

# CANADA MUSICAL

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1<sup>er</sup> DE CHAQUE MOIS.

Vol. I.

MONTREAL, 1<sup>er</sup> AVRIL, 1867.

No. 8

## LE CANADA MUSICAL,

Publié le 1<sup>er</sup> de chaque mois  
PAR ADELARD J. BOUCHER,  
Éditeur-Propriétaire.

Bureau, à Montréal;

Rue Notre Dame, No. 260.

### ABONNEMENT, avec PRIME,

\$1.00 par année,

Rigoureusement payable d'avance.

10 centims 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	"
Roberval Quadrille	..... De Terlac	..... 50	"
Russian Carriage Song Galop	..... Rellé	..... 50	"
La Couronne de lauriers	..... Lavallée	..... 75	"
Souvenir de Sabatier	..... Valses	..... 50	"
L'oiseau-mouche	..... Lavallée	..... 50	"
The Bonnie Blue Flag	..... Southern	..... 50	"
Leitia—Caprice de Salon	..... Casorti	..... 35	"
Notre Religion, (Chant national)	Olivier	..... 30	"
Il me l'avait promis, Romance	..... Henrion	..... 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 centims, pour payer le port des morceaux qu'ils choisiront et qui leur seront expédiés, par le retour de la maille.

SOMMAIRE.—Première exécution de Stabat Mater de Rossini, par Adolphe Adam.—Mozart et l'accordeur, (suite), par Charles Barbara.—Gioacchino Rossini; (suite et fin), par Eugène de Mirecourt.—Artistes Canadiens aux Etats Unis.—Correspondance parisienne.—Le grand concert Ducharme.—Nouvelles orgues.—Un concert à Cannes.—Description generale de l'orgue.—La prose de Paques, Victimæ paschali, par l'Abbé Picard.—Faits Divers.—Contes de Robert Schumann aux jeunes musiciens, (suite).—Chronique musicale: le Désert de Félicien David.—Calendrier.—Annonces.

## PREMIERE EXECUTION DU STABAT MATER DE ROSSINI.

L'apparition d'une œuvre nouvelle de Rossini, après un silence que déplorent tous les admirateurs de ce puissant génie, était un événement trop important pour ne pas mettre en émoi tout le monde musical: aussi à peine l'annonce de ce Stabat fut-elle faite que déjà la propriété en était revendiquée par ceux mêmes qui savaient n'y avoir aucuns droits; mais sa supériorité n'était contestée par personne.

Une lecture de quelques-uns des principaux morceaux avait été faite chez Zimmermann, et quelque restreint que fût le nombre des invités à cette presque-réunion de famille, partout on s'entretenait des beautés de premier ordre que renfermaient les divers versets; et comme, en passant de bouche en bouche, l'exagération va toujours croissant, il s'est trouvé qu'un morceau d'une dimension très-raisonnable a été, m'a-t-on dit, accusé, par un critique, de comporter cent quarante pages de partition, tandis qu'il ne se compose que de cent quarante mesures d'un mouvement modéré ce qui, comme on le voit, est bien différent.

Une première audition, de six morceaux du Stabat, a eu lieu dimanche dernier, dans les salons particuliers de M. Herz. Le piano était tenu par M. Labarre, les chœurs dirigés par M. Païseron, le double quatuor conduit par M. Girard; les solistes étaient madame Viardot-Garcia, madame Labarre, M. A. Dupont et M. Gerald.

L'auditoire était digne des exécutants, il était entièrement composé d'artistes et d'hommes éminents dans les sciences et les lettres ; aussi vit-on rarement une pareille sympathie et un aussi juste échange de sentiments et d'émotions de talents et d'applaudissements.

Quelques personnes auraient désiré que cette exécution eût lieu dans la salle de concert de M. Herz et non dans ses salons : mais alors il aurait fallu un auditoire plus nombreux, partant moins éclairé, qui ne se fût pas aussi bien rendu compte de l'insuffisance des masses, de l'absence des instruments à vent remplacés par un piano, et qui eût été moins capable d'apprécier toutes les finesses de détail et la grandiose des ensembles que ne pouvait faire ressortir le petit nombre des voix chorales. Par une assez heureuse combinaison, due peut-être au hasard, les dames se trouvaient placées dans une pièce et les hommes dans une autre, d'où ils ne pouvaient voir ni être vus : on était donc sûr qu'il n'y aurait de distractions de part ni d'autre, et que toute l'attention se porterait sur le but de la réunion, chose fort rare dans les concerts, où l'on est souvent attiré autant par le désir d'admirer de jolis visages ou de faire briller de nouvelles toilettes, que par le charme de la musique.

Un silence religieux s'établit dès que M. Girard eut donné le signal de l'attaque aux violoncelles qui exécutent les premières mesures de la strophe *Stabat mater* ; et bientôt l'assemblée a été vivement impressionnée par le début grandiose de ce morceau. Le motif fait son entrée par une imitation à l'octave entre les basses, les tenors et les soprani.

Rossini, qui nous a peu habitués à ce genre de combinaisons, semble, par cet exorde, nous initier de prime abord à une nouvelle manière ; c'est l'oubli de son passé qu'il nous recommande ; à l'exemple de Virgile qui, au moment de commencer l'Énéide, s'écrie :

*Ille, qui quondam gracili modulatus avenâ...*

de même Rossini se présente à nous non plus comme l'interprète des fureurs jalouses d'Otello, des douleurs de Ninetta, de la verve spirituelle de Figaro, ou des amoureuses aventures du comte Ory, non plus comme le chantre des martyrs de la Liberté, des victimes de Mahomet ou de Gessler, mais comme le barde inspiré qui va nous révéler toutes les douleurs de la mère du Christ, comme le poète du Dieu dont il va chanter l'agonie, comme le pontife qui doit porter aux pieds de ce Dieu nos prières et nos larmes. L'homme n'existe plus, le prêtre commence.

Ce premier verset a produit une vive impression : l'exécution en a d'ailleurs été excellente. A. Dupont a merveilleusement chanté sa partie ; le timbre doux et égal de sa voix est ce qu'on peut imaginer de plus favorable à ce genre de musique dont le caractère passionné doit être exclu ; et les autres artistes l'ont secondé à merveille.

Après ce premier morceau, on a dit un chœur (*Ein Mater*) sans accompagnement avec solo de

basse, dont l'effet a été profondément senti, malgré le petit nombre des choristes et le peu de sûreté des voix, que l'accompagnateur était quelquefois obligé de soutenir par des accords, quoique la partition ne renferme aucune espèce d'accompagnement.

La partie de basse-solo qui domine tout ce morceau était confiée à M. Gerald, c'est dire qu'elle a été parfaitement exécutée.

L'entrée des ténors unissons avec la basse-solo sur ces paroles : *Fug ut ardeat cor meum* est d'une énergie entraînant. Les quatre mesures de six-huit qui, à deux reprises différentes, viennent interrompre l'uniformité du quatre-temps, font un excellent effet. Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce chœur, c'est l'extrême variété qui y règne, quoique le compositeur s'y soit volontairement privé des ressources de l'orchestre.

Le quatuor en la *bémol*, composé sur les paroles,

*Sancta mater istud agas,  
Crucifixi fige plagas,*

début par une phrase de ténor qui peut passer pour une des plus heureuses inspirations de Rossini. Elle renferme surtout une modulation en *sol bémol* si inattendue, et dont le retour au ton primitif de la *bémol* est si simple et si naturel, qu'on s'étonne que l'idée n'en soit encore venue à nul compositeur.

Tout ce morceau est traité de main de maître. Le motif principal a tant de charme que, quoique répété quatre fois dans les différentes parties récitant, sans aucun changement harmonique, il paraît toujours nouveau ; et pourtant la diversité ne provient que de la différence du timbre des voix.

Quoique cette strophe soit celle dont l'effet a été le plus général, nous nous garderons cependant de la déclarer supérieure aux autres, ni surtout au quatuor qui la précédait.

L'effet qu'elle a produit tient surtout à ce que n'étant écrite que pour quatre voix seules, l'exécution en a été beaucoup plus complète que celle des autres morceaux.

Que le chœur sans accompagnement soit rendu par une masse de voix suffisante, et alors il sera apprécié de tous et compris dans toutes ses parties. Dans le quatuor, la phrase principale, admirablement chantée par A. Dupont, a été rendue avec la même supériorité par mesdames Viardot et LaBarre, et par M. Gerald, chaque fois qu'elle revenait, entière ou par fractions, dans leurs parties respectives ; il était impossible que le public ne donnât pas la palme au morceau confié au talent de tels exécutants, sans que l'insuffisance des chœurs et de l'orchestre se fit sentir comme pour les versets taillés dans des formes plus grandioses.

L'air de contralto *Fug ut portem in mi majeur*, chanté par madame Viardot, nous a semblé le morceau le moins heureux des six que nous avons entendus : il n'a pas été non plus favorable à la cantatrice, quoiqu'elle l'ait terminé par un point d'orgue de fort bon goût et tout à fait approprié à

la nature de l'air ; ce que peu de chanteurs savent faire comme madame Viardot, parce que peu possèdent une science et une organisation musicales comme c'est cantatrice.

Un quatuor, *Quando corpus*, sans accompagnement, d'un style très-sévère, a été le cinquième fragment exécuté. Il y a de superbes effets d'harmonie dans ce morceau, auquel nous ne reprochons qu'une trop fréquente répétition des deux mots *Paradisi gloria*.

Ce léger défaut serait facilement évité en coupant la répétition de huit mesures qui précèdent le petit travail en imitation, conduisant à la pédale, dont l'effet serait rendu encore plus grand par cette suppression.

Le dernier morceau *Inflammatus* est un air de soprano avec chœur, que madame Viardot a chanté avec une énergie profonde.

Le rythme du dessin des violons qui accompagnent la phrase principale est d'une grande chaleur, et à l'entrée des chœurs, sur les paroles : *In die judicii*, l'attaque des instruments de cuivre, que le piano rendait si imparfaitement, doit produire une impression d'autant plus grande que jusque à ces instruments sont extrêmement ménagés.

La péroraison de ce morceau est peut-être un peu courte, mais on voit que le compositeur n'a pas voulu donner trop d'importance aux chœurs, pour laisser la voix principale déployer toutes ses ressources ; et ce morceau exige une telle énergie de la part de la cantatrice, que de plus longs développements auraient rendu l'exécution au-dessus des forces humaines.

