

et plus particulièrement de la Capitale. C'est là une bonne fortune que nos lecteurs, toujours avides des nouvelles se rattachant à l'art musical Européen, ne manqueront pas d'accueillir avec la plus vive satisfaction. Grâce à l'obligeance de nos deux correspondants, si bien renseignés, nos abonnés trouveront dorénavant dans le *Canada Musical* le résumé exact de tout ce qui intéresse l'art musical en Europe.

Nous sommes heureux d'apprendre que notre excellent facteur d'orgues Canadien, M. Louis Mitchell, est très-activement occupé en ce moment à la confection de trois orgues qui lui ont été commandées depuis quelques mois; l'un, à un seul clavier, pour la paroisse de St. Prosper, district des Trois-Rivières, — un autre à deux claviers et renfermant 15 jeux, pour la paroisse de l'Ange Gardien, district de St. Hyacinthe, — le troisième, plus considérable encore à deux claviers et 18 jeux, pour la chapelle des religieuses du Sacré-Cœur du Sault au Récollet. Bien que ces instruments (comme tous ceux du reste sortis des ateliers de M. Mitchell,) se distinguent par de rares qualités artistiques et l'excellence des matériaux qui entrent dans leur confection, celui destiné à la chapelle du Sacré-Cœur est particulièrement remarquable par d'ingénieuses combinaisons que l'intelligent facteur y a introduites, — combinaisons qui multiplient considérablement les ressources, déjà si variées, de l'instrument et en rendent le toucher à la fois facile et commode. Nous invitons MM. les Curés et les Vicaires, à l'occasion de leurs prochaines retraites, à examiner ces superbes instruments, — et nous souhaitons que l'habileté reconnue de M. Mitchell, jointe à son honnêteté proverbiale lui vaille de nombreuses commandes de la part des institutions et du clergé Canadien Français du pays.

CONSEILS D'UN PROFESSEUR

SUR

L'ENSEIGNEMENT DU PIANO,

PAR

A. MARMONTEL.

(Suite)

Ce sentiment profond de la prédominance de l'art vocal dans l'interprétation de la mélodie pure nous fait souvent répéter aux élèves: Traduisez cette phrase, ces ornements d'une manière vocale.

C'est avec une grande discrétion et une réserve extrême qu'un virtuose, même bon harmoniste, doit se permettre d'ajouter des ornements de son invention au texte des maîtres. Il faut respecter la *pensée intégrale*, à moins, comme le fait judicieusement observer Zimmermann, qu'il ne s'agisse de compléter une progression harmonique, une succession forcément interrompue par le compositeur, faute d'avoir eu à sa disposition, à l'époque où l'œuvre a été écrite, les sept octaves du clavier moderne. Si le professeur est harmoniste et compositeur lui-même, il pourra accomplir ce travail additionnel.

Quant à toucher au texte, quant à l'agréments d'arabesques, il faut avant de s'y décider se sentir très-bon harmoniste et de plus initié aux différents styles des maîtres, pour ne pas compromettre l'œuvre par des anachronismes, des contre-sens. Certaines broderies charmantes chez Riedl,

Hummel et Chopin, serait de lourdes fautes de goût, appliquées à des andantés de Haydn, Mozart ou Beethoven.

Dans les passages rapides et de nombres irréguliers, on évitera de scander d'une manière sensible les différentes divisions, qu'il faut fondre dans un ensemble parfait et une égalité irréprochable. Nous faisons la même recommandation pour les ornements légers, délicates, pour les fines broderies qui contournent la mélodie, et l'enveloppent d'un réseau transparent; la basse doit alors conserver son mouvement régulier, symétrique, servir de régulateur, et de métronome harmonieux.

L'on ne doit jamais, à de très-rare exceptions près, changer l'harmonie, modifier les basses voulues par le compositeur. Toucher à une œuvre d'imagination, la tronquer, la morceler, est presque un sacrilège musical. Souvent des coupures maladroites sont de véritables mutilations; sous prétexte d'émonder certaines apertures harmoniques, on risque d'enlever aux traits leur saveur originale, douloureuse ou sauvage.

Les exceptions permises sont donc très-rares. On pourra, par exemple, réduire à une durée déterminée des œuvres trop développées pour un concert, ou encore choisir comme pièces de concours. On peut encore modifier l'écartement des basses, tout en respectant l'harmonie du compositeur, dans les passages d'une texture trop espacée pour des mains délicates ou manquant du développement nécessaire pour attaquer avec sûreté des traits de force et de bravoure, des accords frappés ou arpégés qui dépassent l'étendue normale de l'octave.

Du trille.

Le trille, que souvent on désigne à tort sous le nom de *cadence* (1), est un ornement qui consiste dans la succession régulière de notes à distance de seconde supérieure, mineure ou majeure, suivant la succession diatonique ou chromatique du passage. Les notes qui portent le trille désigné par *tr* servent de base à cet ornement et sont la note principale sur laquelle s'appuie le trille.

Les battements doivent être réguliers, égaux, clairs, rapides et plus ou moins prolongés suivant la valeur, la durée intégrale de la note agrémentée par le trille.

Il faut toujours commencer très-lentement l'étude du trille, puis accélérer graduellement la vitesse des battements en augmentant et diminuant le son, si la durée du trille permet cette étude de sonorité.

Le trille *tr* commence et finit sur la note qui porte le signe *tr*. La note initiale la plus basse; la note principale en un mot, est celle qui porte le signe *tr*, la note auxiliaire, ajoutée à distance de seconde mineure ou majeure mais jamais augmentée, est la note diatonique supérieure.

Depuis quelque années, il est d'usage que le compositeur écrive en toutes notes la préparation du trille et aussi le mode de terminaison qu'il désire. Autrefois, les formules de préparation et de terminaison étaient facultatives, comme le dit très-bien Herz dans son excellente Méthode.

Zimmermann, dans son Encyclopédie, donne de nombreux exemples de préparations et de terminaisons, les Méthodes d'Adam et de Lemoiné en contiennent aussi d'intéressantes.

L'étude mesurée du trille, tel qu'on le trouve indiqué dans les Méthodes de chant de Manuel Garcia, Damoreau, G. Duprez, etc, est un excellent travail. On procède alors en rythmant successivement les temps par groupes de

(1) La cadence mélodique et la cadence harmonique ont des repos, des temps d'arrêt dans une forme déterminée qui ponctuent le discours musical. Le trille, si souvent placé comme ornement brillant, trait final sur la cadence, est improprement désigné par un nom qui ne lui appartient pas, il orne la cadence mais n'est pas la cadence même.