

CANADA MUSICAL

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} DE CHAQUE MOIS.

Vol. I.

MONTREAL, 1^{er} MAI, 1867.

No. 9

LE CANADA MUSICAL,

Publié le 1^{er} de chaque mois
PAR ADELARD J. BOUCHER,
Editeur-Propriétaire.

Bureau, à Montréal,
Rue Notre-Dame, No. 260.

ABONNEMENT, avec PRIME,

\$1.00 par année,

Rigoureusement payable d'avance.

10 centins le Numéro.

PRIME EXCEPTIONNELLE

présentée aux Abonnés du

CANADA MUSICAL.

Chaque abonné, en acquittant le montant de son abonnement, (\$1.00 par année), aura droit de reprendre, en morceaux de musique désignés ci-dessous, à son choix, — pour la valeur d'une piastre, — montant entier de son abonnement.

Morceaux offerts au choix des abonnés.

La Mascarade Quadrille	Dorémus	50	cts.
Jacques Cartier Quadrille	De Terlac	50	"
Hippocrate Quadrille	Valade	50	"
Les Acadiens Quadrille	Desjardins	50	"
Les Canotiers du St. Laurent. Boucher		50	"
La Confédération Quadrille	Casorti	60	"
Platon Polichinelle Quadrille. Legendre		50	"
Koberval Quadrille	De Terlac	50	"
Russian Carriage Song Galop. Rellé		50	"
La Couronne de lauriers	Lavallée	75	"
Souvenir de Sabatier, Valses. Boucher		50	"
L'oiseau-mouche	Lavallée	50	"
The Bonnie Blue Flag	Southern	50	"
Lœtitia—Caprice de Salon.	Casorti	35	"
Notre Religion, (Chant national) Olivier		30	"
Il me l'avait promis, Romance. Henion		30	"
Dieu, mon enfant,	Robillard	30	"
Jolly dogs Galop	Boucher	30	"
Rosée amère, Romance.	Abt	25	"
Le Dr. Grégoire, Chansonnette. Nadaud		25	"
Petite Alouette, Romance.	Peltier	25	"
Grande Marche Canadienne.	Sabatier	25	"
Mazurka des Etudiants	Mignault	15	"

Les abonnés de la campagne devront inclure un timbre de poste de .05 centins, pour payer le port des morceaux qu'ils choisiront et qui leur seront expédiés, par le retour de la maille.

SOMMAIRE.—Première exécution du Stabat Mater de Rossini, (suite) par Adolphe Adam.—Une prétendue élève de Henri Herz.—Liste d'abonnés au Canada musical, (suite).—Description générale de l'argue (suite).—Exposition universelle de Paris: Œuvres musicales.—Faits Divers.—Camillo Sivori, par Leon Escudier.—Mozart et l'accordeur, (suite), par Charles Barbara.—Concert de Prume.—Correspondance de Québec.—Conseils de Robert Schumann aux jeunes musiciens, (suite).—Calendrier.—Annonces.

PREMIERE EXECUTION DU STABAT MATER DE ROSSINI.

(Suite.)

En vain me citerez-vous sa *Messe* et son *Fidelio*. *Fidelio* n'est point un opéra, c'est une admirable symphonie en deux actes, où les voix jouent un rôle fort secondaire, toujours subordonnées à l'orchestre dont elles ne sont que l'accompagnement, tandis que toute la variété des dessins et toutes les ressources d'imagination sont confiées aux instruments.

La messe n'est pas plus un morceau vocal que la symphonie avec chœurs.

Cela n'ôte rien à la gloire de Beethoven; son mérite reste entier, et ce n'est pas peu de chose d'être le premier symphoniste du monde, surtout quand on a été précédé par un Haydn et un Mozart.

Rossini, je le répète, parce que chez moi c'est une conviction profonde, a seul traité tous les genres avec une supériorité telle, qu'un seul eût suffi à sa gloire; et il les a tous réunis!! La justice a pourtant été tardive, pour lui: ses meilleurs ouvrages, ceux qu'il a composés en France, n'eurent point de succès dans l'origine.

Le *Siège de Corinthe* ne produisit qu'une médiocre sensation; le *Comte Ory* ne fut pas compris, et ce ne fut guère qu'à la soixantième représentation que le public commença à s'apercevoir que depuis un an, il entendait un chef-d'œuvre; le *Moïse* ne fut regardé que comme une traduction, quoiqu'il offrit commémoraisons nouveaux, l'introduction du 1^{er} acte et le finale du 3^e, qui sont deux chefs-d'œuvre; et enfin *Guillaume Tell* n'eut jamais le privilège

d'attirer la foule : ce ne fut que lorsque Duprez chanta le rôle d'Arnold, que *Guillaume Tell* fut justement apprécié.

Le nouveau *Stabat* sera-t-il rangé dès son apparition dans la classe des chefs-d'œuvre ? Le public seul décidera, mais nous doutons, pour notre part, que ce même public soit aussi vivement impressionné que nous le désirerions.

Il y a un axiome très-connu et très-faux qui prétend que le public veut toujours du nouveau. Je ne suis pas de cet avis : le public veut du réchauffé qui ait l'air nouveau, mais rien ne l'échauffe comme ce qui est réellement nouveau. Sortez-le de ses habitudes, il ne sait plus où il en est. Offrez-lui quelque chose d'entièrement neuf, son premier mouvement sera de le repousser, et il ne viendra à ce que vous lui aurez offert, que lorsque le temps aura assez usé le vernis de nouveauté, pour que l'objet ne lui paraisse pas trop différent de ce qu'il voit habituellement. C'est ce qui fait que, chez nous, les inventeurs ont presque toujours tort, et que tout le bénéfice revient aux perfectionneurs qui ont su polir les coins trop raboteux pour l'extrême délicatesse du public, et faire adopter comme leurs les œuvres des inventeurs qui, sans tant de préparations, s'étaient tout bonnement contentés d'être des hommes de génie.

Nous croyons donc que le mérite de compositeur religieux sera très-vivement contesté à Rossini, précisément parce qu'il a fait de la musique religieuse autrement que Mozart, que Cherubini, et que tous ceux qui l'ont précédé.

A ce propos, dirons-nous ce que c'est que la couleur religieuse ? Hélas ! nous ne savons. La musique religieuse devrait être celle qui a une tout autre couleur que la musique exécutée au théâtre, et cependant comment faire lorsque le théâtre nous en offre qui a parfaitement ce caractère ? Comment faire de la musique religieuse à l'église s'il faut qu'elle ne ressemble nullement à la prière de Moïse, au finale du premier acte de la *Muette* (qui, par parenthèse, a été un *Agnus Dei* avant de devenir un finale d'opéra), au chœur du cinquième acte de *Robert*, aux beaux chœurs de *Silvêre*, auxquels il ne manque que des paroles latines, pour être des modèles de musique ecclésiastique.

En cherchez-vous le type dans les auteurs anciens, dans Haendel, par exemple ? mais son style ne vous paraît religieux que parce qu'il n'est pas dans nos habitudes, car si la musique des oratorios d'Haendel est religieuse, celle de ses opéras ne l'est pas moins ; vous y retrouvez la même manière, les mêmes tournures harmoniques, les mêmes systèmes d'accompagnements ; c'est la musique de l'époque et non celle affectée au genre religieux.

Cherchez vous cette couleur dans le genre fugué ? Pour ma part, j'avoue que comme musicien j'aime beaucoup les fugues ; cette combinaison m'amuse, m'occupe, m'intéresse, pourvu que cela ne dure pas trop longtemps. Mais je déclare que, malgré l'usage qui en affecte l'emploi à l'église, elle ne me paraît moins religieuse que ces morceaux

où les parties croisées et tourmentées en tous sens et sous tous les aspects, produisent une confusion, peut-être du goût de gens qui se disputent, mais nullement de celui de personnes qui prient.

Le vague où l'on se trouve sur cette matière, et la manière différente d'envisager le système religieux, devront produire ce résultat, de faire nier par certaines personnes que tous les morceaux du *Stabat* de Rossini soient empreints de la couleur qu'elles désireraient y voir.

Quelle que soit l'opinion qui prenne le dessus, nous garderons notre conviction, qui est que l'expression de chaque morceau est parfaitement sentie, et que la forme un peu élégante de certaines périodes ne peut être reprochée à un compositeur italien, dont le catholicisme est celui de son pays, où les églises ne sont pas nues et sombres comme les nôtres, mais au contraire éclatantes de lumière, de dorures et de peintures, telles enfin qu'elles doivent être dans un pays où le souverain est le chef de l'Église triomphante, et où les souvenirs de l'Église souffrante sont un peu oubliés.

J'ai parlé des six morceaux dont l'exécution avait eu lieu dans les salons de M. Herz, et ma tâche était d'autant moins difficile, que ces morceaux ayant été entendus par beaucoup de lecteurs de la *France musicale*, l'analyse s'en comprenait à demi-mot.

Maintenant je dois m'occuper des quatre autres morceaux dont j'ai la partition manuscrite sous les yeux, et je sens quel doit être l'embarras du critique musical qui veut faire apprécier les beautés d'un morceau qu'on n'a jamais entendu et dont il ne peut faire une seule citation : qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire, on citera la phrase ou le vers que l'on veut jouer ou critiquer, et le lecteur se trouvera à l'instant juge de l'appréciation. En musique, il n'en est pas de même : le critique appelle votre attention sur un passage que vous ne connaissez pas, que vous n'avez jamais entendu, et c'est par des mots qu'il cherche à faire comprendre une combinaison de sons dont l'oreille doit être seule juge. Rien ne doit donc moins étonner que la diversité des jugements en musique.

Tel peut être proclamé grand homme, d'après quelques morceaux inédits, sans que celui qui le gratifie d'un brevet d'immortalité soit obligé de justifier son admiration autrement qu'en disant : je trouve cela beau, et sans qu'il soit possible de vérifier si cette opinion est fondée. Je connais nombre de célébrités à génie incompris, dont l'échafaudage de gloire tomberait bien vite, s'ils s'avisèrent de publier leurs prétendus chefs-d'œuvre. Aussi s'en gardent-ils bien. La critique répond à la critique avec de pareils arguments : Vous vous êtes avisé de dire que l'œuvre nouvelle d'un puissant génie égalait les chefs-d'œuvre qui l'ont précédée : à cela on vous répond que vous vous trompez, et il est impossible de mettre le lecteur à même de se faire juge compétent de la cause. Il faut qu'il décide entre le dire des deux avocats, sans qu'il lui soit permis d'examiner les pièces du procès.

