Parlons Musique

1

Souscripteurs

Office du Tourisme	10
Min. Aff. Etrangères	2
Légations: Suisse	1
Belgique	1
Italie	1
France	1
Banque Nat. de Grèce	10
Ligne Gréco-Suisse Tyrnaud	1
Sté des Bons Livres	1
Ecole Franç. d'Athènes	1
Parnassos	5
Théâtre Royal	1
Assoc. Presse Etrangère	1
Assoc. Journalistes Grecs	1
Bibl. Nationale	1
Bibl. de la Chambre	1
Université Athènes	1
Ecole Polytechnique	1

Inayat Khan † 1927

Paul Lacombe † 1927

A. Catherine † 1927

Conservatoire Populaire de Musique

Quatuor Frank Choisy

Lundi 21 décembre

Galerie Fr. 0.55

№ 117

Hachoir. – Traduction provençale du mot allemand ~~hachoir~~ hackbret[3] littéralement planche à hacher, et dont le nom originel est : psaltérion.

Dictionnaire supplétif

4

Erik Satie.

+ juillet 1925

Salle d'Audition

19, Grand'Rue

Mercredi 9 avril 1924

à 20 h. 30

Conservatoire Populaire de Musique

Concert de Musique de Chambre

Paul Kaul - Yanakis Choisy

(Droits compris)

Prix d'entrée : Fr. 2.20

5

Publications de C. P.

Mining Office
Lefroy etc.

Salle d'Audition

19, Grand'Rue

Mercredi 9 avril 1924

à 20 h. 30

Conservatoire Populaire de Musique

Concert de Musique de Chambre

Paul Kaul - Yanakis Choisy

(Droits compris)

Prix d'entrée : Fr. 2.20

Dans l'Addenda
voir les mots
Fauré
Busoni et..

Salle d'Audition

19, Grand'Rue

Mercredi 9 avril 1924

à 20 h. 30

Conservatoire Populaire de Musique

Concert de Musique de Chambre

Paul Kaul - Yanakis Choisy

(Droits compris)

Prix d'entrée : Fr. 2.20

7

Addendum

André Jekkerij + 1925.

lu Travail

..... Cours : .....

8

Laurent Cillier

+ mai 1925

Hellmann Fredrik † 1924

Lemmen Henry Felicien † 1924

Graphique

Nom de l'élève ; ..... *Professe*

Mois : .....

Date : .....

CHIFFRE MAXIMUM : 6

6
5 1/2
5
4 1/2
4
3 1/2
3
2 1/2
2
1 1/2
1
1/2
0

Observations trimestrielles : .....

.....

10

Dictionnaire

Addenda

Busoni † 27 juillet 1924

Salle d'Audition

19, Grand'Rue

Mercredi 9 avril 1924

à 20 h. 30

Conservatoire Populaire de Musique

Concert de Musique de Chambre

Paul Kaul - Yanakis Choisy

(Droits compris)

Prix d'entrée: Fr. 2.20

Supplément

Aubert Louis
Campistron ?
Crébillon ?
Dupin
Dufaut Gabriel

Vairbdeis

Graphique

Nom de l'élève ; ..... *Professeur*

Mois : .....

Date : .....

CHIFFRE MAXIMUM : 6

6
5 1/2
5
4 1/2
4
3 1/2
3
2 1/2
2
1 1/2
1
1/2
0

Observations trimestrielles : .....

.....

Dites supplément

Cambrey Jean (16e s.) – maître de chapelle de la reine de France, domicilié à Bruxelles : chansons spirituelles et profanes à 4 pl. vocales réunies sous titre de "Jardin musical"

Contenu du "Jardin musical" contenant des

Jehan De C.

15

DIMANCHE

8e SEMAINE

15 FEVRIER

13

Enrico Bossi † 1925

~~Marie Jaëll † 1925~~

Conservatoire Populaire de Musique

Dir.-Fond. : Prof. Frank Choisy

SALLE CENTRALE

Samedi 14 février 1924, à 20 h. 30

Concert d'Orchestre

Prix unique : 60 cent.

Dictionnaire de Thung
addenda
correction
Sartschmanimm

Allegro-Andante-Presto.
Violon : Mlle Edmée Durrmeier
Flûtes, MM. Frédéric Schopfer
et Adolphe Marggy

2. **Concerto** en ré min., p. 2 violons Bach
Vivace-largo, ma non tanto-Allegro
avec accompagnement d'orchestre
M. Paul Kaul, Mlle Lilly Ganzorne

3. **Airs pour soprano** Bach
Mlle Jane Peterwitz.
a) **Andantino** (Ich folge dir) avec flûte obligée et acc. de piano (M. F. Schopfer, Mlle C. Berthoud)
b) **Sanft bewegt** (doux et animé) avec 2 violons obligés et acc. de piano
Mlles Durrmeier, I. Crottet, C. Berthoud.

Entr'acte, 15 minutes.

DEUXIÈME PARTIE

4. **Concerto** en mi maj. pour violon Bach
Allegro-Adagio-Allegro assai
avec accompagnement d'orchestre
M. Paul Kaul

5. **Concerto Grosso** en ut min., orch. Haendel
2 violons et violoncelle concertants
Andante-Grave-Andante allegro-
Adagio-Andante-Allegro

Supplément dictionnaire

Laberte. – Nom de luthiers français de Mirecourt et Lille (France).

Conservatoire Populaire de Musique

Dir.-Fond. : Prof. Frank Choisy

SALLE CENTRALE

Samedi 14 février 1924, à 20 h. 30

Concert d'Orchestre

Prix unique : 60 cent.

16

ajouter
Cools

Breton ~~Grünfeld~~ alfred

Dictionnaire

à revoir pour

Errata & Addenda

Echelettes
Ecoles (ocola)
Ecriture (chiffres, notes, etc.)
Eleusines (bits)
Eleuse de Thalie
Emmanuel

(Paris) Dubois décédé 11 juin 1924

17

. — Alfred E. (1860 - 1898) auteur d'œuvres sur Berlioz, traducteur de drames lyriques wagnériens.

Capsoul + fém. 1924

Théâtre de Plainpalais
Rue de Carouge

Vendredi 7 Avril 1922
à 20 h. 30

Secours aux Enfants Russes et In Memoriam

aux soins de l'Ouvroir de Landecy, Mme Cramer-Micheli

SOIRÉE LITTÉRAIRE ET MUSICALE

par le

Théâtre d'Enfants du Conservatoire Populaire de Musique

AMPHITHÉATRE №

Prix : **Fr. 1.10**

teur d'ouvrages sur la musique, solfège, harmonie, fugue, etc. Ecrivit également l'*Histoire de la Société des concerts du Conservatoire.*

Encina, Jean (15 s.). — Compositeur de représentations religieuses, passe pour le créateur du drame espagnol et peut-être, de l'oratorio.

Enesco, Georges (1881). — Violoniste-compositeur roumain, fixé à Paris. Oeuvres symphoniques.

Enckhausen, Henri-Frédéric (1799-1855). — Pianiste et organiste allemand connu par ses œuvres instructives pour le piano.

