

PER
L-70
EX.2
S

REVUE MUSIQUE MENSUELLE

L'ART



Vol. III — No 35

25c

Montréal, Décembre 1925

MUSIQUE.—PIANO : Italiana, Tarentelle, L. P. Braun; At sunset, Idyl, Paolo Conte; PIANO A 4 MAINS: Sleigh Ride, Galop, P. Ducelle. CHANT : Les deux Noël's, P. Chassang; Le jour de l'an, Fred. Wachs. TEXTE.—La musique sacrée, par Boyer d'Agen; Le piano et la musicalité de l'enfant, par E. Jacques-Delcroze; Les instruments à archet, par Marcel Chailley; Le Violoncelle, par Philippe Moreau; La Gymnastique Plastique, par Félicien Grétry; La Musique à Montréal, par J.-S. Lambert; Le Théâtre, par Fabio; Nouvelles mondiales et locales.



MARCHANDS ET EDITEURS DE MUSIQUE

J. O. LAUZON

PIANOS ET AUTOMATIQUES — INSTRUMENTS ET ACCESSOIRES

610 Mont-Royal Est, Montréal

MUSIQUE CLASSIQUE

Toujours en mains un choix complet dans les meilleures éditions, Peters, Schott, Simrock, Schirmer, Wood, etc.

MUSIQUE VOCALE ET INSTRUMENTALE

Escompte libéral aux professeurs

CANADA'S CLASSICAL MUSIC HOUSE

M. Hufnagel

191 STE-CATHERINE OUEST

Le meilleur choix
de musique instrumentale et vocale
du Canada, au plus bas prix.

Je tiens TOUT ce que je promets

MUSICIENS, PENSEZ A VOS ETRENNES

Vous surtout, musiciens des provinces du Canada ou des Etats-Unis, qui n'avez pas l'avantage de pouvoir choisir facilement vous-mêmes.

N'hésitez pas si vous voulez avoir de la musique, surtout de la musique française: vous trouverez à notre comptoir le choix le plus complet et le plus varié de tout le Canada, à des prix raisonnables.

Que diriez-vous pour le jour de l'an :

D'un joli recueil de musique vocale ou instrumentale ?

De la partition de l'Opéra, Opérette ou Oratorio préféré ?

D'un ouvrage de littérature musicale ?

D'un abonnement aux Revues musicales françaises: le Monde Musical, le Courrier Musical, la Gazette Musicale, la Bonne Chanson, le Violoncelle, l'Orgue et les Organistes, etc.

D'un recueil superbement relié des oeuvres des Grands Maîtres.

Venez à notre magasin ou écrivez-nous, et vous aurez satisfaction.

RAOUL VENNAT

3770 (ancien 642), RUE ST-DENIS

340, RUE STE-CATHERINE EST, coin N. D. de Lourdes
MONTREAL

Tél. Est 0822-3065

Tél. Est 5051

J. G. YON

L. J. Doucet, prop.

936, rue S.-Denis, Montréal Tél. Belair 7570

Yon est l'endroit par excellence où l'on peut se procurer le plus beau choix de musique classique, piano solo, chant, violon, violoncelle, musique religieuse, chants canadiens, traités d'harmonie, littérature musicale, et toute la musique demandée par les différents Conservatoires, y compris les éditions Durand, Schirmer, Wood, à des prix défiant toute compétition. Nouveau rayon de phonographes et disques Starr-Gennett. Remises spéciales aux Communautés Religieuses et aux Professeurs. Service courtois. Une visite à notre magasin vous convaincra du choix de musique varié que nous sommes en mesure de vous offrir. Nous avons en mains tout ce qui est approprié pour les fêtes.

Edition Wood

Contenant les ouvrages classiques et modernes par les meilleurs compositeurs du monde, pour piano, orgue, violon, musique de chambre, etc.

L'Edition Wood contient l'oeuvre des maîtres suivants:

BACH
HANDEL
HAYDN
MOZART
GRIEG

BEETHOVEN
SCHUBERT
CHOPIN
MENDELSSOHN
SARTORIO

SCHUMANN
LISZT
WAGNER
BRAHMS
SINDING

et nombre d'autres. L'Edition Wood est renommée par la haute qualité de son impression, de son papier, et par la perfection de son doigté.

En vente chez les principaux marchands de musique

La Cie Musicale B. F. Wood

88, rue St-Stephen

Boston, Mass.

Maison à Londres

Les plus gros éditeurs de musique de moyenne difficulté.

Catalogues envoyés franco sur demande.



PROFESSEURS DE PIANO -- PIANISTES -- VIRTUOSES ORGUE -- THEORIE -- SOLFEGE

ROLAND BELISLE

PROFESSEUR DE PIANO

51 SHERBROOKE EST MONTREAL
Tél.: Lancaster 6719

ALPHONSE GRENIER

PROFESSEUR DE PIANO

Leçons à domicile

Tél. Est 2835-J 4, NOTRE-DAME DE LOURDES

Mlle Marie-Antoinette Milot

PROFESSEUR DE PIANO

Spécialité: Préparation aux examens

Leçons données à domicile et au Studio

1714 AVE. LETOURNEUX Tél. Clairval 5042-J

ARTHUR COURTEMANCHE

ENSEIGNEMENT DU PIANO

Avantages pour élèves travaillants

1654 RUE CARTIER (ancien 41) MONTREAL
Tél.: Est 7821

MARIA LAPORTE

PROFESSEUR LICENCIE EN MUSIQUE
PIANO, THEORIE, HARMONIE

Résidence: 577 PLESSIS, MONTREAL
Tél.: Est 8206-F

J. D.

ARCHAMBAULT

PROF. DE PIANO
452, rue Ste-Catherine Est
Tél. Est 1752

RENE MAGNANT

Tél. Atlantic 3985 w
Professeur de Clarinette et Saxophone
18 années Clarinette avec Sousa et dans les
principaux Théâtres de New-York
138, AVENUE QUERBES, OUTREMONT

Mlle HELENE GERMAIN

A.R.C.M. — L.R.A.M.
PIANISTE

Gagnante de la bourse Strathcona en 1920
Elève du Royal College of Music de Londres et de
BLANCHE SELVA, Paris
Studio: 539 QUERBES, MONTREAL
Tél.: Atlantic 4407

Omer Amiot

PROFESSEUR DE PIANO

Attention spéciale aux élèves commençants
ou arriérés.

1874, RUE BOURBONNIERETél.: Clairval 1065-J
Tél. Est 7670

GASTON TETRAULT

PIANISTE

Professeur du Conservatoire National de Montréal
Studio: 2093 ST-DENIS, MONTREAL

Mlle CLARA FORTIN

PIANISTE

Leçons de Solfège, Piano, Harmonie. Préparation
aux diplômes et à l'enseignement du solfège
Spécialité: Technique et Interprétation
Apt. 3, 918 SHERBROOKE EST. Tél.: Est 3473-J

Tél. Amherst 1997

HERVE CLOUTIER

ORGANISTE DU GESU
Piano — Orgue — Théorie
Harmonie

71, RUE MARQUETTE MONTREAL

Tél.: Calumet 4147

Mlle ZELLIANNA PESANT

PROFESSEUR DE PIANO, SOLFEGE
ET THEORIE

125 MONTEE ST-MICHEL MONTREAL

HECTOR

GRATTON

Professeur
de Piano
459 ST-ANDRE
Tél.: Est 7976

ALICE MYETTE

LEÇONS DE PIANO

Accompagnatrice-Répétitrice

745 STE-CATHERINE OUEST

Tél.: Upt. 3542 — Est 3280

J. B. V. NADEAU

Ex-membre des Orchestres Hôtel Windsor
et Ritz-Carlton

Enseignement de l'Harmonie, de la Composition et
de tout Instrument de Musique. 5 ans d'expérience.
6563 ST-DENIS (entre Beaubien et St-Zotique)
Tél.: Cal. 0411-J

Mlle E. REMINGTON

Organiste à l'Eglise St-Irénée

SOLFEGE — PIANO — ORGUE

Apt. A. 4257 St-Denis Tél. BELAIR 1800-J

Melle E. SIMARD

PIANO ET THEORIE — TECHNIQUE PARFAITE
Préparation pour diplômes dans tous les grades
315 LAURIER EST, Belair 1870w
5959 AVE DU PARC Atlantic 2110w
MONTREAL

Mlle R. THIBODEAU

GRADUEE

PROFESSEUR DE PIANO

Leçons à domicile

266, RUE AMHERST. Tél.: Est 2399-M
Tél. Belair 9746-F

Mlle ESTELLE PERREAULT

PROFESSEUR DE PIANO LICENCIÉE

Préparation aux examens

1297 SAINT-ANDRE, MONTREAL

GERARD

GAMACHE

PIANISTE — PROFESSEUR

Studio: 1724 ORLEANS Tél. Cl. 4737w

Mlle E. Cormier

Professeur de chant et piano

Formation première garantie—Conditions favorables

Studio: 1823 RUE BOYER Montréal

Tél.: Calumet 3991-F

Tél.: Belair 4402-F

J. E. SAVARIA

PIANISTE

Organiste chez les PP. du Saint-Sacrement

87, RUE CHRISTOPHE-COLOMB, MONTREAL

ROSARIO MERCIER

ORGANISTE

PROFESSEUR DE PIANO

Leçons données à domicile et au Studio

91, RUE GARNIER Tél.: Amherst 3359

Mme D. McNAMARA

ENSEIGNEMENT DU PIANO, THEORIE ET
SOLFEGE

Studio: 21A, RUE DEOLET Tél.: Est 2601-W

Mme M. B. LIPPENS-RICARD

Professeur de piano, violon, mandoline,
guitare, banjo.

Préparation aux examens à tous les degrés

154 MANUFACTURE
Tél. York 1440 Pointe-Saint-Charles

J. A. PLANTE

PIANISTE ET ORGANISTE

chez les PP. de la Compagnie de Marie.

Professeur au Conservatoire Nationale

THEORIE, PIANO, CHANT, SOLFEGE, ORGUE
1497a Wellington Tel. York 2873

Mlle ANNETTE MIREAULT

PROFESSEUR DE THEORIE ET PIANO

Elève de l'Ecole Morin-Labrecque

Pianiste de l'Orchestre Labrecque

2320 ESPLANADE Belair 9274-w

Mlle Etienne LEPINE

Professeur de piano. Préparation à tous les degrés.
Licenciée en Musique.

193 PARC G.-E. CARTIER (St-Henri)

Tél. Westmount 7156-W MONTREAL

Mlle ALICE LEGER

PROFESSEUR DE PIANO, CHANT et VIOLON

Lauréat de l'Université de Montréal

Leçons données à domicile et au studio:

114, MONT-ROYAL EST Tél.: Belair 4561

O. MICHAUD
Enrg.
518 RACHEL EST
Téléphone: Belair 0366
PIANOS REMIS A NEUF
Accordage à domicile par
M. Michaud lui-même

Cadeaux appréciables

Vous pouvez vous procurer, comme cadeaux de fêtes, lunettes, lorgnons ou lorgnettes, pour parents ou amis, avec entente que nous ferons l'examen gratuit de la vue avant ou après les fêtes à votre choix.
Consultations tous les jours de 9 hrs A.M. à 7 hrs P.M.

LANCASTER 6703

TAIT - FAVREAU - LTÉE
L. FAVREAU
SPECIALISTE
Pour la
VUE
OPTICIEN
OPTOMETRISTE

197 RUE SAINTE-CATHERINE EST



VIOLON -- VIOLONCELLE -- DIVERS

JEAN BELLAND



Concerts et Récitals
1er Prix
de Conservatoire
Violoncelle solo
des Concerts spirituels
de la Sorbonne — des
Concerts Classiques de
Paris
Leçons de Violoncelle
Préparation au Conser-
vatoire National
de Paris
"MACKAY" APT No 1
54 Avenue Overdale
Tél.: Up. 7205-M

ADRIENNE DUSSAULT

VIOLONISTE

Concert — Enseignement
1111, ST-DENIS Tél. BELair 3513-J

JOSEPH GIRARD

ENSEIGNEMENT

PROFESSEUR DE VIOLON
1833, RUE NOTRE-DAME EST
Maisonneuve Tel. CLairval 2710-J

G. R. MARKOWSKI

VIOLONISTE

Studios:
12 rue Bishop — 954 rue Sherbrooke Est
Tél.: Est 9645 — Uptown 1315

RODOLPHE GUERTIN

PROFESSEUR DE VIOLON

STUDIO: 4431 RUE BORDEAUX
Tél.: Amherst 1641 Montréal

Prof. Jean Goulet

VIOLON, THEORIE, SOLFÈGE

270, RUE VISITATION Tél. Est 216

J. J. DESROCHERS

PROFESSEUR DE VIOLON

(TRIO DESROCHERS)
Engagement de concerts
61, rue Labelle. Tél. Est 0622-6206 Montréal

J. E. LEMIEUX

Réparations de tout instrument
de musique

268 ST-DENIS MONTREAL

CYRICE MARTIN

LUTHERIE ARTISTIQUE

Violon d'artiste d'une grande sonorité.
Approuvé par plusieurs artistes et luthiers bien
connus de New-York.
1427, RUE VIMONT, MONTREAL
Clairval 3609-J

BAYEUR FRERES

LUTHIERS

Violon primé au concours de Paris, 1921
Hautement recommandé par le célèbre violoniste
Alfred DeSève
509 AMHERST MONTREAL

GEORGES COUTURE

PROFESSEUR DE VIOLON

(Elève d'Alfred DeSève)

STUDIO : 2119, ONTARIO EST
Tél.: Clairval 1416

Prof. J. J. GOULET

VIOLONISTE
Lauréat du Conservatoire Royal de Liège (Belgique)
Professeur au Conservatoire Royal
Studio: 3531 AVENUE DU PARC (près Milton)
Tél.: Plateau 3212

PROF. EMILE TARDY

VIOLONISTE
Enseignement d'après les meilleures méthodes françaises
et belges. Satisfaction garantie.
STUDIOS: 5446 AVE DU PARC (près Saint-Viateur)
1851 SAINT-GERMAIN (près Ontario)

OLIVIER BEAUDRY

PROFESSEUR DE VIOLON
du Conservatoire de Boston
Studio: 3442 RUE ST-DENIS, MONTREAL.
Tél.: Lancaster 2995

ECOLE -- COLLEGES -- CONSERVATOIRES

Mme MORIN JEANNE LABRECQUE
Pianiste-compositeur Violoniste et
Soprano dramatique Soprano léger

ECOLE MORIN-LABRECQUE

Professeurs au Conservatoire National
(affilié à l'Université de Montréal)

Piano, Violon (du début à la plus grande virtuosité)
Chant, Solfège, Théorie, Harmonie, Composition.
251 SHERBROOK EST, Montréal. Tél.: Est 2467

Tous les mois il y a grand concert donné exclusive-
ment par les élèves de l'Ecole. L'admission à ces con-
certs est sur invitation et présentation d'une carte de
l'Ecole Morin-Labrecque.

Mme Morin-Labrecque est l'auteur de la fameuse
Méthode de piano Morin-Labrecque universellement
répandue, de l'Art d'étudier le piano, des Exercices
quotidiens du pianiste, du Cours de Dictée et
d'Analyse musicales du Conservatoire National, etc.

Conservatoire Racicot

PROGRAMME DES ETUDES DE L'ANNEE 1925-26

Professeurs:	Chant, Harmonie	M. A. Lamoureux
Piano Théorie	Mlle Racicot	Instruments à vent
	Mlle A. Beaudin	(bois et cuivre)
Violon	M. A. Lamoureux	Solfège
	M. J.-J. Goulet	
Violoncelle	M. T. Provost	Diction
	M. Ch. Delvenne	

Demande de prospectus et renseignements s'adresser à
Mlle RACICOT, directrice.

3923, rue SAINT-DENIS.

Tél. EST 0734-W

Parlez
de
"La Lyre"
à
vos amis

Plateau 3816
ECOLE DE DROUIN
MUSIQUE
Violon, Violoncelle, Harpe, Piano,
Saxophone, Banjo, etc.
Leçons privées et Classes d'Orchestre
3686 AVENUE DU PARC (près Avenue des Pins)

Tambours, Xylophone, Marimba

Apprenez à jouer ces instruments correctement
d'un professeur expérimenté

MAURICE MEERTE

156, Ontario Est Tél. Lancaster 4651

MUSIQUE CLASSIQUE ET POPULAIRE
Toutes les éditions
PIANOS, VIOLONS, VIOLONCELLES,
CORDES, ETC.
RADIOS VICTOR NORTHERN ELECTRIC,
ATWATER KENT, MARCONIPHONE

GAUVIN & COURCHESNE

142, RUE SAINT-JEAN
QUEBEC

M. et Mme Pierre ALBRECH

PROFESSEURS DE MUSIQUE
DE PARIS

PIANO — ORGUE — CHANT

Solfège vocal et instrumental
Accompagnement et Interprétation
Diction — Déclamation lyrique
Ensemble vocal et instrumental

COURS DE PERFECTIONNEMENT

189a RUE CRISTOPHE-COLOMB

Près de l'Avenue Mont-Royal
Tél. Belair 7190

LE COLLEGE DE MUSIQUE

DOMINION

Fondé en 1894 Incorporé en 1895

Le syllabus est envoyé gratuitement
aux personnes qui en font la demande

G. M. BREWER, F.A.G.O., A. Mus.

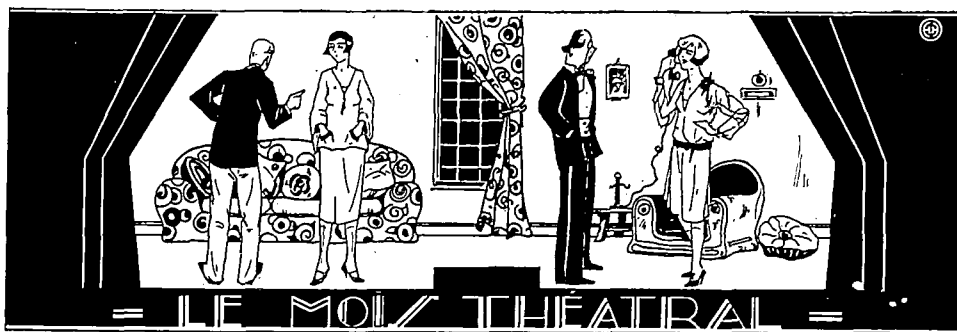
Secrétaire

444, rue Guy, (angle Ste-Catherine)

Tél.: Uptown 2403

MONTREAL

ANNONCEZ DANS "LA LYRE"



Une saison qui traîne de l'aile. — Le théâtre français est-il mort à Montréal? — La Société Canadienne d'Opérette. — Mlle Jeanne Rolland à la Salle Saint-Sulpice. — Une pièce de M. Alin Monjardin. — Les étudiants jouent une pièce d'Henri Ghéon. — La revue universitaire. — Les drames de M. Guimond. — Ce qu'il faut penser des pièces de Grand-Guignol.

Il n'est de secret pour personne que la saison française de l'Orpheum ne connaît pas le succès qu'elle mérite. Elle attire un public restreint, toujours le même, et c'est à se demander si les montréalais ne se désintéressent pas complètement du théâtre.

Après la série de représentations de Mme Marcelle et de M. Georges Colin, l'Orpheum a changé le cours de ses spectacles en jouant les plus fines comédies du répertoire français: "La Guitare et le Jazz-Band", "L'Echelle Cassée", "Les Petits". Les vedettes sont maintenant Mlle Andrée Pascal et M. Paul Capellani. Le public n'a pas montré pour ces artistes plus d'enthousiasme que pour les premiers. Cette indifférence est attribuée à plusieurs causes: le prix des places est, dit-on, trop élevé et les pièces ne sont pas dans la mentalité de l'auditoire. Vieilles chansons qui servent d'excuses faciles à tous ceux qui ne vont pas au théâtre.

Aussi, je crois que le théâtre français est bien mort à Montréal. Nous l'ensevelissons péniblement mais d'une manière définitive. Il a fait son temps, le malheureux. Oh! je ne veux pas paraître d'un pessimisme odieux, ni chanter un libéra prématuré! Non. Personne n'applaudit à cette fin misérable. Je songe surtout aux efforts des artistes canadiens-français (des méconnus ceux-là) qui ont donné le meilleur d'eux-mêmes pour maintenir le théâtre français chez-nous et qui voient leur oeuvre gâchée par des maladroits. Car, entendons-nous bien: si le théâtre français est à son déclin, ce n'est pas sans l'inhabileté de ceux qui étaient chargés de le représenter. Les artistes canadiens ont tout fait, eux, pour le maintenir à son niveau, tandis que les artistes français venus pour "semmer la bonne propagande" ont préféré abrutir le public avec des oeuvres inférieures et des procédés qui ont éloigné peu à peu les fidèles habitués des spectacles français. Il ne faut pas toujours accuser le public (qui a bon dos) de la faillite d'une saison ou d'une entreprise artistique.

Il reste une perspective plus rassurante: c'est que les artistes canadiens entreprennent un mouvement de renaissance dramatique, en fondant un théâtre national. Et ceci m'amène à vous parler de la Société Canadienne d'Opérette dont l'oeuvre est si méritoire. La Société Canadienne d'Opérette travaille dans le but de créer une scène canadienne permanente. Elle désire développer les talents du pays; jouer nos auteurs, grouper nos musiciens, et donner aux comédiens et chanteurs l'occasion de s'affermir. Une telle oeuvre est digne de

réussir. Elle arrivera, en un temps relativement court, à se transformer en théâtre national, c'est à dire en Société Dramatique Canadienne, abritant à la fois, le drame, la comédie, l'art lyrique, et la poésie.

Cette noble ambition est celle de M. Honoré Vaillancourt, l'âme dirigeante de la Société Canadienne d'Opérette. Elle se réalise actuellement en partie. Mais le public montréalais aura vite fait de comprendre toute l'importance de ce projet: en instituant une scène nationale, nous deviendrons indépendants de l'étranger et nous pourrions compter sur nos propres ressources. Nous n'aurons plus à craindre la faillite des tournées et le choix douteux d'un répertoire. Souhaitons que cette époque soit aussi rapprochée que possible!

Mlle Jeanne Rolland, qui a donné une "soirée poétique", ces jours derniers, à la Bibliothèque Saint-Sulpice, se dit l'élève de Mme Segond-Wéber de la Comédie-Française. Il n'y a pas si longtemps, Mlle Rolland était heureuse de se réclamer du Conservatoire Lassalle où elle connut ses premiers succès. Drapée dans une robe de tragédienne, et le front orné de lauriers, Mlle Rolland a déclamé des vers avec ou sans musique, en cmettant de dire des oeuvres de poètes canadiens. Ceux-ci ne sont pas tant favorisés sous ce rapport pour que l'on puisse les ignorer dans une soirée consacrée à la poésie.

Le Théâtre Canadien-Français, qui s'efforce depuis le commencement de la saison de donner des nouveautés, a joué pendant une semaine une pièce d'une indisputable niaiserie: "Un coeur de femme" de M. Alin Monjardin. Si cet auteur, mieux connu comme publiciste, a lu les éloges maladroits qui lui ont été décernés par la presse montréalaise, il a dû bien rire. En effet, son "Coeur de femme" ne vaut pas la peine qu'il s'est donnée pour la composer. C'est une mauvaise copie du "Bien-Aimé" de Jacques Deval et des réminiscences des "La Dame aux Camélias". La construction même de la pièce est fautive. Le dialogue est mal partagé entre les personnages, surtout dans les scènes d'ensemble, et le style est à faire pitié. Des pièces de ce genre ne devraient pas sortir des cartons où elles ont été jetées. C'est un mauvais service à leur rendre.

Les étudiants de l'Université de Montréal ont donné une soirée au Monument National et l'on avait eu le bon esprit de choisir une

pièce en un acte de M. Henri Ghéon: "Le dict de l'homme qui aurait vu Saint-Nicolas". Si la pièce avait été jouée dans un mouvement plus rapide, elle aurait certainement gagnée en intérêt; mais on ne peut demander à des amateurs qui jouent une fois par année de posséder toute la souplesse des professionnels. Malgré la maladresse des interprètes, le miracle de Ghéon a fait une excellente impression, ce qui est un signe évident du mérite de la pièce. Les étudiants ont compris que le rôle de théâtre d'amateurs était de faire connaître au public les auteurs de grand talent que les professionnels laissent de côté. L'intention du Cercle Dramatique de l'Université de Montréal est de préparer une revue: excellente idée qui nous vaudra un spectacle spirituel et divertissant, surtout si les étudiants se laissent aller à leur savoureuse fantaisie.

Je tiens à signaler "L'Homme Rouge" de M. Ernest Guimond qui se joue actuellement au Théâtre Chanteclerc. Pour des raisons que j'ignore, M. Guimond est contraint de signer ses drames du pseudonyme de Georges Huguet. Il a déjà donné, cette saison, la "Flétrissure" qui était une copie par trop servile d'un film américain. Dans "L'Homme Rouge", il affirme un talent réel et qui a droit à une mention toute particulière. M. Guimond possède une imagination vive et un don exceptionnel de "dramatiser". Ses connaissances scéniques le servent à merveille. Mais pourquoi son texte est-il d'une si lamentable pauvreté? On dirait que la tenue littéraire de ses drames est le dernier de ses soucis. En remaniant son manuscrit, en le travaillant davantage, M. Guimond pourra atteindre un rang honorable parmi les auteurs dramatiques canadiens.

