

CRITIQUE DU JUBILÉ MUSICAL

[En fait d'art, de poésie comme de politique, nous publions les écrits qui nous sont adressés, pourvu qu'ils nous paraissent faits avec compétence et connaissance de cause, lors même que nous ne partagerions pas toutes les opinions qui y sont exprimées. C'est pour cette raison que nous publions la critique du jubilé musical qui suit.]

Tous les journaux ont beaucoup parlé du Jubilé Musical de Montréal, surtout au sujet de la distribution des récompenses décernées par les juges. Les uns acceptent la décision des juges comme irrévocable et irréprochable, les autres attaquent cette décision comme entachée de partialité. Lesquels ont raison ? Nous ne pouvons le dire. Cependant, si on en croit l'opinion générale, il semblerait que les prix n'ont pas été décernés comme on s'y attendait généralement. Nous ne voudrions ni accuser personne, nous allons simplement présenter à nos lecteurs les observations que nous avons faites pendant la durée du concours. Après avoir lu les remarques que nous avons à faire, nos lecteurs pourront ensuite porter leur jugement sur tout ce qui s'est passé.

Nous ne dirons rien de l'organisation proprement dite, qui a été défectueuse sous plus d'un rapport ; la chose est passée maintenant, il est inutile de faire des récriminations qui n'auraient aucun résultat ; les organisateurs, instruits par l'expérience, prendront mieux leurs mesures dans une autre circonstance, il faut l'espérer.

Il est de règle, dans tous les concours de musique, que tous les directeurs qui y prennent part ont le droit de présenter leurs observations avant le concours et de les faire accepter ; ils peuvent même, s'ils le veulent, récuser un ou plusieurs des juges choisis par le comité, s'ils ne reconnaissent pas dans ces juges des connaissances musicales suffisantes pour être membre d'un jury musical.

S'appuyant sur ce principe, la plus grande partie des chefs de musique se sont réunis jeudi soir, dès leur arrivée à Montréal. Après en avoir délibéré entr'eux, ils ont résolu de récuser un des juges comme incompetents. Ils se sont présentés ensuite devant le comité, présidé par M. Mullarky, vice-président, auquel ils ont fait part de leur protestation. Malgré la justice de cette protestation, le comité a refusé de l'accepter. Battus sur ce point, les chefs de musique ont ensuite demandé que les juges fussent placés dans la salle séparés les uns des autres, et de façon à ne pas voir les corps de musique qui devaient prendre part au concours. Les corps de musique ne devaient être connus que d'après les numéros 1, 2, 3, etc., tirés au sort avant le concours. Le comité, reconnaissant la justesse de cette demande, avait promis d'y faire droit. Qu'est-il arrivé ? Le lendemain, les cinq juges étaient tous placés les uns près des autres, dans la même galerie, en face de l'estrade préparée pour les musiciens ; un des secrétaires annonçait publiquement le corps de musique qui devait concourir, ainsi que les morceaux qu'il devait exécuter. C'est ainsi qu'on a fait droit aux réclamations des chefs de musique. Pendant le concours, les juges étaient très-attentifs, nous voulons bien le croire, et prenaient leurs notes d'après ce qu'ils entendaient ; mais nous nous demandons aussi comment ils pouvaient porter un jugement exact et équitable sans avoir sous les yeux une partition des morceaux exécutés par les différents corps de musique.

Les juges devaient donner leurs notes sur les points suivants : la sonorité, le style, le temps, l'attaque, la lecture et l'instrumentation.

La sonorité comprend la manière dont les exécutants émettent le son, et la manière dont ils rendent les nuances, *piano*, *forté*, *crescendo*, etc. Laissons ici parler une autorité dans ces matières. Voici comment s'exprime Clodomir dans son traité de l'organisation des sociétés musicales : " Dans son apogée, le *forté* ne doit être riche ni brutal ; il sera sonore, nourri, bruyant, harmonieux, mais jamais *sec*. Par son intensité, il ne doit dans aucun ouvrir la mélodie des instruments

chantants qu'il accompagne et à laquelle il vient imprimer une physionomie nouvelle." Nous avons remarqué cependant que les sociétés qui ont remporté les prix ont toutes fait les *forté* d'une manière exagérée. Nous étions dans la même direction que les juges pour écouter, et à certains endroits, la grosse caisse, les cymbales et le tambour dominaient tout ; c'était du bruit, ce n'était plus de la musique. Nous pourrions citer les mesures pour lesquelles nous avons fait ces remarques.