Avant d'entreprendre l'examen des quatre derniers morceaux du *Stabat*, qu'il me soit permis de répondre à quelques réponses que l'on a faites à mon assertion.

J'ai dit que je ne comprenais pas trop ce que devait être le style religieux, s'il devait différer entièrement des morceaux de théâtre destinés à peindre ce sentiment. Cette opinion a paru empreinte d'une grande naïveté à un critique que je dois remercier de la politesse du mot qu'il a employé pour déguiser sa pensée. "N'avez-vous donc jamais entendu, me dit-il, sous les voûtes du temple, à la lueur des cierges, aux parfums de l'encens, un hymne de mort ou de gloire qui vous fait involontairement plier le genou? Est-il un sentiment profane auquel une semblable musique puisse s'appliquer? et les chefs-d'œuvre plus modernes de Palestrina, d'Allegri, de Marcello, n'en avez-vous pas ouï parler?" Il me sera facile de répondre par des faits.

Oui, j'ai souvent éprouvé ces émotions profondes à l'église; mais alors le pouvoir de la musique était encore augmenté par ces cierges, cet encens, ces voûtes dont on me parle, et par la pompe majestueuse de notre culte; le sentiment religieux était excité en moi par le lieu où je me trouvais, et la musique y ajoutait beaucoup; mais cette même musique, dépourvue de ces accessoires, m'aurait sans doute laissé froid.

Lorsque M. Castil-Blaze donna la traduction de *Don Juan* à l'Opéra, il avait introduit dans la scène des Démons (supprimée depuis) un chœur parodié sur la musique du *Dies iræ* de Mozart et ce chant terrible, qui nous a tous fait frissonner à l'église, passa inaperçu au théâtre. Pourquoi? C'est que les voûtes du temple, la lueur des cierges et les parfums de l'encens lui manquaient.

Il ne faut pas s'abuser sur la puissance de la musique. Cet art, le plus idéal, le plus vague de tous, puis-qu'il n'est pas basé sur l'imitation comme les autres arts, ne peut exciter sur l'auditoire ses plus puissants effets que grâce à une prédisposition particulière de la part de celui-ci.

Le fameux *Miserere* d'Allegri en est une preuve.

Cé morceau, exécuté le Vendredi-Saint, à la chapelle Sixtine, produit une émotion extraordinaire chez tous ceux qui l'entendent. C'est dans la chapelle représentant le Saint-Sépulchre que son exécution a lieu: quelques cierges jettent une clarté douteuse; à chaque verset, on en éteint un; à mesure que l'obscurité augmente, les voix s'affaiblissent, et lors qu'à la dernière strophe la dernière lumière a disparu, les voix ne font plus entendre qu'un murmure plaintif, un bourdonnement lugubre qui se termine par un silence de mort, sur lequel la foule s'éloigne vivement impressionnée et atteinte d'une émotion difficile à comprendre, dans un pays aussi peu religieux que le nôtre.

Il était autrefois défendu, sous peine d'excommunication, de prendre copie de ce *Miserere*. Mozart âgé seulement de quatorze ans, l'entendit à Rome en 1770.

Son attention avait été si vivement excitée, que de retour chez lui, il le transcrivit entièrement de

mémoire, et un des sopranistes de la chapelle déclara que cette copie était parfaitement conforme au manuscrit.

Depuis ce temps, ce fameux morceau a cessé d'être un mystère, et c'est avec une grande surprise que tout le monde a reconnu que c'était un œuvre des plus médiocres, sans invention, sans combinaison d'harmonie et indigne en tous points de son immense réputation.

D'où venait donc son colossal effet? encore une fois, des accessoires, des voûtes du temple et des cierges éteints.

Les élèves de Choron l'exécutèrent à la Sorbonne, il y a une quinzaine d'années, et quoique l'exécution fût certes meilleure que celle de la chapelle Sixtine, qui, comme chacun sait, est devenue des plus médiocres, cependant le *Miserere* ne produisit aucun effet.

Chez les Grecs, la musique avait une puissance dont nous ne nous faisons que difficilement idée et que l'on peut pourtant expliquer.

C'est que chez ces peuples, tels instruments, tels modes étaient affectés à telles circonstances, et que les lois punissaient sévèrement l'abus et la confusion qu'on en aurait pu faire.

Ainsi l'hymne de guerre ne produisait tant de sensation, que parce qu'il était défendu de l'exécuter en temps de paix, et que ce chant ranimait tous les instincts de gloire et de courage.

De semblables sensations ne peuvent exister chez nous, blasés que nous sommes en entendant continuellement au théâtre la musique emprunter tous les accents pour peindre des sentiments fictifs.

Peut-être pourrions-nous cependant nous faire une légère idée de cette impression: un seul instrument est presque exclusivement affecté aux cérémonies funèbres, c'est le tam-tam. Qui ne s'est profondément ému en entendant, dans l'église ou à la suite d'un convoi, retentir les grondements prolongés de ce lugubre instrument? L'effet en est terrible et vous fait tressaillir jusqu'à la moëlle des os.

Ne croyez pas cependant que cette impression soit entièrement due au timbre du tam-tam: elle vient en grande partie de la circonstance où vous vous trouvez et du souvenir des circonstances analogues où vous avez entendu résonner ces sons funèbres. Remarquez que, chez les Chinois, les Indiens et tous les Orientaux, le tam-tam est un instrument de liesse et de joie.

On me dit que la véritable musique religieuse ne saurait s'appliquer à un sentiment profane. Je suis parfaitement de cet avis; mais je me suis bien mal fait comprendre, si l'on croit que j'ai dit que la musique d'église et celle de théâtre dussent être les mêmes. J'ai dit seulement que je ne savais pas quelle était la différence entre la musique d'église, et celle de théâtre destinée à peindre un sentiment religieux.

ADOLPHE ADAM.

(à continuer.)

UNE PRETENDUE ELEVE DE HENRI HERZ.

Etre élève de Herz, c'est un titre. C'est presque un brevet de capacité. Aussi combien des professeurs femmes (en vérité, il serait bien temps qu'on donnât un féminin à ce mot), qui n'ont d'autre titre à la recommandation des familles que celui d'élève de Henri Herz!

Si toutes les élèves de Herz avaient pris des leçons de ce maître, il n'y aurait rien à dire; mais en cherchant bien, on en trouverait un certain nombre—et des plus audacieuses—qui ne le connaissent même pas de vue.

Vous ne comprenez pas; écoutez ceci et vous allez comprendre.

Un beau jour, Henri Herz, voyageant en Amérique, reçut la visite d'une jeune femme qui paraissait très-émue, ce qui ajoutait une grâce de plus à toutes les grâces de sa personne.

— Vous êtes monsieur Henri Herz? lui demanda la dame d'une voix légèrement altérée.

— Hélas madame, je suis forcé de l'être, répondit en souriant le pianiste.

— En êtes-vous bien sûr? ajouta la femme dont l'émotion allait *crescendo*.

— Je crois pouvoir vous l'affirmer, répondit Henri Herz en passant du sourire au rire franc.

— Ah! monsieur, que cela est donc fâcheux!

— Comment, madame, vous trouvez qu'il est fâcheux que je ne sois pas un autre que moi-même?

— Pardon, monsieur, mais vous ne pouvez me comprendre.

— J'avoue, madame, que je ne saisis pas encore parfaitement.

— Hé bien! monsieur, vous allez tout savoir.

— Veuillez donc prendre la peine de vous asseoir, madame, dit le virtuose.

La dame s'assied et promène dans toute la chambre un regard inquiet.

Henri Herz devine son inquiétude et lui dit:

— Nous sommes seuls, madame.

Un instant de silence succéda à ces paroles.

Enfin la dame laissa échapper un soupir et dit:

— Monsieur Henri Herz, vous avez trop de talent pour n'être pas généreux, et c'est votre générosité que je viens implorer.

— Ma générosité, madame!

— Oui, monsieur, votre générosité. Je suis professeur de piano, et voulant ajouter à mon faible talent un titre de recommandation aux yeux des habitants de ce pays, où je suis établie depuis quelques années, j'ai osé me faire annoncer comme votre élève. Grâce à cette audacieuse imposture je me suis fait promptement une brillante réputation, et on ne m'appelle plus ici que l'élève de Herz.

Votre arrivée tout à fait imprévue en Amérique me l'a jetée dans la plus cruelle anxiété; et si vous dévoilez ce mensonge, monsieur, je n'ai plus

qu'à fuir cette ville où mon titre d'élève de Herz deviendrait une cruelle ironie.

— Mais, dit le pianiste en regardant la visiteuse fixement, et en se grattant le front comme pour rappeler un souvenir, n'êtes vous pas madame... madame... mon Dieu! quelle triste mémoire que la mienne... madame...

— Je suis demoiselle, monsieur Herz.

— Ah! vous êtes demoiselle! Hé bien! oui, c'est ça... mademoiselle... mademoiselle...

— Mademoiselle Fidler.

— Précisément, mademoiselle Fidler. Je me souviens parfaitement de vous, mademoiselle, des leçons que j'ai eu le plaisir de vous donner à Paris.

— Comment, monsieur Herz, vous vous souvenez de moi... des leçons que vous m'avez données... à Paris... où je ne suis jamais allée?

— Parfaitement. Vous aviez d'excellentes dispositions, et si quelqu'un doit de la reconnaissance à l'autre, c'est moi qui vous en dois, mademoiselle... Fidler, pour avoir bien voulu vous dire mon élève.

— Ah! monsieur Herz, dit la jeune femme en appuyant une main sur son cœur comme pour en comprimer les battements précipités, ce fait est plus que généreux, c'est de l'exquise délicatesse, et je ne sais comment vous témoigner ma reconnaissance.

A ce moment entra le secrétaire du pianiste qui venait pour prendre le titre des morceaux, afin de rédiger le programme pour le concert annoncé.

— Vous mettez sur les affiches et sur les programmes, dit le virtuose en s'adressant à son secrétaire, que je donne cette première séance musicale avec le concours de mon élève favorite, mademoiselle Fidler, ici présente.

— Comment vous consentez à ce que je me fasse entendre avant vous dans ce concert... qui...

— Avant moi, non, reprit Henri Herz, mais en même temps que moi,

— Oh! mais c'est plus flatteur encore... et à deux pianos?

— A deux pianos si vous voulez.

— Justement je sais par cœur la première partie de votre duo sur la *Donna del lago*.

— Va pour mon duo de la *Donna del lago*. Nous répéterons ce morceau quand vous voudrez et où il vous plaira.

— Ah! Monsieur Herz, dit Mademoiselle Fidler avec attendrissement, que je suis donc heureuse de n'avoir jamais pris de leçons de vous, puisque cela me vaudra de passer pour votre élève favorite.

Le jour du concert arriva.

Mademoiselle Fidler, excitée par la présence de cet illustre pianiste, joua mieux que jamais, et mérita une bonne part d'applaudissements.

Deux mois plus tard, elle se mariait richement à un respectable dilettante, heureux surtout d'avoir pour femme une élève de Henri Herz.

Journal d'Education.

CORRESPONDANCE,

Québec, 24 Avril, 1867.

Monsieur l'Éditeur,

Décidément notre bonne ville de Québec est réellement bonne, et après tout, cette phrase stéréotypée a sa raison d'être. Les offices de la semaine sainte ont été suivis par une foule de fidèles dont la piété était vraiment édifiante. Les matines de la messe de Pâques ont été chantées d'une manière fort solennelle, plus solennelle encore que d'ordinaire.

A la cathédrale, le chœur des élèves du petit séminaire a chanté la deuxième messe de Haydn. A l'offertoire un quatuor du même auteur, pour violons et contre-basse, avec orgue, a été exécuté avec un goût très-pur, et à l'élévation, un autre chœur composé de Sœurs de la charité, placé dans une chapelle au-dessus des sacristies et comme dans le lointain, a aussi fait entendre un morceau d'un caractère très-religieux. A l'Église Saint-Roch, on a chanté avec succès une messe complète de Gounod, inédite à Québec. Enfin à l'église Saint-Jean, on a répété et avec le même bonheur, la messe chantée l'automne dernier à la fête de Sainte Cécile.

Rien de nouveau à Québec. Notre pont de glace tient bon; préparez-vous à vous faire inonder si c'est son bon plaisir.

Votre co-citadin M. Hector Fabre est actuellement à Québec, où, comme vous savez, il doit faire paraître prochainement un nouveau journal. M. Fabre a le talent de se faire lire, talent fort rare dans notre siècle d'affaires, où l'on se borne, d'ordinaire, à lire les titres des articles de journaux, les faits-divers et les prix du marché. Le nom du futur journal n'est pas encore connu; on sait seulement qu'il sera quotidien. Je vous donne là des nouvelles que vous savez déjà, mais comme nos journaux n'en ont pas encore parlé, qui sait si vous ne serez pas le premier à l'apprendre au public?

C'est mercredi prochain, 1er mai, qu'a lieu le sacre de Mgr. Langevin, premier évêque de Rimouski. Il y aura concert le soir même du sacre à l'Université. Les élèves du petit séminaire doivent y répéter leur magnifique cantate à Mgr. Laval, paroles de M. Octave Crémazie, musique tirée de l'opéra de *La dame du Lac* de Rossini. Ils chanteront aussi paraît-il un fort joli chœur inédit en Canada, composé par M. Louis Dessane autrefois organiste à Québec. On y exécutera encore l'ouverture de l'opéra du *Cheval de Bronze*, d'Auber, morceau charmant qui précède l'œuvre la plus stupide qui se puisse entendre. A part les élèves du petit séminaire plusieurs amateurs distingués figureront également dans ce concert, entr'autres..... mais en voilà assez, ma discrétion est peut être déjà compromise.

Savez-vous qui va avoir le premier prix de poésie à l'Université-Laval?... Non... Eh! bien

attendez encore quelques semaines, et, si seulement vous voulez bien vous boucher les oreilles d'ici là pour ne l'apprendre de personne autre, je vous l'apprendrai, moi.

Et voyez quel *avantage* pour le "Canada Musical" que d'avoir un correspondant aussi bien renseigné; dont le *hantage* de gens de haut *parage* le rend au fait de tout; qui a pour *partage* une prescience dont on parlera d'*âge en âge* sur les bords du Saint-Laurent, sur les rives du *Tage* et sur tous les *rivages*, à la ville comme au *village*... Mais je fais trêve à mon *bavardage*; me voici au bas de ma *page*, je n'en dirai pas d'*avantage*.

Si j'allais avoir le premier prix!... Ah! les rimes, ce n'est rien, mais les idées, c'est une autre affaire!

Votre, etc.,

X.

LISTE D'ABONNES AU CANADA MUSICAL QUI ONT ACQUITTE LEUR ABONNEMENT

(Suite.)

J. P. Dusablon	St. Anne de la Pérade.
Mdlle. Clarke	Montréal.
Couvent des SS. noms J. M	Verchères.
M. Saucier*.....	Montréal.
M. le Chanoine Paré*	do
Ls. Normandin*.....	Boucherville.
M. l'abbé Bourgeault*	Pointe Claire.
Guill. Monsel	Montreal.
H. Teulon*.....	do
J. N. A. Archambault.....	Varennes.
Mdlle. Cadieux	do
Mdlle. Stein.....	Arthabaska.
Mdme. Testa*.....	Ottawa.
Mr. Dossert*.....	Ottawa.
Mr. Geo. Carter*.....	Montréal.

Les abonnées dont les noms sont suivis d'un* ont droit à la Prime qu'ils n'ont pas réclamée.

MUSIQUE COPIÉE ET TRANSPOSÉE

au magasin de musique

C. A. J. BOUCHER,

260, Rue Notre Dame.

DESCRIPTION GENERALE DE L'ORGUE.

CHAPITRE III.

LES CLAVIERS A MAINS, LE CLAVIER DE PÉDALES, LES TIRASSES.

§ 1. Les claviers à mains.

Les grandes orgues ont habituellement quatre claviers à mains étagés, et un de pédales; le premier, qui est à la partie inférieure, pour le positif, le second pour le grand orgue, le troisième pour les bombardees, et le quatrième pour le récit. Cependant, beaucoup de grandes orgues n'ont que trois claviers à mains; un pour le positif, un pour le grand orgue, qui fait également jouer les bombardees, et un pour le récit; tel est l'orgue de Saint-Denis.

Habituellement les claviers peuvent être joués ensemble par le moyen de l'accouplement. Dans les anciennes orgues, on n'accouple que le positif au grand orgue, mais dans les orgues modernes les accouplements se sont étendus à tous les claviers et même aux pédales, ce qui est considéré comme une grande amélioration.

Le nouvel orgue de Saint-Eustache permet de transporter n'importe quel jeu sur un clavier quelconque, au moyen des pédales de combinaison.

§ 2. Le clavier de pédales.

Ce clavier est nécessairement placé au-dessous des claviers à mains puisqu'il se touche avec les pieds. Les pédales sont disposées comme les touches des claviers à mains, et donnent seulement les notes graves. Aujourd'hui on fait les pédales des grandes orgues de deux octaves et demie, de l'ut jusqu'au fa, en tout 29 notes.

Dans les anciennes orgues, les pédales descendent souvent jusqu'au la grave. On appelle cela le *ravallement*. Il existe beaucoup d'orgues où cette étendue est moindre; elle n'est quelquefois que d'une octave à une octave et demie.

Les jeux appartenant aux pédales ont leur propre sommier, et sont habituellement placés au fond ou aux deux côtés de l'orgue.

Il y a des orgues où le clavier de pédales n'a pas de jeux particuliers; dans ce cas, il correspond à l'aide des tirasses aux notes graves des claviers à mains. Dans les orgues à pédales séparées, les jeux appartenant exclusivement aux pédales sont souvent au nombre de dix, douze ou quatorze.

§ 3. Les pédales de combinaison; les tirasses.

Les pédales de combinaison sont un système de pédales placées immédiatement au-dessus de celles-ci. La tirasse est un ressort qui, s'adaptant par-dessous aux touches du premier clavier, est mis en correspondance avec les touches du clavier de pédales; de telle sorte qu'en posant le pied sur celui-ci, on abaisse les touches du clavier des mains.

L'idée de combiner les jeux à l'instant même et

sans se servir des mains a amené l'invention des tirasses. Au moyen d'un léger coup de pied, on peut changer et modifier le timbre des sons. L'effet est aussi prompt que la pensée de l'exécutant. L'action des tirasses n'est point visible sur les jeux, car elle n'a lieu que sur les registres des sommiers. En Allemagne, on se sert, pour obtenir un pareil effet, d'une rangée de jeux identiques à ceux qui existent dans l'orgue, mais il faut alors se servir des mains et interrompre ainsi l'exécution.

§ 4. Les accouplements.

Les accouplements permettent à l'organiste d'obtenir de son instrument toute la force de sons qu'il peut avoir par la multiplicité des jeux mis en action. Les accouplements consistent en une rangée de pivots qui, par un appel, soit de la main ou du pied, viennent s'interposer dans l'espace libre existant entre les différents claviers, et les combinent de telle sorte que les notes qu'on touche sur le clavier du grand orgue se trouvent répétées sur les autres claviers.

CHAPITRE IV.

DES TUYAUX ET DE LEUR CONSTRUCTION.

Un ensemble de tuyaux, d'une même forme et d'un même modèle, le plus souvent disposés sur une même rangée, s'appelle un *jeu*.

Il y a des jeux qui ont toute l'étendue des claviers, d'autres n'ont que trois ou deux octaves. Souvent, et principalement dans les orgues de moyenne grandeur, on sépare les jeux à anches, en basse, et en dessus, pour obtenir plus de variété. Dans les petites orgues, composées de six à huit jeux, cette séparation des jeux en deux augmente les ressources de l'instrument, surtout pour le mélange des jeux, qui est déjà très-restreint.

Les tuyaux d'un jeu quelconque sont généralement placés à la suite l'un de l'autre; mais quelquefois leur taille, ainsi que le défaut d'espace, forcent le facteur à les placer à sa convenance. De là les tuyaux courbés et quelquefois couchés sur le côté. Il est un fait ayéré, c'est que les architectes, en bâtissant une église oublient habituellement la place des orgues. Les tuyaux ainsi séparés sont dits: *mis en postage*, et le vent leur est amené par des porte-vent en plomb, appelés *petits porte-vent*. Les jeux se divisent en jeux à bouche et en jeux à anches. Nous en expliquerons la différence au paragraphe qui traite spécialement de la construction des tuyaux.

On divise ensuite les jeux à bouche en jeux de fonds, jeux de mutation, et jeux composés.

On appelle *jeu de fond* tout tuyau qui ne donne qu'un son, en abaissant une touche du clavier, ou bien son octave en dessus ou en dessous.

Ainsi, la montre, la flûte, la trompette sont des jeux de fonds; on peut dire aussi que le prestant, le clairon et la doublette, etc., sont des jeux de fonds, car ils ne sont réellement que les octaves des jeux mentionnés précédemment.

Les jeux de mutation sont ceux qui, en touchant une note déterminée du clavier, font entendre une note autre que celle qu'on a abaissée. Ce sont : la quinte, la tierce, le larigot, le quart de nasard.

Les jeux composés sont une réunion de plusieurs tuyaux, au nombre de 3, 4, 5 ou 6, qui correspondent à une même touche de clavier, et parlent tous en même temps. Le sesquialtre, la mixture ou fourniture, le cymbale et le cornet, appartiennent à cette catégorie.

Ces jeux sont accordés en octave, tierce et quinte sur un jeu de fond.

Des tirants.—Les tirants, qui sont placés devant l'organiste au front de l'orgue, ou autour des claviers, et que par extension on appelle aussi registres, ou plus positivement encore, les jeux, portent, sur l'extrémité qui regarde l'organiste, une étiquette en cuir ou en porcelaine indiquant le nom du jeu et son caractère. Ces jeux sont en communication avec un levier mobile qui, par son effet, fait jouer le registre contenu dans le sommier auquel ils correspondent. Le premier mouvement est d'abord communiqué à une équerre en fer, placée à angle droit, puis ensuite à un levier, et enfin au registre. Quand on tire un de ces jeux étiquetés le levier agit et tire en arrière le registre mobile dont les trous se trouvent ainsi en rapport direct avec les trous des registres dormants dans lesquels les tuyaux sont placés, alors les tuyaux de ce jeu sont prêts à parler ; si l'on repousse ce jeu, tous les tuyaux se trouvent de nouveau fermés.

§ 1. Construction générale des tuyaux d'orgues.

On divise les tuyaux, comme nous venons de le voir, en jeux à bouche et jeux à anches. Ils sont faits en étain, en bois ou en étoffe. (1)

La forme des tuyaux de métal est cylindrique ou conique et à base circulaire. Quelquefois les tuyaux ont les deux formes à la fois, comme, par exemple, celui de la voix humaine.

La forme des tuyaux en bois est généralement prismatique ou pyramidale à base carrée, cette forme en facilite la construction.

Il y a des tuyaux ouverts et des tuyaux bouchés ; ceux bouchés le sont totalement ou partiellement.

Les tuyaux en bois se ferment par un tampon en bois garni de cuir, et ceux de métal par une calotte en métal. Il y a des tuyaux dont la calotte est traversée au centre par un petit tuyau qu'on appelle cheminée, ce sont ceux qui ne sont que bouchés partiellement.

§ 2. Construction des tuyaux à bouche.

Les tuyaux de métal sont faits de deux pièces, le corps et le pied. Le corps de ces tuyaux est généralement cylindrique ; il est légèrement rentré à celle des extrémités qui porte sur le sommier, un peu au-dessus du faux-sommier, pour la formation de la bouche. Celle-ci est séparée du pied par

une lame métallique percée, du côté de la bouche, d'une fente très-étroite nommée la lumière. La partie rentrée en dedans sur le corps du tuyau et taillée en biseau, s'appelle la lèvre supérieure.

Le pied du tuyau est conique, et sa partie supérieure est aussi légèrement rentrée à l'intérieur qui s'appelle la lèvre inférieure.

Le corps et le pied sont soudés ensemble ; les lèvres sont exactement opposées l'une à l'autre, et la lèvre supérieure qui ne descend point jusqu'au fond du tuyau, forme, avec la lèvre inférieure, la bouche du tuyau.

Le vent qui arrive par le pied du tuyau, s'échappe par la lumière et se trouve partagé en deux courants par la lèvre supérieure ; l'un, qui s'échappe en dehors, fait parler le tuyau ; l'autre, qui monte dans le corps du tuyau, le fait vibrer et donne le son. La bouche des tuyaux en bois est construite d'après le même principe, elle a également une lèvre supérieure, et une autre inférieure (celle-ci n'est pas rentrée) ; le pied du tuyau est fermé de même, et il a sa lumière qui se trouve également au niveau de la lèvre inférieure.

§ 3. Construction des jeux à anches.

[Jeux d'anches.]

Les jeux d'anches sont généralement en métal ; le corps du tuyau est, ou conique, ou cylindrique, quelquefois on y ajoute un pavillon semblable à celui des instruments de cuivre [trompettes, cors, trombones.]

Les jeux à anches sont de deux sortes : il y a les jeux à anches battantes et les jeux à anches libres.

Des jeux à anches battantes.—Les différentes pièces d'un tuyau à anches battantes sont : la languette ou l'anche, la gouttière, la rasette et le noyau, qui se trouvent tous réunis dans un tube conique appelé pied ou socle, et qui adhère au corps du tuyau.

Le noyau est une pièce cylindrique en métal munie à sa partie supérieure d'un anneau qui l'empêche de tomber trop profondément dans le pied.

La gouttière est un petit tube en cuivre auquel on a enlevé un de ses côtés, elle traverse le centre du noyau auquel elle est attachée.

La languette ou anche est une petite pièce en cuivre très-mince, qui couvre parfaitement la partie enlevée de la gouttière, à laquelle elle se trouve attachée par un petit coin en bois.

La rasette présente deux parties : l'une, qui est droite, passe au travers du noyau et à côté de la languette ; l'autre qui est contournée, se trouve à la partie inférieure et va presser la languette ; son extrémité supérieure est terminée par un crochet, ou elle est seulement entaillée pour faciliter l'accordeur qui, en élevant ou en enfonçant la rasette, augmente ou diminue le nombre des vibrations de la languette, et la force de parler haut ou bas.

Quelquefois, pour épargner de trop grandes dépenses, on fait les grands tuyaux des jeux à anches, en bois. Ceci se pratique généralement en Allemagne et aux États-Unis.

(1.) L'étoffe est un alliage composé d'une partie d'étain et d'une partie de plomb.

Toutes les variétés de sons des différents jeux à anches, dépendent entièrement de la forme des tuyaux.

Des jeux à anches libres.—L'anche libre diffère seulement de l'anche battante en ce qu'elle est simplement fixée à son extrémité supérieure, ce qui lui permet de battre librement dans la gouttière.

C'est à M. Grenié que l'on doit les premiers essais de l'anche libre.

§ 4. Construction des tuyaux harmoniques.

Les tuyaux harmoniques sont à bouche ou à anches, et l'on peut appliquer ce mode de construction à tous les jeux d'un orgue. Ils diffèrent des autres tuyaux par leur longueur qui est double et par leur plus grande épaisseur. Cette augmentation dans la longueur et dans l'épaisseur permet d'emboucher ces tuyaux à *plein vent* et d'en obtenir par conséquent la plus grande force de son qu'ils soient susceptibles de donner.

Les tuyaux de l'ut de seize pieds, qui habituellement ne dépassent point le poids de 50 kilog., ont été portés, par M. Cavallé-Coll, dans l'orgue de Saint-Denis, à 180, poids presque quadruple. Nous devons à M. Cavallé-Coll cette belle invention qui a doté l'orgue d'une famille de jeux entièrement nouveaux. On emploie surtout les jeux harmoniques dans la dernière octave aiguë des trompettes.

§ 5. Propriétés générales des tuyaux d'orgues.

Le vent arrive par le pied du tuyau, traverse la lumière, comme nous l'avons dit plus haut, va donner avec force contre le biseau de la lèvres supérieure, ce qui occasionne la vibration. Les vibrations communiquent directement à la colonne d'air du tuyau qui vibre lui-même et parle. Le son aigu ou grave dépend surtout de la longueur du tuyau, et peu de sa forme ou de son diamètre, excepté dans les très-grands tuyaux. La différence du diamètre a cependant une grande influence sur la qualité du son. Le son se trouvant en rapport avec la longueur du tuyau, les tuyaux d'un jeu doivent avoir une longueur déterminée sans laquelle le son ne pourrait se produire. Par exemple, on prend pour point de départ le tuyau de l'ut grave, la note la plus grave du clavier. Ce tuyau a toujours 8 pieds de longueur. Ensuite, les tuyaux diminuent de longueur et de diamètre au fur et à mesure que le ton monte, et ils augmentent au contraire de dimension lorsque le ton baisse. La longueur se compte toujours par le corps du tuyau, car la longueur du pied n'a aucune influence sur l'élévation du ton. Le tuyau bouché produit aussi la même note (l'ut grave) quoique n'ayant que quatre pieds de longueur, parce que la colonne d'air qui va d'abord frapper le haut du tuyau, se trouve refoulée vers la bouche avant que le tuyau n'ait parlé, et ce double parcours double la longueur du tuyau qui donne

alors l'octave au-dessous, celle que donnerait un tuyau de huit pieds.

(à continuer.)

EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS.

COMMISSION IMPERIALE

ARRETE CONCERNANT L'EXPOSITION DES ŒUVRES MUSICALES.

Le ministre d'Etat et des finances, vice-président de la Commission impériale:

Vu les demandes adressées par un grand nombre de compositeurs et artistes français ou étrangers, tendant à obtenir que les compositeurs de musique trouvent place, comme producteurs à l'Exposition;

Vu la délibération de la Commission impériale en date du 7 Février, 1867;

Considérant qu'il est opportun de faire figurer les œuvres des compositeurs de musique à l'Exposition;

Qu'il importe également de faire une large part à l'exécution musicale, qui est le complément indispensable de l'art du compositeur;

Qu'enfin il est utile d'admettre à l'Exposition l'histoire de la musique suivant le plan adopté, dans la galerie de l'histoire du travail, pour les autres genres de production;

Arrête:

ART. 1er.—L'art de la musique sera représenté à l'Exposition au triple point de vue de la composition, de l'exécution et de l'histoire.

ART. 2.—Les compositeurs français et étrangers sont appelés à concourir pour deux compositions musicales tendant à célébrer l'Exposition 1867 et la paix qui en assure la réussite.

La première, dite *Cantate de l'Exposition*, avec orchestre et chœurs, sera d'autant mieux appréciée à sa destination qu'elle sera plus courte.

La seconde, dite *Hymne de la Paix*, ne devra comprendre qu'un très-petit nombre de mesures.

ART. 3.—Un comité spécial, dit *Comité de la composition musicale*, est chargé de juger les œuvres présentées et de désigner celles qui lui paraîtront les plus dignes d'être exécutées pendant le cours de l'Exposition.

ART. 4.—Deux médailles d'or, deux médailles d'argent, deux médailles de bronze et six mentions honorables sont mises à la disposition du comité de la composition musicale pour récompenser les auteurs des œuvres classées au premier rang.

Une somme de 10,000 fr. pourra en outre être attribuée, sur la proposition du comité, à l'auteur

de l'œuvre qui serait jugée digne de figurer à l'avenir, à titre d'hymne, dans les solennités internationales.

ART. 5.—Un comité spécial, subdivisé en trois sections, dit *Comité de l'exécution musicale*, est chargé d'organiser : 1o Des concerts avec orchestre et chœurs ; 2o des festivals et concours orphéoniques ; 3o des concerts de fanfares, de musique d'harmonie et de musique militaire. Ces concerts auxquels toutes les nations sont invitées à prendre part, seront donnés dans la grande nef du Palais de l'Industrie (Champs-Élysées) pendant le mois de juillet 1867.

ART. 6.—Six médailles d'or, douze médailles d'argent, douze médailles de bronze, soixante mentions honorables, seront mises à la disposition du comité de l'exécution musicale, pour récompenser les artistes, les sociétés orphéoniques, les fanfares et musique d'harmonie, ainsi que les musiques militaires, qui auront été classés aux premiers rangs.

Des récompenses particulières pourront en outre être décernées sur la proposition du comité.

ART. 7.—Un comité spécial, dit *Comité des concerts historiques*, est chargé d'organiser une série de concerts dans lesquels un petit nombre d'artistes éminents seront conviés à exécuter les compositions musicales les plus remarquables de diverses époques et de divers pays.

Le comité s'attachera avec le concours des hommes compétents, à remonter aussi loin que possible dans le passé.

Ces concerts auront lieu dans la salle de Suffren, annexée au palais du Champ-de-Mars.

ART. 8.—Le nombre des médailles nécessaires sera mis à la disposition du comité des concerts historiques.

ART. 9.—La distribution solennelle des récompenses décernées par les trois comités spéciaux, aura lieu au palais de l'Industrie (Champs-Élysées), dans les premiers jours du mois d'août, 1867.

ART. 10.—Le conseiller d'Etat, commissaire général, est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Paris, le 18 février 1867.

Le ministre des finances, vice-président de la commission impériale,

E. ROUHER.

Par ampliation :

Le conseiller d'Etat commissaire général,

F. LE PLAY.

A la suite de cet arrêté, le *Moniteur* en publie un autre ainsi conçu :

ART. 1er.—Sont nommés membres du comité de la composition musicale :

MM. Rossi, président honoraire ; Auber, de l'Institut, président ; Berlioz, de l'Institut ; Carafa, de l'Institut ; Kastner, de l'Institut ; le général Mellinet ; Mermet ; le prince Poniatowski ; Reber, de l'Institut ; Ambroise Thomas, de l'Institut ; Verdi ; Gounod, de l'Institut, secrétaire ; Lépine et Norblin, secrétaires-adjoints.

ART. 2.—Sont nommés membres du comité de l'exécution musicale :

1re. section (concerts avec orchestre et chœurs) : MM. Félicien David, président ; Victor Massé, Mermet, Edouard Rodrigues ; Georges Hainl, secrétaire.

2e. section (festivals et concours orphéoniques) : MM. Ambroise Thomas, de l'Institut, président ; le Marquis de Béthisy, Boieldieu ; Jules Cohen, Léon Féry, Georges Hainl ; Laurent (de Rillé), secrétaire.

3e. section, (fanfares et musiques d'harmonie, musiques militaires) : MM. le général Mellinet, sénateur, président ; Oscar Comettant ; Kastner, Paulus, de Villiers ; Émile Jonas, secrétaire.

ART. 3.—Sont nommés membres des concerts historiques :

MM. Fétis, président ; Félix Clément, Delsarte, Gevaert, Reyer, Wekerlin, Vervoitte ; Gastinel, secrétaire.

ART. 4.—Des adjonctions de membres français et étrangers pourront être faites sur la proposition des comités.

FAITS DIVERS.

—L'Empereur a autorisé la musique des Guides à se faire entendre au concert Besselièvre (Champs-Élysées), du 15 avril au 1er mai chaque soir ; et tous les dimanches de quatre à six heures pendant toute la saison d'été. L'ouverture de ces concerts aura donc lieu, cette année, quinze jours plus tôt que d'habitude, à cause de l'Exposition universelle ; et les étrangers pourront entendre pendant cette quinzaine, la musique des Guides, l'une des meilleures de l'armée.

—Le théâtre Rossini ferme provisoirement ses portes pour des réparations urgentes.

—*Rahaba*, opéra-biblique en 4 actes de D. Fr. de Paula Sanchez, a été représenté pour la première fois, le 23 Mars au Liceo de Barcelone où il a remporté un succès très-flatteur.

—On va exposer au Champ-de-Mars un spécimen de carillon qui doit être établi dans la tour de Saint Germain-l'Auxerrois, et auquel on travaille depuis bientôt quatre années.

Ce spécimen se composera de quarante-deux petites cloches et d'une partie du système mécanique destiné à mettre en mouvement la sonnerie. Ce système n'a rien de commun avec les moyens mis en usage dans les carillons ordinaires ; nous croyons savoir qu'il se réduit à une série de touches placées sous la main du carillonneur, et qu'il ne sera pas plus pénible de jouer un air avec les quarante-deux cloches de la future sonnerie, qu'il n'est pénible d'exécuter une valse sur le piano.

La réduction de ce carillon, qui va être placé, ainsi que nous l'avons dit, à l'Exposition internationale, sera pour ainsi dire à la disposition du public, qui pourra essayer lui-même le timbre des cloches et la simplicité du mécanisme.—*Pressé.*

CAMILLO SIVORI.

Par une rare exception, celui-là n'a pas été entravé dans sa vocation par des projets de famille plus ou moins ambitieux. Parcourez les biographies des grands artistes, vous y lirez que presque toujours, il y a eu lutte entre le père et l'enfant; celui-ci était destiné au barreau, celui-là à la médecine; l'un rêvait pour son fils le titre de professeur, l'autre le titre de tabellion. Heureusement l'art a fait comme l'eau, qui, plus on la comprime, plus elle s'élève en jet vigoureux. S'ils n'avaient pas trouvé de résistance ces braves et respectables parents, en Italie surtout, l'Italie eût compté quelques procureurs ou quelques notaires de plus—comme si elle en était pauvre hélas! mais à coup sûr, sa lumineuse pléiade de compositeurs et d'artistes eût été considérablement rognée. Son firmament musical serait aujourd'hui par trop clair-semé.

Heureusement pour lui—qui n'eut pas aux premières années de sa jeunesse à pâlir sur Cujas,—pour l'art qui peut, à juste titre, être fier de le compter dans ses rangs,—et pour nous tous qui l'avons entendu,—le petit Camille naquit, en quelque sorte prédestiné. Il choisit sa carrière avant de naître, ou du moins il désigna sa vocation. Le fait est notoire, et a besoin de cette notoriété pour que sa singularité ne trouve pas d'incrédules.

C'était à Gênes, en 1817. Paganini donnait un concert au théâtre Saint-Augustin. Mme. Sivori, la mère de notre violoniste, qui aimait beaucoup la musique, n'avait eu garde de manquer une aussi belle occasion d'entendre une célébrité musicale telle que Paganini. Elle était dans un état de grossesse très-avancée; n'importe, elle se rendit au théâtre. Ce soir-là Paganini fut étourdissant de verve et de génie. Il n'avait fait jusque-là que des prodiges, il fit des merveilles. La mère de Sivori était *impressionnable* (le mot n'est pas français, mais qu'on nous le passe, d'autant qu'il s'agit ici d'une Italienne et qu'il exprime parfaitement l'effet que la musique peut produire sur l'exquise sensibilité des Italiennes). Elle se sentit tellement émue, qu'on fut forcé de l'emmener; on n'eut que le temps de la transporter chez elle. Si on ne s'était pas hâté, nous lirions aujourd'hui en tête des biographies du violoniste génois: "Camille Sivori naquit en 1817, dans une loge au théâtre Saint-Augustin de Gênes à la dernière mesure d'un *agitato* de Paganini."

Ne dirait-on pas que c'était lui, encore plus que sa mère que le jeu de Paganini impressionna si vivement?

Quoi qu'il en soit, l'enfant, dès qu'il put faire usage de ses mains pour s'amuser, imitait les joueurs de violon, avec deux morceaux de bois, et aussitôt qu'il sut exprimer une idée, il demanda qu'on lui achetât non pas un cheval de bois ou un polichinelle, ce premier rêve des autres enfants, mais un petit violon. Les grands parents de Sivori doivent avoir quelque part, à Gênes, un portrait de lui fait tant bien que mal par quelque

Raphaël manqué et dont on avait eu tort de ne pas contrarier la vocation. La toile représente un baby de deux ou trois ans, jouant non pas du violon mais avec un violon. L'instrument est d'un beau vermillon à filets blancs; l'enfant est jaune coing, et se détache admirablement sur un fond bleu Marie-Louise. On dirait un drapeau. Ce portrait, s'il laisse quelque chose à désirer du côté du dessin et de la sobriété de la couleur, fait date cependant. En 1820 Sivori posait déjà, son violon à la main.

Deux ans plus tard, c'est-à-dire en 1822; le désir de l'enfant fut exaucé. Un musicien du nom de Restano donnait des leçons aux jeunes sœurs de Sivori. On le pria par la même occasion d'enseigner les gammes au petit Camille. Seulement ce que Restano faisait apprendre aux demoiselles Sivori, c'était la guitare. Mais avec un peu de bonne volonté et beaucoup de complaisance, un guitariste peut donner des leçons de violon, Restano ne s'y refusa pas; toutefois l'année ne s'était pas écoulée qu'il déclina cet honneur. L'enfant prodige percevait déjà à travers les exigences de l'enfant terrible, et le professeur crut faire acte de prudence de battre en retraite. Il accompagna sa démission par ces paroles prononcées du ton solennel et inspiré d'un oracle: "Cet enfant fera parler de lui."—Oui, bon et naïf Restano, vous aviez raison, et pour prouver encore mieux la vérité de votre prophétie, permettez-nous de ne plus occuper de vous nos lecteurs et de continuer à parler de cet enfant, qui à cinq ou six ans promettait par vos lèvres prophétiques de faire parler de lui.

On se hâta donc de confier le jeune Camille à un musicien de la vieille école Italienne, nommé Costa. Ce fut le véritable maître de Sivori. Paganini le trouva tout prêt à recevoir ce qu'on appelle la dernière main quand il revint à Gênes. Le roi des violonistes n'eut qu'à l'entendre jouer un morceau pour reconnaître dans cette adolescent si précoce des dispositions extraordinaires. Il s'offrit immédiatement pour lui donner les leçons. Il lui tardaît de le faire jouer en public. C'était juste. Il avait hâté la naissance de l'enfant, il voulait hâter celle de l'artiste. Cet homme était toujours pressé; il avait vraiment le diable au corps!

Et il ne se borna pas seulement à lui donner des leçons, lui qui n'était pas trop friand de cet exercice professionnel, mais encore il composa pour le petit Sivori six sonates pour violon avec accompagnement de guitare, d'alto et de violoncelle et un concerto dont Sivori a gardé l'autographe.

Ce concerto, maintes et maintes fois Paganini le fit jouer en public au petit Sivori, en l'accompagnant lui-même sur la guitare; car, on le sait, une des faiblesses du célèbre violoniste était de pincer de l'instrument de Figaro. Que voulez-vous? il en a été ainsi de tout temps! Salvatore Rosa qui n'eût pas eu de rivaux dans le paysage, se fâchait tout rouge quand on l'appellait paysagiste, et donnait ses inimitables tempêtes par-dessus le marché et en guise d'appoint à celui qui lui

achetait une petite toile du genre historique. Il est vrai que sous les doigts de Paganini la guitare devenait une harpe

Sivori suivit son illustre maître ou plutôt fut entraîné par lui à Paris et à Londres, où l'on fit l'accueil le plus flatteur à l'enfant prodige, aussi bien pour son talent que par déférence pour le célèbre professeur. C'était l'esquisse qui suit le vaisseau.

Mais ces succès précoces éblouirent le jeune artiste sans l'enivrer. Plus il montait, plus il découvrait de vastes horizons qui lui étaient inconnus, et qu'il lui tarda d'explorer. Il comprit que ce ne sont pas seuls les doigts et l'archet qui font l'artiste; que quelle que soit l'agileté, de ces doigts, quelle que soit la sûreté de cet archet, il faut des études sérieuses, une profonde connaissance des maîtres de l'art, un cours complet de contre-point pour briller au premier rang, sous peine de n'être jamais qu'un exécutant, si prodigieuse que soit l'habileté de son jeu.

Ses parents le comprirent à leur tour, et ils firent revenir l'enfant à Gênes, où il travailla assidûment la composition avec Giovanni Serra, excellent professeur de contre-point. Cette nécessaire et fructueuse retraite ne dura pas moins de onze ans! Mais aussi, au bout de ces onze ans, Sivori pouvait lui-même lutter avec les plus habiles contre-pointistes.

En 1839, Camillo Sivori commença cette longue odyssee qu'il n'a pas encore interrompue et qui, paraît-il, ne devra pas cesser de sitôt. Il fait bon de voyager au bruit des applaudissements, d'avoir la renommée eille-même pour avant-coureur, et de laisser derrière soi les regrets les plus vifs et les souvenirs les plus brillants!

C'est à Florence, au théâtre Standish dans cette bonbonnière, moitié scène, moitié salon, que Sivori recommença sa carrière de violoniste, à laquelle il avait présumé, en enfant prodige, à la suite de Paganini, à Gênes, à Paris et à Londres. Mais le théâtre Standish ne pouvait contenir que l'élite de l'aristocratie de la ville, et encore! Il fallait une salle bien autrement vaste, Sivori fut obligé de passer au Cocomero, où tout Florence alla l'entendre.

Après Florence, ce fut le reste de la Toscane; puis il alla en Allemagne, et nous vous faisons grâce de l'énumération de toutes les villes où il se fit entendre. Comme nous venons de le dire, la renommée qui le devançait partout, lui fit préparer un charmant petit logement dans un hôtel de Moscou, un autre non moins confortable à Saint-Petersbourg; Sivori s'y rendit, et docile aux exigences de ce guide despotique, il donna des concerts dans les deux capitales moscovites, des concerts dont tous les artistes, virtuoses, solistes, et exécutants de tout genre que s'y sont succédé depuis ces dernières vingt années n'ont pas affaibli le souvenir.

Mais soit que Sivori eut la nostalgie de ses succès d'enfant, soit qu'il tint à recevoir ce qu'on est convenu d'appeler la consécration de l'art, ce ba-

tême que toute notabilité vient recevoir à Paris, comme au foyer d'où rayonne la gloire, il quitta la Russie et ne fit qu'une étape jusqu'à notre salle des Menus-Plaisirs. Il avait hâte d'être jugé en dernier ressort par ce grand aréopage, par ce tribunal suprême de l'art européen, comme il appelle encore, aujourd'hui le Conservatoire impérial de Musique.

Il tenait avant tout au suffrage de l'Italie, parce que c'était sa patrie et parce que c'était la patrie de l'art. Ce suffrage, il l'avait obtenu, et au-delà de ses espérances.

Plus tard, il avait tenu à celui de l'Allemagne, cette terre de la musique classique, ce vaste lycée des harmonistes. Le suffrage de la vieille Germanie, pas plus que celui de l'Italie, ne lui avait fait défaut.

Restait, enfin, celui de Paris, qui concentre en lui, par son puissant éclectisme, tous ceux des autres nations, et qui le donne pour l'orgue des membres du Conservatoire. Ce fut l'épreuve que Sivori voulut tenter.

Nous nous souvenons encore—et Sivori aussi!—de cette brillante matinée. Ce fut plus qu'un succès pour le jeune violoniste, qu'on avait vu tout enfant, et qui avait tant grandi,—à la taille près. Ce jour-là, le public du Conservatoire, d'ordinaire très-sobre d'ovations,—ce dont nous sommes loin de nous plaindre,—dégela tout à coup et fit éclater son enthousiasme en bravos à enrouer un crieur public, en applaudissements à fatiguer les mains d'un chevalier du lustre.

Sivori en était tout ému, bien plus ému qu'il ne l'avait été au théâtre Saint-Augustin de Gênes, quelques heures avant sa naissance, au concert de Paganini.

Le Conservatoire de Paris ne se borna pas à exprimer au jeune violoniste toute sa sympathie et toute son admiration: il voulut lui donner un témoignage de cette admiration et de cette sympathie, et lui décerna, à l'unanimité, une médaille d'or; précieux souvenir que Sivori ne céderait pas pour un Stradivarius et plusieurs Amati.

Toutefois, si flatteuse, si méritée, si belle que soit une médaille d'or, vint-elle du Conservatoire de Paris, elle ne donne pas de revenus. Or, les propriétaires d'hôtels, les tailleurs, les cochers, même les plus philharmoniques, ont l'habitude de ne pas se contenter de l'exhibition de ce précieux témoignage d'estime quand on demande leurs services. Force fut donc à Sivori de passer le détroit pour aller faire une copieuse récolte de livres sterling à l'effigie de S. M. la reine Victoria, bien autrement prisées par les susdits hôteliers, tailleurs et cochers, que toutes les médailles qu'on se bornerait à leur montrer, sans leur permettre de les monnayer.

LEON ESCUDIER.

à continuer.

MOZART ET L'ACCORDEUR.

III

Ces bonnes paroles, loin de calmer l'accordeur ne firent que provoquer en lui un emportement plus violent encore.

— Je ne veux pas de votre pitié ! fit-il avec véhémence ; je ne veux de la pitié de personne ! Que ma destinée s'accomplisse ! Ce que j'ai dit je l'ai dit, je n'en démordrai pas ! Qu'on vende tout chez moi, cette basse de viole qui a appartenu à Porpora, ce clavecin sur lequel a composé Sébastien Bach, tous ces vieux instruments qui sont comme autant de terres de mon sang ; qu'on me jette sur la paille, nu et sans pain, soit j'y suis résigné ; mais je ne me séparerai de ce piano qu'avec la vie !

Ne comprenant rien à l'entêtement de Fischer, Mozart était tout prêt de le blâmer et de le taxer de folie lorsque le vieillard, hors de lui, ajouta :

— Vous ne savez donc pas que ce piano pour moi est une relique ! vous ne savez donc pas que pendant deux ans il a résonné sous les doigts du divin Mozart ! Vous ne savez donc pas que pendant deux ans ce maître illustre y a préludé à cette musique céleste qui durera autant que le monde ! Vous ne savez donc pas que la vue seule de ce clavier me rappelle les plus belles heures de ma vie et me plonge dans l'extase ! Et l'on voudrait m'en séparer ! Jamais, jamais, vous dis-je ! Qu'on y renonce ! Je vendrai mon lit, mes chaises, tout ce que me laisse la loi, jusqu'à ma dernière guenille, et je mettrai les enchères dessus !

Devant cet enthousiasme qui tenait du délire, le créancier interdit jugea qu'il n'avait plus qu'à battre en retraite, et c'est ce qu'il s'empessa de faire.

Mozart avait fait quelques pas de côté et s'était caché dans l'ombre d'un meuble. Il se dirigea ensuite avec précaution vers le vieil accordeur qui, entendant du bruit et voyant s'agiter quelqu'un au milieu de l'obscurité croissante, demanda brusquement :

— Est-ce encore vous ?

Une voix répondit :

— Non Fischer, c'est Mozart.

Mozart ne songeait nullement à produire de l'effet ; il en produisit un néanmoins des plus extraordinaires.

— Mozart ! Mozart ! répéta Fischer d'une voix étouffée. Vous ici, maître ! Que puis-je... ?

Il ajouta presque aussitôt :

— Femme, de la lumière, des lumières ; Mozart le grand Mozart est chez nous !

Mozart l'arrêta d'un geste.

— Ne vous dérangez pas, dit-il. J'étais venu simplement vous demander un service.

— Un service ?

— Oui.

— Et quel service, maître, aurais-je le bonheur d'être en état de vous rendre ?

— Je donne demain un concert.

— Hélas ! je le sais, dit le vieillard que, faute d'argent, consumait le désespoir de ne pouvoir y assister.

— Vous y viendrez.

— J'y viendrai !... Est-ce possible ?... A quels titres ?

— C'est vous qui m'accordez le piano.

— Accorder... moi !... Et Stein, que dira-t-il ?

— Je l'ai vu, je lui ai fait part de mon désir, et il n'a fait aucune objection.

— Oh ! alors j'irai, maître, j'irai, n'en doutez pas fussé-je à la mort, dussé-je m'y traîner sur les genoux !

— A demain donc, Fischer, et bon courage !

Là-dessus Mozart se retourna, gagna la porte à tâtons et disparut.

Il laissait le vieil accordeur ému, transporté, oubliant sa misère pour s'enivrer par avance des délices que lui promettait la soirée du lendemain.

De cette soirée nous ne dirons que quelques mots. Elle fut presque un événement. La nouveauté par-dessus tout peut-être en assura le succès.

Dans cette salle, tendue de riches draperies et splendidement éclairée, se pressa insensiblement la noblesse de Vienne. Des membres de la famille impériale ne dédaignèrent pas de s'y mêler. Aux premiers rangs, parmi un essaim de femmes éblouissantes de pierreries, vinrent s'asseoir les archiduchesses. Les princes, les comtes, les magnats dans leurs riches costumes, prirent place derrière. Des familles de la bourgeoisie, de la finance, du haut commerce, il n'y en eut pas une qui n'eût là aussi ses représentants. En peu de temps la salle fut comble. Cette salle, si spacieuse qu'elle fût, se trouva de moitié trop petite. Une foule assiégeait encore les portes. Elle se retira fort désappointée. La recette atteignit un chiffre qui dépassait toutes les prévisions.

Ces heures devaient compter parmi les plus heureuses et les plus belles de la vie du jeune maître. Il était alors dans la plénitude de son génie. C'était l'époque de symphonie en *sol mineur*, et du *Don Juan*. Il se montra au-dessus de lui-même. Le public ravi ne cessa de l'acclamer. D'un bout à l'autre ce concert fut pour lui un triomphe.

Fischer n'avait eu garde de manquer au rendez-vous. Retiré dans un angle de l'orchestre, derrière les musiciens, il écoutait de toutes ses oreilles, se pâmait, pleurait, semblait fou de joie, applaudissait à tout rompre, à ce point que par instants il faisait scandale et attirait tous les yeux de son côté.

Mozart ne le perdait pas de vue. Vers le milieu de la soirée, entre deux morceaux il se faufila à travers les musiciens, s'approcha du brave homme et lui dit :

— Quand tout sera terminé, ne vous en allez pas, Fischer, veuillez m'attendre : j'ai besoin de vous.

Il en fut de la seconde partie de cette fête comme de la première : l'intérêt se soutint, l'émo-

tion ne fut pas moins vive, elle monta même au plus haut degré de l'enthousiasme: Mozart, une fois par hasard, fut traité par elle comme il le méritait. Princes, princesses, comtes, magnats, l'entourèrent à l'envi. Et l'orchestre renchérit sur ces ovations. Après l'avoir rangé précédemment au nombre des plus grands artistes qui vivaient alors, il n'hésita plus à le proclamer le premier musicien de tous les temps.

Cependant le public déserta peu à peu la salle. Au tonnerre des applaudissements succéda le bruit des gens de service, des portières fermées, du piétinement des chevaux, du roulement des équipages. Puis tout rentra dans le silence. Les lumières furent éteintes. Il ne resta plus que quelques employés.

Mozart, qui s'était absenté un instant, reparut et gagna une pièce voisine où l'attendaient le contrôleur et Fischer.

Celui-ci se tenait dans un coin: Le contrôleur était à une table auprès d'une caisse massive qui contenait l'or et l'argent de la recette. A l'entrée du maître, il se leva; lui remit la clef de la cassette et se retira.

— Je vous remercie de m'avoir attendu, dit alors Mozart au vieil accordeur: j'ai un nouveau service à vous demander.

— A vous corps et âme, maître! repartit Fischer avec émotion.

Le visage de Mozart, ses yeux, son attitude, accusaient la plus vive incécision: Il semblait qu'il ne sût pas le premier mot de ce qu'il devait dire à Fischer: La main sur la cassette il lui demanda enfin:

— Vous sentiriez-vous la force de porter cette caisse un peu loin?

Le vieil accordeur crut comprendre:

— N'est-ce que cela, maître? fit-il en souriant. Pour vous je ferais bien deux lieues avec une maison sur mon dos.

— Eh bien, reprit Mozart, faites-moi le plaisir d'emporter simplement cette caisse chez vous.

Fischer tressaillit, ses traits s'assombrirent, il promena à droite et à gauche des regards soupçonneux et parut débattre en lui-même la question de savoir si quelque piège ne lui était pas tendu.

Ces symptômes achevèrent de convaincre Mozart que la franchise en cette occasion n'était pas bonne, que des offres directes blesseraient l'intraitable vieillard en pure perte et lui dicteraient probablement un refus sur lequel il se ferait un point d'honneur de ne pas revenir:

— Ne voudriez-vous pas? fit-il tranquillement,

— Je ne dis pas cela, balbutia l'accordeur... cela dépend... il faut s'entendre.

— Entendons nous, dit Mozart d'un accent délibéré. Je passe la nuit dehors, on m'attend ici près, et je demeure, comme vous savez, fort loin. Or, je ne me soucie nullement à cette heure de courir chez moi pour m'en retourner au lieu où je suis attendu. D'un autre côté, je ne puis pourtant pas emporter cet argent dans mes poches. Voilà pourquoi je vous demande comme une

grâce de vouloir bien l'emporter chez vous...

Le vieillard se dérida; mais presque aussitôt il se rembrunit.

— C'est que... fit-il.

— Expliquez-vous.

— Demain...

— Demain?

— Il me souvient...

— De quoi? fit Mozart avec impatience: Emportez, de grâce, emportez, le temps presse. Demain je serai chez vous et je prendrai mon argent.

— De bonne heure, alors, dit Fischer de plus en plus sombre; car à midi...

A midi! s'écria Mozart. Vous voilà encore mon cher Fischer, avec vos réticences; A midi! que voulez-vous dire?

— Rien, rien, maître, des affaires... seulement venez avant midi.

— Avant midi soit.

Mozart et le vieil accordeur, celui-ci chargé de la caisse, descendirent, gagnèrent la rue, marchèrent quelques instants l'un à côté de l'autre, puis se séparèrent:

CHARLES BARBARA.

(à continuer.)

M. F. JEHIN PRUME.

Les nombreux dilettanti de Montréal et des campagnes voisines se réjouissent d'apprendre que M. F. Jehin-Prume, avant son prochain départ pour l'Europe (à la fin de ce mois,) veut bien se rendre au désir qui lui a été si généralement manifesté, de se faire entendre de nouveau en concert public.

L'attrayant programme d'une grande séance musicale qui aura lieu lundi, le 13 Mai courant, à la salle de l'Institut des Artisans, leur ménage, pour une dernière fois, cette rare jouissance. En cette circonstance, M. Prume exécutera quatre des plus sublimes morceaux de son admirable repertoire.

L'on aura, en même temps, l'occasion d'entendre Mlle: Victoria de Angelis, qui ne saurait faire son début devant un auditoire Canadien, sous de plus heureux auspices. M. Peltier présidera au piano et exécutera la fantaisie grandiose de Kalkbrenner sur "l'ange déchu" de Vogel.

Inutile de presser nos lecteurs-musiciens de profiter d'une aussi bonne fortune: tous saisisent, avec empressement, l'occasion d'applaudir une dernière fois aux éclatants succès de notre incomparable violoniste.

NECROLOGIE.

Sont décédés:

— Mlle. Masson, ancienne chanteuse de l'Opéra à Paris, à l'âge de 42 ans.

— M. Mellon, le célèbre organisateur et chef d'orchestre des concerts qui portent son nom à Londres, est mort subitement dans cette ville.

CORRESPONDANCE.

Québec, 11 Avril, 1867.

Monsieur l'Éditeur,

Il existe à Québec une institution musicale que je ne connais que d'hier, bien qu'elle ait été établie dans nos murs depuis déjà plusieurs mois. C'est une *maîtrise*, ni plus ni moins. Elle est dirigée par le très-habile chef d'orchestre M. Millar et est attachée à l'église anglicane, pour les offices auxquels assistent les soldats. Les élèves—tous jeunes garçons, enfants de militaires—s'occupent, à part les matières d'éducation, exclusivement de musique.

Un élève de cette "maîtrise," le jeune Peachy a fait entendre, hier soir, à la salle de musique, une de ces délicieuses voix de soprano comme on en entend dans les églises de Paris, sauf la prononciation, qui est parfaite chez les petits parisiens tandis qu'elle laisse assez à désirer chez notre charmant petit chanteur.

Cette fraîche et pure voix d'enfant m'a fait rêver un instant à Haydn et à cette pléiade de soprani, quelquefois compositeurs, qui s'illustrèrent, vers l'époque de la renaissance et parcouraient l'Europe en faisant halte dans les cours de tous les souverains.

À propos du nouveau quadrille "Donnacona," expliquez-moi donc un peu la terreur dont a été pris un de vos collaborateurs. Je cite :

"Donnacona!! Brrr!!... Ne craignez rien, braves lecteurs, rassurez-vous timides lectrices." Il ne s'agit pas ici de faire la guerre avec le fameux chef *algonquin* qui trônait autrefois à Stadaconé. — Tout au contraire—le nom à l'apparence un peu *farouche*, vous annonce tout simplement une des plus belles productions musicales de la saison. N méditez pas sur le titre mais tournez vite le feuillet &c..."

Et d'abord, Donnacona n'était probablement pas *algonquin*. La nation *algonquine*, qui habitait *Kébec* et ses environs à l'arrivée de Champlain, n'était pas la même que celle qu'avait connue Cartier plus d'un demi siècle auparavant, et dont Donnacona était le chef. Celle-ci avait disparu et les *algonquins* qui virent fonder Québec en 1608, ne connaissaient rien du navigateur de Saint-Malo et ignoraient même jusqu'au nom de bourgade de *Stadaconé*.

