

Technical and Bibliographic Notes / Notes techniques et bibliographiques

The Institute has attempted to obtain the best original copy available for scanning. Features of this copy which may be bibliographically unique, which may alter any of the images in the reproduction, or which may significantly change the usual method of scanning are checked below.

L'Institut a numérisé le meilleur exemplaire qu'il lui a été possible de se procurer. Les détails de cet exemplaire qui sont peut-être uniques du point de vue bibliographique, qui peuvent modifier une image reproduite, ou qui peuvent exiger une modification dans la méthode normale de numérisation sont indiqués ci-dessous.

- Coloured covers /
Couverture de couleur
- Covers damaged /
Couverture endommagée
- Covers restored and/or laminated /
Couverture restaurée et/ou pelliculée
- Cover title missing /
Le titre de couverture manque
- Coloured maps /
Cartes géographiques en couleur
- Coloured ink (i.e. other than blue or black) /
Encre de couleur (i.e. autre que bleue ou noire)
- Coloured plates and/or illustrations /
Planches et/ou illustrations en couleur
- Bound with other material /
Relié avec d'autres documents
- Only edition available /
Seule édition disponible
- Tight binding may cause shadows or distortion
along interior margin / La reliure serrée peut
causer de l'ombre ou de la distorsion le long de la
marge intérieure.

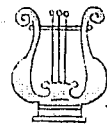
- Additional comments /
Commentaires supplémentaires:

Pagination continue.

- Coloured pages / Pages de couleur
- Pages damaged / Pages endommagées
- Pages restored and/or laminated /
Pages restaurées et/ou pelliculées
- Pages discoloured, stained or foxed/
Pages décolorées, tachetées ou piquées
- Pages detached / Pages détachées
- Showthrough / Transparence
- Quality of print varies /
Qualité inégale de l'impression
- Includes supplementary materials /
Comprend du matériel supplémentaire

- Blank leaves added during restorations may
appear within the text. Whenever possible, these
have been omitted from scanning / Il se peut que
certaines pages blanches ajoutées lors d'une
restauration apparaissent dans le texte, mais,
lorsque cela était possible, ces pages n'ont pas
été numérisées.

L'ART MUSICAL



REVUE MENSUELLE CANADIENNE

Paraissant le 15 de chaque Mois

Propager les saines notions de l'art musical
 relever le niveau du goût
 défendre les intérêts de l'art

VOL. I

MONTREAL, NOVEMBRE 1896.

No 2

ABONNEMENT

UN AN (VILLE) \$1.15
 (CAMPAGNE) 1.00
 LE NUMÉRO 10 CTS

ADRESSER LES ABONNEMENTS

BOITE POSTALE No 2181, MONTREAL

SOMMAIRE DU NUMERO

CAUSERIE MUSICALE.
 DÉFINITION ET OBJET DE LA MUSIQUE.
 MONTREAL.
 CORRESPONDANCE D'EUROPE.
 CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE.
 NOUVELLES DE PARTOUT.
 PÉDAGOGIE MUSICALE.
 SOIRÉES, CONCERTS.
 NÉCROLOGIE.
 LE PLAIN-CHANT et la MUSIQUE MODERNE.
 NOTES ET INFORMATIONS GÉNÉRALES.
 L'ORGUE | ÉTUDES
 LE PIANO |
 RÉMINISCENCES SUR MENDELSSOHN.
 CONSIDÉRATIONS SUR L'ART MUSICAL AU
 CANADA.
 LES HÉROÏNES DE WAGNER.

MUSIQUE

DANSE POLONAISE -- par R. THOMA
 BERCEUSE ----- par A. HJINSKI

VOIR DÉTAIL DE NOS PRIMES.



MADAME ALBANI

L'ART MUSICAL

R. OCT. PELLETIER
ENSEIGNEMENT DU
Piano, de l'Orgue et du Plain-Chant
23 RUE MANSFIELD. - MONTREAL.

D. DUCHARME
ENSEIGNEMENT DU PIANO
No. 156 RUE BLEURY
MONTREAL.

ACHILLE FORTIER
PROFESSEUR
DE CHANT
No 744 1/2 RUE SHERBROOKE

ARTHUR LETONDAL
PIANISTE
Enseignement du piano, de l'harmonie, du
contre-point et de la fugue.
2441 Rue Ste-Catherine. - Montreal.

F. JEHIN-PRUME
*Violoniste de Sa Majesté le
Roi des Belges*
Professeur de Violon et d'Accompagnement.
S'adresser aux salles de PIANOS PRATTE.

MELLE LERICHE
PROFESSEUR de Chant (méthode Italienne), Piano
et Violon.
Conditions: de deux à cinq piastres par mois.
Classe de Chant pour Dames, à raison d'une piastre
par mois.
No 286, RUE ST-DENIS

WINDSOR CONCERT HALL
Attenant à l'Hotel Windsor
DOMINION SQUARE. - MONTREAL.
Cette magnifique salle dont les qualités acoustiques
sont incomparables contient
1300 Sièges ou Fautouils

ALEXIS CONTANT
PROFESSEUR DE MUSIQUE
178, RUE ST-HUBERT

JOSEPH SAUCIER
PROFESSEUR
DE MUSIQUE
No 72, RUE VITRE

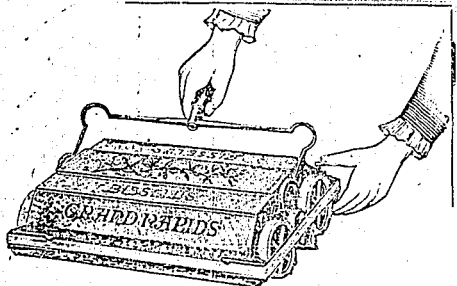
Elle est admirablement construite, et peut être utili-
sée pour Concerts, Bals, Réunions Artistiques ou
autres, Banquets, Bazaars ou Entreprises de Cha-
rité. La lumière qui y règne à profusion y permet les
Expositions de Tableaux et généralement toute
cérémonie ou solennité d'un ordre quelconque.
Pour conditions et termes, s'adresser à Mr. George
J. Sheppard, Directeur, 1676 rue Notre-Dame, ou à sa
résidence personnelle, 106 rue de l'Université.

E. CLARK
PROFESSEUR DE PIANO, ORGUE
ET VIOLON
110 RUE ONTARIO

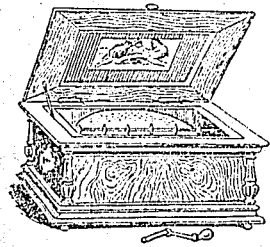
ALEX. M. CLERK
300, ST-HUBERT
Enseignement du Chant

BALAIS A TAPIS....
Nouveau patrons. Prix \$2.50, \$3.00, \$3.50
SECHOIRS A RIDEAUX, se ployant.
Prix \$3.50, \$4.00, etc., etc., chez
L. J. A. SURVEYER
16, Rue St-Laurent, - - MONTREAL

ARCHIVES DES MAITRES DE L'ORGUE
DES XVIe, XVIIe & XVIIIe SIECLES
Édition à l'usage des Organistes et des Amateurs
PUBLIÉE D'APRÈS LES MANUSCRITS ET ÉDITIONS AUTHENTIQUES, AVEC ANNOTATIONS
ET ADAPTATIONS AUX ORGUES MODERNES
PAR
ALEXANDRE GUILMANT
Organiste de la Trinité, à Paris
NOTICES BIOGRAPHIQUES PAR ANDRÉ FINKO



Boites a Musique



Ces charmants petits instruments jouent seuls toutes
sortes de morceaux, valse, polkas, opéras, chants, etc.
Ils charment les cœurs des longues veillées et remplac-
ent l'orchestre si l'on veut danser. Le nombre d'airs
est illimité. Mécanisme simple et solide.

PRIX \$8.00 A \$200.00
Ecrire à la
CIE DE PIANOS PRATTE, 1676 rue Notre-Dame
MONTREAL.

Cette collection, qui sera importante, est conçue à un point de vue purement pratique. Aux
textes des maîtres reproduits avec une scrupuleuse exactitude, s'ajouteront quelques nuances
d'exécution et de registration précieuses aux organistes encore peu familiarisés avec le style de
certains maîtres anciens et surtout avec la façon de registrer leurs œuvres. Toutes les pièces ont
été remises en partition d'après la *tablatore*, par M. Alex. Guilmant, et sont pour la plupart
inédites. Une part prépondérante sera donnée à la publication des œuvres des *maîtres français*
du XVIIe et du XVIIIe siècle.

L'édition se fera par volumes de 120 pages environ, publiés par livraisons de 32 pages grand
in-4° raisin.
Le prix du volume par souscription est de 10 francs.
Toute reproduction par copie, gravure ou autographie, sera rigoureusement interdite.
L'ouvrage comprendra les œuvres complètes de Titelouze (publiées dans les premières
livraisons):
1. Les Hymnes de l'Eglise: *Ad cenam Agni providi*, 4 versets. *Anno Christe secu-*
lorum, 2 versets et *Amen*. *A solis ortus cardine*, *Ave maris Stella*, 4 versets. *Conditor alme*
siderum, 3 versets. *Exultet cœli laudibus*, 3 versets. *Pange lingua gloriosi*, 3 versets. *Iste*
confessor, 3 versets. *Urbs Hierusalem beata*, 3 versets. *Ut queant laxis*, 3 versets. *Veni Creator*
Spiritus, 4 versets.

2. Le Magnificat, suivant les 8 tons (7 versets pour chaque ton).

Presque toutes ces œuvres pourront aussi se jouer sur l'harmonium.

On peut souscrire pour les ARCHIVES DES MAITRES DE L'ORGUE à la
CIE DE PIANOS PRATTE, 1676 RUE NOTRE-DAME,
MONTREAL.

TYPOGRAPHIE RAILWAY & COMMERCIAL PRINTING CO., MONTREAL



Vol. I.

MONTREAL, NOVEMBRE 1896.

No. 2.

COLLABORATEURS :

MM. R. OCT. PELLETIER
F. JEHIN-PRUME
ARTHUR LETONDAL
ACHILLE FORTIER

M. ERNEST GAGNON
Mlle VICTORIA CARTIER
MM. ED. MAC-MAHON
DR. S. DUVAL

Donc aujourd'hui pas de sermon, cependant je remercie d'avance ceux de mes lecteurs qui m'enverraient quelque communication à ce sujet.

:

CAUSERIE MUSICALE

DES artistes anglais, l'autre jour devant moi, se plaignaient de l'indifférence, de l'apathie du public Canadien-français en matière de musique classique. "A quoi demandaient-ils, à quoi attribuer ce sentiment qui se chiffre par une abstention presque complète de l'élément français lors de l'audition d'un concert? Quelles en sont les causes, les motifs?"

Est-ce insuffisance de réclame, prix trop élevés, salle située trop loin du centre?

Pas du tout; des annonces sont faites dans vos journaux comme dans les autres, vos compatriotes se rendent très bien à l'Académie ou au Queen pour y voir un homme qui n'a d'autre mérite que d'en avoir assommé un autre, quant aux prix, je vous ferai remarquer que ce sont ceux, à quelques légères différences près, que perçoivent les deux théâtres ci-dessus précités. Non non ajoutaient-ils sous forme de conclusion, vos Canadiens-français ne sont ni amateurs ni connaisseurs, la grande musique les fait bailler aux corneilles, ils ne la comprennent point, et naturellement s'abstiennent. La grande majorité de ceux qui assistent à nos concerts sont Anglais Monsieur."

Et j'avais beau donner les raisons les plus spécieuses sous la forme la plus éloquente, je ne pus les convaincre; et cela je crois pour une bonne raison: c'est que, au fond, je n'étais pas très convaincu moi-même, du moins quant aux motifs de l'abstention, et non des aptitudes artistiques de mes chers compatriotes qui ne le cèdent en rien à personne.

:

Notre publication est jeune, et le jour de sa naissance n'est pas de nous suffisamment éloigné pour qu'elle puisse se permettre de morigéner ses lecteurs qu'une mercuriale de ce genre effaroucheraient peut-être. Et puis, nos intentions, encore qu'absolument désintéressées, pourraient être méconnues, travesties, pour le moins mal comprises, aussi, pour cette fois nous abstenons-nous; mais nous grandirons je l'espère, et le public qui aura eu le temps de nous connaître, pourra dès lors nous accorder un peu de sa confiance, et ajouter plus de créance à nos avis ou à nos conseils.

Le concert valait la peine vraiment qu'on l'entendit, et le compte-rendu que plus loin nous en donnons prouvera, que ceux qui se sont abstenus, étaient loin d'avoir raison.

Si je tiens à en reparler, c'est afin de relever un des arguments donnés contre notre race, à savoir: "que les Anglais sont de meilleurs appréciateurs que nous, et que leur assiduité aux concerts le prouve surabondamment.

Je sais bien ce qu'il y aurait à répondre à semblable affirmation, mais la place ici me manque; je craindrais du reste d'être oiseux. Personnellement, ma conviction était depuis longtemps faite, mais vous me voyez enchanté de l'avoir vue magnifiquement corroborer par le fait suivant.

Le programme de la première soirée comportait le grand air de la *Flûte Enchantée* de Mozart, or, au lieu de ce chef-d'œuvre, une cantatrice, oh! combien peu, vint nous servir une valse à roucoulares très quelconque, bonne tout au plus à faire les délices d'un café-concert.

La salle, composée en majorité d'Anglais — je tiens essentiellement à le reconnaître — s'était jusque là montrée très chiche de ses applaudissements éclata alors en bravos, et la... cantatrice fut rappelée, et la valse fut bissée, honneur que n'eurent point l'étincelant *Carnaval Bohémien* de Dworäk, la *Symphonie No 5 de Beethoven*, ni la *Rhapsodie Espagnole* de Liszt, d'une couleur si intense, si impressionnante, qu'à l'entendre, j'ai revécu, pendant quelques instants, une partie de mes souvenirs.

J'avais près de moi un de nos meilleurs professeurs, et le pauvre homme, indigné, désolamment cachait sa tête dans ses mains ne sachant que répéter "c'est choquant, c'est choquant." Et vous pouvez me croire, moi qui le connaît, ce simple adjectif devait prendre dans son esprit des proportions superlatives....

Effectivement, c'était choquant, hurlant même, et je regrettais bien de n'avoir pas là un de mes interlocuteurs du matin; je le regrettais infiniment, car je suis maintenant intimement persuadé que la majorité des auditeurs "presque tous Anglais Monsieur" s'en sont retournés bénévolement convaincus qu'ils venaient d'entendre de la musique de Mozart. Et ce qui doucement m'incite à le croire, c'est que le lendemain, le principal organe anglais de la cité, annonçait gravement à ses lecteurs, que l'air de la *Flûte Enchantée* avait été supérieurement chanté par Mme Marie Decca. — Je cite textuellement "The labors of the orchestra were lightened by an aria from the Magic Flute brilliantly sung by etc..."

Et voilà. Pensez-vous que ça vaille la peine d'un commentaire?

DEFINITION ET OBJET DE LA MUSIQUE

LA musique est la représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes au moyen des combinaisons variées de la mélodie, de l'harmonie et de la science instrumentale.

Les intermédiaires sensibles qu'emploie le compositeur pour agir sur nous se nomment sons.

Entendus successivement et enchaînés selon certaines lois, les sons servent d'élément à la phrase mélodique; entendus simultanément et réunis d'après leurs affinités ils constituent l'harmonie. L'instrumentation consiste dans le choix judicieux des timbres qui, groupés en petites bandes ou familles ayant chacune son caractère propre, concourent à former ce que nous appelons l'orchestre symphonique.

Il résulte de notre définition que la musique n'a pas spécialement pour objet de plaire. Le musicien comme le poète a le droit de se livrer à sa fantaisie. S'il lui convient d'exprimer en son langage un sentiment profond, d'éveiller en nous de nobles pensées, de décrire à sa manière un tableau pittoresque, nous devons le suivre sur son terrain, chercher à le comprendre et, si notre faiblesse ou le défaut de préparation nous rendent incapables de cet effort, gardons-nous d'accuser de folie ceux qui nous ont devancés dans la voie ouverte par l'initiateur, car, pour eux, nous sommes le *profanum vulgus* qu'aucun rayon n'attire, nous sommes les esclaves des jouissances faciles.

L'art musical a son principe dans la préexistence d'une faculté esthétique par laquelle nous percevons les rapports des sons, et qui, en faisant naître à leur occasion dans notre esprit des idées plus ou moins réflexes, nous inspire de nobles enthousiasmes. De tous temps, la musique a célébré la loyauté, la bravoure, le patriotisme, l'amitié, l'amour et le dévouement. Sa mission sociale n'a jamais été méconnue.

Tous les peuples ont leurs airs nationaux; tous possèdent un fonds mélodique dans lequel nous retrouvons un reflet de leurs mœurs.

Qui osera rabaisser la musique au niveau d'une distraction frivole?

Qui lui contestera sa haute moralité? Ceux-là sans doute, qui, au même titre, proscrieraient la poésie, la littérature et l'histoire, les utilitaires sans scrupule auxquels nous sommes redevables du mercantilisme qui tarit aujourd'hui dans leurs principes les plus généreuses initiatives. Eux seuls pouvaient réduire à une simple opération commerciale un acte essentiellement désintéressé; celui par lequel un homme de génie saisit ses concitoyens des productions de son intelligence.

L'art n'a pas été spécialement créé pour servir de délassement aux sociétés désœuvrées. Son but n'est pas précisément d'occuper les loisirs des habitants de nos cités.

