

Mendelssohn.—Consistance, logique, proportions.

- 1.—Donne du brio, de la fougue, de la rapidité dans l'exécution et de l'adhérence au clavier, tout en développant une touche chantante.
- 2.—Grâce, élégance. style lié, *legato*.

Schubert.—Pureté.

- 1.—Avance l'élève dans les difficultés techniques, donne, dans une même proportion, un beau toucher et un beau son, cultive à un haut degré le sentiment de l'expression.
- 2.—Idéalise la beauté de l'âme plus que la perfection des formes.

Schumann.—Intelligence.

- 1.—Familiarise avec l'usage de la syncope et la nécessité absolue d'un phrasé bien défini, développe un style large et magistral.
- 2.—Cultive l'intelligence et contre-balance les tendances énervantes de l'âme.

Chopin.—Sentiment.

- 1.—Développe l'exécution mécanique, donne de la bravoure et la met en contraste avec le cantabile. Inspire le sentiment lyrique.
- 2.—Fait du sentiment l'expression par excellence.

Grieg.—Indépendance.

- 1.—Inspire un profond sentiment, donne au rythme du sens et de l'accentuation. *Fait* un style pittoresque original dans les effets.
- 2.—Combat les conventions absolues dans la forme, a horreur du lien commun, développe l'individualité du style.

L'ÉTUDE DE L'ORGUE A MONTRÉAL

Si nous reportons notre esprit à quelque dizaine d'années en arrière, nous voyons combien l'étude de l'orgue était alors négligée à Montréal.

C'est à peine si l'on connaissait, *au sens musical du mot*, ce noble instrument, inventé pour le silence religieux des temples avec le recueillement desquels, sa voix grave, sévère, solennelle, admirablement s'harmonise.

On considérait alors l'orgue comme un instrument d'accompagnement, quelque peu incapable de *se maintenir seul* s'il n'était aidé de la maîtrise du maître de chapelle.

Aujourd'hui encore, l'on croit bénévolement qu'une personne qui touche du piano peut jouer de l'orgue, sans qu'aucune préparation ou étude spéciale soit venue seconder, compléter, les naturelles dispositions dont elle pouvait se trouver douée.

C'est là une grave erreur.

On ne *pianotise* pas sur l'orgue ; l'émission du son s'y fait différemment, que sur le piano ; elle y est calculée sur d'autres bases, d'après d'autres principes et, tôt ou tard, — plutôt tôt que tard — l'organiste improvisé l'apprendrait à ses dépens.

Nul instrument ne demande plus de science, de pratique ; nul ne déploie plus de magnificence, de richesse sérieuse dans l'ornementation de son chant calme et noble. Aucun ne transporte l'âme, et ne tend à la rapprocher de Dieu avec autant d'intensité ; aucun ne la pénètre et ne l'émeut avec autant de ferveur.

Il a toutes les tendresses des infiniment doux, toutes les énergies, toutes les volontés des puissants et des forts.

L'orgue ; c'est le pèlerin qui prie, seul, là-bas, dans la lande, pendant que le soleil lentement à l'horizon, éteint, évanouit, les ors brunis de ses rayons. C'est encore la voix d'un peuple qui agenouillé chante les louanges du Seigneur. C'est le murmure de tout ce qui est tendre, de tout ce qui est grand.

Les maîtres avant et depuis Palestrina, jusqu'aux contemporains tels que Guilmant, Widor, Salomé, etc. etc., nous offrent, dans leurs compositions, des morceaux d'une richesse mélodique incomparable.

Aussi, grand est maintenant le nombre de ceux qui, depuis quelques années, se dédient à cet instrument, pour l'étude duquel, de petites orgues d'une grande puissance de son sous un très petit volume, ont été spécialement fabriquées, afin de faciliter aux commençants la pratique des débuts.

Pour nous, nous ne pouvons qu'encourager de toutes nos forces un semblable mouvement que nous ne faisons aujourd'hui qu'indiquer, nous réservant le soin de l'étudier, de le guider même, par une série d'articles spéciaux.