Engel. — Nom de musicographes allemands et russes., Charles E. (1816-1882). Fixé à Londres, il y fonda le musée instrumental de South Kensington et laissa plusieurs ouvrages de valeur. — Gustave Edouard E. (1823-1895). — Professeur de chant à Berlin. Ses ouvrages théoriques et esthétiques visent spécialement la voix. — Pierre-Emile E. (1847). Ténor français, chanta à l'Opéra-Comique, à Paris, à la Monnaie, Bruxelles, et fit une saison à Genève (1894-1895).

Enharmonie. — Un même son, dénommé différamment, do dièse et ré bémol, fa dièze et sol

bémol, etc. Procédé de modulation. Dans l'antiquité, système grec, à côté du genre diatonique et chromatique. L'enharmonie grec est encore mal défini.

Enna, Auguste (1860). — Compositeur danois, a remporté des succès au théâtre, principalement avec son opéra *La Sorcière*.

Enneacorde. — (gr. *ennéa*, neuf et corde). Instrument antique à neuf cordes, en forme de cythare.

Ensemble. — Synonyme de musique de chambre.

Entrée. — Forme de l'ancien opéra et ballet; prélude. Au 17 s. un ballet n'était pas divisé en 3, 4 ou 5 scènes, mais en autant « d'entrées ». Certains ballets comportaient 20 entrées. Terme de composition, dans le canon, la fugue, etc., le moment où paraît le motif. Se dit du morceau exécuté par un organiste à l'entrée d'un ou plusieurs personnages. En italien, *entrata*.

Entr'acte. — Période qui sépare au théâtre, deux actes. A l'Opéra de Paris l'entr'acte n'existe que depuis 1831. Jusque là, chaque acte se trouvait relié au suivant par un divertissement de quelques minutes et les transformations de la scène se faisaient sous les

yeux du public. Gluck, ayant exigé la suppression de cette grotesque habitude, on eut recours à des toiles de service, le rideau ne tombant qu'à la fin de la représentation. L'entr'acte, nécessaire dans tout spectacle de longue haleine, rompt cependant l'impression d'unité dans une pièce qui ne l'exige pas absolument. Les nécessités du buffet déterminent parfois la longeur de l'entr'acte.

Entrechat. — Mouvement de danse, léger et brillant. On dit *battre un entrechat.*

Eolien. — Mode éolien. Neuvième mode du système ancien de la musique grecque. Jeu d'orgue. On appelle harpe éolienne, un instrument à cordes qui résonne au souffle du vent.

Eoud. — Instrument d'origine arabe (Xe s.) précurseur du luth, dont la forme tient de la mandoline et de la guitare.

Epinette. — Sorte de clavicembalo, ancêtre du piano, de forme carrée ou triangulaire, où les cordes sont pincées. En usage au 16e et 17e siècles.

Episode. — Partie secondaire, épisodique, de la fugue.

Epithalame. — Chant de noces. Très en honneur chez les Grecs et les Romains.

Erard, Sébastien (1752-1831). — Célèbre inventeur, perfectionna le clavecin et construisit le premier piano français, en 1777. On lui doit aussi la harpe à double mouvement et le «double échappement» introduit dans les pianos à queue.

Erbach, Christian (1570-1635). — Organiste et compositeur allemand. Motets à huit voix.

Ergo, Emile (1853). — Musicographe belge, partisan des théories de Riemann. Ouvrages de technique musicale, solfège, harmonie, instrumentation, la plupart en flamand.

Erk, Louis (1807-1883). — Spécialiste allemand du lied. Ses chants à l'usage des écoles ont été vendus par millions d'exemplaires jusqu'à ce jour. A publié de nombreux écrits sur le lied.

Erkel, Franz (1810-1893). — Compositeur populaire hongrois d'opéras.

Erlanger, Camille (1863). — Compositeur français, auteur du *Juif polonais*, *Aphrodite*, opéras représentés à Paris.

Ernst, Henri (1814-1865). — Violoniste virtuose, dont le concerto en *fa dièse* mineur compte parmi les plus difficiles. ~~Son fils Alfred E. est connu par ses ouvrages et ses~~ traductions françaises d'œuvres ~~de~~ Wagner ~~(1860-1898).~~

sur Berlioz et

~~Sa femme Amélie née Tria (Léa Sioan)~~

~~Alfred Ernst (1860-1898) auteur d'ouvrages etc.~~

Cordans (1700-1757). — Compositeur italien. Messes, Psaumes, Motets.

Corde. — Les instruments à cordes frottées, pincées ou frappées emploient des matières différentes, boyaux de mouton, soie, laiton, fil d'argent ou d'acier. Les cordes de boyau sont parfois entourées d'un fil de laiton ou d'argent, cordes filées. Les meilleures cordes dites de Padoue (Italie) sont fabriquées aujourd'hui en Allemagne. *Una corda*, terme italien indiquant l'emploi de la pédale douce du piano, le marteau ne frappant plus qu'une corde.

Corder, Frédéric (1852). — Chef d'orchestre anglais, compositeur et musicologue distingué, collabora au dictionnaire de Grove.

Cordier. — Nom donné à la pièce de bois d'ébène qui retient les cordes des instruments à archets.

Corelli, Arcangelo (1653-1713). — Compositeur et violoniste virtuose italien, représentant le plus notable de l'école classique. Sa biographie est mal connue. C. vécut à Rome, chez le cardinal Ottoboni. Mieux que sa virtuosité, le style plein de noblesse de ses œuvres en font autant de modèles du genre. Ses *Sonates*, *Concerti Grossi* eurent de nombreux imitateurs. Eut comme élèves, Geminiani, Locatelli, etc.

Corelli fut anobli et devint marquis de Ladenbourg, ce qui n'est d'aucune importance artistique.

Couperin. — Nom d'une série d'artistes français connus par leurs pièces de clacevin. Le plus célèbre est François C. (1668-1733), à 25 ans, claveciniste de la cour, puis organiste à St-Gervais. Ses œuvres pour clacevin sont surchargées d'ornements en usage à cette époque et font suite à la littérature du luth. Ses quatre livres de *Pièces de clacevin*, ses *Concertos*, sa Sonate, *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*, *l'Apothéose de l'incomparable M. de Lulli*, etc., sont d'importance pour l'étude de la musique des instruments à clavier.

Corps de ballet. — Ensemble de danseuses dansant en groupe. Est au ballet ce que le chœur est à l'opéra.

Coryphée. — Le c., dans le théâtre grec. était chargé de guider les choreutes. De nos jours, un acteur du chœur auquel on confie accidentellement un rôle de soliste.

Courante. — Corrente (It.) Danse ancienne d'origine italienne, introduite en France au XVIe siècle. La c. se dansait à deux personnes sur une mesure à deux temps. Au siècle suivant la c. fut à trois temps et inspira les plus grands

Crécelle. Moulinet de bois ~~qui~~ qui, en tournant, produit un bruit strident. Employé par les [illegible]

musiciens, entr'autres Rameau et Bach. Danse favorite de Louis XVI.

Coussemaker, Henri (1805-1876). — Avocat français, qui, tout en continuant sa carrière juridique, devint un des historiens le plus considéré en matière musicale. On lui doit un *Mémoire sur Hucbald*, les *Drames liturgiques au Moyen-âge*, des études sur l'harmonie et les harmonistes du XIIe au XIVe siècle, les *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, etc.

