

PER
E-178
ER2

ENTRE - NOUS

MAGAZINE MENSUEL

Publié dans l'intérêt de la Maison Ed. Archambault, Enrg., 406-408, rue Ste-Catherine Est, et de sa clientèle.

FRÉDÉRIC PELLETIER, RÉDACTEUR EN CHEF.

VOL. 1.

MONTREAL, JANVIER 1930

No. 2

« LES MUSICIENS DU PASSÉ »

Romain-Octave Pelletier



A tâche est lourde de ramasser en quelques lignes les traits essentiels de la forte personnalité musicale de Romain-Octave Pelletier. Esprit cultivé, nourri d'humanités classiques, servi par un goût prononcé pour les recherches techniques de son art, doué d'un véritable sens apostolique pour ses élèves et modeste au surplus, il faisait impression sur ceux qui le surprenaient dix minutes dans l'intimité.

C'était un méditatif timide qui n'avait rien de marquant au premier contact. Point de magnétisme académique. Ses élèves seuls l'ont bien connu et ils en gardent un souvenir impérissable. On ne parvient pas à le remplacer totalement dans plus d'une institution où il enseigna. Pelletier fut un peu notre Widor pour le goût qu'il introduisit et développa ici de la musique de Bach. Il se condamna à être profond à une époque où la musique en vogue ne l'était point. Il ne courtisait pas la foule : il cherchait à la cultiver... Il fut de ceux à qui les voyages servent.

Au point de vue moral, Pelletier fut un exemple. Il était honnête jusqu'au scrupule, faisant remonter son élève pour une minute soustraite à l'heure ou à la demi-heure convenue ou encore pour une recommandation utile oubliée au cours de la leçon.

Il fut durant quarante ans organiste de la Cathédrale (par périodes) et aussi durant huit années organiste de Saint-Jacques. Comme inter-



prète, ses exécutions des Nocturnes de Chopin sont restées dans la mémoire de ses admirateurs. Il improvisait fort bien à l'orgue sur des thèmes donnés par les chantres qui usaient et abusaient de sa bienveillance.

Il collabora à plusieurs revues et publia quatre des rares oeuvres de Pédagogie musicale qui ont vu le jour chez nous : « La Littérature du Piano. » L'art pianistique, Le toucher du pianiste, Le guide du professeur de piano.

Ce fut donc un des initiateurs de l'art musical chez nous. Son nom sera parmi les plus vénérés de notre Histoire.

Eugène LAPIERRE.

Bonne Année !

ENTRE-NOUS offre les meilleurs vœux de la Maison Archambault à tous ses lecteurs, présents et futurs, à l'aurore de la nouvelle année. Il leur souhaite de voir tous leurs désirs s'accomplir et il sait qu'en retour eux-mêmes souhaiteront à la maison dont il est l'organe, de continuer toujours à grandir et à prospérer.

Ceux qui le lisent sont les clients de la Maison Archambault; ils sont aussi ceux qui ne le sont pas encore, par hasard, devenus, mais qui apprendront vite le chemin qui mène à ses comptoirs.

A tous, Bonne et Heureuse Année.

Prochains Concerts à Montréal

Le mardi, 7 janvier 1930.

Aita, ténor.

Le jeudi, 9 janvier 1930.

Denyse Molié, pianiste et Camille Bernard. — Reprise : Ces Dames aux chapeaux verts, comédie.

Le lundi, 13 janvier 1930.

Prince Joujou (Autiero), opérette. — Beniamino Gigli, ténor. Lynwood Farnham, organiste. — Quatuor à cordes Dubois.

Le mardi, 14 janvier 1930.

Reprise : Princesse Joujou. — Paul de Marky, pianiste.

Le jeudi, 16 janvier 1930.

Reprise : Princesse Joujou, opérette. — Montreal String Quartet.

Le lundi, 20 janvier 1930.

Auguste Descarries, pianiste.

Le mardi, 21 janvier 1930.

Nathan Millstein, violoniste.

Le mercredi, 22 janvier 1930.

Hart House Quartet.

Le jeudi, 30 janvier 1930.

Cavalleria Rusticana, (Mascagni) et Un mari à la porte, (Offenbach).

Le lundi, 3 février 1930.

Queena Mario, soprano lyrique.

Le mardi, 4 février 1930.

Juliette Drouin, harpiste.

Le lundi, 10 février 1930.

Thérèse Paquin, pianiste. — Edgard Braid, violoniste.

Le mercredi, 13 mars 1930.

Vladimir Horowitz, pianiste.

NOS PROJETS

Sous cette rubrique que nous espérons pouvoir faire paraître tous les mois, *Entre-Nous* entretiendra ses lecteurs de toutes les questions qu'il croira susceptibles de les intéresser et de les instruire.

Avec le présent numéro, il commence une galerie de nos musiciens disparus. Il rappellera leurs traits par la photographie et étudiera leur carrière.

Entre-Nous désire aussi rendre service à tous ceux qui ont besoin d'une information et qui ne peuvent facilement la trouver.

A cet effet il ouvrira, dès son prochain numéro, un service de renseignement qu'il intitulera, par exemple : le *Tiroir aux Questions*. Ce sera, en effet, un véritable tiroir, d'où il sortira, selon l'ordre où elles arriveront, les réponses aux questions qu'on lui enverra.

Voici les conditions qu'il pose pour ce service :

1° Les questions devront être aussi courtes que possible et être signées d'un nom véritable avec son adresse, lesquels ne seront cependant publiés qu'avec l'autorisation du signataire.

2° Elles ne devront porter que sur un seul point; cependant, si on a besoin de réponses à plusieurs points, on aura soin de les numéroter.

3° Les questions devront être écrites sur un seul côté du papier et l'on emploiera pour cela autant de feuilles qu'il faudra.

4° Les questions ne devront se rapporter qu'à la musique, aux musiciens, aux instruments de musique, à la littérature musicale.

5° La rédaction se réserve le droit de répondre privément à certaines questions, de ne tenir aucun compte de celles qui ne seront pas signées ou qui lui paraîtront tendancieuses, surtout si elle versent dans les personnalités.

6° On devra tenir compte, en envoyant des questions, du fait qu'*Entre-Nous* n'est pas un organe de polémique.

7° *Entre-Nous* répondra à toutes les questions, mais il ne pourra pas toujours le faire dans son prochain numéro, ni par retour du courrier; on voudra bien être patient.

8° Les questions devront être adressées sous enveloppe cachetée à

Entre-Nous

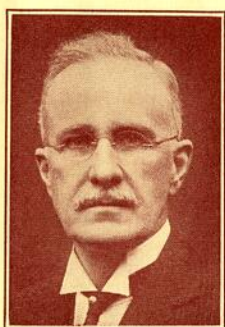
chez Ed. Archambault, Enrg.,

406, rue Ste-Catherine Est, Montréal

et marquées au coin inférieur gauche, *Tiroir aux Questions*.

SAMUEL CASAVANT

ENTRE-NOUS avait à peine fait son apparition qu'on annonçait la mort de M. Samuel Casavant. C'est une perte à la fois pour l'industrie et pour la musique, une perte qui a causé des regrets non seulement dans notre province, mais aussi en dehors des frontières du Canada.



C'est qu'en effet la Maison Casavant Frères a construit des orgues un peu partout, dans les deux Amériques et dans les autres continents et que Samuel Casavant, par ses nombreux voyages à l'étranger, avait par-tout des amis.