S'il n'avait pour objectif que de chatouiller nos sens par l'attrait passager d'une volupté raffinée, nous ne croirions pas à sa noblesse; nous n'avons pas besoin d'être bercés comme des enfants. Nous voulons qu'il exerce sur l'âme son empire par la vertu de l'idéal et qu'il entretienne en nous une sorte d'exaltation tempérée qui est la source de toute grandeur morale. Nous voulons qu'il nous attendrisse ou nous fasse frissonner d'allégresse comme cette page d'Edgar Quinet qui en est la glorification superbe :

« Le tintement de la cloche se perdait déjà en mourant dans l'air quand, à sa place, un doux gazouillement se fit entendre, comme le matin gazouillent, dans le nid, sur un cyprès, les petits du rossignol qu'éveille le premier crépuscule. Ceux qui interrompaient ainsi le silence du monde naissant, c'était le peuple ailé des âmes qui se nourrissent de beaux sons, et

« cherchent dans l'univers la musique des choses. Ils devaient un jour s'appeler Guy d'Arezzo, Palestrina, Pergolèse, Mozart, Beethoven. A ce moment, ils prêtaient l'oreille aux bruits sourds, inarticulés qui traversaient les limites, tristes et rêveurs, comme ceux qui cherchent une chose et ne peuvent la trouver, car tous portaient dans leurs mains une viole; mais chacune de ces violes n'avaient qu'une corde d'airain et ils ne savaient où découvrir celles qui manquaient et dont ils avaient le pressentiment.

« De loin en loin, l'un d'eux tirait de son instrument une note qui ressemblait à un soupir des choses; aussitôt les autres répétaient ce soupir; après quoi, découragés et la tête basse, ils retombaient dans l'éternel silence. Lors le pèlerin vint à la trouver, le plus hardi d'entre eux, celui qui devait être Beethoven, se détacha de ses compagnons. O barde! dit-il, apprends-moi comment se plaint le vent sur les vagues de la mer? Quel est le titillement de la lumière naissante? Qu'as-tu entendu dans le silence des déserts? Comment raisonne la douce parole humaine dans le cœur des vivants? Quel est le son d'un cœur qui se brise? A quoi ressemble le soupir d'une âme occupée à contempler le jour naissant? Quel est le gémissement de celle qui s'attarde dans la nuit?

« Sans rien répondre, le Maître prit la viole; en tira un accord dont frissonna le cœur de ceux qui l'entendirent. Tous essayèrent de l'imiter, mais n'ayant pu y réussir, leurs yeux se voilèrent de tristesse. De tous ceux qui habitaient les limbes, ils étaient, sinon les plus misérables, du moins les plus comblés de désirs. Leurs gémissements semblaient être la meilleure partie de leur art.»

—Quelques anecdotes peu connues sur Rossini. Un jour, un anglais se présenta chez lui en ces termes: «Maître, je suis venu tout exprès à Paris pour vous voir...» — Ah! très bien, répliqua Rossini en se cambrant et en se plaçant au milieu de la salle. Vous pouvez faire le tour!

:

—Dans une soirée, la Patti, alors à ses débuts, chanta devant le maître l'air du *Barbier de Séville*. Strakosh était au piano. La jeune cantatrice et son accompagnateur rivalisèrent, paraît-il, de virtuosité pour ajouter au texte des traits et des fioritures de leur façon. Rossini applaudit beaucoup et s'approchant de la Patti: «Il est charmant ce morceau, dit-il; de qui est-il?» Et comme l'artiste interloquée, répondait en balbutiant: «Mais, maître, c'est... le *Barbier!*» l'illustre compositeur lui prit gentiment le menton en disant: «Toujours espiègle, cette petite!»

:

—Ses mots étaient parfois cruels. Liszt lui ayant demandé la faveur de lui soumettre son poème symphonique *Les Préludes*, qu'il venait de composer. Rossini écouta attentivement l'œuvre, et lorsque l'auteur, ruisselant, quitta le piano, le maître, pour tout éloge, s'écria avec enthousiasme: «Quels doigts!»

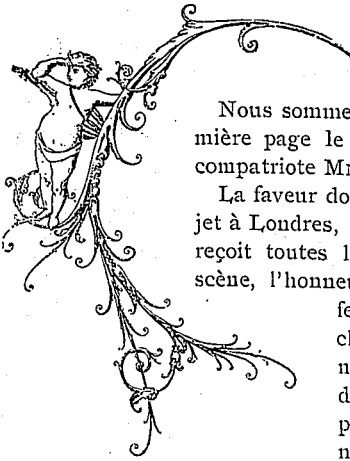
:

—Une perle cueillie dans une petite publication musicale de notre beau pays.

M. X... — nous tairons le nom — professeur et chanteur de notre ville, peut être comparé à une violette qui s'est épanouie dans l'ombre...

Joli, ça.

MONTREAL



Nous sommes heureux de donner en première page le portrait de notre éminente compatriote MME ALBANI.

La faveur dont elle est actuellement l'objet à Londres, les applaudissements qu'elle reçoit toutes les fois qu'elle apparaît en scène, l'honneur insigne de chanter aux festivals de la Reine, sa prochaine arrivée au Canada, nous ont parus des motifs d'actualité plus que suffisants pour qu'à son beau talent, nous payions ce modeste tribut de sympathie.

Anton Seidl et son orchestre ont maintenu leur réputation au concert du 23 octobre.

L'ouverture de Dvorák, *Carnaval Bohémien*, morceau étrange d'une inspiration si saisissante et si spontanée, fût exécuté avec le brio, le fini, qu'exigent ces sortes de compositions auxquelles le public est encore loin d'être accoutumé.

Le rouet d'Omphale de Saint Saëns, a ravi l'auditoire. Il serait difficile de mieux interpréter cette œuvre si piquante d'originalité et d'une couleur si descriptive.

La seule note vraiment discordante de cette soirée fut Mlle Marie Decca, et la meilleure chose, qu'à son égard nous puissions faire, est de n'en point parler. — Nous n'analyserons donc rien de ce qui peut constituer son talent, nous dirons seulement combien se trouvait....déplacée, la valse quelconque de café-concert qui nous fut servie — et Dieu sait comme ! — en lieu et place du grand air de la *Flûte enchantée*. Le public n'a guère paru s'apercevoir du changement et, remarque caractéristique, ce fût le morceau que l'on applaudit le plus. — Il nous semble pourtant que de Mozart à Beethoven il y a une belle marge. Ce n'en constituait pas moins un contraste choquant, et une immixtion contre laquelle il nous a paru nécessaire de nous élever.

Le morceau de rappel si goûté de la galerie, n'était autre chose qu'une série de vocalises en écho, de *gargarismes* dirions-nous, sans valeur musicale aucune.

La *Rhapsodie Espagnole* de Liszt, telle qu'orchestrée par Anton Seidl, est un beau spécimen d'instrumentation colorée et pittoresque, tant par le choix des timbres, que par la reproduction scrupuleuse d'effets de virtuosité particuliers.

Quant à Madame Rive-King, c'est une pianiste comme il nous a été donné d'en voir très peu. Je sais combien l'abus des superlatifs est grand lorsqu'on parle de musiciens ; mais ici vraiment, ils n'auraient rien de trop exagéré. L'excellente technique, le jeu brillant et d'une bravoure suffisante de cette artiste, ont donné un beau relief au *concerto* de Saint-Saëns.

Les deux premières parties de la *Symphonie en ut mineur* ont été très intéressantes et tout à fait dans la tradition des nuances et du mouvement. Quant au *scherzo*, il était quelque peu lourd ; on doit l'animer davantage, surtout à la coda.

Le programme Symphonique du 24 octobre était exclusivement consacré à Wagner. M. A. Seidl paraît avoir, des œuvres du maître allemand une connaissance profonde ; il semble là dans son élément, et il serait difficile, avec les moyens limités qu'il avait à sa disposition, de nous en donner une interprétation supérieure.

Toutefois, comme la meilleure des exécutions comporte toujours quelques critiques, celles que nous aurions à présenter, porteraient principalement sur la faiblesse numérique des violons qui se trouvaient, à de certains moments, noyés sous la masse instrumentale. Nous signalons aussi le manque de justesse des dessus du quatuor à cordes au début du *prélude de Lohengrin*. L'ouverture du *Tanhäuser*, les fragments des *Maîtres chanteurs*, de *Tristan et Yseult* et de *Siegfried*, quoique fort bien rendus, ne nous ont pas parus trouver auprès du public l'accueil auquel ils avaient droit ; en revanche, les applaudissements qui accueillirent l'exécution de la *ronde des Walkyries* furent nombreux et nourris.

Le "Boston Quintette Club" a fait de la métempsychose lors de son dernier concert du 29 dernier où, par suite de l'indisposition subite de M. P. Henneberg, il a dû se métamorphoser en quartette.

Le programme s'est nécessairement ressenti de ce contretemps, et l'auditoire n'a pas cessé que d'en être quelque peu déçu.

Si pourtant une compensation avait été possible, le public l'eût certainement trouvée dans la façon magistrale dont fût rendue, par le premier violon, M. Giacomo, la *Rhapsodie Hongroise* de Haïser, ainsi que dans l'impeccable exécution d'une *Toccatà* qui a valu à M. Blumenberg, le violoncelliste, des applaudissements aussi chaleureux que bien mérités. Quant au restant de l'interprétation, le mieux est, je pense, de le passer sous silence, nous contentant de noter en passant la désespérante faiblesse dont continue de faire preuve l'élément féminin qui, ce soir-là, était représenté par Mme Powell.

Il ne nous semble pas non plus, que les changements qui se font annuellement dans la composition de ce quintette soient faits pour en améliorer beaucoup l'ensemble.

Notre devoir parfois comporte de pénibles obligations. C'est ainsi, que pour renseigner le public sur la valeur — si valeur il y a — de la troupe anglaise d'opéra qui donne ses représentations au Monument National, nous avons été obligé d'assister, toute une soirée durant, à la torture de "*Il Trovatore*."

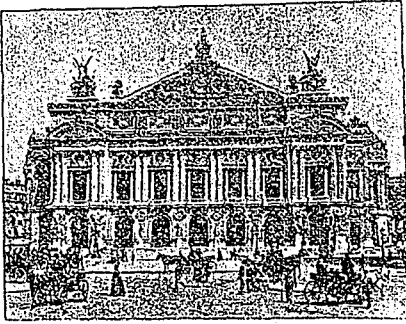
Les journaux anglais eux-mêmes, ont fait justice de la baroque traduction qui nous a été servie. Quant aux interprètes, à part Mme Senta qui n'est pas sans quelque valeur, nous n'avons rien à en dire, car

"Où il n'y a rien, la critique perd ses droits."

Assistance peu nombreuse d'où la belle société (suivant le vieux cliché) *brillait par son absence*. Les autres représentations ont été à l'avenant.

Le projet d'avoir pour l'hiver une troupe de comédie, est complètement abandonné. Nous avons toutefois lieu de penser qu'il va renaître sous une autre forme, puisque l'on parle de la création d'un fonds de garantie de \$10,000 destiné à faire venir au Théâtre Français une bonne troupe d'opéra.

Mme Bouit qui, il y a deux ans, avait su conquérir l'affection de notre public, ferait peut-être partie de la nouvelle troupe. — (*Sous réserves.*)



Paris, 25 octobre 1896.

PARIS

La saison musicale vient d'être brusquement interrompue par toute la série des fêtes données en l'honneur du Tsar. La vie artistique de Paris en a été comme suspendue et mes compatriotes qui ne font jamais rien à demi, s'étant pris d'un bel enthousiasme pour les hôtes couronnés que la Russie leur envoyait, en ont délaissé tout ce qui n'était pas lui, tout ce qui n'était pas elle.

En vérité, ce n'est pas que la musique ait absolument manqué puisque la *Marseillaise*, l'*Hymne Russe*, ont été joués des milliers et des milliers de fois. Mais ce n'est pas précisément de ce genre de musique dont nous nous montrons friands, et même était la compensation qui nous fut offerte lors de la réception de gala à l'Opéra, et du dîner à Versailles. Cependant, et en cela comptant malgré tout avec mon rôle de fidèle correspondant, je vous donne ci-dessous le maigre menu musical dont nous avons été régalez ces temps derniers.

A l'Opéra, où après des difficultés inouïes, je parvins à me procurer le plaisir de rester debout pendant de longues heures, je dus me tenir pour satisfait d'écouter les nombreux vivats dont on gratifiait les augustes hôtes.

Je conviens sans peine que c'est insuffisant.

Mentionnons en passant, la visite que fit le Tsar aux Invalides où, à l'orgue, M. G. Pierre joua l'hymne russe.

La réception à Versailles fut splendide, merveilleuse, mais la partie musicale, comme toujours, fut insignifiante. Mentionnons pour mémoire l'air des *laboureurs* chanté par M. Dolmas et deux ballades, par Mme Amel.

Mme Sarah Bernhart récita *La Nymphé au bois de Versailles* de Sully Prudhomme, et Réjane eût beaucoup de succès dans *Lolotte*. Les *jetés-battus* et les *Ronds de jambes* des étoiles du corps de ballet, Subra, Cléo de Mérode et Mauri, terminèrent le programme.

A l'Hotel de ville, le Tsar demanda *La fête chez Capulet* de Berlioz, son compositeur favori. Delsart joua un morceau de violoncelle, son instrument de prédilection.

La soirée de la Comédie Française éclipsa sans contredit toutes ses devancières.

L'empereur et l'impératrice s'en donnèrent à cœur joie. On les vit rire aux larmes dans les *Femmes savantes*. Ce charmant petit poème d'analyse du cœur qu'est le *Caprice* de Musset, leur plut infiniment, et il leur plut pareil, comme on dit chez nous, de le laisser voir.

Tout est donc bien qui finit bien, mais je serais charmé d'avoir autre chose de plus substantiel à vous mettre sous la dent pour votre prochain numéro.

— Le comité, partie musicale du Conservatoire, se compose de trois sections. Les mem-

bres honorables, qui sont : M. le ministre et directeur des Beaux-Arts, le directeur du Conservatoire et le directeur d'un théâtre. Les six membres nommés par le ministre : MM. Reyher, Massenet, Saint-Saëns, Paladilhe, Juncières et Réty.

Les trois professeurs du Conservatoire sont MM. Widor, Taffanel et Lenepveu, plus trois professeurs élus par leurs collègues. La section dramatique est composée de la même manière.

— On répète à l'Opéra le premier acte de *Messidor*. L'idée du drame *Messidor* se trouve dans les trois dernières pages du roman de *Germinal* par M. Emile Zola.

Le point de départ du ballet qui s'y est encastré est le développement d'une légende locale d'après laquelle l'Enfant Jésus jouant dans la vallée de Bethmale, tout le sable qu'il touchait fut converti en or, et c'est pourquoi depuis cette époque la rivière de l'Ariège charrie de l'or.

— Le concert annuel des chanteurs de St-Gervais a eu lieu le 27 dernier, salle Erard.

Le programme composé pour moitié, de chansons anciennes comportait en outre un oratorio de Carissimi, *La fille de Jephté*.

L'inspiration de cette œuvre du dix-septième siècle est d'une telle jeunesse que, quoique chantée en latin, elle ne perd rien de son intérêt.

L'œuvre avait comme interprètes Mlle Jeanne Raunay de la Monnaie de Bruxelles, et M. Lafarge de l'Opéra Comique. M. Bordes dirigeait.

Le succès a été très grand.

ROUEN — M. Louis Vierne a donné une séance d'orgue dans la salle des fêtes de l'Exposition de Rouen.

L'éminent virtuose a joué, devant un public d'élite qui ne lui a pas ménagé ses ovations, des œuvres de J. S. Bach, C. Saint-Saëns, la *Symphonie Gothique* de son maître Ch. M. Widor, qui a provoqué un grand enthousiasme, la *Pastorale* de C. Franck, la célèbre *Toccatà* de Widor et deux pièces de sa composition.

A l'issue du concert, les organistes de la ville et une partie du public, ont obligé M. Louis Vierne à exécuter, en plus du programme, l'*Angelus* et le *Carillon* de A. Marty et la *Fugue* en ré majeur de J. S. Bach.

BRUXELLES — La *Passion selon St-Mathieu* de Bach sera donnée aux concerts du Conservatoire.

— M. St-Saëns dirigea lui-même à la Monnaie l'exécution de ses nouvelles œuvres. Il prendra en outre part, comme pianiste, à différents concerts où seront exécutées des œuvres orchestrales et vocales de sa composition.

— Les concerts Ysaye promettent une saison sans précédent ; on y entendra tour à tour Raoul Pugno le pianiste français, Maurel le baryton, Mme Gulbranson la cantatrice norvégienne qui a rempli avec succès le rôle de Brunchilde à Bayreuth. Une des parties es

plus intéressantes sera, sans aucun doute, celle où M. Ysaye et César Thomson, les deux grands protagonistes belges du violon se feront concurremment entendre. M. Thomson jouera le concerto de violon de Brahms et les deux maîtres joueront ensemble le concerto pour deux violons de Bach. Pendant l'absence de M. Ysaye, M. Félix Mottl conduira l'orchestre.

La saison sera close par un festival en 4 journées, la dernière sera consacrée à l'exécution d'une cantate de Bach, et de la 9e Symphonie de Beethoven sous la direction de Hans Richter.

Le deuxième concert populaire serait conduit par M. Richard Strauss. Le violoncelliste Gérard s'y fera entendre.

— La maison Breitkopf organise une tournée belge avec l'orchestre Colonne de Paris.

— On montera prochainement la *Phryné la Princesse jeune*, et le ballet de *Javotte* de St-Saëns.

— La critique daube sur le *Barbier de Séville* que l'on commence à trouver "vieux jeu."

— La presse fait de grands éloges d'un jeune pianiste d'avenir ayant nom Mark Hambourg.

— Le Waux-hall vient de fermer ses portes. Lors du dernier concert, on a donné une *Marche triomphale en largo humorosque* d'A. de Greef, la jolie *Pentaïste canadienne* de Gilson, les *Fragments du Mort* de L. Dubois ainsi que sa *Marche des communiers bourgeois*.

— M. Edgard Tinel, directeur de l'Ecole de musique religieuse de Malines, est nommé professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire royal de Bruxelles.

— Le 9e festival a été l'objet d'un triomphe pour M. Leroux, l'auteur de *Brangeline*. On a entendu successivement les plus belles compositions de ce jeune auteur, notamment quatre nouvelles pièces pour piano, *Préambule*, *Mazurka*, *Valse de Ballet*, *Hongroise*, que l'éminente pianiste française, Mme Roger Mielos, a jouées avec un art parfait.

LONDRES — Les Anglais témoignent quelque velléité d'emboîter le pas aux Américains dans leur croisade contre l'élément artistique étranger. Seulement, à notre avis, le cas n'est pas le même. Les Américains, de par la constitution de leur race, et l'étendue de leur pays, ont des *ressources musicales* que l'Angleterre n'a jamais eues et n'aura jamais. Et puis, la musique anglaise, les grands musiciens anglais, on sait ce que c'est, n'est-il pas vrai ? puisque, rien qu'en parlant, *la ra-ra bonum de hay me* bruisse dans les oreilles.

ROME — Le ministre de l'instruction publique a institué au Lycée une chaire de plain-chant.

— Différentes feuilles quotidiennes annonçaient dernièrement, sous toutes réserves que Sa Sainteté le Pape Léon XIII, désireux de donner une distraction au nombreux personnel du Vatican, avait fait édifier un théâtre dans les

jardins du Belvédère. Nous pouvons les assurer que la nouvelle est parfaitement authentique, et nous ajouterons que le premier concert sera composé d'œuvres de Gounod, de Wagner et de Verdi.

Aucune femme, quelle quelle soit, ne sera admise.

BERLIN.—Sur la demande de nombreux amateurs, le *Chœur Philharmonique* (Directeur Siegfried Ochs) reprendra prochainement *Tranciens* de Tinol. Au programme de la saison se trouvent aussi la *Jephthé* de Carissimi, *der Hagesoltz*, une nouveauté d'Arnold Mendelssohn ; on projette aussi un festival Schubert, à l'occasion du centième anniversaire de la naissance du maître.

—*Scheherazade*, nouvelle composition de Rimsky-Korsakoff, est accueillie par le public avec beaucoup d'enthousiasme.

—*Mathusalemtha*, l'œuvre de *Naver Scharwenka*, qui vient d'être jouée renferme des morceaux d'une orchestration savante. Le livret se rapporte à une épopée de l'histoire des Goths. La musique se ressent beaucoup de l'école wagnérienne.

BAYREUTH. On aurait décidé de donner l'an prochain trois séries de représentations de la Tétralogie et huit représentations de *Parsifal* (sous réserves).

STRASBOURG.—L'union chorale monte la *Damnation de Faust* de Berlioz.

VIENNE.—A la suite des solennités musicales qui ont eu lieu à l'occasion de l'arrivée du Czar, Hans Richter a reçu de ce dernier une décoration russe, ainsi qu'un superbe cadeau qu'on lui fit remettre quelques jours après le concert. L'Empereur d'Autriche n'a pas voulu se montrer moins généreux envers le grand *Kapellmeister*, auquel il a conféré l'ordre de la Couronne d'Or, qui implique le titre héréditaire de chevalier.

ZURICH.—M. Fritz Hegar vient de découvrir une nouvelle ouverture de R. Wagner. La composition paraît appartenir à la meilleure époque du maître.

DRESDE.—*Der Waldmeister*, l'opérette de Strauss, a obtenu beaucoup de succès sur la scène du Théâtre de la Résidence.

—*Rannenzauber*, tel est le titre d'un nouvel opéra écrit par Emile Harßmann, accepté par le Grand Théâtre avec *Kukuska*, de Franz Lehar.

—Lili Lehmann, Ellen Gulbranson sont engagés aux concerts de la Royale Symphony.

—La musique de l'opérette de Strauss-Waldmeister est ravissante.

MADRID.—A l'Opéra Royal on se prépare à jouer le *Vaisseau Fantôme* et la *Walkyrie* de Wagner.

GRENADE.—Durant la procession faite en l'honneur du saint patron de la ville. M. Rafaël Beznes a chanté un *Ave Maria* devant un auditoire de 30,000 personnes. On ne nous dit pas si tous ont entendus.



NEW-YORK.—Lasalle, le baryton français qui s'était définitivement retiré du théâtre fera de nouveau sa réapparition l'hiver prochain sur la scène du Métropolitain à raison de \$600 par soirée.

Ce renoncement, que les bons petits amis avaient été jusqu'à qualifier "de sage" n'a pas duré longtemps, et ce que nos pères appelaient la *folie des plumes* l'a vite repris. N'est-ce pas le cas de dire "qui a bu boira" ?

—On annonce l'arrivée de Léoncavallo et de Mascagni. Ils viennent sans aucune troupe, et considèrent qu'ils pourront facilement trouver à New-York les éléments suffisants pour en former une.

—Les journaux américains sont sévères dans leur jugement sur ce pauvre M. Abbey, un des Directeurs du Métropolitain Opéra, qui vient de mourir. Le *Musical Age* entre autres dit "que l'on vient purement et simplement de perdre un spéculateur et un joueur sur l'art dramatique et musical."

—La saison prochaine d'opéra promet d'être exceptionnellement brillante. Le Metropolitan nous présentera sa troupe d'étoiles habituelles composée mi-partie de Français et d'Italiens.

Melba, Eames, les de Reské, Calvé, Lasalle, et un jeune ténor du plus grand mérite, M. Ceppi, maintiendront la haute réputation de notre première scène.

Peu de nouveautés au programme, les œuvres wagnériennes y auront seulement une plus large part que l'année précédente.

L'on commencera avec *Faust*.

—Le Metropolitan Opera montera le *Don Juan* de Mozart, avec Calvé dans le rôle de *Donna Anna*.

—La saison des concerts vient à peine de commencer et déjà, de tous côtés nous parviennent les comptes rendus les plus élogieux.

The *Philharmonic Society* ouvre le ban sous la direction d'Anton Seidl qui, à ce poste, succède à Thomas. Nombre de personnalités artistiques s'y feront entendre, entre autres Mme Térésa Carreno et M. Carl Halir.

The *Symphony Orchestra*, avec Dumrosch comme conducteur, nous présentera pour la première fois Miss Leygard et M. Rosenthal, pianistes.

The *Boston Symphony Orchestra* se propose de venir ici cueillir quelques lauriers en se faisant entendre dans deux nouvelles symphonies de Brückner.

BOSTON.—Le concert du "The Boston Symphony Orchestra" a eu lieu, avec le concours du pianiste Martinus Sieveking, la composition en était la suivante :

Ouverture de *Gewandoline*.....Chabrier
Concerto pour piano-forte. No 1 en B.....Tschalkowsky
Rhapsodie No 3.....Dvorak
Symphonie en C majeur (Jupiter).....Mozart

—M. Carl, l'organiste, vient de donner un concert, où il a exécuté diverses pièces à lui

dédiées par Guilmanf, Deshayes, Selby, Boëlle-mann.

CHICAGO.—"The Chicago Orchestra" a engagé Leo Stern le violoncelliste anglais.

—Aux concerts dirigés par M. Theod. Thomas l'on a joué la *Fanfare Inaugurale* par Paul Gibson, compositeur belge très estimé, et un poème symphonique "Thamar" par Balakirew. "Thamar" n'est pas sans quelque analogie de style avec *Sarka* par Smetana.

—M. Harrison Wild, l'organiste et directeur du Mendelssohn Club, organise une série de concerts. Le programme du premier comprendra l'exécution de *Thaumatopsis*, par Mosenthal.

CINCINNATI.—Les amateurs de musique de cette ville paient annuellement \$43,000 pour entendre sept concerts.

Il est peu probable que M. Thomas dirige de nouveau ceux qui seront donnés ici. L'opinion est contre tout arrangement avec le *Chicago Orchestra*. La formation d'une phalange symphonique est, en ce moment, à l'ordre du jour.

BUFFALO.—M. John Lund, le nouveau chef d'orchestre vient de réorganiser nos concerts. Les engagements de Mlle Verlet, de Paris, comme soprano, de Martinus Sieveking, pianiste et de M. Williams, ténor, sont annoncés. Le premier concert aura lieu le 19.

—Madame Marie Decca a reçu du public, lors des concerts donnés par Seidl, un accueil des plus froids.

VARIÉTÉ

Les mémoires de Charles Hallé, dont nous avons déjà annoncé l'apparition, occupent la presse anglaise. Nous y trouvons une jolie anecdote qui se rattache plutôt à son fils, M. Clifford Hallé, qui est un chanteur distingué. Celui-ci avait, un jour, donné un concert dans une ville de la colonie du Cap, dont le théâtre est relégué dans un quartier excentrique où les animaux domestiques abondent. Comme la soirée était très chaude, la porte du vestibule du théâtre était restée ouverte. M. Clifford Hallé avait déjà terminé la première partie de son programme lorsqu'il eut l'idée de chanter, à la suite d'applaudissements bien nourris, un *lied* allemand dont la dernière phrase est ainsi conçue : *Bruder, such ja* : (frère, dis : oui !). Le chanteur venait de lancer une belle note aiguë sur le mot final *ja*, lorsqu'un âne, montrant sa tête à la porte entr'ouverte de la salle, se mit à pousser des *Yah ! Yah !* frénétiques avec une forte voix de baryton. Cette réponse à l'appel poétique du chanteur provoqua une scène des plus désopilantes. La femme du commandant de la garnison anglaise fut prise d'un accès de fou rire, les officiers applaudissaient à tout rompre, et le commandant adressa à l'artiste tout ébaubi ce compliment. "Mon cher monsieur, c'est le plus beau de vos jours, et vous n'aurez plus jamais un succès pareil ; mais je ne vous conseille pas d'emmener votre "frère" quand vous rentrerez à Londres."



— Dans une bibliothèque de Troppau, on a trouvé un manuscrit authentique de Beethoven. Il contient deux *Marches* dédiées à l'archiduc Antoine-Victor (1804-35), dont la première a été composée à Vienne en 1809, l'autre à Bade en 1810. Sur le titre figurent une dédicace de la main de Beethoven, ainsi que sa signature.

— On annonce les fiançailles de la célèbre cantatrice Emma Calvé avec le peintre librettiste Henri Cain, l'auteur du tableau médaillé "Saint-Georges et le Dragon" et des livrets de la *Narrarnaise* et *Cendrillon*, opéras de Massenet.

— Après sa tournée au Canada, le Boston Quintette Club ira donner quelques concerts en Angleterre.

— Mlle Augusta Holmès travaille, paraît-il, à un nouvel opéra, dont elle écrit elle-même, selon son habitude, les paroles et la musique : titre *La Belle Ronceuse* féerie lyrique.

— On vient d'inaugurer, sans aucune cérémonie, une plaque commémorative apposée à la façade d'un palais du Campo Sant'Angelo, à Venise, portant l'inscription : "Ici Cimaraosa demeura et mourut." Le grand compositeur, condamné pour avoir mis en musique des hymnes révolutionnaires, s'était, en effet, réfugié à Venise, où il mourut en 1801. Son tombeau n'existe plus, l'église au Campo Sant'Angelo, où il se trouvait, ayant été démolie en 1828, sous la domination autrichienne.

— M. J.-Bte. Dubois, violoncelliste, vient d'être nommé professeur au collège de musique d'Ottawa.

— Pour Noël, l'*Ottawa Schubert Club* donnera l'oratorio de Mendelssohn, *Le Messie*.

— Etat comparatif des prix payés aux mêmes artistes à New York, Londres et Paris :

	NEW YORK.	LONDRES.	PARIS.
Jean de Reszke.....	\$1,250	\$500	\$125
Edouard de Reszke..	800	300	100
Plançon.....	500	200	100
Melba.....	1,500	500	150
Calvé.....	1,200	500	150
Nordica.....	800	300	70
Hames.....	800	300	80
Saville.....	300	100	50
Totaux.....	\$7,150	\$2,700	\$825

— Nous conseillons fort aux amateurs de demander "Le Souvenir d'Artistes," édité par la *Compagnie de Pianos Pralle*. Cette petite brochure, d'une élégance extrême contient, avec les portraits de personnalités musicales, de courtes notices très intéressantes à lire.

Elle sera envoyée gratuitement à toute personne qui en fera la demande.

SOCIÉTÉS CHORALES ET INSTRUMENTALES

La Société chorale de l'archevêché de Montréal, vient d'être ses officiers pour l'année 1896-97. Ont été élus :

Président, M. F. Sheridan; vice-président, M. P. Antonio des Trois-Maisons; secrétaire, M. G. A. Monette; trésorier, M. J. Daoust; bibliothécaire, M. J. R. Gohier; assistant bibliothécaire, M. J. B. Dussault. Membres du comité: M.M. J. B. Gosselin, E. Guillemette, Alph. Perrault, A. Cinq-Mars, Al. Des Trois-Maisons.

Assistant-directeur, M. E. Lebel. Le président honoraire est le Rév. Z. Racicot. L'orgue continue à être tenu par l'organiste, M. R. Oct. Pelletier. Le chœur sera dirigé par M. Couture.

PÉDAGOGIE MUSICALE

Sous ce titre L'ART MUSICAL traitera de quelques points de théorie, de technique ou d'interprétation.

Les lecteurs qui désireront nous consulter sur l'un des sujets ci-dessus, voudront bien le faire aussi brièvement que possible, nous adresser leurs questions un mois à l'avance, les écrire sur un seul côté du feuillet et les signer, soit d'une initiale, soit d'un pseudonyme quelconques.

QUESTION. — Comment arrive-t-on à jouer également deux notes contre trois de même figure? X.

RÉPONSE. — Quelques maîtres conseillent de subdiviser, mentalement ou par écrit, chaque note des groupes ternaires et binaires en doubles croches liées et de faire coïncider la première et la quatrième. Mais je crois préférable, plus pianistique, d'étudier avec chaque main séparément ces deux rythmes jusqu'à ce qu'on les sache par cœur, puis de réunir les deux mains en donnant plus de relief à celle qui exécute le rythme binaire.

SOIRÉES-CONCERTS

Montréal. — A une audition d'orgue donnée au concert vocal et instrumental qui a eu lieu le 17 octobre à l'église Méthodiste de St-Jacques, sous la direction de l'organiste titulaire, M. Birks, M. Dussault a exécuté sur l'orgue la 5e Sonate de Guilmaut, un *Scherzo* de Gigout, une *Pastorale* de Grison et la *Tocatta* de Dubois.

Malgré certaines déficiences dans le mécanisme de l'instrument, ces diverses pièces ont été rendues avec l'autorité la sûreté de touche qui caractérisent le jeu du brillant organiste de Notre-Dame.

— Le concert de M. Joseph Saucier a eu lieu le 20 octobre dernier à l'"Association Hall." Y ont contribué Mlles Gerin-Lajoie, soprano; Jennie Hoyle, violoniste; Josephine Terrault, pianiste; M.M. Walther Roischling, violoniste; Milo, (viola) et Leriche, (violoncelle). "Le Vallon" et "La Ronde du Veau d'Or" de Gounod, "La Réverie de Saint-Saëns" et "Les Deme Gendarmes" de Schumann ont fait valoir la voix sympathique de M. Saucier. Le Quatuor de Beethoven, l'"Humoresque" de Greig, son talent comme pianiste.

Québec. — Le Boston (Mendelssohn) Club a donné un concert que le premier ministre M. Laurier, reliaissait de sa présence. L'assistance, aussi nombreuse que choisie, a hissé presque tous les morceaux.

Nous ne saurions dire si cette soirée sera l'événement musical de la saison, mais nous pouvons avancer sans crainte qu'elle est une des meilleures auxquelles il nous ait été donné depuis longtemps d'assister.

— Jeudi soir 29 dernier, salle St-Jean, une soirée dramatique et musicale a été donnée sous le patronage du Rév. M. Demers, curé de St-Jean-Baptiste, afin de parfaire la somme qui lui était nécessaire pour effectuer le paiement des lustres de l'église.

Trois pièces d'un genre comique furent interprétées avec beaucoup de succès par Mlles Alice et Nésida Lemieux et M. Clod. Casault.

Un solo de cornet par une artiste canadienne Mme O. Drouin, accompagné par l'orchestre Labrancho a été applaudi et rappelé. Déclamation par M. B. Rainville, chansons comiques par M. Giroux.

Cantate: violons, Dlle Alice Lemieux et M. Lepuge; mandoline, Dlle Charest, Filteau, Gervais, Trumble. L'élite de la société du faubourg St-Jean assistait à cette soirée.

— M. Lavigne, violon, et Mlle Talbot assistaient Mme Nilca, lors de son dernier concert à Québec.

Toronto. — M. Harry M. Field a donné le 27 dernier un piano recital à l'Association Hall.

M. Field était assisté par Mlle Augusta Beverley Robinson, contralto, Bernhard Walther, violoniste et Signor Guiseppé Dinelli accompagnateur.



Nous prions les établissements d'éducation de nous envoyer un compte-rendu de toutes les cérémonies, réunions, etc., où la musique, sous une forme quelconque, ferait partie du programme. Cette colonne leur est spécialement dédiée.

LA TOUSSAINT

A NOTRE-DAME. — Le programme musical comportait la 13e messe de Nicou Ohoron, exécutée par une maîtrise de 120 voix, appuyée par un puissant orchestre, sous la direction du maître de chapelle, M. Louis Tuto. A l'offertoire, *Justorum Anima*, de Jos. Haydn. *Chantons les combats et la gloire*, cantique, a été chanté comme entrée.

A VÉPRES, psaumes harmonisés en usage à la maîtrise St-Sulpice de Paris, *Magnificat* de Th. Dubois. Le salut en musique a été remis au dimanche suivant. Organiste, M. J. D. Dussault.

AU GÉSU. — Entrée: *Marche Nuptiale*, Mendelssohn. Messe: *Kyrie, Gloria, Kallivoda, Crêdo, 5e Messe*, Nicou-Choron; Offertoire, *Fulgurant Justi*, Th. Dubois; *Sanctus*, Niedermeyer; *Benedictus*, E. Silas; *Agnus Dei*, Niedermeyer. Au salut, à 8 heures p.m.: *Sanctus*, Niedermeyer; *Benedictus*, E. Silas. Quatuor: A. Comptois, R. Masson, A. J. Pinsonneault et H. C. St-Pierre, G.R. *Ave Maria*, solo, A. Comptois. Th. Dubois; *Psalmus Ergo*, Mendelssohn; sortie, *Marche des Prêtres*, Mendelssohn, Solistes: ténors, A. Comptois, R. Masson, G. Comte, Chs. Charbonneau; barytons, J. Ad. Lavoie, A. J. Pinsonneault; basses, H. C. St-Pierre, G.R., J. Clément. Orchestre complet. Directeur, Alex. Clerk. Organiste, Dominique Ducharme.

A L'IMMACULÉE CONCEPTION (Rue Rachel). — Messe de Léonce Cohen, grand prix de Rome. Offertoire *O Scluturis* du même auteur. Sortie, *Chantons les combats*, Le tout avec accompagnement d'orchestre. Maître de chapelle, M. E. N. Hébert. Organiste, M. E. N. Hébert.

A ST-JEAN-BAPTISTE. — Le chœur et l'orchestre de St-Jean Baptiste, sous la direction de M. J. O. Boucher, ont exécuté la messe à voix égales de Rign. Les solistes étaient: ténors, M. J. Prouty, D. Sylvestre, J. Villeneuve et M. Laroche; baryton, M.M. E. Amund et J. Pilon; basse, M.M. E. Beauchamp et N. Bleau. A l'offertoire, le chœur des enfants réuni aux hommes a chanté le *1st sunt sancti* de Gounod. Après la messe l'on a chanté le cantique de circonstance. Sortie: *Marche militaire* de A. Contant, organiste.

NÉCROLOGIE

Sont décédés:

DUPREZ. — Gilbert - Louis Duprez à l'âge de 90 ans étant né à Paris en 1806.

Sans vouloir refaire la biographie du célèbre chanteur, nous rappellerons cependant qu'il fut élève de Choron qui passa à juste titre pour le plus éminent professeur de l'époque. Nous voulons aussi insister sur l'importance de ses débuts dans le rôle d'Arnold de "Guillaume-Tell" en 1837. Nourrit était le dieu de l'Opéra à cette époque; il avait fait un assez mauvais accueil à l'œuvre de Rossini et ne consentit à jouer le rôle qu'après y avoir fait d'importantes coupures dont l'auteur était navré; en somme "Guillaume-Tell" n'avait qu'un succès restreint. Quand arriva Duprez, il voulut faire son début dans ce rôle d'Arnold et sans en retrancher une note; il avait si bien compris la caractéristique du chef-d'œuvre que ce fut une révélation; le succès fut énorme, non seulement pour l'incomparable chanteur, mais encore pour Rossini: dont le génie venait d'être mis en lumière d'une façon éclatante.

Ce fut une grande journée, la vogue de ce ténor extraordinaire dura jusqu'en 1849. Mais alors sa voix n'eut plus la même intensité et tout en faisant encore quelques apparitions sur la scène pour produire des élèves telles que Mlle Miolan ou sa fille Mlle Caroline Duprez, il s'occupa de composition sans succès et ce fut pourtant à ce titre qu'il reçut la croix de la Légion d'honneur en 1865. Il professa jusque dans les dernières années.

Duprez fut, sans conteste, le plus brillant chanteur de l'école française depuis presque un siècle.

BRUCKNER. — Anton Brückner; compositeur. Ses huit symphonies procédant d'après Wagner, sont considérées comme son œuvre maîtresse. La 9e était dédiée à Dieu. Un de nos confrères avait alors fait remarquer, qu'effectivement Dieu est le seul qui ait suffisamment de temps et de patience pour l'écouter.

LE PLAIN-CHANT ET LA MUSIQUE MODERNE

DEUX genres de musique bien distincts se disputent l'honneur de chanter les louanges de Dieu dans le lieu Saint.

L'un est le plain-chant qui se prévaut de son antique possession et de l'approbation de l'Église ; l'autre est la musique moderne qui prétend avoir le même droit et satisfaire mieux aux goûts et aux besoins de l'époque. Avant de se prononcer sur cette question, il est nécessaire de dire ce qu'est le plain-chant ce qu'on entend par musique moderne et de déterminer le caractère propre de chacun de ces deux genres ; car la confusion des idées sur ce point a occasionné et occasionne tous les jours plus d'un malentendu.

On ne connaît pas le plain-chant : on le regarde volontiers comme une force grossière d'un art qui est resté à l'état d'enfance. Il n'est pas rare même de rencontrer des musiciens et des organistes appelés à accompagner le plain-chant, qui n'ont pas la moindre notion de sa tonalité et de son caractère particulier.

Confondant deux genres si différents et réduisant les huit modes grégoriens aux deux modes majeur et mineur de la musique moderne, ils ne trouvent plus dans le plain-chant qu'un système bâtarde et inharmonique qui devrait être abandonné.

Un coup d'œil sur l'histoire de la musique ancienne et sur l'origine de la musique moderne suffira, je l'espère, pour éclairer cette question.

La musique des Grecs, dont les anciens ont vanté les prodiges, n'admit d'abord que le genre diatonique, celui qui procède par tons entiers, sauf les deux intervalles de demi-ton que réclamait la gamme naturelle.

Ce genre plus mâle et plus noble convenait à un peuple fier et vaillant. Aussi, lorsque Timothée de Milet voulut ajouter à sa lyre une nouvelle corde, il fut chassé par les éphores, comme altérant tout à la fois la musique et les mœurs.

C'était le genre chromatique qui faisait invasion, genre fondé sur la division des tons naturels en deux demi tons.

On sait que les philosophes grecs attribuaient à la musique une grande influence sur les mœurs et qu'ils pensaient, comme les philosophes de la Chine, que pour savoir si un peuple était bien gouverné, si ses mœurs étaient bonnes ou mauvaises, il fallait examiner la musique qui y avait cours. Mais comme la musique est encore plus l'expression des mœurs qu'elle en est la régulatrice, le genre chromatique fut bientôt admis chez les Grecs dégénérés.

Olympe l'Ancien introduisit l'an 218 avant Jésus-Christ le genre enharmonique, dans l'échelle duquel les intervalles se rapprochaient de tiers et de quarts de tons.

Ces altérations de la gamme naturelle ont une importante signification ; car on a remarqué que plus un peuple est mou efféminé, plus les intervalles de sa musique sont rapprochés ; tandis que, chez les peuples religieux, la musique conserve un caractère grave et austère.

De ces trois genres l'église n'adopta que le genre diatonique qui, par son caractère grave, calme, plein de grandeur et de majesté, convenait à l'expression de la louange divine. Au VI^e siècle, St Grégoire-le-Grand recueillit les chants usités chez les premiers chrétiens et ceux qu'avaient composés dans la suite en particulier les saints papes Léon, Gélase et Damase. Il les corrigea, en composa lui-même de nouveaux, les mit en ordre et en fit la règle à suivre dans toutes les églises. Pour assurer le succès de cette entreprise, il fonda à Rome une école de chantres qu'il dirigeait lui-même et qui fut le modèle de toutes celles qui se répandirent ensuite en Europe. On vit alors ce pontife, chargé du soin de l'église dans les temps diffi-

ciles, obligé de défendre Rome et l'Italie contre la fureur des Lombards ; on le vit, dis-je, se vouer à enseigner le chant à des enfants et regarder cette fonction comme digne de sa sollicitude pastorale ; tant était grande à ses yeux l'influence des chants religieux pour civiliser et porter à la piété les fidèles.

Ce pontife ajouta aux quatre modes authentiques employés par St-Ambroise, les quatre modes inférieurs ou dérivés. Le genre diatonique fut donc représenté dans ce système par huit modes (1) fondés sur la position des deux demi-tons dans chaque gamme. Cette diversité de modes répondit aux différentes affections de l'âme que la mélodie devait exprimer.

Telle fut la base de la musique en usage dans toute l'Europe jusqu'au XVII^e siècle. Sa principale beauté consistait dans la mélodie, soit dans la succession des sons exprimant avec toute la perfection possible les divers sentiments de l'âme. Cependant, quelques essais d'harmonisation vinrent bientôt se joindre au chant naturel. Ces premiers accords, à la vérité fort imparfaits, n'étaient que l'accessoire et ne prétendaient pas, comme aujourd'hui, ôter au chant son élan et son expression. Mais peu à peu, les charmes de l'harmonie firent oublier les beautés plus simples et plus suaves de la mélodie. Le déchant (*discantus*, chant à deux voix) prit faveur.

Au XII^e siècle, Françon de Cologne, traça les règles du chant mesuré. Ce procédé nouveau, qui tendait à enlever au plain-chant son rythme libre et son expression naturelle pour lui donner un mouvement artificiel s'adressant plus à l'oreille qu'à l'esprit et au cœur, ne parvint cependant pas à s'emparer de tous les chants de l'Église.

Le déchant fit bientôt place à un genre d'harmonie plus complet appelé *contrepoint*, parce que les notes représentées par des points étaient placées les unes contre les autres.

Le XIV^e siècle ouvrit une ère d'indifférence religieuse, dont la musique ressentit immédiatement les effets. Les compositeurs de cette époque ne savaient déjà plus qu'on parle et qu'on chante pour être compris et pour faire partager ses sentiments. Occupés à amuser l'oreille, non seulement ils ne craignirent pas de faire disparaître les paroles dans le mélange des sons et des diverses combinaisons de parties, mais encore ils n'eurent pas honte d'associer aux textes liturgiques des chansons profanes.

La bulle *Docta Sanctorum* de Jean XXII arrêta, pour quelque temps, ces indignes profanations en flétrissant ce genre léger et scandaleux.

Elle chargeait les évêques de sévir contre ceux qui en feraient usage et de rappeler le caractère calme et digne du chant ecclésiastique. Mais l'époque de la Renaissance arrivait ; le sensualisme païen dominait dans les arts ; les traditions chrétiennes étaient méprisées, et les musiciens s'occupaient à frapper l'oreille et à surprendre l'imagination par de nouvelles et ingénieuses combinaisons plutôt qu'à parler à l'âme et à exciter à la piété. (A suivre.)

(1) Ce nombre parut suffire pour remplacer les 15 modes de la musique des Grecs cependant quelques théoriciens et quelques livres de chœur adoptent encore 12 ou 14 modes.

—On peut chanter sans voix quand on a quelque chose dans la tête ou dans le cœur.

::

DUPREZ.

L'esprit le plus distingué ne donne jamais toute sa mesure, et c'est à la fois la faute de l'homme et de la vie.

::

—Fichue distraction ! Lu dans un compte rendu musical "..... le public était réellement transporté d'enthousiasme : l'artiste surmonte les plus grandes facilités avec une difficulté extraordinaire."

TRIBUNE LIBRE

Nous insérerons ici toute correspondance pouvant intéresser nos lecteurs à condition : 1° qu'elle ne fasse aucune personnalité ; 2° qu'elle soit rédigée en termes courts.

L'article devra être signé, et mentionner l'adresse exacte. Il pourra néanmoins paraître sous un pseudonyme.

Tout manuscrit, inséré ou non, ne sera pas rendu.

Q.—Quelle est la nationalité de Seidl ? Est-il allemand ?

R.—Seidl, de même que Richter, Sucher et Nikisch est hongrois. Il est né à Buda-Pesth.

L'ART MUSICAL

REVUE MENSUELLE CANADIENNE

-- BOITE POSTALE 2181 --

L. E. N. PRATTE PROPRIÉTAIRE,
1676, rue Notre-Dame.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

UN AN	\$1.00
UN AN (Vente et distribution à domicile)	1.15
LE NUMÉRO	10 Cts

Tous les mois, ce numéro contiendra Dix pages de texte—jamais moins—contenant :

- 1° Des articles spéciaux à l'orgue au piano au violon et au chant
- 2° Les nouvelles artistiques du monde entier.
- 3° Le compte-rendu de tous les événements musicaux étrangers et locaux.
- 4° Des études ou biographies se rapportant à l'art musical ; en outre, sous la rubrique Pédagogie musicale, et dans un but d'enseignement, nous répondrons à toutes les questions qui nous seront posées par nos lecteurs et abonnés.

Indépendamment de tous ces avantages, nous donnons à titre de

- PRIMES -

1° 8 pages de musique gravées sur beau papier spécial ; musique provenant de sélections faites dans les œuvres des meilleurs compositeurs.

2° Un abonnement gratuit d'un an à toutes celles qui nous feront parvenir le montant de cinq abonnements, soit cinq dollars.

3° Aux personnes qui, dans un délai de trois mois, c'est-à-dire jusqu'au 31 décembre, nous auront envoyé le plus grand nombre d'abonnements, nous offrirons :

1er PRIX.—Un tableau peint à l'huile, encadrement or—dont le sujet représente un violoniste à l'allure typique fort bien rendue. C'est une œuvre d'une belle facture, largement peinte, elle est estimée à \$80.

Ses dimensions sont les suivantes : Hauteur 40 cms, Largeur 36 cms.

2me PRIX.—Une Boîte à Musique d'une valeur de \$25. Cet instrument possède un répertoire très riche en dances, mélodies, opérettes, chants, etc.

3me PRIX.—Le portrait de Gounod, d'après Carolus Duran, le maître portraitiste parisien.

Cette photographie qui sort des ateliers de MM. Braün, de Paris, est faite d'après des procédés qui leur sont spéciaux. Elle est également pourvue d'un encadrement sobre et de bon goût. Valeur réelle \$75.

NOTES ET INFORMATIONS

Héro et Léandre, l'opéra de Mancinelli, sera publié sous peu. Le livret est de M. Arrigo Boïto.

L'on dit que la musique de cet opéra tient à la fois de l'école allemande et italienne. Mme Albani y chantera le rôle de *Héro*, écrit pour soprano.

Mascagni aurait écrit un nouvel opéra, *Néron*, qu'il retouche constamment et qui ne sera donné à la publicité qu'après sa mort.

Wojewoda, poème symphonique de Tchaïkowsky, est actuellement sous presse.

Paderewski a pris ses vacances dans le sud de la France.

Le bruit de la folie de Paderewski est, ainsi que le dit le vieux cliché "dénudé de tous fondements."

Mme Albani sera aux Etats-Unis les premiers jours de novembre. Elle sera accompagnée par Miss Beverly Robinson, fille de l'ancien lieutenant-gouverneur de la province d'Ontario, M. Braxton Smith, M. Lempriere Pringle chanteurs, et Mlle Beatrice Langley, violoniste.

Léoncavallo, Giordano, Mascagni, Chaminade, sont attendus à New York.

Le bruit court que Mme Adelina Patti aurait écrit les paroles et la musique d'un opéra en un acte qui verrait pour la première fois le feu sur la scène de son château de Welsh.

M. Widor, le grand organiste français, vient d'être invité par la Société impériale de musique de Moscou, pour conduire l'exécution de sa 2e Symphonie.

Trois nouvelles compositions de Schubert vont être incessamment livrées au public. Elles proviennent d'un vieil album du poète Meyerhofer, qui les avait reçues de Schubert, dont il était l'intime ami.

DE L'EXPRESSION DANS LA MUSIQUE VOCALE

Si de là nous passons aux ouvrages des novateurs, une chose nous frappera dès l'abord : l'effet qu'ils produisent sur nous résulte de la masse, si je puis appliquer ce mot à ce qu'il y a de moins matériel ici-bas. Nul ne songerait, ayant assisté à une représentation de *Tristan et Yseult* ou à une audition des *Scènes de Faust*, à concentrer son admiration sur un passage isolé de ces partitions. Là, tout s'enchaîne, tout se tient. La louange ou le blâme portent sur le bloc. Nous rejeterons donc sans plus ample examen, comme anti-expressif, le récitatif italien. Meyerbeer lui-même l'abandonne presque entièrement dans *l'Africaine*. En effet, ce remplissage insipide, à peine égayé de loin en loin par un intervalle agréable, vaine répercussion des sons sur les syllabes, ne saurait concourir en quoi que ce soit au perfectionnement de l'œuvre d'art. En revanche, il explique fort bien la fécondité prodigieuse d'un Cimarosa, d'un Donizetti, d'un Verdi qui ont compté leurs opéras par douzaines et qui, dans tout leur bagage soi-disant mélodique, n'ont pas su mettre, à beaucoup près, autant d'idées que Beethoven dans ses sonates pour piano.

L'air, souvent sacrifié par les musiciens en quête de succès faciles, se prête pourtant à tous les genres d'expression. Soit qu'on le traite librement comme une expansion du récitatif, soit que l'on s'efforce de lui conserver ses allures classiques, il s'assouplit à volonté, prêt à obéir aux moindres caprices de l'imagination. Toutes les nuances de la pensée lui sont accessibles, tous les degrés de la passion.

Malgré cela, il a été partout abandonné. En France, et en Italie on lui a substitué la romance la cavatine, le couplet ; en Allemagne, la mélodie lyrique. L'air a jeté ses dernières clartés dans la *Prise de Troie* et dans les *Troyens à Carthage* de Berlioz. Là il a eu un sublime épanouissement.

Nous confondrons ici dans le même éloge un autre air de la première partie des *Troyens à Carthage* : *Chers Tyriens* et ceux que chante Cassandre dans la *Prise de Troie*. Certes rien ne surpasse au point de vue de l'originalité ou de l'expression, ces magnifiques spécimens de la manière de Gluck et de Spontini. Néanmoins, l'inspiration réclame parfois une indépendance qui se concilie mal avec les exigences d'une coupe régulière. Impatiente du joug, elle s'élançait en avant prête à briser tout ce qui l'enserme, décidée à ne point s'arrêter sans avoir épuisé sa chaleur.

L'air ainsi dégagé des ritournelles, des entraves de la tonalité, des retours périodiques, des répétitions, des reprises, des redites, se précipite ou ralentit sa marche, soumis seulement aux fluctuations de la pensée. Il s'absorbe donc dans une mélodie indéfinie, sorte de fluide musical merveilleusement assoupli, prêt à s'effacer quand l'exigent les péripéties de l'action, et à reprendre le dessus soit pour accentuer une réplique, soit pour suppléer à la faiblesse dynamique du son de la voix humaine lorsque l'auditeur est assez dominé par l'émotion tragique pour n'accorder nulle attention au texte littéraire. Qui donc, au début de la 2e partie de *Tristan et Yseult*, s'aviserait de se plaindre de la prédominance de la sonorité instrumentale qui relègue au second plan la voix ? Quelle parole, quels cris auraient pu égaler la formidable énergie d'un orchestre déchainé ? Ici la mélodie éclate, dénonce comme ne l'eût jamais pu faire la voix, la scène de sentiment violente et douce qui se dénoue. (A suivre.)

On représente la *Valleyrie*. Au moment où Brunnhilde doit entrer au second acte avec Grane, on s'aperçoit que le cheval n'est pas là : on l'a oublié ! Consternation. Alors, un camarade, malicieusement :

—Est-ce qu'un âne ne suffirait pas ? ..

—C'est une idée... Venez donc !

DANCE POLONAISE.

Allegretto

R. THOMA, Op 52

Piano.

mf

ten.

p

dim.

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a forte (*f*) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature. Below the bass staff, there are four measures of a repeating bass line: a dotted quarter note followed by an eighth note, with the notes labeled 'Re.' and separated by asterisks.

Second system of the musical score. The upper staff features various articulations including triplets (marked '3 2'), a four-note group (marked '4 2'), and a triplet of eighth notes (marked '4 3 2'). Dynamics include piano (*P*), *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). The lower staff continues the repeating bass line from the first system, with notes labeled 'Re.' and asterisks.

Third system of the musical score. The upper staff contains a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The lower staff continues the repeating bass line, with notes labeled 'Re.' and asterisks.

Fourth system of the musical score. The upper staff includes a slur and a fermata, and a dynamic marking of *ten.* (tenuendo). The lower staff continues the repeating bass line, with notes labeled 'Re.' and asterisks.

Fifth system of the musical score. The upper staff features a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff concludes the repeating bass line, with notes labeled 'Re.' and asterisks.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes and a half note. The key signature has two flats. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

Second system of the piano score. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. The system includes a *cresc.* (crescendo) marking.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. The system includes a *len.* (ritardando) marking.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. The system includes a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. The system includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and a first ending bracket labeled 'I'.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a slur and a trill. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has two flats.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with a slur and a trill. The left hand continues with harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ten.* is present. The key signature has two flats.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with a slur and a trill. The left hand continues with harmonic accompaniment. The key signature has two flats.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a slur and a trill. The left hand continues with harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. The key signature has two flats.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a slur and a trill. The left hand continues with harmonic accompaniment. A dynamic marking of *dim.* is present. The key signature has two flats.

più. lento.

pp

rall.

This system shows the first two measures of a musical piece. The right hand features a melodic line with an eighth-note triplet in the first measure and a series of eighth notes in the second. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *pp* and *rall.*

a tempo.

mf

Reo.

This system contains the next two measures. The right hand continues with eighth notes and includes a triplet. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *mf* and *Reo.*

accel.

f

This system covers the third and fourth measures. The right hand features a descending eighth-note line with triplets. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *accel.* and *f*.

sempre. ff

Reo.

This system contains the fifth and sixth measures. The right hand has a series of chords with accents. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *sempre. ff* and *Reo.*

Reo.

This system contains the seventh and eighth measures. The right hand has a series of chords with accents. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *Reo.*

Berceuse.

A. ILJINSKY.

Poco Andante.

Piano.

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Poco Andante'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fad.' (Faded) written below the bass staff.

Key markings and dynamics include:

- p* (piano) at the beginning of the first system.
- espressivo* (expressive) above the first staff of the third system.
- Additional *p* markings throughout the score.

Technical markings include:

- Triplet markings (3 and 23) above notes in the first and second systems.
- Slurs and accents over various melodic lines.
- Fingering numbers (1-5) placed above or below notes.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Performance markings include *poco rall.*, *dim.*, and *p a tempo.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *sc.* (scordatura) marking is present in the bass clef.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a slur and a fermata. The left hand maintains the accompaniment. Performance markings include *sc.* in the bass clef.

Third system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a slur and a fermata. The left hand maintains the accompaniment. Performance markings include *una corda.* in the bass clef.

Fourth system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a slur and a fermata. The left hand maintains the accompaniment. Performance markings include *sc.* in the bass clef.

Fifth system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a slur and a fermata. The left hand maintains the accompaniment. Performance markings include *dim. e rit.*, *pp.*, and *sc.* in the bass clef. A double bar line with repeat dots is present, followed by a *sc.* marking and a star symbol.

LES HEROINES DE WAGNER

MÉDAILLONS MUSICAUX

AVANT-PROPOS

Il nous a paru, qu'une des raisons pour lesquelles le public canadien ne prenait pas autant d'intérêt à l'audition des œuvres de Wagner, était le peu de connaissance sérieuse qu'il avait des livres sur lesquels le maître allemand a écrit ses partitions. Nous avons donc pensé, qu'un court exposé de la partie scénique, prise sous son angle le plus saillant, les héroïnes, intéresserait, familiariserait quelque peu, ceux qui n'ont des œuvres de ce compositeur qu'une notion incomplète, et leur permettrait, dans une certaine mesure, de se rendre compte de l'importance des sujets traités et des parties musicales qui s'y rattachent.

Quelle ravissante galerie un artiste pourrait composer avec les héroïnes de Richard Wagner ! Comme un fin crayon, un burin habile aurait beau jeu à fixer le type de ces figures tour à tour grandes et exquises, qui ont été si admirablement rendues par le poète-musicien. Sur chaque femme de Wagner il y a des pages et encore des pages à écrire. Ce sujet est fécond pour ne pas dire inépuisable, car on peut étudier ces figures féminines à un grand nombre de points de vues, les examiner tour à tour sous leur face psychologique, physique, dramatique, symbolique, musicale. Je n'ai point eu la prétention de tout dire. J'ai eu seulement celle de condenser, en de courtes notices, les traits principaux des caractères des héroïnes wagnériennes ; de fixer le plus nettement possible, la physionomie morale et matérielle de ces femmes adorables.

SENTA

(Le Vaisseau Fantôme)

Toute jeune elle a perdu sa mère. Elle a grandi sous l'œil vigilant de sa nourrice Marie, dans la vieille maison de bois norvégienne, bâtie aux bords du fjord, dont les eaux, à la verte transparence, ressemblent tel un miroir, les pics neigeux des hautes montagnes.

Le père, le marin Daland, est à la mer les trois quarts de l'année. Bon homme, mais âpre au gain, il s'occupe peu de son enfant.

Senta, devenue jeune fille, est courtisée par Erik, un vaillant chasseur de chamois. Pourtant il est douteux que Daland accepte pour gendre ce prétendant peu fortuné. Néanmoins, élevée avec le jeune homme, Senta lui a laissé l'espérance qu'elle pourrait un jour devenir sa femme.

La vie, pour la jeune fille, s'écoule simple et monotone, remplie par les travaux du ménage. Pendant les longues veillées d'hiver, passées à filer autour de l'âtre, avec ses amis du village, au milieu des longues causeries sans intérêt bien vif, des maîs récits des vieilles légendes, Senta reste souvent pensive. Son esprit, plus réfléchi que celui de ses compagnes, se renferme, s'isole, et, pendant que tout le monde, en tournant le fuseau, babille autour d'elle, on la voit s'arrêter de travailler.

Ses yeux bleus, d'une douceur extrême, mais où se devine aussi une indomptable fermeté, se dirigent vers un portrait accroché au fond de la salle, et, immobile, perdue dans une contemplation muette, elle ressemble ainsi, sous les soyeux et fins cheveux blonds qui auréolent son front, à une sainte en extase.

Ce portrait représente un sombre personnage dont les aventures fantastiques ont, bien souvent, occupé les veillées. C'est sa nourrice Marie qui, la première, a narré à Senta la terrible histoire du capitaine hollandais, condamné par Dieu à errer sur les mers tant qu'il n'aura pas trouvé une femme qui lui soit fidèle jusqu'à la mort.

Enfant, Senta avait été profondément émue par les malheurs du Hollandais ; jeune fille, elle sentit cette émotion se changer en une pitié profonde. Son âme, tendre et mystique, était préparée à recevoir et à faire fructifier ce sentiment de commisération qui, peu à peu, devint, chez elle, plus puissant que tout autres. Senta, maintenant, avec une clairvoyance de prédestinée, sait quelle doit être sa tâche sur cette terre ; sauver l'âme de l'Errant des Mers, l'arracher à l'éternel supplice, et, pour cela, aimer le capitaine maudit et lui être fidèle jusque dans le trépas. Et, malgré l'étonnement de ses jeunes compagnes, les inquiétudes de la vieille Marie, le désespoir d'Erik, elle affirme avec ardeur, comme si elle obéissait à une puissance d'En Haut, son désir et son vœu.

Aussi, quand son père revient au port, ramenant avec lui, sort étrange, l'homme qu'au premier coup d'œil elle reconnaît pour Celui que sa charité veut libérer, un long entoufflement n'est pas nécessaire entre eux. Depuis longtemps Senta appartenait au Hollandais, elle est à lui corps et âme et, cette fois, le capitaine peut laisser l'espérance entrer dans son cœur.

Amour désintéressé, s'il en fut, que celui de cette enfant qui, librement, se donne à un inconnu pour le salut de cet inconnu ! Amour surhumain, car rien de ce qui fait l'amour, au sens étroit du mot, n'y entre, et seule, la Pitié sainte en est le facteur unique et puissant ! Amour inexplicable chez tout autre que la fille de Daland ! Mais Senta est une Illuminée ! Elle est de la race de sainte Thérèse et des Marie Alacoque ! Une force mystérieuse la dirige et elle n'essie pas de réagir contre. Elle est atteinte de la folie du Sacrifice, si l'on peut appeler ce sentiment généreux une folie ; elle ne pense nullement à elle-même, ni aux siens ; elle brise, impitoyable, le cœur d'Erik, elle briserait pareillement celui de son père si ce dernier se mettait entre elle et l'homme qu'une vocation irrésistible lui donne mission de sauver.

Lorsque, rendu sceptique par toutes ses déceptions passées, le Hollandais doutera de la foi de sa fiancée et, désespéré, lèvera l'ancre pour recommencer sur son navire, aux mâts noirs, aux voiles rouges, sa course fantastique, Senta, la Fidèle, s'élancera dans les flots accomplissant sans hésitation l'acte suprême qui délivrera le Maudit.

Cette figure de la jeune Norvégienne est l'une des plus exquises de Wagner. Elle a été traitée par le poète et le musicien avec une sobriété de moyens, une délicatesse de touche, vraiment remarquables.

Dans cette partition du *Vaisseau Fantôme*, la première véritablement originale du Maître, c'est donc la Pitié qui, par Senta, domine l'action entière ; de même dans l'œuvre ultime, dans le radieux *Parsifal*, ce sera encore la Pitié qui servira de pivot au drame.

N'est-il pas curieux, qu'au début et à la fin de sa carrière glorieuse, ce grand sentiment de la compassion humaine ait prédominé chez Richard Wagner.

ELIZABETH

(Tannhäuser)

Celle-ci, c'est la Sainte.

Dans l'altier château de la Wartburg, dominant, du haut de sa colline escarpée, les belles campagnes de la Thuringe, Elizabeth, demeurée orpheline, a grandi sous l'œil affectueux de son oncle, le landgraf Hermann. La beauté calme et douce de la princesse, son accueil bienveillant, son exquise bonté la font chérir de tous ceux qui l'approchent. Très pieuse, elle va souvent visiter les pauvres d'alentour. Aussi est-elle considérée comme la providence du pays.

Pourtant, sa pitié si profonde, si sincère, ne la rend pas hostile aux distractions mondaines. A la cour de Thuringe, la poésie et la musique sont fort en honneur et le landgraf réunit souvent, dans son burg seigneurial, les *minnesinger*. Elizabeth est une fervente de ces tournois poétiques et, parmi les chevaliers qui y prennent part, elle a distingué tout particulièrement Henry Tannhäuser. Attirée vers le jeune homme par un penchant irrésistible, elle s'est fiancée à lui dans le secret de son cœur. Et, tout à coup, voici que le chevalier disparaît ; nul ne sait ce qu'il est devenu. Elizabeth pleure en secret, essayant de cacher à tous sa peine amère. Désormais, les concours sont pour elle sans attrait ; elle s'abstient d'y paraître et s'absorbe entièrement dans ses devoirs de pitié.

Mais quelle nouvelle inattendue parvient à son oreille, distraite pourtant aux vains propos ? Le landgraf organise un grand tournoi, et Tannhäuser, inopinément de retour, doit y prendre part. Oh ! alors, sans fausse honte, avec l'élan généreux d'un cœur qui n'a rien à cacher, car ce qu'il renferme est d'une pureté sans égale, Elizabeth se pare pour cette fête et se précipite, joyeuse, vers la grande salle, où elle n'est pas entrée depuis si longtemps. C'est là que Tannhäuser, revenu de ses erreurs, la retrouve et lui avoue son amour. Quel charme virginal dans cette scène où, malheureusement, la musique n'est pas à la hauteur de la conception poétique ! Avec quel chaste abandon, quelle innocence chaste, la princesse accueille le chevalier ! Comme cette âme exquise de jeune fille s'ouvre à la vie et au bonheur qui semble enfin lui sourire. C'est à peine si, d'un mot timide, elle interroge Tannhäuser sur sa longue absence, mais c'est avec élan qu'elle bénit le miracle qui, d'après ce qu'il dit, vient de la ramener ! Elle ne se doute pas que ce miracle n'est rien à côté de celui qu'il lui faudra, elle, accomplir plus tard !

Cette félicité, que, tout bas, elle remercie Dieu de lui accorder, ne durera pas ! Une minute suffira pour l'emporter.

Le concours commence. Tannhäuser célèbre l'Amour dans une strophe tellement matérialiste que des mouvements improbateurs passent dans la noble assistance. Seule, Elizabeth applaudit ingénument, d'un léger signe de tête, au chant de son chevalier. L'âme candide et pure de la princesse n'a pas saisi le sens purement charnel de l'improvisation du poète. Hélas son illusion ne peut durer ! L'aveu maudit du séjour au Venusberg vient d'échapper à Tannhäuser et, déjà, les épées sont levées sur sa tête impie.

Sous le brusque coup qui, en un instant, vient ruiner ses plus chères espérances, Elizabeth reste un moment comme étourdie. Mais, à la vue du danger qui menace Henry, le sentiment lui revient. Les seigneurs irrités vont tuer le blasphémateur et jeter ainsi, devant le divin Jugo, cette âme en état de péché mortel !

Vivement, la jeune fille court à Tannhäuser, et lui fait un rempart de son corps virginal. Rien n'existe plus pour elle ; son amour — cet amour tout de chasteté et de sainte tendresse. — est détruit sans retour. Seulement le malheureux a une âme et, cette âme, le repentir peut le régénérer. Cette rédemption, voilà maintenant le but unique de la vie d'Elizabeth, sa suprême espérance...

... Tannhäuser, touché de la pieuse générosité de la princesse, est parti pour Rome. A la Wartburg ; Elizabeth ne cesse de prier. Ceinte de longs voiles blancs et bleus, le visage émacié par les pleurs et la pénitence, elle supplie, avec ardeur, le Ciel pour celui qui l'a si indignement trompée. Dans sa douleur immense, un seul espoir lui reste, c'est que Tannhäuser, repentant, aura obtenu du pape la rémission de son péché. Mais quand les pèlerins ont passé, et que, parmi eux, elle n'a pas aperçu l'homme au rachat duquel elle a voué sa vie, le dernier lien qui l'attachait ici-bas se brise, et elle s'endort dans la mort.

Elle part, douce et pure héroïne du Renoncement, sainte victime expiatoire, intercédant pour le pécheur auprès du Dieu tout-puissant. Le Seigneur se montrera moins inflexible que son représentant sur la Terre. Le sacrifice volontaire d'un être innocent aura, encore une fois, racheté l'Être coupable.

Elizabeth, dans cette suite d'immortelles figures féminines, créées par le génie du grand compositeur, demeure la plus noblement angélique. Bien d'autres sont plus passionnées, plus intéressantes au double point de vue scénique et musical ; il n'en est pas de plus grande, de plus pure ; elle resplendit d'une beauté surhumaine, elle n'appartient pas à la Terre, mais au Ciel.

(A suivre.)

L'ORGUE

Sur un clavier non expressif, sans toucher à un mécanisme quelconque, tous jeux tirés, on obtient un crescendo par la simple augmentation de durée donnée progressivement à des accords ou à des traits détachés. Jouer de l'orgue, c'est jouer avec des valeurs chronométriques.

Malheur à vous si votre mouvement n'est pas d'une absolue régularité, si votre volonté ne se manifeste pas énergiquement à chaque respiration de la phrase, à chaque alinéa, si vous vous laissez inconsciemment entraîner à "presser" !

Voulez-vous une leçon de rythme ? Écoutez ces énormes locomotives traînant derrière elles des tonnes de marchandises, admirez ce formidable coup de piston scandant chaque retour du temps fort lentement, mais impitoyablement ; on croirait entendre marcher la Fatalité elle-même. Cela donne le frisson.

Pour être maître de soi, il faut s'abstenir de tout mouvement inutile, de tout déplacement du corps. Un bon organiste, se tient d'aplomb sur son banc, un peu penché vers ses claviers, ne reposant jamais ses pieds sur les traverses qui encadrent le pédalier, mais les laissant naturellement effleurer les touches, talons et genoux pour ainsi dire rivés deux à deux.

La nature nous a octroyés deux compas fort utiles ; avec les deux talons serrés l'un contre l'autre, le maximum d'écartement des pointes donne la quinte ; avec les deux genoux, ce maximum doit produire l'octave.

On n'arrivera jamais à la sûreté, à la précision, qu'en s'entraînant ainsi ; les deux tibias comme ligotés, les deux pieds sans cesse en contact.

Le pied ne doit point attaquer la pédale perpendiculairement, mais bien d'arrière en avant, d'aussi près que possible, en patinant un peu, sans bruit, la pointe à un ou deux centimètres des touches noires.

Étant donné le degré de perfection où s'est élevée la facture contemporaine, il faut nous tenir à quatre pour ne pas nous éblouir au milieu des richesses qu'elle nous offre, pour ne pas nous égarer loin du droit chemin. N'oublions pas que toute musique s'appuie sur la *quatuor*, à l'orgue comme à l'orchestre, comme au chœur. C'est là le vrai fond de la langue. Notre *quatuor*, à l'orgue c'est la noble et limpide sonorité des *fonds* de 8 pieds qui le constitue. Le *basso continuo* de certains organistes endormis sur leurs pédales de 16 pieds passé vite à l'état d'intolérable persécution pour le public. On deviendrait enragé à l'audition d'une symphonie dans laquelle les contrebasses fonctionneraient sans interruption de la première à la dernière note. Le plain-chant lui-même perd son éloquence, ainsi interprété ; et cependant, l'apparente monotonie de son dessin étroitement enfermé dans les limites de l'octave semblerait, tout d'abord, s'accommoder mieux que toute autre forme d'art, d'une basse uniforme.

Eh bien, non ! Cette apparente monotonie n'existe guère que pour ceux dont les yeux ne voient pas, les oreilles n'entendent pas.

Le plain chant est d'ordre complexe ; il a deux visages comme Janus. (1) Pour le comprendre, il faut l'écouter littérairement et musicalement à la fois. C'est cette synthèse que,

(1) Prenez le plus beau type de plain-chant, l'admirable *Te Deum*, par exemple, vocalisez-le simplement, chantez-le sans paroles : accents, beauté, grandeur, tout disparaît. Traduisez, chantez la même musique sur un texte ou français ou allemand, cela devient ridicule. Si l'Église catholique n'avait pas imposé le latin comme langue liturgique, nous n'aurions pas de plain-chant.

ces dernières années, se sont efforcés de rajeunir les "décadents" poètes ou musiciens.

Le superbe accent des basses, quand l'orgue répond au chœur, doit commenter le texte, le soutenir dans ses élans, et non pas le canaliser par un continu et inintelligent abus.

L'orgue est un instrument à vent ; il demande à respirer. Comme la phrase littéraire, la phrase musicale à ses virgules, ses points, ses alinéas. De même que l'orateur change ses intonations, l'orgue doit varier ses plans. Est-il rien de plus insupportable qu'une improvisation à quatre parties cheminant monochrome, cahin-caha, sans commencement, sans milieu et sans fin ? un macaroni au fromage !

Cornets et mixtures, tout le vieil orgue de Bach, voilà les sonorités propres au plain-chant, s'harmonisant à merveille avec la polyphonie des maîtres du XVIIe siècle.

Semé un peu partout, originaire d'Athènes, de Jérusalem et de Rome, le plain-chant nous a été transmis par le moyen âge, soigneusement cultivé dans ce domaine ensoleillé du contre-point, domaine dont Palestrina fut le dernier gardien. Tel les vieux maîtres nous l'ont légué, tel nous devons le conserver à nos neveux. Ainsi qu'on fait depuis cinquante ans au Conservatoire de Paris, on agira toujours : le commenter avec des contre-points fleuris, soit au soprano, soit à la basse, ou l'accompagner en contre-point sévère note contre note, comme à l'église.

Plusieurs facteurs étrangers contemporains ont eu tort de mépriser, de parti pris, les registrations d'autrefois et de n'en tenir presque plus aucun compte. Quel dommage !

Cette année, au mois de juillet, à Notre-Dame de Paris, nous admirions les diverses séries sonores de ces jeux de mutations produisant, à la *Pédale*, une fondamentale de 32 pieds ; à la *Bombarde*, une fondamentale de 16, au *Grand-Chœur*, une fondamentale de 8. Impossible de dire l'effet produit par les Chorals du grand Sébastien Bach avec ces sonorités cristallines répercutées sous ces admirables ogives . . .

Il est passé le temps des "cataclysmes" à l'orgue, du tonnerre, des tremblants, des chœurs de chèvres appelés *voix humaines* et de tous ces hochets de nourrices. "A l'inauguration de l'orgue de X. . . M. Z. . . nous a fait entendre un orage qu'il a eu vraiment tort de ne point annoncer par quelques éclairs de génie . . ."

Ces grands progrès accomplis de nos jours par l'art français, nous les devons à Cavaillé-Coll et à ses chefs-d'œuvre, qui se prêtent à toutes les manifestations de la pensée, soit dans le passé soit dans le présent. (2)

Depuis Cavaillé-Coll, on s'est mis à travailler Bach. Il y a à peine soixante ans, on aurait en vain cherché deux virtuoses connaissant la fugue en Si mineur. A côté du consciencieux Boëly de Saint-Germain l'Auxerrois, je ne vois personne ; les compositions publiées témoignent de l'époque, idéal sans nom.

Un jour de dégoût, quelques "jeunes", plus curieux que leurs aînés, se mirent à feuilleter les cahiers poussiéreux du grand Sébastien ; cela leur parut un peu aride, mais cependant intéressant comme exécution. On y apprenait quelque chose ! Et bientôt ils furent étrangement surpris, en travaillant leurs doigts de sentir leur cœur atteint. Et quand, prenant goût à l'aventure, ils parcoururent le livre des *Chorals*, et quand ils arrivèrent aux *Cantates* ! . . .

(2) Nous avons encore à exiger de nos facteurs d'orgue l'usage d'un modèle unique de pédales montant jusqu'au *sol* comme les claviers des mains.



PIANO

CONSEILS AUX JEUNES PIANISTES
SUR LA MANIÈRE DE TRAVAIL-
LER UN MORCEAU

Dans un cours de lecture à haute voix, on procède successivement par l'articulation distincte de chaque syllabe, de chaque mot, puis le groupement des mots en phrases, membres de phrases, etc., enfin le mouvement et les nuances d'intonation qui complètent l'art de bien dire.

Par analogie l'étude d'une composition musicale comprend trois phases successives qui sont : 1^o l'exécution simplement correcte des notes avec leurs durées proportionnelles ; 2^o le *phrasé* avec ses incisives et les procédés d'articulation que demandent les notes coulées, portées ou détachées. 3^o enfin, l'expression, c'est-à-dire, en outre du mouvement prescrit et de ses modifications passagères, les accents exceptionnels (*sforzato*) les contrastes de sonorité et leurs diverses nuances, tout ce qui fait, en un mot, le fini de l'interprétation.

Pour phraser et nuancer convenablement, l'esprit doit être libre de toute préoccupation de lecture et de mécanisme ; il faut donc, avant tout, bien mettre *dans ses doigts* l'exécution pour ainsi dire matérielle du morceau. C'est sur ce point que nous allons tout particulièrement insister.

On commencera par déchiffrer très posément et bien en mesure, comptant à haute voix, assez lentement pour éviter toute hésitation et toute erreur, car la moindre faute au début est fatale ; on jouera demi fort et *des doigts seulement*, — le jeu lié étant la base de l'exécution — observant les tenues de notes, l'accentuation métrique ou temps forts de chaque mesure. Dans ce premier travail, on ne se préoccupera nullement, à moins qu'une certaine expérience n'y porte instinctivement, des signes qui modifient, soit la durée de certaines notes, soit leur degré de sonorité, soit le mouvement ; il suffira de les exécuter avec leurs valeurs comparatives et leur doigté. A propos de doigté, on étudiera de préférence les éditions qui ont été revues et annotées par des maîtres du piano.

S'il se présente un passage exceptionnellement difficile, il faut le travailler à part et à plusieurs reprises, après en avoir bien précisé les limites, afin de ne pas perdre de temps sur les notes qui le précèdent ou le suivent. Au commencement de ce travail on adoptera, pour plus de sûreté, un mouvement une fois plus lent qu'au début, en comptant encore à haute voix, avec le métronome, si on en possède un, accentuant chaque note d'abord, puis la seule note initiale des groupes rythmiques : croches, doubles croches, triolets, etc. ; lorsque le passage sera bien dans les doigts, on accélérera graduellement jusqu'à ce que l'on ait atteint le mouvement dans lequel on devra jouer plus tard.

Il importe de bien se rendre compte de la nature d'une difficulté, et voir si elle consiste dans quelque faute contractée par une exécution trop hâtive, dans un doigté spécial, une complication de mesure ou de rythme, comme par exemple deux notes contre trois, un certain nombre de parties dévo-

lues à une seule main, avec ou sans tenues des doigts, une extension extraordinaire, un mécanisme encore insuffisant : ce sont là autant de détails qui demandent des procédés de travail particuliers, mais impossibles à préciser tous ici.

On conseille généralement comme très efficaces, certaines tenues temporaires comme points d'appui dans les extensions ou le passage des doigts, une attaque particulièrement énergique des 4^{me} et 5^{me} doigts ; d'appuyer plus longuement sur certaines notes et de précipiter les suivantes, éloignant davantage, à chaque répétition subséquente, ces sortes de points de repère, jusqu'à ce que le passage tout entier soit exécuté sûrement, et tout d'un trait.

Si, malgré ces moyens, le passage restait encore *incrévable*, il faudrait, sans perdre courage, en remettre l'étude à quelques jours plus tard. Il arrive fréquemment qu'un autre morceau appris dans l'intervalle conduise au résultat désiré.

Après la partie matérielle de l'exécution, viennent les détails du *phrasé* avec sa ponctuation et ses incisives, ses notes coulées, détachées ou portées, puis, pour finir, le mouvement et ses modifications accidentelles : *Ritardando*, *Accelerando*, *piu mosso*, etc., les nuances et les contrastes de sonorité : *Crescendo*, *Diminuendo*, *Forte*, *Piano*, etc., l'accent expressif, la prépondérance du chant sur l'accompagnement de certaines parties de l'harmonie sur les autres.

R. O. PELLETIER.

REMINISCENCES SUR MENDELSSOHN

Pensant que ce travail serait de nature à intéresser nos lecteurs, nous extrayons, d'une publication allemande qui vient de paraître, quelques souvenirs publiés par M. Max Müller, musicien et critique très écouté en Allemagne.

M. Max Müller appartient à une famille où la musique a de tous temps été en honneur. L'humble ville de Dessau où il est né, était encore, il y a quelque cinquante ans, un petit centre artistique comme il en foisonnait tant alors en Allemagne. En ces temps bienheureux, le militarisme n'avait pas tout envahi. Les artistes, les musiciens surtout, y occupaient, sans conteste, la première place, et cela, pour le plus grand bien de l'art, et le bon renom de la nation allemande.

Müller connaît, fréquenta, tout ce qui, à cette époque, portait un nom dans la musique. Lui-même étudia sous Schneider, reçut les conseils de Mendelssohn, et composa une suite de poèmes symphoniques sur les divinités indoues qui sont loin d'être sans mérite. Il vécut dans ce cercle tout d'intimité modeste dans lequel se maintenaient les vrais artistes d'alors si peu avides de réclame, mais assoiffés d'ambition artistique que ne venait salir aucune combinaison financière.

Combien maintenant les temps sont changés ! Aujourd'hui, l'on est assourdi de réclames sans vergogne ou, à propos du plus mince artiste, l'on emploie les superlatifs les plus encenseurs comme les plus mensongers. Tout sert d'appât, et les coups de tam-tam les plus retentissants sont reçus par le public avec une crédulité naïve qui déconcerte. L'art est devenu un métier que l'on exploite, et les musiciens hélas ! ne se sont guère, sous ce rapport, laissés distancer. Renommée, gloire, se pèse, se traduit, par "monnaie." Un artiste *fait recelle* tout comme un saltimbanque ou un épicier. Il dira très bien "ma tournée m'a rapporté tant ;" et plus le chiffre sera élevé, plus l'homme se croira grand. Où donc s'en sont allés les radieux talents, les vraies gloires, les vraies modesties d'antan ? Qu'est donc la génération actuelle comparée à celle

qui l'a précédée ? Qu'apprendra-t-elle à nos fils que l'autre n'eût pu enseigner ?

De nos jours, le moindre *musicò* se croit un grand homme. Il pose à l'incompris, au méconnu, s'institue modestement, oh ! combien professeur, donne des leçons, écrit quelque part en un charabia sonore et vide une phraséologie redondante et nulle, où les règles les plus élémentaires de la syntaxe sont traitées avec un mépris superbe. Il confond assimilation avec savoir, et prend pour de l'étude une lecture mal digérée, mal comprise qui, ne reposant sur aucun fonds d'instruction sérieuse, est inévitablement condamnée à rester stérile. On veut être quelqu'un avant d'être quelque chose, et compenser le talent absent par une incommensurable suffisance, une vanité qui frise l'inconscience. Triste compensation n'est-il point vrai ?

Lorsque Mendelssohn vint à Dessau, il y rencontra Schneider. Tous deux étaient de fervents admirateurs de Händel et de Bach, mais les premières compositions de Mendelssohn, d'un caractère trop moderne et trop romantique, n'avaient pas eu l'heur de plaire à Schneider qui en avait fait une critique assez acerbe. Il n'en résulta une brouille qui se dissipa du reste quelque temps après.

Müller était présent le jour de la première apparition de Liszt en Allemagne, et voici ce qu'il en dit :

J'entendis Liszt quand j'étais encore au Conservatoire de Leipzig. C'était sa première visite et il la faisait en triomphateur. Il était jeune, théâtral et *terriblement attractif*.

Son style, son jeu étaient choses absolument nouvelles pour nous, aussi effaroucha-t-il la haute critique leipzigienne. Le *Leipziger Tageblatt* entre autres fût très sévère dans ses appréciations. Seul, Mendelssohn le reçut à bras ouverts. En son honneur, il donna une *matinée musicale* que David, Kallivoda, Hiller, Schumann et je crois bien Clara Wieck tinrent à honorer de leur présence. Quand Liszt apparut dans son éclatant et magnifique costume hongrois, il se dirigea droit à Mendelssohn auquel il dit : *qu'il venait d'écrire quelque chose qu'il lui dédiait*.

Il s'assit au piano, et attaqua une mélodie hongroise d'une intensité de vie inimaginable, puis termina par trois ou quatre variations toutes plus impossibles les unes que les autres.

Nous étions étourdis, surpris, admirant l'incroyable virtuosité, la sûreté merveilleuse du jeu de cet homme. Quand il se leva, tous nous lui présentâmes nos compliments. Quelques amis s'en vinrent alors à Mendelssohn et lui dirent : Oh ! Félix maintenant nous ne toucherons plus un piano, ("jetzt Können ? vir einpacken"), personne ne peut jouer ainsi ; c'est au-dessus de nous." Mendelssohn sourit, et lorsque Liszt vint lui demander de se mettre au piano, il lui répondit " *que maintenant il ne jouerait jamais plus*." Néanmoins, cédant à ses instances réitérées, il prit la place que ce dernier venait de laisser et attaqua... quoi?... la mélodie hongroise de Liszt, puis vinrent différentes variations exécutées de telle sorte, que Liszt seul, put en noter la différence d'avec sa propre exécution.

Nous pensions tous que ce dernier allait se considérer comme offensé. Il n'en fut rien. Liszt applaudit sincèrement et admit, que nul, même lui, ne pourrait jouer avec autant de *bravoure*.

Je rencontrais Liszt pour la dernière fois à Londres. Il allait au Lyceum écouter Irving et Ellen Terry dans Faust. Tout le théâtre se leva lorsque le vieux maestro fit son entrée. Quelque temps après, je reçus la nouvelle de sa mort, et maintenant qu'il n'est plus, je me demande ce qu'il a laissé derrière lui, sinon une nouvelle école de brillants exécutants.....

Je revis également Mendelssohn lors de la dernière visite

qu'il fit en Angleterre afin de conduire l'exécution de son oratorio *Elijah* qui devait être joué à Exeter Hall, alors le meilleur établissement pour ce genre de musique. La plupart des musiciens, n'étant pas des professionnels, n'avaient travaillé qu'un certain nombre de morceaux. Excellents lorsqu'il s'agissait de répéter un oratorio comme le *Messie* qu'ils connaissaient par cœur, ils étaient absolument insuffisants pour l'interprétation d'une œuvre telle qu'*Elijah*. C'était beaucoup trop pour eux, aussi Mendelssohn déclara-t-il tout net, qu'il ne voulait pas conduire semblable concert dans de pareilles conditions. " Oh ! ces tailleurs, ces savetiers s'écriait-il, ils ne savent rien, et ne veulent rien apprendre. Je ne conduirai pas."

Cependant un message arriva qui annonçait la présence de la reine et du prince Albert. Il fallût bien s'exécuter.

Encore que rien ne fut parfait, ce fût un grand succès, et un grand triomphe pour Mendelssohn ; mais combien il eût été ravi d'entendre, par la suite, ces mêmes tailleurs et ces mêmes savetiers exécuter, d'une manière impeccable, son oratorio, qu'ils avaient enfin appris par cœur !

Notre dernière entrevue eut lieu lors d'une matinée musicale à Buusen house. Le salon était rempli, par ce que l'on est convenu d'appeler, la meilleure société de Londres. Mendelssohn pria de jouer, s'assit au piano. Il préluda par différents motifs très brillants, et commença ensuite la *Sonate à la lune* de Beethoven. Un silence des plus grands régnait dans la pièce, personne ne remuait, à peine respirait-on. Soudain, au milieu de l'adagio, une vieille fille—cette gent est sans pitié—assise près du maître, fut tellement... enlevée par le rythme, ou peut-être par autre chose, qu'elle commença à accompagner le mouvement avec son éventail en ouvrant et fermant alternativement et bruyamment celui-ci à chaque temps de pause.

Tout le monde surpris tourna les yeux vers elle, mais soit absence momentanée d'esprit ou inadvertance, elle ne s'en aperçut point, et continua *son incorrection*. A ce jeu, l'éventail se rompit.

Mendelssohn, qui s'était fort bien aperçu du manège, resta cependant parfaitement calme, mais cessant immédiatement d'interpréter, il improvisa une suite d'arpèges indiquant, *dessinant*, les mouvements de l'éventail, et quand celui-ci se brisa, il reprit sa sonate comme si rien ne s'était passé.

Quelle différence avec nos artistes d'aujourd'hui dont la moindre chose irrite les nerfs et le caractère, et qui, rageurs et mal élevés, déclarent brutalement que la personne qui les a interrompus sortira, sinon eux.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR L'ART MUSICAL AU CANADA.

J'ai essayé, dans mon premier article, de montrer les inconvénients, au point de vue artistique, d'une éducation musicale incomplète et faussée à ses débuts, hâtive et mal graduée dans la suite ; et je crois n'avoir surpris personne en attirant l'attention sur ce fait reconnu de tous ; que l'enseignement sérieux, à tous les degrés de la formation artistique, est encore le partage d'un très petit nombre parmi nous.

Tout le monde admet cela, mais j'en sais peu qui puissent nous préconiser un remède pratique. Il est toujours aisé de dissenter, d'entrevoir un idéal pur et de le développer en termes convaincus ; mais alors tout repose sur un état d'esprit purement spéculatif et se préoccupant peu des nécessités matérielles qui accompagnent nécessairement l'application de tout principe.

Inculquer la notion de l'art est chose facile à dire, mais

difficile à réaliser. En tous cas, c'est le résultat d'un travail lent, d'une élaboration difficile, — et en cela il n'existe pas de générations spontanées.

Il faut pour réaliser cet idéal, — autant que faire se peut, bien entendu, — le concours de deux éléments, de deux facteurs. J'ai nommé, d'une part *le public*, de l'autre *les artistes*.

Le progrès accompli depuis un certain nombre d'années, et qu'il faut savoir reconnaître, est dû en effet aux efforts de quelques artistes secondés par une classe d'élite. Des musiciens sincères et convaincus d'un côté, de l'autre un public non réfractaire, voilà la formule du succès réalisé jusqu'ici, succès partiel si l'on veut, mais incontestable en somme, et qui fait présager favorablement de l'avenir.

Il fut un temps, nous assure-t-on, où le premier venu parmi les amateurs allait se risquer en public avec un aplomb qui n'avait d'égal que sa bonne foi. C'était le beau temps où l'on accompagnait sur le piano n'importe quelle mélodie d'après la formule consacrée des trois accords de tonique, de sous-dominante et de dominante. Alors on pouvait, comme M. Jourdain, jouer et chanter "sans avoir appris la musique." C'était le comble du talent.

Aujourd'hui ce n'est plus cela, — dans les cercles cultivés toutefois. On ne convie pas à faire de la musique ceux qui ne sauraient s'en tirer convenablement, ou au moins ceux-ci s'abstiennent prudemment de se risquer.

L'élément féminin, disons-le, a beaucoup contribué à faire régner dans notre société ce sentiment artistique, inséparable de toute éducation supérieure. Je sais nombre de cercles où l'on sait écouter la musique des maîtres, et où, soit dit par parenthèse, on se ferait un scrupule d'inviter quelqu'un à jouer sur un instrument discord.

D'autre part, le répertoire de nos sociétés chorales témoigne hautement de l'intérêt très vif que prend aujourd'hui un certain public aux œuvres sérieuses et fortes.

Voilà le progrès réalisé jusqu'à ce jour. Faut-il avouer qu'il est le partage d'une minorité très restreinte, des "select few" comme diraient les Anglais? Et sans être pessimiste, sans croire comme le personnage de Molière, "que c'est être savant que trouver à redire," ne pouvons-nous pas admettre que cette intéressante minorité, tout en prêchant admirablement d'exemple, prêche encore quelque peu dans le désert?

Mais là n'est pas le point le plus intéressant de la question, si nous nous plaçons sur un terrain purement pratique. Car le public est toujours tel que le font les artistes, et à côté de ce public, élément passif si je puis dire, il y a l'élément actif de l'œuvre à laquelle nous nous intéressons.

Nous voilà sur un terrain scabreux.

Alphonse Karr a dit, si je ne me trompe, que "le nombre des écrivains est déjà innombrable et va et ira toujours croissant, parce que c'est le seul métier qu'on ose faire sans l'avoir appris."

O illustre auteur des "Guêpes" vous n'avez pas tout dit!

Et moi non plus, je ne dirai pas tout, et je laisse à d'autres le soin de jeter un peu de lumière sur une question qui intéresse vivement notre monde musical. Toutefois, je ne puis m'empêcher de penser que l'art est un sacerdoce pour lequel il faut en même temps qu'une vocation, la préparation et l'étude nécessaires. Remplacer l'enseignement insuffisant et superficiel par un enseignement sérieux dépend plus encore de ceux qui enseignent que de ceux qui reçoivent l'instruction; et le progrès ne peut être pour nous qu'un vain *desideratum* tant qu'il y aura autant de gens pour s'aventurer dans le professorat sans études préalables.

En présence de cette situation il est superflu de faire remarquer qu'il est du devoir des personnes éclairées de s'assurer

de la compétence de ceux qui exercent la musique, dans quelque spécialité que ce soit, et de ne pas confier, à titre de camaraderie, de sympathie, voire même de philanthropie, comme cela se voit encore souvent, des positions qui ne devraient échoir qu'à des artistes. Sans doute, ces sentiments sont fort beaux, mais notez bien que vous les verrez très rarement appliqués à l'industrie, tandis que dans les beaux arts ils s'épanouissent à l'envi. A-t-on jamais vu confier une pièce de prix à un artisan maladroit, dans le seul but de lui venir en aide? Assurément non. On ne voudrait pas faire gâter des objets que l'on apprécie. En général, on agit d'après l'estime que l'on a des choses, et l'on peut très bien juger ici par comparaison, du cas que l'on fait habituellement de la musique. On l'aime sans doute, mais au fond ne vous y fiez pas trop. A vrai dire on la persécute savamment, on la traque sans relâche, sous prétexte de *mélodie* et que sais-je encore? Ce qu'on aime en réalité, c'est son côté inférieur et frivole. La musique est un luxe; on s'en gratifie comme de toute autre chose — c'est *bien porté*. Et voilà!

De même, selon le mot spirituel de Camille Saint-Saëns "il y a des gens qui croient aimer les fleurs parce qu'ils les coupent pour en faire des bouquets!"

ARTHUR LETONDAL.

— Une historiette qui fait le tour de la presse musicale. Elle a été, paraît-il, racontée par le baron de T... au comte Roselly qui la reproduit dans la *Deutsche Zeitung*.

J'assistais, cet hiver, dit le baron, à un grand concert donné dans une ville d'Allemagne. Un morceau des *Maîtres Chanteurs* de Wagner figurait sur le programme. L'orchestre commence au milieu d'un silence religieux. Je reconnais en effet le commencement du morceau, mais avec une légère altération dont je ne m'expliquais pas la cause. Le morceau continue, le public écoute toujours avec recueillement; la légère altération que j'avais remarquée s'accroît. Enfin, au bout de deux minutes, le chef d'orchestre interrompt et va regarder les pupitres.

Il était arrivé ceci: à la moitié des musiciens de l'orchestre on avait donné le morceau des *Maîtres Chanteurs*; à l'autre moitié on avait par erreur distribué un morceau de *Tristan et Yseult*. Cela durait depuis le commencement et personne, absolument, n'avait bronché dans le public. Le comte Roselly conclut que l'abus des harmonies compliquées conduit à ce résultat, qu'on ne peut plus distinguer la musique de la cacophonie.

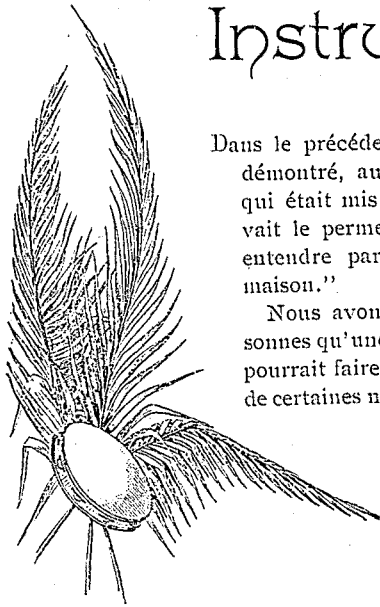
Nous en concluons, nous, avec non moins de conviction, que le public de la ville en question devait se composer d'une fameuse collection de... (comment dirons-nous?) ou bien que le baron de T... se moque de son monde avec une stupéfiante désinvolture; qu'au surplus l'anonymat est l'une des conditions les plus essentielles de la véritable fumisterie.

DE L'ORIGINE DU VIOLON

L'origine du violon est comme celle des peuples, elle se perd dans la nuit des temps. Différentes versions, toutes plus ingénieuses les unes que les autres en ont déjà été données; mais la majorité des chercheurs tout en convenant de l'origine indienne de l'instrument, s'accorde peu quant aux dates et même aux pays. Nombre d'entre eux indiquent l'époque où Ravana était roi de Ceylan, comme étant la plus probable. Quoi qu'il en soit, le premier type du violon était le *ravanastron*, encore très usité parmi les prêtres bouddhistes de Ceylan.

L'époque où la fabrication du violon acquit toute sa splendeur, là où elle régna en maîtresse incontestée sur celle de tous les autres instruments, fut le 17^e siècle, lorsque Crémone, ville d'Italie, eut atteint, grâce à la famille Amati, cette universelle réputation qui ne fut nulle part surpassée. Antonio Stradivari, élève d'un des fils Amati, surpassa ses maîtres par le fini qu'il sut donner à ses instruments aujourd'hui si rares.

Instruments



Dans le précédent numéro, nous avons démontré, autant que le court espace qui était mis à notre disposition pouvait le permettre, ce que l'on devait entendre par "la réputation d'une maison."

Nous avons mis en garde les personnes qu'une crédulité trop confiante pourrait faire tomber dans les griffes de certaines maisons peu scrupuleuses, et indiqué les périls, qu'avec un peu de bon sens et de clairvoyance, elles pourraient facilement éviter. Ayant aussi esquissé les inconvénients qui résulteraient

de l'achat d'un mauvais instrument ; nous compléterons aujourd'hui nos conseils sur ce sujet en leur disant : "Un piano est une chose que l'on achète pour de longs temps. C'est un meuble coûteux à l'achat duquel on ne saurait apporter trop de précautions. S'il est bon, *s'il provient d'une bonne fabrication, s'il sort d'une maison de confiance*, vous vous aurez évité des ennuis nombreux, d'onéreuses réparations qui ne le rendraient du reste jamais meilleur. Vos enfants, après y avoir fait leur éducation musicale, s'en serviront encore pour celle de vos petits-fils ; il deviendra plus qu'un meuble, mais un ami qui rappellera les jeunes années, les joies passées auxquelles il se sera trouvé intimement lié. N'hésitez donc pas à payer franchement le prix d'un bon instrument ; la dépense supplémentaire de quelque cinquantaine de dollars que vous auriez pu économiser — et quelle économie ! — en achetant un piano inférieur, sera largement compensée par la durée, la solidité, les qualités artistiques dont l'instrument sera doué, ainsi que par la satisfaction qu'il vous procurera."

Il est une erreur généralement accréditée qui consiste à penser que tous les fabricants travaillent en vue d'un même but, comme par exemple de faire le meilleur piano possible. En principe cela devrait être, malheureusement il n'en est rien.

D'aucuns, et c'est le plus grand nombre, cherchent à produire le meilleur marché, ce qui est, je crois, à la portée de tout le monde ; d'autres à faire, à combiner un piano dont le rendement artistique et musical soit supérieur à tous les autres. L'apparence du piano, le poli de la caisse, le dessin, voilà les seules choses qui sautent immédiatement aux yeux du non-connaissseur, et c'est malheureusement souvent sur ces apparences qu'il se laisse séduire et achète un instrument sans aucune valeur musicale.

Le matériel qui entre dans la fabrication de cette classe de pianos est, est-il besoin de le dire, d'ordre absolument inférieur. Les cordes, les feutres, les marteaux, les bois, la table d'harmonie, rien n'est de première qualité, rien n'est préparé pour un long usage, ou l'obtention des qualités artistiques qui font la véritable valeur d'un instrument. Le travail est hâtivement fait, les pièces mal agencées, mal harmonisées, et le tout n'a qu'une apparence de solidité trompeuse que les couches de vernis parviennent pourtant à dissimuler aux yeux peu inquisiteurs de certains acheteurs.

On s'étonne parfois de la différence de prix qui existe entre deux pianos de mêmes dimensions, d'identique apparence — au moins à première vue — et l'on en conjecture qu'une maison est, par cela même, beaucoup plus chère qu'une autre. Nous avons maintes fois entendus ces remarques qu'un peu de raisonnement n'eût pas fait émettre. Tout le monde, sans exception, peut faire mauvais et à bon marché. En est-il de même lorsqu'il s'agit du contraire ? N'existe-t-il pas là, une série de gradations, une échelle dont les degrés sont, sans contredit, plus difficiles à atteindre ? Faire mal est à la portée du premier venu. En est-il de même pour faire bien ? Donc deux pianos de même extérieur, de même dimensions, d'aspect absolument semblable, peuvent, suivant les fabrications auxquelles ils appartiennent, comporter des différences de prix variant de \$50 à \$200 et plus, et cela, pour les raisons que nous venons d'indiquer ci-dessus et qui peuvent se résumer à ceci :

Dans l'un, choix d'une bonne plaque construite dans les conditions mathématiques voulues ; des cordes, examen de leur fabrication en tant qu'alliage, résultat des épreuves de résistance — épreuves harmoniques aussi — auxquelles elles ont été soumises, de leur placement au point de vue de la concordance et de la répercussion des sons ; juxtaposition rigoureusement exacte des différentes pièces ; des parties qui doivent être en bois, d'autres en métal ; des feutres, des marteaux, de leur dessin ; combinaison et arrangement des articulations, etc., etc. Si à cette partie que nous dénommerons "partie matérielle," nous ajoutons les conditions atmosphériques du pays dont le constructeur doit tenir un compte sévère, puisqu'elles nécessitent une fabrication spéciale ; la nature du bois, la manière dont il a été traité, sans oublier la technique pure qui nous conduira à l'étude des différentes théories du son et de leur application, des calculs d'équilibre, de stabilité, d'acoustique, nous aurons je pense, suffisamment prouvé et démontré, que la fabrication du piano à bon marché est un non sens, et que celui qui achète un de ces instruments aura tout ce qu'il voudra, excepté un piano. (1)

La justice de New-York est saisie de nombreuses plaintes contre des *auctioners* peu scrupuleux.

En voici le motif :

Ces industriels — ne serait-il pas préférable de dire ces industriels ? — annonçaient à grands renfort de réclame une vente de pianos *soi-disant d'occasion, en réalité fabriqués uniquement dans ce but*, dont ils laissaient un pseudo modèle-type dans leur salle publique, garantissant que tous les autres étaient parfaitement semblables.

Les clients essayaient le piano, le trouvaient bon, l'achetaient, et.... étaient volés. Le piano se trouvait être un de ces instruments de rebut sans valeur musicale, un de ces pianos de fantaisie auquel faisait allusion notre premier article. Quant au piano d'*exhibition* qui avait si joliment servi d'appât aux naïfs, il avait disparu.

La fraude à la fin fût découverte mais aucune satisfaction ne put être donnée à l'acheteur malheureux.

Le grand jury est saisi de cette affaire.

— (*Music-Trade*, No du 24 octobre.)

Parmi les exportations d'instruments de musique du mois dernier, nous notons un Piano Pratte expédié à Chicago.

Un piano droit a été vendu dernièrement à New-York pour \$1,800. L'ornementation de la caisse y comptait pour la moitié du prix.

(1) Pour cet article, ainsi que le précédent, en même place, de même que pour ceux qui suivront, reproduction interdite.



L'EOLIEN

EST un instrument musical du plus haut mérite artistique, ainsi qu'en font preuve les attestations qu'en ont donné les sommités musicales du monde entier, et les artistes qui ont examiné et acheté l'EOLIEN.

L'Eolien est devenu l'instrument fashionable dans toutes les classes de la société, en Europe comme en Amérique.

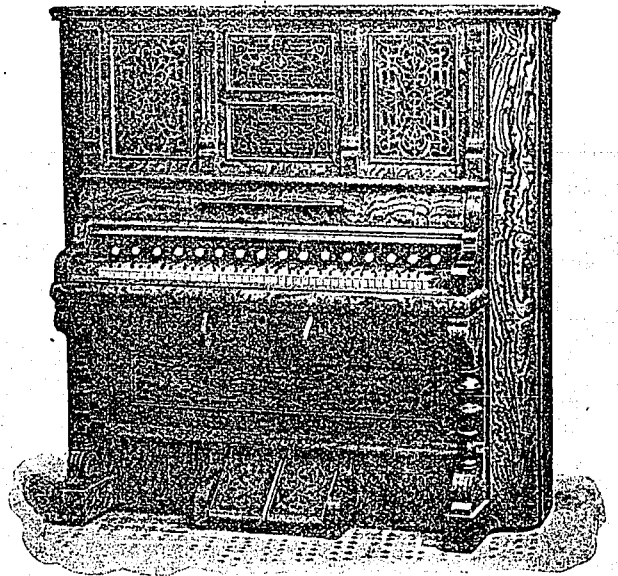
L'Eolien est acheté par les personnes qui ont un goût musical très développé mais qui n'ont pas le temps de pratiquer les morceaux difficiles. Il n'y a que les personnes qui aiment la bonne musique qui l'achètent.

Acheteurs Eminents : —

Sa Sainteté le PAPE LEON XIII.
 Sa Majesté la REINE VICTORIA.
 Sa Majesté la REINE MARIE-CHRISTINE d'Espagne.
 Son Altesse Impériale,
 GRAND DUC ALEXANDRE MICHAÏLOVITCH.
 PORFIRIO DIAZ, Président du Mexique.
 RAFAEL NUNEZ, Président des Etats de Colombie.
 Le Gouverneur Général EMILIO CALLEJA, de Cuba.
 GROVER CLEVELAND, Président des Etats-Unis.

ARTISTES CELEBRES : —

CALVE, SCALCHI, MELBA,
 NORDICA, SEIDL, ARDITI,
 SARASATE, ISAYE, PADEREWSKI,
 De RESKE, CAMPANINI.



Une personne qui n'a jamais joué d'aucun instrument, mais qui possède un peu de sens musical, peut, dans quelques jours, exécuter sur l'EOLIEN les œuvres les plus difficiles. Le répertoire comprend déjà une dizaine de mille morceaux de tous genres.

PRIX : - DE \$225 A \$750

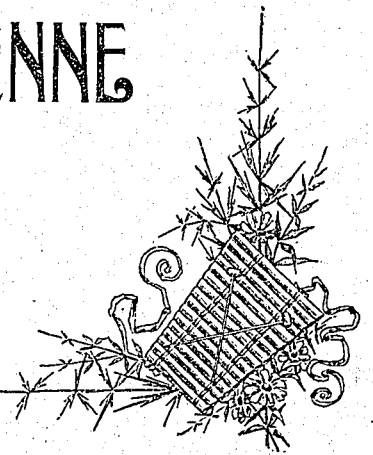
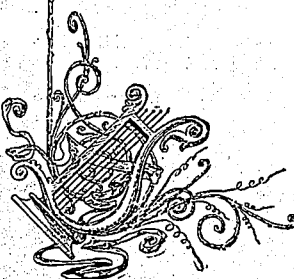
CATALOGUES ILLUSTRES
 EXPÉDIÉS SUR DEMANDE

LA COMPAGNIE EOLIENNE

18 west 23rd Street, NEW YORK

L'EOLIEN est en vente aux salles de la Compagnie de Pianos Pratte, Montreal, où les visiteurs, acheteurs ou non, seront reçus avec courtoisie, et pourront examiner l'instrument à leur aise.

CONCERTS GRATUITS TOUS LES SAMEDIS A 3 HRS P.M.



LES PIANOS D'OCCASION

suivants pris en échange pour des **PIANOS PRATTE**, ont tous été réparés. Plusieurs sont comme neufs, d'autres ne valent pas grand chose, cependant le **PRIX** de chacun a été **RÉDUIT** de manière à ce que ce soit pour l'acheteur une **BONNE OCCASION**. La plupart sont encore supérieurs comme qualité à une foule de Pianos neufs communs.

PIANOS A QUEUE

Kranich & Bach	de New-York, 7 $\frac{1}{2}$ octaves. Grand piano de concert, caisse très riche en bois de rose. Le plus beau piano de cette marque en très bon ordre, payable \$50 comptant et \$50 par 4 mois.	\$475
Rosenkranz	7 oct. Petit modèle, noir et or, en parfait ordre, payable \$50 comptant et \$50 par 4 mois.	\$375
Chickering	de Boston, 7 oct. Grand modèle en bois de rose, en bonne condition, payable \$50 comptant et \$40 par 4 mois.	\$300
Pleyel	de Paris, 7 oct. Petit modèle, en palissandre, en bonne condition, payable \$40 comptant et \$40 par 4 mois.	\$275
Irmpler	7 oct. Moyen modèle, en palissandre, en bonne condition, payable \$25 comptant et \$40 par 4 mois.	\$175

PIANOS DROITS

Hazelton	de New-York, 7 $\frac{1}{2}$ oct. Grand modèle, en acajou, en parfaite condition, comme neuf, payable \$40 comptant et \$40 par 4 mois.	\$375
Steinway	de New-York, 7 oct. Petit modèle, en bois de rose, en excellente condition, payable \$25 comptant et \$40 par 4 mois.	\$300
Chickering	de Boston, 7 oct. Petit modèle, en bois de rose, en parfaite condition, payable \$25 comptant et \$40 par 4 mois.	\$225
Dominion	7 $\frac{1}{2}$ oct. Petit modèle, en noyer, en parfaite condition, payable \$25 comptant et \$25 par 4 mois.	\$200
Heintzman	7 oct. Petit modèle, en noyer, en bonne condition, payable \$20 comptant et \$25 par 3 mois.	\$190

Newcombe	de Toronto, 7 oct. Grand modèle, en noyer, en parfaite condition, payable \$20 compt. et \$25 par 3 mois	\$175
Williams	7 oct. Moyen modèle, caisse noire, en bonne condition, payable \$15 comptant et \$7 par mois.	\$150
Blondel	7 oct. Moyen modèle, caisse noire, bien réparé, payable \$10 comptant et \$6 par mois.	\$125
Blondel	7 oct. Petit modèle, caisse noire, bien réparé, payable \$10 comptant et \$6 par mois.	\$100
Manby	6 $\frac{1}{2}$ oct. Petit modèle, bois de rose, payable \$10 comptant et 3 par mois.	\$50

PIANOS CARRÉS

Weber	de New-York, 7 oct. En bois de rose, pieds sculptés, en parfaite condition, payable \$15 comptant et \$7 par mois.	\$200
Marshall & Smith	de New-York, 7 oct. Caisse noire, pieds sculptés, en bonne condition, payable \$10 comptant et \$5 par mois.	\$150
Calenberg & Vaupel	de New-York, 7 oct. Caisse noire, pieds sculptés, bien réparé, payable \$10 comptant et \$5 par mois.	\$140
Weber & Co.	7 oct. Caisse noire, pieds sculptés, bien réparé, payable \$10 comptant et \$5 par mois.	\$125
Brown	7 oct. En acajou, pieds sculptés, bien réparé, payable \$10 comptant et \$5 par mois.	\$95
Schiedmayer	7 oct. En bois de rose, pieds octogones, bien réparé, payable \$10 comptant et \$4 par mois.	\$85
Irmpler	7 oct. En bois de rose, pieds octogones, bien réparé, payable \$10 comptant et \$4 par mois.	\$65

Au cas où vous désiriez vous procurer un de ces pianos ne tardez pas. Si vous demeurez à la campagne, écrivez nous, nous vous enverrons l'instrument que vous aurez choisi, et au cas où il ne serait pas tel qu'indiqué ou ne vous donnerait pas satisfaction, vous pourrez nous le renvoyer à nos frais. Nous faisons ce genre d'affaires depuis plus de vingt ans et jusqu'ici nous avons toujours contenté notre clientèle.

✻ ORGUES ✻

Nous gardons toujours en magasin un assortiment considérable et varié d'instruments dans tous les styles pour **CHAPELLES** et **SALONS** des meilleures marques telles que :

VOCALION à 2 claviers et pédalier.	DOMINION à 2 claviers et pédalier.	MASON & HAMLIN à un clavier...
PELOUBET do do	DOMINION à un clavier.	BERLIN do

Dans tous les Prix. Catalogues illustrés et liste de prix expédiés sur demande.

Nous avons en Magasin les **ORGUES D'OCCASION** suivantes a prix réduits :

Doherty	2 claviers et pédalier de 30 notes, tuyaux de montre, 18 jeux. 23 registres, comme neuf.	\$250	Mason & Hamlin	1 clavier, 5 octaves, 5 jeux, 7 registres, cuisse basse, en parfaite condition.	\$75
Mason & Hamlin	2 claviers, 8 jeux, 8 registres, cuisse basse, en parfaite condition.	\$125	Dominion	1 clavier, 5 octaves, cuisse basse, en parfaite condition.	\$50
Thomas	1 clavier, 6 octaves, 4 jeux, 10 registres, comme neuf, cuisse de fantaisie.	\$90	New England	1 clavier, 4 octaves, 2 jeux, 2 registres, en parfaite condition.	\$20

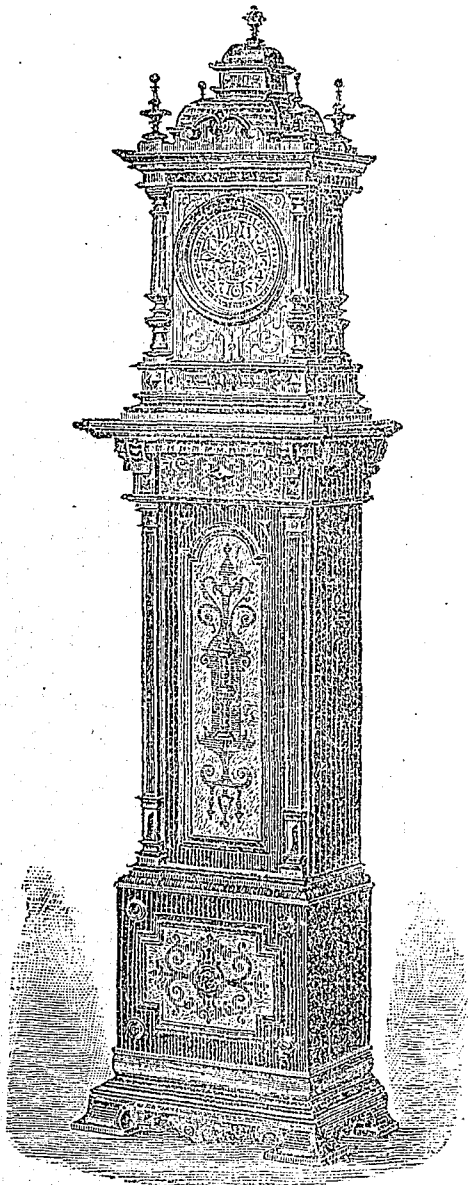
CIE DE PIANOS PRATTE, 1676 Rue Notre-Dame, MONTREAL.

Escompte libéral au comptant.—Pianos à Louer.

Symphonion

Horloges...ET...
Boîtes à Musique

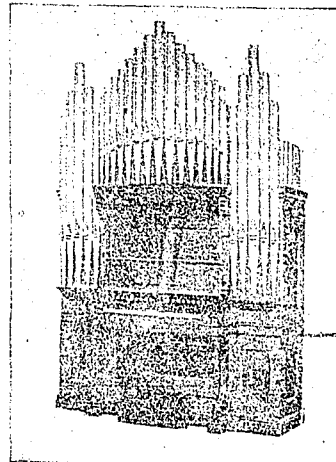
D'un grand extérieur artistique, sculptées dans les différents styles, sonnent les heures et jouent plus de 1000 airs, dances de toutes sortes, melodies, chants, operettes, etc. Leur répertoire est illimité et s'augmente tous les jours de nouvelles productions.



PRIX — DE \$100 A \$300.

La musique est produite au moyen de feuilles d'acier indestructibles. Mécanisme très simple.

Compagnie de Pianos Pratte, Montréal
1676, RUE NOTRE-DAME



LE VOCALION

ORGUE
POUR
PETITES
ET
MOYENNES
EGLISES

SES AVANTAGES SONT LES SUIVANTS

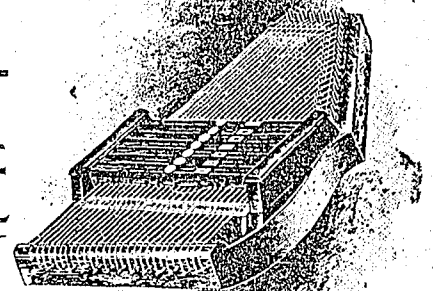
- 1° Le son est aussi beau que celui d'un orgue à tuyaux.
- 2° Il résiste mieux au climat et ne se désaccorde jamais.
- 3° Il prend beaucoup moins de place et ne nécessite aucune dépense d'aménagement.
- 4° Son prix est de moitié inférieur à celui d'un orgue à tuyaux.
- 5° Son entretien et ses réparations sont presque nuls.

PRIX : - DE \$375 A \$800.

COMPAGNIE DE PIANOS PRATTE, MONTREAL
1676, RUE NOTRE-DAME

Le
Véritable

AUTO-- HARPE



EST CELUI
FABRIQUE
PAR.....

ALFRED DOLGE & SON, DE NEW YORK

De tous les instruments de sa classe, c'est le plus facile à jouer, le mieux conditionné, celui qui possède le son le plus harmonieux.

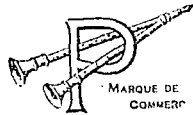
PRIX : - DE \$5 A \$25

Sur demande, et gratis, nos catalogues parfaitement illustrés avec texte explicatif vous seront envoyés.
Ecrivez à MM.

ALFRED DOLGE & SON
DOLGE BLDG, DEPARTEMENT F.
NEW YORK.

LA SUPÉRIORITÉ
DES
PIANOS PRATTE

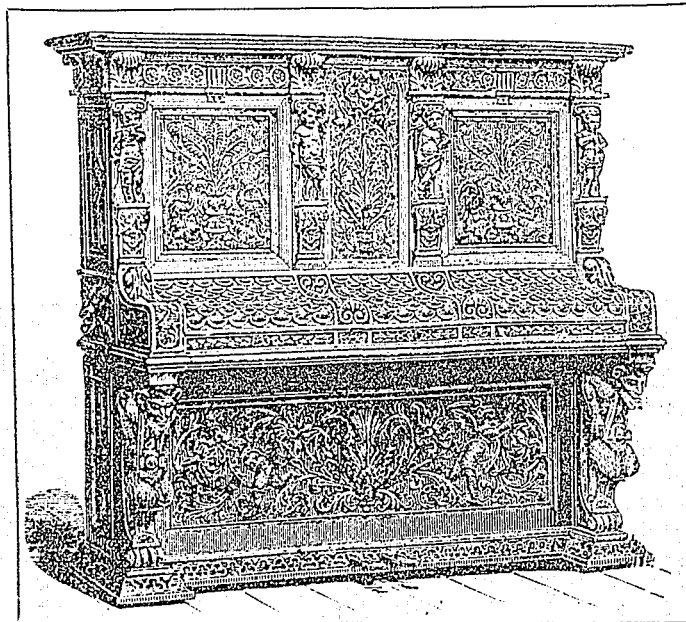
EST RECONNUE PAR



SON EXCELLENCE LADY ABERDEEN

Tous les artistes Européens
qui les ont examinés
Entre autres :—

ALBANI
GUILMANT
HENSCHEL
LACHAUME
LLOYD
REMENYI
MARTEAU
LEJEUNE
WOLFF
HOLLMAN
VAN DER VEER
GREEN



L'élite des Musiciens et Pro-
fesseurs canadiens qui ont
choisi et acheté le Piano
Pratte de préférence à tous
les américains.

Nous citons :—

Mlle VICTORIA CARTIER
R. OCT. PELLETIER
D. DUCHARME
F. J. PRUME
G. COUTURE
J. A. FOWLER
A. LETONDAL
J. J. GOULET
A. CONTANT
J. B. NORTON
SIGNOR RUBINI
G. GAGNON, Québec
A. TREMBLAY, Ottawa
L. RINGUETTE,
St-Hyacinthe

Les **Pianos Pratte** possèdent des qualités artistiques qui ne se trouvent dans aucun autre piano Américain ou Européen. Leur système de construction est tel, qu'il assure en outre des plus **rares qualités musicales**, le maximum de **solidité** et de **durée**, pour les **climats extrêmes**.

Les **Pianos Pratte** sont maintenant fabriqués dans **trois formats** différents : grand, moyen et petit. La différence du prix réside seulement dans la caisse, **les qualités artistiques** et autres étant les mêmes.

Les autres marchands ne peuvent vous vendre nos pianos, car **nous les vendons directement au public sans aucun intermédiaire**; aussi nous vous prions de vous adresser directement

1676, RUE NOTRE-DAME

Prix modérés. Termes faciles.

MONTREAL

Vieux instruments pris en échange.

MANUFACTURE A HUNTINGDON. P.Q.

DEMANDEZ CATALOGUE ILLUSTRE.