Cowen, Frédéric (1852). — Compositeur et chef d'orchestre anglais de renom, succéda à Hallé à la tête de l'orchestre de Manchester, dirigea ensuite les concerts philharmoniques de Londres. A écrit des opéras, opérettes, six symphonies, de la musique de soliste et musique de chambre.

Cracovienne. — Danse polonaise à deux temps de forme gracieuse.

Cramer, Jean-Baptiste (1771-1858). — Fils d'un excellent violoniste, élève de Clementi et pianiste virtuose remarquable, établi à Londres. Ses études, revues par Bülow, sont célèbres.

Cranz. — Maison d'édition allemande, fondée à Hambourg en 1913, actuellement à Berlin.

Crecquillon, Thomas (XVIe siècle). — Compositeur important de l'époque de la Renaissance. Maître de Chapelle à Bruxelles, a écrit de nombreuses messes et motets à 4, 5 et 8 voix.

Credo, lat. — *Je crois*. Une des prières de la messe.

Crémone. — Ville d'Italie où travaillèrent les plus célèbres luthiers anciens, Amati, Guarneri, Sradivari, etc.

Crescendo, it. — De plus en plus fort. Se prononce *Krèchenndo*. Nuance qu'on trouve indiquée pour la première fois dans les sonates et concertos de Geminiani. De cette époque, XVIIIe siècle, date l'introduction du jeu nuancé dans l'orchestre.

Cristofori, Bartolomeo (1655-1731). — Inventeur italien du marteau remplaçant dans le clavecin, la mécanique pincée. Il en est question en 1711, dans un mémoire qui se répandit à l'étranger, car, en 1716, un français, Marius, fabriqua un clavecin à maillets. Quelques années plus tard, l'Allemand, Gottrieb Silbermann, perfectionna la mécanique à marteaux et contribua à la diffusion de l'instrument (1730).

Crivelli. — Nom de compositeurs italiens, maîtres de chapelle, du XVIe et XVIIe siècles,

Critique. — Si la critique littéraire a existé depuis l'antiquité, la critique musicale ne date guère que du XIXe siècle, avec Fétis et Castil-Blase. La critique se trompe aussi souvent qu'elle a raison.

Croce, Giovanni (XVIe s.). — Maître de chapelle à l'église St-Marc à Venise, important par sa place dans l'école vénitienne. Plusieurs livres de madrigaux, de chansons, messes, plaisanteries musicales, etc.

Croche. — Signe de valeur ajouté à une note, un crochet. La croche vaut la moitié d'une noire, un huitième de ronde. Deux crochets indiquent la double croche, trois crochets la triple croche, etc.

Croisement. — Se dit lorsqu'une partie empiète sur une autre. Au piano, lorsqu'une main croise par dessus l'autre.

Cromorne. — Instrument à vent du XVe s., comprenant le c. soprano, alto, ténor et basse. L'anche du c. ressemble à celle du basson. Se maintint jusqu'au XVIIe s.

Crotales. — Instrument à percussion de l'antiquité égyptienne, sorte de petites cymbales de formes très diverses, mains en bois, en métal, plaques circulaires, etc.

maintient

Crouth (en gallois *crwt*). — Un des plus anciens instr. à archet connu en Europe. Se ~~rencontrait~~ jusqu'au XIXe s. en Irlande, Pays de Galles, en Bretagne. Sorte de violon rectangulaire, peu surélevé, à 5 et 6 cordes.

Cui, César (1835-19..). — Professeur de l'art des fortifications à l'Académie de Pétrograd et compositeur estimé. Faisait partie du groupe des « Cinq ». Cet homme cultivé a laissé des œuvres charmantes, un quatuor à cordes, des *Suites* pour orch., de nombreux lieder et plusieurs opéras.

Cummings, William (1831-19..). — Organiste et chanteur anglais, connu plus spécialement par ses écrits sur Purcell, son Dictionnaire musical, etc.

Curwen, John (1816-1880). — Prêtre anglais dévoué au système répandu outre-Manche sous le nom de Tonic-Solfa, dont les principes rappellent ceux de la musique chiffrée. *Do, Ray, Me, Fah, Soh, Lah, Te* correspondent aux degrés 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et changent de son suivant le ton.

Curzon, Henri (1861). — Musicologue et critique français distingué. *Lettres de Mozart* (1888), *Musiciens du temps passé* (1892), *Les lieder de Schubert* (1899), *Grétry* (1907), etc.

24

V.F. – Famille de Bohême, ~~de Laplon~~ fabrique d'instruments de série de cloches.

Cuzzoni, Francesca (1700-1770). — Cantatrice italienne renommée, prit part à Londres aux conflits entre Haendel et ses ennemis. Connu les plus grands triomphes sur différentes scènes d'Europe après son mariage avec le compositeur Hasse. Eut une fin malheureuse, obligée de gagner son pain en confectionnant des boutons en étoffe.

Cymbales (ital. *piatti*). — Instr. à percussion formé de deux plateaux cylindriques dont la large bordure fait office sonore. Instr. connu des Hébreux, des peuples d'extrême-Orient, est entré dans la musique militaire par le corps de musique turc des janissaires, passa au XVIIIe siècle en Russie, Pologne, Allemagne. — *Cymbalum*, jeu d'orgue.

Czardas. — Danse hongroise composée d'une introduction précédant la czardas.

Czerny, Charles (1791-1857). — Pédagogue génial du piano. Fut trois ans élève de Beethoven et eut comme disciples Th. Kullak, Fr. Liszt. Laissa environ 800 œuvres, dont l'*Ecole de la Vélocité*, op. 299, *L'Art de délier les doigts*, op. 740, *La Virtuosité*, op. 365, comptent parmi les plus appréciées. Presque tout son œuvre pédagogique s'adresse à la technique du piano.

D

D. — Quatrième degré de la notation grégorienne, notre ré. Le D majuscule indiquait le ré grave, le d minuscule l'octave. Abrév. : m.d., *main droite* ; D. C., *da capo*. — All. D *moll* ré min., D *dur* ré maj.

Da. — Se dit du son produit par la baguette d'un tambour, en opposition au *ta*, plus fort, de la baguette droite. — *Da Capo* du commencement, se place à la fin d'un morceau ; *da camera*, de chambre.

Dagobert. — Chanson burlesque, à plusieurs variantes. Devenue satirique sous Napoléon, elle fut interdite par la police, mais reprit sa vogue au retour des Bourbons.

Daguet. — Sonnerie de chasse, spécialement pour la chasse au cerf.

Dalayrac, Nicolas (1753-1809). D'origine noble, ce compositeur français d'opéras comiques fit représenter en vingt-cinq ans plus de cinquante ouvrages à Paris. Musique légère et charmante. D. est l'auteur du *Corsaire*, la *Soirée orageuse*, etc.

Dallery. — Famille française de facteurs d'orgues. Thomas-Charles-Auguste (1754-1835)

fut aussi le rival malheureux de Fulton, dans ses recherches de navigation à vapeur. Son neveu Pierre, construisit avec Clicquot, les fameuses orgues de Notre-Dame, à Paris, de la Chapelle royale à Versailles, etc.