Les pièces de Grand-Guignol sont à la mode. On en joue partout, même dans les cercles paroissiaux les plus austères. Quelques dramaturges montréalais se sont sentis atteints de cet engouement et l'un d'eux, M. Armand Leclair, nous a livré une élucubration bizarre qui s'intitule "La Fumeuse d'Opium". C'est un prétexte à mise en scène soi-disant "réaliste" et à quelques chansons brailardes. Au début de la pièce, une jeune personne chante les horreurs du quartier chinois: "cimetiére" rime avec "lumière" et "effroi" avec "chinois". C'est bête à pleurer. Le Grand-Guignol peut se passer volontiers de ces tableurs sanguinaires: le genre que M. André de Lorde a popularisé a pour but de créer la peur en un court espace de temps. Sur dix pièces de Grand-Guignol, combien valent la peine d'être jouées? Une ou deux, et tout dépend de l'atmosphère dans laquelle ces pièces doivent être représentées. Le choix judicieux s'impose.

Fabris

Téléphone: PLATEAU 6347.

Un examen médical périodique n'est pas un luxe

C'est une Nécessité

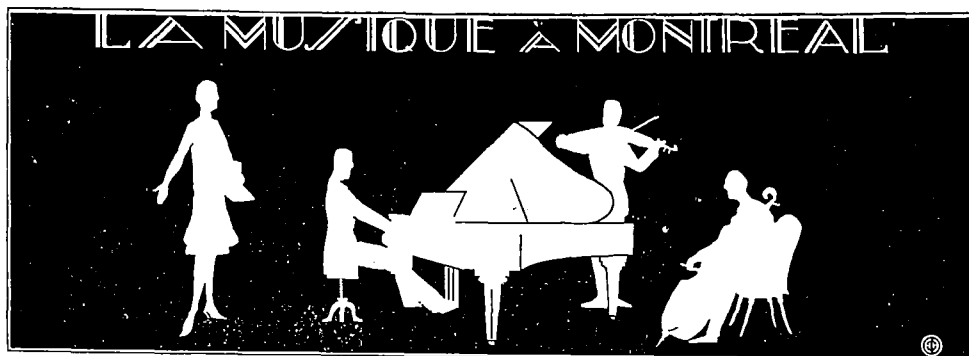
Institut de Prophylaxie

(LE PLUS COMPLET CONNU)

34 rue Hutchison,

Conservez votre santé. — Faites-vous examiner.

Montréal



Par Jean-Sébastien Lambert

L'Orchestre Symphonique de Boston. — Premier concert de musique de chambre de la saison: le Quatuor Dubois. — Le pianiste Percy Grainger. — Paul Dufault. — La Cantoria de Montréal. — Le Concert des Aveugles. — Trois élèves de M. Brasseur au Ritz-Carlton. — La Société de Musique de Chambre de San Francisco. — L'orchestre du Conservatoire Morin-Labrecque — Rose Armandie et Clara Haskil au Festival de Saint-Eusèbe de Verceil. — Deux représentations d'opéra, au Théâtre His Majesty's.

Le mois de novembre a été particulièrement brillant. Il y a eu tout d'abord le concert de la Symphonie de Boston, qui demeure l'une des plus belles auditions de l'année. Sous la direction de Serge Koussevitzky, les instrumentistes de la Symphonie de Boston ont exécuté un programme excellent qui comprenait, avec "Euryanthe" de Weber et la "Symphonie Pathétique" de Tchaikowski, une grande nouveauté pour Montréal: "Escales" de Jacques Ibert. Ces "Escales" sont une suite d'impressions méditerranéennes dont le coloris est d'une richesse débordante. Koussevitzky a dirigé cette oeuvre avec une parfaite maîtrise. Il a enlevé la "Marche Hongroise" de Berlioz avec tant de fougue qu'il dut la reprendre à la demande du public qui ne voulait plus quitter la salle.

Le concert de la Symphonie de Boston fut donné au Forum. L'hiver rend maintenant cette salle impraticable pour les auditions de musique. Le Hockey est maintenant installé au Forum et nul ne songerait à l'en déloger pour un orchestre ou une troupe d'opéra.

Le Quatuor Dubois, la plus ancienne institution du genre au Canada, a repris la série de ses concerts à la salle "Ladies Ordinary" de l'Hôtel Windsor. MM. Braidi, Zimmermann, Mastrocola et Dubois ont affirmé leur ensemble bien exercé dans un quatuor de Mozart, finement détaillé et un quatuor de Debussy dont ils ont rendu le charme bien spécial. M. J.-B. Dubois s'est

également fait entendre comme soliste. La sonate de Mendelssohn qu'il avait inscrite au programme est admirablement écrite pour le violoncelle, surtout l'andante, qui est précédé d'une longue série d'accords, au piano. M. Brewer, qui accompagnait M. Dubois, n'a pas toujours fait preuve de la discrétion nécessaire.

Ce qui distingue Percy Grainger des autres pianistes, c'est avant tout ses qualités de folkloriste et de transcritteur. Il a recueilli nombre de chansons populaires et les a harmonisées avec une adresse incontestable. Au concert qu'il a donné en la salle de l'Orpheum, Grainger n'a pas cru bon de jouer plusieurs de ses compositions. A peine a-t-il exécuté une transcription d'une mélodie de Fauré et, en rappel, une gigue écossaise d'un rythme agréable. La cinquième sonate de Brahms qu'il a jouée avec un art très personnel ne compte pas parmi les oeuvres les plus intéressantes du répertoire du piano: Grainger en a tiré tous les effets possibles. Interprète curieux de Chopin, Percy Grainger s'est montré assez adroit dans son exécution du "Gibet" de Ravel: il fut moins heureux dans les "Pagodes" de Debussy. On a beaucoup admiré sa belle tenue au piano et la sincérité de son jeu.

Notre ténor national (c'est ainsi que les réclames baptisent M. Paul Dufault) est venu donner un concert à l'Orpheum et le public nombreux qui assistait à son récital lui a marqué une vive sympathie. M. Dufault avait un programme plus que substantiel, composé surtout de jolies romances et se terminant par les inévitables "Dernières Volontés" de Louis Veuillot, musique de Gounod. M. Dufault s'est laissé entraîner, en rappel, les aventures de "Margotton" et des Militaires entreprenants. La voix est demeurée extraordinairement jeune et souple: M. Dufault a encore de belles années devant lui.

L'esprit d'entreprise et le dévouement de M. Pierre Albrech à la cause de la musique nous a valu l'intéressante audition de la "Cantoria de Montréal" à la Salle Lafontaine. Regrettons que le public ne se soit pas rendu plus nombreux à cette manifestation artistique. M. Albrech, qui est un musicien sérieux et travailleur, avait préparé un concert d'une tenue irréprochable et bien au point. Les choristes qu'il a groupés ont été stylés par lui dans la meilleure des tra-

COIFFURE DU SOIR



Partout on a cherché à embellir la femme

La plus belle parure, n'est-elle pas toujours sa coiffure ?

Il est facile de la conserver irréprochable à l'aide des Superbes transformations que nous offrons à \$25.00, \$30.00, etc., dans les couleurs variant du blond au brun foncé; et de \$30.00, \$35.00 et plus pour les différentes nuances du gris au blanc

Nous offrons comme cadeaux pour les fêtes un superbe assortiment de broches, peignes, poudrettes ("vanity case"), parures de cou, bandeaux, etc.

MADAME ASSELIN

Salon antiseptique de Beauté et de Coiffure pour Dames

175, AVENUE LAURIER OUEST
Belair 4085

ANNONCEZ DANS "LA LYRE"

Arys

Parfums, poudres, préparations pour la toilette: "Un jour viendra" — "Un jardin la nuit" — "Secret d'Arys" — "L'Amour dans le Coeur" — "Fox-Trot", etc.

ITALIAN & EUROPEAN IMPORTING

Company

131 E. Mansfield,

Montréal

PAUL LAFRANCE

LUCIEN

Jolicoeur

(Membre de l'Académie de Musique de Québec)

Enseignement en français ou en anglais. Préparation à tous les diplômes. Théorie et Cours de Solfège complet. Aussi leçons à domicile.

STUDIO : 4089 CARTIER (près Rachel)

Tél Amherst 1985

René-A. JOLICOEUR, Clarinette et Saxophone, 3932, rue Drolet. Tél. Cal. 4903F

Pianiste-Assistant de
ALFRED LALIBERTE
STUDIO: 591 STE-CATHERINE OUEST
Tél. Upt. 3911
Résidence: Tél. Amherst 3795

Roger-R. Jolicoeur

Flûte et Piccolo
4089, rue Cartier,
Tél. Amherst 1985

YVONNE DUMOUCHEL

PROFESSEUR DE PIANO

Leçons à domicile

Studio: 1485-B RUE SAINT-ANDRE
Tél: Belair 2020



ditions. A ce concert de la "Cantoria de Montréal", plusieurs artistes distingués prêtaient leur concours, M. Albert Chamberland, violoniste, M. Raoul Paquet, organiste, M. Jean Belland, violoncelliste, et un orchestre à cordes qui réunissait quelques uns des meilleurs instrumentistes mont-réalais.

Les Aveugles de Nazareth ont émerveillé tous ceux qui sont allés les entendre, le 26 de ce mois, à la salle Lafontaine.

Actuellement, l'école de musique des Aveugles de Nazareth est le véritable conservatoire dont on parle de doter notre province. C'est à Nazareth en effet que l'on trouve l'enseignement le plus méthodique des éléments essentiels de la musique. La formation que reçoivent les aveugles est à ce point complète que les sujets de l'institution sont admis d'emblée dans les conservatoires européens où ils vont se perfectionner. Il n'y a qu'à citer l'exemple de M. Gabriel Cusson, prix d'Europe, qui est entré à l'Ecole Normale de musique de Paris et dont Nadia Boulanger écrit: "qu'elle apprécie ses dons exceptionnels et qu'elle suit ses efforts, et avec quel espoir." D'autre part, M. Mangect, le directeur, dans une lettre reproduite par la "Patrie" du 29 octobre déclare: "J'ai vu M. Paul Doyon (un autre lauréat de l'Institution de Nazareth et le prix d'Europe de cette année) et l'ai présenté à M. Cortot. Il a été tout particulièrement frappé par la qualité de sa sonorité qui est superbe et par sa main qui est excellente et rappelle par sa forme celle du grand Rubenstein. Il a de plus un bon sentiment musical, et vous pouvez être assuré que nous ferons tout pour aider le perfectionnement de ses études musicales si bien commencées."

On est porté à croire dans le public que les aveugles de Nazareth deviennent de remarquables harmonistes, sans être pour cela de bons exécutants. Or les témoignages de leurs professeurs européens est à l'encontre de ce préjugé.

Mais revenons au concert de la salle Lafontaine qui groupait les intelligents choristes de l'Institution. Le programme comprenait "Les Troyens à Carthage" de Berlioz; "Les Rois Mages" et "Chanson Joyeuse de Noël" de Gevaert; "Allons Gay Bergères" de Costeley; "Madrigal" et "Trois Mélodies" de Fauré; "La Demoiselle Elue" de Claude Debussy; "La Chasse" de Jannequin; "Le Crucifix" de Paladilhe; et deux chœurs de Tincl. Les accompagnements étaient joués de mémoire par M. Armand Pellerin qui a accompli le tour de force de guider les chanteurs sans omettre le moindre passage ou la moindre nuance.

La Société de Musique de Chambre de San Francisco qui est venue donner une audition, au Ritz Carlton, sous les auspices du Ladies Morning Musical Club, avait inscrit à son programme un quatuor de Brahms, un quatuor de Mozart pour flûte et cordes, et le quatuor de Ravel. Si les instrumentistes de cette société sont individuellement bons, leur ensemble est d'un style assez pauvre et souffre d'une conception trop simple des soufflets. Les contrastes de leur interprétation manquent de fond et les accents sont appuyés d'une manière monotone. Le concert n'a cependant pas manqué d'intérêt, surtout avec le quatuor de Ravel qui est d'une composition merveilleusement nuancée.

L'orchestre du Conservatoire Morin-Labrecque s'est fait entendre, dimanche soir dernier, à l'hôtel Windsor. Salle comble et auditoire manifestement sympathique. Les élèves de Mlle Labrecque, qui forment l'orchestre à cordes dont elle a la direction, ont joué avec un ensemble louable une "Taren-

telle" de Massenet, deux extraits de la suite de "l'Arlésienne" de Bizet, la suite de "Peer Gynt" de Grieg, la "Huitième danse slave" de Dvorak, et l'ouverture d'Egmont, de Beethoven. En dehors des pièces pour orchestre, nous avons entendu Mlle Rose Lalonde, M. William Gendron, Mlles Pauline Déziel, Thérèse Fréchette, Marguerite Tremblay, MM. Paul Chassey, Joseph Côté et Charles Guilbault, Mme Albertine Morin-Labrecque et Mlle Jeanne Labrecque accomplissent une œuvre de grand mérite et qui leur a valu, à ce concert, un légitime succès.

Le Festival Musical de Saint-Eusèbe de Verceil nous a valu d'entendre de nouveaux artistes de talent que sont Mlle Rose Armandie, soprano, et Clara Haskill, pianiste. L'abbé J.-N. Dupuis, curé de Saint-Eusèbe, a eu l'excellente idée de s'adresser à ces artistes pour le festival de sa paroisse; nous l'en félicitons chaleureusement. La salle de Saint-Eusèbe était entièrement remplie et le public a fait l'accueil le plus sympathique à Mlles Armandie et Haskill.

Il y a peu de choses à dire des deux représentations d'opéra que sont venu donner les artistes de la San Carlo Opera, au Théâtre His Majesty's. La presse mont-réalaise a suffisamment exprimé son mécontentement pour la façon ignoble dont on exploite le public en représentant des pièces tronquées, mal présentées, avec des éléments insuffisants. L'échec de "Samson et Dalila" n'a pas cependant empêché le succès de "Werther" qui fut un spectacle passable. Mais les mont-réalais sont prévenus. Chat échaudé...

Jean-Sébastien LAMBERT.

EUGENE CHARTIER

PROFESSEUR DE VIOLON ET
CHEF D'ORCHESTRE

3456 RUE DELORMIER, près Sherbrooke
Montréal

Tél. AMHERST 1867

SAXOPHONE--CLARINETTE

Enseignement pratique par professeur compétent
Leçons individuelles. Conditions faciles.
Leçons à domicile si désiré.
S'adresser: P. ROBERGE

7 Ste-Catherine Est

Tél. Lancaster 2111

**SALVATOR
ISSAUREL**
OPERA-COMIQUE, PARIS

TECHNIQUE VOCALE ART DE CHANT

707-80, CATHERINE OUEST
444, 4400

A lire dans le numéro de janvier prochain: "Diction et Elocution", par M. Moncourtois-Devalières, fondateur et directeur du Conservatoire d'art français de Québec.

CHANT

Mme Adrienne Labelle-Bourassa

PROFESSEUR DE CHANT
ECOLE FRANÇAISE

Théorie et Solfège

Studio: 452, Ste-Catherine Est

Tél. Est 1752

L. C.
BOULANGER
CHANT

CHANT ET
PIANO
20 DeLANAU-
DIERE
Tél. BELAIR 3248J

Mme ALICE RAYMOND
Sole professeur autorisé
au Canada de la
Méthode française
CLERICY du COLLET

4261 RUE ST-DENIS, Apt. A Tél.: BELAIR 2880-F

Mme J. A. LARIVIERE

SOPRANO LYRIQUE
Concerts-Récitals

127, RUE CHERRIER

TEL. EST 9678-J

Fabiola Poirier

SOPRANO

Professeur de chant — Concerts — Récitals

Studio: 812 STE-CATHERINE EST

Résidence: 1831 ST-URBAIN

Tél.: Est 4480

Belair 5475

Annoncez dans "La Lyre"

Lydia Panteleieff

COLORATURA SOPRANO

élève du Conservatoire Impérial

de St-Petersbourg

Pose de la Voix — Respiration

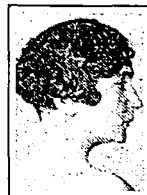
Préparation pour concerts

et opéras

Tél. Plateau 0744

Studio: 85 rue Milton

Enseignement du chant



HEROULE

LAVOIE

BARYTON

CONCERTS

212 CHAMP DE MARS

Tél. Main 1927

Montréal

BARYTON RUSSIAN GRAND OPERA CO.

Je garantis corriger, après 8 mois d'étude, toute voix gâtée, ainsi que tout défaut de langue comme le bégaiement, et cela, d'après une méthode absolument personnelle.

Studio: 223 Rue Sherbrooke Ouest, Suite 14. Tél. PL. 0530.

ENSEIGNEMENT DU CHANT, PIANO, VIOLONCELLE,

SOLFÈGE, THÉORIE, HARMONIE

Classe d'orchestre par des professeurs de haute réputation

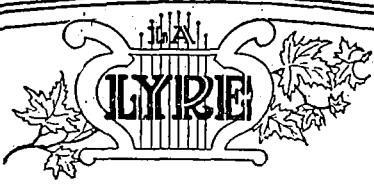
Directrice: Mme R. MacMILLAN

633 STE-CATHERINE OUEST

Tél.: Upt. 5670

MAX PANTELEEFF

Collège de Musique de Montréal



Prix l'unité : 25c
le mois courant.

PRIX D'ABONNEMENT

Six mois	\$1.50
Un an	\$2.50
Deux ans	\$4.50
L'unité	.25
Numéros des mois écoulés	.35

Primes et récompenses sont données pour 5 abonnements ou plus.

La manière la plus sûre de recevoir régulièrement "La Lyre", c'est d'être inscrit sur nos listes d'abonnés. Pour cela, il vous faut nous envoyer votre nom et votre adresse, avec le montant de l'abonnement en timbres, chèque au pair ou mandat poste.

Revue Musicale et Théâtrale
Rédigée en Collaboration

Prix l'unité : 35c
le mois écoulé.

EXPIRATION : — Etant donné le caractère éducationnel de "La Lyre", un bon nombre de nos lecteurs désirent avoir tous les numéros. En conséquence l'envoi est continué après expiration de la période payée, à moins d'avis contraire.

CHANGEMENTS D'ADRESSE
Tout avis de changement d'adresse doit nous parvenir avant le 15 du mois, accompagné de l'ancienne adresse.

Adressez toute communication à : —
La Cie de Publication "LA LYRE",
3 Est, rue Ste-Catherine, Montréal.
Tél.: LAN. 2111

3e année No 35

Editeurs-Propriétaires: J.-E. Turcot, Henri Miro, Léo LeSieur

Montréal, Décembre 1925

Artistes et Amateurs

Qui de nous n'entend chaque jour faire des distinctions entre ce que l'on est convenu d'appeler, d'une part artistes, de l'autre amateurs... "monsieur un tel est un artiste, tel autre n'est qu'un amateur." En d'autres termes, celui-ci n'est qu'un musicien superficiel, parce qu'il fait de la musique pour son seul agrément: celui-là, au contraire, possède son art à fond, parce qu'il en fait sa carrière: c'est un professionnel.

De prime abord, voilà certes une définition admirable. Et les natures candides, incapables de soupçonner la fraude, ne demandent pas mieux que de croire, sur parole, tout musicien s'affirmant lui-même comme tel et vivant de son art.

Hélas! le monde des arts n'est pas plus exempt que les autres catégories intellectuelles de ce que l'on appelle justement les réputations surfaîtes. Je crois même que, dans le cas des beaux-arts, ce genre de mérite fleurit à l'envi. Et d'ailleurs avec la définition que je viens de citer, un artiste est tout bonnement un être condamné à donner des leçons pour vivre, tandis qu'un amateur est au contraire un homme de profession pour lequel l'art n'est qu'une distraction, un aliment de poésie et d'idéal pour ses moments de loisir...

Et vraiment, voilà toute la distinction que l'on fait? Avouons qu'elle est peu artistique, cette définition; car s'il s'agit d'un fait économique ou social, — et rien de plus, — à quoi bon l'étude et le talent? Le plus besogneux est le plus artiste, et la question est vite tranchée!... Cependant il y a fort heureusement une meilleure distinction à faire entre l'artiste et l'amateur. Mais pour y arriver, il est bon d'éliminer les faits accidentels qui nous font confondre l'un et l'autre. Disons-le de suite: le côté matériel, le côté professionnel, n'ont rien à voir dans la question. Il y a des professeurs qui ne sont que des amateurs, cela est connu; il est des amateurs qui valent bien plus que le grand nombre des professionnels, cela est encore évident.

Pour nous, il n'y a que deux grandes classes: les artistes et les non-valeurs — que les premiers donnent des leçons ou fassent autre chose pour vivre, nous n'avons pas ici à nous en occuper, et au point de vue de l'art, cette question n'ajoute ni ne retranche quoi que ce soit. Quant aux seconds, nous ne pouvons pas les empêcher de faire de la musique pour leur plaisir, mais nous pourrions les conjurer de ne pas chercher à prendre la place des artistes. Leur mélomanie peut avoir en outre des résultats fâcheux, dont le moindre est de laisser croire à beaucoup de gens, que le grand mérite consiste à faire de la musique sans l'avoir apprise.

"Vous ne savez pas? Le travail, cela n'est bon que pour ceux qui n'ont pas de talent!..."

En voilà encore un préjugé, et comme tous ses congénères, vous pouvez croire qu'il a la vie dure. Que de talents il a

étouffés! que de mérites méconnus, par cette exclamation niaise: — "Ce n'est pas étonnant qu'il joue bien... il a tant travaillé!..."

Vraiment?...

Nous qui avons toujours cru que le talent c'était "le travail intelligent", et que, en dehors de cette belle loi de travail et de l'étude, il n'y avait que les promesses fausses de ces végétations printanières que l'été peut parfois dessécher...

Mais nous étions dans l'erreur. L'instinct tout seul, l'empirisme, voilà la merveille, le prodige inouï!

Et voilà pourquoi Molière, qui connaissait tous les replis de la bêtise humaine, met si bien à propos dans la bouche de son bourgeois gentilhomme, cette exclamation admirative, dont je vous confie, en terminant, la haute saveur:

"Et c'est sans avoir appris la musique!"...

L. R.

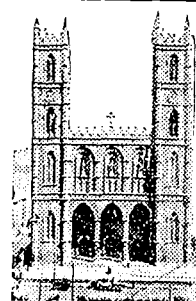
Avis

Les Nos 32 et 33 (Octobre et Novembre 1925) étant complètement épuisés nous prévenons les nouveaux abonnés qu'ils pourront se procurer les quatre premières leçons du Cours d'harmonie de "La Lyre" en nous faisant parvenir la somme de vingt-cinq sous.

LA DIRECTION.

A la demande d'un grand nombre de nos lecteurs, une pièce pour deux violons, violoncelle et piano sera publiée dans notre numéro de janvier 1926. Cette pièce inédite est due au talent de Prof. A. Salvetti, de Montréal.

Dans notre album musical nous avons publié une autre pièce pour piano afin de remplacer "Idile" de Paolo Conte qui paraîtra plus tard.



L. Guillaume Dupuis

Maître de chapelle à Notre-Dame

Professeur de Chant & Solfège

CULTURE DE LA VOIX ET
:: INTERPRETATION ::

(Enseignement du chant grégorien)

Studio: les jeudis et samedis de 2 à 6 et de 7 à 9 P.M.

Tél. LANCASTER 2111

Résidence: EST 7085



Cours d'Harmonie de "La Lyre"

Théorie pratique de cette science, de l'accompagnement de la BASSE CHIFFRÉE et de la PARTITION.

Sous la direction de M. HENRI MIRO

SEPTIÈME LEÇON

Accord de SIXTE, 1er RENVERSEMENT des ACCORDS PARFAITS majeurs et mineurs

Cet accord se place sur le *médiant* ou troisième note du ton. Il s'enchaîne aux autres, d'après les règles précitées. Il faut observer en outre que la note de basse de cet accord ne doit jamais être doublée lorsqu'elle représente la note sensible du ton, parce qu'il en résulterait la faute de deux octaves de suite. Lorsqu'il se trouvera une suite d'accords de sixte par degrés conjoints, en montant ou en descendant, il faut conserver dans chaque accord les intervalles de tierce et sixte dans leur position primitive, afin de ne pas faire des quintes de suite. Cependant on peut aussi écrire des suites de sixtes à 4, 5 et 6 parties, en employant le mouvement contraire. On double souvent la tierce de cet accord, lorsqu'on écrit à quatre parties

EXEMPLES

Exemple d'une suite d'accords de sixte.

Exercices d'accompagnement sur l'accord de sixte.

(1) Cette petite barre, nommée barre de *continuité*, ou de *prolongation*, placée sur deux ou plusieurs notes de la basse, signifie que les notes d'accompagnement de l'accord restent les mêmes, quelque soit le changement de notes à la basse, sauf l'exception du second nota ci-après. Lorsqu'elle se trouve placée sur plusieurs notes, sans être précédée d'un chiffre, elle indique l'accord parfait, sur la première de ces notes, lequel doit se prolonger sur les suivantes.

(2) Dans cette mesure, et autres cas semblables, quoique les notes de l'accord soient les mêmes, il faut cependant en changer la position dans la main droite, pour éviter les deux octaves de suite.



7. *Andante.*

HUITIÈME LEÇON

Accord de QUARTE et SIXTE, second RENVERSEMENT des ACCORDS PARFAITS MAJEURS et MINEURS

Cet accord se place sur la *dominante*, ou cinquième note du ton. Il s'accompagne de quarte juste, et de sixte majeure ou mineure, selon que le mode est majeur ou mineur. Il se chiffre par 6

4

Emploi de l'accord de quarte et sixte.