Le premier orgue que construisit la Maison Casavant fut celui de la Chapelle de Notre-Dame de Lourdes en 1880. Le dernier qui fut monté avant la mort de Samuel Casavant est celui de l'église St-Antoine à Hillsdale, Michigan; il porte le No 1336. Les orgues de trois claviers, et plus, construits pour Montréal sont les suivants : Notre-Dame, 1890 ; St. James, 1893 ; Saint-Antoine, 1894 ; Saint-Patrice, 1895 ; St. Georges (Anglican), 1897 ; Christ Church, 1898 ; Saint-Louis de France, 1899 ; St-Paul, 1899 ; Saint-Henri, 1900 ; Christ Scientists, 1901 ; le Gesù, 1901 ; St. Andrews, 1902 ; Nazareth, 1903 ; Douglas Methodist, 1905 ; Basilique, 1906 ; Sainte-Anne, Emmanuel, 1907 ; Saint-Pierre, 1908 ; First Baptist, 1908 ; Saint-Charles, 1909 ; Saint-Vincent de Paul, 1909 ; Conservatoire McGill, 1909 ; Dominion Square Methodist, 1910 ; Saint-Joseph, 1911 ; Saint-Jean-Baptiste, 1911 ; Nativité d'Hochelaga, 1911 ; Enfant-Jésus, 1912 ; St. Giles, 1912 ; McVicar Memorial, 1913 ; St-Viateur, 1913 ; Westmount Congregational, 1913 ; Saint-Edouard, 1913 ; Saint-Jean-Baptiste, 1915 ; Notre-Dame de Grâces, 1915 ; Saint-Charles, 1916 ; Sacré-Coeur, 1917 ; St. Andrews and St. Paul, 1920 ; Saint-Stanislas, 1920 ; St. Augustine, 1920 ; Saint-Denis, 1922 ; St. Michel, 1923 ; Saint-Eusèbe, 1924 ;

Sainte-Madeleine, 1925 ; Sainte-Catherine, 1925 ; Victoria Hall, 1925 ; Messiah, 1927 ; Saint-Jean de la Croix, 1927 ; Saint-Patrice, 1927 ; Sacré-Coeur, 1928 ; Saint-Vincent de Paul, 1928.

Le plus considérable des orgues construits par la Maison Casavant au Canada est celui de l'Hôtel Royal York à Toronto (1929) qui a 5 claviers, 107 jeux, 148 registres.

Personnellement, Samuel Casavant était un homme d'un commerce charmant. Curieux de tout, s'intéressant tout autant qu'à la musique, à toutes les manifestations de l'esprit, il consacrait ses loisirs à des voyages dont il rapportait des souvenirs et des impressions qui plongeaient loin sous la surface des choses.

Son esprit alerte et aiguisé se traduisait par un humour tempéré de charité pour les personnes.

Son fils Aristide le remplace à la vice-présidence de la compagnie et la Maison Casavant continuera, sous l'impulsion de M. Claver Casavant et de sa solide phalange d'artistes, à progresser toujours, mais on peut dire que la moitié de son âme est partie.

ENTRE-NOUS prie la famille Casavant de croire à l'expression de sa plus profonde sympathie.

F. P.

PENSÉE JUSTE

Le piano est à la base de toute éducation musicale. Tant qu'on fera de la musique, le piano durera. Il est remarquable que parmi les plus beaux concerts qu'irradie la radio, les récitals de piano sont les plus prisés.

On peut entendre ainsi tous les jours les plus grands pianistes du monde, et ainsi se trouve diffusé un amour de la belle musique de piano qui ne peut qu'avoir une influence bienfaisante sur l'industrie de sa fabrication.

LE GUIDE DU PIANISTE

(Analyses et notes)

Danse Macabre, Op. 40, Saint-Saëns \$0.75

La *Danse Macabre* est l'un des quatre poèmes symphoniques, qui ont pour ainsi dire commencé la réputation de l'auteur. Elle appartient à cette classe qu'on a désignée sous le nom de « musique à programme ». La *Danse Macabre* fut suggérée par un poème d'Henri Cazalis, lui-même inspiré par le fameux tableau de Hans Holbein. Minuit sonne et la Mort danse avec une sauvagerie qui croît jusqu'à ce que le coq chante annonçant le lever du jour; puis tout s'apaise et la Mort disparaît.

Autres pièces de même valeur musicale :

Rhapsodie d'Auvergne, Saint-Saëns	\$1.00
Allegro Appassionata, Saint-Saëns	0.90
Valse Triste, Sibelius	0.40

Impromptu, Op. 90, No 2, Schubert \$0.60 (Allegro en mi bémol)

De la musique de Schubert, Liszt écrivait : « Quand on l'écoute, on n'est jamais tenté de s'exclamer : « Comme c'est merveilleux ! » mais on dit plutôt : « Quelle poésie, quelle beauté, seul Schubert peut écrire ainsi ! » Cet Impromptu exquis est d'une couleur riche et d'une invention mélodique rare.

Autres pièces de même valeur musicale :

Impromptu, Op. 90, No 4, Schubert	\$0.50
(Allegretto en la bémol)	
Impromptu, Op. 142, No 3, Schubert	0.40
(Andante con variazione en si bémol)	
Impromptu (En sol bémol), Op. 51, Chopin	0.35

Liebestraum (Rêve d'amour), Nocturne No 3, Liszt \$0.50

Oeuvre à la fois passionnée et triste, le *Rêve d'Amour* fait partie d'une série de Trois Nocturnes. C'était à l'origine une mélodie chantée que Liszt transporta au piano avec sa prodigieuse maîtrise. Elle est inspirée par un poème de Freiligrath (en Allemand) dont voici la traduction :

Amour qui dure l'éternité, Amour qui dure tant que l'amour vit, le jour viendra où tu regarderas une tombe et tu pleureras sur toi-même !

Autres pièces de même valeur musicale :

Liebestraum, No 1, Nocturne en la bémol, Liszt	\$0.60
Liebestraum, No 2, Nocturne en mi, Liszt	0.50
Consolation (mi majeur No 5), Liszt	0.35

Marche grotesque, Op. 32, No 1, Sinding \$0.35

Sinding est surtout connu par ses pièces brillantes pour le piano et à ce titre il se classe parmi les plus grands compositeurs, ces oeuvres comptant parmi les plus belles. La *Marche Grotesque* est une merveille d'esprit, de bizarrerie et de gaieté.

Nocturne en si majeur, Op. 9, No 3, Chopin \$0.50

Huneker dit de Chopin : « Chopin aimait la nuit et ses mystères comme Robert Louis Stevenson, et ses Nocturnes en pénètrent le sens profond; les unes sont agitées, pleines de remords, les autres en effleurent seulement les lignes sombres, plusieurs sont les murmures de la nature au réveil. » C'est parmi ces dernières que se classe le Nocturne en si majeur, charmant au début, puis dramatique.

Autres pièces de même valeur musicale :

Nocturne en mi, Op. 62, No 2, Chopin	\$0.35
Nocturne en ut dièse mineur, Op. 27, No 1, Chopin,	0.35
Nocturne en ut mineur, Op. 48, No 1, Chopin	0.40

Etude en forme de Valse, Op. 52, No 6, Saint-Saëns, \$0.75

Des mesures d'une valse charmante alternant avec des fusées pianistiques étincellantes. C'est une des plus brillantes pièces de concert, une des oeuvres les mieux connues du grand

maître français. Elle est à la fois solide, élégante, variée, par l'habileté de son écriture, sa grâce captivante, son esprit franchement français. Elle requiert, pour être bien jouée, une grande maîtrise du clavier, du panache et un sens profond de sa valeur.

Valse en la bémol, Op. 42, Chopin \$0.50

Cette valse fameuse est surtout intéressante par son animation, son sens poétique et la variété de son expression et de ses rythmes. Huneker dit qu'elle est une merveille, et le meilleur exemple de l'habileté de Chopin à jongler avec le rythme de cette forme. Le trille prolongé sur mi bémol qui semble une invitation à la danse, les alternances suggestives de rythmes binaires et ternaires, la coquetterie, les hésitations, les tendres aveux qu'elle semble peindre, la superbe coda, forment des épisodes d'un charme incomparable. Schumann seul, dans certaines pages de son Carnaval, a aussi bien saisi le secret de la jeunesse et de l'amour, mais sans arriver comme Chopin à le révéler en un tableau si achevé.

Autres pièces de même valeur musicale :

Valse en mi majeur, Chopin	\$0.30
Valse en fa majeur, Op. 34, No 3, Chopin	0.30
Valse en sol bémol, Op. 70, No 1, Chopin	0.30

Hommage à Rameau, Debussy \$0.50

Dans cette oeuvre fascinante, Debussy, le maître de l'impressionnisme en musique, l'ouvrier de rêve, rend hommage au vieux claveciniste français, Rameau, mort un siècle avant que naquit Debussy. Rameau fut le créateur de la science de l'harmonie, dont Debussy se débarrassa, mais il fut aussi, pour tous les temps, un génie que Debussy admira. L'Hommage est la seconde des séries pour piano que Debussy écrivit sous le nom d'*Images* et il l'a marquée : « Dans le style de la Sarabande mais pas trop rigoureux. » La forme de cette ancienne danse est juste reconnaissable dans la trame rêveuse du morceau. Moins marquée à son empreinte que les autres oeuvres de Debussy, elle n'en impose pas moins son individualité et l'on peut dire que nul autre que lui n'aurait pu l'écrire.