Damcke. Berthold (1812-1875). — Pianiste allemand, vécut en partie à Paris. Intéressant par son activité artistique et son dévouement à Berlioz.

Damascene, Jean (VIIIe s.). — Important pour l'histoire de la musique byzantine. Organisateur du chant ecclésiastique et réformateur de la notation byzantine.

Dalmivare, Pierre (1772-1839). — Célèbre harpiste français, compositeur (spéc. p. la harpe), dessinateur et peintre.

Damon d'Athènes (5 s. av. J. C.). — Musicien et philosophe grec. Platon parle de ses écrits sur la rythmique et la musique.

Damon William (1540-1593). — Organiste anglais et premier harmonisateur des psaumes ~~adoptés par l~~es réformés. d

Damoreau, Laure (1801-1863). — Cantatrice française et prof. au Conservatoire de Paris. Fit la fortune de l'Opéra-Comique et voyagea

avec succès à travers l'Europe. Auteur d'une *Méthode de chant* adoptée par le Conservatoire.

Damroch, Léopold (1832-1885). — Violoniste et compositeur allemand. Cet ami des romantiques se voua à R. Wagner et fonda à New-York un opéra allemand florissant. Ses fils Frank et Walter, poursuivirent le développement musical commencé à New-York par leur père.

Danbé, Jules (1840-1905). — Violoniste et chef d'orchestre français, succéda à Lamoureux à l'Opéra-Comique.

Dancla, Jean-Charles (1818-1907). — Violoniste français et prof. au Conservatoire de Paris. A laissé une « Méthode de violon » appréciée.

Dandrieu, Jean-François (1684-1740). — Organiste et compositeur français. A publié les *Principes de l'accomp. du clavecin.*

Dannreuther, Edouard (1844-1905). — Pianiste, professeur et écrivain distingué d'origine allemande, fixé à Londres. Collabora au dictionnaire de Grove.

Danse. — Avant de devenir une œuvre musicale, la danse fut un art corporel, sacré ou profane. Ce furent les Grecs qui portèrent cet art à son apogée. Danse militaire (Pyrrhique),

DARCHE.- Famille de luthiers français fixée à Bruxelles,I9 siècle.

Danhauser, Adolphe
(1835-1898). - Inspecteur
de l'enseignement du
chant dans les écoles
de Paris et auteur du
"Solfège des Solfèges". D.
~~a obtenu~~ le second grand
prix de Rome, en 1862

Daniel .. nom de musiciens espagnol du 19e s. fixé en France et auteur d'ouvrages intéressants sur la musique, la musique arabe, des reconstitution de ~~mélodies~~ chansons arabes, maures et Kabyles. Salvator D. prit part au mouvement insurrectionnel de 1848, devint un temps directeur du Conservatoire de Paris; au retour des troupes régulières il fut arrêté et fusillé.

danse nuptiale, danse joyeuse (l'Anagogie), danse théâtrale (Cordace, Emmeleia, Sicinnis), danse bachique (la Gymnopédice), etc. Les Romains firent de cet art un spectacle qui disparut avec l'invasion des Barbares. Après les Médicis à Florence, la danse revint en honneur en France où la Cour ne dédaignait pas d'y prendre part. Chaque peuple a ses danses, l'Espagne, la Pologne, la Russie, l'Orient. Ce n'est que de nos jours que la décadence de cet art atteint dans la société un degré inoui, avec ses déhanchements de bateliers, de débardeurs et de nègres.

A force d'être accompagnée de musique, la danse devint également une œuvre purement musicale. La musique instrumentale était composée à ses débuts, de musique de danse, c'est ainsi que les noms, pavane, gaillarde, gavotte, gigue, sarabande, bourrée, rigaudon, etc., se retrouvent dans quantité de compositions anciennes.

Danseur, euse. — Celui ou celle qui danse. Les plus célèbres danseurs de l'Opéra de Paris se nommaient Vestris, Despréaux, Duport, Montjoie, Petipa, Saint-Léon, etc. — Parmi les danseuses, Camargo, Guimard, Taglioni, Thérèse et Fanny Esther, Carlotta Grisi, eurent une vogue extraordinaire.

Da Ponte, Lorenzo (1749-1838). — Librettiste des *Noces de Figaro* et de *Don Juan* de Mozart. Mena une vie fertile en aventures. Ses mémoires ont été traduits en français (Chavanne 1860).

Daquin, Louis-Claude (1694-1772). — Claveciniste et organiste français. A 6 ans, D. joua du clavecin devant Louis XIV et fut nommé organiste de Saint-Antoine. Ses pièces d'orgue et de clavecin sont fort connues.

Daraboukkeh. — Vase de terre cuite dont le fond est remplacé par une membrane. Sorte de tambour en faveur dans tout l'orient et spécialement dans les orchestres du nord de l'Afrique.

Dargomyszski, Alexandre (1813-1869). — Pianiste et compositeur russe. Opéras : *Esmeralda*. *Roussalka* ; de nombreuses romances, etc.

David, Félicien (1810-1876). — Compositeur français, créateur de l'exotisme en musique, spécialement avec son œuvre symphonique *Le Désert*, qui décida de sa célébrité et mit fin à une existence pénible des plus curieuses. A laissé des opéras, musique de chambre, romances, etc. — Ferdinand D. (1810-1873). — Violoniste allemand, professeur au Conservatoire de Leipzig, sous la direction de Mendelssohn, dont il créa le concerto. Oeuvre péda-

gogique considérable. *Charles D.* (1884). Compositeur suisse, auteur de symphonies, musique de chambre, musique vocale, etc. *Giovanni D.* (1790-1850). Célèbre ténor italien pour lequel Rossini écrivit *Otello*, *Zelmira*, etc. Termina sa carrière en qualité de régisseur de l'Opéra italien de Pétrograd.

Davidow, Charles (1838-1889). Violoncelliste russe, élève de Grützmacher, qu'il remplaça en qualité de professeur, au Conservatoire de Leipzig. Fut tour à tour professeur, directeur au Conservatoire de Pétrograd. A laissé des œuvres de virtuosité pour son instrument.

Day, John (1522-1584). — Editeur anglais de psaumes du XVIe s.

Debain, Alexandre (1809-1877). — Habile mécanicien, le premier qui donna une conception définitive à l'harmonium, en 1840.

Debile (It.). — Se dit aussi *debole*, débile, faible, languissant; s'emploie comme nuance.

Debucher. — Fanfare particulière à la chasse, qu'on sonne au moment où la bête sort de son refuge.

Debussy, Claude (1862-1918). — Elève du Conservatoire de Paris, passa un temps en Russie, où il s'assimila le genre libre des nomades

qui, s'alliant admirablement avec son propre tempérament, donna naissance au modernisme français actuel et aux excès qui s'en suivirent. Œuvres principales *Pelléas et Mélisandre*, opéra; *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Trois Nocturnes*, *La Mer*, *Images*, etc., orchestre; *Quatuor* à cordes, *Sonates* pour piano et violon, *Masques*, *L'Isle joyeuse*, *Estampes*, *Images*, *Children's Corner*, *Douze préludes*, etc., piano; *Chansons de Bilitis*, *Cinq Poèmes* de Beaudelaire, *Fêtes Galantes*, *Proses lyriques*, etc.