Ce spécimen de six morceaux du *Stabat*, dont cinq, dès leur première audition, ont paru des chefs-d'œuvre, donne le plus vif désir de connaître l'ensemble de ce magnifique ouvrage.

L'exécution a été aussi bonne qu'elle pouvait l'être avec de si faibles ressources.

Les chœurs choisis par M. Panzeron, ont bien fait leur devoir ; mais, en fait de choristes, la qualité ne peut jamais suppléer la quantité, et l'exécution la plus parfaite ne peut faire oublier l'absence des masses vocales.

Le double quatuor, composé d'artistes de l'Opéra-Comique, sous la direction de leur habile chef, M. Girard, ne pouvait produire l'effet de l'armée d'instruments à cordes nécessaires pour remplir les intentions du compositeur.

Quelque habile pianiste que soit M. Labarre, quelque supérieur que puisse être un piano de M. Herz, on désire toujours entendre les rentrées d'instruments à vent et les tenues, dont les sons courts et secs du piano peuvent à peine donner l'idée.

Le quatuor récitant était seul à la hauteur de la musique qui lui était confiée.

Quel effet produira donc cet œuvre sublime lorsqu'il sera interprété avec toutes les ressources de chœur et d'orchestre qu'il mérite.

Nous savons que l'hiver ne se passera pas sans que le public soit admis à apprécier cette nouvelle composition.

Le *Stabat* entier se compose de douze ou treize morceaux, et c'est presque la dimension d'un opéra en trois actes ; ce sera donc jouissance pour tous et bénédiction pour plusieurs que l'audition répétée de ce chef-d'œuvre. Car, il faut le dire, la supériorité de Rossini est telle et si bien reconnue par tous les compositeurs, qu'il est peut être le seul dont les succès n'excitent pas de rivalité, parce que tous en profitent.

Quel est le musicien de bonne foi qui n'avouera pas avoir dû quelques-unes de ses inspirations à l'étude des œuvres de ce puissant génie ?

Aussi, j'adjure ici tous les compositeurs contemporains, depuis le plus célèbre jusqu'au plus infime de tous qui va signer cet article : en est-il un seul qui ne doive quelques pages de ses œuvres au génie de Rossini ? Semblable au soleil il a répandu sa lumière sur tous, et ses rayons ont fait éclore mainte inspiration qui ne serait peut-être jamais développée sans cette influence bienfaisante. Rossini est, en effet le génie musical le plus complet qui ait jamais existé. Il a abordé tous les genres (la symphonie exceptée) et les a tous traités avec une vérité et une diversité de tons incompréhensible.

Le *Barbier* et le *Comte Ory*, tous deux opéras bouffes, sont aussi différents de manière, que *Moïse* et *Guillaume Tell* le sont entre eux, quoique tous deux soient des opéras sérieux.

Mozart seul a approché de cette facilité de changer de tons ; et, dussent tous les classiques à venir m'anathématiser, la lutte ne me paraît pas égale pour l'invention et la fécondité d'imagination dont, selon moi, la palme reste à Rossini.

Cette variété de touche me semble, en effet, avoir une spécialité bien affectée, dont il ne s'éloigne qu'avec regret, et certaines habitudes dont il ne peut se défaire.

Les exemples ne me manqueront pas.

Weber était né pour le fantastique, et sa célébrité date du jour où il rencontra un sujet dans lequel son talent pouvait se déployer avec toute sa puissance : dans le *Freyshutz*, tous les défauts de l'auteur deviennent des qualités ; son style heurté, son harmonie âpre et sauvage, ses mélodies étranges, son instrumentation sombre et énergique, tout concourt à donner à cette belle partition ce caractère satanique et cette couleur *superstitieuse* par laquelle la musique est si bien appropriée au sujet. Mais si après *Freyshutz* vous aillez entendre *Euryanthe*, vous trouvez les mêmes et le même style et la même manière et tout ce que vous avez admiré dans *Freyshutz* vous paraîtra convenir beaucoup moins à la cour de Charlemagne et au fabliau sur lequel est basé cet opéra. Dans *Oberon*, malgré les efforts du compositeur pour se rendre aimable et peindre les riantes féeries qu'il veut vous représenter, la queue du Diable perce toujours, et la figure de Saniel vient souvent grimacer au milieu des sylphes et des génies. Conclusion : Weber est un grand compositeur qui a composé un sublime opéra en quinze ou dix-huit actes dont trois seulement sont joués sous le titre de *Freyshutz*.

Beethoven, l'immortel Beethoven, a composé d'admirables symphonies, qui resteront peut-être toujours sans égales ; mais il n'a composé que des symphonies. Ses sonates et ses quatuors sont des symphonies plus ou moins développées, écrites pour un nombre plus ou moins restreint d'instruments.

ADOLPHE ADAM.

(à continuer.)

## MOZART ET L'ACCORDEUR.

### II

Dans le courant de cette même journée, Mozart ne pouvant se distraire du vieillard, courut chez Stein le plus habile facteur de pianos d'alors.

— Vous m'avez envoyé, lui dit-il, un accordeur qui m'intrigue vivement. Il me semble le connaître. Je ne puis me rappeler où je l'ai vu. Comment s'appelle-t-il ? Son nom me remettra peut-être sur la voie.

— Quelle espèce d'homme est-ce ? demanda Stein. Je ne sais déjà plus qui je vous ai envoyé. Petit ou grand, vieux ou jeune ?

— Un pauvre vieux.

— Mal vêtu ?

— Oh ! très-mal.

— C'est Fischer.

Mozart fit un mouvement.

— Fischer dit-il. Attendez donc, Fischer ? Il était marié à la fille d'un musicien de Prague, il se désolait d'être sans enfant, il demeurait dans le faubourg de Gumpendorf.

— Il y demeura encore.

D'un bond Mozart se reporta de douze ans en arrière et se ressouvint tout à coup d'une scène qu'il avait oubliée. Il tressaillit, puis s'écria :

— J'y suis ! Fischer ! comment ai-je pu l'oublier ? Et comment l'aurais-je reconnu ? Il est si différent de lui-même, il a vieilli, il a l'air si pauvre, si malheureux ! que lui est-il arrivé ?

Avec autant de calme que Mozart y mettait de feu, Stein, hochant la tête, répliqua :

— Un pauvre homme. Le désordre incarné. Il y a douze ans, ces affaires étaient florissantes ; il possédait une dizaine de pianos et avait la plus riche clientèle comme accordeur. Ses sottises prodigales, son orgueil, ses passions, ses maladresses, l'ont insensiblement mené à la ruine. Il donnait de préférence aux artistes ses pianos en location et négligeait de s'en faire payer ; non content de cela, il prêtait de l'argent aux uns, nourrissait et habillait les autres. C'en était déjà plus qu'il ne fallait pour lui créer une situation précaire. Il avait en outre le tort grave de blesser à tort et à travers les plus hauts personnages par son ton tranchant, ses boutades, ses opinions passionnées. La princesse de Lobkowitz disait un jour devant lui que Bach était ennuyeux. Il abandonna aussitôt le piano qu'il était en train d'accorder, ramassa ses outils et sortit rouge de colère. Il s'est

aliéné ainsi presque tous ses clients. Nombre de gens ne peuvent plus seulement le voir en peinture. Et cette antipathie, comme vous le pensez bien, n'a pas servi ses intérêts. Il est tombé dans un état voisin de la détresse. Une longue maladie l'a achevé. Et ce qu'il y a de pis, c'est que tant de désastres ne l'ont pas corrigé. Je veux bien croire qu'il a eu de réelles déceptions et que sa misanthropie n'est pas sans quelque fondement. Il y a toutefois aussi beaucoup de gens, qui savent l'apprécier et sont prêts à lui rendre service. Par malheur, la misère l'a rendu plus que jamais susceptible, ombrageux, fier, intraitable. A peine lui montre-t-on de lui venir en aide, qu'il entre en fureur. Sa femme, la meilleure des femmes et la plus digne, souffre horriblement de tout cela, mais sans oser le contredire. Encore un peu, et ces pauvres gens n'auront plus de domicile et iront mourir à l'hôpital.

Ces détails affectèrent profondément Mozart. Sans savoir encore ce qu'il ferait, il prit congé de Stein et se dirigea machinalement vers le faubourg de Gumpendorf.

— La pauvreté a toujours tort, se disait-il ; on oublie volontiers les griefs dont le malheureux Fischer peut avoir à se plaindre, tandis qu'on exagère ses fautes comme à plaisir. A ne parler que de cette prodigalité qu'on lui reproche si amèrement, vais-je me joindre à ses accusateurs pour lui en faire un crime, moi qui tout le premier en ai si largement profité ? Ce serait odieux. Avisons, au contraire, à le sortir de là, ménageant autant qu'il sera possible sa malheureuse susceptibilité.

Mozart était loin lui-même d'être riche. Son aisance était tout extérieure. Au milieu de sa vie de travail et de plaisirs, mille inquiétudes le troublaient et le mettaient trop souvent dans la nécessité de recourir aux expédients : tout autant de prétextes légitimes pour borner l'expansion de ses sentiments généreux.

Au moment où il touchait aux premières maisons du faubourg, les sons affaiblis d'un orgue lui firent lever la tête. Une église était proche. Le calendrier ne marquait aucune fête. Il devait s'agir de quelque répétition. Par curiosité, il entra.

L'église n'avait rien de remarquable et la musique qu'on y répétait valait encore moins que l'architecture banale de l'église.

Il se retournait pour sortir.

Une série d'affiches à la main, juxtaposées dans un grand cadre de la largeur du mur qui séparait l'une des portes basses de la grande porte, attirait son attention.

Il était d'usage alors à Vienne d'afficher en toutes lettres dans les églises le nom des débiteurs insolvables. Cet usage existe encore dans un pays tout voisin de nous. Telles étaient ces affiches.

Mozart en approcha et les parcourut. Un nom le frappa, celui de Fischer. Il lut tout d'une haleine :

“ Fischer (Abraham), accordeur, luthier et mar-

chand d'instruments, demeurant dans le quatrième district, doit. . . ."