(2)

(2) On peut faire plusieurs accords sur une seule note, lorsque elle-ci est surmontée de plusieurs chiffres qui les indiquent, selon la manière dont ils sont placés sur les divers temps de la mesure.

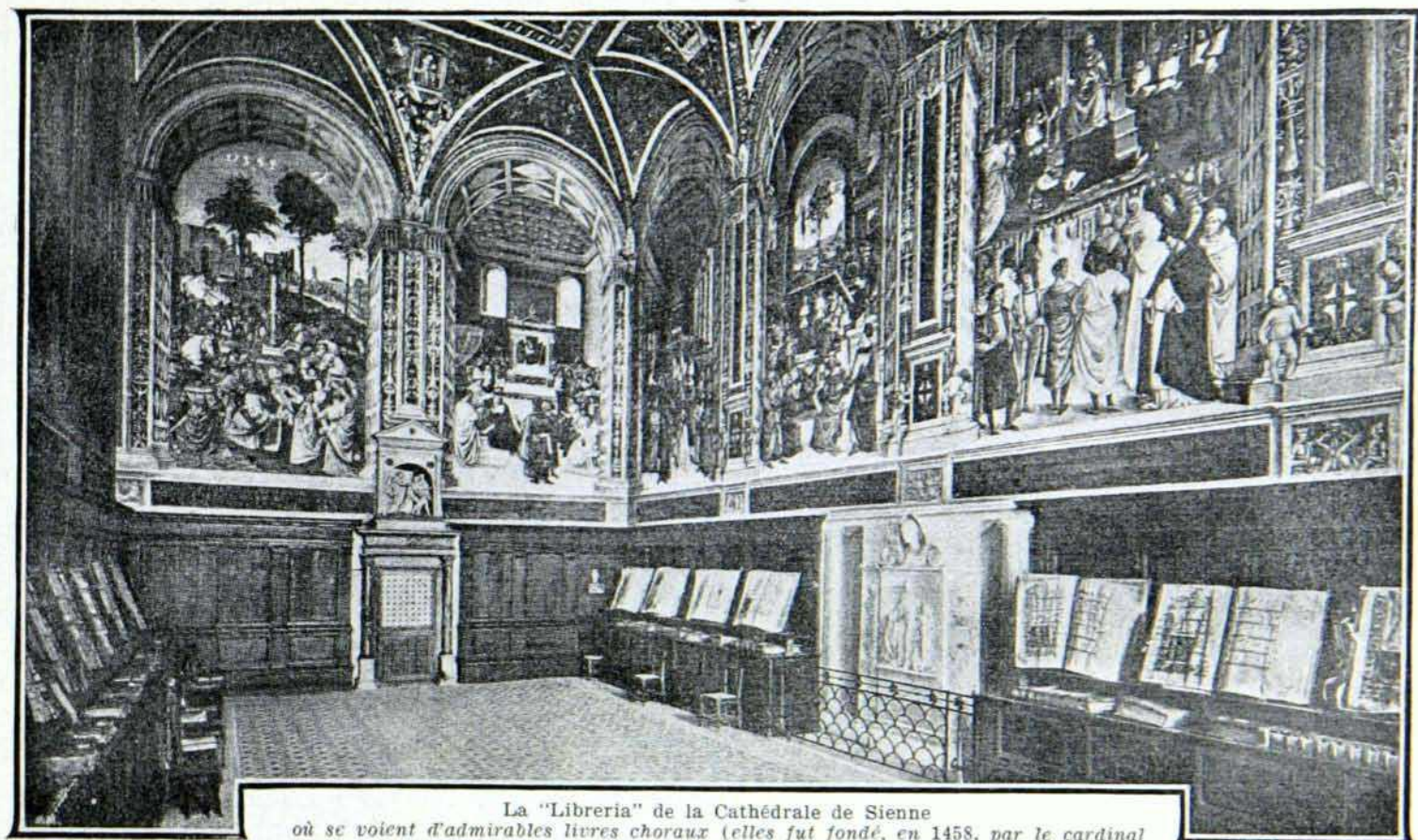
Exercices d'accompagnement sur cet accord.

8. *Mod^{to}*

9. *All^o giusto.*

10. *Mod^{to}*

NOTE.—Vu le grand nombre de questions qui me parviennent des personnes s'intéressant au cours d'Harmonie de "La Lyre", dorénavant il faudra adresser toute correspondance à: M. Henri Miro, 7, Ste-Catherine est, Studio No 7. Prix par leçon, 75c. Leçon privée, \$1.50.



La "Libreria" de la Cathédrale de Sienne où se voient d'admirables livres choraux (elles fut fondée, en 1458, par le cardinal Piccolomini, devenu le pape Pie II). Les peintures murales sont l'oeuvre du célèbre Pinturicchio.

La Musique Sacrée

Les événements qui ont transformé l'usage de l'ancienne musique sacrée dans les cérémonies de l'Eglise rappellent l'attention des artistes et du public sur cette forme si haute d'un art dont la tradition séculaire remonte, pour ses origines certaines, à l'art phonique de la Grèce classique.

Si vous avez visité la "douce" Sienne où le "si" sonne le plus harmonieusement sur ce piano humain qu'est la bouche de la femme italienne, vous aurez certainement admiré, à la cathédrale de cette ville, la *Libreria* qu'y fit, en 1458, adjoindre la famille siennoise du cardinal Eneas Sylvius Piccolomini, devenu le pape Pie II, pour y conserver les incomparables livres choraux que cette église possède. Certes, ces in-folios éblouissants, dont les miniatures sans rivales et les onciales sans nombre furent les chefs-d'œuvre de ce triumvirat de maîtres enlumineurs qui s'appelèrent Girolamo da Cremona, Liberale da Verona et Pellegrino di Mariano, ont assez de richesses sur leurs parchemins pour rivaliser, sur les pupitres où ils sont exposés, avec les fresques magiques qu'a peintes le Pinturicchio sur ces murs, comme un écrin d'or et d'outremer prodigués à l'honneur de ces merveilles scripturales.

Eh bien ! vous n'avez vu à Sienne que l'image magnifique d'un art plus admirable, et surtout plus ancien, qui s'appelle trop sévèrement l'art de la mélodie grégorienne. Bien qu'elles ne soient écrites qu'en livres choraux, à l'usage des moines, ces vieilles mélodies neumatiques n'en remontent pas moins à la musique grecque, qu'elles reproduisent, pour la plupart de ces motifs que les Gounod religieux écoutèrent à genoux et dont ils s'inspirèrent en créant tant de thèmes de leurs œuvres d'église et, même, de théâtre. Et si vous voulez connaître la compagnie des scribes, aussi savants que pieux, à qui nous devons la recherche de

ces documents inespérés de la musique grecque ou latine centonisée dans l'Antiphonaire de l'Eglise, il faut que vous frapiez à une de ces abbayes étrangères où les Bénédictins de la Congrégation de France se sont réfugiés pour y continuer, à l'ombre hospitalière de quelque ruine de leur vieil ordre, la codification de cette *Musica Sacra* qu'ils ont entrepris de reproduire, d'après les plus anciens manuscrits des bibliothèques les moins explorées de l'Europe. Dans un livre dont la lecture est trop ardue, j'ai essayé une *Introduction aux Mélodies Grégoriennes* avec quelques notes sommaires sur cette musique religieuse et son histoire vieille de bientôt vingt siècles ; et je demande la permission d'en résumer la thèse pénible par un dialogue plus facile que j'eus, au seuil d'une de ces abbayes bénédictines, avec un moine collaborateur de Dom Pothier à qui la science paléographique doit la transcription des neumes primitifs et presque indéchiffrables en notation moderne mise, par Guy d'Arezzo, dans la portée courante.

— Ah ! quel travail nous trace là ce cher prieur ! me disait ce moine.

— Un travail de benedictin ! répondis-je naturellement.

— Mais quelle bonne idée le bon Guy d'Arezzo a eue d'écrire sur des portées, avec des signes multiples, vers le XIIe siècle, cette musique sacrée que ses prédécesseurs avaient notée, sans lignes ni carrés, en simples caractères neumatiques et avec une virgule par-ci et une autre par-là, les deux se joignant quelquefois en accent circonflexe pour indiquer le neume ascendant et descen-

dant tout entier — le *gruppetto*, comme dit gentiment son hiéroglyphe transcritur Dom Pothier !

— Et savez-vous comment Dom Pothier est arrivé à trouver la clef de ces indéchiffrables neumes ?

— C'est simple comme bonjour ! Seulement il faut rendre à César ce qui n'est pas à Dom Pothier. Quand celui-ci écrivit, en 1879, les *Mélodies Grégoriennes d'après la tradition*, le chanoine Gontler, le père Lambillotte, Théodore Nizard et quelques autres rares savants l'avaient précédé dans l'aride interprétation des neumes rudimentairement déchiffrés et dans l'art rythmique du plainchant qui fut la partie où Dom Pothier triompha pleinement, sans rival. Dans cette explication hiéroglyphique des neumes, il faut faire une place d'honneur à M. Raillard, un ancien modeste vicaire du Gros-Cailhou, qui n'est descendu de son grenier que pour aller dormir au cimetière, après avoir fait tout au plus deux haltes à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Sur le bureau de l'Institut, cet érudit ignoré avait déposé une *Explication des Neumes* qui assurait définitivement la clef des caractères neumatiques, et un *Mémoire sur la restauration du chant grégorien* qui réglait, comme sur un vrai papier de musique, l'exécution plutôt déclamée que chantée de ces mélodies appelées *neumatiques* parce qu'un simple souffle, ou *pneume*, devait suffire à les chanter d'un trait rapide.

— Et dom Pothier survenant ?...

— Et dom Pothier survenant, avec un vrai génie de paléographe et d'artiste, leva, sur



*Parabole de la Paille et de la Poutre
(Evangiles) par Liberale da Verona*



*L'ascension de N.-S. Jésus-Christ
par Girolamo de Cremona*



*Le Baptême de Constantin
par Pellegrino di Mariano*

Reproduction de peintures extraites des livres choraux de la *Libreria Piccolomini* à la Cathédrale de Sienne

cette piste et avec la bande des chasseurs de manuscrits que Dom Guéranger lui prêta, l'antiphonaire de saint Grégoire tout entier. Les neumes ainsi découverts par la pléiade des savants qui s'appelleront, dans l'histoire de la paléographie sacrée: MM. Petit, Paulin, Blanc, Daujon, Lambillote, Nizard, Tesson, Coussemaker, Dufour, Gontier, Raillard, Dom Sauter, Dom Schubiger, Schlecht et Hesmerdorff, attendaient d'être interprétés en lecture courante dans les manuscrits qui nous restent, depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne. Survint Dom Pothier qui s'attacha à déchiffrer les manuscrits de Saint-Gall et autres lieux que la tradition faisait remonter au temps de Charlemagne. La découverte du fameux manuscrit de Montpellier venait de donner une confirmation bien inattendue à l'interprétation neumatique. M. Daujon avait rencontré là, par hasard, un manuscrit provenant de la biblio-

thèque de Troyes et contenant une notation double: la graphique neumatique de saint Grégoire-le-Grand, d'abord; et, au-dessous, le système scripturaire inauguré, au VI^e siècle, par Boèce, et comprenant les quinze notes des deux gammes vocales, entre les quinze premières lettres de l'alphabet. Avec cette deuxième clef, ce qui n'était que conjectures vagues devenait précision et fixait...

— La lecture des neumes ?...

— Est-ce à dire que Dom Pothier et ses élèves s'en tinrent à cette seule référence ? Leur travail consista surtout dans la reproduction photographique d'autant de vieux manuscrits qu'ils en purent découvrir, à Einsiedeln, à Oxford, à Madrid, à Paris, à Londres, partout où les richesses de tels antiphonaires manuscrits et inappréciés par leurs possesseurs, qui ne sauraient les lire, appellent nos Bénédictins de France qui

trouvent, chaque fois, dans l'uniformité de ces mêmes textes une preuve nouvelle de l'existence d'un antiphonaire original dont tous les autres, depuis le VI^e siècle, ne furent que des copies fidèles. La version authentique des mélodies grégoriennes ainsi trouvée et confirmée par deux cents photographies d'un texte — identiquement deux cents fois le même, — restait aux Bénédictins de Solesmes la charge d'élever, en un antiphonaire typique, le monument d'art et d'honneur que l'Eglise du VI^e siècle attendait de celle du XIX^e.

— Et le maître paléographe qui préside à ces compositions renouvelées des rudes primitifs ?...

— Oh ! celui-là, dès que la porte de l'atelier s'ouvre entre deux copies, il file à Rome, à Paris, à Madrid, à Londres, partout où il y a une maîtrise à former dans la phoné-



*Saint Martin déchirant son manteau
(sans nom d'auteur)*



*L'Assomption de la Vierge
par Liberale da Verona*



*Un Evêque aumônier
par Liberale da Verona*

Reproduction de peintures extraites des livres choraux de la *Libreria Piccolomini* à la Cathédrale de Sienne



tique même des temps de saint Grégoire et dans la tradition de la psalmodie primitive. C'est surtout le travail de reconstitution grégorienne d'après la tradition, qui demandait un artiste pour l'interpréter et un maître de volonté à toute épreuve pour l'exécuter. Dom Pothier a été et reste encore l'un et l'autre dans l'interprétation de la musique neumatique, d'après les trois ou quatre principes qu'il systématisa :

- 1° Sur les formes diverses données aux neumes, selon les époques et les pays;
- 2° Sur la genèse et les rapports de filiation de ces formes multiples;
- 3° Sur la valeur tonale des neumes;
- 4° Sur leur valeur rythmique.

Ces quatre points sont savamment exposés dans les *Mémoires Grégoriennes* publiées par Dom Pothier, à Tournay, en 1880. Leur commentateur les élucide encore mieux dans les divers fascicules de sa précieuse *Paleographie musicale* que les nouvelles difficultés de l'exode des Bénédictins de France à l'Etranger ne permettent plus de faire paraître qu'à des dates irrégulières. Et si, par hasard, revenu pour surveiller un instant les travaux de ses collaborateurs dans une de ces abbayes de l'exil, ce moine et ce maître vous permet aujourd'hui de le rechercher dans les groupes confondus de ses frères, ce n'est pas au quatre-vingt-dix-neuvième, mais au centième et dernier religieux du couvent que vous aurez finalement reconnu votre artiste, sous l'apparence quelconque d'un gros petit curé de campagne.

— Le révérendissime Dom Pothier ? avez-vous dit.

— Pour vous servir ! ajoute l'érudit bénédictin, vainqueur des Neumes et initiateur de la *Schola Cantorum*, avec un délicieux sourire de malin diable qui vous révèle aussitôt l'intelligence sournoise de cet impénétrable artiste encadrant, sous le capuce noir des fils de saint Benoît, un bel et puissant front de moine, à la manière antique.

C'est à l'abbaye de l'Agnafredda, sur le lac de Côme, que, pour leur art, et sans orgue de chœur, sont exilés les artistes que dirige Dom Pothier.

Boyer D'AGEN.

— o —

Les Instruments à Archet

LA TECHNIQUE DE JACQUES THIBAUD

Pour présenter l'analyse de la technique de Jacques Thibaud qui est bien, à l'heure actuelle, le plus éminent détenteur de la tradition française, nous ne pouvions nous adresser à plus autorisé que M. Marcel Chailley, son disciple direct, son collaborateur immédiat à l'Ecole Normale de Musique où il assure, en pleine conformité de vues avec le grand virtuose, la continuité de son enseignement.

N. D. L. R.

Entendons bien qu'il ne s'agit pas ici d'établir une méthode nouvelle, mais de mettre en lumière quelques traits principaux de la technique selon Thibaud.

Le souci constant de tout violoniste, qu'il soit débutant ou artiste accompli, doit être le parallélisme absolu de l'archet par rapport au chevalet, les crins passant toujours au même endroit de la corde, sans aucune déviation, ni vers le chevalet, ni vers la touche.

L'importance capitale que Thibaud attache à ce principe fondamental, et la discipline qu'il s'impose lui-même à ce sujet, nous montrent nettement l'un des éléments de sa sonorité pure, claire et moëlleuse.

Ce parallélisme dépend en grande partie de l'angle sous lequel le violon est placé, afin

que l'archet puisse atteindre la corde, du talon à la pointe, sans aucune tension du bras droit, et surtout sans avancement de l'arrière-bras en arrivant au talon.

L'élévation du bras, considéré comme "poids mort", n'a rien de commun avec l'horrible saillie du coude, justement proscrite, mais elle est en opposition absolue avec le procédé antédiluvien et barbare du "livre sous le bras", et permet de dégager le poignet au talon, en donnant à tout l'archet une direction horizontale facilitée aussi par l'équilibre du corps bien appuyé à gauche.

Ce premier équilibre admis comme base essentielle, je voudrais analyser séparément quelques détails de bras droit, et ensuite de main gauche.

Archet. — La tenue de l'archet, d'une importance capitale, donne lieu aux remarques suivantes :

Pouce arrondi, la phalange très mobile, et la baguette placée entre la 1re et la 2e phalange de l'index.

De même que pour la main gauche la position est vérifiée par la possibilité de placer correctement le petit doigt, de même ici, le petit doigt, sans aucune tension, doit pouvoir se placer sur l'arête supérieure de la baguette.

L'articulation des phalanges de la main droite doit faire l'objet d'une étude trop souvent négligée.

C'est une véritable technique des doigts qui vient s'ajouter à celle du poignet et se combiner avec celle-ci.

J'insiste sur les mots "ajouter" et "combiner", car nombreux sont les cas où j'ai remarqué une propension à remplacer le mouvement du poignet par celui des doigts ou à employer un poignet assez souple en laissant les doigts inertes.

Point essentiel : Le poignet doit être toujours "suspendu" au bout de l'avant-bras.

Pour obtenir cette suspension, on donne à l'arrière-bras, (qui doit être par sa position, le soutien de cet avant-bras et du poignet) une mobilité extrême dans le sens vertical, afin qu'il puisse toujours, même avec la plus grande rapidité, modifier son élévation suivant le niveau de la corde à atteindre.

Main gauche. — On a parfois contesté et même proscrit l'emploi du coussin ! A mon sens, il est indispensable au relèvement du violon qu'il maintient en évitant de le laisser glisser vers le menton ; de plus, il évite toute contraction de l'épaule gauche et permet le renversement du bras sans aucun effort.

La pose de la main, qui peut, et doit même, varier légèrement suivant la conformation de chaque exécutant, s'obtient facilement en cherchant la place du pouce d'après la longueur du 4° doigt, la main devant s'allonger sous le manche et le pouce s'avancer d'autant plus que le petit doigt est plus court.

La main et l'avant-bras gauches doivent former une ligne parfaite, le poignet ne présentant jamais la moindre "cassure". On n'a pas de peine, ainsi, à obtenir une absence complète de raideur, et à éviter la terrible contraction, cause habituelle de la "crampe" si souvent déplorée.

Ceci établi, le mouvement des doigts doit provenir uniquement des phalanges, sans aucune répercussion, soit dans le poignet, soit dans le bras. Le vibrato devient ensuite facile et souple, l'extrémité du doigt formant pivot, et le balancement étant assuré par la liberté absolue du poignet.

Double cordes. — Les doubles cordes, chez Thibaud, sont particulièrement chantantes et sans le moindre heurt dans le déplacement de la main.

Pour rechercher ce résultat, en prenant les tierces comme exemple, trois éléments de travail se présentent :

- 1° Le battement et l'indépendance des doigts ;

- 2° Le déplacement de la main, d'une position à une autre ;

- 3° Le changement de cordes.

Ex. : La gamme de do maj. peut se travailler ainsi :



A cet exemple, j'ai ajouté la notation de la note de glissement ou doigt conducteur, destiné à éviter tout mouvement brusque de la main et même de l'archet dans le passage des cordes.

Dans une gamme en tierces, le mouvement de la main doit être continu sans jamais constituer une manière d'escalier de deux en deux positions.

Thibaud, très partisan des octaves ordinaires travaillées aussitôt que possible, redoute toujours l'étude prématurée des octaves doigtées.

En effet, celles-ci faisant porter simultanément la main sur deux positions, sont remarquables pour une technique déjà solide, mais présentent un réel danger pour l'équilibre d'une main encore peu expérimentée.

* *

La technique de Jacques Thibaud présente cette particularité d'apparaître rarement en tant que technique, d'abord en raison d'un art qui suffit à capter toute l'attention des auditeurs, ensuite parce qu'elle est essentiellement musicale et que traits, doubles notes, détaché, sautillé, harmoniques, sont exécutés avec une souplesse telle, qu'ils s'incorporent à l'ensemble de l'interprétation sans jamais donner la moindre impression d'effort ou de difficulté vaincue.

On l'a vue, cette technique obéit à un certain nombre de directives constantes.

Combien de fois avons-nous entendu les admirateurs du grand artiste exalter ses dons exceptionnels et, pourrait-on dire, uniques ? Ceci est l'évidence même, mais il serait absolument injuste de ne pas rendre hommage à sa science sans laquelle tous ces dons n'auraient pu donner leur plein résultat.

C'est ce que j'ai tenté de faire dans cet exposé succinct de quelques-uns de ses principes. Ceux-ci, dans l'application, donnent lieu à un dévouement indéfini qui ne saurait avoir sa place ici.

Marcel CHAILLEY.

— o —

Le talent merveilleux de Mendelssohn

Personne ne peut douter du génie de Mendelssohn en écoutant sa musique si harmonieuse et si expressive.

Ils sont peu nombreux les musiciens qui, dans leur jeunesse, ont pu composer des poèmes aussi charmants que l'"Ouverture de la Nuit d'été" et le "Rêve du Soir", et dans leur âge mûr, des œuvres aussi parfaites que les oratorios "Elijah" et "St-Paul".

Ses mélodieuses "Chansons sans paroles" sont jouées dans toutes les familles et provoquent partout une vive admiration. Dans toutes ses actions, ce grand musicien agissait toujours de manière que l'on put dire de lui : "Mendelssohn est un vrai gentilhomme."

Sa musique est caractéristique et elle s'élève à des hauteurs sublimes que peu ont atteintes avant et après lui.

Lorsque le public entendit pour la première fois ces sons suaves et cadencés, il fut frappé de ce génie musical et ce fut avec le plus grand enthousiasme qu'il accueillit sa musique dans la suite.



Le Violoncelle

Le violoncelle, un des éléments les plus riches de l'orchestre, base indispensable du quatuor, est indissolublement lié à la famille des instruments à cordes.

C'est à tort qu'on en attribue l'invention au père Tardieu, de Tarascon, qui vivait pendant le XVIII^e siècle. Les premiers authentiques, sortis de chez Amati, Gaspardo da Salo, Magni, datent de 1550 à 1600. Ils sont actuellement très rares. Cet instrument, longtemps méconnu, fut la proie de bien des haines, comme son cadet le violon, d'ailleurs. Les partisans des violes allaient jusqu'à rimer des épigrammes contre les envahisseurs. Ce pauvre violoncelle servit longtemps à jouer des basses continues dans l'accompagnement des sonates de violon et des chants d'églises. Il était un peu plus grand qu'aujourd'hui, mais pareillement accordé. On perçait la table du fond d'un trou, dans lequel on passait une cordelette qui servait à soutenir l'instrument autour du cou lorsqu'on en jouait en suivant les processions. On comprendra sans peine, que les exécutions aient dû s'en ressentir. Néanmoins, lorsqu'on eut entendu ses sons tour à tour nobles et passionnés, il fallut bien le reconnaître supérieur; et il triompha tout de même. Après lui avoir abandonné les laissés pour compte de l'accompagnement, on lui fit les honneurs mérités d'une partie spéciale. Il fut enfin construit avec génie par Diuffoprugcar, Amati, Cappa, Grancino, Rugger, Montagnana, Guarneri et enfin Stradivari qui lui donna ses proportions actuelles, que voici :

Longueur totale du corps, 0m,750; longueur du haut au milieu des *ff*, 0m,400; largeur du haut, 0m,340; largeur du milieu des *C*, 0m,240; largeur du bas, 0m,440; Longueur de l'ouverture des *C*, 0m,170; hauteur des éclisses du haut, 0m, 118; hauteur des éclisses du milieu, 0m,118; hauteur des éclisses du bas, 0m,119.

Ajoutons en passant quelques détails sur l'archet. Ce fut d'abord quelque chose qui ressemblait à l'arc pour lancer les flèches, bois cintré tendant une mèche de crins. Son aspect rappelle la lettre *D* un peu aplatie. Ce ne fut, malgré ce procédé grossier, qu'au commencement du XVII^e siècle qu'on adopta une crémaillère pour tendre plus ou moins de crins. Au commencement du XVIII^e siècle, on substitua à ce système encore bien primitif le bouton et la vis. Tartini perfectionna beaucoup l'archet; enfin Tourte en trouve le véritable gabarit, lui donne sa dimension actuelle de 0m,720; il fixe la mèche pour qu'elle se maintienne absolument à plat et ne risque plus de se tortiller; il reconnaît que, seul, le bois de Fernambouc remplit les conditions d'élasticité et de résistance parfaites, et c'est en effet le seul en usage depuis lors; il invente la virole qu'il adapte à la hausse, et vend ces "archets à recouvrement" 36 francs (\$7.20 de notre monnaie) sans ornements, et, ornés, jusqu'à 12 louis de 24 livres. Il n'eut pas son égal, et ses archets sont rares, recherchés comme les instruments de Stradivari.