Débuts. — Les « débuts » d'un artiste lyrique donnaient jadis lieu à une spéculation assez répandue, principalement en France. En province, un début prenait souvent l'importance d'une affaire d'Etat. Ces mœurs rappelant parfois celle des sauvages se sont heureusement modifiées de nos jours.

Déchant. — Accompagnement vocal primitif. Le déchant (lat. *discantus*) paraît au XIIe s. et marque un progrès sur la *diaphonie* en ce sens qu'il est mesuré. S'écrit à 2, 3, 4 voix. Le d. était formé de plusieurs mélodies différentes, juxtaposées sans règles précises, présentant simplement une vague ressemblance. Il en résultait parfois la plus grande confusion.

Dechevrens, Antoine (1840-1912) — Musico-

graphe et savant jésuite, professa la théologie et la philosophie à l'Université d'Angers. Se voua à l'étude du chant grégorien et de la notation neumatique. Auteur des *Etudes de sciences musicales*. Sa tombe est à Chêne près Genève, sa commune d'origine.

Deciso. — Décidé. Indique une exécution bien franche, résolue.

Declamando. — En déclamant. Exige une accentuation qui marche de pair avec la musique. A passé du domaine poétique dans le domaine musical. *Déclamation*, rythme musical (vocal) adapté au texte poétique.

Decrescendo. — De l'Italien *decrescere*, diminuer. De moins en moins fort ; le contraire de *crescendo*.

Decsey, Ernest (1870). — Critique musical à Vienne et auteur d'une biographie sur Hugo Wolf.

Dedler, Rochus (1779-1822). — Auteur de la musique des représentations d'Oberammergau.

Deering, Richard (15..-1630.) — Organiste de la reine Henriette-Marie à Londres, D. est l'auteur de nombreux cantiques, madrigaux, etc.

Degré. — Désignation de la place des sons dans la gamme. *Do* est le 1er degré en do maj.,

ré le second et ainsi de suite. *Degré conjoint*, qui se suit par ton ; *disjoint*, qui se suit par intervalle de plus d'un ton ; *degré diatonique*, d'une note naturelle à la note suivante, par ton ou demi-ton ; *degré chromatique*, qui va d'une note altérée à la note naturelle suivante ou inversement, par demi-ton.

De Greef, Arthur (1862). — Professeur au Conservatoire de Bruxelles, pianiste virtuose, élève de Liszt.

Dehn, Siegfried (1799-1858). — Auteur d'un traité d'harmonie de valeur et directeur de la Bibliothèque royale de Berlin, section musicale, qu'il enrichit considérablement.

Deiters, Hermann (1833-1907). — Dr en droit et écrivain fécond auquel on doit de précieux écrits sur Schumann, Brahms, les dernières éditions de la biographie de Mozart par Otto Jahn, et surtout la parution en allemand de la célèbre biographie manuscrite anglaise de A. W. Thayer, sur Beethoven.

Deldevez, Edouard (1817-1897). — Violoniste français, élève de Habeneck, compositeur et chef d'orchestre de talent. Dirigea douze ans l'orchestre de l'Opéra. A laissé quelques travaux littéraires, mémoires, documents, etc.

Delicatamente, *delicatezza, delicatissimo, delicato*. — Avec délicatesse, grâce, élégance.

Delibes, Léo (1836-1891). — Compositeur français, fut d'abord chef d'orchestre. Ses œuvres les plus connues sont : *Coppélia* (ballet), *Le roi l'a dit*, *Jean de Nivelle*, *opéras*, et principalement *Lakmé* (1883). Professa un temps l'harmonie au Conservatoire National.

Delius, Frédéric (1863). — Compositeur en partie autodidacte et non sans valeur. Musique d'orchestre, dramatique, un concerto de piano, etc.

Delsart, Jules (1844-1900). — Violoncelliste français, professeur au Conservatoire de Paris.

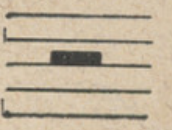
Delune, Louis (1876). — Compositeur belge, établi à Paris.

Démancher. — Se dit des instruments à cordes, lorsque l'exécutant fait passer la main gauche de la première aux autres positions.

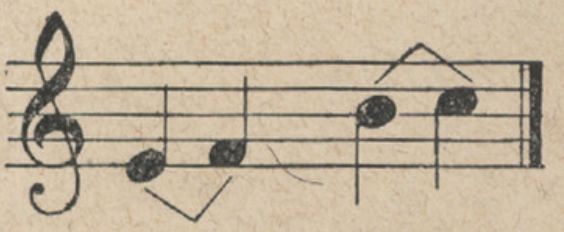
Demantius, Christophe (1567-1643). — Auteur de nombreuses œuvres religieuses et profanes, passions, psaumes, motets, vilanelles, etc.

Demi. — Demi-violon, demi-orgue, signifie moindre qu'un violon, un orgue entier, et non pas de dimension de moitié plus petite. — *Demi-soupir*, moitié du soupir. — *Demi-pause*, moitié

Demi-soupir



Demi-pause



Demi-ton

de la pause. — *Demi-ton,* moitié d'un ton. Notre gamme maj. a deux demi-tons, la gamme min. trois. On appelle demi-ton diatonique, l'intervalle compris entre deux notes différentes, et demi-ton chromatique l'intervalle compris entre deux notes du même degré.

Dénéréaz, Alexandre (1875). — Organiste et compositeur suisse, auteur du volume *La Musique et la Vie intérieure,* en collaboration avec L. Bourguès.

Denys. — Rhéteur et musicien grec du second siècle ap. J.-C. Auteur d'une *Histoire de la musique*, d'un commentaire sur les *Théories musicales de Platon* et d'un ouvrage important sur la *Rythmique.*

Départ. — Terme de chasse. *Sonner le départ.*

De Profundis. — Un des psaumes de la pénitences. *Chanter un De Profundis.*

Desaugiers, Marc-Antoine (1772-1827). — Pianiste, chef d'orchestre, mais surtout auteur de chansons célèbres. Fut un temps directeur du Vaudeville, à Paris.

Desmarets, Henri (1662-1741). — Compositeur français et musicien de la chambre sous Louis XIV. Condamné à mort, D. s'enfuit en Espagne où Philippe V lui confia la direction de sa chapelle, puis revint se fixer en France. Opéras et ballets, *Didon*, *Vénus et Adonis*, *L'Europe galante*, etc.

Desprès, Josse (1450-1521 ?).— Josquin Deprez, aussi *Pratensis*, *del Prato*, compositeur célèbre de la Renaissance, d'origine flamande. Les motets de Josquin Deprez, ses messes éditées et rééditées depuis Atteignant et Ballard au XVIe siècle expliquent le surnom de « prince de la musique » donné à Desprès par ses contemporains.

Dessau, Bernard (1861).— Violoniste allemand et auteur de méthodes, morceaux de genre.

Dessus. — Ancien terme pour désigner la par-

tie la plus haute d'un ensemble. *Dessus de viole, premier dessus,* etc.

Destouches, André (1672-1749). — Compositeur d'opéras du temps de Campra dont il fut l'élève. Surintendant de la musique du roi, D. fut considéré comme le successeur de Lully. Ses œuvres *Issé*, *Omphale*, ont été rééditées.

Destranges, Louis (1863). — Ecrivain français, intéressant à consulter pour l'histoire du théâtre dans la seconde moitié du siècle dernier.

Deswert, Jules (1843-1891). — Violoncelliste belge et virtuose apprécié, a laissé plusieurs concertos pour son instrument.

Dextra. — La droite (main droite).

Di *(it.)*. — De. — *Di camera*, de chambre ; *di testa*, de tête.

Diabelli, Antoine (1781-1858) — Compositeur connu par ses *Sonatines* pour le piano. D. joua un rôle intéressant comme éditeur des œuvres de Schubert. Beethoven écrivit des *Variations* sur un thème de Diabelli (op. 120).

Diapason. — Dans l'antiquité grecque, désignation de l'octave. — De nos jours, on appelle diapason normal la hauteur fixe (?) du *la*. Il semble qu'après avoir dépassé la hauteur actuelle, le diapason ait été soumis à diverses

35

Chevillard

+ 30 mai 1923

Amphithéâtre

N° .....

№ 219

Diane. – Sonnerie militaire signal du réveil.

Distribution – Sonnerie en lita – pour la dist. des vivres.

Dixième. – Intermède ~~[illegible]~~ allt d'un [illegible] = 1L 10 ⅓

Dolcian. – Selon certains auteurs int. inst en usage en all. au 16e s. fait de la famille basson

Drapeau - Battée
ou Sumerie [illegible]
17 mars revolu au
drapeau

Dupuis
Dupin

alternatives de haut et bas qui ne sont pas définitives, puisque les diapasons diffèrent encore d'un pays à l'autre, souvent aussi d'un piano au piano voisin.

Diaphonie. — Genre primitif de musique à plusieurs parties, appelé parfois *organum* et consistant à faire marcher deux voix par quintes ou octaves parallèles. Précéda le *déchant*.

Diatonique. — On appelle *genre diatonique* tout procédé musical inspiré d'une tonalité naturelle, opposé au genre chromatique, où les altérations abondent.

Dictionnaire. — Le premier essai de dictionnaire musical fut tenté par Sébastien de Brossard (1654-1730), prêtre à Strasbourg et à la cathédrale de Meaux (éd. 1703-1705, etc.). — J.-J. Rousseau publia un dict. de musique en 1767. — En Angleterre (1879), Sir G. Grove fit paraître son « Dictionnary of music » de grand mérite. En Allemagne, citons le « Musikalisches Lexikon » de Christophe Koch (éd. 1802) ; de Hugo Riemann, le remarquable « Musiklexikon » (éd. 1882, 7me éd. 1909, trad. franç. par G. Humbert. Payot, Lausanne). Le « Dict. du Théâtre » d'A. Pougin (éd. 1885), la « Biographie universelle des musiciens » de Fétis (éd. 1837), le « Dict. musical des locutions étrangères » de Paul Rougon (Delagrave, Paris), et le Dictionnaire du Con-

servatoire (Delagrave, Paris, en préparation) comptent parmi les plus importants du genre. Notre « Petit dict. illustré » est un essai, sous forme pratique, d'un résumé général succinct (éd. du Conservatoire populaire, Genève 1921 et suiv., Frank Choisy).

Diderot, Denis (1713-1784). — Philosophe, écrivain, critique d'art français, s'occupa de sciences musicales, acoustique, etc. Son dialogue *Le neveu de Rameau* reflète le mieux ses idées en matière musicale.

Didyme. — Théoricien grec (1er s. av. J.-C) connu par son ouvrage «l'Harmonique».

Diemer, Louis (1843-1921). — Virtuose pianiste français, prof. au Conservatoire de Paris, publia deux volumes des clavecinistes français.

Diehl. — Luthiers allemands, 18e et 19e siècles.

Dies Irae. — Partie de la messe des morts, requiem.

Dièse

Dièse. ♯. Signe placé devant une note pour la hausser d'un demi-ton. Le *diésis* de Pytha-

gore (Grèce) indiquait l'intervalle de demi-ton, séparant le tierce majeure de la quarte. Après des essais pour rétablir les quarts de tons antiques par le dièse, cette altération ne s'adressa plus qu'au demi-ton. Double dièse **x**, qui hausse de deux demi-tons.

Dietrich. Sixtus (1490?-1548). Compositeur allemand établi à St-Gall ; a laissé des motets. antiennes, etc., à plusieurs voix. Hermann D. (1829-1908), élève de Schumann et compositeur allemand.

Dietz, Max (1857). — Prof. à l'Université de Vienne et auteur d'ouvrages importants sur la musique.

Dilettante. — Amateur de musique. Désignait à l'origine un amateur de musique italienne. Plur. *dilettanti*.

Diminué. — Intervalle diminué d'un demi-ton chromatique, mineur ou parfait. Accord dim., celui compris dans un intervavalle dim., ex. : *si-ré-fa-la* ♭.

Diminuendo (it.). — En diminuant de force. Abr. *dim*.

Diminution. — Une barre verticale placée dans l'indication de mesure, comme dans le 𝄵 barré.

S'employait déjà dans la musique proportionnelle. Terme de composition, canon, fugue, indiquant que le motif est reproduit en valeurs de moitié moindres.

D'Indy, Vincent (1851). — Compositeur et fondateur avec Bordes et Guilmant de la *Schola Cantorum*, à Paris. Elève de Diemer (piano) et de C. Franck (composition). Œuvres principales, orchestre : *Wallenstein*, trilogie ; *Sauge fleurie ; Istar ; Symphonie en si ♭ ; Jour d'été à la montagne ;* opéra : *Fervaal ; L'étranger ; La légende de St-Christophe ;* piano : *Symphonie sur un thème montagnard* ; *Poème des montagnes ; Tableaux de voyage* , musique de chambre : trois *quatuors* dont un avec piano ; *trio : suite dans le style ancien ; sonate* pour piano et violon ; des pièces d'orgue, chœurs, mélodies, etc. D'Indy est l'auteur d'un livre sur Beethoven et d'une étude sur C. Franck.

Dionysos. — Le dieu des comédiens dans l'antiquité païenne. Les fêtes appelées *dionysiaques* donnèrent naissance au théâtre. Les plaisirs y étaient célébrés sans grande retenue ; la danse, la musique y tenaient un rôle important.

Diruta, Girolamo (16e s.) — Organiste italien, auteur d'ouvrages sur l'art de toucher les instruments à cordes et à clavier.

Dis. — (all.) Ré dièse.

Discantus. — (Lat. en allemand Diskant). Partie de dessus.

Discretamente. — Discreto, con discrezione, (it.) Discrètement.

Dissonance. — Note étrangère à un accord. *Ré* est dissonant dans l'accord parfait *do, mi, sol.* Acoustiquement parlé, la théorie des dissonances prend une tout autre allure. Une note dissonante dans notre harmonie conventionnelle, peut être consonante au point de vue acoustique.

Distribution. — Attribution des rôles d'une pièce aux acteurs.

Dithyrambe. — Chant avec acc. d'instr. à vent en honneur dans le culte de Dionysos (Bacchus).

Ditson. — La plus ancienne et la plus considérable des maisons américaines d'édition musicale.

Dittersdorf, Charles (1739 1799). — Von Dittersdorf, de son vrai nom Karl Ditters, violoniste, maître de chapelle et compositeur autrichien. Auteur de nombreux opéras, oratorios, messes, etc. Joua un rôle considérable du temps de Haydn et de Mozart. Son opéra-comique *Doktor und Apothek* est resté au répertoire.

Divertissement. — Partie réservée à la danse, dans un opéra, appelée à tort ballet. Le ballet est, en effet, une action complète, mimée et dansée. Le divertissement est parfois lié à l'action générale, mais peut aussi n'être qu'un hors d'œuvre agréable.

Divisi. — Divisés. Abr. *div.* S'emploie pour indiquer dans une partition d'orchestre et dans les parties elles-mêmes, qu'un groupe d'instruments est divisé en parties différentes.

Divitis, Antonius (1501?-15?). — Compositeur célèbre de l'époque du contrepoint. Naquit à Bruges et mourut à Paris. Messes et motets ont été publiés par Attaignant au 16e s.

Do. — Syllabe italienne syn. de *ut*. Date du 17e s.

Dobrynski, Félix (1807-67). — Pianiste et compositeur polonais, ami intime de Chopin. A laissé des symphonies, musique de chambre, etc.

Dodd. — Luthiers et archetiers allemands du 19e s.

Doehler, Théodore von (1814-56). — Pianiste et virtuose, élève de Czerny, connu encore par ses aimables compositions pour piano.

Doerffel, Alf. (1821-1905). — Critique et collec-

tionneur allemand auquel les maisons d'éditions Breitkof et Haertel, Peters, doivent de remarquables rédactions d'édition. A publié une édition allemande du *Traité d'orchestration* de Berlioz.

Dohnanyi, Ern. von (1877). — Compositeur et professeur à l'Académie royale de musique de Berlin. Symphonies, musique de chambre et de solistes, spéc. de piano.

Doigté. — Le doigté fait partie de l'histoire de la notation musicale. Les instruments à clavier ont donné lieu à de nombreuses transformations du doigté. Longtemps, jusqu'à Bach, le pouce et l'auriculaire n'étaient guère employés. Jusqu'au début du 19e s., ces deux doigts ne visaient que les touches blanches. La musique classique en fournit la meilleure preuve. De nos jours ces inégalités disparaissent devant la technique introduite par les grands virtuoses, depuis Liszt.

Dolce. — (it.) Doux. *Dolcissimo*, le plus doux possible.

Dolendo. — Plaintif.

Doles, Frédéric (1715-1797). — Elève de J. S. Bach. Fut trente-trois ans cantor de l'Ecole St-

Thomas à Leipzig, occupé auparavant par Bach lui-même. A l'encontre de celui-ci, Doles fut un compositeur superficiel.

Dolore. — Doloroso. (it.) Douloureux, douloureusement.

Domaniewski, Boleslas (1859). — Pianiste polonais, élève de Rubinstein, directeur de *l'Ecole de Musique* de Varsovie. Son *Vade-mecum* (éd. Breit et Haert) compte parmi les meilleurs du genre.

(R. L.)

Dominante. — Cinquième note d'une tonalité. Accord de dominante, accord basé sur ce degré. *Sol* est la d. en do majeur ; *sol, si, ré*, l'accord parfait de dominante.

Dominico. — Luthier italien (violes) du 16e s. Signature, *Dominicus Pisaurensis.*

Dommer, Arrey von (1828-1905). Musicologue allemand. Ouvrages principaux : *Elemente der Musik, Musikalisches Lexikon, Handbuch des Musikgeschichte.*

Donati, Balthazar. — Contrapuntiste italien. Succéda à Zarlino, au 16e s., en qualité de directeur du chant à St-Marc, à Venise. D. a laissé plusieurs livres de madrigaux et motets.

Doni, Jean-Baptiste. — Musicologue italien du 16e s. et inventeur d'un instrument à cordes

NIN, Joaquin (1883). - Pianiste-virtuose espagnol, né à Cuba. Tournées mondiales. Fixé actuellement à Paris. Plusieurs compositions et écrits sur l'art.

Nisard, Théodore (1812-1887). - Fils d'un instituteur français, fut un temps l'abbé Théodore Normand, avant de prendre le pseudonyme de Nisard. Se voua aux études de musique religieuse. Tout en manquant parfois d'esprit scientifique, il faut reconnaître l'énorme matière compulsée par N. et les innombrables écrits sur l'orgue, le plain-chant, l'archéologie musicale, le rythme, la restauration du chant grégorien, etc. A laissé des monographies de musiciens célèbres, Palestrina, Pergolèse, Rameau, etc.

Nissen, George (1765-1826). - Auteur d'une biographie de W. A. Mozart, d'après les documents en possession de la veuve du célèbre compositeur. N. était un homme d'Etat danois et avait épousé la veuve de Mozart. - Henriette Nissen (1819-1879), célèbre cantatrice suédoise, émule de Jenny Lind, travailla le chant à Paris, avec Manuel Garcia, le piano avec

arrêté ici

ÉCOLES POPULAIRES DE MUSIQUE
de la Suisse Romande

GENÈVE - LAUSANNE - NEUCHATEL

Directeur-Fondateur : M. le Prof. Frank CHOISY

Classe de ..... *Prof.* .....

(Le maximum des chiffres est **6**. Le minimum **3**. Les fractions vont par ¼ de point.)

	Nom des concurrents :	**Chiffre d'appréciation**
1.		
2.		
3.		
4.		
5.		
6.		
7.		
8.		
9.		
10.		
11.		
12.		
13.		
14.		
15.		

Fr. Chopin. Remporta ~~les plus~~ d'éclatants succès, tant au théâtre qu'au concert. — Charles N. (1879-1920), pianiste-virtuose norvégien, fils d'Erika Nissen (1845-1905), pianiste également remarquable.

ÉCOLES POPULAIRES DE MUSIQUE
de la Suisse Romande

GENÈVE - LAUSANNE - NEUCHATEL

Directeur-Fondateur : M. le Prof. Frank CHOISY

Classe de ..... *Prof.* .....

(Le maximum des chiffres est **6**. Le minimum **3**. Les fractions vont par ¼ de point.)

	Nom des concurrents :	**Chiffre d'appréciation**
1.	.....	.....
2.	.....	.....
3.	.....	.....
4.	.....	.....
5.	.....	.....
6.	.....	.....
7.	.....	.....
8.	.....	.....
9.	.....	.....
10.	.....	.....
11.	.....	.....
12.	.....	.....
13.	.....	.....
14.	.....	.....
15.	.....	.....

PAQUE, Désiré (1867).-Compositeur, pianiste, organiste belge, prof. aux conservatoires de Liège, Athènes, Lisbonne, fixé à Paris. La Ire manière du compo= siteur est classique de forme, expansive d'inspiration; P. mit par la suite, ses théories de l'"adjonction constante" en pratique.-5 symphonies, Requi= em, 3 sonates (p.), sonates (p. et v.), trios (p.v.a.), quatuor, 6 quintettes, sextuor, symphonie p. orgue, etc.

