

L'Album Musical

A. FILIATREULT & CIE, EDITEURS

CHS LABELLE, REDACTEUR

NUMERO 11

MONTRÉAL, NOVEMBRE, 1882.

Prix 50 cents

DON JUAN DE MOZART

Nous sommes heureux de publier aujourd'hui une appréciation du *Don Juan de Mozart* par Chs. Gounod. On connaît très peu ici le grand maître français comme littérateur, et nos lecteurs nous sauront gré, nous l'espérons, de leur faire voir Gounod sous ce nouveau jour.

C'était au mois de janvier de l'année 1882.

Dans l'admirable troupe musicale qui défrayait, à cette époque, les représentations du théâtre italien, brillaient les noms, demeurés illustres, des Malibran, des Grisi, des Rubini, des Lablache, des Tamburini, et une foule d'autres, concourant à un ensemble d'exécution tel qu'il s'en rencontre rarement au théâtre.

J'avais alors treize ans et demi : je faisais mes études au lycée Saint-Louis, et j'avais eu l'honneur (car l'enfance a le sien) de faire partie du fameux banquet scolaire qu'on nomme la Saint-Charlemagne, honneur qui entraînait un de ces congés de surrogation appelés, en termes de collège, des *sorties de faveur*.

J'aimais passionnément la musique, et ma mère, qui savait bien que nulle récompense de mon travail ne pourrait me causer plus de joie que celle-là, m'annonça qu'elle me conduirait, le soir même, entendre *Don Juan* aux Italiens.

Ce fut pour moi un tel tressaillement de bonheur que j'en perdis le boire et le manger. Ce que voyant, ma mère me dit : " Tu sais que, si tu ne manges pas, tu n'iras pas au théâtre ! " Devant une pareille menace, j'aurais englouti héroïquement tout ce qu'on aurait voulu.

Je dinai donc avec une obéissance exemplaire, et nous voilà partis, ma mère et moi pour la Terre-Promise ! Il me sembla que j'allais pénétrer dans un sanctuaire.

En effet, à peine étions-nous entrés dans la salle, que je me sentis enveloppé d'une sorte de terreur sacrée, comme à l'approche de quelque mystère imposant et redoutable ; j'éprouvais, tout ensemble, dans une émotion confuse et jusqu'alors inconnue, le désir et la crainte de ce qui allait se passer devant moi.

Nous étions dans une loge du quatrième étage ; les modiques ressources de ma mère, qui travaillait pour subvenir à l'éducation de ses enfants, n'avaient pas permis de prétendre à des places plus coûteuses : mais comme nous étions arrivés de bonne heure, nous fîmes placés sur le devant de la loge, à titre de premiers occupants.

Il fallut donc attendre assez longtemps avant que le spectacle commençât, mais le temps ne me durait pas ; cette salle de théâtre, ce lustre, tout cet appareil grandiose, étaient déjà pour moi un éblouissement.

Enfin, on frappe les trois coups sacramentels ; le chef d'orchestre lève son archet, un religieux silence règne dans la salle et l'ouverture commence.

Je renonce à décrire ce que je ressentis dès les premiers accords de ce sublime et terrible prologue. Comment le pourrais-je, lorsqu'aujourd'hui encore, après cinquante ans d'une admiration toujours croissante, mon cœur tressaille d'y penser et ma main tremble de l'écrire ?.. Tout ce que je me rappelle, c'est qu'il me sembla qu'un Dieu me parlait ; je tombai dans une sorte de prostration douloureusement délicate, et, à demi suffoqué par l'émotion : " Ah ! maman ! m'écriai-je, c'est ça, la Musique ! " J'étais littéralement éperdu.

Don Juan ! Tout un monde humain ? — la noble femme outragée et vengeresse — la fille palpitante sur le cadavre de son père assassiné — le grand seigneur, libertin jusqu'au cynisme et audacieux jusqu'à l'injure devant la Justice Divine — l'épouse rebutée et bafouée — la paysanne fascinée par la galanterie — la servilité d'un valet poltron et superstitieux — enfin cette figure tragique de la statue du Commandeur dont les accents terribles vous glacent jusqu'aux moëlles — tout ! Mozart a excellé dans tout, et le sublime semble lui être aussi familier que le comique.