Autres pièces de même valeur musicale :

La plus que lente, Valse, Debussy	\$0.60
Rêverie, Debussy	0.40
Danse, Debussy	0.90

Danse Créole, 2ème Havanaise, Chaminade \$0.60

L'oeuvre de Cécile Chaminade est délicieuse. Sa « Danse Créole » est remplie de couleur par ses rythmes caractéristiques et brillants qui ne tombent jamais dans la trivialité.

Autre pièce de même valeur musicale :

Danse Andalouse, Op. 37, No 3, Edward MacDowell, \$0.30

Valcik (Valse), Mokrejs \$0.50

John Mokrejs est un compositeur hongrois moderne, encore inconnu en Amérique, si ce n'est par cette irrésistible Valse de salon; mais cette pièce lui a donné une immense popularité bien méritée. Elle est, sans doute possible, hongroise par ses éléments rythmiques, sa langueur et sa passion. L'auteur y fait preuve d'une habileté bien personnelle et d'une magnificence qui s'impose. La mélodie charmante, le rythme net et gracieux, les ornements brillants ponctués d'accords formidables, tout concourt à créer une oeuvre nouvelle et inoubliable.

Autres oeuvres de même valeur :

Staccato-Etude, Friml	\$0.60
Sous Bois, Staub	0.75

Nicolas Medtner

Reproduit avec autorisation de « La Revue Moderne »,
numéro du mois d'octobre 1929.



LE GRAND NICOLAS MEDTNER
est venu à Montréal. Il a séjourné parmi nous
de la mi-novembre à la mi-décembre.

En outre d'être l'un des plus célèbres compo-
siteurs contemporains, Medtner est lui-même un
virtuose de première valeur.

Il nous fait plaisir d'offrir à nos lecteurs la
première de cet article écrit par Georges
Rayevsky, critique musical russe bien connu
en Europe.

Nous devons cet article, ainsi que la photogra-
phie de Medtner qui l'accompagne, à M. Alfred
Laliberté, pianiste.

AYANT appris que Nicolas Medtner allait jouer en Canada
au courant de la saison prochaine, je veux essayer de
tracer pour les lecteurs de *La Revue Moderne* le
portrait de ce grand musicien.

Nicolas Medtner est né à Moscou en 1880, et a fait ses
études au Conservatoire de cette même ville. Son professeur de
composition (qui eut également comme élèves Scriabine et
Rachmaninoff) fut l'éminent Serge Taneïeff.

Dès sa première jeunesse, Medtner suivait la grande
tradition des classiques, sa force créatrice le préservant
pleinement de tout éclectisme dangereux. Alors que les jeunes
« Scriabinistes » en défigurant les nobles traits de leur maître,
déclaraient la guerre aux « vieilles » formes de l'art; alors
que ses confrères plus extrêmes encore, en Russie comme aussi
un peu partout en Europe, affirmaient ostentiblement que
toutes les possibilités de la structure harmonique étaient
épuisées, proclamant ainsi que dans la seule destruction de
l'harmonie, l'on pourrait trouver cette nouveauté qui leur est
— à eux — si chère : Medtner, lui, suivait sa voie avec
une certitude, une sérénité presque divines.

Voilà pourquoi autour de son nom des voix parfois
s'élevèrent, qui d'une part lui reprochaient un excès d'intel-
lectualité, d'autre part, tout au contraire, trop de rêverie.
L'on se sert toujours de ces formules lieux-communs quand
on cherche à se débarrasser d'un phénomène inquiétant,
comme l'est pour eux Medtner.

Il serait néanmoins assez facile de réunir ces deux
épithètes quasi-contradictaires; car la clairvoyance d'un
vrai artiste (défini par Goethe: *le rêveur qui veille*) lui
permet d'atteindre à la fois des réalités plus profondes que
celles d'un rêve, et plus exactes et, si l'on veut, plus inébran-
lables que celles de l'intellect.

Certains critiques se plaisent à reprocher à Medtner
son *conservatisme*. Mais qu'est-ce que l'art peut bien avoir
ici de commun avec ce terme emprunté à la politique?

A l'époque de Haydn et Mozart, l'apparition de
Beethoven était nécessaire pour briser le calme céleste, mais
par trop serein, qui commençait à amollir la musique.

Aujourd'hui, à cette époque où les bases mêmes de la
musique et de toute la culture sont ébranlées, la volonté
d'un génie est nécessaire pour défendre à tout prix ces
fondements. Ainsi, celui qui ose descendre jusqu'à la source
— pure et intarissable — de la musique même, dédaignant
les cris hostiles des « troubleurs des eaux », tout en rejetant
tout moyen équivoque et refusant tout compromis; celui-là
peut à la fois porter les épithètes de conservateur et de
révolutionnaire, dans le sens le plus noble de ces deux
termes qualificatifs.

C'est ici le cas de Medtner, comme ce fut un jour le cas
de Beethoven.

*
* *

Medtner n'appartient pas à cette catégorie de compositeurs
russes qui tiennent à montrer leur originalité nationale en
accentuant la *couleur locale*. Comme Tchaïkowsky, il évite ces
moyens un peu criards; mais il suffit de feuilleter ses mélodies

sur les paroles de Pouchkine et Tyoutcheff, ainsi que nombre
de ses *Contes* et plusieurs de ses *Sonates*, pour le sentir pro-
fondément russe (en même temps qu'universel).

*
*

On compare quelquefois (et faussement) la musique de
Medtner à celle de Brahms. En réalité ils n'ont de commun
(pour employer les paroles de E. Newman, peut-être le plus
grand critique musical contemporain de l'Angleterre) que
l'infailibilité du phrasé musical. Mais en général on ne
trouve pas en Medtner de cette sentimentalité que l'on pourrait
hélas! parfois reprocher au grand Brahms. Medtner est
plutôt un héritier direct à la fois de Beethoven et de Schumann.

Ainsi que Chopin, Medtner est par excellence un compo-
siteur pour piano. On compte parmi ses œuvres douze *Sonates*,
près de quarante *Contes*, deux *Concerti*, quantité de *Danses*, de
Canzones, de *Dithyrambes*, etc. Leurs rythmes caractéristiques,
comportant de si riches contrastes, ont trouvé chez les pianistes
le surnom de *medtneriens*.

Le chant est un élément non moins propre au génie de
Medtner. Il est l'auteur de plus de cent mélodies composées
sur les textes les plus splendidement poétiques de Pouchkine,
Tyoutcheff, Goethe, Chamisso, Nietzsche, etc. Les thèmes de
ces mélodies sont profondément liés à nombre de ses autres
compositions. Tel est, par exemple, le thème cosmique de la
« Conjuración »; on en trouve des variantes toutes différentes
dans plusieurs de ses mélodies sur paroles de Tyoutcheff, dans
l'épique *Sonate en mi mineur*, Op. 25, No 2, ainsi que dans la
grandiose *Sonate-Ballade* et la deuxième *Improvisation*, d'un
enchantement si féérique.

Mais il m'est malheureusement impossible de poursuivre
dans un si court article toute la richesse inépuisable de ces
thèmes, toute la variété de ces formes si simples dans leur
grandeur. Et ce sont toujours les mêmes harmonies naturelles,
basées sur ce simple accord parfait (*do, mi, sol*) trouvé
suffisant jadis de Palestrina à Tchaïkowsky, de Scarlatti
jusqu'à Wagner.

On voit et on entend aujourd'hui assez de gens qui se
piquent d'être modernes et qui voudraient bien ériger comme
principe d'harmonie les résultats de l'expérimentation la
plus désordonnée, poursuivie (dans ce laboratoire d'élucubra-
tion qu'est leur cerveau) avec la discorde et le bruit;
espérant qu'ainsi la « vieille » harmonie classique finirait bien
par disparaître sous cet amas de vacarme.

De toute cette tendance aliénée la musique de Medtner
est un démenti noble, splendide et immuable.

GEORGES RAYEVSKY.