En second lieu les québécois, de tous temps, ont toujours été de vrais agneaux. Notre Donnacona n'a jamais écorché le plus petit européen; au contraire, il a été la dupe de ces derniers et s'est fait bel et bien enlever par le sieur Jacques-Cartier de même que deux autres chefs: Taiguaragny et Domagoya;—enfin il est mort en bon *chrétien*, baptisé, dans

Un vieux château de France

Grand par la souvenance

Du roi François premier.

Ce qui aura engagé M. Gustave Gagnon à donner à sa musique si dansant ce titre de "Donnacona," c'est sans doute parceque, la première fois qu'il est fait mention de Donnacona, dans Jacques-Cartier, il y est aussi fait mention de danses que son peuple exécute en l'honneur du visiteur étranger, ainsi qu'on peut le voir par l'épigramme du quadrille en question, sur la page du titre, page que votre aimable et bienveillant collaborateur a tournée peut-être un peu trop vite.

Et voilà comment à propos de musique, on peut s'enfoncer jusqu'au cou dans l'archéologie.

Votre, etc.,

X.

CONSEILS DE ROBERT SCHUMANN AUX JEUNES MUSICIENS,

TRADUITS PAR L'ABBÉ FRANÇOIS LISZT.

(Suite.)

Mettez-vous de bonne heure au fait de l'étendue de la voix humaine dans ses quatre registres principaux. Étudiez-la spécialement dans les chœurs; examinez dans quels intervalles git sa plus haute puissance et dans quels autres il faut chercher les effets d'expression douce et tendre.

— Écoutez avec attention les chansons nationales; c'est une mine inépuisable où l'on trouve les plus belles mélodies, qui vous donnent une idée du caractère des différents peuples.

— Appliquez-vous sans tarder à la lecture des anciennes clefs: autrement bien des trésors du temps passé resteroient cachés pour vous.

— Pénétrez de bonne heure dans le ton et caractère de chaque instrument; accoutumez votre oreille à distinguer le coloris qui leur est propre.

— Ne négligez point d'écouter de bons opéras.

— Respectez l'ancien, mais intéressez vous ardemment au nouveau. N'ayez point de préjugé contre les noms qui ne sont point encore renommés.

(à continuer.)

MUSIQUE COPIÉE ET TRANSPOSÉE

au magasin de musique

A. J. BOUCHER,

260, Rue Notre-Dame.

**Calendrier Mensuel et guide des Organistes et Chantres pour les Offices
des Dimanches et Fêtes.**

Consacré à la Ste. Vierge Marie. MAI. Ce mois a 31 jours.

MAI primitivement consacré à Maia, mère de Mercure. On peut remarquer que l'Eglise n'a eu que la lettre *r* à ajouter pour consacrer ce beau mois à MARIE. (Simays).

J. M.	J. S.	Fêtes Religieuses.	ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES ET NATIONALES.
		[Jacq ^{tes}]	
1	M	SS. Philippe et	Champlain découvre l'Isle de Sable, 1604.
2	J	St. Athanase.	Dernier engagement de Mme. Malibran au théâtre Drury-lane, 1836.
3	V	Inv. de la Ste. Croix	Jacques-Cartier à Terre-Neuve, — son troisième voyage, 1540.
4	S	Ste. Monique,	Première apparition de Jenny Lind à Londres, 1847.
5. D. La Ste. Famille. 2de. Classe. Messe de 2de. Classe. 2des Vêpres de la Ste. Famille. Hymne: <i>O par Ingenito.</i> Mémoires du suivant et du II Dimanche après Pâques.			
6	L	St. Jean de la p. lat.	(le 5) Mort du célèbre compositeur italien Zingarelli, 1837.
7	M	St. Stanislas, Ev.	Mort de Piccini, 1800.
8	M	Ap. de St. Michel.	Pont de glace devant Québec en mouvement, après quatre mois de per
9	J	St. Grégoire de Naz	Naissance de Paisiella, 1741. [manence, 1835
10	V	St. Antonin.	Le chevalier de Lévis ouvre le siège devant Québec, 1760.
11	S	St. Marc, Evang.	Naissance de Sacchini, 1735.
12. D. Patronage de St. Joseph. 2de classe. Messe de 2de classe. 2des Vêpres du Patronage de St. Joseph. Hymne: <i>Te, Joseph, celebrent.</i> Mémoires du suivant et du III Di-			
manche après Pâques.			
13	L	St. Anselme.	Première apparition de Lablache en Angleterre, 1830,
14	M	St. Fidèle.	320 musiciens exécutent "les saisons" d'Haydn à Heidelberg, 1837.
15	M	St. Pie.	Mort de Zelter le professeur de Mendelssohn, 1832.
16	J	St. Ubalde.	Naissance de Schêlbe, 1789.
17	V	St. Jean Népom.	Départ des MM. de St. Sulpice pour le Canada, 1657. [1832.
18	S	St. Venant.	Première représentation du "Fidelio" de Beethoven, en Angleterre,
19 D. St Pierre Celestin. Double. Messe des Doubles-majeurs. 2des Vêpres d'un Confesseur Pontife. Hymne <i>Iste Confessor.</i> Mémoires du IV Dimanche après Pâques et du sui-			
vant.			
20	L	St. Bernardin de S.	(le 19) Mozart, âgé de huit ans, joue en présence de la Famille Royale et
21	M	St. Pascal. B.	Mort de Sir John Hawkins, 1759. [accompagne la Reine, 1764.
22	M	SS. Soter et Caius.	Mort du R. P. Félix de Berry, dernier supérieur des Récollets, en Ca-
23	J	Ste. Julii:	Dernier concert public de Hummel, 1825. [nada, 1800.
24	V	N.D. de Bonsecours.	Naissance de la reine VICTORIA, 1819.
25	S	St. Grégoire.	"L'oratorio anglais" introduit à Montréal par Arthurson, 1858.
28. D. St. Philippe de Neri. Double. Messe des Double-majeurs. 2des. Vêpres d'un Confesseur non Pontife. Hymne: <i>Iste Confessor.</i> Mémoires du V Dimanche après Pâques, de la suivante, et de St. Jean.			
27	L	Ste. Magdeleine de P	Premier concert des Ménéstris Tyroliens à Londres, 1827.
28	M	SS. Clet et Marcellin	Mort d'Antoine Reicha, 1836.
29	M	SS. Nérée et comp.	(le 30) Naissance de Moschelès, 1794.
30. J. L'Ascension de N. S. J. C. (d'obligation.) 1re classe, avec octave. Messe Royale. 2des Vêpres de l'Ascension. Hymne: <i>Salutis humanae Sator.</i> Mémoire de la suivante, seule-			
ment.			
31	V	Ste. Angèle.	Mort d'HAYDN, 1809.

ADRESSES DES PROFESSEURS DE MUSIQUE, CARTES D'AFFAIRES, ETC.

FRANCOIS BENOIT, <i>Directeur des Orphéonistes;</i> Rue Ste. Marie, 510.	RICHARD RENAUD, <i>Directeur de musique d'orchestre,</i> Carré Chaboillez, No. 10.	MOISE SAUCIER, <i>Professeur de Musique,</i> Rue des Allemands, No. 41.
JEAN BRAUNELS, <i>Professeur de Musique;</i> 2, Placé Jamaica, Rue des Allemands, 37.	HENRI GAUTHIER, <i>Professeur de Musique,</i> Rue Dorchester, No 414.	
<p>Dans l'intérêt de l'art musical, la rédaction du <i>Canada Musical</i> informe respectueusement M. M. les Curés et autres intéressés qu'elle publiera volontiers et <i>gratis</i> toutes annonces relatives à des situations vacantes d'Organistes, de Chantres ou de Directeurs de chœurs. On se charge aussi de recommander d'habiles professeurs de musique aux familles et aux Directeurs d'écoles ou d'institutions qui en auraient besoin.</p>		
<p>Les plus récentes publications musicales sont :</p>		
JAMES P. CRAIG, <i>Facteur de Pianos brevetés,</i> Rue St. Laurent, 122 et 124.	<p>La clochette d'argent, Prix . 60 cts.</p>	
GAETANO DeANGELIS, <i>Professeur de chant,</i> Avenue de l'Union, 28.	<p>Christabel, 40 cts.</p>	
JOSEPH A. FOWLER, <i>Professeur de Piano.</i> Rue Montcalm, 139.	<p>Amorosa, 60 cts.</p>	
ERNEST GAGNON, <i>Organiste de la Cathédrale,</i> Rue Couillard, 14, Québec.	<p>La pluie de corail, 60 cts.</p>	
GUSTAVE GAGNON, <i>Organiste de l'Église St. Jean,</i> Rue Couillard, 14, Québec.	<p>Cœcilia, 30 cts.</p>	
JULES HONE, <i>Prof. de Violon, Harmonie</i> <i>Contre-point,</i> Rue Lagauchetière, No. 527	<p>Maiden's love, 60 cts.</p>	
J. BTE. LABELLE, <i>Organiste de l'Église Paroissiale,</i> Rue Notre Dame, 247,	<p>La voix du ciel, 75 cts.</p>	
LAURENT, L'AFORCE & CIE. <i>Import. de Pianos et de musique,</i> Rue Notre Dame, 233.	<p>Lætitia, 35 cts.</p>	
AUG. LAVALLÉE, <i>Réparateur d'instruments,</i> Côté St. Lambert, 32	<p>Les morceaux de danse de la saison sont :</p>	
PAUL LETONDAL, <i>Professeur de Musique,</i> Rue Lagauchetière, 378.	<p>Orphee aux enfers Quadrille, 40 cts.</p>	
GEORGES MAILLOUX, <i>Professeur de Piano,</i> Rue St. Constant, 47.	<p>Hippocrate Quadrille, 50 cts.</p>	
SALOMON MAZURETTE, <i>Professeur de Piano,</i> Rue St. Laurent, 232.	<p>Jolly Dogs Galop, 30 cts.</p>	
LOUIS MITCHELL, <i>Facteur d'Orgues.</i> Rue St. Antoine, No. 106.	<p>Queen of Hearts Polka, 35 cts.</p>	
	<p>Les romances favorites sont :</p>	
	<p>Où voulez vous aller 50 cts.</p>	
	<p>Mes Trois Cousins, 25 cts.</p>	
	<p>Si Vous n'avez rien à me dire, 35 cts.</p>	
	<p>Le Jugement du diable, 30 cts.</p>	
	<p>Pourquoi garder ton cœur, 35 cts.</p>	