Mozart disait de *Don Juan* qu'il l'avait composé pour lui et deux ou trois amis. Paroles prononcées sous les dehors d'une ambition modeste ! C'est que l'intimité est la quintessence de la vie : c'est le tabernacle de tous les grands recueils, l'amitié, l'amour, le génie (cette forme particulière de l'extase) : l'intimité, c'est le face à face avec les confidences du divin. Aussi l'avenir a-t-il multiplié les deux ou trois amis de *Don Juan* comme les étoiles du ciel et les sables de la mer.

GOUNOD.

MME THÉO

Toute blonde, toute vaporeuse, avec des dents superbes, de grands yeux étonnés et espiègles, de petites mines de colombe effarouchée, une grâce de jeune fille, un charme irrésistible, telle est madame Théo, la *diva* de l'opérette et de la chansonnette.

C'est la diseuse par excellence, impossible de détailler avec plus de malice et d'esprit les couplets d'une chanson, impossible de rendre avec plus de finesse et de charme les diverses parties d'un rôle. Par sa grâce juvénile, par la naïveté de ses gestes et de son chant, elle atténue et fait passer les situations les plus risquées. Aussi devient-elle bien vite l'idole de tous les publics qui l'entendent.

Ses triomphes du vieux continent elle les a retrouvés en Amérique et il a fallu que son talent, si français, si parisien même, fut bien réel, bien charmeur pour impressionner ces Yankees, qui n'apprécient en général que l'exagération soit du chant, soit du jeu.

Après avoir reçu une excellente éducation dans un des meilleurs pensionnats de Paris, Mme Théo débuta

à 19 ans à l'Eldorado et devint de suite la *diva* de ce café-concert. Offenbach qui l'entendit s'en enthousiasma et lui prôna les plus brillants succès. Il devina juste, car, engagée à la Renaissance, elle y attira la foule dans Catherine de *Pomme d'Api*. La même année, en 1873, elle obtint un immense succès dans Rose Michon de la *Jolie Parfumée* qu'Offenbach composa pour elle. On lui faisait bisser tous les soirs les couplets *Je suis chatoiseuse* et on l'applaudissait bien plus encore quand, avec des petits airs effarés, elle se cachait derrière les demoiselles d'honneur.

En quittant la Renaissance elle entra aux bouffes où elle reprit le rôle de Cupidon dans *Orphée aux Enfers*. C'était le Cupidon rêvé, espiègle, roué, le véritable petit dieu malin, sans aucun respect pour *papa Piter*. Elle alla ensuite à Bruxelles en 1877, pour créer *Mme l'Archiduc* et y obtint, dans les fameux couplets : *Pas ça ! pas ça ! pas ça !* un succès étourdissant.

Depuis lors, Mme Théo a chanté sur les premières scènes de France et de l'étranger et ses triomphes ont toujours été les mêmes. Avec Mme Judic elle tient en France le sceptre de l'opérette et les nouvelles venues, Mmes Granier, Mily Meyer, Montbazan, Marie Albert, Ugalde, sont encore bien loin de ces deux étoiles : Mme Judic, Mme Théo.

Nous sommes heureux de publier la gracieuse et toute aimable lettre que Mme Théo nous a adressée de New-York.

P. D.

NEW-YORK, 25 octobre, 1882

Mille remerciements, monsieur, du charmant ALBUM MUSICAL, et de ce que contient d'aimable votre journal pour moi.

Je ne sais pas encore si j'irai à Montréal. Tout le bien que l'on m'en dit m'en donne une grande envie. Malheureusement mon congé étant très limité, M. Grau, mon directeur, ne sait encore au juste comment il en usera.

Publiez *Pas ça, pas ça*, de Mme l'Archiduc ; c'est certainement une de mes meilleures chansons, et un de mes plus grands succès.

Encore merci, monsieur, et croyez à mes sentiments très sympathiques.

LOUISE THÉO.

Du Mouvement Musical en Canada.

XI.