Compositions pour piano à deux mains de N. MEDTNER

Op. 5 — Sonate en fa	\$2.50
Op. 11 — Triade de Sonates.	
No. 1. La bémol majeur	0.75
No. 2. Ré mineur	0.75
No. 3. Ut mineur	0.90
Op. 17 — Trois Nouvelles.	
No. 1. Sol majeur	0.50
Op. 20 — Deux Contes.	
No. 2. La mineur	0.75
Op. 22 — Sonate en sol mineur	1.25
Op. 25 — No. 1. Sonate-Conte, en do mineur ..	1.00
Op. 26 — Quatre Contes.	
(Livre complet)	1.00
Op. 27 — Sonate-Ballade avec Introduction et Finale	2.50
Op. 30 — Sonate en La mineur	1.50
Op. 31 — Trois pièces.	
No. 3. Conte	0.50
Op. 34 — Quatre Contes.	
No. 4. Ré mineur	0.50
Op. 35 — Quatre Contes.	
No. 1. Ut majeur	0.50
No. 2. Sol majeur	0.75
Op. 42 — Trois Contes.	
No. 2	0.50

LE PIANO

TOUT le monde a vu l'intérieur d'un piano, mais peu de personne savent comment il est construit, la raison d'être de chacune de ses parties, les matériaux qu'on choisit pour le fabriquer.

Le piano tel que nous le connaissons, n'a pas encore cent cinquante ans d'âge, mais ses ancêtres : l'épINETTE, le clavecin avaient atteint plus de deux siècles d'existence, avant qu'on imagina de les transformer en un instrument qui, sous certains rapports, est d'une perfection beaucoup moins compliquée qu'eux.

Il semblerait en effet étrange qu'on n'ait pas d'abord songé à faire simplement frapper les cordes par des marteaux. On imagina d'abord de pincer les cordes et pour cela on adapta aux leviers des touches, un mécanisme compliqué de plumes d'oiseau rattachées aux tringles par des cuirs, puis on remplaça les plumes par des languettes de métal. Tout cela nécessitait un mécanisme complexe, dans un temps où pourtant on savait fabriquer des mécanismes ingénieux en apparence fort simples.



Le piano Archambault fermé.

Nous n'avons pas l'intention de faire, du moins aujourd'hui, l'histoire du piano. Contentons-nous de remarquer que son nom actuel n'est que la moitié de son nom original, nom que d'ailleurs emploient encore souvent les Anglais : *forte-piano*, mots italiens qui veulent dire *fort-tranquille*, (celui-ci dans le sens de doux), parce qu'avec le nouvel instrument on pouvait jouer fort ou doux avec toutes les nuances intermédiaires.

Notre intention est de dire à nos lecteurs comment se fabrique un piano et nous prendrons comme modèle le *Piano Ed. Archambault, Enrg.*

Le piano renferme quatre parties essentielles :

- 1° La table d'harmonie, en bois;
- 2° Un châssis entièrement en métal solide;
- 3° Les cordes;
- 4° Le mécanisme qui comprend, les touches avec leur action, les marteaux, les étouffoirs et les pédales.

La table d'harmonie est construite avec des bois absolument secs, durs et de la meilleure qualité possible sans noeuds ni failles. Ces bois sont coupés en bandes étroites collées les unes à côté des autres sur d'autres bandes disposées en sens contraire, le tout devant former une carcasse capable de résister, à elle seule, au formidable poids que développe la tension des cordes.

Le châssis métallique, qui se compose ailleurs d'acier, a dû être fait ici en fonte. Malgré le poids considérable de la fonte, il faut en effet compter, sous notre climat, avec l'action énorme des excès de température vers le froid ou le chaud. L'acier est sujet à des dilatations et à des contractions que nos extrêmes de température rendraient gênantes. Il a donc fallu sacrifier le moindre poids à la certitude qu'offre un métal à peu près insensible aux écarts de chaleur ou de froid.

Ce châssis est attaché à la table d'harmonie avec une solidité qui défie le temps, il supporte les chevalets sur lesquels passent les cordes avant de s'attacher aux chevilles qui entrent dans la table. On conçoit que table et châssis doivent être indissolublement liés l'un à l'autre et être d'une solidité à toute épreuve.

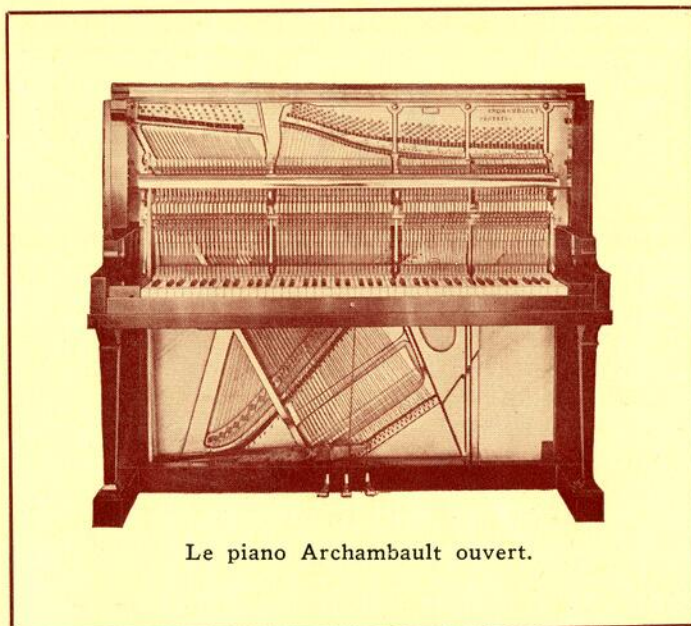
Les cordes sont en acier le plus pur. Celles donnant les sons graves sont filées, c'est-à-dire qu'elles se composent de plusieurs cordes tordues les unes autour des autres. Les cordes sont simples pour le premier octave, doubles pour le deuxième, (toutes filées à différent calibres) et triples pour le reste de l'étendue. Le piano comprenant sept octaves plus trois notes, il y a, donc en tout quatre-vingt-huit sons donnant tous les degrés en demi-tons du *la* à l'*ut*.

Dans le mécanisme, il faut tenir compte surtout des marteaux et des touches. Les marteaux sont revêtus d'un feutre fait de la laine la plus pure et du grain le plus fin. Les touches blanches sont revêtues d'ivoire français, les touches noires sont en ébène. Entre les marteaux et les touches se trouve le mécanisme proprement dit : suite de leviers en bois horizontaux ou verticaux, attachés les uns aux autres ou glissant sur des pattes articulés à frottement ou à mortaises. Chaque fabricant a son mécanisme protégé par des brevets et c'est le cas du Piano Archambault dont les brevets, naturellement conservés secrets, sont à peu près les plus parfaits qui soient. Dans ce piano, le métal qui entre dans l'action est le cuivre.

Les étouffoirs sont en feutre de la même qualité que les marteaux. Dans le Piano Archambault, ils sont disposés selon un mécanisme spécial qui leur donne le plus grand rendement. En effet les étouffoirs doivent remplir deux buts : **enlevés**, ils doivent permettre à la corde de vibrer le plus longtemps possible ; **posés**, ils doivent étouffer net non seulement le son, mais la résonnance de ses harmoniques.

Enfin les pédales, de cuivre, sont disposées de façon à faire instantanément mouvoir les étouffoirs sur des ressorts d'une obéissance parfaite. Le réglage en est fait de façon à ne jamais fatiguer le pied.

Tout ce mécanisme, la partie passive, comme la partie active, est renfermé dans une caisse de bois



Le piano Archambault ouvert.

précieux ou semi-précieux selon le prix de l'instrument. Les principaux bois dont on se sert pour la caisse sont le palissandre, l'acajou, le noyer circasien.

Le piano droit et le piano à queue sont fabriqués exactement sur les mêmes principes. La seule différence qui correspond à la forme est celle-ci. La forme allongée du piano à queue permet de disposer les cordes sur un plan allongé et parallèle. Dans le piano droit, il a fallu disposer les cordes les plus longues dans le sens oblique, un plan sur l'autre, presque en forme de croix de Saint-André. Les cordes les plus courtes sont sur un plan presque vertical. Dans chaque plan, les cordes sont parallèles les unes aux autres.

Tel est, brièvement décrit, le Piano Archambault. On comprend que nous ne puissions entrer dans des détails plus circonstanciés, d'abord à cause de l'espace que cela demanderait, puis parce que nous serions, presque à chaque pas, en danger de révéler les détails des brevets.

Ces brevets, établis par des spécialistes, ont pour objet de donner un instrument aussi parfait que possible, comme beauté de la **sonorité**, **durée** et **résistance**. Ils donnent comme résultat un véritable piano d'artiste qui mérite de trouver sa place dans toutes les salles de concert et dans toutes les maisons.

ECHOS

Le Conservatoire National de Musique

Il y a, à New York, un orchestre qui joue sans chef au pupitre. Il s'appelait, l'an dernier *American Symphonic Ensemble*, ce qui ne veut rien dire, mais, cette année, il porte le nom plus juste de *Conductorless Orchestra*.

L'idée est d'exportation soviétique : un pareil orchestre existant depuis deux ou trois ans à Moscou.

✂ ✂

L'*American Orchestral Society*, de New York est une symphonie de 110 instrumentistes tous recrutés parmi des jeunes qui aspirent à entrer plus tard dans les grands orchestres. Il est dirigé par Chalmers Clifton et donne des concerts nombreux aussi courus que ceux de la Philharmonique.

✂ ✂

Johann Strauss, le père du Roi de la Valse, était né il y a cent ans le 25 octobre, à Vienne. Encore un centenaire, mais qui l'a fêté ?

✂ ✂

Stokowsky a fait jouer l'autre jour par son orchestre à Philadelphie une ode *A la mémoire de Lenine* par Alexandre Krein. Le succès n'en a pas été énorme.

✂ ✂

Le gouvernement soviétique a son Index musical, comme son Index littéraire, son Index dramatique et tous les autres Index imaginables. Sont nouvellement inscrits à l'Index musical : *Othello*, *La Traviata*, *Aïda*, *Butterfly*, les *Contes d'Hoffmann*.

✂ ✂

La collection Wanamaker d'instruments à cordes de soixante-six pièces a été achetée par Rudolf Wurlitzer, le fabricant de harpes. Wurlitzer se trouve maintenant à posséder une collection évaluée à \$3,000,000.

✂ ✂

L'Harmonie de Montréal a célébré dernièrement le cinquante-cinquième anniversaire de sa fondation et le soixante-quinzième anniversaire de naissance de son fondateur et chef, M. Edmond Hardy. Fonder une musique et la faire vivre plus d'un demi-siècle, sans interruption, sans subventions, gouvernementale et municipale, c'est un fait plus que remarquable en notre pays d'enthousiasmes court-vécus !

✂ ✂

Un Viennois aurait inventé un appareil qui permet aux pianistes de s'entendre lorsqu'ils travaillent leurs instruments, mais qui étouffe complètement le son pour tout autre.

✂ ✂

Un savant Allemand et un inventeur anglais ont breveté un appareil qui donne une utilité pratique au phonographe. Cet appareil raccorde le téléphone au phonographe enregistreur. Quand on s'absente, on ouvre l'appareil et tout message téléphonique est enregistré sur le disque spécial. Quand on rentre, on met le phonographe en marche et on écoute le message !

✂ ✂

Quelques définitions du jazz par un jazzophobe :

« L'expression sonore d'une grande ville ».

« Le grognement d'un porc oublié par l'égorgeur ».

« Le rythme des couteaux et des fourchettes secoués avec frénésie dans une casserole de ferblanc ».

« 60% de perturbation atmosphériques, 25 pour cent de miaulements de chats, 8 pour cent de démente, 5 pour cent d'idiotie et 2 pour cent de musique ».

« La berceuse des *flappers* ».

« La danse d'une chaîne brisée sous un garde-boue d'auto. »

« De la musique en loques ».

LE CÉLÈBRE TÉNOR AITA À MONTRÉAL

Il donnera un récital, salle Saint-Sulpice, sous les auspices du Conservatoire.

LE 7 JANVIER

La saison musicale se poursuit. Les interprètes les plus autorisés du « bel canto » daignent cette année nous visiter. C'est, pourrait-on dire, une aubaine. A peine la venue du ténor italien Beniamino Gigli est annoncée qu'on nous assure de la venue d'un autre ténor italien dont les succès récents en Europe et aux Etats-Unis ne se comptent plus. Nous voulons parler du célèbre ténor Aita qui donnera un récital de chant à Montréal, le 7 janvier, à 8 heures 30 du soir, à la Salle Saint-Sulpice. Les prix pour ce concert seront très minimes; ils seront au-dessous de un dollar. C'est une aubaine particulière pour le public de Montréal d'aller entendre, sans qu'il lui en coûte beaucoup, un des meilleurs ténor de l'école italienne. Ce récital sera donné sous les auspices du Conservatoire National de Musique.

Le nom du Conservatoire National évoquera longtemps encore la silhouette de la Maison Archambault. Et pour cause : durant près de vingt-cinq ans le Conservatoire logea dans les étages du même immeuble et il y eut d'abord son entrée distincte : le numéro 314. C'est là qu'Alphonse Lavallée-Smith logea sa fondation; c'est là que par la suite M. Ed. Archambault s'employa à sustenter l'Institution.

Parler de cette oeuvre dans un des premiers numéros d'« Entre-Nous », nous le faisons d'autant plus volontiers que le Conservatoire National de Musique a été fort généreusement cédé l'an dernier à la nouvelle administration par M. Archambault qui en détenait tous les titres.

Le Conservatoire est devenu une école qui rend des services au pays : les plus prévenus le concèdent déjà. Les musiciens reconnaîtront en M. Edmond Archambault un bienfaiteur de la Musique à Montréal. Nous ajouterons que l'an dernier, cette année si dure qu'aucun des organisateurs ne l'oublieront, M. Archambault contribua au lancement pour plusieurs milliers de dollars. Nous n'avons pas été étonnés de trouver dans le premier numéro d'« Entre-Nous » l'assertion que M. Archambault s'était réservé un seul droit : « Celui d'aider par tous les moyens possibles au succès du Conservatoire ». Il n'y a pas vingt mois que l'Institution fonctionne et déjà M. Archambault a amplement usé de ce droit.

On me demande de dire dans ce court article quels sont nos projets. Il n'y en a qu'un seul : *Tenir bon*, et celui-là vaut tous les autres en notre pays d'individualisme et d'indifférence. A cela tous les lecteurs d'« Entre-Nous » peuvent nous aider et de la façon suivante. Quand une institution se fonde aux Etats-Unis, dans une ville ou dans l'autre, l'américain s'en prévaut tout de suite. Il dit à tous sur tous les tons que la chose existe... Il y met un tel enthousiasme que ses auditeurs s'enflamment comme lui. Au bout de cinq ans l'Institution est « The best in the world ». Chez nous, nous nous taisons, nous feignons d'ignorer et nos oeuvres tombent par le manque d'hospitalité de l'opinion, quand ce n'est pas par l'insistance du dénigrement. Travers pour travers celui de l'américain vaut mieux que la nôtre. Avec le sien, on construit; avec le nôtre, rien ne progresse.

Nous supplions les canadiens qui nous lisent de s'inquiéter de ce qui se fait au Conservatoire ou, en tout cas, de croire qu'il en existe enfin un. Pour se documenter plus à fond il n'y a qu'à demander le prospectus. Nous remercions d'avance ceux qui voudront bien le faire à l'adresse ci-jointe : Conservatoire National de Musique, 441, rue Lagauchetière-Est, HArbour 0430.

EUGÈNE LAPIERRE.
Directeur du Conservatoire

LA RADIOPHONIE

Les lampes à grille-écran

LA DIFFÉRENCE extérieure entre la lampe UY-227 et la lampe UY-224 (à grille-écran) est constituée par le chapeau métallique placé sur le dessus de l'ampoule. La différence intérieure, plus importante que la première, consiste en ce que la lampe UY-224 a quatre éléments, tandis que la lampe UY-227 n'en a que trois.

Les éléments de la lampe UY-227 sont les suivants : Filament, Voltage A ; Circuit-plaque, Voltage B ; Grille, Voltage C.

Les éléments de la lampe UY-224 sont ceux déjà nommés, plus un quatrième qui est un protecteur électro-statique qui entoure la plaque et forme une grille-écran ou grille protectrice qui élimine virtuellement l'influence inter-électrode entre la plaque et la grille de la lampe, empêchant ainsi la régénération ou oscillation des ampoules. En conséquence, les radios qui utilisent ces lampes dans les étages des radios-fréquences n'ont pas besoin d'employer de condensateurs-neutralisateurs pour empêcher la régénération.

La lampe UY-224 doit être employée :

1° Pour obtenir l'amplification la plus élevée sans déformation.

2° Pour avoir le pouvoir en ligne directe sur le détecteur.

3° Pour faciliter le contrôle automatique.

4° Pour obtenir la plus grande sensibilité et la plus grande sélectivité et pour éliminer la régénération ou le retour par les lampes elles-mêmes.

En se servant des trois nouvelles lampes UY-224, dans les étages d'amplification du radio, on lui

donne une sensibilité extraordinaire, la plus élevée qu'on puisse utiliser dans les appareils récepteurs.

La sensibilité de l'appareil venant de l'antenne et allant à l'amplificateur est amplifiée 3,000,000 de fois. Par exemple, avec un instrument ordinaire, cette sensibilité est de 575,000 points, tandis qu'avec un appareil à lampes à grille-écran, la sensibilité est de 2,350,000 points. Ce qui revient à dire qu'avec les grilles-écrans, on obtient quatre fois plus d'amplification qu'avec les radios ordinaires.

La lampe UY-224 dure autant que la lampe UY-227, laquelle a fait ses preuves sous ce rapport.

Le coût de l'électricité n'en est pas augmenté. Avec, par exemple, un Stromberg-Carlson 846, à dix lampes, marchant à pleine force, on dépense à peu près un sou et six-dixième par heure d'électricité.

Les possesseurs d'instruments qui veulent obtenir la meilleure réceptivité possible doivent ne pas mettre leur radio plus près que quatre pouces du mur.

ULYSSE SALME.

PETIT LEXIQUE :

Grille-écran — Screen grid.

Chapeau — Metal cap.

Grille — Shunt the grid.

Oscillation — Cillement.

Ampoules — Tubes, lamps.

Etages — Stages.

Amplificateur — Loud speaker, haut parleur.

LE TIRAGE du CONSERVATOIRE

Vu la baisse exceptionnelle qui affecte le marché économique, l'auto mis en tirage par le Conservatoire et exposée aux Enchères Baillargeon ne peut être tiré le 20 décembre, tel qu'annoncé. D'après les conditions posées par le donateur, les deux tiers de la valeur doivent avoir été réalisés et ce minimum n'a pas encore été atteint. Nous espérons que la somme sera bientôt couverte et que le tirage pourra avoir lieu au grand concert du Conservatoire, le 7 janvier prochain, alors que le célèbre ténor Aïta se fera entendre, à prix populaires, à la Bibliothèque Saint-Sulpice.



Alfred Cortot et Jacques Thibaud

(avec l'autorisation de Mlle A. Cadieux à qui cette photographie a été donnée par les artistes).

Étude sur le Chant Italien

Nous croyons devoir publier in-extenso le remarquable article de l'éminent maître du chant Franco Pandolfini, de Nice, paru dans la revue *Lyrica*¹, (No 87, Juillet-Août 1929).

Les abonnés de « *Lyrica* » ont déjà apprécié la netteté de ses théories vocales.

Il sera d'autant plus utile pour tous de connaître les idées que professe sur l'art italien du bel canto un professeur qui s'est assimilé les qualités françaises, après avoir été nourri du lait de la grande Ecole italienne, dont son père, le célèbre baryton Pandolfini, fut l'un des plus illustres représentants.

Le Théâtre lyrique traverse une crise tellement grave que son existence même est mise en danger. Deux causes principales expliquent ce malaise :

1° *Le manque d'oeuvres nouvelles* pour rajeunir un répertoire dont le public est fatigué, et qui ne convient plus à ses goûts qui se renouvellent fatalement ;

2° *La décadence toujours croissante de l'Art du Chant*. Quand un musicien et un poète ont créé un chef-d'oeuvre, ils n'ont rien fait s'il n'est pas interprété. Il faut avant tout redonner aux chanteurs des voix bien posées et obéissantes, styliser, en somme, cet instrument depuis trop longtemps livré aux caprices de professeurs incompetents ou à l'improvisation maladroite d'artistes bien doués, certes, mais ayant besoin d'être guidés.

A cette tâche s'acharnent de bons maîtres. Nous devons même à notre cher camarade Thomas Salignac, professeur au Conservatoire de Paris, à son talent, à sa généreuse activité, à sa foi, la formation d'un groupement pour les études techniques dans lequel se réunissent savants et artistes.

Mais c'est à l'Italie que nous avons dû, devons et devons encore et toujours recourir quand nous cherchons une « base » à l'art du chant. C'est là qu'il est né, c'est là qu'il a atteint, par un développement incessant et ascensionnel, le stade le plus complet dans la science et la beauté. Examinons donc le chant à travers ce prisme, et excusez le « moi haïssable » si je commence par une exposition de principes personnels.

Ces principes sont puisés à l'ancienne Ecole italienne, de laquelle mon père vénéré a été un des grands exemples, école qui s'est, il faut bien l'avouer hélas, en partie perdue, après que nos grands camarades du passé l'eurent tant illustrée.

Le chant, avant tout, c'est la voix, c'est la fonction de cet organe qui est un véritable instrument, le plus beau, le plus expressif, car il est humain et s'exprime par la parole.

Partant, inutile de chercher dans les êtres la voix, la jolie voix qui chante, car je suis convaincu que, comme pour tous les Arts, l'aptitude se révèle d'instinct. Qui possède une voix ayant une valeur musicale, qui est né pour chanter, le fait spontanément comme poussé par une force irrésistible.

Donc : voix naturelles.

Mais, avec une voix naturelle, on ne chante pas, dans le sens artistique du mot ; il faut classer et styliser cette voix, la travailler comme on travaille un instrument pour en obte-

nir toute la souplesse, la force et l'extension. En somme, le travail auquel on soumet la voix est celui d'un véritable sport physique.

Un exercice rationnel, dont l'artifice doit s'inspirer de la nature, dosé avec une longue, méticuleuse et attentive méthode, peut seul en faire un instrument admirable. J'ai dit que le travail doit être long, car, si pour tout instrument, quelques années d'une étude intensive suffisent à l'acquis du mécanisme, pour la voix, c'est toute la vie d'un chanteur qui doit lui être consacrée, sacrifiée. J'en donne pour preuve que les voix parfaites ne se trouvent que parmi les chanteurs arrivés à l'apogée de leur carrière. Jamais chez les jeunes. A notre époque, un professeur, doublé d'un bon commerçant, tentera de faire, d'un élève doué, une étoile en six mois ou une année. N'oublions pas qu'à l'époque d'or du chant, il fallait sept ans pour porter un élève devant le grand public ! Livré à lui-même, sans méthode, sans directives, aucun chanteur, aussi bien qu'aucun athlète, ne peut rien faire de ses dons naturels pour merveilleux qu'ils soient. La science du laryngologiste peut-elle intervenir dans l'enseignement du chant ? ou pour mieux dire dans l'éducation de la voix ? Nous l'allons voir. Pour le chant, il faudrait admettre que le médecin fût non seulement un musicien, mais aussi un chanteur, et de talent. Toutefois, mon opinion est bien arrêtée à ce sujet et je réponds : « Assurément oui, mais seulement dans une certaine mesure ». Je pourrais invoquer qu'à l'époque des plus grands chanteurs, les laryngologistes n'existaient pas encore, ou ils ne se mêlaient pas d'enseigner le chant, se bornant à soigner et guérir les gorges malades.

Mais on veut faire intervenir la science pour le classement des voix. J'admets que cela puisse être utile, bien que j'estime que l'ouïe privilégiée d'un chanteur est aussi apte à classer une voix que l'observation d'un laryngoscope. De toute façon, en l'état actuel de la science, l'erreur de classement est aussi fréquente chez les médecins que chez les chanteurs.

Et puis, si, par le passé, les voix se classaient uniquement par leur timbre, les musiques étant écrites par des maîtres qui étaient souvent eux-mêmes d'admirables chanteurs ; aujourd'hui, il ne saurait en être de même, car les compositeurs ignorent généralement le chant. Leur classement doit surtout se faire en raison de leurs possibilités de tessiture. Telle voix, claire et ténorisante, ne pourrait peut-être chanter que dans la tessiture du baryton, et telle autre, sombre et brunie, soutiendra parfaitement la tessiture du ténor. Alors ?

Mais là n'est pas la question. Un maître de chant complet, qui doit, de préférence, être un chanteur de talent, est celui qui, adoptant une méthode rationnelle, sait percevoir, par l'ouïe, les moindres nuances et saisir si toutes les sonorités sonnent là où elles le doivent, pour leur meilleur rendement et sans nuire aux organes de la phonation. On voit parfaitement si l'élève force, s'il se fatigue, s'il s'enroue, etc. Et voilà justement des cas où j'invoquerai, avec la plus grande déférence, la collaboration du laryngologiste qui saura mieux préciser quels sont les organes qui ont mal agi, et les soigner.