On paye aujourd'hui un archet de Tourte jusqu'à 300 francs (\$60.00). Vuillaume, autre luthier fort habile, qui inventa la hausse fixe, établit la formule mathématique des contours et de la courbure dans les archets de Tourte, qui n'employait aucun moyen mécanique pour calibrer les diamètres; et Vuillaume trouva qu'ils coïncidaient tous, ce qui prouve l'habileté inouïe et le coup d'œil merveilleux de Tourte.

Revenons maintenant au violoncelle, et voyons quels sont les moyens dont dispose ce noble et expressif instrument. Ses cordes, dont les deux plus graves sont fixées, sont

accordées ainsi: *la, ré, sol, do* (clé de *fa*). Il peut monter environ jusqu'au *la* (clé de *sol*, deuxième ligne).

(Il faut mentionner, à propos de la clé de *sol*, qu'il existe pour le violoncelle une confusion. Il était de tradition, lorsque la clé de *sol* succédait à la clé de *fa*, que les sons écrits devaient se jouer une octave plus bas.

Cette convention purement arbitraire fut une source de nombreuses erreurs; pour éviter toute méprise, il est plus sûr de faire précéder de la clé d'*ut* la clé de *sol*, dont les notes gardent alors leur signification réelle. Cette remarque est très importante pour l'exécution de la musique ancienne.)

Le doigté du violoncelle est moins régulier que celui du violon ou de l'alto. La raison en est aisée à comprendre. Les cordes du violoncelle sont du double plus longues que celles du violon; il en résulte que les écarts sont nécessairement beaucoup plus grands. Alors que, dans le violon ou l'alto, les doigts peuvent atteindre la quinte sans changer de position, il leur est impossible, dans le violoncelle, de dépasser la tierce majeure.

Il en résulte nécessairement que la main ne peut conserver la même position pour exécuter une gamme, exception faite pour celles dont chaque intervalle de quarte contient une corde à vide: *ut, sol, fa, si* bémol. Les autres exigent plusieurs déplacements de la main.

Autre différence avec le violon et l'alto: le doigté n'est pas le même pour la gamme chromatique; jamais un même doigt ne peut servir par deux sons consécutifs.

Comme il y a invariablement six degrés chromatiques entre une corde à vide et la suivante, quelle que soit l'orthographe adoptée, on emploie un doigté uniforme: 0123123, 0123123, etc.

La dernière particularité est l'emploi du pouce comme silet mobile, ce qui s'indique graphiquement par le signe *Q*. Ce procédé est en usage en particulier dans le registre élevé et surtout pour produire les sons harmoniques.

A part ces restrictions caractéristiques, les ressources de l'instrument sont les mêmes que toutes celles dont dispose sa famille, c'est-à-dire qu'il peut jouer arco ou pizzicato; ce dernier mode d'exécution ne risque pas à être employé dans le registre élevé, vu la longueur de la corde.

Les trilles, notes répétées, trémolos sur une note ou sur deux, les arpèges, les gammes, sont d'une exécution facile et d'un excellent effet. Les doubles cordes sans corde à vide sont à éviter; les tierces majeures, les quarts justes et augmentées, les quintes diminuées, demandent des précautions. Les septièmes ne sont faisables qu'avec une corde à vide, c'est-à-dire qu'on n'en peut faire que six.

Les intervalles plus grands que l'octave sont impossibles, à moins d'une corde à vide. Les triples cordes peuvent se réaliser avec deux à vide, une à vide, ou point du tout; en tout cas, il faut proscrire celles qui comporteraient un intervalle de septième. Les quadruples cordes sans aucune corde à vide sont rarement employées, mais cependant faisables. On peut soutenir un son ou deux dans des triples ou quadruples cordes.

Les sourdines modifient avec succès le timbre du violoncelle. Sa première apparition, très heureuse, date de la *Symphonic pastorale*.

Les sons harmoniques sont d'un timbre excellent. On peut les produire:

Soit sur une corde à vide;
Soit en employant le pouce comme silet mobile. Dans ce cas, la quarte effleurée est le meilleur et plus simple doigté; il est d'ailleurs à peu près le seul praticable sur l'instrument, à cause de l'écartement des doigts.

A l'orchestre, il y a avantage pratique à

remplacer ces sons harmoniques par des sons réels avec sourdines aux violons, les timbres se ressemblant jusqu'à se confondre.

Handel et Bach commencèrent à confier au violoncelle des parties spéciales; mais c'est Beethoven qui l'affranchit définitivement du fâcheux: *Col Basso*.

Le timbre du violoncelle a toutes les qualités de la voix de l'homme: chaud et pénétrant dans le registre élevé, noble et onctueux dans le médium, imposant et austère dans le grave.

Cet instrument offre des ressources presque aussi variées que le violon. Il décrit à merveille la volupté, la douleur, la méditation, la majesté, le mystère. Son timbre se marie avec la clarinette, le basson, l'alto, le cor, en des effets variés et également heureux. Lorsqu'il réalise la partie la plus grave de l'harmonie, sans les contrebasses, la sonorité est pleine, ronde, balancée, pure. On voit qu'il dispose de qualités expressives vraiment innombrables.

Aussi, les maîtres ont-ils souvent écrit soit pour lui seul, soit pour lui et ses inséparables, sous forme de quatuors, trios, etc. Handel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms, Franck, sont les plus illustres, mais non les seuls qui lui ont consacré d'admirables œuvres.

Enfin, parmi les virtuoses qui ont tant fait pour sa gloire, citons, sous Louis XIII, Maugars, célèbre aussi par ses démêlés avec Richelieu; sous Louis XIV, Hotman; le père André à qui J.-J. Rousseau a consacré un vif éloge; Sainte-Colombe, élève de Hotman, qui mit en usage les cordes filées; Marin Marais, Forqueroy, violiste de la chambre du Roy; Frascicello, le premier qui ait joué des soles, et semble avoir inventé le doigté du pouce, à en juger par ses études; Vaudine, basse continue de Corelli; Berteau, aussi célèbre par son talent que par son goût fâcheux pour le vin, triste rapprochement chez un homme qui a l'honneur d'être un artiste: il mourut d'ailleurs de piteuse façon. Il avait l'habitude, en entrant dans un salon pour y jouer, de demander de la colophane, — lire: une bouteille et un verre. C'est lui qui, jouant un jour chez un ambassadeur, en recevant 8 louis et ne s'estimant pas suffisamment payé, donna la somme au cocher chargé de le reconduire. Mis au courant de l'aventure, et ayant compris la leçon déguisée, l'ambassadeur remit la fois suivante à l'ivrogne-virtuose 16 louis; cette fois, le cocher ne reçut rien: payé double, disait Berteau, au dernier voyage.

Parmi les gloires plus pures, Dupont, célèbre par son talent et sa méthode, faillit avoir une mésaventure avec Napoléon. Tandis qu'il jouait une après-midi à la Malmaison, l'empereur arrive tout botté, l'écoute, et, lorsqu'il a fini, lui demande: "Comment faites-vous pour jouer de ça?" tout en lui arrachant, avec sa vivacité coutumière, l'instrument des mains, et se mettant en devoir de l'éperonner de son mieux.

Le malheureux Dupont, voyant son merveilleux Stradivarius, que Franchomme acheta plus tard 25 000 francs (\$5,000.00), prêt à être pourfendu, poussa un: "Sire!" tel que Napoléon lui rendit son violoncelle et laissa là ses études.

Il faut encore nommer Romberg, illustre, et, comme Bach, d'une innombrable famille de musiciens; Strassny, très influent aussi, a écrit d'exquis duos, pas assez connus; Levasseur et Baudiot, auteurs de la méthode adoptée en 1802 par le Conservatoire; Dotzauer avec ses grandes études; Hainl, qui remplaça à l'Opéra et à la Société des concerts, Habeneck; Norblin, du quatuor Baillet; enfin, plus récemment, Delsart, Haussmann, Klengel, Hugo Becker, Gérardy, Pablo Casals.

On voit, par tous ces noms glorieux, la place importante que le violoncelle occupe dans l'histoire des instruments.

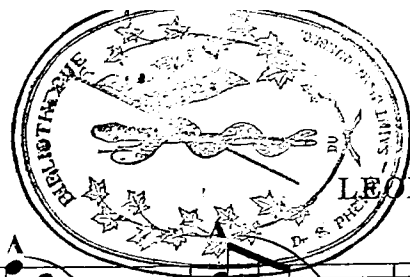
PHILIPPE MOREAU.

ITALIANA

Tarantelle

15

Vivace M.M. 144



LEON P. BRAUN

PIANO

ff

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with various fingerings (e.g., 2 3 1, 2 3 4, 5 4 3 2 1 2, 5 4 3 2 1 4, 3 4 3 2 1 2). The bass staff provides a harmonic accompaniment. Performance markings include *rall.* and *a tempo mf*.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with fingerings like 2 3 4 and 5 4 3 2 1 2. The bass staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with fingerings such as 3 2 1 2 3 4 and 5 4 3 2 3 4. The bass staff continues the accompaniment. A performance marking of *rit.* is included.

Fourth system of musical notation. The treble staff begins with a *Tempo I* marking. It includes dynamic markings *f cresc.*, *sf*, and *mf*. The bass staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with fingerings like 3 5 4 and 3. The bass staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff includes fingerings such as 3 4, 3, 3 4 2, and 1. The bass staff continues the accompaniment. Performance markings include *rit.* and *a tempo*.

L'istesso tempo

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4, indicated by the tempo marking "L'istesso tempo".

- System 1:** The right hand begins with a triplet of eighth notes (3 5 3 2 3 2) and continues with eighth-note patterns. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *V*.
- System 2:** The right hand features a descending eighth-note scale (5 4 3 2 1) and other eighth-note figures. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *ff*.
- System 3:** The right hand has a series of eighth-note runs with accents (^). The left hand plays eighth notes. Dynamics include *sf*, *sf*, *ff*, and *ff energico*.
- System 4:** The right hand continues with eighth-note patterns and accents. The left hand plays eighth notes. Dynamics include *sf*.
- System 5:** The right hand features a series of eighth-note runs with accents. The left hand plays eighth notes. Dynamics include *cresc.* and *ff*.
- System 6:** The right hand has a triplet of eighth notes (3) and other eighth-note figures. The left hand plays eighth notes. Dynamics include *rit.* and *mf*. The tempo marking "a tempo" appears above the system.

The piece concludes with a final measure in the right hand, marked with a fermata and a final chord.

Italiana

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

- System 1:** Features a treble clef with a 3-measure phrase and a bass clef with a 3-measure phrase. The music is in a 3/4 time signature.
- System 2:** Continues the melody in the treble clef. The bass clef has a *rall.* (rallentando) marking followed by a *ff* (fortissimo) marking and a *a tempo* marking. The system ends with a double bar line.
- System 3:** Labeled "Tempo I". The treble clef has a *mf* (mezzo-forte) marking. The system ends with a double bar line.
- System 4:** Continues the melody in the treble clef. The bass clef has a *mf* marking. The system ends with a double bar line.
- System 5:** Continues the melody in the treble clef. The bass clef has a *mf* marking. The system ends with a double bar line.
- System 6:** Continues the melody in the treble clef. The bass clef has a *sf* (sforzando) marking. The system ends with a double bar line.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The final system ends with a double bar line.

Noël

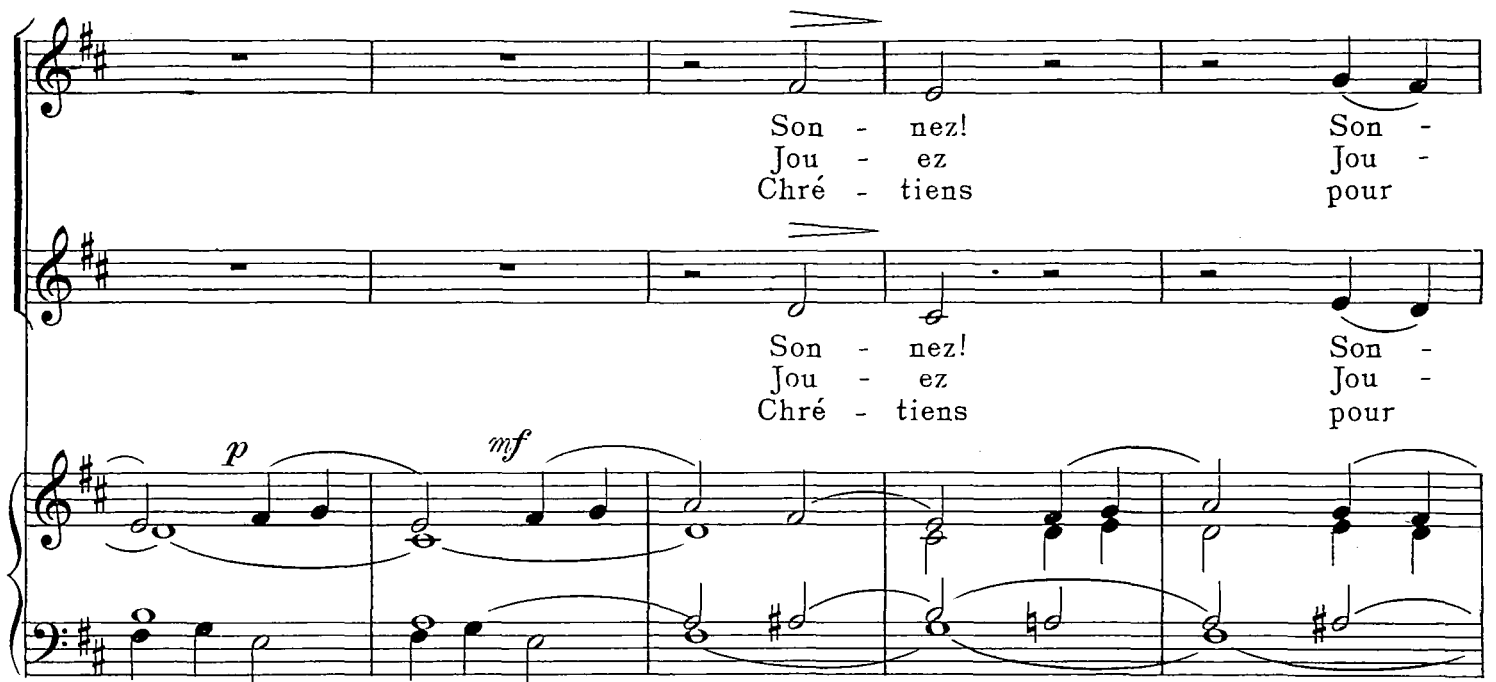
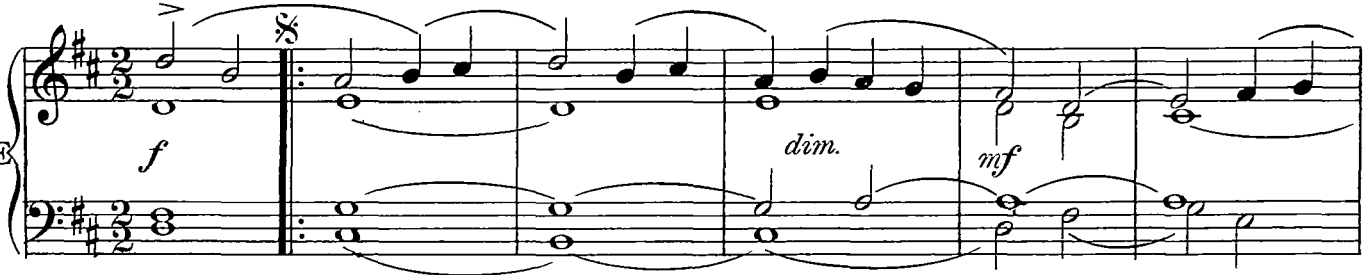
19

pour Choeur à 2 voix égales (S. A.)

Allegretto $\text{♩} = 76$

P. CHASSANG

ORGUE



Son - nez! Son -
Jou - ez Jou -
Chré - tiens pour

Son - nez! Son -
Jou - ez Jou -
Chré - tiens pour



nez! dans vos clo - chers go - thi - ques
ez sur vos pi - peaux rus - ti - ques
nous il est dans cet - te cré - che,

nez! dans vos clo - chers go - thi - ques
ez sur vos pi - peaux rus - ti - ques
nous il est dans cet - te cré - che,

Puis - sants ai - rains Clo - ches, son -
 Joy - eux ber - gers Jou - ez, jou -
 Le - doux Sau - veur Le - doux Sau -

nez! Puis - sants ai - rains, clo - ches, son - nez! -
 ez, Joy - eux ber - gers, vos plus beaux airs! -
 veur, Chré - tiens, chré - tiens, l'en - fant di - vin! -

Solo
 An - ges saints di -
 Dans les cieux vi -
 E - lo - quents, son -

f

Tutti f

Ho - san -
Ho - san -
Ho - san - ,

- tes vos can - ti-ques. Ho - san - na! Ho -
- brent les can - ti-ques. Ho - san - na! Ho -
- re - gard nous pré-che. Ho - san - na! Ho -

- - - na! Ho - san - na pour le Nou-veau-
- - - na! Joi - gnez - vous aux pi - eux con-
- - - na! Que ja - mais ce ne soit en

san - - na! Ho - san - - na pour le Nou-veau-
san - - na! Joi - gnez - - vous aux pi - eux con-
san - - na! Que ja - - mais ce ne soit en

né! O Dieu si grand, si cha - ri - ta - ble!
certs! Chan - tez le Dieu né dans l'é - ta - ble,
vain! Il est le Roi de la na - tu - re,

né! O Dieu si grand, si cha - ri - ta - ble!
certs! Chan - tez le Dieu né dans l'é - ta - ble,
vain! Il est le Roi de la na - tu - re,

Tu viens naître dans une étable,
Chan-tez le Roi si cha-ri-ta-ble,
Et pour sau-ver sa créa-tu-re,

And.

Pour de-ve-nir mon pro-tec-teur,
Joy-eux ber-gers, chan-tez en chœur!
Il de-vient l'hom-me de dou-leur.

Je t'a-do-re dans tes lan-ges,
A-do-rez-le dans ses lan-ges,
Don-nons-lui tou-te no-tre â-me,

cresc.

Je te chan - te a - vec les An - ges. Gloi - re - à
 Et chan - tez a - vec les An - ges. Gloi - re - à
 Et chan - tons le coeur en flam - me: Gloi - re - à

Je te chan - te a - vec les An - ges -
 Et chan - tez a - vec les An - ges. } Gloi - re à
 Et chan - tons le coeur en flam - me: }

slargando

toi, di - vin Ré - demp - teur!
 toi, di - vin Ré - demp - teur!
 toi, di - vin Ré - demp - teur!

slargando

toi, di - vin Ré - demp - teur!

slargando *f* Pour finir

rit.

Ho - san - na! Gloire au Ré - demp - teur!

rit.

Ho - san - na! Gloi - re au Ré - demp - teur!

The Sleigh-Ride.

GALOP.

What a jolly crowd are we,
Dashing o'er the snow,
While the jingle of the bells
Makes music as we go.

INTRO.
Con Spirito.

PAUL DUCELLE, Op. 16, No 8.

SECONDO.

Intro section, marked *mp* (mezzo-piano). The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Tempo di Galop.

First section of the Galop, marked *mf* (mezzo-forte). The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Second section of the Galop. The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Third section of the Galop. The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The section includes a *rit.* (ritardando) marking and a *f a tempo* (f marcato a tempo) marking.

Fourth section of the Galop. The music is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

The Sleigh-Ride.

GALOP.

What a jolly crowd are we,
Dashing o'er the snow,
While the jingle of the bells
Makes music as we go.

INTRO.
Con Spirito.

PAUL DUCELLE, Op. 16, No 8.

PRIMO. *mp*

Tempo di Galop.

mf

sempre staccato

rit. *f a tempo*



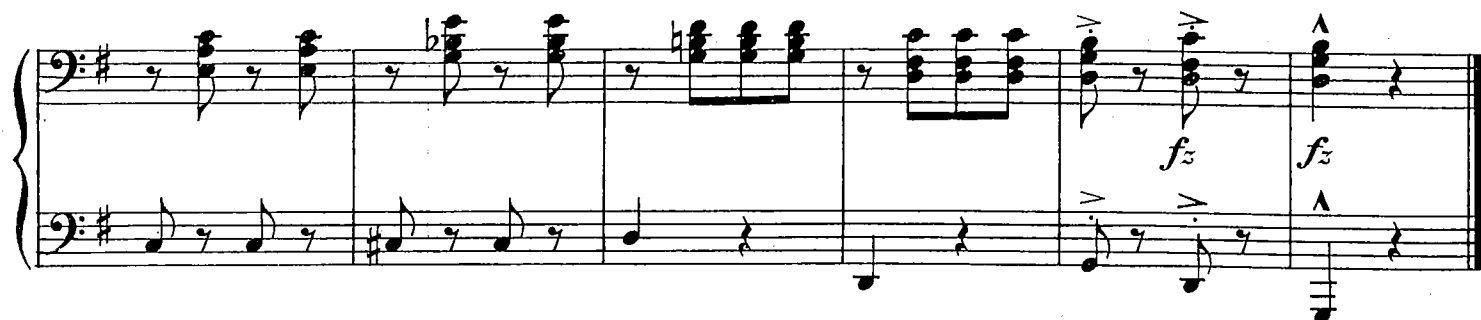
First system of musical notation, measures 1-6. The key signature is one sharp (F#). The music is written for a single melodic line. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 2-6 contain various eighth and sixteenth note patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (>).

Second system of musical notation, measures 7-12. Measures 7-8 are marked *fz* (forzando). Measure 9 is marked *f* (forte). The system includes a repeat sign between measures 9 and 10. Fingerings and accents are present throughout.

Third system of musical notation, measures 13-18. Measures 13-14 are marked *fz*. Measure 15 is marked *f*. The system includes a repeat sign between measures 15 and 16. Fingerings and accents are present throughout.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. Measures 19-20 are marked *fz*. Measure 21 is marked *f*. The system includes a repeat sign between measures 21 and 22. Fingerings and accents are present throughout.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. Measures 25-26 are marked *fz*. Measure 27 is marked *f*. The system includes a repeat sign between measures 27 and 28. Fingerings and accents are present throughout.



First system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains six measures of music. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains six measures of music. The system is marked with a '3' and a '2' above the first measure of the upper staff, and a '4' and a '1' above the first measure of the lower staff. The system is marked with a '3' and a '2' above the fourth measure of the upper staff, and a '2' and a '3' above the fourth measure of the lower staff. The system is marked with a '3' above the fifth measure of the upper staff, and a '2' above the fifth measure of the lower staff.

Second system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains six measures of music. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains six measures of music. The system is marked with a '4' and a '3' above the second measure of the upper staff, and a '3' above the second measure of the lower staff. The system is marked with a '3' above the third measure of the upper staff, and a '3' above the third measure of the lower staff. The system is marked with a '2' and a '3' above the sixth measure of the upper staff, and a '2' above the sixth measure of the lower staff.

Third system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains six measures of music. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains six measures of music. The system is marked with a '1' and a '4' above the first measure of the upper staff, and a '1' above the first measure of the lower staff. The system is marked with a 'rit.' (ritardando) below the first measure of the lower staff. The system is marked with a 'f a tempo' (f marcato a tempo) below the third measure of the lower staff. The system is marked with a '3' above the fifth measure of the upper staff, and a '3' above the fifth measure of the lower staff.

Fourth system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains six measures of music. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains six measures of music. The system is marked with a '3' above the fifth measure of the upper staff, and a '3' above the fifth measure of the lower staff. The system is marked with a '1' above the sixth measure of the upper staff, and a '5' above the sixth measure of the lower staff.

Fifth system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains six measures of music. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains six measures of music. The system is marked with a '3' and a '2' above the third measure of the upper staff, and a '3' above the third measure of the lower staff. The system is marked with a '1' and a '2' above the fifth measure of the upper staff, and a '1' above the fifth measure of the lower staff. The system is marked with a 'fz' (forzando) below the fifth measure of the lower staff. The system is marked with a 'fz' below the sixth measure of the lower staff.

Sarabande.

Andante.

J. S. BACH.

10.

Andante.

p *mf* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p*

J.S. BACH.



JOUR DE L'AN

CHOEUR à 2 voix égales

Paroles de
GUSTAVE CARLET.

Musique de
FRED. WACHS

Allegretto

PIANO.

CHOEUR.

REFRAIN

Sa - lut, nouvelle an - né - e! Puis - se - tu, for - tu - né - e, E - xau - cer les sou - haits - de

Sa - lut, nouvelle an - né - e! Puis - se - tu, for - tu - né - e, E - xau - cer les sou - haits - de

notre jeu - ne cœur, A notre excellent Père A no - tre bonne Mère, Ac - cordez sur la

notre jeu - ne cœur, A notre excellent Père A no - tre bonne Mère, Ac - cordez sur la

ter - re Grâ - ce, longs jours, san - té, bon - heur.

ter - re Grâ - ce, longs jours, san - té, bon - heur.