J'ai parlé des *musicailleurs* en commençant cette série d'articles. Ces soi-disant *professeurs de musique* ont un *truc* qui réussit très bien aux Etats-Unis. Me promenant un jour dans la charmante ville de Mobile (La), parcourant comme un étranger les jolies rues de cette cité, j'aperçus sur la porte d'une maison proprette l'enseigne suivante : "M. X... , professeur de piano, de chant, d'harmonium, d'orgue et d'harmonie." Je fus tant soit peu étourdi par cette annonce qui indiquait, chez l'individu, ou une aptitude extraordinaire pour l'art musical, ou une outrecuidance démesurée. Je m'en tins à cette dernière impression, sachant que tout est possible chez les yankees. Je me rappelai alors que quelques personnes, à Montréal, m'avaient posé cette question : "Est-ce que vous ne connaissez que le piano et l'orgue ?" Hélas ! je ne connaissais que ces deux instruments. "Mais chez nous, ajoutait-on, nous avons des professeurs qui exécutent sur six ou sept instruments différents." — "Oui, mais je pense qu'ils les jouent *tous à la fois*, n'est-ce pas ?" répondis-je avec le plus grand sang-froid. Pas de réponse. Ça

commençait donc de mon temps, il y a vingt-cinq ans, et je suppose que la chose n'a fait que croître et embellir.

Il est certain que celui qui joue de plusieurs instruments fait preuve d'une très grande intelligence musicale. Mais de tous ces instruments en est-il *un* dont il joue passablement bien ? Il y en a un sans aucun doute dont il joue mieux que des autres ; quant à les jouer tous également bien c'est impossible, et alors une triste médiocrité s'en suit inévitablement.

Tel musicien qui joue de la clarinette, par exemple, peut exécuter sur plusieurs instruments à anche. Tel autre qui brille sur le cornet à piston peut également traiter d'autres instruments de cuivre à embouchure fixe. Enfin le claviste peut se faire entendre sur des instruments à touches. Pour les deux premiers il y a la différence des clefs, de la tablature et du doigté. Quant au dernier, au claviste, la touche porte le même nom mais ne se traite pas de la même manière soit sur l'orgue soit sur le piano, et, en plus, le doigté sur l'orgue est généralement lié tandis que sur le piano il est détaché, piqué, lié ou énergique. Il faut être d'abord très bon pianiste pour être un bon organiste et, de plus, ce dernier doit avoir une connaissance complète de l'harmonie, ce qu'on n'exige point du pianiste.

Par ces différentes considérations, je proteste donc énergiquement contre la tendance à apprendre à jouer de plusieurs instruments qu'on remarque chez un grand nombre de personnes en Amérique. On ne fait pas des musiciens comme on fabrique des jouets d'enfant. Toutes les lèvres—et c'est dans l'ordre de la nature—ne sont pas également formées pour jouer de la flûte, de la clarinette ou de l'ophicléide. En Europe on est professeur de chant ou d'un instrument, mais jamais des deux ensemble. Et le fait est si exact qu'un élève admis dans un conservatoire de musique ne peut étudier que le chant ou un instrument, à sa volonté. L'étude d'un instrument, quel qu'il soit, s'oppose entièrement à l'étude du chant. S'il s'agit des instruments à vent, ils influent directement sur les poumons au détriment des sons vocaux. L'étude du piano a pour effet d'agir sur le système nerveux et musculaire, deux causes qui nuisent essentiellement à l'émission de la voix.

Enfin, disons pour l'instruction du public qu'il vaut peut-être mieux jouer mal d'un instrument que de jouer mal de plusieurs, et qu'il serait même préférable de n'en point jouer du tout pour les oreilles des auditeurs. De plus, que le public s'attache plus particulièrement à arrêter son choix sur un professeur que l'ignorance force à ne connaître qu'un instrument.

Et qui est-ce qui encourage ces musiciens *universels* ? Les marchands de musique, parce que ces respectables professeurs achètent beaucoup de morceaux faciles de deux pages, et se vendant la modique somme de vingt-cinq centins. Je ne dis pas *tous* les marchands de musique. Les Etats-Unis se distinguent des autres pays par le patronage qu'ils accordent à la gent *musicailleuse* et irascible qui envahit son immense territoire.

GUST. SMITH.