Ici était rangé de haut en bas la liste assez longue, avec un chiffre en regard de chacun. Le total de la dette montait à une somme de cinq ou six cents florins, somme, pour le temps, relativement considérable. Il était ajouté :

Et attendu que le dit Fischer, soit impuissance, soit mauvais vouloir, après un mois d'affiche dans cette église, se déclare hors d'état de payer, avertissons qu'il sera procédé chez lui, le 30 août du présent mois, selon les us et coutumes, à la vente des objets dont nous avons dressé l'inventaire.

Fait ce. . . . "HERMANN, syndic."

Mozart s'échappa de l'église. Il était tout bouleversé.

— Le 30, se disait-il le 30 ! Et nous sommes aujourd'hui le 24. Qu'à faire, que faire ? Souffrirai-je que cette vente ait lieu ? que ces braves gens soient exclus de leur domicile, réduits à la mendicité ? Non, c'est impossible. Ils sont vieux, je suis jeune, l'avenir est à moi. Plutôt moi-même. . . .

Il fit quelques pas en silence. Du choc des idées qui se croisaient en son esprit jaillit tout à coup une inspiration.

— Eh mais, se dit-il, pourquoi pas ? Au lieu de me faire entendre chez le Prince Z... ou la comtesse de T..., moyennant une gratification de quelques ducats, pourquoi ne pas chercher une salle particulière et, comme cela se pratique ailleurs, m'adresser directement au public ? . . . Voyons, voyons, ne pardons pas un instant. J'ai six jours devant moi. Qu'est-ce qu'un millier de florins ? Pour peu que je réussisse, la ruine de ces bonnes gens peut encore être conjurée. . . .

Stein, à qui il alla sur-le-champ confier ce projet de concert à bref délai, se chargea volontiers d'une partie de la tâche. Croyant travailler uniquement dans les intérêts du jeune maître, il montra un rare désintéressement et déploya une activité exemplaire. Tout ce qui concernait le matériel du concert lui incombait, et fut en grande partie à ses frais. Il s'intéressa à convertir, au moyen de travaux précipités, le premier de son vaste établissement en une salle immense. Les murailles en furent tapissées de draperies et de glaces ; à l'opposé des portes, une estrade fut dressée ; des fauteuils, des sièges de toutes sortes, des banquettes, en comblèrent l'étendue ; du plafond descendirent de magnifiques lustres chargés de bougies.

Cependant Mozart vit les musiciens, courut de chez l'un chez l'autre, leur parla d'une grande infortune à soulager, s'assura de leur concours. Puis il se hâta, prenant sur son sommeil, d'achever divers manuscrits et de coordonner un programme. Puis ce furent répétitions sur répétitions. Puis, dans l'intervalle, il alla lui-même de ci de là annoncer le concert et placer des billets. Plusieurs semaines n'eussent pas suffi à un autre homme pour faire ce que, sous l'inspiration d'une pensée généreuse, il fit en quelques jours.

Enfin, quand tout fut prêt vaille que vaille, le 28 au soir, la veille du concert, harassé de lassitude, tombant de sommeil, à peine avait-il dormi quelques heures depuis que ce concert l'occupait, avant de gagner son lit, il se rendit chez Fischer, au faubourg de Gumpendorf.

Le logement de l'accordeur était au troisième étage de l'une des plus vieilles maisons du quartier. Mozart gagna cette maison, gravit les marches, parvint au troisième. Il n'avait plus que deux portes à franchir. Le bruit d'une querelle l'arrêta sur le seuil de la seconde.

Cette seconde porte donnait accès dans une pièce large et profonde, extrêmement basse, éclairée par trois fenêtres. Elle était sombre, non pas seulement parce que le jour tombait, mais encore parce que, sans parler des meubles et des instruments qui l'encombraient, une collection de luths, de théorbes, de mandolines, de violes, pendait au plafond, le masquait, et en diminuait la hauteur.

Sur le seuil où il se tenait sans bruit, Mozart était perdu dans les ténèbres.

Il n'y avait un peu de jour qu'à l'extrémité opposée, du côté des fenêtres.

Là, il vit très-bien, à gauche, sur le crépuscule, le dessin d'une vieille femme, affaissée sous le poids de la douleur, et, à droite, les silhouettes de deux hommes dans l'un desquels il était aisé de reconnaître Fischer.

Quelques mots suffirent pour mettre Mozart au fait de la dispute.

Un créancier, en ce qui le concernait, était venu faire au vieil accordeur des offres que celui-ci refusait.

— Voyons, Fischer, disait le créancier, voulez-vous ou ne voulez-vous pas ? La patience m'échappe. Il est sans exemple vraiment de se montrer si libéral et de se voir si mal accueilli. Réfléchissez, décidez vous. Encore un peu, et je m'en vais, et en m'en allant, je retire mes propositions.

— Que m'importe ! répartit violemment Fischer. Allez-vous-en ! laissez-moi en paix !

— Votre piano ne vaut pas vingt florins.

— Vous m'en offririez une fortune, dit le vieil accordeur, que vous ne l'auriez pas ! S'il ne reste pas entre mes mains, il arrivera un malheur.

— Un dernier mot, reprit le créancier. Vous pourriez croire que je tiens beaucoup à votre instrument et que j'attache quelque prix secret à sa possession ; détrompez-vous. Le fait, le voici : d'un côté, je n'ai pas le cœur dur, votre détresse me touche, et il me répugne extrêmement de participer à la vente de vos meubles ; de l'autre, je veux faire apprendre la musique à ma fille, j'ai besoin d'un piano, et je suis moi-même si pauvre que je ne puis en acheter un. Le vôtre ne sera pas vendu plus de quinze ou seize florins et vous m'en devez quarante. Je me suis au préalable mis d'accord avec le syndic. Laissez-moi emporter le piano et je vous fais remise entière de votre dette.

CHARLES BARBA RA.

(à continuer.)

## GIOACCHINO ROSSINI.

(Suite et fin.)

Un mois après la chute de la *Semiramide*, Rossini et sa femme descendaient à Paris dans un logement de la rue Kameau, où, le soir même de leur arrivée, plus de huit cents personnes s'inscrivirent à leur porte.

On faisait queue dans la rue comme à l'entrée d'un théâtre.

Le maestro, cette fois, ne resta chez nous que trois semaines, le temps d'organiser quelques soirées musicales, d'assister à une foule de banquets, et d'honorer de sa présence une représentation du *Barbier de Séville* aux Italiens.

Il avait passé un engagement pour Londres.

Rothschild et Aguado, qui tout d'abord s'étaient déclarés ses patrons, le recommandèrent aux principaux banquiers de la Cité, ainsi qu'à plusieurs membres influents de la chambre haute, et cinq mois après, notre virtuose repassait le détroit avec une somme de cent cinquante mille francs, gagnée soit en leçons, soit en concerts, et à laquelle il faut joindre quatre mille livres sterling qu'une société de lords le contraignit à accepter le jour de son départ.

Nous ne comptons ni les honneurs qu'il reçut, ni ses déjeuners à Brighton avec Georges IV.

Le fils du musicien nomade trouvait tout simple qu'un roi le priât de manger une côtelette avec lui.

Notre héros, à son retour, s'installa dans un hôtel de la rue Tailbout. Il remit ses fonds à son nouvel ami Aguado qui se chargea, disent les frères Escudier, de les doubler à la bourse par des spéculations certaines.

Le mot est d'un immoralité pleine de candeur.

C'est bien un mot du siècle.

Quelle différence voyez-vous entre un individu qui spéculé à coup sûr, ou un monsieur qui est certain de se donner cinq atouts dans une partie d'écarté ?

M. de la Rochefoucauld, ministre de la maison de Charles X, supplia Joachim de prendre la direction du théâtre Louvois.

Depuis 1819 époque où Garcia fit chanter à madame Mainvielle-Fodor le rôle de Rosine du *Barbier*, les Parisiens étaient fous de la musique de Rossini. De la loge du concierge à la mansarde, les pianos tapotaient ses partitions ; les chefs des musiques militaires les arrangeaient pour tous les officiers et les trombones de l'armée ; on les mettait en études, en valse, en quadrilles, et les Musard de la Restauration faisaient fortune.

L'arrivée de Rossini doubla cet engouement.

Ses opéras furent repris tour à tour, et joués, chaque soir, devant une salle comble.

Quand on eut bien savouré la musique, on désira connaître l'homme. On invita Gioacchino partout ; les salons se le disputèrent ; mais, hélas ! il y eut, de ce côté, déception complète.

Au lieu de l'artiste distingué qu'on s'attendait à voir, on ne trouva qu'une carte de bateleur ultra-

montain, qui mystifiait et contrefaisait tout le monde, un intarissable conteur de sornettes, très-infatué de sa personne, et dont les plaisanteries étaient marquées souvent au cachet de l'impertinence.

Notre virtuose croyait ainsi se mettre au niveau du caractère français.

"Or, dit M. Pétis, Rossini se trompait grossièrement. Sous une apparence de frivolité, les Français sont peut-être le peuple le plus sérieux de l'Europe, et certainement c'est celui qui a le sentiment le plus délicat des convenances et de la dignité sociale.

Comme en Italie, le maestro continuait de paraître mépriser son art et de faire bon marché de son talent ; mais c'était pour trouver plus d'excuses à sa paresse ou pour cacher un commencement de fatigue.

Le traité passé avec l'intendance des théâtres l'obligeait à travailler non-seulement pour les Bouffes, mais aussi pour l'Opéra français.

Malgré les clauses formelles de cet acte, M. de la Rochefoucauld ne pouvait rien obtenir.

En deux ans, Joachim ne donna au théâtre de la rue de Louvois qu'un assez mauvais opéra en un acte, le *Voyage à Reims*, composé au sujet du sacre de Charles X.

On réussit néanmoins à l'arracher au *far niente* napolitain qui le clouait dans son lit durant des journées entières.

L'Odéon avait mis en scène *Ivanhoé*, pitoyable libretto, sur lequel M. Paccini, cet autre Castil-Blaze, avait cousu des lambeaux détachés çà et là de toutes les œuvres du maître, Rossini, furieux de se voir habillé en arlequin, se décida tout à coup à travestir lui-même ses opéras italiens en opéras français.

De Maometto II, il fit le Siège de Corinthe.