Tempo



1^{er} COUPLET. Moderato.
1^{er} Solo
 En - fants, que l'on s'ap - prê - te Dans un jo - yeux é - lan, Chan - tons nos airs de

2^{me} Solo
 fê - te, Voi - ci le jour de l'An Au - pres de no - tre Pè - re Con - rons vite en ce Me - re,

AU CHOEUR
 jour Que sa fa - mille en - tiè - re Lui dise a - vec a - mour Sa -

1^{er} Tempo
f

1—Enfants, que l'on s'apprête
 Dans un joyeux élan,
 Chantons nos airs de fête,
 Voici le jour de l'An
 Auprès de notre Père
 Mère
 Courons vite en ce jour
 Que sa famille entière
 Lui dise avec amour:

2—Seconde Providence,
 Au pauvre, à l'orphelin,
 Vous donnez en silence
 Et l'asile et le pain;
 Du vieillard qui soupire
 Vous apaisez l'émoi,
 Avec un doux sourire,
 Un mot de votre foi:
 Au chœur:

CHOEUR

Salut, nouvelle année !
 Puisse-tu fortunée,
 Exaucer les souhaits de notre jeune cœur,
 A notre excellent Père,
 A notre bonne Mère,
 Accorder sur la terre
 Grâce, longs jours, santé, bonheur.

3—Gloire à votre sagesse,
 A votre charité,
 L'enfance et la vieillesse
 Chantent votre bonté;
 Que l'Ange de la lumière
 Qui préside à vos ans
 Offre à Dieu leur prière
 Comme un céleste encens:
 Au chœur:

4—Que Jésus vous conserve
 A notre vif amour,
 Et du malheur préserve
 Ce paisible séjour.
 Qu'il habite en notre âme,
 Seul éternel trésor,
 Comme une pure flamme
 Dans une lampe d'or:
 Au chœur:



Le Piano et la Musicalité de l'Enfant

Par E. JACQUES DELCROZE

Nous donnons ici le corps de l'intéressante conférence de Jacques Dalcroze, adressée "aux mères de famille", et qui fixe à merveille un système d'enseignement cohérent autant qu'attrayant. Dans son exorde que nous résumons faute de place, l'éminent pédagogue et artiste pose ce principe essentiel qu'il faut confier l'éducation de la jeunesse à des maîtres qui l'ont étudiée et observée sans lisières ni préjugés, et se sont rendu compte de l'évolution énorme, aisément fractionnée en plusieurs stades, qui s'accomplit chez l'enfant entre le premier âge et l'adolescence.

Quiconque a poursuivi longuement cette étude, tâtonné, expérimenté des méthodes nouvelles "sent peu à peu le vérité s'infiltrer lentement en son esprit, goutte à goutte, et finit par adopter le seul principe qui, selon moi, doit régir toute méthode d'éducation infantine: c'est-à-dire le fractionnement de l'enseignement en éléments divers dont chacun est plus particulièrement destiné à être enseigné à une période précise du développement physique de l'enfant. Les éléments doivent être soigneusement classés et la besogne de l'éducation est de trouver une façon logique de les incorporer et, selon l'expression de Montaigne, de les attacher à l'âme enfantine."

* *

Lorsque l'enfant a atteint l'âge de 7, 8 ou 9 ans, la maman s'écrie: "Voici le moment d'entreprendre l'étude de la musique!" Les raisons qui déterminent souvent la décision de la maman sont à choisir entre les suivantes: "1° le piano se rouille; une occasion se présente de le dérouiller; 2° Nous n'avons pas de piano; la nécessité de commencer l'éducation musicale de l'enfant décidera papa à en acheter un; ça fait bien dans le salon...; 3° L'enfant commence à devenir fatigant avec ses questions et son exubérance, le piano sera mon reposoir; 4° La petite "Chose" vient de commencer à étudier le piano, mon enfant ne doit pas se laisser distancer par elle!"... Il est à remarquer, en outre, que chacune des raisons que je viens d'énumérer, raisons qui justifient la nécessité de commencer les études musicales, est intimement liée à l'idée du piano. (instrument à clavier et à cordes, droit ou à queue, et toujours avec pédales, appelé jadis *pianoforte* parce qu'il était joué tantôt "forte" tantôt "piano" et simplement dénommé aujourd'hui "piano", parce qu'on le joue toujours "fortissimo"). Il ne vient à l'idée de certains parents de faire étudier à leurs enfants le violon, la flûte ou le violoncelle que lorsqu'un aîné est déjà pianiste, lorsque la maman ou le papa n'a pas abandonné l'exercice du piano et veut se ménager pour l'avenir les plaisirs de la musique de chambre; lorsque les moyens ne permettent pas de dépenser 3 à 4.000 francs pour l'achat d'un instrument, ou lorsqu'un ami connaisseur qui a entendu Thibaud et Casals a conseillé de choisir un instrument à cordes. Lorsque les parents ne subissent aucune des influences ci-dessus mentionnées, ils choisissent le piano, car dans l'esprit des 99/100 des gens, le mot musique est inséparable du mot piano. "Le piano, c'est de la musique, la musique c'est du piano!..." Y a-t-il à critiquer la prédilection des pa-

rents pour l'instrument en question? Non pas! Le piano est un instrument admirable. C'est le seul qui puisse donner des sensations musicales complètes. Il est à la musique, ce que la gravure — et parfois la photographie, est à la nature. Il exprime toutes les harmonies et traduit approximativement les polyphonies les plus compliquées. Il se suffit à lui-même, c'est l'instrument sensible et vulgarisateur par excellence. Les mamans ont raison d'en conseiller la pratique aux enfants, et les professeurs de piano rendent à l'art musical les plus signalés services. Mais le tort, le très grand tort des mamans est qu'elles laissent l'enfant s'asseoir devant le clavier avant qu'il connaisse la musique, qu'il la connaisse et qu'il l'aime. Car il ne faut pas compter les leçons de théorie qu'on lui fait prendre parallèlement aux études instrumentales et au cours desquelles on a la prétention de lui résumer en formules brèves l'essence même, les principes fondamentaux et l'écriture conventionnelle d'un art dont il ne connaît que les effets extérieurs. Le premier mot prononcé par l'enfant est le mot "papa" ou le mot "maman", il le prononce par plaisir et par nécessité car il connaît l'objet dont il énonce le nom; il le connaît pour le voir souvent et pour s'être rendu compte de sa raison d'être. Il paraîtrait ridicule de réclamer de lui dès le premier âge la prononciation des mots "municipalité" ou "politique ferrugineuse". Le ridicule n'est pas moins grand de lui faire donner plus tard l'explication de la syncope ou de l'appoggiature avant que l'usage de l'appoggiature ou de la syncope ne lui soit devenu tout à fait familier. La théorie musicale est trop souvent l'étude des signes de la musique et non l'expérience et l'analyse de la musique elle-même. Elle devrait être une conséquence et non un but. D'autre part, dans la majorité des conservatoires les cours dits de solfège ne sont en somme que des cours de déchiffrement. Les élèves apprennent à lire facilement dans toutes les clefs (ce qui est du reste indispensable) mais n'apprennent pas à écouter la musique, à se rapprocher d'elle. Le principe que je voudrais développer est le suivant: "l'étude du piano, instrument d'expression musicale, ne doit commencer que lorsque l'enfant a été mis à même d'éprouver des sensations musicales, lorsqu'il ressent le désir de les exprimer, lorsqu'il a appris à analyser des sensations et à les coordonner logiquement". Les doigts de l'enfant sont appelés à produire mécaniquement des sons et des combinaisons de sons: avec ces sons, son oreille doit être préalablement complètement familiarisée, car l'oreille est chargée du contrôle des doigts. Ceux-ci doivent phraser, nuancer musicalement les sons: l'enfant doit auparavant savoir à fond et avoir éprouvé ce que c'est qu'une phrase, ce que sont les nuances et pourquoi et quand il faut les faire.

Par l'intermédiaire des doigts vont se succéder des modulations, se camper des harmonies, chanter des mélodies superposées; l'enfant doit avoir ressenti dans son oreille et dans son cerveau les modifications tonales créées par les modulations et les différences d'ordre physiologique qui caractérisent la famille des accords; il doit avoir vécu la

vie mouvementée des polyphonies. Les doigts ont pour tâche d'accentuer métriquement ou pathétiquement certaines notes, d'effleurer doucement certaines touches; l'enfant doit avoir été mis à même, grâce à des contractions et décontractions musculaires, d'éprouver physiquement les effets nuancés des accentuations. Ses doigts et ses poignets doivent être alternativement agiles et lourds, éveillés et somnolents, légers et puissants, souples et rigides, fixes et élastiques; l'enfant doit être capable d'apprécier dans son organisme tout entier les multiples nuances du dynamisme et de la vie tactile.

Que renferment les exercices, les études et les morceaux de piano que l'on fait jouer à l'enfant dès le début des études?

De la *musique*, c'est-à-dire des mélodies, des harmonies, des contre-points, des modulations, des nuances, des phrases, des rythmes, de la métrique, et aussi, n'est-ce pas, un peu de joie, un tantinet de chagrin? Que sait l'enfant au moment d'entreprendre l'interprétation simultanée de tant d'éléments différents? Le plus souvent, hélas, uniquement des mots, des gestes, des signes! De la musique elle-même il ne connaît et ne pense rien: il ne sait ni vibrer, ni écouter, ni entendre. Il ne sait ni ressentir, ni reconnaître! Les doigts eux-mêmes ne sont pas entraînés par des gymnastiques préparatoires à entreprendre l'étude du mécanisme pianistique. Et c'est dans ces conditions qu'il devra se familiariser avec l'art abstrait par excellence, l'art des nuances multiples, des variétés infinies de sonorités, des formes sans cesse renouvelées, — cet art dont tous les hommes sont d'accord pour dire qu'il prend directement sa source dans l'âme pour s'adresser à l'âme. — Il ne songe pas un instant que l'âme qui veut saisir et exprimer la musique devrait, elle aussi, comme l'a dit William James, "avoir des oreilles"! Ce mot peut faire sourire. Hélas, il résume tous les reproches que j'ai à adresser à la prééducation musicale pianistique. Pas un moment les éducateurs ne songent que pour s'exercer à comprendre et à interpréter une littérature, il faut d'abord en posséder la langue, en comprendre les mots et avoir éprouvé les sentiments qu'elle cherche à décrire. Et si cette langue est musicale, ne faut-il pas posséder les organes essentiels nécessaires à son appréciation, c'est-à-dire avant tout l'oreille qui perçoit les sons, et le système nerveux et musculaire qui perçoit les rythmes? Si l'oreille ne saisit pas les sons, comment l'âme sera-t-elle saisie des sensations musicales? L'oreille est le grand contrôleur des sonorités, et l'appréciation des sonorités est à la base des études musicales. Si les études de piano sont capables de développer l'oreille, l'enfant a sans doute raison d'entreprendre ces études dès le premier âge. Mais ma conviction est que non seulement elles ne développent pas le sens auditif, mais qu'elles en compromettent les possibilités de perfectionnement.

* *

Dans le jeu pianistique la production des sons est assurée par le choc des marteaux sur les cordes, et toutes les nuances du mécanisme sont déterminées par les diverses façons d'attaquer les touches. Entre paren-



thèses, la plupart des élèves pianistes amateurs étudient le piano pendant des années sans en connaître la construction ni même les lois d'accord, pas plus qu'ils ne connaissent du reste les musiciens dont ils interprètent les œuvres. Il est facile de s'assurer qu'une quantité d'entre eux ignorent le moindre détail sur Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin et même Liszt dont ils jouent par cœur les compositions. Mais revenons à notre sujet. Que sur la touche correspondant à la corde *la*, tombe un objet suffisamment lourd, que le chat Griseldis effleure cette même touche au cours d'une promenade, que la femme de chambre passe sur elle son torchon, ou que la petite Marie, apprentie pianiste, y pose son doigt rose, le résultat est identiquement le même: le son *la* se fera entendre. L'objet tombé, le chat, la femme de chambre et la petite Marie peuvent, avec ce même orgueil qu'affirme l'âme flûtiste de la fable, s'écrier: "Et moi aussi je joue du piano". — Mais aucune de ces intéressantes personnalités ne peut dire: "je suis musicienne" si elle ne sait apprécier la hauteur de la note entendue et affirmer avec conviction: "c'est un *la* !" sans avoir eu besoin de voir s'abaisser la certaine touche placée à l'endroit fixe où se débite le son *la*. La petite Marie (ou le chat) abaisserait-elle la touche *la* 6,000 fois de suite, avec rudesse et avec suavité, légèreté ou pesanteur, qu'elle n'en sera au point de vue musical, pas plus avancée, de même que le fait, pour la dactylographe, d'appuyer avec son doigt sur tel bouton pour inscrire la lettre *b*, ne la rend pas plus littéraire.

La production du son sur le piano est absolument indépendante des facultés d'audition. La main s'habitue aux étapes qu'elle a à fournir sur le clavier, aux sauts qu'elle a à exécuter, — les doigts aux chocs qu'ils donnent aux touches correspondantes aux notes inscrites sur les portées, l'esprit peut même prendre de rapides habitudes d'analyse et le toucher réaliser de tels progrès de sensibilité physique que les yeux fermés, il sera possible au pianiste de nommer les notes rapides que jouent ses doigts rien qu'en suivant mentalement les mouvements de ceux-ci. Mais encore une fois, pour les sujets musicalement peu doués ou mal éduqués *l'oreille n'intervient pas dans l'appréciation des sonorités*. En effet, elle saisit le son sans avoir fait aucun effort pour le provoquer et sans avoir non plus à en contrôler la justesse. Le fait que le son est produit mécaniquement par le choc des doigts et que le seul contrôle de sa place dans l'échelle sonore est fourni par les yeux d'abord, plus tard par le toucher lui-même, donne à l'oreille de telles habitudes de paresse que si l'enfant ne fait pas, en dehors des études de piano, des exercices d'audition, il est condamné à n'être pas plus avancé au point de vue auditif après 20 ans qu'après un mois de leçon. Sans doute la production des sons sur un instrument à cordes exige-t-elle de l'oreille un petit effort qu'elle ne demande pas sur le clavier, mais encore la main du violoniste prend-elle rapidement l'habitude de se placer sur la corde à la hauteur voulue pour que la justesse du son soit obtenue. Sans doute aussi les mouvements du bras conduisant l'archet sont-ils de nature à favoriser davantage que les mouvements des doigts, le développement du sens rythmique, mais toute proportion gardée nos observations concernent autant l'étude des instruments à cordes que celle du pianoforte.

L'oreille ne peut se développer que lorsqu'on lui donne un effort à accomplir pour différencier une note d'une autre note et que, par des exercices appropriés, on la met à même de déterminer, par rapport à une note reconnue, la hauteur des autres notes, par rapport à un accord déterminé l'enchaînement des accords suivants. Rien dans l'étude du piano ne provoque cet effort chez le musicien non spécialement doué, ni les

raisonnements nécessaires pour la différenciation des sonorités. Il est certain que sur dix élèves pianistes âgés de 17 à 20 ans et exécutant du Beethoven et du Chopin avec virtuosité et "sentiment" (comme disent les mères sentimentales), s'il y en a deux qui sachent nommer, sans le contrôle des yeux, les notes jouées par un autre pianiste, c'est qu'ils possèdent *l'audition absolue*, c'est-à-dire la faculté naturelle (assez rare du reste) de donner instinctivement son nom à toute note entendue. Cette faculté, si elle n'est pas exercée et mise au service des autres facultés musicales, ne confère qu'une légère supériorité à celui qui en est privilégié, mais à l'aide d'une série d'études spéciales, elle parvient à provoquer des résultats tout à fait prodigieux. Or, à partir du jour où sont entreprises les études pianistiques, les élèves bien doués naturellement sous le rapport de l'oreille, sont condamnés à voir leurs facultés auditives diminuer de jour en jour ! Car rien dans ces études n'exige la collaboration de l'oreille et l'on sait que toute faculté physique non exercée au moment de la croissance est arrêtée ou retardée dans son développement. L'enfant le mieux doué pour les exercices de corps, pour la danse, la course, le *lancé des bras* ou le saut, perdra de sa vigueur ou de sa souplesse s'il reste étendu sur un sofa pendant sa jeunesse ou ne circule à l'air libre qu'en automobile. De même les exercices de piano, s'ils ne sont pas accompagnés d'exercices d'audition, sont-ils provocateurs de la paresse et de l'inertie des fonctions auditives.

Et pourtant, dans la musique, presque tout dépend de l'appareil auditif. Si l'élève ne sait pas discerner une note d'une autre note — sur cent enfants, — presque tous pianistes, — entrant dans les classes d'harmonie, il en est au moins 90 qui ne possèdent pas l'audition relative — si l'élève, dis-je, ne sait pas discerner une note d'une autre, il se voit condamné à passer sa vie sans pouvoir inventer des successions d'accords, ni les transposer, autrement que grâce à des calculs mathématiques qui n'ont aucune affinité avec l'essence vivante de la musique. Il s'arrêtera court en jouant un morceau de piano dès que lui manquera la mémoire des doigts, car son manque d'*oreille* l'empêchera de reconstruire mentalement les accords et les harmonies, puis de les transmettre aux doigts.

Il ne sera jamais capable de saisir ni d'interpréter intelligemment les œuvres polyphoniques, car son manque d'*oreille* qui l'empêche de suivre mentalement la ligne d'une mélodie l'empêchera à plus forte raison de saisir les superpositions et le cours simultané de plusieurs mélodies différentes. Dans un autre domaine, sa technique digitale elle-même souffrira du manque de finesse et d'exercice de son appareil auditif, car l'art de rythmer, d'accentuer et de nuancer dépend autant de l'oreille que du toucher.

L'oreille qui contrôle les sons, contrôle aussi les variétés infinies d'attaque du son, et l'art si subtil de faire servir les combinaisons des divers touchers à l'interprétation d'un morceau sera pour l'élève lettre morte si son sens auditif n'agit pas directement sur ses doigts, s'il n'y a pas entre la cause et l'effet une correspondance intime et immédiate produisant l'effet artistique cherché. L'on voit éclater de rire et hausser les épaules certains amateurs pianistes lorsqu'on leur parle du *pianola* ! Or, qu'on le sache bien: le fait de perpétrer des gammes avec ses doigts sur le clavier n'est en soi-même pas plus musical ni plus artistique que la production mécanique des sons sur le pianola. Mécanisme et mécanique, n'est-ce pas un peu la même chose, lorsque le mécanisme est considéré comme but et non comme moyen d'expression ? Or, les études de piano, telles qu'elles sont trop souvent pratiquées par les élèves non musiciens, ne semblent pas avoir d'autre but que de per-

fectionner la technique des doigts, et la preuve en est que les morceaux d'examen et de concours que les maîtres font étudier aux élèves sont presque toujours choisis parmi ceux qui renferment des traits de vélocité, non parmi ceux qui exigent de la musicalité du goût et du style... les *Jugendblätter*, de Schumann; les *Bagatelles* de Beethoven, les préludes et nocturnes lents de Chopin, sont considérés comme *trop faciles*. Et Haydn et Mozart ne sont plus exécutés que par les tout petits; ils ne renferment en effet pas assez de traits de *virtuosité* ! Celle-ci est dans les programmes d'études souveraine maîtresse; elle détrône le phrasé et le style. Être bon pianiste, c'est avoir des doigts véloces ! L'on obtient des apprentis pianistes tous les tours de force exécutés par les donneurs de concerts, on ne leur demande ni de savoir moduler, ni de savoir transposer, ni de rythmer, ni de nuancer, ni de phraser par eux-mêmes, en se passant du cahier, — du cahier où tout est comme sur le pianola noté, marqué, souligné: mouvements, nuances, respiration, tout ce que l'élève bien doué devrait et pourrait réaliser sans aide, tout ce qui est art, style et sentiment, tout ce qui constitue en un mot la musicalité. Et pourquoi ? Parce que malgré toute la génialité d'un professeur de piano, celui-ci ne peut en même temps développer la virtuosité et la musicalité de l'élève. Avant de devenir virtuose il faut être musicien.

Le goût du beau peut exister en germe chez l'enfant, mais il ne se développera que si on lui fait connaître le beau sous toutes ses formes, sur toutes ses faces, si on le met à même d'analyser ses proportions, de reconnaître sa substance, et de s'empêcher de son essence. L'enfant n'aime bien que ce qu'il connaît bien. Le premier amour qui s'éveille en lui est celui de sa mère, et cet amour se développe à mesure qu'il apprend à la mieux connaître, à en apprécier l'amour infini et la tendre sollicitude. Il aime en elle la vie qu'elle lui a communiquée l'amour qu'elle éveille en lui, et ces rythmes palpitants qui relient deux organismes; il aime sa démarche qu'il reconnaît entre toutes, il aime ce visage si souvent penché sur lui et dont il connaît toutes les tendres nuances, ces yeux si doux, et ces mains qui caressent si bien et ce cœur qu'il sent battre uniquement pour lui. Il aime sa maman parce qu'il la connaît et parce qu'il se reconnaît en elle. Et de même apprend-il à apprécier tout élément de beauté avec lequel patiemment on le familiarise, dont on lui fait connaître toutes les particularités, et qu'on lui explique à fond quand il demande pourquoi. A ses débuts dans l'art de faire des gammes, aimera-t-il le piano pour lui-même ? Non, mais bien pour la musique que le piano sait rendre, ces sons charmeurs qu'il a entendu produire par d'autres et qu'il voudrait produire aussi. Or, on l'assied devant le clavier sonore et hardi les gammes, et hardi le "passage du pouce" et les exercices arides ! De la musique on ne lui explique que ce qui concerne les doigts; s'il trouve les exercices ennuyeux, on lui dit: "Fais-les quand même, c'est bon pour toi !" — S'il demande pourquoi c'est bon pour lui, on lui répond: "Tu verras plus tard !" Si les études de Lecoupey lui paraissent laides, on lui dit: "Tu joueras de belle musique plus tard !" — S'il demande pourquoi il doit jouer *forte* ou *piano* et pourquoi il faut ralentir ou accélérer on lui dit: "Tu le sentiras plus tard !" S'il ne comprend pas la vie des chantantes polyphonies, on lui dit: "Tu la comprendras plus tard !" — Plus tard, plus tard, plus tard, c'est-à-dire, "quand tu auras de la technique et que le mécanisme aura formé ton âme; plus tard quand tu auras perdu t'afraicheur d'impression et la facilité d'enthousiasme; plus tard, quand ton oreille ne sera plus susceptible de progresser; plus tard, quand d'autres travaux t'enlèveront le temps de t'assimiler les



éléments de la beauté musicale... plus tard, plus tard, *trop tard*! Ah! mesdames les mères, n'est-ce pas *plus tôt* qu'il faudrait dire à vos enfants, plus tôt, plus tôt, le plus tôt possible?

*
*

Vous aimez vos enfants, Mesdames les mères, et vous leur voulez du bien; je vous en prie, croyez-moi quand je viens vous dire, au risque de vous faire de la peine, qu'en désirant sincèrement leur bien, vous leur faites du mal. Il en est parmi vous qui disent: "Je suis si triste! mon enfant *n'aime pas la musique*; il ne veut pas faire ses gammes!"... Oh, dites-vous bien qu'il aime la musique, quoique vous en pensiez, et que ce sont *les gammes qu'il n'aime pas*, parce qu'il ne sait pas à quoi leur étude le conduira. "Et pourtant, — ajoutez-vous, — la petite Machin fait des gammes toute la journée avec entrain; c'est donc qu'elle aime la musique"! Non mesdames, la petite Machin désire simplement, mue par cet instinct d'émulation et de rivalité si tôt développé chez les enfants, — grâce souvent à l'influence des parents, — faire ses gammes aussi bien et mieux que la petite Chose. Et cette petite Chose elle-même n'aime faire ses gammes que parce que son esprit est paresseux, et que ses exercices de piano la dispensent de l'exercice de la pensée. Votre enfant aimera faire ses gammes quand il saura que chacune d'elle diffère de l'autre et n'est qu'un moyen de fixer les tonalités et lorsque son maître, après lui avoir fait jouer la gamme de la *la bémol* lui demandera de jouer: "J'ai du bon tabac" dans cette même tonalité, puis de jouer le même air dans un autre ton, ce qui produit des impressions différentes.

Savez-vous bien que lorsque le maître de piano joue au hasard une gamme à de petits pianistes qui en ont consciencieusement étudié tous les doigtés, ils ne savent presque jamais quelle est la gamme qu'on leur joue? Vous doutez-vous qu'en disant: "Je joue la sonate en *mi majeur de Haydn*", il est fort probable que votre enfant n'éprouve aucune sensation tonale particulière et que pour lui la désignation de *mi majeur* ne représente que des mots au lieu d'éveiller un écho dans son oreille? Alors comment voulez-vous exiger que, connaissant si mal les tonalités et les gammes qui les représentent, vos enfants aient de la joie à faire de la musique?

L'étude du piano entreprise sans une certaine culture de l'oreille, opprime toute individualité et supprime tout "pourquoi". Le devoir du pédagogue est d'enseigner aux enfants à devenir et à rester eux-mêmes. Il doit, tel un médecin, pétrir les petites âmes, tripoter les petits esprits, les rendre souples et agiles, les imprégner du désir de savoir le pourquoi des choses, et répondre à tous ces pourquoi et en provoquer d'autres. L'exercice anticipé du piano habitue à la machinalité dans l'étude; l'élève copie, imite et finit par ne plus penser à demander des explications. Si un inspecteur d'écoles de musique un peu scrupuleux demande aux élèves le sens de certains mots italiens, tels que *stringendo*, *calando*, etc., la majeure partie des jeunes pianistes qui rencontrent ces expressions à chaque page des morceaux qu'ils interprètent sont obligés de répondre qu'ils ignorent leur exacte signification. "Comme une trombe" pensait la jeune fille en tapant en tempête et à tour de bras sur le clavier annoté: "quasi tromba!"