Messieurs Leblanc, Reichling, Wilson et Karl viennent de former un nouveau quatuor pour exécuter de la musique de chambre. Nous sommes heureux d'annoncer cette bonne nouvelle à nos lecteurs, et nous les tiendrons au courant des intéressantes séances qui seront données par cette nouvelle société.

LETTRE PARISIENNE

Paris, le 1 novembre, 1882.

MON CHER MONSIEUR,—

J'ai à vous parler aujourd'hui d'une vraie première, une première à sensation : *Un roman parisien*, pièce en cinq actes de M. Octave Feuillet.

Henri de Targy vit heureux avec sa femme qu'il aime autant qu'il en est aimé, auprès de sa mère, dont la tristesse et la misanthropie l'étonnent et l'inquiètent. Pressée de questions, elle fait connaître à son fils le secret qui l'étouffe. Son père, qui avait eu en dépôt une somme de trois millions, pour les remettre à Mlle d'Ambleuse à la mort de M. d'Ambleuse, a englouti ce dépôt dans de malheureuses spéculations, et il est mort sans pouvoir le rendre, à moins de dépouiller sa femme et son fils.

"Il faut tout rendre!" s'écrie le fils, quo que cette restitution réduise à la misère sa mère et sa jeune femme. Les millions sont, en effet, rendus au baron de Chevrial, qui a épousé Mlle d'Ambleuse, et Henri, pour vivre, devient le secrétaire du baron. Sa femme, qui ne peut supporter la misère, veut exploiter la magnifique voix qu'elle possède. Elle se sauve du domicile conjugal pour aller, avec le ténor Juliani, chanter en Amérique. Le désespoir d'Henri de Targy, en ne retrouvant plus chez lui que sa mère, est immense. Il amène la plus belle scène de la pièce, admirablement rendue par Mme Pasca et M. Marais.

Au quatrième acte, pendant un souper donné au corps de ballet de l'Opéra par le baron de Chevrial, on apprend la catastrophe du *Fulton*, brûlé en mer avec la troupe lyrique dont faisait partie Mme de Targy, et on assiste à l'attaque d'apoplexie foudroyante qui emporte le baron.

Mme de Chevrial, devenue veuve, fait comprendre à Mme de Targy qu'elle aime son fils, et qu'en l'épousant, elle lui rendra ces millions que le baron l'avait forcée d'accepter. Mais arrive le docteur Chevrial, qui vient annoncer que Marcelle n'a pas péri dans le désastre du *Fulton*, et qu'elle est là, implorant son pardon. "Non, je ne puis pas, s'écrie Henri, il y a un spectre entre nous. Qu'on ne me parle plus de la revoir! Jamais! jamais!" La jeune femme, qui a tout entendu, s'empoisonne, et meurt pardonnée par son mari.

Tel est le dénouement mélo-dramatique de cette œuvre inégale, où, à côté de scènes très attachantes et très vivantes, se trouvent des complications bizarres, des situations invraisemblables qui ne sont pas dignes du talent autrefois si sobre et si châtié de l'auteur de *Dalila* et de *Montjoye*.

L'interprétation est excellente; Mme Pasca dans le rôle de la mère est absolument parfaite; elle joue en grande comédienne. Quant à M. Marais, sa création d'Henri de Targy est un nouveau succès.

Il faut bien que je vous dise quelques mots de l'incident Mirbeau, puisque son article, paru dans le *Figaro*, a produit à Paris, et partout où l'on s'occupe de théâtre, une énorme sensation. Pour vous le faire juger, je vais d'abord en citer quelques extraits :

Qu'est-ce que le comédien ?

Le comédien, par la nature même de son métier, est un être inférieur et un réprouvé. Du moment où il monte sur les planches, il a fait l'abdication de sa qualité d'homme. Il n'a plus ni sa personnalité, ce que le plus intelligent possède toujours, ni sa forme physique. Il n'a même plus ce que les plus pauvres ont, la propriété de son visage.

Tout cela n'est plus à lui, tout cela appartient au personnage qu'il est chargé de représenter.

Non seulement il pense comme eux, mais il doit marcher comme eux; il doit se fourrer leurs idées, leurs émotions et leurs sensations dans sa cervelle de singe, mais il doit encore prendre leurs vêtements et leurs bottes, leur barbe s'il est rasé, leurs rides s'il est jeune, leur beauté s'il est laid, leur laidneur s'il est beau, leur ventre énorme s'il est efflanqué, leur maigreurs spectrale s'il est obèse.