Le style comprend plusieurs qualités, les unes plus importantes que les autres. Nous ne parlerons que des plus essentielles, c'est-à-dire : la reproduction fidèle des sentiments peints par la musique, et l'observation intelligente de toutes les nuances, parmi lesquelles nous faisons entrer le mouvement, c'est-à-dire le degré de vitesse ou de lenteur qu'on donne à la mesure.

Les juges n'ayant pas de partition sous les yeux, comment ont-ils pu s'assurer quel était le corps de musique qui avait le mieux observé les nuances ? Savent-ils si telle société n'a fait qu'un *moins forté* quand elle devait faire un *piano* ou un *pianissimo* ? Savent-ils si un *forté* devait être préparé par un *crescendo*, ou s'il devait se faire sentir subitement ? Non, et ils ne pouvaient le savoir sans avoir le morceau sous les yeux. Est-ce ainsi que les juges pouvaient rendre un jugement équitable ? Nous ne le croyons pas. Leur jugement devait porter non-seulement sur l'ensemble, mais sur tous les détails. Que dirons-nous de l'expression des sentiments peints par la musique et du mouvement qu'on devait donner aux différents morceaux ?

Messieurs les juges connaissent-ils l'extrait d'Attila, imposé pour le concours aux corps de musique de seconde classe ? S'ils le connaissent, que pensent-ils de la manière dont une des sociétés victorieuses a exécuté les différents mouvements ? Le premier *allegro*, qui devait être exécuté d'après les indications suivantes : *blanche-90 Métronome Mozart*, a été rendu dans un mouvement beaucoup plus lent. Un seul corps de musique a saisi le mouvement véritable, et nous avons vu un des juges sourire de pitié quand il a entendu ce mouvement exécuté par le corps de musique dont nous parlons. Quant au solo de baryton (*allegro giusto*), il a été exécuté par un des corps de musique vainqueurs de manière à dénaturer complètement le sens des paroles appliquées à la musique dans l'opéra. Nous ne parlons pas du dernier mouvement *Piu mosso*, qui a été exécuté beaucoup trop lentement par la plupart des sociétés concurrentes et surtout par celle qui a obtenu le second prix. La même faute a été commise dans l'ouverture *Le Maçon*, par le corps de musique de la Cité. Un des mouvements, marqué *Alla Breve*, a été exécuté avec la mesure ordinaire à quatre temps, ce qui détruisait complètement le caractère du morceau.

Nous arrivons à la quatrième question, sur laquelle les juges devaient se prononcer : l'attaque. Encore une fois, nous nous demandons comment les juges, sans partition sous les yeux, ont pu juger, avec connaissance de cause, sur ce point. Telle attaque devait être faite par tous les instruments, telle autre par un nombre limité. Qu'en savaient les juges ? Comment peuvent-ils dire qu'une attaque a été bien faite ou manquée en partie ? Ils ne pouvaient le faire en bonne connaissance de cause, et, s'ils ont donné des notes sur ce point, ce n'est que d'après l'effet plus ou moins agréable produit sur leur oreille par une rentrée d'ensemble. Cependant, ces rentrées d'ensemble, qui sont les plus faciles à faire, ne constituent pas tout ce que l'on doit entendre par l'attaque : chaque instrument peut avoir ses rentrées particulières, et nous pourrions signaler plus d'un défaut, sous ce rapport, dans les corps de musique qui ont eu l'honneur de la victoire.

Que dirons-nous de la lecture à vue ? Nous ne comprenons pas comment les juges ont pu donner des points sur cette question, quand nous avons vu la manière dont la

chose s'est passée. Une des notions les plus élémentaires de tout concours, c'est que le morceau a vue doit être inédit ; autrement, il peut se faire (comme, en effet, il est arrivé) qu'une des sociétés concurrentes ait ce morceau dans son répertoire ? Quel est le mérite alors de jouer un morceau que l'on connaît depuis longtemps ? Ce n'est certainement pas ce que l'on appelle jouer un morceau à première vue. Et ensuite, les juges n'auraient-ils pas dû fournir à tous les directeurs les différentes parties exigées pour les instruments de chaque corps de musique ? Parmi les sociétés concurrentes, il n'y en avait peut-être pas une seule qui eut la même organisation. Qu'a-t-on fait ? On s'est procuré un morceau de musique quelconque que l'on a donné à la première société concurrente ; celles qui lui ont succédé ont dû se débrouiller comme elles ont pu au milieu de ce péle-mêle de feuilles volantes. Bien plus, comme il y a différents systèmes de notations pour les basses et les tambours, il y a eu des sociétés qui ont été obligées de laisser plusieurs de leurs instruments de côté, soit parce qu'il n'y avait pas de parties écrites pour ces instruments, soit parce que les parties n'étaient pas écrites dans la clef à laquelle étaient habitués plusieurs musiciens. Les différentes sociétés n'ont donc pas concouru dans les mêmes conditions, et, vu les circonstances, les juges ne pouvaient raisonnablement donner leurs notes pour ce concours de lecture à vue.

Après avoir prêté si peu d'attention au concours de lecture à vue, il est fort probable que les juges ne se sont pas beaucoup préoccupés de l'instrumentation de chaque société en particulier. S'ils s'en étaient occupés d'avance, il est probable qu'ils auraient donné à chaque corps de musique les parties pour tous les instruments de chaque société.

Disons maintenant un mot du choix de certains morceaux exécutés au concours. Sans doute, on ne doit pas juger un corps de musique par la difficulté des morceaux, mais par la manière dont ils sont exécutés ; il existe cependant, à ce sujet, des règles acceptées dans tous les concours, règles qui semblent avoir été ignorées au Jubilé Musical. Les morceaux de concours doivent être de différents degrés de difficulté suivant les différentes classes. La 1ère classe doit jouer des morceaux plus élevés que la 2me classe, et les corps de musique militaire ou ceux qui veulent concourir avec eux doivent encore viser plus haut. A notre avis, on a d'abord commis une faute en envoyant le même morceau aux deux divisions supérieures ; ensuite, le corps de musique de la Cité semble n'avoir pas compris son rôle en présentant comme morceau de concours avec les corps de musique militaires, l'ouverture de *Poète et paysan*. Ce morceau, qui certainement renferme ses beautés, ne renferme pas des difficultés d'exécution assez grandes pour être présenté dans un concours de division supérieure—tout au plus pourrait-on l'exécuter dans une division de seconde classe comme il l'a été quelquefois en Europe.

Telles sont les remarques que nous avons à faire sur le concours musical ; comme on le voit, elles sont toutes appuyées sur des faits.

Loin de nous la pensée d'accuser qui que ce soit. Nous avons simplement mis sous les yeux du public les observations que nous avons faites. Le public n'est peut-être pas bon juge en matière musicale ; mais, après avoir lu nos remarques et en sachant comment les choses se sont passées, il pourra décider lui-même si les juges du concours pouvaient rendre un jugement équitable dans les circonstances.

UN DIRECTEUR DE MUSIQUE.

LA MAGDELEINE

Poème par Albert Lhomme—Paris : A. Chérié, éditeur.

Un délicieux petit poème, lecteurs, qui n'est parent que de nom avec la fameuse épopée burlesque du père Pierre St-Louis. Qui chantait dans ses vers une dame de marque, dont la bouche, autrefois de corail, avait

été changée en *sompirail*, dont la joue était inondée de *chandelles fondues*, et dont les yeux, surmontés d'*ares-de-tri-omphes*, étaient

Comme les béatitudes d'où coule l'eau béate
Qui chasse le démon jusqu'au fond de son gîte.

Non ; loin de là, l'auteur, qui est tout jeune encore, a fait une œuvre aussi censée que sérieuse, sur laquelle il a répandu comme un parfum de chaste jeunesse et de tendresse virile ; il ne cherche pas l'effet dans le cliquetis des syllabes ni dans la sonorité des rimes ; il pense bien d'abord, et puis il écrit comme il pense, simplement, mais d'une façon touchante. On sent courir sous le réseau de la phrase les effluves de cette chaleur sacrée qui fait le grand poète.

J'ai lu ce charmant poème tout d'une haleine, et l'expression toujours choisie, le vers bien coulé, les descriptions vraies, les scènes attendrissantes, le cri de la passion, l'agencement du sujet, enfin l'ouvrage tout entier m'a ravi. Mais ce qui se remarque le plus dans l'œuvre du jeune poète, c'est l'entraînement, le souffle, la vie que l'on sent, qui frissonne, qui circule dans le récit. Il n'y a rien là de languissant, de froid, d'incolore. Tout y est animé, ému.

Citons quelques passages pris au hasard :

Les myrtes ont courbé leurs fronts, et les cyprès,
Faiblement agités, se sont penchés auprès
De l'onde qui murmure, et paraissent lui dire :
Onde, sais-tu pourquoi l'on n'entend plus bruite
L'insecte dans les airs, et pourquoi les oiseaux
Ne mêlent plus leur chant à celui des ruisseaux ?
Pourquoi, sous le ciel bleu, la fleur s'incline-
[t-elle,

Fanée avant la nuit, quand l'espace étincelle
De mille rayons d'or ? Onde, dis-nous pourquoi
Toi-même tu t'enfuis si vite, et quel effroi
Semble aujourd'hui hâter ta course dans les

Crains-tu de l'Occident les tourbillons superbes ?
Que l'on a vu parfois t'arrêter dans ton cours ?
Nous t'en garantissons : notre ombre est un se-
[ours.

En nous créant touffus, la prudente nature
Nous dit de protéger le ruisseau qui murmure
Aussi bien que la fleur qui s'entr'ouvre à nos
[pieds.

Onde, rassure-toi, nous serons les premiers
A subir leurs efforts. Mais le ciel sans nuage
A l'horizon lointain n'annonce point d'orage !
Et l'onde répondit :—Je fais, je fais ce lieu
Où le peuple insensé jure la mort d'un Dieu !

Il y a quelque chose de bien gracieux dans le passage suivant :

Quand, par un doux Esprit une fleur abusée
S'enivre, dans la nuit, de gouttes de rosée,
Elle offre à tout passant, zéphyr ou papillon,
De partager son rêve. Ombre douce ou rayon,
Peut à l'envi goûter cette liqueur limpide
Dont l'amante a paré sa corolle timide.
Mais quand le matin vient, et que l'ingrat s'en-
[fuit,

Que son serment d'amour s'efface avec la nuit,
Qu'oubliés du plaisir, oubliés des caresses,
Il s'en va par les airs chercher d'autres ivresses,
En vain la pauvre fleur voit près d'elle venir
Tous ces êtres joyeux, compagnons du plaisir,
Prêts à prendre leur part des pleurs, de la souff-
[rance,

Offrant d'autres amours en parlant d'espérance,
Comme si l'amour vrai pouvait se remplacer...
Douce peine du cœur que rien ne peut chasser !

Je termine ces citations par ces trois petites strophes fraîches et pimpantes, aussi remarquables par le choix de l'expression que par le mouvement du rythme qui est réellement ailé. C'est l'Esprit du matin qui chante dans les roseaux :

La nuit ruisselle,
Chaque étincelle,
Du sein des fleurs,
Joyeuse et folle,
Sur la corolle
Verse des pleurs.

L'onde limpide
Coule rapide
Sous le ciel bleu,
L'étoile veille
Quand tout sommeille
Sous l'œil de Dieu.

L'astre se lève,
Et d'un doux rêve
L'embrassement
Met dans notre âme
Comme une flamme
Du firmament.

Maintenant, qu'on me permette un mot de critique.

M. Lhomme aurait dû, suivant moi, dans un poème chrétien, laisser entièrement de côté la défroque usée du claci-