"Mais — objecteront de nombreux maîtres et maîtresses de piano — vous prêchez des convertis; nous aimerions bien pouvoir expliquer tranquillement la musique aux enfants, leur en jouer de beaux passages et la leur faire aimer. Mais nous n'en avons pas le temps. Les parents nous talonnent, ils veulent des résultats immédiats. C'est tout juste si nous parvenons à assurer à leurs

enfants une technique convenable!" Eh, sans doute, leur répondrai-je, personne, ni parents ni élèves, ni théoricien révolutionnaire, — n'a le droit de vous adresser aucun reproche. Vous faites ce que l'on demande de faire et il vous est impossible de faire davantage! Vous éprouvez certes le besoin de développer les facultés musicales de l'enfant; l'on ne vous donne que le temps de développer ses doigts. Vous n'êtes pas fautifs, vous êtes tout simplement des martyrs de la routine, de la Routine avec un grand R, maîtresse du monde, maîtresse des hommes et de leurs destinées; de la Routine qui désorganise quand elle croit organiser, qui veut rendre hommage au passé et qui détruit l'avenir; qui veut classer et qui estampille, qui veut conserver et qui momifie. Non, non, vous n'êtes pas fautifs, et vous m'approuverez tous quand je vous dirai, ainsi qu'à vous tous, grands-parents, oncles et tantes de petits pianistes futurs: "Pour que les enfants deviennent musiciens, il faut que (selon leurs prédispositions), leurs études de piano soient précédées d'au moins 2 à 3 ans d'études élémentaires de musique, d'exercices de chant, d'exercices d'oreille, d'exercices d'invention, d'exercices de raisonnement, d'exercices de bras, des mains, des pieds, des jambes, du torse, de la tête et des doigts, d'exercices enfin où les facultés physiques et intellectuelles soient dirigées simultanément vers le but à atteindre: la connaissance complète de la musique extérieure et de ses éléments, et l'acquisition d'une musicalité intérieure. Quand les enfants auront atteint ce but, ils commenceront l'étude du piano et alors... et alors, Mesdames les mères... vous m'en donnerez des nouvelles!"

*
*

J'ai parlé d'exercices des mains et des jambes, et vous vous êtes demandé peut-être ce que ces exercices corporels avaient à faire avec la musique? Je vous répondrai que ces exercices ont pour but d'éveiller les rythmes primesautiers qui assurent la vie physique et intellectuelle de votre enfant, de lui faire acquiescer la notion exacte de la répartition du temps en parties égales, de renforcer en lui l'instinct de l'équilibre corporel, des mouvements proportionnés, des réactions rapides aux ordres de la musique, des accentuations nuancées obéissant sans hésitation à la volonté; de perfectionner en un mot en lui le *sentiment rythmique*.

Ces études dureront deux ans et l'enfant les commencera en s'amusant à l'âge de 5 à 6 ans.

L'on ne peut se figurer à quel point le sens métrique se trouve rarement chez l'enfant, allié au sens rythmique! Essayez, mesdames, de faire faire en mesure à votre bébé âgé de 4 ans, des mouvements de jambes, en comptant *un, deux*, et en accentuant au commandement tantôt le *un*, tantôt le *deux*! Vous serez étonnées de constater que l'enfant n'est pas maître de ses mouvements, que ni ses bras ni ses jambes n'obéissent à sa volonté. Il en est de même encore à l'âge de 5 ans chez presque tous les bébés. A 6, 7 et 8 ans, l'instinct naturel se développe chez un certain nombre d'entre eux, mais les 75% au moins restent encore incapables d'accentuer rythmiquement des combinaisons rapides ou lentes de mouvements alternés des membres... Et dire que c'est à cet âge qu'on les assied au piano pour exécuter de la musique rythmée à l'aide des petits doigts faibles qui sont les seuls instruments d'accentuation dont ils puissent disposer pour rythmer leur pensée! Etant donné en outre que même chez les enfants naturellement bien doués pour le rythme, il y a vers l'âge de 12, 13 à 14 ans, une période critique où la coordination des mouvements corporels devient moins naturelle, où l'équilibre des membres se trouve momen-

tanément compromis, quoi d'étonnant à ce qu'il y ait une si faible proportion d'élèves pianistes jouant rythmiquement, ou même simplement en mesure?

Le sentiment rythmique est dépendant de l'équilibre psychophysique; tous les sujets mal organisés pour le rythme, sont gauches et malhabiles aux gestes et aux mouvements du corps, même si l'oreille est musicale. Les nerveux rythment la musique d'une façon irrégulière et saccadée. Les lymphatiques se reposent sur la dernière note de chaque mesure, les sanguins l'escamotent. L'on peut reconnaître les facultés rythmiques d'un chef d'orchestre à sa façon de se présenter, de se tenir, de saluer avant même qu'il ait levé sa baguette. Un maître observateur et attentif reconnaîtra le tempérament de ses nouveaux élèves rien qu'à leur façon de se présenter, de marcher, de s'asseoir, de se tenir sur leur chaise. Ceux qui ont une démarche aisée et naturelle et dont le "tempo" est aisément modifiable, possèdent en germe la souplesse du rythme. Ceux qui sont raides et *guindés* peuvent être métriques mais leur accentuation rythmique sera tranchante et cassante. Les irréguliers de la marche et des gestes auront un rythme inquiet et agité. Mais tous ces défauts peuvent et doivent disparaître, ou du moins être fortement atténués à la suite d'exercices rythmiques spéciaux. Ceux-ci devront être conçus de façon à créer chez l'enfant la possibilité de commander rapidement à tous ses muscles et de coordonner les mouvements les plus variés et les plus divers. Une résistance exagérée dans les muscles du mollet, des hanches ou du dos, ou encore une paresse de décontraction dans la diaphragme, peuvent être, dans une suite de mouvements, la cause de soubresauts soudains et involontaires qu'ils ne savent éviter, par conséquent d'un manque de continuité dans les rythmes, ou de mouvements *trop rapides*, équivalant à des durées musicales *trop courtes*. Car les attitudes fixes ainsi que les gestes qui enchaînent entre elles les différentes attitudes du corps ne peuvent être réalisées dans les bonnes proportions d'espace et de temps que si ces propositions existent aussi dans la souple mise et action tantôt simultanée, tantôt consécutive, de tel ou tel autre groupe de muscles et de leurs antagonistes. D'autre part le manque de correspondance spontanée entre la volonté de l'élève et la mise en action de certains de ses muscles peut provoquer des mouvements *trop lents*, c'est-à-dire des durées musicales *trop longues*, et — dans les mouvements plus compliqués — des gestes rythmiques sans ordre ni cohésion. L'expérience démontre que la métrique elle-même est entravée par une trop lente transmission des vouloirs sur les membres exécutants.

La nécessité est donc justifiée de faire faire aux enfants, avant qu'ils entreprennent l'étude d'un instrument, des exercices destinés à fortifier et à assouplir leurs membres et leur organisme tout entier, afin qu'ils deviennent capables d'exécuter sans hésitation, dans le temps et dans l'espace, et avec la force, la souplesse et l'élasticité voulues, toute geste, toute attitude et toute combinaison d'attitudes représentant les durées musicales et leur accentuation rythmique. Puis, une fois l'équilibre des fonctions corporelles bien établi, commencera l'étude des signes graphiques élémentaires correspondant à toutes les durées musicales facilement exprimées, non plus comme sur le piano, par les doigts des petites mains débiles, mais par le corps entier, tous les muscles fonctionnant à leur tour ou simultanément, et communiquant au cerveau les rythmes de leurs vibrations. Le rythme devient ainsi une fonction corporelle naturelle et participe à la vie même de l'individu. Le rythme, c'est la vie.

(à suivre)



La Gymnastique Plastique

Des démonstrations faites au Conservatoire de Paris, il y a quelques années, ont prouvé l'excellence de la méthode de M. Jaques-Dalcroze, le célèbre compositeur suisse. Nous devions à nos lecteurs un article, forcément un peu didactique, sur cette méthode, qui ne sert pas moins chez ses adeptes la santé corporelle et le goût musical.

La gymnastique rythmique s'adresse à tous les enfants, en général, et non pas, comme le pensent un certain nombre de personnes, à des sujets d'élite seulement.

La gymnastique rythmique constitue la première partie de la méthode Jaques-Dalcroze qui comprend :

- 1° La gymnastique rythmique;
- 2° L'étude de la portée musicale;
- 3° Les gammes et les tonalités, le phrasé et les nuances;
- 4° Les intervalles et les accords;
- 5° L'improvisation et l'accompagnement au piano.

D'après M. Dalcroze, l'étude des durées doit précéder l'étude des sons (la gymnastique rythmique comprenant, en effet l'étude des différentes combinaisons rythmiques). Prenant ainsi les difficultés une à une, il obtient d'excellents résultats. L'idéal serait certainement : la gymnastique rythmique, étude des différentes durées dans les différentes mesures, exercices spéciaux pour la respiration, l'équilibre, l'indépendance des membres le développement de la volonté spontanée, etc.

Après ces études rythmiques spéciales viendrait seulement l'étude du solfège.

L'enfant connaîtrait tout ce qui peut avoir rapport au rythme; il pourrait alors commencer l'étude des sons, qui, à ce moment lui paraîtrait un jeu.

Enfin, on en arriverait à l'étude de l'instrument, variable suivant les dispositions de l'enfant, sans cesser l'étude de la gymnastique et du solfège.

Les études musicales ainsi dirigées ne pourraient être que très fructueuses.

Sur sa propre méthode, M. Jaques-Dalcroze a écrit ce qui suit, qui en est comme le résumé :

"Le don du rythme musical ne relève pas uniquement du raisonnement; il est d'essence physique. "A chaque fonction spirituelle" répond une fonction du corps, a dit Delsarte; à chaque grande "fonction du corps correspond un acte spirituel."

"Le rythme musical est comme un reflet des mouvements corporels, et nous le considérons comme dépendant du bon équilibre et de l'harmonie générale de ces mouvements. Si un enfant bien portant et sans aucune tare physique a de l'irrégularité dans la démarche, cette irrégularité correspondra musicalement à une manière irrégulière de mesurer le temps. Si, par manque d'équilibre dans les mouvements, il a de la peine, selon qu'il part du pied gauche ou du pied droit, à accentuer chaque premier pas, d'une série de 2, de 3 ou de 4, il aura de la peine aussi à accentuer musicalement les premiers temps des mesures deux-quatre, trois-quatre, quatre-quatre. Si sur quatre pas qu'il fait il a une tendance à faire le quatrième plus court que le premier, il pressera en musique;... il ralentira s'il le fait plus long... La marche régulière est le décomposé naturel du temps en parties égales, et le modèle de ce qu'on appelle la mesure. L'accentuation d'un pas sur deux, d'un pas sur trois ou sur quatre crée l'accentuation métrique. Et si, au cours d'une série de pas égaux, un mouvement de la main marque d'un accent tantôt un pas, tantôt un autre,

voici que le geste crée l'accentuation rythmique pathétique. Faites marcher un enfant en chantant; si ses pas ne coïncident pas exactement avec les temps de la mélodie mesurée qu'il chante, ou encore que chantent les autres, il n'a pas le sentiment naturel de la mesure. S'il ne peut à volonté accentuer un pas ou tel autre, il n'a pas le sentiment naturel du rythme. Or, de même que l'on peut apprendre à parler à un sourd-muet en lui enseignant le mouvement des lèvres, qui pourtant pour lui ne correspond pas à l'idée d'audition, de même estimons-nous possible de donner le sens du rythme musical à un arythmique, en habituant son corps à des mouvements réguliers que son oeil peut contrôler. Car, dit La Rochefoucauld, "nous avons plus de paresse dans l'esprit que dans le corps, et de bonnes habitudes corporelles peuvent créer les bonnes habitudes de l'esprit".

"La raison principale de l'arythmie de beaucoup d'individus réside dans le fait qu'ils ne sont pas maîtres de leurs mouvements, qu'ils sont incapables de les combiner contradictoirement, à en exercer deux ou plusieurs simultanément ou à les faire se succéder rapidement, et qu'en un mot ils ne possèdent pas leurs membres, qu'ils en sont encore esclaves! Demandez à un enfant bien doué au point de vue rythmique de combiner en mouvements simultanés de deux membres des lignes rondes et des lignes angées, de modifier sans hésitation une attitude, et d'interrompre instantanément un mouvement pour le remplacer par un autre, et vous le verrez, après quelques hésitations, s'acquiescer sans peine de sa tâche; un arythmique, au contraire, ne la remplira qu'après une longue série d'efforts, et, dans bien des cas difficiles même, n'arrivera pas à la remplir!... De là la nécessité, selon nous, d'amener les enfants arythmiques — grâce à une série d'exercices raisonnés et gradués, même dénués de signification esthétique — à prendre possession de leurs membres, et de leur faire combiner progressivement certains mouvements avec d'autres du même genre exercés simultanément par des membres différents, puis enfin des mouvements contradictoires. — Il en résultera pour eux un renforcement sensible de leur volonté, une mise en action plus rapide des muscles moteurs et la création d'un plus grand nombre d'habitudes motrices à mettre au service de l'accentuation et de la rythmique plastiques. Une fois que ces dernières auront, pour ainsi dire, pris possession de leurs corps, il ne restera plus qu'à faire entrevoir aux élèves les rapports intimes qui existent entre elles et la métrique et la rythmique musicales. La concordance s'établira d'elle-même. Et que si l'on reproche à notre méthode de ne conduire à la musique que par des moyens détournés, nous répondrons que les procédés employés sont bons dès qu'ils s'inspirent de l'observation de la nature. L'enfant s'intéressera avec joie à tous les exercices auxquels peut participer son corps. Excitons cet intérêt et faisons-le servir à nos projets d'éducation future. Montrons-nous "enfant" avec les enfants; il sera toujours temps, quand nous expliquerons les lois de la musique à des amateurs adultes, de remettre nos lunettes.

"Comme les exercices qui sont la base de notre méthode constituent une véritable gymnastique des membres, en ce qu'ils font agir — outre les pieds et les jambes — les bras et les mains qui battent la mesure, le torse et la tête qui jouent un rôle important dans les lois de l'équilibre corporel; comme, d'autre part, un des résultats phy-

siques de cette gymnastique est d'augmenter chez les élèves le besoin de respirer (on a calculé qu'un enfant qui marche absorbe quatre fois plus d'air qu'un enfant immobile), nous avons adjoint aux marches rythmiques des exercices de respiration permettant au maître de régler chez ses élèves le fonctionnement de l'appareil respiratoire et de développer la capacité de leur cage thoracique.

"La respiration est une fonction maîtresse qui commande toutes les autres, et le développement du poumon est le résultat le plus essentiel que puissent obtenir ceux qui s'occupent de l'éducation de l'enfant. Car les exercices de respiration donnent un coup de fouet salutaire à toutes les fonctions vitales et maintiennent chez elles un équilibre qui leur manque dès que l'éducation physique est négligée au profit exclusif de l'éducation intellectuelle.

"La gymnastique respiratoire est, d'autre part, une excellente préparation au chant. C'est du poumon du chanteur que dépend l'intensité du son vocal, selon qu'il se vide violemment ou doucement. Les notes sont créées par le larynx, mais c'est le poumon qui nuance les sons. Or, comme c'est de la contractilité du tissu pulmonaire et de la force des muscles du thorax que dépend l'intensité du son, et que le diaphragme est le seul muscle dont le fonctionnement ne procure aucune fatigue aux parois thoraciques, nous avons écrit toute une série d'exercices rythmiques, parallèles à ceux de marche, qui ont pour but de développer graduellement chez les élèves la spontanéité et la vigueur, comme d'assurer la souplesse des mouvements diaphragmatiques et abdominaux. Il n'est pas un professeur de chant qui ne conseille et ne fasse faire à ses élèves des exercices respiratoires, mais il n'existe pas, à notre connaissance, d'ensemble d'exercices progressivement classés, réglés et gradués d'une façon strictement musicale, et nous osons espérer que notre méthode pourra contribuer à combler cette lacune.

"Enfin, l'expérience de l'enseignement nous a fait constater que les exercices de gymnastique rythmique, assouplissant les membres selon les lois logiques des combinaisons rythmiques musicales et de l'harmonie plastique, constituent un adjuvant précieux à la callisthénie (1), créent l'équilibre et développent la grâce des mouvements corporels."

On peut trouver dans ce préambule, écrit M. Jaques-Dalcroze lui-même, le commentaire le plus exact, comme le plus éloquent, de sa méthode si rationnelle et si nécessaire.

Nous fournirons quelques exemples de la réalisation pratique de cette méthode.

1° Exemples d'exercices d'indépendance des membres :

a. Les pieds marchent sur des mesures à trois temps, et les mains battent des mesures à deux temps, en se frappant l'une l'autre pour marquer l'accentuation des temps forts.

b. Battre la mesure à trois temps de la main droite, à deux temps de la main gauche, et vice versa, mais dans le même temps, ce qui correspond à un triolet fait par la main droite, pendant que la main gauche exécute un groupe binaire et vice versa (exercice que les jeunes élèves pianistes trouvent si difficile, et qui fait ordinairement le désespoir des professeurs!)

Les élèves de gymnastique rythmique arrivent à l'exécuter avec une parfaite aisance.

2° Exemples d'exercices pour le développement de la volonté spontanée :

(1) Ensemble d'exercices de gymnastique propres à développer également, chez ceux qui les pratiquent, la force et la beauté.



a. La main droite bat la mesure à trois temps, la main gauche celle à quatre temps. Au commandement "hop", échange subit: b. Les élèves marchent à deux-quatre en croches; à "hop", ils s'arrêtent instantanément et exécutent ainsi une noire, pour reprendre ensuite la marche en croches.

Exercice d'indépendance des membres et de la volonté:

Les pieds marchent à quatre temps. Les mains, en se frappant l'une contre l'autre, marquent des syncopes. Au commandement "hop", ce sont les mains qui marquent les temps et les pieds qui font les syncopes. Nous pourrions continuer ces démonstrations; les photographies reproduites y suffisent.

Nous insistons sur les avantages que pourraient retirer les écoles publiques (écoles primaires élémentaires aussi bien que normales) de l'introduction de la méthode dans leur programme.

Certains pays comme l'Allemagne, la Hollande, la Belgique, etc., (sans parler de la Suisse), l'ont adoptée dans leurs écoles et conservatoires. La France seule semblait vouloir rester en arrière... Pourquoi? Maintenant, ici même, le progrès a triomphé.

En résumé, la méthode Jaques-Dalcroze facilite admirablement la tâche des professeurs de musique et celle des éducateurs, car elle peut servir aussi bien l'éducation intellectuelle, morale et physique, que l'éducation musicale proprement dite.

Elle est aussi, excellemment stimulatrice de la volonté; elle crée en ses adeptes un sens très profond de l'ordre, fondé exclusivement sur l'observance des lois naturelles. Le peuple dont toute la règle ne fut qu'harmonie: le peuple grec eût aimé cette méthode; et Pindare lui eût dédié une ode immortelle.

C'est pourquoi nous lui devons, très justement, ici et un commentaire et des louanges.

Félicien GRETRY.

De "Musica".

LETTRES DE SCHUMANN

Dans la *Nouvelle Presse* de Vienne, Autriche, l'éminent docteur Hanslick vient de publier une série inédite de lettres de Robert Schumann. Ces lettres sont datées de la maison de santé d'Endewich près de Bonn, où fut interné le musicien après s'être jeté du haut d'un pont dans le Rhin, à Dusseldorf. Elles nous apprennent peu de faits nouveaux, mais nous montrent que malgré son état maladif, Schumann avait gardé une grande part de ses facultés intellectuelles. Il lui était permis de correspondre avec sa femme et ses amis Joachim et Brahms à qui les lettres dont il est ici question sont toutes adressées: il pouvait faire de la musique et même s'occuper de composition. Le seul côté intéressant de ces lettres, c'est de nous le montrer profondément affectueux pour sa femme, ses enfants et ses amis, préoccupé de musique autant qu'en ses jours de pleine raison, et si peu différent de lui-même qu'on soupçonnerait difficilement chez lui une maladie mentale. Dans une de ces lettres, il fait allusion à une œuvre dont l'histoire, fort singulière, n'a été jusqu'ici connue que des familiers de Schumann.

Une nuit de février 1934, Schumann se leva tout à coup, et demanda de la lumière, disant que Franz Schubert venait de lui envoyer un thème qu'il lui fallait écrire à l'instant. Il commença aussitôt à composer des variations sur ce thème en *mi bémol mineur*. C'est tandis qu'il travaillait à la cinquième variation qu'il sortit précipitamment et alla se jeter dans le Rhin. Retiré

du fleuve, son premier soin fut de se rasseoir à sa table de travail, et de continuer la variation comme si rien ne s'était passé.

Ces variations n'ont jamais été imprimées: seul, le thème a pris place dans le "Supplément" des œuvres complètes de Schumann.

L'expression musicale est, pour ainsi dire, une émanation de l'âme universelle. Sans elle, toute harmonie est détruite; la musique dépourvue du rayon vital qui l'élève au niveau du langage devient le plus énervant de tous les bruits. Partie de l'âme, elle y retourne.

La musique et la parole se rapprochent pour concourir au même but, le sentiment qu'elles expriment, prises chacune séparément, doit être absolument le même.

DU CARACTERE DES PRODUCTIONS MUSICALES

Chez les divers peuples de l'Europe

Très curieuse est la divergence qui s'accuse entre les productions musicales chez les divers peuples européens.

La mélodie italienne, enivrante et sensuelle, fatigue très vite à cause de son uniformité.

Ses cantilènes énervantes, faites pour être renvoyées d'une gondole à l'autre, sur les lagunes de Venise ou sur le golfe de Tarente à la tombée du jour, ont la transparence du ciel napolitain. Souvenons-nous de la cavatine de Tancrède, tantôt enfiévrée d'un héroïsme mêlé de sensualité, tantôt saccadée comme les palpitations du cœur.

*O patria, dolce ingrata patria...
Di tanti palpiti...*

Voilà l'expression telle que la réclamaient les parterres de l'Italie; voilà, dans sa lascivité naïve, la musique italienne.

Si nous remontons vers l'Allemagne, l'art devient timide et réservé, chaste. Le *lied*, sous la plume de Schubert, de Schumann et de Brahms, est l'émanation directe du sentiment populaire.

Ici plus rien de superficiel, plus d'excitation, plus d'expansions désordonnées. L'artiste, à ses conceptions les moins ambitieuses, mêle toujours un peu de philosophie.

Sous chacun de ses accords on peut découvrir une intention assez apparente de réaliser tel ou tel effet. Il n'existe pas une seule mélodie de Schumann à laquelle n'ajoute quelque chose l'harmonie qui l'accompagne. Le génie allemand, porté par instinct de race à franchir les plus inaccessibles sommets de la pensée, réunit sur un même plan toutes ses forces. De là les vastes agglomérations sonores des symphonies de Beethoven, les délicatesses infinies des pièces de Schumann, les prodigieuses compositions de F. Liszt.

Nous venons de nommer Franz Liszt; nul n'a contribué plus que lui à propager les chants de sa patrie. Sa vie n'a été qu'un apostolat traversé par d'étranges aventures. Il évangélisait à sa manière, sans perdre jamais de vue, dans ses pérégrinations à travers l'Europe, le souvenir du sol natal vers lequel ses préférences le ramenaient fréquemment et dont il répandait sur ses pas les effluves mélodiques avec une sorte de complaisance, comme si c'eût été l'âme de ses concitoyens.

A l'heure où la Hongrie voit de plus en plus s'effacer devant l'absorption germanique son autonomie politique, les *Rhapsodies* de Liszt, sa *Fantaisie hongroise*, son poème symphonique *Hungaria* acquièrent l'importance d'une protestation.

La Russie, l'Espagne, les Etats scandinaves, la Grèce, l'Angleterre accusent respectivement, par de nombreux airs nationaux, leur individualité musicale. Le *boléro* nous vient d'Espagne, la Russie a laissé entrevoir ses danses provinciales et ses chansons. Les thèmes écossais et irlandais ont franchi les détroits et pénétré partout. La Suède a envoyé sa délicieuse *Neckens Polska* qu'Ambroise Thomas a intercalée au 4^e acte d'*Hamlet*. La Norvège nous a un peu familiarisés avec les chants du Nord. Le ton en est sévère et mélancolique au fond, quoique la note joyeuse perce assez fréquemment. Il y a là quelque chose d'étrangement fascinateur, c'est mâle, viril comme un récit d'Ossian.

La France, pays littéraire par excellence, n'a pas non plus été déshéritée. Ses musiciens, épris avant tout de clarté, n'ont jamais su se résigner à n'être entendus que d'une élite intellectuelle et ce pays si généreux n'a guère produit de vrais artistes sans leur mettre dans l'âme le zèle chaleureux de l'apôtre et dans les veines le sang du tribun.

Le Français n'aime point la solitude. L'isolement ne lui convient pas. S'il est poète, il s'adresse aux foules, leur enseigne le droit et le devoir; s'il est peintre, il saura soulever avec hardiesse de terribles problèmes. S'il est musicien, il prétend les enchaîner aux accords de sa lyre. Les compositeurs, français de naissance ou d'inclination, ont toujours pensé que sans la parole ils perdraient la meilleure partie de leur ascendant.

La grande originalité de la France consiste dans le mélange de la littérature et de la musique. De là certains fragments qui lui appartiennent en propre et qui ne pouvaient naître que sur son territoire. Tels: les strophes du *Roméo et Juliette*, la marche funèbre *Jetés des fleurs*, le lamento des *Troyens* et mille autres passages des œuvres lyriques de ce génial auteur qui fut Berlioz, sans compter ses admirables œuvres symphoniques qu'il faudrait citer toutes.