DE L'EXPRESSION DANS LA MUSIQUE VOCALE

Toute œuvre lyrique a pour fondement un récit ou une action. Sous quelque forme qu'elle se présente, la musique ne doit ni retarder celle-ci, ni entraver celle-là.

Liée intimement avec la parole, l'une et l'autre s'imposent de mutuelles concessions. La phrase grammaticale suit les inflexions de la mélodie qui, à son tour, s'abstient de porter aucune atteinte grave à sa construction régulière.

Toutes deux sont des interprètes subordonnées de l'idée. Asservies à l'idée, la parole et la musique se maintiennent dans leurs rapports sur le pied d'une égalité parfaite.

La prédominance de l'une ou de l'autre est déterminée par la situation. Supposez une scène de passion exaltée ; des transports de sentiments doux ou de colère. La musique pure devra nécessairement céder le pas. La mesure perdra toute régularité, le rythme s'effacera, il n'y aura plus de chant proprement dit. Les Italiens seuls ont osé traiter en vocalises les élans spontanés du cœur humain.

Il en sera tout autrement si l'action, en se déroulant, présente un aspect différent. S'agit-il d'un chant d'amour, d'un cortège triomphal ou guerrier, d'une épithalame ou de strophes empreintes d'une touchante résignation, la musique reprendra le dessus.

Je fais appel à ceux qui ont entendus les chants passionnés de *Lohengrin*, de la *Walkyrie*, la marche et les strophes des *Maîtres Chanteurs*, enfin l'air d'adieu de Didon dans les *Trois de Berlioz*. Ce sont là des types proposés par le génie à notre admiration qui d'ailleurs ne ressemblent en rien aux pages désordonnées de *Tristan et Yseult*.

Le but de l'opéra, dit Wagner, doit être d'exprimer une "idée dramatique". La musique n'est qu'un moyen de le faire "plus fortement et plus complètement."

Sans doute, comme la poésie elle-même ; comme aussi, quoique à un degré très inférieur, la pompe décorative, le choix heureux des costumes, l'économie de la mise en scène. On a souvent et très à la légère attribué à Wagner des vues plus étroites. Là dessus ses disciples le comprennent plus mal peut-être que ses adversaires. Ceux-là du moins, s'ils condamnent ses tendances, acceptent dans ses ouvrages les morceaux rythmés symétriquement d'après les formules traditionnelles, c'est-à-dire ce qu'ils renferment d'exclusivement musical. Au surplus, s'il n'était vrai que nos réformateurs d'opéra, depuis Gluck, aient prétendu asservir complètement la musique au poème, nous n'aurions pas à leur en témoigner beaucoup de reconnaissance, car ils auraient tué la mélodie.

Certes, il n'en est pas ainsi. Nulle part, la mélodie ne découle avec plus d'abondance que dans ces compositions lyriques où les adorateurs des vieilles idoles ont tant de peine à l'apercevoir.

L'ancien opéra, comprenant une suite de morceaux disparates reliés entre eux par des récitatifs, ne put jamais, par cela même, atteindre à l'unité d'expression. Toujours un épisode ou une particularité quelconque, attirant sur soi l'attention, brillait aux dépens de l'ensemble. Heureux quand ce n'était pas le ballet ou un accessoire décoratif. Qui n'a entendu la Bénédiction des *Huguenots*, le prélude du Mancenillier de l'*Africaine*, la marche du *Prophète* et l'évocation des nonnes de *Robert-le-Diable* ? Si nous descendons d'un degré, si nous examinons les productions d'ordre quelque peu inférieur, telles que le *Trouvère* et son "miserere," *Rigoletto* et son quatuor, la *Favorite* et son duo, *Faust* et le chœur des soldats, la *Juive* et l'air d'Eléazar, *Hamlet* et le divertissement du printemps suivi de la ballade scandinave "Neckens polka", les mêmes observations nous viendront à l'esprit.

(A suivre.)