¹ On peut s'abonner à LYRICA, l'organe officiel des Maîtres du chant français à la Maison Ed. Archambault. Le coût de l'abonnement pour un an est de \$5.00.

La base fondamentale de l'éducation du chanteur est le « souffle ». En écoutant et en observant les grandes belles voix, nous constatons qu'elles appartiennent toutes aux plus beaux spécimens de « respiratoires ». Le *mécanisme respiratoire* : voici donc un point capital et bien défini, le *seul*, au point de vue de l'enseignement. Et là, je m'adresse aux savants, afin qu'ils établissent une bonne fois, les règles immuables et générales que tous les maîtres devront adopter. On saura enfin comment on doit respirer.

Dès les premiers exercices, quelles que soient la beauté et la force d'une voix, adopter la règle sévère de la *caresser*. Distribuer la sonorité de façon à ne jamais lui demander la même intensité dans toute la gamme. Donc, pour amplifier l'aigu, attaquer en bas « piano » et obtenir, par le souffle, aidé de tous les organes de la phonation qui agissent automatiquement et d'instinct, un « crescendo » joliment progressif. Après avoir respiré profondément par la partie large des côtes, attaquer le son à bouche ouverte et, par le souffle, obtenir le « crescendo » au point exact où on a attaqué le son, et ne produire que la voyelle « a » sans l'altérer et en ayant soin que le son ne bâille pas.

Ce qui est d'une extrême importance, c'est de ne pas altérer la voyelle. Beaucoup de maîtres, ou ils ne l'entendent pas, ou ils acceptent cette altération, qui, de l'« A », large et clair, fait un « aeu », un « ai » ; ces voyelles bâtardes empêchent non seulement la voix de se placer, de s'épanouir librement, mais sont cause encore que la diction du chanteur devient inintelligible, laide et même ridicule. A combien de chanteurs ai-je entendu dire : « To-e-sca ! c'est *touai* ! » ou encore « Mon *amur*, mon *espouaïr* » : ! Un *aerbre* par-dessus le *touët* », etc. Pour développer le registre bas exécuter les mêmes exercices à l'inverse. Attaquer au haut *piano* et descendre *crescendo* en tenant le son bien haut et en bouche, pour éviter de chanter sur la poitrine. Toutes les voix ont un registre communément nommé *médium*. Moi, je préfère l'appeler : *registre de la voix parlée*, car je tiens à déclarer encore que dans une *voix bien placée*, il n'y a pas de passages. Or, c'est dans cette zone de la voix parlée que réside le plus grand danger. Tout effort dans ce registre, toute maladresse prolongée, aboutit à la ruine de la voix. Là encore, aucune science ne peut remplacer la compréhension auditive du maître. C'est en écoutant et en regardant l'élève chanter qu'il verra si ce registre, si délicat, se force. La voix parlée, bien en bouche, consentira une prononciation nette et intelligente de la parole. Ne former de véritables sons complets que lorsque la note assume une valeur purement instrumentale.

Varier, dans les exercices, les voyelles, se servir de l'i et de l'e précédés d'un s. Attaquer bien en avant à *fior di labbra*, traçant de la sorte un sillon pour y enchaîner les autres voyelles et syllabes, o, u, a, cette dernière la plus difficile de toutes. Adopter souvent la voyelle o dans le bas et dès l'aigu, tout en conservant cette voyelle, l'éclaircir peu à peu, pour arriver insensiblement à chanter absolument clair dans l'extrême aigu, sans chercher à encapuchonner les sons.

Il faut enfin exiger de l'élève qu'il n'altère pas son visage, qu'il ouvre et ferme harmonieusement la bouche, sans déclenchements violents, et obtenir de faire passer à travers les sons toutes les voyelles et syllabes sans les altérer et avec un minimum de mouvements des lèvres et des mâchoires.

Le visage d'un chanteur qui chante bien doit s'embellir. Pour la sonorité, ne jamais se contenter d'un son, mais chercher le « beau son », car, pour le chant, comme pour tout autre instrument, la *belle sonorité* avant tout.

Ici se bornent les principes fondamentaux de l'étude de la voix.

J'insiste, cependant, sur la *question vocale*. Car, je l'ai dit souvent, et je le répète, autant j'aime un chanteur comédien, autant je n'admets pas le comédien qui chante... mal ! Sans style, sans école, le chant n'est qu'une déclamation défectueuse et antimusicale. Il ne faut pas subordonner l'Art à la voix, mais, sous prétexte d'art, il ne faut pas non plus en arriver à l'abolir, ce qui serait absurde et ce qui malheureusement semble s'ériger en formule moderne. L'enseignement du chant n'est pas une pédagogie, c'est un enseignement génial, un véritable Art, pour lequel il faut être né, comme pour tout ce qui concerne tous les Arts. J'ai eu souvent le rare honneur d'entendre mes élèves me dire, après une leçon couronnée de succès : « Maître, on m'a déjà dit bien des choses que vous m'expliquez, mais ceux qui me les disaient ne savaient ni me les montrer, ni me les faire comprendre ». Eh oui ! tout est là : montrer, faire comprendre... et non enseigner seulement.

C'est ce qui explique pourquoi de grands chanteurs, de grands artistes lyriques, ne sont pas toujours de grands maîtres. Et ce qui est plus curieux, c'est qu'ils montrent, en général, un art du chant tout autre que celui qui les a rendus célèbres !

Je conclurai donc en souhaitant que le « bel canto » venu d'Italie, ne meure pas tout à fait, et j'ajoute, combien je m'honore, quoique Italien, de fonder étroitement dans mes leçons, mon école à l'Art du chant français, dans lequel j'ai trouvé tant de choses admirables et précieuses, entre toutes l'Art exquis et noble de la déclamation et de la diction, sans lequel le chant n'exprime rien et rend même incompréhensible la musique.

FRANCO PANDOLFINI.

COLLECTION ARCHAMBAULT pour piano à deux mains.

1ère Série : Pièces pour Commencants

BARTH, Otto — Morning Glory. Op. 15, No 1	.30
BARTH, Otto — On Parade, Marche. Op. 14, No. 3	.30
BEHR, F. — In May. Op. 575, No 2	.25
KROGMANN, C. W. — The Little Prince. Valse. Op. 15, No 1	.30
KROGMANN, C. W. — The Robin's Lullaby, Valse	.40
MAXIM, Florence — The Grandfather's Clock ou the Clock	.30
ORTH, L. E. — Blowing Bubbles. Op. 10, No 11	.30
ORTH, L. E. Cooing Dove. Op. 10, No 2	.30
ORTH, L. E. — Mayflowers. Op. 10, No 10	.30
ORTH, L. E. — A Wee Story, Op. 10, No 1	.30
RITTER, G. F. — The Echo	.25
ROHDE, E. — Les Marionnettes, Op. 36, No 5	.30
SCHMOLL, A. — Emma, Valse. Op. 50, No 4	.30
SCHMOLL, A. — Le petit Postillon, Galop	.25
SCHMOLL, A. — Rose, Mazurka. Op. 50, No 1	.30
SPAULDING, Geo. L. — Airy Fairies	.30
SPAULDING, Geo. L. — Daisy Chains	.25
SPAULDING, Geo. L. — Dollie's Dream	.25

DISQUES "PATHÉ" à AIGUILLE

(enregistrement électrique)

3362	L'Adieu à Ninon.....	Vaguet	\$1.25	5457	Hérodiade (Massenet), Les Egyptiennes et les Baby- loniennes. Première Partie.....		2.00
2605	Agnus Dei.....	Villabella & Geo. Villier	1.25	5457	Hérodiade (Massenet), Les Gauloises et les Phéné- ciennes.....	Orchestre Ruhlmann	2.00
3386	Les Ailes "Wings".....	Robert Marino	0.75	3384	Idéale (Tosti).....	Robert Marino	0.75
3377	A ta fenêtre.....	Marino	0.75	3400	Je ne veux que des fleurs.....	Marino	0.75
3363	Aubade d'amour.....	Monti	0.75	657	Le Jongleur de Notre-Dame (Air de Boniface)	M. Allard	1.25
4289	Au Bord du Fleuve.....	Quatuor Vocal russe	0.75	660	Lakmé (Ah ! viens dans la forêt).....	Villabella	1.25
655	Le Barbier de Séville, (Air de la Calomnie).....	Aquistapace	1.25	661	Lakmé (Prendre le dessein d'un bijou).....	Villabella	1.25
657	Le Barbier de Séville, (Air : Pensez-vous qu'il vous soit facile), Allard		1.25	661	Lakmé (Au bras poli de la paume).....	Villabella	1.25
3638	Berceuse à Pierrot.....	Perryl	0.75	2610	Lakmé (C'est le Dieu de la jeunesse) — Izarie-Gallyot-Villabella		1.25
8662	Le Boitsfort, Le Point du Jour, Trompe de chasse		0.75	2610	Lakmé (D'où viens-tu), Mme Izarie-Gallyot-Villabella		1.25
8575	La Calife de Bagdad.....	Boieldieu	1.25	667	La Tosca (Prière de la Tosca).....	Sibelle	1.25
9808	24ème Caprice de Paganini, arr.,.....	Herman	1.25	8565	Les légendes de la Forêt (Strauss), Orch. Ruhlmann		1.25
7147	Carmen, (L'Amour est enfant).....	N. Vallin	2.00	9836	Les Lilacs.....		0.75
7147	Carmen, (Près des remparts).....	N. Vallin	2.00	667	Madame Butterfly (Sur la mer calmée), Mlle Sébille		1.25
674	Carmen, (Habanera).....	Alice Gaveau	1.25	3390	Magali (Chanson Provençale).....	Lucien Muratore	1.25
3393	Ce n'est que votre maison Madame.....	André Baugé	1.25	3732	Ma Louise.....	Rogé	0.75
8643	Ce n'est que votre maison Madame (Tango) — Orchestre Scriabine		1.25	2189	Mam'zelle Nitouche (Babet et Cadet).....	Mlle Favart	0.75
3384	Chanson d'Amour (Schubert).....	Robert Marino	0.75	7166	Manon (Voyons Manon, plus de chimères).....	Vallin	2.00
3390	Chanson de Barberine.....	Lucien Muratore	1.25	7166	Manon (Adieu notre petite table).....	N. Vallin	2.00
9743	Chanson Villageoise (Popper).....	Viard	0.75	653	Manon (A quoi bon l'économie).....	Baugé	1.25
8593	Chant des Bateliers de la Volga.....		1.25	653	Manon (Regardez-moi bien dans les yeux).....	Baugé	1.25
8643	Chant Indou (Korsakow).....	Orchestre Scriabine	1.25	3391	Le Manoir de Rosemonde (Duparc), Lucien Muratore		1.25
7149	Chant Hindou (Korsakow).....	Vallin	2.00	3659	Marquise (Lebail).....	Sorgel	
9741	Chants Russes (Lalo).....	Bouliné, Cello	1.25	3393	Menuet Place Pigalle.....	André Baugé	1.25
5463	Le Chevalier à la Rose (Strauss).....	Max Tak	2.00	5468	Messidor (Bruneau).....	Orchestre Ruhlmann	2.00
2608	Ciboulette (Nous avons fait un beau voyage) — A. Baugé-Favart		1.25	5475	Mignon (Thomas).....	Orchestre Ruhlmann	2.90
2608	Ciboulette, (C'est sa banlieue).....	A. Baugé-Favart	1.25	8620	Mireille (Gounod).....	Orchestre Ruhlmann	1.25
9740	La Cinquantaine (G. Marie).....	Bouliné, cello	1.25	3613	Mon Amie Pierrot (Zimmerman).....	R. Marino	0.75
2189	Les Cloches de Corneville, (Chanson du cidre) Favart		0.75	3377	Mon Coeur est tout près de ton coeur, Robert Marino		0.75
3659	Les Cloches de Noël, (Lebail).....	Sorgel	0.75	7149	Le Nil (Leroux).....	N. Vallin	2.00
9725	Le Coeur qui souffre.....	Cithare à 32 cordes	0.75	9775	Nocturne du Deuxième Quatuor — Quatuor Andolfi cordes		0.75
4289	La Commère, (Trounenko).....	Quatuor Vocal Russe	0.75	5469	Obéron (Weber), Ouverture.....	Orchestre Ruhlmann	2.00
8552	Coppelia, Ballet (Introduction et Valse) (Delibes) Orchestre Ruhlmann		1.25	7160	Les Pêcheurs de Perles (Bizet), C'est toi — Lanteri-Villabella		2.00
8522	Coppelia, Ballet (Mazurka).....	Orchestre Ruhlmann	1.25	9743	Plaisir d'Amour (Martini).....	Viard	0.75
2605	Le Crucifix (Faure).....	Villabelle-G. Villier	1.25	8576	Poète et Paysan (Suppe).....	Orchestre Ruhlmann	1.25
8558	Première Danse Norvégienne (Grieg), Orchestre Ruhlmann		1.25	3612	Pour un baiser (Tosti).....	Marino	0.75
8559	Deuxième Danse Norvégienne (Grieg) — Première et Deuxième Partie.....	Orchestre Ruhlmann	1.25	9836	Pout, Pout, (Yvain).....		0.75
9803	Elégie (Faure) Première & Deuxième Partie — R. Bouline, Cello		1.25	5428	Prélude de l'Après-midi d'un Faune (Debussy) — Orchestre Ruhlmann		2.00
3379	Elégie (Massenet).....	Ninon Vallin	1.25	5429	Prélude de l'Après-midi d'un Faune, (Debussy), 3 Parties.....	Orchestre Ruhlmann	2.00
3379	Enchantement (Massenet).....	Ninon Vallin	1.25	8645	Près Koumaka, Danilewsky et Choeur.....		1.25
3391	Enlèvement (Levadé).....	Muratore	1.25	5461	Rêve de Printemps (Strauss).....	Orch. Ruhlmann	2.00
655	Faust (Gounod) ("Ronde du Veau d'Or") — Aquistapace		1.25	9831	Rêverie (Schumann) Op. 15.....	Bouliné	1.25
8662	La Fête au Château (Cantin).....	Trompe de chasse	0.75	560	Le Roi d'Ys (Vainement ma bien-aimée).....	Villabella	1.25
0648	La Fiancée Vendue. (Air du Bègue Vachek) — (Deuxième Acte).....	Hérent	1.25	5461	Ronde du Midi (Strauss).....	Orchestre Ruhlmann	2.00
2183	La Fille de Madame Angot. (Chanson Politique) Mlle Favart		0.75	8645	Sérénade (d'Abt).....	Danilewsky et Choeur	1.25
2183	La Fille de Madame Angot, (De la Mère Angot je suis la Fille).....	Mlle Favart	0.75	9741	Sicilienne (Fauré).....	Bouliné	1.25
2167	La Fille de Madame Angot, (Couplet de la dispute).....	Mlle Favart	0.75	3363	Si tu le voulais (Tosti).....	Robert Marino	0.75
2167	La Fille de Madame Angot, (Les Soldats d'Au- gereau).....	Mlle Favart	0.75	3612	Si vous l'aviez compris.....	Robert Marino	0.75
3386	Fleur d'Amour.....	Robert Marino	0.75	3638	Souvenir (Cazet).....	Jovatti	0.75
3400	Fremito d'Amore (Barbirolli).....	Marino	0.75	9725	Souvenir du passé.....	Cithare à 32 cordes	0.75
5429	Cake-Walk (Debussy).....	Orchestre Ruhlmann	2.00	8593	Sur la Volga (Choeur russe avec orchestre de mandoline).....		
8657	Gretna-Green (Guirand), Première et Deuxième Partie).....	Orchestre Ruhlmann	1.25	9831	Tarentelle (Popper), Op. 33.....	Bouliné	1.25
7175	Hamlet, (Air de la folie, Deuxième partie), (Main- tenant Ecoutez).....	Mlle Ruhlmann	2.00	3613	Tes Yeux (Robey).....	Marino	0.75
7175	Hamlet (Air de la folie), A Vos Yeux Amie Mlle Ruhlmann		2.00	3732	Toute seule (On Top of the World Alone).....	Rogé	0.75
				2609	Véronique (Duetto de l'Ane).....	Baugé-Favart	1.25
				2609	Véronique (Duetto de l'Escarpolette), Baugé-Favart		1.25
				2169	La Veuve Joyeuse (Entrée de Damlo).....	Baugé	1.25
				2169	La Veuve Joyeuse (Heure Exquise).....	Baugé	1.25
				3362	La Vierge à la Crèche (Clérice).....	Vaguet	1.25
				674	Werther (Air des Lames).....	Alice Gaveau	1.25
				9740	Werther (Clair de Lune).....	Bouliné	1.25