NECROLOGIE

Sur la foi de journaux de l'Europe Centrale, d'ailleurs reproduits par la Presse Musicale du monde entier, nous avons annoncé la mort du grand violoniste-compositeur Jeno Hubay. Nous n'avons pu savoir quelle est l'origine de cette information: nous pouvons en tous cas affirmer qu'elle est contournée et que, fort heureusement, l'éminent artiste est de ce monde, et en parfaite santé. Comme preuve de sa vitalité, il annonce qu'il met la main à deux symphonies qui lui ont été inspirées par des poèmes du Dante.

Le grand éditeur de musique Paul de Choudens vient de mourir à l'âge de soixante-seize ans.

Napoléon 1^{er} mélomane.

Lord Kerry fut toujours un fervent admirateur de Napoléon 1^{er}. Dans des documents relatifs à l'empereur publiés par lui, il rapporte, par le truchement de Lady Malcom, laquelle se fiait en l'occurrence au fidèle Bertrand, que le captif de Sainte-Hélène prisait fort la musique italienne, à la condition, toutefois, qu'elle fût excellente, avait une attirance spéciale pour les pièces de mouvement lent et que les tonalités mineures avaient des correspondances spéciales avec sa sensibilité.

Thérapeutique musicale.

Euterpe et Esculape ont toujours fait bon ménage, et nombreux sont ceux qui ont essayé de combiner leurs arts pour soulager les maux de l'humanité. Une nouvelle tentative vient d'être faite dans cet ordre d'idées pour combattre la terrible tuberculose. Si la musique, hélas! ne parvient point à la guérir, suivant une communication du Docteur Bell, faite au meeting annuel de l'American Sanatorium Association, elle exercerait sur les malades qui en sont atteints une bienfaisante influence morale en les distrayant, les empêchant de s'obnubiliser sur leurs souffrances, ce qui est très fréquemment une cause d'aggravation. Des expériences concluantes ont été faites dans seize hôpitaux différents par la "New-York Tuberculosis Association" qui a traité par le moyen de concerts alternatifs de chants, harpe, violon et piano.



LE MOIS MUSICAL

ALLEMAGNE

M. Chaliapine vient de donner à Dresde un concert très discuté et l'association scénique (Bühnenverein) s'oppose à ce qu'il paraisse sur la scène dans un rôle lyrique où son art serait sans doute plus unanimement apprécié.

— "L'Heure espagnole" de M. Maurice Ravel sera prochainement représentée à Weimar.

— Le Théâtre de Dortmund annonce pour cette saison "Les Troyens" de Berlioz "dans un arrangement de M. Max Schillings".

— Les publications musicales d'Allemagne et d'Autriche consacrent toutes de nombreux articles au "Roi de la Valse" Johann Strauss, à l'occasion du centième anniversaire de sa naissance.

— L'évêque de Trèves vient d'interdire l'usage des instruments d'orchestre dans les églises de son diocèse. Des autorisations exceptionnelles pourront être accordées par l'autorité épiscopale.

— On annonce la création à Bayreuth d'un musée Wagner dont le premier fonds serait fourni par la collection Glasenapp, récemment donnée à cet effet à M. Siegfried Wagner.

— L'Opéra de Berlin annonce la création prochaine d'une pantomime de M. Bela Bartok, "Le Mandarin merveilleux".

— Le nouvel ouvrage lyrique de M. Arnold Schonberg, "Attente", sera créé à l'Opéra de Francfort.

— Mme Cosima Wagner et M. Siegfried Wagner s'opposent à ce que les restes de leur père et grand-père, Franz Liszt, soient transportés de Bayreuth en Hongrie.

— La section musicale de l'Académie allemande va ouvrir le cycle de ses publications avec une édition complète de Weber. Le premier volume doit paraître pour le centième anniversaire de la mort de Weber (26 juin 1926).

— M. Georg Schumann, directeur de la Sing-Akademie de Berlin va célébrer le vingt-cinquième anniversaire de sa direction.

— M. Arnold Schonberg recueille la succession de Ferruccio Busoni à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin et devient titulaire d'une classe supérieure de composition (Meisterklasse) à la "Hochschule für Musik".

ANGLETERRE

Le Ballet Diaghileff commence au Coliseum restauré une nouvelle saison de huit semaines. Premiers spectacles: "La Boutique Fantasque", "Carnaval", "Les Matelots" de G. Auric.

— Paul Whiteman et son jazz band arrivent en avril. Deux concerts à l'Albert Hall, un concert au Crystal Palace, un autre à l'Alexandra Palace; puis Liverpool, Manchester, Birmingham, Glasgow, Edimbourg; ensuite, la Hollande, la Belgique, l'Allemagne, l'Autriche.

— Aux récents programmes de la Pavlova: "The Fairy Doll"; "Ajanta's Frescoes", musique de Tcherepnine.

— Le London String Quartet est le plus déterminé des globe-trotters. Après maints voyages à travers le monde, voici qu'il entreprend une nouvelle tournée qui va le conduire dans la plupart des capitales européennes, puis au Canada, aux Etats-Unis, dans l'Amérique Centrale et l'Amérique du Sud, au Mexique et à Cuba. Il ne rentrera pas à Londres avant 1927.

— Eugène Goossens a terminé son opéra "Judith", livret d'Arnold Bennett.

— Bénéficiaire d'un legs récent, la Royal Academy of Music possède maintenant le piano de Cipriani Potter qui fut nommé "principal" de cette académie en 1822.

— Pianiste célèbre de son temps, Potter fut le premier à faire connaître au public anglais les trois "Concertos" de Beethoven, en "ut" majeur, "ut" mineur et "sol" mineur. Il fut aussi conducteur du Philharmonic Orchestra.

— Les artistes anglais à l'étranger. — Eugene Goossens, à Rochester (Etats-Unis), exercera trois fonctions:

— Il sera le seul conductor du Rochester Philhar-

monic Orchestra — direction que, les deux années précédentes, il avait partagée avec son compatriote Albert Coates.

Il sera, d'autre part, directeur de l'Opera Department à l'Eastman School; enfin, il conduira les représentations lyriques données à l'Eastman Theater par les élèves de ce "département".

Le ténor John Coates, au cours de sa tournée américaine, chantera dans 25 villes.

— M. Robert Mayer reprend, au Central Hall, la série de ses "Children's concerts".

AUTRICHE

L'Autriche se prépare dès aujourd'hui à célébrer solennellement, en mars 1927, le centenaire de la mort de Beethoven. Une commission, présidée par le Professeur Guido Adler, vient d'être constituée pour l'organisation du festival qui sera donné à cette occasion.

— Le chef d'orchestre Fr. Schalk — si applaudi à Paris lors de la saison viennoise de juin 1924 — vient de célébrer le vingt-cinquième anniversaire de son entrée en fonctions.

ESPAGNE

Sous le titre "Arte Teatral" vient d'être fondée à Madrid, une nouvelle revue hebdomadaire dont le directeur est Adolfo Sanchez Carrere.

ETATS-UNIS

Aux programmes du Cleveland Orchestra que Sokoloff dirige: "La Mer" de Debussy et "Le Festin de l'Araignée" de Roussel.

— A San Francisco, première d'un opéra américain, "Narcissa" de Mary Carr Moore. L'action du livret se passe aux temps héroïques où les premiers pionniers s'aventuraient dans les forêts et les plaines de l'Ouest.

— Une déclaration du mayor de Chicago. — Il est d'avis que les arts, notamment la musique, sont, pour les jeunes gens, éducateurs au premier chef. Il souhaite l'organisation de "civic centres" où cet enseignement serait distribué. "Mieux vaudrait, ajoute-t-il, dépenser ainsi l'argent que de l'employer à l'entretien de la police, des tribunaux et des prisons." Il espère que les artistes et, particulièrement, les opera stars contribueraient généreusement à cette oeuvre morale.

— Le Pavley-Oukrainsky Ballet de Chicago, dont les artistes sont pour la plupart américains, fera, cet hiver, une tournée en Europe.

— Automobile et musique. — Un compositeur roumain vient de dédier au célèbre industriel Henry Ford, de Détroit, une marche intitulée: "A Sunday in the Ford Car".

— Depuis l'incendie de sa French Opera House, La Nouvelle-Orléans n'avait eu que d'occasionnelles représentations lyriques. Grâce à la fondation récente de la New Orleans Civic Opera Company, elle aura, cette année, au Théâtre Tulane, une saison de quatre semaines assurée par la San Carlo.

— Le New York Symphony Orchestra exécutera cette année, pour la première fois en Amérique, la "Suite Anglaise" de Rabaud et le "Concerto" de Prokofieff.

— Une saison d'"opéra léger" allemand s'est ouverte à Irving Place Theater.

— Sous le patronage du Curtis Institute of Music, organisation à Philadelphie d'un nouveau quatuor, The Curtis Quartet, où Louis Bailly tiendra la partie d'alto.

FRANCE

Paris

A l'Opéra.

Le ballet de M. Jacques Ibert "Les Rencontres", maintes fois entendu déjà au concert sous sa forme symphonique ou pianistique, va entrer en répétition à l'Opéra. Suivant le désir exprimé par l'auteur, la chorégraphie sera régie par Mme Nijinska.

En outre, M. Jacques Rouché vient de recevoir un ballet de M. Marcel Bertrand, intitulé "Ileana", dont le scénario est tiré d'un conte roumain de Chésade.

Le 15 octobre, MM. Louis Masson et Georges Ricou ont pris la direction de l'Opéra-Comique.

La première reprise sera celle du "Cheminéau", de Xavier Leroux et Jean Richepin, avec Mlle Alice Rayeau qui chantera le rôle de Toinette dans la version établie pour elle par le compositeur lui-même.

"Le Rêve" sera la seconde reprise. L'oeuvre de M. Alfred Bruneau sera dirigée par M. Maurice Frigara.

"La Boîte à Joux", ballet pour enfants, quatre tableaux, de Claude Debussy et André Hellé, créé au Lyrique du Vaudeville, entrera au répertoire de l'Opéra-Comique.

Ensuite viendra la première grande nouveauté de la saison, "Le Joueur de Viole", conte lyrique en quatre actes et cinq tableaux, poème et musique de Raoul Laparra, dont M. Maurice Frigara dirigera l'exécution.

Après la reprise de "La Dame blanche", qui aura lieu pour le centième anniversaire de la création, MM. Louis Masson et Georges Ricou monteront "L'Enfant et les Sortilèges", l'oeuvre de M. Maurice Ravel, composée sur un livret de Mme Colette, qui passera dans le courant de janvier en même temps que la reprise du "Médecin malgré lui" de Gounod. M. Maurice Ravel dirigera les études musicales de son oeuvre. C'est M. Albert Wolff qui conduira l'orchestre.

Ensuite viendront les reprises de "Fortunio", d'André Messager, et du "Mariage de Télémaque", de Claude Terrasse, pour les représentations du ténor Francell qui chantera, à cette occasion, les rôles qu'il a créés.

Ces reprises permettront de préparer, avec tout le soin nécessaire, "Le Scémo" d'Alfred Bachelet et de Charles Méré qui, créé à l'Opéra, entrera au répertoire de l'Opéra-Comique. Ensuite viendront "La Tisseuse d'Orléans", de M. Gustave Doret, et, comme oeuvre étrangère, "La Planète vendue", de Smetana.

A l'Odéon.

— De plus en plus la musique tient un place importante dans le second Théâtre-Français si activement dirigé par M. Génier. Voici quelques titres: "La Tempête" de Shakespeare (musique d'Honegger); "Cendrillon" de M. Raymond Genty (musique de Massenet); "Irenae", "Lys d'Armour" de E. Berteaux (musique de Laparra); "Wallenstein" de Marcel Berger (musique de V. d'Indy); "La Gloire" de Lucien Gleize (musique de Grieg); "Dalla" de Paul Demasy (musique de Saint-Saëns); "Conte d'Avril" d'A. Dorchain (musique de Ch.-M. Widor); "L'Enfant prodige" de L. Wormser, sans parler des oeuvres du répertoire où la musique fait partie de la représentation.

Au Conservatoire Américain.

Le Conservatoire Américain de Fontainebleau est en pleine prospérité. Cette année les différents cours ont été suivis par 82 pianistes, 20 violonistes, 4 violoncellistes, 16 organistes, 5 harpistes, 35 chanteurs et chanteuses. La classe de mise en scène a compté 10 élèves, celle d'harmonie 23, celle de composition 8, et celle de direction d'orchestre 11. Tous les élèves ont suivi le cours d'histoire de la musique et ceux appartenant aux classes de chant celui de phonétique. De nombreux concerts ont été donnés dans le but de faire connaître nos musiciens contemporains; ils furent consacrés à MM. Marc Delmas, Paul Paray, Gabriel Pierné et Widor.

GERVAINE

MALEPART

PIANISTE

Leçons et Concerts

183, HUTCHISON

Tél.: Plateau 3000

INSTITUT LAROCHE

LE REGISTRE DES

Gardes-Malades Ville-Marie

Prof Bernard

Vous fournira en tout temps et en toutes circonstances des infirmières diplômées, compétentes, avec lesquelles tous les soucis inhérents à la maladie ou à la convalescence seront atténués dans une large proportion.

Mademoiselle F. HAYDEN 1032 SHERBROOKE EST
(Garde malade diplômée de l'Hôpital Notre-Dame) Tél. Est 3446

Londres Médaille d'Or Paris

INSTITUT DE BEAUTE

Tout ce qui peut vous embellir

5008 AVENUE DU PARC, MONTREAL

Près Boulevard Saint-Joseph

Tél. Atlantic 5965



Souhaitons la bienvenue à une nouvelle revue, "Paris-Critique", dont la première publication a eu lieu le 15 octobre.

M. Sacha Guitry prépare un "Mozart", dont le rôle principal sera interprété par Mme Yvonne Printemps. C'est M. Reynaldo Hahn qui en écrira la partition.

D'autre part, M. Sacha Guitry écrit une comédie lyrique, "Annette", dont la musique sera de M. André Messager. "Annette" comportera trois actes et cinq personnages.

Sociétés des Concerts du Conservatoire

La Société des Concerts fera entendre cette année de grandes œuvres avec choeurs: Messe en si mineur, de J.-S. Bach, "Faust" de Schumann, "Les Béatitudes", le "Requiem" de Fauré, le "Magnificat" de J.-S. Bach, la "Neuvième" de Beethoven, des fragments du "Miroir de Jésus" d'André Caplet. Puis une première audition en France d'un poème symphonique de Respighi, un autre de Prokofiev, un poème pour chant et orchestre de Louis Vierne, et, avec les classiques du répertoire, une anthologie contemporaine de Dukas, Ravel, Schmitt, Roussel, etc., etc.

Concerts Colonne

Parmi les œuvres inédites qui seront produites la saison prochaine, figurent des compositions de Jacques Ibert, Abita, Fumet, Steck, Flévet, Laparra, Vierne, Jeissler, etc. Sont engagés, comme solistes, les chanteurs et virtuoses Vanni-Marcoux, Panzéra, Cortot, Iturbi, Kartun, Yves Nat, Levéque, Van Dalen, Dreyfus, M. Grandjany; Mmes Marguerite Long, Blanche Selva, Henriette Renié, Yvonne François, Lowsky, etc.; Albert Spalding, Enesco, Gabriel Bouillon, J. Lespigne, A. Hekking, M. Maréchal, etc.

Après avoir passé ses vacances à Saint-Jean-de-Luz et joué dans quelques villes d'eau, le grand violoniste Jacques Thibaud commença sa nouvelle saison les 5 et 6 octobre à Zurich. Il jouera le 3 décembre à Londres, 5 à Verviers, 6 à Liège, 7 à Bruxelles, du 8 au 20 en Hollande.

Départ pour l'Amérique le 23 décembre. A son retour, en avril, Jacques Thibaud jouera à Bordeaux, en Italie et Roumanie, en mai en Turquie et à Paris; en juin, cours d'interprétation à l'Ecole Normale de Musique, concerts à Londres, Bruxelles et Paris.

HOLLANDE

— Les noms de MM. Ravel, Milhaud, Bloch, Achron, Engel, Milner, Krein, Guessin et Saminski figuraient au programme d'un concert de musique juive qui vient d'avoir lieu à La Haye. M. Alex. Schmueller y a fait d'abord une causerie sur la musique juive ancienne et contemporaine.

— Au Concertgebouw, Mme Irida Kwast-Hodapp a joué avec grand succès le "Concerto en sol" de Beethoven. Le même soir, M. Pierre Monteux a dirigé l'Ouverture pour "Polyeucte" de M. Paul Dukas et "La Mer" de Debussy.

— On annonce que l'Opéra Coopératif Néerlandais représenterait à l'Opéra de Paris, outre "Fidello" et "Tristan", la "Béatrice" du compositeur néerlandais W. Landré.

— Le Cycle des Concerts de Musique de chambre, au Concertgebouw d'Amsterdam, sera ouvert, le 10 octobre, par le Quatuor Poulet.

— M. José Iturbi donnera aux Indes Néerlandaises, au printemps prochain, une série de vingt-deux concerts.

— Le Conservatoire de La Haye célébrera en mars 1926 le centième anniversaire de sa fondation.

— La saison d'opéra italien s'ouvrira le 29 octobre prochain à La Haye avec "Aida", le 30 à Amsterdam et "La Traviata" et le 31 à Rotterdam avec "Aida". Au répertoire figurent des œuvres de Verdi, Puccini, Ponchielli, Donizetti, Rossini, Cilea, Mascagni, Leoncavallo, Catalani, Wagner, Bizet, Gounod, Auber, et Ambroise Thomas.

— L'Orchestre Municipal d'Utrecht donnera trente concerts au cours de la saison prochaine; parmi les solistes engagés, nous relevons les noms de Mlle Madeleine Monnier et de Mlle Madeleine Monnier et de M. Jacques Thibaud.

— Les journaux néerlandais donnent comme définitive la nouvelle que l'Opéra coopératif hollandais viendrait représenter à l'Opéra de Paris, du 16 au 26 février prochain, "Fidello" et "Tristan et Isolde". Ils insistent sur le fait que l'Opéra Coopératif est la première troupe étrangère qui se fasse entendre, dans son ensemble, sur la scène de l'Académie Nationale de Musique et de Danse.

ITALIE

Ottorino Respighi apparaitra en janvier 1926 comme chef d'orchestre à la tête du Philadelphia Symphony Orchestra, et, comme pianiste, interprète d'une de ses œuvres.

— Première, au "Duse" de Bologne, d'une opérette de Léo Fall, "La Cantatrice della strada" (la Chanteuse de la Rue).

— La Società Polifonica Romana que dirige Mgr Casimiri poursuit sa vaste tournée de concerts: 27 villes en Allemagne, 9 en Hollande. Les célèbres choeurs seront de retour à Rome au début de novembre pour la reprise de leurs fonctions au cours de l'Année Sainte.

— Les 22 et 24 octobre, au "Tentro del Popolo" de Milan, représentations extraordinaires de "I Misteri gaudiosi", du maestro Nino Cattozzo. Cette œuvre a déjà vu la rampe à Venise, Vérone, Bergame, Trévise, Padoue, etc. L'auteur achève un nouvel opéra de caractère sacré, "Misteri dolorosi".

— Igino Robbiani, l'auteur heureux d'"Anna Karenine", compose un autre opéra, "Romanticismo", livret d'Arturo Rossato.

— A Assises, pour le centenaire de la mort de saint François, sera donné un opéra du maestro Licinio Refice, "Trittico francescano".

— Pietro Mascagni est nommé "Doctor honoris causa" de l'Académie Royale de Musique de la Hongrie.

MONTE CARLO

La saison d'opéra à Monte-Carlo, dirigée par M. Raoul Gunsbourg, s'ouvrira le 26 janvier 1926 pour prendre fin le 4 avril suivant.

La perspicacité de M. R. Gunsbourg nous vaudra, cette saison, la création d'ouvrages importants: "Le Chevalier à la Rose", de Richard Strauss, avec M. Vanni-Marcoux; "L'Hirondelle".

Parlez-en à

ALBERT LEFORT

Si vous voulez avoir les meilleurs contrats d'Assurance-vie, feu, auto, accidents, vol, etc.
Ch. 710, 190 ST-JACQUES. Tél. Main 0937

de Puccini, poème de Millet; "Jeanne d'Arc" de Ch. Gounod, et "Nazareth", de M. Vittadini.

Le répertoire sera fait des dix-huit ouvrages suivants: "Carmen", de Bizet; "Pelléas et Mélisande", de Debussy; "Fah-Yen-Fah", de MM. Ch. Templeton, Cracker et J. Reding, créé la saison dernière à l'Opéra de Monte-Carlo; "Lakmé", de Léo Delibes; "André Chénier", de M. Giordano. "Faust", de Gounod; "Manon" et "Thaïs", de Massenet; "Pagliacci", de Leoncavallo; "Boris Godounoff", de Moussorgsky (avec M. Vanni-Marcoux); les "Contes d'Hoffmann", d'Offenbach; la "Tosca", "Madame Butterfly" et "La Fille du Far-West", de Puccini; "L'Enfant et les Sortilèges", de M. Ravel, dont la création au cours de la dernière saison a été fort appréciée, "Le Cantique des Cantiques" du roi Salomon, précédemment créé à l'Opéra de Monte-Carlo; "Aida", de Verdi, et la "Walkyrie", de Wagner.

Les artistes engagés pour la grande saison monté-carlienne sont les soprani: Mmes Lucy Berthrand, Bourdon, Ritter Ciampi, Dazevedo, Yvonne Gall, Jeumard, Germaine Lubin, Claudia Muzio, Seyman, Yakovleva, Andrée Vally et Weitt; les mezzo-soprani et contralti: Mmes Landral, Dubois-Lauger, Richardson; les ténors: MM. Dubois, Fabert, Franz, Friant, Lappas, Maison, Ivor Thomas; les barytons et basses: MM. Ceresole, Lafont, Laskin, Tilkin, Servais et Vanni-Marcoux.

Léo-Pol Morin

PIANISTE

Leçons et Récitals

Studios:

"Langelier", 361, rue Ste-Catherine Est
Tél. Est 3425
73, rue Ste-Famille. Tél. Plateau 0727

Tél. Upt. 6854

Le meilleur repas à 40 cts

A la Ville de Paris

Restaurant Parisien

22 MCGILL COLLEGE AVE

Cuisine Soignée

Service Rapide

Bière et Vin

F. A. LHOUMEAU, prop.

Montréal

Ondulation Permanente

\$15.00

Réduction durant les mois d'hiver

Le célèbre système "Nestlé"

PUNDE & BOEHM

119 Metcalfe
Up. 3161

262 Ste-Cath. E.
Est 6320

Ondulation permanente Nestlé

Consultez-nous pour la décoration intérieure de vos appartements.

Voici bientôt les fêtes, ne tarde pas à enjoliver votre "home".

Une visite vous convaincra de notre spécialité dans les rideaux, draperies et la bonnure.

G. BRENTA

1620 SAINT-DENIS

Tél.: Est 1866

AUX MUSICIENS

Vous trouverez ici un grand choix de musique appropriée pour les fêtes de Noël et du Jour de l'An tel que motets, messes, cantiques, etc.

Calendriers avec portraits de musiciens, plaquettes représentant les auteurs classiques et modernes.

UNE VISITE EST SOLLICITEE

A. J. BOUCHER

ENRG.

28 est, rue Notre-Dame, MONTREAL

Téléphone: Main 1850

La Photographie Larose

Noël! L'excellente occasion pour faire plaisir à vos amis en leur envoyant votre photo.

Celle qu'on demande le plus!

463 ST DENIS, coin Sherbrooke,

TEL. E. 3377-F

INSTITUT LANCOT LES HIRONDELLES

Maison de haute éducation pour l'instruction des jeunes filles

COURS PARTICULIERS: 48 ANNEES D'EXPERIENCE

Méthode moderne, études attrayantes, progrès rapides.

Avantage des salles d'étude

No 2141, RUE JEANNE-MANCE, entre Fairmount et Saint-Viateur

Directrice: Mlle LANCOT, fondatrice des Cours Particuliers

Téléphones: Belair 8608, 6090-M.

Demander le prospectus.



Les premiers chefs d'orchestre seront: MM. Léon Jehin et Vittorio de Sabata; le second: M. Marc-César Scotto.

Outre les spectacles d'Opéra, la direction du Théâtre de Monte-Carlo pourvoira à la création des "Bleus de l'Amour", comédie musicale en trois actes, de M. Romain Coolus, couplets de Mme Blanche Alix et M. Henry-Jacques, musique de M. Victor Alix, de "Bertrand de Born", pièce en quatre actes, de M. Charbonnel, avec musique de scène de M. Francis Casadesus (l'interprétation sera assurée par la Compagnie de M. Louis Jarvet) et il se déroulera également des représentations de "Peer Gynt", avec la partition de Grieg, de "La Bayadère", opérette de M. Emmerich Kalman, ainsi que des projections initiales de films, dont "Destinée", de M. Henry Roussel, pour lequel M. André Gailhard a écrit une adaptation musicale spéciale qu'il dirigera lui-même.

SUEDE

Stockholm.—La première nouveauté de la saison fut "L'Heure Espagnole" de Maurice Ravel qui n'obtint qu'un succès d'estime. A la même occasion furent présentés deux ballets, celui de "Don Juan" de Gluck et "Les Petits Riens" de Mozart.

— Les concerts du "Konserthuset" seront conduits pendant cette saison par MM. Wilhelm Sieben et Adolf Wiklund avec le concours des conducteurs étrangers. Parmi ceux-ci Vaclav Talich (Prague), Maurice Ravel et Dobrowen (de Russie).