Il ne peut être ni jeune, ni vieux, ni malade, ni bien portant, ni gras, ni maigre, ni triste, ni gai, à sa fantaisie ou à la fantaisie de la nature.

Il prend les formes successives que prend la terre glaise sous les doigts du modelleur. Il doit vibrer comme un violon sous cent coups d'archets différents.

Un comédien, c'est comme un piston ou une flûte, il faut souffler dedans pour en tirer un son.

Voilà à quoi se réduit exactement le rôle du comédien.—ce comédien qu'on acclame, aux pieds duquel, auteur et directeur et public se traînent agenouillés, comme devant une idole—au rôle inerte et passif d'un instrument.

Si l'air est joli, s'il vous fait rire ou s'il vous fait pleurer, est-ce au violon que vous en êtes reconnaissant, est-ce le haut-bois que vous applaudissez, est-ce au trombone à qui vous jetez des fleurs? Le comédien est violon, haut-bois, clarinette ou trombone, et il n'est que cela

Dieu lui même l'avait chassé de ses temples et ne permettait pas qu'il pût reposer son cadavre dans l'oubli tranquille et béni de ses cimetières. Errant de la vie il voulait qu'il fût aussi un errant de la mort. Et c'était justice, car le comédien, ce prostitué de la beauté, des douleurs et des respects de la vie, eût prostitué également la majesté, la sainteté et les consolations de la mort

Et M. Mirbeau termine ainsi :

Il ne peut même pas souffrir le comédien. Il est à la piste d'une douleur, pour la noter ou la reproduire sur la scène. Ce sera son "effet," au "deux" ou au "trois!"

Il a perdu sa femme ou son enfant. Le cadavre est là, dans sa chambre, raide sur le lit paré funèbrement. Une grande douleur lui est venue, mais il a passé devant la glace. Il se regarde. Ah! comme ses traits sont décomposés comme ses larmes ont tracé là, sous les yeux, un sillon rouge, comme la lèvre s'est pîssée curieusement! Et il note tout; il recommence à plisser ses lèvres, à décomposer ses traits, à voiler ses yeux, à gonfler ses paupières. Oui, c'est bien cela: "l'effet" est trouvé. Comme il sera applaudi demain!

Voilà ce qu'il appelle son art, ce métier horrible et honteux pour lequel nous n'avons pas, nous public, assez de battements de mains, assez de fleurs, assez de couronnes; ce métier pour lequel toute la vie d'une grande ville se met en branle, en l'honneur duquel il faut dresser des statues, des palais et des panthéons.

Et plus l'art s'abaisse et descend, plus le comédien monte.

Comme vous le voyez, l'article est brutal, passionné, et on comprend les colères qu'il a soulevées dans le monde des théâtres.

Si M. Mirbeau a voulu simplement couper la queue de son chien, il a réussi, car tout le tapage qui se fait autour de son nom depuis cet article, le rend plus célèbre que n'eût pu le faire l'œuvre la plus sérieuse et la plus remarquable. Mais s'il a voulu réagir contre l'importance tous les jours plus grande que prend le comédien, s'il a voulu protester contre cet engouement du public, qui fait qu'on décerne à des comédiens des ovations comme jamais un grand écrivain, ou un illustre savant n'en ont reçues; s'il a voulu rappeler à la modestie ces comédiens, soutenant, de bonne foi, qu'ils sont les collaborateurs des auteurs qu'ils interprètent, et qu'ils ont autant de mérite qu'eux, il a complètement échoué. En tapant trop fort, en exagérant les couleurs, il a rendu les comédiens intéressants. Tout ce qu'il y a de vrai, de juste dans sa thèse s'est effacé et il n'en est resté que les exagérations.

A la suite de cet article M. Mirbeau a reçu des provocations parties de tous les théâtres de Paris et les a repoussées jusqu'ici en se fondant avec raison, il nous semble, sur le caractère impersonnel, purement philosophique et littéraire de sa thèse.

Une députation, composée de MM. Halanzier, Delaunay, Faure, Coquelin, Gailhard, s'est présentée chez M. Magnard, rédacteur en chef du *Figaro*, pour protester contre la violence de M. Mirbeau. M. Magnard leur promit qu'un entrefilet serait publié le lendemain pour leur donner satisfaction. Le lendemain, en effet, M. Vitu, avec l'assentiment de la rédaction entière du *Figaro*, publiait une rétractation pour "couper court à une regrettable méprise" qui ne devait plus laisser de trace.

Puis le 29 octobre, dans un grand meeting au théâtre du Château-d'Eau, plus de deux cents artistes étaient présents, et à l'unanimité ils ont voté un ordre du jour qui, en remerciant les journalistes qui avaient pris leur défense, se termine en "exprimant à M. Mirbeau, qui se dérobe après l'insulte, et leur dédain et leur mépris."

Après le meeting quelques journaux ont publié une lettre de M. Mirbeau à M. Magnard, dans laquelle il lui rappelle que c'est lui qui lui a donné l'idée de l'article "Le Comédien" qu'il l'a engagé à le faire, et qu'avant de le laisser imprimer il l'a vu, corrigé et approuvé. M. Mirbeau termine sa lettre en prévenant M. Magnard qu'il va lui envoyer des témoins pour lui demander réparation de l'injure qu'il lui a faite en laissant paraître l'article de rétractation, et il annonce en outre qu'il se tient à la disposition de celui des comédiens qui sera désigné par le comité de l'association des artistes.

En conséquence de cette lettre, MM. Grégori et baron de Vauce se sont rendus auprès de M. Magnard pour lui demander soit un retrait du désaveu qu'il avait laissé paraître dans le *Figaro*, soit une réparation par les armes.

M. Magnard a refusé d'accorder aucune de ces réparations, sous prétexte qu'il s'agissait d'une "question de police intérieure du journal."

Les choses en sont là. Que de bruit, que de tapage, et finalement que de réclame pour ces bons comédiens, et n'avons-nous pas raison de dire au début que M. Mirbeau avait atteint le but opposé à celui que voulait atteindre son article.

X...

NOS REPRODUCTIONS

La partie musicale de ce numéro ne nous attirera aucun reproche, nous en sommes certains. Nous nous présentons en trop bonne compagnie pour cela ; toutes les œuvres que nous reproduisons sont signées de noms qui se recommandent d'eux-mêmes.

Nous avons, en effet, comme musique de piano, une valse de Beethoven et un menuet tiré de la Sonate No. 4 de Mozart. Ce menuet, d'une allure assez rapide, doit être très nuancé et l'effet qu'on en peut tirer réside surtout dans les contrastes qui s'y rencontrent. Les deux premières parties, bien que liées, doivent être exécutées d'une manière très nette, très distincte, et l'on devra s'attacher surtout à bien accentuer le si *b* et le ré, au commencement de ces deux parties. Dans la seconde partie du trio, le thème est à la basse et doit être bien détaché du reste. Il s'est glissé une légère erreur dans la composition de ce menuet. Nous la signalons afin que chacun puisse la corriger. Au lieu du *mi*, qui commence la seconde mesure du trio on doit faire un *do*.

Comme musique d'orgue, nous sommes heureux de dire que la "Prière" que nous publions, est une œuvre qu'on ne peut acheter nulle part. Lefebure-Wély a écrit cette "Prière" spécialement pour un journal dans le genre du nôtre et elle n'a jamais été publiée ailleurs que dans ce journal. Lefebure-Wély, mort il y a une vingtaine d'années, a été longtemps organiste à la "Madeleine" et à St. Sulpice. Ses compositions l'ont rendu justement célèbre. La première partie de la "Prière" ne demande pas beaucoup d'expression et doit être bien liée ; l'exécutant ne se servira que des jeux doux. La seconde partie exige plus d'animation et l'on doit faire d'abord un *crescendo* bien marqué en accélérant le mouvement. Vient ensuite un *décrescendo* et un *rallentando* jusqu'au retour du motif qui s'exécute comme la première fois.

Nous passons maintenant à la partie vocale ; outre l'Oratorio de Noël de Saint-Saëns, que nous continuons à publier, nous avons d'abord deux mélodies, une de Gounod, le "Crépuscule" et "l'Orpheline" de Schumann, puis "l'Habanera" tirée de Carmen, le chef-d'œuvre du regretté Bizet.

Pour ceux qui n'ont pas eu l'avantage d'entendre cet opéra lors des représentations de la Compagnie Grau le printemps dernier, nous croyons devoir donner quelques indications nécessaires à la bonne interprétation de l'extrait que nous publions. Carmen se trouve sur une place publique, elle est entourée de jeunes gens qui cherchent à attirer son attention et qui lui font la cour. Au milieu d'eux se tient le brigadier "Don José", qui seul ne fait aucun cas d'elle. Les jeunes gens lui reprochent son indifférence et elle leur répond par ces couplets. C'est à Don José qu'elle fait allusion quand elle dit :

L'un parle bien, l'autre se tait,
Et c'est l'autre que je préfère,
Il n'a rien dit, mais il me plaît.

Ce morceau demande une grande délicatesse, et l'on doit bien détacher le triolet si caractéristique qui commence la mesure. Toute la première partie se chante, *mezza voce*, et il faut beaucoup d'expression et de sentiment dans la seconde.

REVUE MENSUELLE

Le 24 et le 30 octobre avaient lieu à la salle des Artisans deux grands concerts donnés par M. F. Jehin Prume avant son départ pour l'Europe. Le grand violoniste était assisté de Mad. Jehin Prume et de M. Olivier King, le pianiste de Son Altesse Royale la princesse Louise. Peu de chose à dire sur ces concerts. Prume est toujours le grand artiste que l'on connaît, et nous l'avons rarement vu aussi bien disposé qu'il l'était ces deux soirs. Son jeu est toujours large et puissant d'une netteté et d'une délicatesse infinies et sous son archet magique le violon se transforme et s'anime ; il parle, il chante, il pleure et nous fait éprouver les plus douces émotions.

M. King est un pianiste de mérite ; mais il manque absolument de chaleur et de vie, et le nocturne en *sol* majeur de Chopin demandait plus de sentiment, plus d'expression qu'il n'y en a mis.

Madame Prume sera peut-être un artiste dans un avenir plus ou moins éloigné : ce n'est pas la voix qui lui manque, et nous sommes heureux d'apprendre que cette dame va compléter ses études musicales à Paris.

Elle a cependant assez bien détaillé les couplets du *Cheval de Bronze* d'Auber, qu'elle a chantés en rappel au premier et au second concert.

À la seconde soirée M. King était absent et nous ne l'avons pas trop regretté car cette absence nous a permis d'apprécier le talent de M. A. Contant qui le remplaçait. Dans une polonaise de Chopin, M. Contant nous a rappelé qu'il avait été formé à l'école de notre grand virtuose canadien Calixa Lavallé, même énergie, même fougue ; et il est vraiment dommage que ce jeune pianiste ne puisse aller passer quelques années en Europe sous la direction des grands maîtres ; nous serions certains de compter un artiste de plus à son retour.

* *

La fête de la Toussaint a été célébrée dans toutes nos églises avec la pompe ordinaire.

À Notre Dame un chœur très nombreux sous la direction de Mr. Desrochers a donné avec beaucoup d'ensemble la messe royale de Dumont.

À la cathédrale, Mr. Edmond MacMahon, le nouveau maître de chapelle a fait exécuter avec succès une messe en *la* de Webbe.

À l'église St Jacques le chœur chanta la messe en ut de Gounod, et à l'offertoire le "Fulgebunt" de Dubois.

Au "Gésu" Mr. G. Couture faisait ses débuts comme maître de chapelle et il avait choisi pour cette circonstance une messe en *mi b* de Fauconnier. Un orchestre assez complet accompagnait les voix, et l'exécution fut digne du nouveau directeur. Cette messe est très bien faite, et elle est remarquable surtout par son orchestration. Mais on trouve dans certaines de ses parties et notamment dans le Credo et le Sanctus, un manque absolu de sentiment religieux, et nous aurions aimé pour les débuts de Mr. Couture une œuvre d'un caractère un peu plus sérieux.

* *

M. et Mme. Prume sont partis pour l'Europe la semaine dernière. Mlle. Graziella Leduc et M. Jules Prume les accompagnent.