Un grand air pour madame Damoreau et la scène de bénédiction des étendards sont les seules différences qu'on y remarque,

Vint ensuite le tour du *Moïse*, où l'on trouve un peu plus de musique nouvelle.

Or, ce n'était point là ce qu'on attendait de Rossini. On voulait des opéras entièrement écrits pour la France, et dans le goût de la France.

Par malheur l'inspiration du maître semblait éteinte. En 1828 seulement, elle eut un premier réveil dans le *Comte Ory*, et l'année suivante, à force de secouer le sublime dormeur, on réussit à le remettre debout sur son piédestal de gloire.

Le fleuve mélodique rompit ses digues, et *Guillaume Tell* vit le jour.

Mais ce fut le chant du cygne. Notre indolent Italien rentra dans sa torpeur et n'en sortit plus.

*Guillaume Tell* est sans contredit le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Ici le maître a su joindre à l'abondance italienne et à la puissance d'inspiration qui règnent dans ses compositions premières, l'intelligence exquise, le sentiment dramatique et la rare délicatesse de goût qui caractérisent nos musiciens nationaux.

Seulement, la fatalité voulut que cette admira-

ble partition fût brodée sur le plus médiocre de tous les livrets.

En France, à côté de l'œuvre du virtuose, nous voulons quelques accessoires. Le plaisir de l'oreille seul nous paraît insuffisant; nous demandons à y joindre d'autres plaisirs, et l'on fait rarement abstraction chez nous de l'intelligence, de l'esprit et du cœur.

Voilà ce que Rossini ne semblait pas comprendre, lorsque, voyant baisser tout à coup les recettes de Guillaume Tell, il s'écria chez M. Aguado, en présence de vingt convives, Espagnols ou Italiens pour la plupart :

— Oh! stupidi Francesi! ostriche di Francesi! Imbéciles de Français! huîtres de Français!

Nous voulons bien pardonner l'injure; mais nous ne pardonnons pas l'ingratitude.

Depuis longtemps on ne jouait plus les œuvres du maestro ni en Italie, ni en Allemagne; Paris seul entretenait sa renommée. Toute la société artistique, toute la classe intelligente exaltait son mérite. Si *Guillaume Tell* n'a pas eu de succès durable, la faute en est à Rossini lui-même, qui devait mieux choisir ses auteurs et ne point marier son élégante et riche partition à un libretto boiteux, estropié, mal venu.

Mais voici la vérité, puisque nous la disons toujours.

Rossini voyait poindre Meyerbeer à l'horizon. L'avènement de la musique travaillée, de la partition savante, lui faisait peur. Il était riche et paresseux; il se dit tout bas :

— Maintenant, tu ne peux plus que descendre : abstiens-toi!

Sans doute on n'appellera point ceci du courage mais on dira que c'est de la prudence.

Rarement les artistes ont assez de sagesse et de sang-froid pour s'arrêter au point juste où leur pied va glisser sur les pentes fatales de la décadence. Il est vrai que, pour avoir ce calme, cette précaution, ce flair, il faut être déshérité de ce qui constitue le sentiment artistique, c'est-à-dire de la passion, de l'enthousiasme, du délire qui entraîne, de l'amour du beau qui absorbe, de l'espérance vivace dont la tige brisée repousse quand même et fleurit encore,

Rien de tout cela n'est dans la nature de Gioacchino.

Malgré son immense génie musical, nous ne lui accordons pas le feu sacré. Jamais il n'a eu ni la dignité de son talent, ni l'orgueil de son art.

Dieu lui a donné la mélodie, comme il la donne au rossignol sous l'ombrage, et Joachim n'a tenu que fort peu de cas de ce don céleste.

Il ne songeait qu'à être millionnaire; au bout de chacune de ses doubles croches, il voyait une pièce d'or.

Rossini est à la musique ce que Rachel est à la tragédie.

Chargé de la direction des Bouffes, de 1823 à 1825, on le voit rompre avec ses meilleurs chanteurs, faute de leur donner des appointements son-

venables, en sorte qu'on ne pouvait même plus représenter ses chefs-d'œuvre.

M. de Larocheffoucauld lui retire le théâtre, et le nomme *Inspecteur général du chant en France*, magnifique sinécure à laquelle s'attachent vingt-cinq mille francs d'honoraires.

Vous croyez que cela satisfait Rossini? détrompez-vous.

Il stipule une pension de six mille francs, au cas où des fonctions, qui n'existaient pas viendraient à avoir un terme, et fait signer d'avance le brevet de cette pension par Charles X.

1830 arrive. On supprime la sinécure.

Rossini intente un procès à la liste civile, réclame sa pension par huissier, joue à la misère pour attendre les juges, et se loge sous les combles du Théâtre-Italien, comme un machiniste aux gages de l'administration.

Ei donc!

Ainsi que noblesse, talent oblige.

La France, qui vis-à-vis de vous se montre prodigue de gloire et d'or, veut que cet or serve à faire resplendir votre gloire et retombe en pluie bienfaisante sur les artistes vos frères.

Entasser comme Harpagon, dans un coffre, écu sur écu, liarder du matin au soir, pleurnicher devant les tribunaux, obtenir un malheureux surcroît de rente, et retourner à Bologne pour y vivre en épicier retiré, c'est mal reconnaître l'hospitalité nationale accordée à votre génie.

Non, vous n'êtes pas artiste!

Il vous a manqué, la foi, la foi en vous-même, la foi dans l'art, la foi dans l'avenir, la foi en Dieu.

Matérialiste par système et ne croyant qu'aux satisfactions brutales et sensuelles, vous avez entassé, sou par sou les millions qui les donnent.

Vous avez transformé le temple de l'art en boutique.

Et, dans cette rage financière, dans cette ignoble exploitation de la renommée, savez-vous ce qu'on arrive à vendre?

On vend sa gloire musicale ou sa gloire tragique à un spéculateur, dont on devient la chose, la propriété, le colis. Le spéculateur emporte sa marchandise au delà des mers. Vous touchez six cent mille francs d'avance, et si vous mourez dans le trajet, votre cadavre appartient à l'entreprise, qui vous embaume et vous fait voir, à tant la séance, pour rentrer dans ses déboursés.

*Proh pudor!*

Nos derniers neveux ne croiront pas que ceci est de l'histoire.

Vous pouvez, si bon vous semble, aller frapper à la porte du palais, que le grand maestro habite aujourd'hui à Florence; mais vous ne reconnaîtrez pas l'auteur du *Barbier de Séville* dans ce bourgeois ventru, qui se chauffe au soleil de l'autre côté des Alpes, hausse les épaules quand on lui parle de musique, plante ses choux et fait le commerce du turbot.

Fin.

EUGÈNE DE MIRECOURT.

## ARTISTES CANADIENS AUX ETATS-UNIS.

Nous recevons de divers points des Etats-Unis des nouvelles très flatteuses des musiciens Canadiens répandus dans la République voisine.

Nous trouvons dans un des derniers numéros du *Carthage Republican* le compte-rendu d'un grand concert sacré donné en cette ville par les frères jumeaux A. E. et L. A. Dumouchel, dont l'un réside à Carthage et l'autre à Ogdensburg. Les éloges les plus flatteurs sont décernés à ces messieurs qui ont émerveillé leur auditoire par l'exécution sur l'orgue d'un motif de *Martha de Flotow*, de la *Tréverie*, d'un duo arrangé par MM. Dumouchel sur l'Alleluia de Handel et divers autres morceaux brillants. MM. Dumouchel sont bien connus et sont en grande réputation dans une bonne partie des Etats-Unis. Lors de la grande assemblée des musiciens en janvier dernier à 300 artistes de 40 villes différentes de l'Union donnèrent deux grands concerts monstres, on voyait sur le programme, à la place d'honneur, les noms de MM. Dumouchel devant donner le principal relief à ces concerts.

Au dernier concert de Carthage, une jeune Canadienne, de Montréal, mademoiselle Lajeunesse, y a eu sa part de triomphe. Le *Carthage Republican* s'exaltait sur les précieuses qualités de cette cantatrice.

M. F. Guénette est fixé à Natchez, Miss. avec sa dame. Il est beaucoup estimé de Sa Grandeur Mgr. Elder, et il fait fureur parmi la population, qui ne peut se lasser de l'entendre.

M. A. Cherrier, résidant depuis plusieurs années aux Etats Unis, est aujourd'hui établi à Columbus, Ohio. C'est le professeur à la mode de l'endroit, et il ne peut suffire à l'encouragement qu'il reçoit. Il a monté actuellement un chœur monstre, qui fait l'admiration générale.

Les journaux de la Nouvelle Orléans nous entretiennent du succès de M. Gustave Smith dans les concerts où il figure. Nous croyons que M. Lavallée partage ses lauriers.

Mademoiselle Régnault est toujours à New-York où elle rencontre les succès les plus brillants.—*La Minerve*.

## CORRESPONDANCE PARISIENNE.

Paris, 22 Février, 1867.

Monsieur le Rédacteur,

Si vous jugez à propos de faire paraître ce petit compte-rendu d'une soirée à laquelle j'ai assisté la semaine dernière, vous pouvez le faire.

Je veux parler d'une réunion de sommités artistiques où figuraient les noms de MM. le comte de Noé, mieux connu sous le nom de Cham, l'heureux caricaturiste de Paris; Francis, artiste distingué du

Gymnase; A. Seyeda, savant critique musical; Bosch, célèbre guitariste espagnol; Félicien David, auteur du *Désert*, et bon nombre d'autres que je m'abstiens de nommer, faute d'espace. En somme, la soirée a été très-brillante; on y a joué un peu de tout, et très-bien. M. Francis nous a fort égayés par ses chansons comiques, où il a déployé tout le talent qu'on lui connaît. Comme il serait trop long de vous faire le détail des morceaux qui ont été joués, je me bornerai à vous dire quelques mots sur M. Bosch, artiste aussi étonnant que virtuose distingué; ses compositions sont charmantes et admirables. La guitare, si vulgarisée et cependant si peu connue sous le rapport des effets qu'elle peut produire, a trouvé ici un interprète qui nous a tous enthousiasmés et qui enthousiasme tous ceux qui ont le bonheur de l'entendre.