ETATS-UNIS

BOSTON

Le 6 décembre après-midi, Mme Gallucurci s'est fait entendre à la "Symphony Hall" dans un programme de chansons anciennes. Paul Whiteman et son orchestre interpréteront dans la soirée des compositions de Gershwin, Taylor et autres compositeurs américains.

7 déc.—M. Boris Saslavsky, baryton, au Jordan Hall, donnera un récital de chansons russes et espagnoles.

8 déc.—Concert par le Trio Cherniavsky au Jordan Hall.

9 déc.—Dans la même salle, récital de violon par Richard Burgin, concert-master de la Boston Symphony Orchestra.

10 déc.—M. Alwin Schroeder, violoncelliste, donnera un concert au Jordan Hall pour célébrer son 15ème anniversaire de sa carrière artistique, commencée en Allemagne et continuée en Amérique avec la "Boston Symphony Orchestra" et le Quatuor Kneisel.

11 et 12 déc.—Concerts symphoniques sous la direction de Koussevitzky au "Symphony Hall".

13 déc.—Concert par Mme Dusolina Gianini récemment arrivée d'Europe. La presse européenne en fait les plus grands éloges.



Victor BRAULT

PROFESSEUR DE CHANT

Recommandé par
MM. Clément, Hettich,
Gédalge, Mengelberg.
Préparation aux examens
312 Est, rue Ste-Catherine
Tél.: Est 4486
4338 rue Wellington
Tél.: York 1893

14 déc.—Audition de musique russe au Wellesley College. Basile Kibalchich, directeur.

15 déc.—Récital par Percy Grainger au Jordan Hall.

Les pianistes Frederic Tillotson et Joseph Hofman se feront entendre à Boston dans le courant du mois de décembre.

Les 20 et 21 décembre, sera donnée à la Symphony Hall l'oratorio de Handel "Le Messie", sous la direction de M. Mollenhauer.

HOLYOKE

M. D'Andria assisté de Mlle Juliette Marino, violoniste, Mlle Ida Sylvania, soprano de New-York, et M. Alfred Antonini comme accompagnateur, se sont fait entendre à la salle de l'Hotel de Ville le 18 nov. dernier. Le frère de M. D'Andria, Pietro D'Andria soliste à la Metropolitan Opera Co., a prêté aussi son gracieux concours.

WOONSOCKET

Les premiers répétitions de l'opérette "Les Cloches de Corneville" ont commencé, sous la direction du prof. Chambord Giguère. Tout fait prévoir un grand succès.

LAWRENCE

Un concert organisé par le Rév. Père Demers, vicaire de la paroisse Ste-Anne, a obtenu un beau succès. Mentionnons d'une manière spéciale: Mlles Rachel Roach, Anna Blain, Morency, Rena Beauparlant, et MM. Jos. Desbiens, Arthur Venner.

La chorale et l'orchestre Ste-Anne avaient pour la circonstance prêté leur gracieux concours.

PAWTUCKET

La représentation des "Cloches de Corneville" dans le haut de la nouvelle église Ste-Cécile a eu lieu le 6 décembre. Un orchestre de Boston a été engagé pour la circonstance. Mme Emile Paradis, organiste à Ste-Cécile, était l'organisatrice de ce concert.

DEUX MILLIONS POUR L'ART MUSICAL

Philadelphie, 3.—(P. C.)—Théodore Presser, éditeur de musique, décédé chez lui le 29 octobre dernier, laisse un testament d'après lequel à peu près toute sa fortune de \$2,000,000 servira à encourager l'art musical et à venir en aide aux musiciens aux prises avec les difficultés de la vie.

Nov. 4, 1925.

New York, 28 I.N.S.—Geraldine Farrar, célèbre cantatrice d'opéra transportée ici en toute hâte après sa maladie contractée pendant son séjour à Hartford, Conn., recevait des soins du spécialiste James I. Russell pour sa gorge. Cet éminent praticien refusa de se prononcer à savoir si la voix de la grande cantatrice lui sera rendue ou si l'on a fini de l'entendre psalmodier avec harmonie les airs favoris de nos opéras les plus difficiles.

PROF. LEON P. BRAUN

Auteur d'"Italiana", tarentelle pour Piano que nous publions dans le présent numéro.



Fils de Nicholas Braun, organiste bien connu à l'église du Sacré-Cœur, Montréal, position qu'il occupa au-delà de 35 années; et de qui il reçut toute son éducation musicale.

M. L. P. Braun fut organiste à la Nativité d'Hochelaga: 1894-1898; St-Vincent de Paul, Montréal: 1898-

1899; Des Saints-Anges, St-Albans, Vermont: 1899-1900; et depuis ce temps, vingt-cinq ans, à l'Eglise du Sacré-Cœur, New-Bedford, Mass.

Il est aussi auteur de plusieurs pièces pour piano publiées par: Presser de Philadelphie; Evans Music Co., Boston; A. Thompson, Boston, et d'autres...

RODOLPHE JANSON-LA PALME

Baryton franco-américain qui fera bientôt une tournée au Canada



Il porte un nom qui a grand air, dont l'origine se rattache aux noms de deux familles fort distinguées du Canada français, et qui fut, il y a quelques années, assez en vedette à l'époque où Béatrice Lapalme conquerrait le public blasé de New-York avant de rencontrer sa fin prématurée.

Rodolphe Janson-La Palme est très mêlé au monde de la musique et de l'art de Boston. Il apporte à ces milieux sa vivacité française, l'intransigeance d'un idéal d'art assez rare en ces temps de commercialisme effréné, et une culture générale qui l'apparente de façon caractéristique aux artistes de l'Europe. Il est membre du "McDowell Club", du "Music Lovers' Club", et de plusieurs autres groupements d'artistes de la Métropole du Massachusetts.

CHARLES E. PETRIN MUSIC SHOP

FULL LINE OF MUSIC ROLLS & RECORDS

Chansons françaises du Canada
Adaptations françaises des grands succès américains

"La Lyre", revue musicale canadienne, en vente ici tous les mois

405 So. MAIN ST., HOLYOKE, MASS.

DINERS-CONCERTS

Tous les dimanches au Queen's.

Quelques-uns de nos artistes distingués prêtent leur concours et chantent au cours du dîner, de 6 à 8 heures.

G. R. MARKOWSKI

Directeur Musical

Prix ordinaire: un dollar.

THE QUEEN'S
MONTREAL

"La Petite Imprimerie Française"

Imprimerie E. Leblanc

Billets de Théâtres, Programmes de luxe, Travaux fins en couleurs, Vignettes, Gravures en relief.

211, rue Saint-Hubert, 211, Montréal.

Tél.: Est 8701-W.



Bien qu'il ait, à divers moments, fait des tournées de concerts à travers la Nouvelle-Angleterre, c'est surtout à Boston qu'il a connu de vrais succès, et que sa chaude voix de baryton a trouvé le plus d'admirateurs. Le concert qu'il a donné en cette ville l'an passé, conjointement avec Mlle Laurilla Baillargeons lui a attiré l'attention sympathique des critiques de l'heure.

Il a chanté plus d'une fois aux concerts du Copley Plaza, qui sont transmis par radio, et, au dire de ceux qui l'ont entendu, sa voix ne perd rien pour être irradiée, de ses qualités de résonnance virile, et d'inflexion variée.

Rodolphe Janson-La Palme, en dépit d'une apparence espagnole qui lui a valu nombre de mésaventures amusantes, est d'origine purement canadienne-française. Son père, le Dr R. G. Janson-La Palme naquit à l'Assomption, P.Q. Sa mère, née Charlotte Gauthier, musicienne aussi, est de Montréal, où elle jouissait autrefois d'une jolie réputation comme cantatrice, dont certains encore se souviennent.

Rodolphe est né à Lawrence, Massachusetts, où son père, le Dr Janson-La Palme, patriote et champion de la langue et des coutumes canadiennes-françaises, publia longtemps "Le Progrès".

Il fit ses premières études chez les Frères Maristes de Lawrence, et ses études classiques au Collège de l'Assomption, P.Q.

Il étudia l'opéra avec le célèbre baryton Ramon Blanchard, de l'opéra de Boston et d'une réputation universelle; l'école moderne et la chanson avec Theodore Schroeder, et avec les Hubbard de Boston; l'interprétation dramatique avec le Chevalier Rodolfo Fornari, de l'opéra de Boston et de Chicago.

Actuellement, Rodolphe Janson-La Palme enseigne le chant. Il a studio à Boston, au No 407 Huntingdon Ave.; à Lawrence, au No 565 rue Haverhill, et à Manchester, N. H. au No 939 rue Elm.

Nous avons parlé de l'intransigeance de son idéal d'art. Rodolphe Janson-La Palme a déjà fait des sacrifices à cet idéal et a refusé nombre d'offres flatteuses, dont l'acceptation aurait, à son avis, orienté sa carrière artistique vers ces domaines, où l'art du chant n'est considéré que comme une marchandise. Très intéressé au "folk-lore" et aux différentes écoles de la chanson des autres pays, aidé en cela par une facilité pour les langues, Rodolphe Janson-La Palme se destine plus particulièrement au concert. A la demande de plusieurs de ses amis, qui croient fort à son tempérament dramatique, et qui le considèrent comme merveilleusement bien doué pour l'opéra, il accepta récemment de chanter "Sylvio" dans "Pagliacci" pour la "Boston Civic Opera Co." On n'a pas oublié que la saison opératique de cette compagnie prit fin subite, précisément le soir où l'on devait chanter "Pa-

gliacci". On nous dit que la compagnie est en train de se réorganiser, et il n'est pas improbable que Janson-La Palme fasse quelques saisons avec cette troupe, qui compte dans ses rangs des artistes de première valeur. Il est impossible de prévoir en quoi cette expérience changera l'orientation du jeune baryton franco-américain. Mais il semble assez sûr de prédire que les bonnes fées, qui ont présidé à la naissance de cet artiste, continueront à s'intéresser à sa carrière et lui feront obtenir, quand il l'aura pleinement méritée, la récompense que certains artistes cherchent à grands frais dans le domaine des avantages matériels, mais qui se trouve toujours au fond du cœur de l'artiste sincère, et qui n'est rien autre chose que la conscience d'avoir réalisé dans la mesure du possible, son idéal d'art et d'avoir exprimé avec toute la scrupuleuse conscience dont on est capable, ces rêves dont les artistes sont les dépositaires responsables.

HÉRIGAUT PELLETIER,

Rédacteur du Courrier de Lawrence.
Lawrence, Mass., 31 oct. 1925.

TROIS-RIVIERES

Le 19 novembre, dans la vaste salle de l'Hôtel de Ville, la Philharmonie et l'Orchestre des Anciens Elèves de l'Académie ont donné un vrai régal musical à l'occasion de la Sainte-Cécile.

La Reine de Saba (Gounod), Pique-Dame (Ouverture de Suppé), Faust (sélection de Gounod), Antoine et Cléopâtre (suite de ballet), et le Menuet (de Paderewski) furent particulièrement goûtés par l'auditoire nombreux et distingué.

Les artistes du Cercle Lapierre, de Montréal, ont interprété "Le Cultivateur de Chicago". Les acteurs ont été justement applaudis.

SHERBROOKE

Sur l'invitation de la maison H. C. Wilson and Sons, Limited, marchands de musique bien connus à Sherbrooke, plus de deux cents personnes s'étaient rendues hier soir à la Salle des Arts pour assister à une démonstration du nouveau gramophone orthophonique.

Le programme entendu au récital donné gracieusement par la maison Wilson a été très goûté.

— La troupe d'opéra De Féo est venue donner deux représentations, samedi le 7 novembre, au théâtre His Majesty's. Carmen a été donnée en matinée et Manon de J. Massenet en soirée. Le succès a été médiocre.

Le concert de Bienfaisance organisé le 16 novembre par M. le Prof. Geo. Desrosiers, ancien élève de Signor Manetta, au profit de la Société St-Vincent de Paul, a remporté un succès complet. Mlle Lucienne

Labarre, Mme F. Daemen et MM. E. Hogue, Jos. Smith, et W. A. Lamy ont prêté leur gracieux concours.

QUEBEC

Nov. 28.—M. Omer Letourneau, professeur de piano et M. Emile Larochelle ont donné conjointement un récital d'élèves. Le principal objectif de cette audition était de fournir aux élèves une occasion de prendre contact avec le public.

— Le concert Granjany a eu lieu le 30 nov. au Château Frontenac. M. Granjany a eu l'occasion de faire admirer sa grande virtuosité et son programme a été très apprécié par la nombreuse et distinguée assistance.

— La Société des Arts, Sciences et Lettres a fait connaître la décision du jury sur le concours musical qu'elle organisa il y a quelque temps. Les membres du jury composé du R. P. Lefebvre, S.J., de M. Henri Gagnon et M. J. Arthur Bernier, décidèrent de ne pas accorder de premier prix. Le second prix fut alloué à M. C.-J. Stuart, de Montréal, et le troisième prix à M. Omer Letourneau, organiste de St-Sauveur. M. Lucien Lachance, de St-Jean d'Iberville, a reçu une mention honorable.

Les compositions primées seront exécutées, dans le courant de l'hiver, par les membres de la Chorale St-Dominique, à un concert qui aura lieu sous les auspices de la Société des Arts, Sciences et Lettres.

HENRI GAGNE

LUTHERIE

Réparation d'instruments à cordes.
Harpes, etc.

40, COTE D'ABRAHAM, QUEBEC

Musicien d'expérience

ayant au delà de 30 ans de pratique dans la fanfare, connaissant la théorie et l'harmonie, ayant fait une étude spéciale de tous les instruments de fanfare et d'harmonie (cuivres à 3 et 4 pistons, clarinettes, saxophones, batteries) et capable de les enseigner, ainsi que la transposition par les différentes clés, accepterait position comme chef de fanfare dans une localité assez importante, moyennant un salaire raisonnable, soit comme professeur de musique exclusivement, soit en remplissant toute autre position qui lui serait procurée dans la localité.

Pour renseignements complémentaires et références, prière d'écrire à Casier 25, "La Lyre", 3, rue Sainte-Catherine est, Montréal, P. Q.

LUCILLE DOMPIERRE

"PRIX D'EUROPE 1919" — PIANISTE-VIRTUOSE
Elève de Félix Fourdrain et Georges de Lausnay du Conservatoire de Paris.

Concerts et Enseignement, Piano, Solfège, Harmonie, Contrepoint.
STUDIO : 149 RUE CREMAZIE, Québec. Tél.: 2-6157-M



Conservatoire d'Art Français

Directeur: M. G. Monecourt Devallières

TELEPHONE: 2-2823 - - - 180, rue ST-JEAN, QUEBEC

COURS D'ENSEMBLE, de 8 à 10 h. p. m.

DECLAMATION — CHANT — PIANO — SOLFÈGE —
ACCOMPAGNEMENT — HARMONIE

Méthode exacte du Conservatoire de Paris.

Les élèves des leçons particulières ont droit d'assister au cours d'ensemble.

Cours spéciaux pour cercles et sociétés. Mise en scène, répétition, organisation de toute soirée dramatique ou concert.

JEUDI: de 2 à 5 heures: Cours spéciaux pour les enfants,
Solfège et Piano, Diction, Déclamation.



DOW

La meilleure des bières
Aujourd'hui comme
autrefois

En chantant

"A la Claire Fontaine"



Old Stock Ale
mûrie à point

ANDANTE



A la clai-re fon-tai-ne, M'en al-lant pro-me-ner;

rall.
J'ai trou-vé l'eau si belle Que je m'y suis bai-gné. Lui ya long-temps que je l'ai-me.

rall.
Ja-man je ne l'ou-blie-rai. l'ou-blie-rai.

rall.
Pour lui

2
J'ai trouvé l'eau si belle,
Que je m'y suis baigné,
Sous les feuilles d'un chêne,
Je me suis fait sécher.
Chœur—Lui ya, etc.

3
Sous les feuilles d'un chêne,
Je me suis fait sécher,
Sur la plus haute branche,
Le rossignol chantait,
Chœur—Lui ya, etc.

4
Sur la plus haute branche,
Le rossignol chantait,
Chante, rossignol, chante,
Toi qui as le cœur gai;
Chœur—Lui ya, etc.

5
Chante, rossignol, chante
Toi qui as le cœur gai;
Tu as le cœur à rire,
Moi, je l'ai-t-à pleurer.
Chœur—Lui ya, etc.

6
Tu as le cœur à rire,
Moi, je l'ai-t-à pleurer,
J'ai perdu ma maîtresse,
Sans l'avoir mérité.
Chœur—Lui ya, etc.

7
J'ai perdu ma maîtresse,
Sans l'avoir mérité,
Pour un bouquet de roses,
Que je lui refusai.
Chœur—Lui ya, etc.

8
Pour un bouquet de roses,
Que je lui refusai,
Je voudrais que la rose,
Fût encore au rosier.
Chœur—Lui ya, etc.

9
Je voudrais que la rose,
Fût encore au rosier,
Et moi et ma maîtresse,
Dans les mém's amitiés.
Chœur—Lui ya, etc.

Reproduction musicale autorisée par Canadian Pacific Railway.

"Prime par la force et par la Qualité"

Ceci est la deuxième d'une série de "CHANSONS DU BON VIEUX TEMPS."

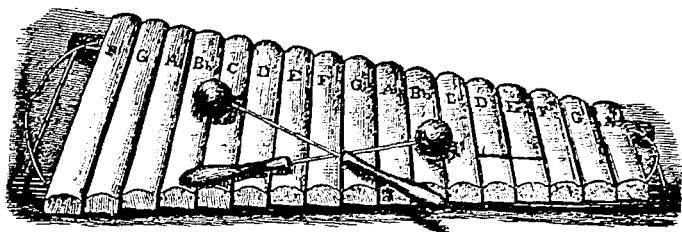


3 Est Rue Ste-Catherine
Montréal

J. E. TURCOT

Rayon des
Instruments de Musique

PIANOS -- RADIOS -- VICTROLAS -- DISQUES "VICTOR" MUSIQUE EN FEUILLES



XYLOPHONES (avec maillets)
Pour Amateurs et Professionnels

Monté sur cordes	Monté sur cordes et cadres
No 1a—8 notes . . . \$0.50N	No 21b—25 notes . . . \$2.60N
No 2a—12 notes65N	No 24b—37 notes . . . 4.80N
No 3a—15 notes85N	No 25b—44 notes . . . 5.55N
No 6a—22 notes . . . 1.65N	
No 6b—Sur cadre . . . 2.50N	

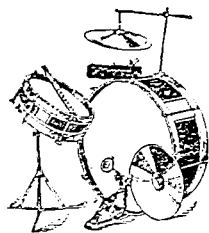
XYLOPHONES AVEC RESONATEURS
De \$100.00 à \$500.00

De 2½ octaves à 5 octaves
Prix, Catalogues et Conditions sur demande

CORNETS — TROMPETTES

Long modèle — Si bémol — Cuivre — Diapason bas

CORNET	TROMPETTE
"Virtuose" No 13000—\$17.50C	223½ 20.00C
"Conservatoire" No 11000— 25.00C	No 67 \$27.50C
Etui carré, garni feutre 5.00B	Garni velours . . . 10.00B
"Buescher" No 15— 81.00B	No 9 \$1.00D
Etui peluche soie, compris avec instruments "Buescher"	
Ajouter 10% de plus pour diapason haut et bas	
Argenture en plus \$15.00	
Argenture et dorure en plus 20.00	



BATTERIES

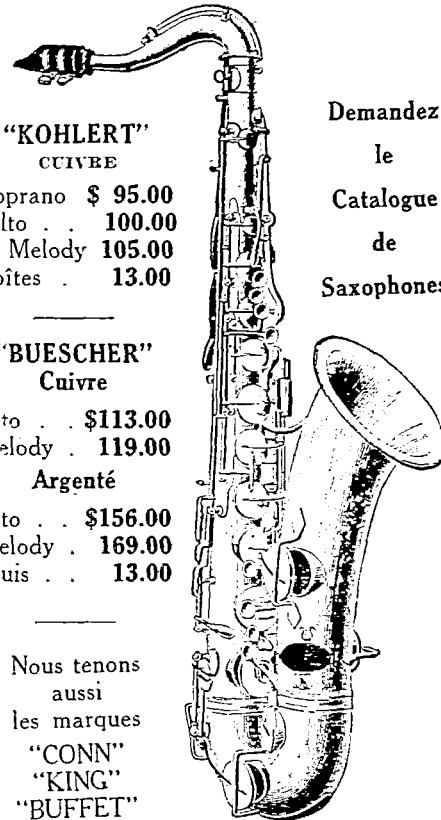
Le plus gros choix
au Canada
de \$45.00 à \$130.00
Demandez le
prospectus spécial

METRONOMES
"PAQUET"

Les meilleurs
au monde
Sans sonnerie \$4.00
Avec sonnerie 5.00

PUPITRE-LUTRINS

Noir \$1.25
Nickelé 1.50
Nickelé poli . . . 2.00
3 Télescopes . . . 2.50



"KOHLERT"
CUIVRE

Soprano \$ 95.00
Alto . . . 100.00
C Melody 105.00
Boîtes . . . 13.00

"BUESCHER"
Cuivre

Alto . . . \$113.00
Melody . . 119.00

Argenté

Alto . . . \$156.00
Melody . . 169.00
Etuïs . . . 13.00

Nous tenons
aussi
les marques

"CONN"
"KING"
"BUFFET"
"CRAMPON"

Demandez
le
Catalogue
de
Saxophones



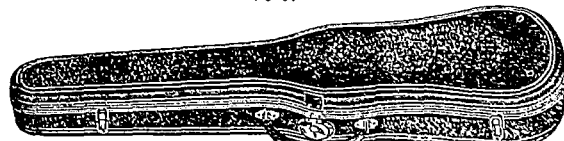
No. 1904



Nos. 1905 to 1907



No. 30



No. 35



No. 674



No. 1900

ETUIS DE VIOLONS

Toutes les grandeurs, avec serrures.

No 1904—Papier maché, durable. Garniture flanelle soisette \$1.50N

No 1905—Comme illustration. Papier maché, forme violon. Garniture flanelle \$8.00N
No 1906—Même forme, cuir plein vache. Garniture flanelle \$16.00N
Garniture corderoy \$17.50N
Garniture peluche soie \$24.00N

No 30—Forme ronde, imitation cuir, garniture flanelle \$6.00N
No 1898—KANT KRACK, fabrication brevetée, très durable, forme ronde \$7.75N

No 35—Toile Keratol, imitation cuir, garniture flanelle \$6.00N
No 910F—Plus solide, mieux façonné, Keratol épais \$8.00N

Etuïs de violons en canevas, toutes les grandeurs \$2.50N

No 574—Forme illustration, papier imitation cuir, garniture flanelle \$3.25N
Même étui pour grandeurs ¾ ou ½ \$3.50N
No 373SF—Simili-cuir Alligator, toutes grandeurs, poignée valise cuir, garnis feutre, Spécial \$3.50N
No 472K—Même forme, garniture très rembourrée, fini soigné \$1.50N
No 1910 B & J—Même forme, très solide, véritable cuir, grain vache marine, garniture peluche soie, modèle étroit \$30.00N

No 1900—Imitation cuir, crocodile \$5.00N
No 1909½ BJ—Véritable cuir, brun épais, simili-alligator nuancé, garnis peluche soie première qualité. Coussin dessous amovible. Rubans protecteurs-archets en soie. Un étui très substantiel et très attrayant \$30.00N

VIOLONS

No 91—Stradivarius—Imitation vieux foncé \$3.50N
No 4K—Stradivarius — Vernis brun nuancé \$1.00C
No 885K—Stradivarius—Vernis rouge orange, nuancé \$4.25B
No 805K—Stradivarius — Imitation vieux oncé \$6.00B
No 100G—Stradivarius—Vernis oriental brun clair \$6.50B
No 100½G—Même violon grandeur ¾ ou ½ \$6.00N
No 105G—Strad—Fileté, vernis orange foncé \$8.00B
Le même violon grandeurs ¾ ou ½ \$8.00B
No 478F—Stradivarius — Vernis brun tacheté \$8.75C
No 334SF—Fond un morceau, vernis marron moucheté \$8.75C
Les deux violons ci-dessus grandeurs ¾ ou ½ \$8.75C
No 111G—Stradivarius—Vernis rouge foncé, entier ou ¾ \$12.00C
No 185K — Amati — Verni brun foncé \$18.00A
Nous avons des violons merveilleux dans tous les prix jusqu'à \$150.00.
Un mot nous disant ce que vous désirez vous apprendra notre choix avec détails et conditions. Nos violons sont importés directement des meilleurs luthiers français et allemands.

Nous avons des ARCHETS DE VIOLONS de \$1.00 à \$25.00.
VIOLONCELLES et ARCHETS, tous les prix.

Demandez prospectus.
CORDES pour tous les instruments.

COMMANDES PAR LA POSTE REMPLIES AVEC UN SOIN PARTICULIER

Mde Georges Phénix,
Casier 412,
ST-JEAN DU RICHELIEU, Qué.

Oct.
27M



ROBERT IMANDT



Le brillant violoniste français

qui a joué à l'Orphéum (Montréal), le 6 décembre dernier avec Marcel Grandjany, Harpiste. M. Imandt fera en janvier une tournée de concerts dans la province de Québec avec le pianiste virtuose canadien Léo-Pol Morin. Ces artistes sont sous la direction exclusive du Bureau Musical Bogue-Laberge de New-York et Montréal.

REÇU LE

14 JUIL 1975
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE