation de tous les arts, est aussi la résidence du Conservatoire de Musique de Québec. M. John Roberts, président du Conseil Canadien de la Musique, le remercia et précisa le sens du thème retenu pour la réunion, ses buts et son importance pour les générations qui montent. On pourra lire le texte anglais de son allocution à la fin de ce compte rendu.¹

Première journée (vendredi, 7 mai)

On se souviendra peut-être de l'intéressante expédience tentée l'an dernier par le compositeur Murray Schafer: mesurer, à l'aide d'audiomètres, le paysage sonore de la ville d'Ottawa à proximité du Centre des Arts afin de révéler, en termes quantitatifs, l'ampleur de la "pollution" par le bruit que nos oreilles abasourdies ont à subir chaque jour davantage.² Prolongement logique de cet essai dont on ne saurait assez souligner l'importance — car enfin, c'est bien au niveau de l'oreille que la musique commence à être perçue, — le motif inscrit à l'ordre du jour fut: *Les jeunes, la musique et l'environnement*, sous la présidence de M. Georges Little, responsable de l'enseignement des arts à la Direction générale de l'Enseignement élémentaire et secondaire du ministère de l'Éducation du Québec.

M. Roberts battit à nouveau les mesures initiales en affirmant le principe de la coexistence — pacifique — de la musique savante et de la musique populaire (entendez le pop'), celle-ci empruntant sans s'en rendre compte, ou sans toujours

¹ Voir page 53

² Voir *Les Cahiers canadiens de musique*. Vol. 2, p. 55 et suivantes.

l'avouer, ses procédés à celle-là, et l'une et l'autre se complétant, s'enrichissant mutuellement par échanges plutôt que par réprobations.

La première table ronde réunit autour de M. Lucien Brochu, directeur de l'École de Musique de l'Université Laval, quelques élèves de cette institution, dont un étudiant en composition, M. Jean-Claude Paquet, se fit porte-parole.¹

Mais l'opinion d'un partisan inconditionnel de l'art musical nouveau, en l'occurrence le pop', ne doit pas être déconsidérée pour autant, tant à cause de la sincérité de la revendication que de la justesse de certaines dénonciations des habitudes "sclérosantes" de l'art traditionnel, conservateur, ou, si l'on préfère, scholastique de nature. Et qui pourrait reprocher au jeune Philippe Ménard de Ste-Foy le ton agressif et revendicateur de son texte ?² Ce couplet isolé n'est-il pas plus stimulant que le refrain suranné des discours académiques, et les colloques de ce genre ne doivent-ils pas être avant tout le point de rencontre d'opinions divergentes ?

Allons vers l'Ouest. Tandis que Mlle Anne Stillman étudiante à la Faculté de Musique de l'Université de Calgary, désignait l'"environnement musical" comme étant l'intéressement et la participation du musicien à tout ce qui l'entoure³, en ne se limitant pas à son seul instrument ou à sa seule profession, son confrère, M. Reynolds, se fit l'interprète d'une préoccupation qui est à la source même du conflit entre la génération actuelle et la précédente, qui trouble les jeunes beaucoup plus qu'on ne croit, mais qu'on a tendance à passer sous silence⁴. Il s'agit du problème de la communication par les arts: "*D'abord et avant tout, la musique devrait être un moyen de communiquer. Les compositeurs devraient chercher à exprimer dans leur musique quelque chose qui serait compris de tous — la communication, c'est cela.*"

Logique avec lui-même, l'étudiant Reynolds, à partir de ces prémisses, n'est pas tendre pour les compositeurs actuels, y compris ceux de sa génération. "*L'ensemble de la production actuelle appelée musique sérieuse ou de concert ne fait aucun effort pour communiquer quoi que ce soit, hormis le son, et cette sécheresse mi-émotionnelle, mi-intellectuelle, la rend tout à fait stérile.*"

On sait en effet que c'est l'une des coquetteries de l'art de notre temps que de ne vouloir rien dire, rien exprimer, en un mot de se vouloir abstraction pure (cela a commencé au début du siècle par le plus concret des arts, la peinture) ! Comment s'étonner dès lors de la désaffection des jeunes pour la musique dite d'avant-garde, mais de leur prédilection marquée pour la chansonnette ou le jazz qui "prennent aux tripes", et de la création d'un rock électronique parallèle aux musiques électro-acoustiques, beaucoup plus incarné,

toutefois, plus viscéral que celles-ci ? En orientant leurs recherches vers l'utilisation du son pur, de préférence à la forme et au contenu, certains créateurs contemporains — dont on ne conteste pas du reste les facultés d'imagination — se sont éloignés de la jeunesse au lieu de s'en rapprocher, et ce manque à gagner n'est pas de bon augure. Le problème de la musique contemporaine n'est pas sans analogie avec celui de la drogue: il recèle en lui-même l'expression d'un malaise, d'une insatisfaction profonde, d'une rancœur non dissimulée qui tient à ce mal: l'incommunication, ou le mur sartrien.

"Le but de la musique devrait être par conséquent la communication. Non pas littérale, ou en termes de traités philosophiques, mais en essayant de faire partager à autrui une émotion personnelle intense (. . .) Un compositeur ne peut absolument pas prédire quelle sera la réaction du public vis-à-vis son œuvre: est-ce une raison pour ne pas s'en préoccuper ?"

Ces propos, qui furent scandés par les rires ironiques de l'assemblée, quelque peu surprise de les entendre dans la bouche même d'un jeune, eurent du moins le mérite d'être francs. Ils trouvèrent au surcroît leur prolongement naturel dans le *Kinderspiel* d'Otto Joachim, présenté en fin de matinée, avec la participation d'apprentis-pianiste, violoniste et violoncelliste de Cornwall, secondés par une narratrice, et tous âgés de treize ans. La démonstration ne vaudrait pas qu'on s'y arrête un instant, n'étaient ses conséquences pédagogiques et sociologiques.

Car enfin, que dire de ce "jeu d'enfants" qui consiste à faire grincer le plus méchamment du monde les cordes d'un violoncelle ou d'un violon désaccordés, à rouer de coups de maillet un Steinway neuf, à passer sans rime ni raison d'un instrument à l'autre, à se lancer par dessus tête balles, volants, cerceaux, poupées, pantins et autres objets hétéroclites tous plus musicaux les uns que les autres ? Comment qualifier autrement que de malséants ces grimaces, ces pieds-de-nez, ces trémoussements intempestifs et gratuits qui n'ont d'enfantins que le nom ? Pour se justifier, Otto Joachim ne trouva rien de mieux que d'accuser le public de n'y rien comprendre (bien sûr !), et de prendre la musique beaucoup trop au sérieux !

Il y a derrière cette boutade un sophisme qu'il importe de dénoncer.

Musicalement, effusion n'est pas expression, bavure n'est pas spontanéité, et une pochade ne tient jamais lieu de l'œuvre accomplie. Lorsque Jean-Sébastien Bach se permet d'être plaisant — ça lui arrive ! —, il faut voir avec quel art consommé il transforme un *quodlibet* frisant la vulgarité en canon strict pour couronner ses *Variations Goldberg*. Lorsque Saint-Saëns s'autorise le *Caraval des Animaux*,

¹ Voir page 75

² Voir page 78

³ Voir page 69

⁴ Voir page 71

du moins a-t-il le bon goût de ne jamais en autoriser l'exécution publique de son vivant (en quoi il n'avait qu'à demi raison). Même en invoquant la *Plaisanterie musicale* de Mozart ou ses canons grivois, on doit convenir que la musique instrumentale répugne essentiellement au burlesque. Autant le sarcasme peut, en littérature, devenir condition de la vérité, ou d'une vérité, parce que, selon le mot de Gide, la littérature est l'art de se jouer des sentiments des autres, autant l'architecture, par exemple, y répugne: peut-on concevoir une *caricature* de monument ou d'édifice? Il n'y a de constructions que réussies (esthétiquement ou fonctionnellement), ou ratées.

Or, je n'apprendrai pas à un connaisseur aussi averti qu'Otto Joachim que la musique est avant tout construction architecture. Un certain public (principalement anglo-saxon) peut peut-être se complaire aux facéties d'un Victor Borge, cela n'est pas à l'honneur de son génie musical, pas plus que l'*Air des deux chats* n'est à l'honneur du talent immense de Rossini.

Pédagogiquement, un tel bafouage instrumental est très malsain; on ne traite pas une Rolls comme un cheval de trait, on ne massacre pas un Bechstein pour lui faire donner ce qu'il ne peut rendre. Imaginez la perte de temps et pour le responsable de ce jeu futile, et pour les enfants: pourquoi ne pas les laisser jouer franchement à la balle au mur, mais avec de vraies raquettes et non avec l'envers d'un violon? Et parce qu'on est pas un Strad, mérite-on pour autant moins de respect? En imposant à des adolescents une didactique aussi pauvre qu'erronée, on prolonge indûment jusqu'à 13 ans une mentalité de prématernelle. Pourquoi ne pas exercer leur imagination à inventer de nouvelles mélodies, de nouveaux accords plutôt que de les encourager vers la pente de la pitrerie, pour laquelle les enfants de partout sont suffisamment doués?

Dieu merci, le pop' que nous entendrons plus tard rétablira un peu l'ordre dans ces idées musicales confuses et nous fera oublier ce mauvais moment, *nicht wahr?*

Toujours dans l'après-midi du 7 mai, un "mini-concert", donné par l'orchestre de chambre des écoles publiques de Scarborough dirigé par Donald Coakley, révéla chez ces jeunes amateurs des qualités d'attaque et de justesse de ton assez étonnantes, en dépit de tempos en général trop lourds, dans des œuvres de compositeurs à majorité canadiens: Keith Bissell, Eldon Rathburn, Percy Grainger, R. Murray Schafer.

L'œuvre de Gilles Tremblay pour flûte et percussions, *Le sifflement des vents porteurs de l'amour*... au titre inspiré de S. Jean de la Croix (à travers Messiaen?), dut être décommandée au dernier moment par suite de

l'indisposition de l'un des interprètes. Elle avait été créée au Studio du Centre National des Arts d'Ottawa le 2 mars dernier, dans le cadre des Aspects du Québec '71.

L'admiration tout autant que la gratitude justifient que soit ici mentionné l'hommage émouvant rendu à la mémoire de Jean-Marie Beaudet par la remise, lors du dîner offert par BMI Canada Limitée au Parlement de Québec, d'une médaille du Conseil Canadien de la Musique à Madame Beaudet. Deux autres lauréats reçurent également cet honneur: le compositeur Serge Garant et le pianiste Leo Barkin. Le soir, en la salle Louis-Fréchette, l'Orchestre Symphonique de Québec dirigé par Pierre Dervaux donna le concerto pour piano et orchestre de Jacques Hétu avec Robert Silverman comme soliste. On put entendre aussi *Music for the Morning of the World* de R. Murray Schafer, montage sur bande magnétique d'un effet on ne peut plus saisissant dans cet antre immense où la ténèbre était rompue par le soleil d'une bougie unique, tenue par une forme féminine drapée dans un linceul.

Deuxième journée (samedi, 8 mai)

Avez-vous déjà prêté une oreille critique à un ensemble *rock*? Telle est l'expérience à laquelle nous convia le groupe *Consensus* de Québec, formé d'une trentaine de jeunes de 14 à 23 ans qui se sont rencontrés dans la chorale Les Chanteurs de la Nouvelle-France du R.P. Jean-Paul Gingras. Ce groupe fait ses propres arrangements, "fonctionne sans direction adulte", est-il précisé dans sa présentation, et y va à l'occasion de compositions originales, dont voici le canevas typique. Cela commence par quelques accords fondamentaux à la guitare et à la basse, le temps de se réchauffer; la percussion s'agite; cela remue, s'accroît, s'amplifie, les voix hurlent dans les micros, les baffles surchargés font trembler le sol, l'air s'électrise sous l'influx des décibels crachés par les amplis, le mouvement tourbillonne, s'accélère, la tension monte jusqu'à la dissolution totale du rythme, de l'harmonie et de la mélodie pour ne plus laisser qu'une immense sensation giratoire, un goût de soufre et de feu. Cela est étourdissant, épuisant, exténuant, mais cela est irrésistible, et l'on sort de cette immersion sonore la tête pleine de résonances insoupçonnées, le cœur galvanisé par tant de spontanéité, d'impétuosité, de don de soi.

En y réfléchissant bien, un tel *rock* correspond tout à fait au schéma de nombre de danses folkloriques, en particulier de la *csardas* hongroise, dont la *Rhapsodie* pour piano no 2 de Liszt, ou la *Danse hongroise* no 1 de Brahms, présentes dans toutes les mémoires, offrent des exemples classiques: au point de départ, un lent *ad lib* aux violons comme aux tympanons (le *lassu*); rythme, mélodie, harmonie sont incertains, imprécis, à base d'arpèges indéterminés. Puis, l'ensemble s'anime progressivement, (c'est le *friss*),

le rythme se précise, les danseurs ont formé leur ronde, tout le convoi se meut en un tourbillon vertigineux et, pendant que les violons endiablés crissent, pépient leurs voltiges pyrotechniques, tout le morceau ne devient plus que la pulsation régularisée de mille cœurs battant la chamade à l'unisson.

Le grand mérite du pop' ou du rock, c'est d'avoir opéré intuitivement la synthèse de la musique tonale et de l'électronique, synthèse que la plupart des électroacousticiens n'ont pas réussie pour avoir cherché exclusivement dans le magnétophone ou dans l'ordinateur ce qui ne réside que dans la musique.

Après une telle démonstration d'exhubérance et d'enthousiasme juvéniles, comment ne pas être resté sur sa faim avec les *Remembrances* du Torontois John Hawkins, souvenirs scolaires en neuf points pour cor, trompette, trombone, harpe et piano préparé, à l'esthétique cérébrale, aux effets calculés, mesurés, desséchés ? Comment s'accomoder des *Proliférations* du jeune Montréalais Claude Vivier, au titre prometteur, certes, mais au contenu décevant ?

Mon ami Vivier ne m'en voudra pas trop, je l'espère, de lui reprocher modestement d'utiliser ses interprètes — un percussionniste, un ondiste, un pianiste, — davantage comme comédiens que comme musiciens, et de s'adresser à l'œil plutôt qu'à l'oreille : intervertir les fonctions des instrumentistes n'apporte rien de nouveau, c'est confondre la fin et les moyens, et céder au piège de l'exhibitionnisme gesticulatoire, c'est-à-dire de la facilité, quand la rigueur s'impose.

Combien plus authentique, après cela, nous parut l'éveil au monde des sons d'enfants de quatre, cinq et six ans laissés libres, sans pression ni contrainte extérieures, de frapper, pincer, insuffler ou frotter n'importe quel corps sonore, simplement pour prendre conscience concrètement des possibilités acoustiques qui les entourent, dans le film "4 - 5 - 6" réalisé par l'Office du Film du Québec à la demande du ministère de l'Éducation. Et combien plus enthousiasmants les quatre *hits* improvisés et joués avec une fougue contagieuse par les adolescents du "Northern Light", un groupe *rock* analogue aux *Consensus* évoqués plus haut, et se produisant, lui aussi, "sans direction adulte" . . .

Après un dernier dialogue entre les participants et l'assemblée — dialogues nombreux et utiles, s'ils ne furent guère structurés dans l'ensemble, — M. Jean-Marie Joly, vice-recteur adjoint à l'Enseignement et à la Recherche à l'Université d'Ottawa, fit la synthèse du congrès. On trouvera dans les pages qui suivent le résumé de son allocution¹, mais j'en retiendrai ici la conclusion la plus importante: la facilité avec laquelle les jeunes en

général peuvent passer, sans la moindre gêne, de l'œuvre classique la plus apollinienne à la musique pop' la plus dionysiaque, entendons de l'*Art de la Fugue* aux déchainements d'un Jimi Hendrix. Cette versatilité ne témoigne pas seulement d'une saine tolérance: elle atteste surtout l'affranchissement de règles et de canons aussi sclérosants qu'arbitraires et le point de départ d'une esthétique nouvelle qui s'ouvre sur des lendemains encore incertains, mais dont ce VIIe congrès du Conseil Canadien de la Musique nous aura tout au moins permis d'entrevoir quelques unes des manifestations les plus stimulantes et les plus riches d'espoir.

L'ensemble vocal dirigé par Chantal Masson, de l'École de Musique de l'Université Laval, a clos la rencontre par une soirée musicale historique et contemporaine à la vieille église de Saint-Laurent, dans l'Île d'Orléans.

Le programme comprenait deux œuvres de compositeurs canadiens: *Soleils couchants* d'André Prévost et *Rumeurs et visions* d'Alain Gagnon.

Congresses and themes follows on each others' heels . . . The 1970 meeting of the Canadian Music Council, held at the National Arts Centre, Ottawa, focussed upon the destiny of the musician in the year 2000. This year's Congress, which took place in the Grand Théâtre, Quebec City, brought the discussion from future to present, or rather, sought to prepare the future in an examination of those members of society who will become the musicmakers of Canada at the close of the 20th century. Hence the theme proposed: *Music and Youth in Canada*.

A large number of young people were in fact invited. If their presence in the Octave-Crémazie Hall and the carpeted corridors of Quebec's hotels was at times noisy, even tumultuous, their healthy exuberance helped not a little to render the Congress informal, and enliven proceedings for their 200 odd elders, to whom this annual conference is often just another ritual engagement on a crowded agenda.

On Thursday 6th May at 9 p.m., M. Jean-Marie Poitras, President of La Régie du Grand Théâtre, expressed pleasure in welcoming the official representatives of Canadian music to the spacious new architectural complex, a meeting-place for all the arts and the residence, notably, of the Conservatoire de Musique de Québec. Mr. John Roberts, President of the Canadian Music Council, thanked him and defined the meaning of the Congress theme, its aims and its importance for coming generations. The English text of his speech may be read at the end of this report.¹

First day (Friday, 7th May)

The interesting experiment attempted last year by the composer Murray Schafer will perhaps be remembered: with the help of audiometers he set out to measure the sounds of the city of Ottawa near the Arts Centre, in order to ascertain, in quantitative terms, the extent of noise "pollution" that our befuddled ears encounter more and more as days go by.² As a logical extension of this experiment, the implications of which cannot be over-emphasised — since music is of course perceived first and foremost by the ear — the subject of the day's discussions was: *Young people, music and the environment*. Presiding was M. Georges Little, Director of Education in the Arts for the Department of Education, Province of Quebec.

John Roberts again set the initial tempo by affirming the principle that art music and popular music ("pop") can coexist peacefully, the latter borrowing procedures from the former, often unconsciously or without acknowledgment. Each enriches and completes the other through the mutual exchange of ideas rather than reproaches.

The first round table discussion, headed by M. Lucien Brochu, Director of the School of Music of Laval University, included a few pupils of the School. Certain remarks made by M.

Jean-Claude Paquet ¹, a composition student at the School, who acted as spokesman for the group, deserve to be noted:

"Today's young people have an insatiable need to hear something: music of some kind is a necessity to them. It may seem odd that this can range from an incongruous jumble of sounds of the most subtle of musical art (Ravi Shankar); included along the way are excessively simple tunes, and the doctored melodies borrowed from the classical musical repertoire."

Secondly,

"Music as environment has varying effects on young people, from frenzied movement to a state of total stupefaction. These two extremes converge nevertheless: one must feel it in the marrow of one's bones: that is the essential thing."

Thirdly,

"Music is closely related to the development of other environmental elements: bright colours, stroboscopic movements, etc. The surrounding milieu tends towards an integral experience in the sense that all these elements contribute to the same end result. Of course, in young people there are often factors which lead to a more intense involvement, such as drugs and their effects on the senses, the fact of being in a group, in a crowd, one of a teeming multitude."

Musically speaking, young people are seeking an intense participation, a total sensory commitment:

"One appeals to more than the ear: the entire body is involved. And the whole body is that of a dancer whose ear receives the sound and transmits it to the brain, which transforms it into a series of new impulses involving the eyes as well as the feet (. . .) Listening to music involves not only the sense of hearing but also visual and even tactile impressions. The all-inclusiveness of these sensory impressions implies the total impact of the surrounding milieu; everything around one should intensify what is known as the "trip". The environment has thus an important role to play: the more this is developed, the stronger will be the intensity of one's perceptions; from this angle, music in a way is seen to be complementary. Indeed, without denying its total importance, one must say that it exists to set something in motion, it creates an atmosphere. The best proof of this is furnished by the discotheque. With its emphasis upon the play of shapes and lights, it lends itself to music-listening: take away the music and the discotheque becomes useless. Take away the atmosphere of the discotheque from the musical performance and the intensity of the "trip" will be diminished, the satisfaction less complete."

¹
See page 75

Consequently, music of this kind must strike one's sense of hearing

"so as to arouse the whole body and not just the auditive intelligence. Its basic structures should thus be easily grasped: this explains the presence of rhythmic ostinati and repeated melodic motives. Take, for example, the music of "pop" composers such as Frank Zappa or Led Zeppelin: their music is not developed as such, but a given motive is repeated over and over as if to make one's whole body respond through the energy thus engendered. This is their great strength. It is, of course, the opposite of what happens in traditional classical music where the development is internal, the music progressing by itself and for its own sake."

Thus a young Quebec musician recognises the peculiar merits of art and "pop" music, and reconciles the two.

However the opinion of those who admire only the new musical art of our day, "pop", should not be disregarded, both because of their sincerity, and because of the truth behind their denunciation of the "hardened arteries", conservatism and scholastic nature of traditional musical expression. Who would reproach young Philippe Ménard of Ste-Foy, for the aggressive and protesting tone of his paper, which we shall append in its entirety as an example of audacity but also of youthful frankness? ¹ Is this not more stimulating than the usual run of academic discourses, and should not a conference of this nature be first and foremost the meeting place of divergent opinions? Let's go West. Miss Anne Stillman, a student in the Music Faculty of the University of Calgary, described the "Musical environment" as being the musician's interest and participation in all that surrounds him, as he refuses to limit himself solely to his instrument or his profession ². Her fellow-student, Mr. Reynolds, expressed a concern which young people feel more deeply than is often realised, and which is often passed over in silence, yet it lies at the very root of the conflict between this generation and the last. ³

It centers around the problem of communication through the arts: "First of all music ought to try to communicate. Composers should be expressing something in their music which has the change of being appreciated by someone — thus, communication."

Adhering consistently to this viewpoint, Mr. Reynolds is not enamoured of present day music, including that of his own generation. "Most of the so-called serious or concert music being written now makes no attempt to communicate anything, except sound itself, and this emotional, intellectual sterility renders it irrelevant".

¹
See page 78

²
See page 69

³
See page 71

One is quite aware that art of our day prides itself on seeking to say nothing, express nothing, in short, on being pure *abstraction* (this began at the turn of this century with painting. The most concrete of the arts) ! It is hardly surprising that young people do not take to so-called avant-garde music, but opt instead for popular songs and jazz, which "grip one deep down inside", or for electronic "rock", which uses procedures from serious electronic music, but with more down to earth, more "visceral" results. By directing their researches towards the use of pure sound, in preference to form and content, some contemporary composers — whose imaginative powers are of course indisputable — have become estranged from young people instead of drawing nearer to them. This is a bad sign. The problem of contemporary music is not dissimilar to that of drugs: underlying it is a feeling of malaise, of lack of satisfaction and undisguised resentment.

And the root of the evil is lack of communication.

"So music should try to communicate. Not literally. Not fountains and philosophical treatises line by line. But music should attempt to make other people feel the same kind, perhaps, or at least some kind of emotional reaction (. . .) A composer just doesn't know what kind of sound experience his music is, once it is a public event. He can't predict how others will react to his musical expression. And since he doesn't know, therefore he should'nt care. So he does'nt care what anyone thinks of his music".

These remarks, punctuated by ironical laughter from the assembly, surprised at hearing them from a young person, were certainly frank. Later in the morning, they were followed up in the form of Otto Joachim's *Kinderspiel*, presented by a young pianist, a violinist, a cellist and a narratress from Cornwall, all aged 13. The performance would not be worth commenting upon, were it not for its educational and sociological implications.

Really, what can one say about this "child's play" which consisted in scraping away fiendishly at an out of tune, cello and violin, in pounding away at a new Steinway with a mallet, in switching from one instrument to another without rhyme nor reason, in throwing balls, shuttlecocks, dolls, cradles, jumping-jacks and other such articles, each more obscurely related to music than the last, at each other ? How could those facial contortions, ill-timed and unnecessary fidgetings, childish only in name, be anything but unseemly ? In self-justification, Otto Joachim had no better excuse than to accuse the public of being uncomprehending (naturally !) and of taking music much too seriously !

This attitude marks a fallacy which should be exposed.

From a *musical* standpoint, a torrent of notes doesn't constitute expression, sloppiness is not the same thing as spontaneity, a *divertissement* is not a profound work of art.

When Johann Sebastian Bach composes in a light vein (which he sometimes does !), with what consummate art he transforms a *quodlibet* that borders on the vulgar, into strict canon as the crowning achievement of the *Goldberg Variations*. Saint-Saëns had the good taste never to authorize the public performance of the *Carnival of the Animals* during his lifetime (although in this he was only partially justified). Taking into consideration even Mozart's *Musical Joke* or his licentious canons one must agree that the burlesque, in its essence, is out of place in instrumental music. Sarcasm in literature can become a condition of the truth, or of a *thruth* since, according to Gide, literature is the art of trifling with other people's emotions, but in architecture it is distasteful: can we imagine a *caricature* of a monument or building ? A building is either a success (from the aesthetic or functional point of view), or a failure. I shall not point out to such a connoisseur as Otto Joachim that music is first and foremost construction, architecture. A certain section of the public (largely Anglo-Saxon) enjoys Victor Borge's jokes, but this does no credit to his musical genius, any more than the *Cat duet* does credit to the tremendous talent of Rossini.

From an *educational* standpoint, such mockery of musical instruments is most unhealthy; one doesn't treat a Rolls like a draughthorse, and one doesn't massacre a Bechstein to make it give that of which it is incapable. What a waste of time for both the person responsible for this futile game, and for the children: why not let them play volleyball instead, with real rackets and not the back of a violin ? Even if it isn't a Strad, is it less worthy of respect ? Imposing such impoverished and erroneous precepts upon these adolescents is encouraging them to adopt a mentality that they outgrew in the kindergarten. Why not exercise their imagination by encouraging them to invent new melodies and new chords, rather than fooling about, seeing that children everywhere are already sufficiently gifted at this ?

Thank heavens, the "pop" music we heard later restored some sort of order and made us forget an unpleasant interlude.

In the afternoon of 7th May, at the "mini-concert" given by the chamber orchestra of the Scarborough public Schools, conducted by Donald Coakley, astonishing qualities of attack and intonation were displayed, in spite of tempi that were in general too sluggish. They performed works mainly by Canadian composers: Keith Bissell, Eldon Rathburn, Percy Grainger, Murray Schafer.

Gilles Tremblay's work for flute and percussion, *Le sifflement des vents porteurs de l'amour . . .*, its title inspired by St. John of the Cross (by way of Messiaen ?), was excluded from the programme at the last minute, owing to the illness of one of the players. It was first performed on 2nd March last year at the Studio of the National Arts Centre, Ottawa, as part of the Aspects du Québec '71.

At the dinner sponsored by BMI Canada Limited in the Quebec Parliament Buildings, a moving tribute was paid to the memory of Jean-Marie Beaudet by the presentation of a Canadian Music Council medal to Madame Beaudet. Similarly honoured were composer Serge Garant and pianist Leo Barkin. In the evening the Québec Symphony Orchestra conducted by Pierre Dervaux performed the concerto for piano and orchestra by Jacques Hétu in the Louis-Frédérique Hall. Robert Silvermann was the soloist. We also heard *Music for the Morning of the World* by Murray Schafer, a taped montage of tremendous impact in the cavernous hall where the darkness was dispelled only by the glow of a single candle, held by a shrouded feminine form.

Second day (Saturday, 8th May)

Have you ever listened to a "rock" group with a critical ear? We are invited to do so by the *Consensus* group from Québec City, formed of about 30 young people ranging in age from 14 to 23, who first met in the choir directed by Reverend Jean-Paul Gingras, Les Chanteurs de la Nouvelle-France. The group does its own arrangements, functions "without adult supervision", and presents original compositions, too, of which here is a typical outline: to warm up with, there are a few basic chords on the guitar and bass. The percussionist gets worked up, the sound swells and is amplified, voices scream into the mikes, the overloaded speakers make the floor tremble, electric currents charge the air with decibels spat out by the amplifiers. The music whirls faster and faster in mounting tension until rhythm, harmony, and melody are sucked into an immense vortex of sensation tinged with fire and brimstone. It makes you dizzy and is positively exhausting, but it is irresistible. You come out of this immersion in sound, your head thobbing with unsuspected resonances, your inner being infused with new life through such tremendous spontaneity, impetuosity, and self-giving.

Upon reflection, rock music of this kind is seen to correspond with the pattern of a number of folk-dances. This is particularly true of the Hungarian *czardas*, of which Liszt's *Rhapsody* no 2 for piano or Brahms' *Hungarian dance* no. 1, well-known to everyone, are classic examples: at the start, violins and cimbalom play *ad lib* in slow

page 78

tempo (the *lassu*); rhythm, melody and harmony are vague, imprecise, based on indeterminate arpeggios. Then the ensemble becomes progressively more animated (this is the *friss*), the rhythm more precise. The dancers have formed a circle, the whole assembly whirls vertiginously and as the rasping, frenzied violins indulge in pyrotechnic display, the whole piece throbs with the regular pulsation of a thousand hearts pounding in unison.

The value of "pop" or "rock" is that it has intuitively effected a synthesis of tonal and electronic music. Most of the electroacousticians have failed to do this since they have sought in the tape recorder or the computer exclusively something which resides in music alone.

After such a demonstration of exuberance and youthful enthusiasm, how could one's appetite not remain unappeased after hearing *Remembrances*, by the Toronto composer John Hawkins? The nine statements for horn, trumpet, trombone, harp and prepared piano, cerebral in aesthetic, using calculated, worn out effects, were sheer academic exercise. How could one accept *Proliférations* of the young Montréal composer Claude Vivier, promising in its title but disappointing in content? My friend Vivier will not, I trust, held it against me for venturing to reproach him for treating the performers — a percussionist, an ondes Martenot player, a pianist — like actors rather than musicians, and for appealing to the eye rather than the ear: changing the musicians' role contributes nothing new. The end and the means are thus confused and one falls into the trap of gestural exhibitionism, and of facility, where it is discipline that is required.

After that, how much more authentic seemed to us the awakening to the world of sound experienced by children ranging in age from four to six, left free, without pressure or constraint from outside, to strike, pluck, blow into, or rub various resonators, in the film "4-5-6" commissioned by the Department of Education from the Québec Film Board. And how much more worthy of enthusiasm the improvised hits, played with an infectious zest by the teenage rock group "Northern Light" which resembles the group *Consensus* mentioned earlier, also functioning "without adult supervision" . . .

After the final discussion between the participants and the assembly (the numerous dialogues, although often wandering off the point, were useful), M. Jean-Marie Joly, Assistant vice-rector, Academic Planning and Services, University of Ottawa, summed up the Congress. In the following pages will be found a summary of his speech¹. I shall however retain here the most important conclusion reached, which is that young people can with the greatest of ease turn from

the most Apollonian of classical works, to the most Dionysiac 'pop' music, namely, from the *Art of Fugue* to the ravings of Jimi Hendrix. Such versatility betokens more than healthy tolerance, it bears witness in particular to an emancipation from arbitrary hide-bound rules, and indicates the starting point of a new aesthetic outlook reaching out to an as yet uncertain future. The 7th Congress of the Canadian Music Council has at least enabled us, however, to catch a glimpse of some of the most stimulating and promising aspects of this outlook.

The vocal ensemble conducted by Chantal Masson, of the School of Music, University of Laval, closed the Congress with a programme of early and contemporary music given in the old church of Saint-Laurent, on the Ile d'Orléans.

The program included two works by Canadian composers: *Soleils couchants* by André Prévost and *Rumeurs et visions* by Alain Gagnon.

(Translated by Greer E. Garden)