Jamais je ne m'étais figuré que sur cet instrument on put produire des effets aussi poétiques, et empreints de tant de verve sentimentale, que M. Bosch est parvenu, à force de travail et d'imagination, à rendre avec une perfection qui tient du merveilleux. Aussi cet artiste est-il choqué de tous les salons artistiques de Paris dont il fait les délices, entre autres de Rossini qui ne peut se lasser de l'entendre et de s'émerveiller sur son talent unique dans ce genre, je dis unique et c'est le mot, car on ne connaît pas de guitariste qui lui soit égal.

C'est à juste titre que M. Bosch a eu les honneurs de la soirée. Sa Sérénade et la Plainte Mauresque, deux inspirations de maître, d'une poésie orientale bien caractérisée, ont particulièrement charmé l'auditoire. Je citerai également sa Fanfare militaire où il imite à s'y entendre les accords d'une musique tantôt approche, tantôt lointaine. L'exécution de ce morceau lui a valu de chaleureuses félicitations de tous les invités, et en particulier de Félicien David qui lui a fait les éloges les plus flatteurs sur son rare talent.

Puisque le nom de Félicien David est sous ma plume, il faut que je vous dise que j'ai été heureux de faire sa connaissance à cette réunion et de lui témoigner personnellement le culte que j'avais pour ses œuvres. Je n'ai pas manqué non plus tout en déclinant ma nationalité, de lui dire que son nom, traversant l'Atlantique, était depuis longtemps vénéré des Canadiens et que les Montréalais entr'autres avaient une haute estime pour son génie; témoin le grand succès qu'avait obtenu à Montréal *Le Désert*, une de ses pages musicales les mieux inspirées. Il a paru enchanté de ce témoignage que lui voyaient mes compatriotes, et en me serrant amicalement le main il me dit: "Quand vous retourneriez dans votre pays, exprimez aux Canadiens combien je suis sensible à leur bon souvenir, et que je verrai toujours avec plaisir ceux de vos compatriotes qui prospéreront dans la carrière musicale."

Tout à vous,

DOMINIQUE DUCHARME.

## LE GRAND CONCERT DUCHARME.

Les nombreux amis de M. Dominique Ducharme ayant appris son prochain retour au pays, et désirant lui témoigner d'une manière sensible leur appréciation de ses talents distingués et des succès qui les couronnent dans l'exil qu'il s'est volontairement imposé pour se perfectionner dans l'art musical et maintenir au rang qui lui appartient la réputation artistique de notre Canada,—ont organisé, au bénéfice de notre compatriote, une grande fête musicale qui aura lieu le lundi de Pâques, 22 courant.

Les RR. PP. Jésuites, avec la libéralité qui les distingue, ont bien voulu s'associer à ce témoignage d'estime offert à M. Ducharme, en plaçant gratuitement à la disposition du comité d'organisation (présidé par MM. Derome, Allard, Perreault et Beaudry) la spacieuse et magnifique Salle Académique du collège.

Au nombre des amateurs distingués qui se proposent de prendre une part active à cette charmante fête, artistique et patriotique à la fois, nous pouvons dès maintenant nommer MM. F. Lavoie, P. N. Lamothe, J. Hudon, P. Valois, H. Roussel, P. Laurent, et Jos. Boucher assistés des membres de la Société Ste. Cécile du collège Ste. Marie et de MM. les instrumentistes Letondal, Saucier, Martel, Gauthier, Fowler, Mazurette et Boucher.

Nul doute que le public musical de Montréal et de la campagne ne saisisse avec empressement la dernière occasion qui lui est présentée de rendre hommage à ce talent national, tout en se prévalant de la rare jouissance artistique que lui assure l'attrayant programme de cette fête. Donc, à lundi soir, le 22 courant.

## NOUVELLES ORGUES.

M. Louis Mitchell, l'habile facteur d'orgues Canadien de cette ville, a reçu ces jours derniers la commande d'un grand orgue pour l'église St. Jacques de Montréal. Ce magnifique instrument aura trois claviers à mains, et contiendra une quarantaine de jeux complets; il doit coûter \$5,000 non compris le buffet. Ce sera l'orgue le plus considérable de Montréal, car dans son état incomplet il est impossible de faire entrer le commencement d'orgue de l'église paroissiale dans la comparaison. On espère qu'il sera terminé pour Noël prochain,—peut-être même pour la Toussaint. Nous en donnerons plus tard la description et le devis.

M. Louis Mitchell construit aussi en ce moment un orgue considérable, pour la paroisse de Laprairie. Nous félicitons sincèrement notre compatriote sur la confiance distinguée dont il est honoré par MM. les Curés et les fabriques de la ville et des campagnes, et nous attribuons ces succès faciles à l'excellente réputation que lui ont créée les instruments supérieurs qu'il a déjà con-

struits pour nos principales églises.

La paroisse de St. Eustache vient de faire l'acquisition d'un orgue de—jeux (à deux claviers) construite par M. Brodeur (élève de Casavant) de St. Hyacinthe. C'est le premier essai de ce nouveau facteur qui semble avoir bien réussi.

On a placé ces jours derniers, dans la chapelle du collège Ste. Thérèse un joli petit orgue, sortant de l'atelier de M. Forté de Montréal. A l'occasion de la bénédiction de cet instrument M. l'abbé Thibault curé de Chambly prononça une éloquente allocution.

## UN CONCERT A CANNES.

... C'est le 20 de Février qu'a été donné ici le Concert Patti, dans une salle de l'hôtel Beau-Rivage. La salle est affreuse et l'entrée ignoble; deux chandelles pour éclairer la porte, pas de vestiaire, des chaises de paille empruntées à une église de village, et sur ces chaises, des pairs et des paires d'Angleterre, des ducs italiens, des généraux, des amiraux français et anglais; enfin les plus grands noms de France, d'Angleterre et d'Italie.

M. Ulmann, impresario de cette troupe, et qui prend le titre de directeur de l'Opéra de New-York, s'entend à attirer le public. Quoiqu'il y ait de très-beaux salons au Grand-Hôtel, il a préféré se tenir à la porte et dire à tous les arrivants: Messieurs et Mesdames, nous sommes ici dans un pays sauvage!!! Les deux journaux de la localité ayant été supprimés pour avoir touché au fruit défendu M. Ulmann n'a pas eu à craindre les représentants de la presse à Cannes, et a ainsi pu se moquer impunément des étrangers et faire, par conséquent, une magnifique recette. Il me semble que les artistes ont dû être humiliés d'une telle mise en scène.

Mlle. Carlotta Patti possède une voix des plus agiles: elle exécute des passages difficiles et tire tout le parti possible d'une voix qui n'a que le mérite d'une grande souplesse et d'un timbre fort élevé. Du sentiment, il n'en fait pas parler. Mlle. Kreles est une jeune pianiste qui promet beaucoup plus qu'elle ne tient encore. Inutile de s'étendre sur les talents si connus de Vieuxtemps et de Batta...

..... J'ai oublié de décrire les deux garçons de salle,—c'est ainsi qu'on appelle, je crois, les personnages muets qui disposent les instruments et la musique sur l'estrade—Figurez-vous deux grands gaillards crottés jusqu'aux genoux, et dont la chemise se montrait entre le gilet et le pantalon, vu l'absence de bretelles. M. Ullmann eût pu, ce me semble, trouver dans cette ville d'hôtels deux garçons sans place avec l'habit noir de rigueur. Mais c'eût été une dépense de plus et M. Ulmann sait compter. Cependant le prix des places était assez élevé!"

## DESCRIPTION GENERALE DE L'ORGUE.

### CHAPITRE I.

Le premier objet qui frappe l'œil, en regardant un grand orgue d'église, c'est le buffet. Ce buffet, qui est ordinairement remarquable par son style architectural, ainsi que par ses sculptures et quelquefois ses dorures, présente, sur sa façade, une rangée de tuyaux placés symétriquement dans les parties vides de la boiserie.

En entrant dans le buffet d'un orgue, nous voyons une des principales pièces qu'on nomme les sommiers, sur lesquels sont placées les rangées de tuyaux qui forment les divers jeux.

Les sommiers reçoivent le vent par un porte-vent venant de la soufflerie, et le distribuent à chaque tuyau en particulier, à la volonté de l'organiste.

Les plus remarquables parties d'un sommier sont : les layes, les gravures, les soupapes et les registres.

On appelle layes, un réservoir dans lequel le vent passe en venant de la soufflerie ; elles contiennent les soupapes avec leurs ressorts.

Les gravures, ou canaux pour le vent, se trouvent placées au-dessus des layes et sont hermétiquement fermées par les soupapes.

Il y a autant de soupapes que de gravures.

Les registres sont des lattes en bois placées en longueur, au-dessus des soupapes, ils servent à admettre ou à exclure le vent des tuyaux, et ils correspondent à des tirants placés sur le devant de l'orgue à droite et à gauche des claviers. Il y a cependant beaucoup d'orgues qui se jouent par le côté ; leur système est le même.

Ces tirants communiquent leur mouvement à différentes pièces tant en bois qu'en fer, et se joignent aux leviers, et de là aux registres, avec lesquels ils sont ainsi adhérents.

Les jeux, ou tirants, sont mis en mouvement à volonté par l'organiste.

Si l'organiste désire jouer un jeu quelconque, il tire celui qui communique avec le registre dont il veut se servir, et, en mettant ses doigts sur les touches du clavier qui, par un mécanisme appelé *mouvement*, correspondent avec les soupapes, il fait entrer le vent dans les gravures, qui se trouvent ouvertes, et ce vent va faire résonner les tuyaux qui sont également ouverts.

L'organiste levant ses doigts, les soupapes remontent par l'effet des forts ressorts placés au-dessous, et vont refermer les gravures, qui avaient donné passage au vent,

Outre la partie de l'orgue qu'on appelle le grand orgue, (on l'appelle grand orgue, parce que ses sommiers portent plus de jeux que les autres, et que ses tuyaux sont plus fortement embouchés), il se trouve une autre partie qu'on appelle le *positif* (ou petit orgue), qui a ses propres sommiers, ses jeux, et son clavier particulier. Les deux orgues

peuvent parler ensemble, ou séparément, à la volonté de l'organiste.

Dans les grandes orgues, le positif est habituellement placé devant le grand orgue, et entièrement détaché comme on peut le voir aux orgues de Saint-Sulpice, de Saint-Eustache et de Saint-Roch à Paris.

Une troisième partie encore plus petite que le positif, et ayant son sommier, ses jeux, et son clavier particulier est habituellement placée dans les hauteurs du buffet, et appelée le *récit*. Elle contient les jeux propres à l'exécution d'un solo, et se construit toujours aujourd'hui dans une boîte hermétiquement fermée, ayant, sur le devant une rangée de jalousies qui s'ouvrent et se ferment au gré de l'organiste ; ce qui produit ce qu'on appelle l'expression.

Dans les plus grandes orgues, une quatrième partie est appelée le *clavier des bombardes*, qui a également son sommier, ses jeux, et son clavier particulier.

Il y a aussi des *pédales*, cinquième partie de l'orgue, qui sont habituellement séparées en deux, et placées de chaque côté de l'instrument.

Dans l'orgue de Saint-Sulpice, il y avait même une sixième partie appelée *clavier d'écho*, qui fut supprimée lors de la restauration de cet instrument, en 1845.

L'organiste ne pouvant produire avec ses mains tout l'effet dont un orgue est susceptible, il faut qu'il se serve de ses pieds, et qu'il fasse mouvoir la partie de l'instrument appelée la *pédale*.

La pédale est une partie importante de l'orgue, et malheureusement trop peu cultivée par la plupart des organistes : elle a son sommier, ses jeux et son clavier particulier qui est placé juste au-dessous des claviers à mains, et dont les touches sont proportionnées en grandeur, pour être touchées avec les pieds.

Ces pédales s'appellent *pédales séparées*, parce que dans beaucoup d'orgues de moyenne grandeur, le clavier de pédale n'est qu'une simple tirasse.

Au fond de l'orgue, se trouve la soufflerie qui fournit le vent nécessaire aux jeux de l'instrument. Le vent se rend dans les sommiers, par le moyen des porte-vent.

Dans les anciennes orgues, les soufflets étaient souvent au nombre de douze, quatorze ou seize ; mais la facture moderne a apporté là, comme dans beaucoup d'autres parties du même instrument, ses améliorations et ses inventions.

Ayant donné une idée générale de l'orgue, nous allons procéder avec plus de soin à la description de ses différentes parties.

### CHAPITRE II.

#### LES SOUFFLETS, LE SOMMIER, LES LAYES ET LE MOUVEMENT.

##### § 1. Les soufflets.

Les soufflets produisent le vent qui sert à faire

parler les tuyaux. Par leur construction ils exigent une assez grande place dans les orgues, et ils sont quelquefois placés très-loin du corps de l'instrument.

Les soufflets consistent en deux tables de bois, qui sont réunies latéralement par d'autres pièces de bois façonnées en plis et jointes ensemble par des peaux.

La confection d'un bon soufflet est une des conditions essentielles de la facture de l'orgue, sa solidité doit être à l'épreuve, et on n'emploie pour sa construction que des matières de premier choix.

La table de dessous est immobile, la table de dessus est mise en mouvement par un levier qui, en l'abaissant, ouvre le soufflet et lui fait aspirer l'air; ensuite la table du dessus revient graduellement dans sa position originaire, par la pression de plusieurs poids qui sont placés dessus, et force ainsi le vent de passer dans les porte-vent.

Dans la table de dessous, est placée une soupape, qui s'ouvre pour aspirer l'air au moment où la main presse le levier, et qui se ferme immédiatement pour que le vent ne puisse s'échapper.

On emploie souvent, au lieu des soufflets, une sorte de réservoir pouvant contenir une énorme quantité d'air comprimé qui est introduit au moyen des pompes à air aspirantes et foulantes: telle est la soufflerie de Saint-Sulpice, dont les réservoirs, au nombre de six, peuvent contenir 16,000 litres d'air comprimé.

Dans les grandes orgues que l'on construit maintenant, les jeux de fonds, les jeux d'anches, les basses et les dessus reçoivent chacun directement et séparément le vent qui leur est nécessaire.

Cette séparation s'obtient par l'emploi des doubles layes. Par ce moyen, toute secousse, toute inégalité du vent sont évitées dans le chant, quelle que soit d'ailleurs la manière d'accompagner; c'est là un avantage de la plus haute importance.

Les grandes orgues sorties des ateliers de M. Cavallé-Coll et Ducroquet, telles que celles de St. Denis, de la Madelaine, de Saint-Eustache et de Saint Vincent-de-Paul, sont construites d'après ces principes.

Les porte-vent sont des tuyaux qui servent à conduire le vent des soufflets aux sommiers. Ils sont en bois ou en plomb. Ceux en bois sont carrés et de plus grande dimension; ceux en plomb, qui sont de moindre taille, sont arrondis, et servent au postage, et aussi à faire parler les tuyaux de montre; on les appelle *petits porte-vent*.

### § 2. Le sommier.

Le sommier est une grande boîte rectangulaire, qui prend une place assez grande au premier étage d'un orgue. Il y en a un ou plusieurs suivant la grandeur de l'instrument. Il contient les parties suivantes: la laye, les soupapes, les gravures, les registres dormants et les registres mobiles qui le traversent dans toute sa longueur.

La gravure est une entaille en forme de canal, faite dans la partie supérieure du sommier qu'on appelle la *table du sommier*.

Il y a autant de gravures qu'il y a de touches au clavier; les gravures sont de différentes largeurs, et en rapport avec le volume des tuyaux.

Chaque gravure est fermée à sa partie inférieure par une soupape qui se trouve dans la laye.

Les gravures traversent toute la largeur du sommier, et servent de porte-vent, elles communiquent à autant de tuyaux qu'il y en a de placés sur leur parcours.

Les soupapes sont en communication avec les touches, par les vergettes et les abrégés qui traversent tout l'instrument selon la disposition des sommiers, de sorte qu'en abaissant avec le doigt une touche du clavier, la soupape s'ouvre immédiatement et donne passage à l'air comprimé dans les layes qui passe ainsi dans la gravure appartenant à la soupape ouverte, et va faire résonner les tuyaux avec lesquels elle se trouve en communication.

Dans la planche supérieure du sommier, se trouvent autant de trous qu'il y a de tuyaux qui y correspondent. Cette planche, qu'on appelle la chape, est la partie supérieure du registre dormant, et la table dont il est parlé plus haut en est la partie inférieure. Parallèlement et directement au dessus, à une distance de huit à neuf centimètres, se trouve une planche de bois, qui reçoit les pieds des tuyaux et qu'on appelle le faux sommier. Entre la chape et la table se meuvent les registres mobiles. Ces registres sont des morceaux de bois, façonnés en forme de règles et percés de trous correspondant exactement à ceux qui se trouvent dans les registres dormants. Ils servent à découvrir ou à couvrir chaque tuyau de la série que l'on veut faire parler, soit en interceptant toute communication entre les trous de la chape et ceux des gravures, soit en permettant cette communication; et l'organiste, dans le cours de son exécution fait mouvoir ceux qui correspondent aux jeux qu'il veut faire entendre.

### § 3. Les layes.

La laye est un long compartiment rectangulaire qui est une espèce de réservoir en communication directe avec les porte-vent, elle contient les soupapes, les boursettes, les chaperons des osiers, le chevalet et les ressorts.

La laye se trouve à la partie postérieure et inférieure du sommier. Elle en a la même longueur, mais elle est plus profonde et moins large. Elle est fermée par de forts crampons en fer.

Les soupapes, qui ferment les ouvertures des gravures, s'ouvrent dans la laye. Elles sont pressées contre les gravures par de forts ressorts, et attachées en arrière par une charnière en cuir.

### § 4. Le mouvement.

Le mouvement est une partie importante du mécanisme de l'orgue, il comprend les vergettes, les abrégés, les équerres, et les registres mobiles qui servent à transmettre l'action des touches

sommiers et soupapes.

Les vergettes sont des morceaux de bois de sapin très-minces et étroits, quelquefois longs de dix à quatorze pieds, comme cela se voit dans quelques orgues d'Allemagne, où l'on a exclu les abrégés, en appliquant un mouvement direct, pour éviter le dureté du jeu des claviers.

A chaque bout des vergettes est attaché un crochet ou une pointe droite en fer ou en cuivre : la pointe droite est façonnée en vis, sur laquelle on place des vis de rappel pour allonger ou raccourcir la vergette à volonté. Ces vis sont faites en cuir ou avec une composition dont la gutta-percha est la base principale.

Les abrégés sont des planches irrégulièrement coupées, et placées perpendiculairement au-dessus des touches. Ils sont aussi longs que les sommiers et sont couverts d'autant de rouleaux qu'il y a de touches au clavier auxquels ils appartiennent.

Les rouleaux sont en bois ou en fer ; ceux en bois sont généralement d'une forme hexagone ou octogone ; ceux en fer sont ronds.

Voici de quelle manière les abrégés transmettent l'action des touches aux soupapes des sommiers.

Le crochet qui se trouve à l'un des bouts d'une vergette est attaché perpendiculairement dans le milieu de la touche ; l'autre bout de la vergette est attaché à une tige de fer se trouvant à l'une des extrémités du rouleau placé directement au-dessus de la touche. Quand on abaisse une touche, le rouleau tourne sur son axe, et, se trouvant ainsi incliné, fait mouvoir, à l'aide d'une seconde tige placée à son autre extrémité, une seconde vergette qui pénètre dans la laye où elle se termine par une pointe en crochet, couverte d'une bourslette en cuir, à l'aide de laquelle elle est attachée à la soupape qui donne passage au vent dans la gravure qui lui est particulière.

Une série de leviers obliques, appelée *eventail*, produisant l'effet des abrégés, quoique dans des conditions différentes, s'emploie d'ordinaire pour le clavier du positif.

Les mouvements de ces différentes pièces de mécanique ne sont point les mêmes dans toutes les orgues ; cela dépend de beaucoup de causes, comme l'emplacement, la disposition, etc., etc., qu'il serait inutile de mentionner ici ; en général l'effet se produit de la même façon. Les équerres en fer sont faites de façon à ce que leur mouvement décrive généralement un angle droit.

Une découverte récente, appliquée pour la première fois à l'orgue de Saint-Denis (chapitre impérial), mérite d'être mentionnée avec quelques développements. Nous voulons parler de la machine Barker, appelée *levier pneumatique*.

Cette invention, due à M. Barker, mécanicien anglais aujourd'hui chef de travaux de la maison Ducroquet, et auteur du nouvel orgue de Saint-Eustache, a pour objet de rendre les claviers de l'orgue de plus grande dimension aussi faciles et aussi doux que ceux des pianos les plus parfaits. Les claviers de l'orgue sont, en général, comme on

le sait, durs à toucher, et la résistance que les touches opposent aux doigts est d'autant plus grande que les jeux de l'orgue sont plus nombreux. Cette résistance naît de la pression de l'air sur les soupapes mises en action par les touches des claviers ; elle semblait en conséquence, inhérente à la constitution même de l'instrument. Malgré toute la précision que la mécanique a pu acquérir en ces derniers temps, ses procédés ordinaires étaient tout-à-fait impuissants pour remédier d'une manière efficace à cette dureté des claviers, qui, comme il est aisé de le comprendre, devient bien plus sensible encore lors des accouplements, c'est-à-dire quand par l'action d'un clavier unique, on en fait mouvoir d'autres.

Ayant reconnu l'insuffisance des moyens employés jusqu'alors, M. Barker eut l'idée de se servir du principe de la *détente des gaz*, qui dans ces derniers temps, a donné naissance à ces moteurs extraordinaires connus sous le nom de machines à vapeur ; mais au lieu de la vapeur d'eau, il s'efforça d'obtenir le même effet au moyen de l'air comprimé.

L'appareil que l'auteur a imaginé pour tenir lieu du cylindre des machines à vapeur et en remplir les fonctions, consiste simplement en un petit soufflet aboutissant à chaque touche, qui se gonfle et se dégonfle instantanément par l'introduction ou l'échappement de l'air au moyen de deux petites soupapes mues alternativement par la double action de la touche, qui n'éprouve ainsi aucune résistance étrangère.

La puissance d'action de cette machine naît, comme on voit, de la force élastique de l'air qui la met en jeu, multipliée par la surface de la paroi mobile du récipient ; elle peut, en conséquence, augmenter à volonté en faisant varier ces deux conditions.

(à continuer.)

## LA PROSE DE PAQUES : VICTIMÆ PASCHALI.

Tout le monde connaît la prose qui, dans l'Eglise latine, se chante au jour de Pâques, et qui commence par ces mots : *Victimæ paschali laudes*.

Cette prose remonte à une très-haute antiquité.

On la trouve dans les plus anciens livres composés pour les offices de l'Eglise et tout porte à croire qu'elle date des commencements même de la liturgie romaine.

Au premier aspect, elle paraît peu remarquable sous le rapport littéraire. On la confondrait volontiers avec tant d'autres compositions du même genre, appartenant à des siècles postérieurs, et qui, si elles respirent le parfum d'une douce piété, n'ont cependant aucun droit à être proposées comme des modèles de goût et d'élégance.

Mais en l'examinant de plus près on y découvre, dans les expressions, une énergie, dans la marche

du poëme (si l'on peut appeler ainsi une simple prose), un mouvement, un enthousiasme qui supposent certainement du génie dans celui qui en fut l'auteur.

Cette idée éminemment dramatique d'un combat solennel entre la *vie* et la *mort* personnifiées :

Mors et vita duello  
Confluxere mirando,

ferait envie à plus d'un poëte de notre époque, et l'on ne peut refuser de reconnaître une admirable précision dans ces paroles, qui résument si bien le dogme chrétien :

Dux vitæ mortuus  
Regnat vivus.

J'oserais même aller plus loin, et je ne serais pas éloigné de croire que, dans l'origine, cette prose a pu être comme le *texte* d'un de ces anciens mystères dont on vient de parler.

Pour peu, en effet, qu'on donne carrière à son imagination, il est facile de décomposer cette prose de telle sorte que les strophes qui la partagent se trouvent mises dans la bouche de différents personnages, qui exerceraient une action vraiment dramatique.

Voici, sur ce point, mes conjectures :

Je suppose les fidèles assemblés sous la présidence du Pontife dans une des vénérables basiliques des temps anciens. On célèbre la fête de Pâques.

Le pontife annonce aux fidèles l'objet de la fête. Il demande qu'un sacrifice de louanges soit offert, par le peuple chrétien, à la victime pascale :

Victimæ paschali laudes  
Immolent Christiani.

Ensuite, soit par lui-même, soit par l'organe de ses prêtres, il expose le grand mystère du jour :

Agnus redemit oves.  
Christus innocens Patri  
Reconciliavit peccatores.

Plusieurs chœurs de psalmodie donnent comme le *récitatif* de la mort et de la résurrection du Sauveur.

Mors et vita duello  
Confluxere mirando ;  
Dux vitæ mortuus  
Regnat vivus.

Alors apparaissent trois personnages. Ce sont les saintes femmes qui reviennent du sépulchre. Leurs traits annoncent les sentiments de surprise, de joie et d'espérance dont elles sont pénétrées.

Le pontife s'adresse à Marie-Madeleine, la première d'entre elles :

Dic nobis, Maria,  
Quid vidisti in via ?

Chacune rend témoignage de ce qu'elle a vu, de ce qu'elle a éprouvé, et ces témoignages con-

cordent, parfaitement avec les récits de l'Évangile

Sepulchrum Christi viventis  
Et gloriam vidi resurgentis.  
Angelicos testes  
Sudarium et vestes  
Surrexit Christus spes mea,  
Præcedet vos in Galilæa.

La foi de la pieuse assemblée, confirmée par ces témoignages, devient de plus en plus vive et expressive. Tous, d'une commune voix, proclament la certitude de la résurrection du Sauveur, et implorent sa miséricordieuse protection.

Scimus Christum surrexisse  
A mortuis vere.  
Tu nobis, victor Rex, miserere.

Le Chant même de cette prose, qui, probablement, est aussi ancienne que les paroles, vient ce me semble, à l'appui de mes conjectures. Il est facile d'y reconnaître un véritable *dialogue*.

L'ABBÉ PICARD.

## FAITS DIVERS.

— La dernière soirée de Rossini a donné une large place aux compositions du maître. Deux morceaux pour le piano exécutés d'abord, puis deux autres, *Profond sommeil* et *Réveil en sursaut*, interprétés par M. Diemer ont tenu les invités sous le charme. Une violoniste de douze ans, Mlle. Thérèse Liébé a exécuté *Nabucco*, fantaisie d'Alard, avec un talent dont les applaudissements les plus chaleureux ont proclamé la valeur. La partie vocale était confiée à Salvani, à Verger et à Mme. de Grandval qui a fait entendre plusieurs de ses compositions. Quelques chansonnettes de Malézieux ont parfaitement terminé la soirée.

— Le directeur des Fantaisies-Parisiennes, M. Martinet, se propose d'exhiber, à l'époque de l'Exposition, un certain nombre d'œuvres hors ligne et d'opéras anciens dont le temps a consacré la réputation, et de faire ainsi passer sous les yeux du public cosmopolite qui se pressera alors à Paris, les spécimens les plus remarquables et les plus dignes d'attention des ouvrages dus à plusieurs générations de musiciens français et étrangers, montés avec tout le soin et la sollicitude possibles.

On nous promet donc à tour de rôles :

Le *Maréchal ferrant*, de Philidor, les *Comédiens ambulants*, de Devienne, *Blaise et Babet*, de Dezèdes, le *Prisonnier*, de Della Maria, le *Baiser donné et rendu*, de Gresnich, les *Trois Fermiers*, de Dezèdes. Les autres suivront rapidement.

— Rossini a composé pour l'Exposition universelle un hymne pour musique militaire. L'illustre maestro s'est rendu la caserne des Célestins, décorée à cet effet, pour entendre la répétition de son œuvre, et il a félicité M. Paulus et son orchestre sur la supériorité de l'exécution.

## CONSEILS DE ROBERT SCHUMANN AUX JEUNES MUSICIENS,

TRADUITS PAR L'ABBE FRANCOIS LISZT.

(Suite.)

— Ne négligez aucune occasion de vous exercer sur l'orgue : il n'est pas d'instrument aussi efficace pour corriger les erreurs ou les habitudes d'une mauvaise éducation musicale.

— Ne refusez jamais de chanter au chœur et particulièrement les parties intermédiaires. Cette pratique contribuera à vous rendre bon musicien.

— Mais qu'appelle-t-on être bon musicien ? Vous ne l'êtes pas, si, tenant vos yeux attachés sur les notes avec anxiété, vous ne venez à bout de votre tâche qu'avec peine ; vous ne l'êtes pas, si, quelqu'un ayant tourné deux pages à la fois vous restez court et ne pouvez continuer. Mais vous l'êtes si vous pressentez ce qui va suivre ou si vous vous en souvenez dans les morceaux que vous connaissez déjà,—en un mot, si vous avez la musique non seulement dans les doigts, mais encore dans la tête et le cœur.

— Mais comment devient-on bon musicien ? Mon cher enfant, les qualités essentielles pour cela, une oreille juste, une conception prompte, sont un don d'en haut. Mais ces bonnes dispositions peuvent être cultivées et améliorées. Vous ne deviendrez pas bon musicien en vous claustrant hors du monde pour vous livrer uniquement à des études pratiques et mécaniques, mais en multipliant vos rapports avec le monde musical et particulièrement avec le chœur et l'orchestre.

(à continuer.)

## LE DÉSERT DE FELICIEN DAVID. CHRONIQUE MUSICALE.

PARIS, 20 Février, 1867.

L'Athénée, avec sa salle élégante et gracieuse, dirigé avec tant d'habileté et un goût qui appellent le beau monde parisien ; s'ouvre à la musique et à la parole. Son estrade reçoit aujourd'hui des musiciens, demain des orateurs ; l'Athénée est à la fois salle de concert et salle de conférences. Dans le premier cas, ses places sont à 4 francs, dans le second à 20 sous. Ce qui établit cette proportion : la musique est à la parole comme quatre est à un, et si vous tenez compte du nombre des spectateurs dans les deux cas, vous verrez que ce rapport diminue encore au préjudice de l'éloquence. Lundi dernier, par exemple, la salle était pleine à rendre jaloux Thackeray ou sir Bulwer lui-même, faisant des conférences sur ses propres ouvrages. L'orchestre de Mr. Pasdeloup exécutait le *Désert* de Félicien David. Voilà tantôt 25 ans que cette ode symphonique a été jouée pour la première fois.

C'était au Théâtre-Italien. Le succès, dès le premier jour, fut immense ; c'était justice. Aussi bien un grand talent se révélait-il : en quelques heures, un homme modeste, tout entier à son art, absorbé dans son œuvre, sans souci du bruit qu'allait faire son nom jeté à la foule, livrait au public ses impressions et sa pensée longtemps méditative. De ce jour, le public avait adopté M. Félicien David, et la musique française, si pauvre en ouvrages symphoniques, comptait un chef-d'œuvre. Ce *Désert* avait les qualités qui font les grands maîtres : la puissance, le charme, la grâce. Pour la première fois, la musique atteignait ces prodigieux effets par lesquels la nature se peint par les sons ; le sentiment juste mis au point, pour ainsi dire de l'Orient, de ses grands horizons, de ses plaines de feu, de ses nuits étoilées, était rendu par une force merveilleuse ; la toile musicale, qu'on me passe l'expression, se colorait des teintes ardentes du Caire ou de Damas. Il faut avoir parcouru la route de Beyrouth à Caïfa, d'Alexandrie à Jérusalem, pour sentir avec quelle vérité de ton, avec quelle justesse de sentiment Félicien David rendait cette nature rêveuse dans cette œuvre excellente, dans ce poème de l'Orient. Voilà vingt-cinq ans, avons-nous dit, que le *Désert* a été exécuté pour la première fois ; depuis ce jour, il n'a rien perdu de son éclat, de sa force et de son charme. Il semble même que la génération actuelle, plus habituée que le passé aux œuvres symphoniques, l'ait accueilli avec plus de sympathie et de chaleur encore. Lundi dernier, elle l'a demandé morceau par morceau. On a crié "bis" à la danse des aimées ; on a crié "bis" à l'air de la *Nuit ! ma belle nuit*, ce chant des Kaïdji du Nil ; on a redemandé la suave mélodie : *Onuit, ô belle nuit*, cette page exquise d'une œuvre parfaite : au lever du soleil, l'orchestre n'avait pas achevé l'évolution de ses instruments autour de la tenue des violons que la salle entière éclatait en applaudissements. On ne se lassait pas d'entendre cette rêverie de l'Orient ; on a bissé le chant que le Muezzin jette aux fidèles du haut des minarets. Il est juste de dire qu'un jeune artiste, M. Ballaert en a lancé les notes élevées avec une grande sûreté d'intonation. Les chœurs ont bien marché ; la soirée a été triomphante. Voici un bien grand succès pour l'Athénée, qui reviendra bien des fois cet hiver au chef-d'œuvre de M. Félicien David.

Peur nous, qui avons eu, dès le principe, la plus grande confiance dans la réussite de l'Athénée, et qui applaudissons aux efforts de son intelligente direction, nous n'en avons jamais douté, et nous sommes plus que jamais sûr de sa vogue.

M. SAVIGNY,

## 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 Fetes.**

Consacre a N. D. de Bonsecours.

AVRIL.

Ce mois a 30 jours.

Avril,—du mot latin *aperire* "ouvrir,"—parce qu'alors la terre s'ouvre.

J.M.	J.S.	Fêtes Religieuses.	ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES ET NATIONALES.
1	L	St. Macaire.	Frs. de Beauharnais nommé Se. Intendant du Canada, 1705.
2	M	St. Frs. de Paule.	Naissance de RAPHAEL, 1482.
3	M	St. Pancrace.	Vente de la bibliothèque de Handel, 1832.
4	J	St. Isidore.	Première représentation de l'Oratorio Israël en Egypte de Handel, 1739.
5	V	St. Prudence,	(le 6) Les frères Cabot découvrent la partie nord de l'Amérique Septentrionale, 1499.
6	S	St. Vincent Ferrier.	(le 7) Naissance de Rubini, 1795.
<b>7. D. de la Passion.</b> Semi-Double. <b>Messe du Carême</b> , sans orgue. Vêpres du Dimanche. Hymne: <i>Vexilla Regis prodeunt</i> . Point du mémoire.			
[devant le public Anglais, 1826.]			
8	L	St. Denis.	Weber se présente pour la 1ere fois, en qualité de chef d'orchestre.
9	M	Ste. M. d'Egypte.	1ère. représentation de l'Opéra Italien en Angleterre, 1705.
10	M	Ste. Mechtilde.	Arrivée de Mozart âgé de huit ans, et de sa famille, à Londres, 1764.
11	J	St. Léon.	Naissance du Dr. Alcock, 1715.
12	V	St. Jules.	Première représentation du "Messie" de Handel à Londres. 1741.
13	S	Ste. Herménégilde.	Liszt, âgé de onze ans, donne son premier concert à Vienne. 1825
<b>14. D. des Rameaux.</b> Semi-Double. <b>Messe du Carême</b> , sans orgue, Vêpres du Dimanche. Hymne: <i>Vexilla Regis Prodeunt</i> . Point de mémoire.			
15	L	Ste. Anastasie.	(le 14) Mort de HANDEL, 1759. (le 14) Mort du Tasse, 1595.
16	M	Ste. Julie.	Mort du célèbre contre-bassiste Dergonetti, 1846.
17	M	St. Anicet.	Début de Duprez à l'Académie Royale de musique de Paris, 1837.
18	J	JEUDI-SAINT.	Premier papier nouvelle en Amérique, le "Boston News, letter," 1704.
19	V	VENDREDI-SAINT.	Fondation de la "Société Royale des musiciens" à Londres 1738.
20	S	SAMEDI-SAINT.	Départ de Jacques Cartier pour son premier voyage vers le Canada, 1534.
<b>21 D. de Pâques</b> Double de 1ère. classe, avec octave. Avant la messe: <i>O filii</i> . Vidi aquam. <b>Messe Royale</b> . 2des. Vêpres (solennelles) de Pâques. Point d'hymne ni de mémoire. <i>Benedicamus Domino</i> de Pâques.			
22	L	St. Lotare.	Fondation de la congrégation des hommes de Ville Marie," 1650.
23	M	St. Georges.	Mort de Cervantès, 1616.
24	M	St. Fidèle.	Les premiers Récollets venus en Canada, font voile de Honfleur, 1615.
25	J	St. Marc, evang.	Les tories incendient la maison du Parlement à Montréal, 1849.
26	V	St. Clet.	Naissance de William Shakespeare, 1564, (mort en 1616).
27	S	St. Anthime.	[le 27] Première apparition du Rubini en Angleterre, 1831.
<b>28 D. de la Quasimodo.</b> Double-majour. <b>Messe du temps pascal</b> . 2des Vêpres du la quasimodo. Hymne: <i>Ad regias Agni dapes</i> . Mémoire du suivant.			
29	L	St. Pierre, m.	Fondation du couvent des Ursulines des Trois-Rivières, 1687.
30	M	Ste. C. de Sienna.	Première apparition de Braham, au théâtre de Drury lane, 1796.

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

FRANCOIS BENOIT.  
*Directeur des Orphéonistes,*  
 Rue Ste. Marie, 510.

JEAN BRAUNÈS,  
*Professeur de Musique,*  
 2, Place Jamaica,  
 Rue des Allemands, 37.

JAMES P. CRAIG,  
*Facteur de Pianos brevetés,*  
 Rue St. Laurent, 122 et 124.

GAETANO DeANGELIS,  
*Professeur de chant,*  
 Avenue de l'Union, 28.

JOSEPH A. FOWLER,  
*Professeur de Piano,*  
 Rue Montcalm, 139.

ERNEST GAGNON,  
*Organiste de la Cathédrale,*  
 Rue Couillard, 14, Québec.

GUSTAVE GAGNON,  
*Organiste de l'Eglise St. Jean,*  
 Rue Couillard, 14, Québec.

JULES HONE,  
*Prof. de Violon, Harmonie*  
*Contre-point,*  
 Rue de Bleury, 24.

J. BTE. LABELLE,  
*Organiste de l'Eglise Paroissiale,*  
 Rue Notre Damé, 247.

LAURENT, LAFORCE & C<sup>IE</sup>.  
*Import. de Pianos et de musique,*  
 Rue Notre Dame, 233.

AUG. LAVALLE,  
*Réparateur d'instruments,*  
 Côte St. Lambert, 32

PAUL LETONDAL,  
*Professeur de Musique,*  
 Rue Lagachetière, 339.

GEORGES MAILLOUX,  
*Professeur de Piano,*  
 Rue St. Constant, 47.

SALOMON MAZURETTE,  
*Professeur de Piano,*  
 Rue St. Laurent, 232.

LOUIS MITCHELL,  
*Facteur d'Orgues,*  
 Rue St. Antoine, No. 106.

RICHARD RENAUD.  
*Directeur de musique d'orchestre,*  
 Carré Chabouillez, No. 10.

MOISE SAUCIER,  
*Professeur de Musique,*  
 Rue des Allemands, No. 41.

HENRI GAUTHIER,  
*Professeur de Musique,*  
 Rue Dorchester, No 414.

Dans l'intérêt de l'art musical, la rédaction du *Canada Musical* informe respectueusement M. M. les Curés et autres intéressés qu'elle publiera volontiers et *gratis* 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.

Les plus récentes publications musicale sont :

La clochette d'argent, . . . . .	Prix. 60 cts.
Christabel, . . . . .	40 cts.
Amorosa, . . . . .	60 cts.
La pluie de corail, . . . . .	60 cts.
Cœcilia, . . . . .	30 cts.
Maiden's love, . . . . .	60 cts.
La voix du ciel, . . . . .	75 cts.
Lætitia. . . . .	35 cts.

Les morceaux de danse de la saison sont :

Orphée aux enfers Quadrille, . . . . .	40 cts.
Hippocrate Quadrille. . . . .	50 cts.
Jolly Dogs Galop, . . . . .	30 cts.
Queen of Hearts Polka, . . . . .	35 cts.

Les romances favorites sont :

Où voulez vous aller . . . . .	50 cts.
Mes Trois Cousins, . . . . .	25 cts.
Si vous n'avez rien à me dire, . . . . .	35 cts.
Le jugement du diable, . . . . .	30 cts.
Pourquoi garder ton coeur, . . . . .	35 cts.