Flégier

Le compositeur Flégier est décédé à Marseille des suites d'un accident. Il était né à Marseille en 1846. D'abord élève du Conservatoire de Marseille, il avait ensuite suivi les cours du Conservatoire de Paris de 1866 à 1869. Il y fut l'élève de Bazin pour l'harmonie et d'Ambroise Thomas pour la composition. Admis à concourir pour le prix de Rome en 1869, il fut classé troisième et ne représenta pas l'année suivante.

Auteur de pièces de piano et de nombreuses mélodies, son nom fut rendu populaire par ses célèbres *Stances*, et surtout par le *Cor*, qu'il écrivit sur le poème d'Alfred de Vigny et dont le succès fut considérable.

1ER ALBUM DE DANSE

Prix : **10 frs** — Remise **40 0/0**

Conditions exceptionnelles consenties à MM. les Revendeurs pour toute Commande reçue avant le **20 Novembre**

Jusqu'à 50 exemplaires **4.50**

Par ordre dépassant 50 exemplaires **4 frs**

La Petite Dame du Train Bleu

l'Opérette en vogue de l'ELDORADO

Les formats Piano et Chant, Chant seul, les Orchestres et la Partition complète

1927

Distribution des Prix

Réponse à les observations

Morceaux trop difficiles.

De la nécessité de donner

la technique des bons jeunes

élèves

Conservatoire Populaire de Musique

SALLE CENTRALE

Lundi 21 décembre, à 20 h. 30

Quatuor Frank Choisy

Parterre Fr. 1.10

Droits compris

Léon Barst

Adam, Jean-Louis (1758-1848). –

Pianiste français, prof. au Conservatoire de Paris, auteur d'une méthode célèbre de piano, compta parmi ses élèves, Kalkbrenner. Son fils était le compositeur Adolphe Adam

Graphique

Nom de l'élève : ..... *Professeu*

Mois : .....

Date : .....

CHIFFRE MAXIMUM : 6

6
5 1/2
5
4 1/2
4
3 1/2
3
2 1/2
2
1 1/2
1
1/2
0

Observations trimestrielles : .....

.....

47

Addenda

Dichmann

Sigoud † déc. 1905

Conservatoire Populaire de Musique

Salle d'Audition — 19, Grand'Rue

CONCERT

PAUL KAUL

Samedi 3 octobre

A 20 h. 30 précises

Entrée Fr. 3.—

Droit des pauvres compris

Hoechler Charles

~~Valery~~

Le Flem symph. Fantaisie-piano orch.
Chants folks Auvergnats
Quintette piano & cordes Sonate p. v.

~~Leigot~~

~~Milhaud~~

Poulenc

Pruniers

Roger-Ducasse

Ravel

Satie

Severac (de)

Villermoz

Wittkowsky.

Segovia
guitariste
espagnol?

Pugno

Graphique

Nom de l'élève : ..... *Professeu*

Mois : .....

Date : .....

CHIFFRE MAXIMUM : 6

6
5 1/2
5
4 1/2
4
3 1/2
3
2 1/2
2
1 1/2
1
1/2
0

Observations trimestrielles : .....

.....

Friedr. Aegen

1841 – 1927

dr Flagny + 1927

Conservatoire Populaire de Musique

Vendredi 29 Janvier 1926, à 20 h 30

Salle d'Audition 19, Grand'Rue

Quatuor Poulet

Prix : Fr. 3.30

Droits compris

Nonuple .– En italien *nonuplo*, expression jadis usitée pour la mesure comparée à 3 temps, à $\frac{9}{8}$.

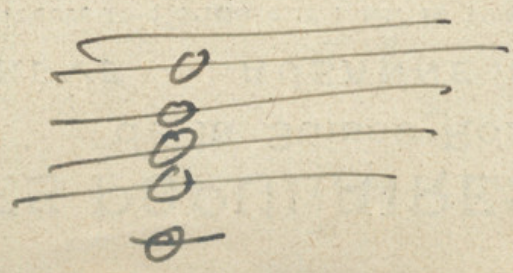
Nœuds .– Terme ~~en~~ ~~physique~~ physique, on appelle nœuds les points fixes d'une corde, entre lesquels se forment les ventres ~~formés~~ ~~les vibrations~~ les vibrations d'une corde voisine.

Nome .– Chez les Grecs, *ton*; On rencontre le nome phrygien, éolien, etc.; adj. nomique.

Nobile .– 1ère Terme expressif, noblement.

Nay .– Instrument à vent, sorte de flûte ~~droite~~ en roseau, très en honneur ~~chez les Egyptiens~~ chez les ~~Arabes~~ ordonnances populaires d'Egypte. Le ~~nay~~ rencontre également en ~~Asie~~ Asie-Orient.

Nanny, Jean Théodore (1[illegible] – 1808) – Paris, dont on ne connaît que ses ouvrages théoriques.



ÉCOLES POPULAIRES DE MUSIQUE
de la Suisse Romande

GENÈVE - LAUSANNE - NEUCHATEL

Directeur-Fondateur : M. le Prof. Frank CHOISY

Classe de ..... *Prof.* .....

(Le maximum des chiffres est **6**. Le minimum **3**. Les fractions vont par ¼ de point.)

	Nom des concurrents :	**Chiffre d'appréciation**
1.		
2.		
3.		
4.		
5.		
6.		
7.		
8.		
9.		
10.		
11.		
12.		
13.		
14.		
15.		

TOUS DROITS DE REPRODUCTION ET D'EXÉCUTION RÉSERVÉS

~~Loeillet~~
Rebel
~~[illegible]~~
~~Francoeur~~
Senallié
Duval
Guignon (Addenda)
~~Rebel~~
Branchen (addenda)
~~Chabert~~
d'Auvergne (add.)
Pagin
~~Montanuitte~~
Denis
~~Le Blanc~~
Bibaglia (add)
Tessarini
d'Andrieu (add.)
Barnard (")
Dibl
Humphries (add.)
Fasting (add)

Gallliard (add)
Dupuits (")
Saggione
Clerambault (add)
~~Mongeon~~ addenda
Excundet (add.)
~~Corbert~~

e du Travail

eur : ..... Cours : .....

.....

.....

(Conservatoire Populaire de Musique, GENÈVE)

Pianiste virtuose, puis

Philipp, Isidore (1863) ~~Élève de Moszkowski, de Stephan Heller et de Saint-Saëns~~. Professeur au Conservatoire de Paris (1903). ~~depuis 1903~~.
~~Il quitte le Conservatoire de virtuose très à la nomination de~~
~~Vincent professeur~~. ~~Beaucoup~~ Importante contribution pédagogique. ~~nombreuses et~~
~~importantes basées sur une méthode de travail concise et~~
~~très~~ réfléchie. Ses exercices de mesures, son essai sur la
Gamme, ses Exercices journaliers (préfacés par Saint-Saëns)
son Treille, l'École des arpèges & sont très répandus. Une
"Anthologie" d'œuvres modernes, le "Nouveau" et le "Petit"
Gradus (200 Études) ~~de~~ revisions de Clavecinistes,
des œuvres de Liszt ~~&~~ les transcriptions à 2 pianos
d'après Bach, Mendelssohn, Schumann etc, des
œuvres originales, Études de concert, Suites, ne sont pas
moins appréciées. ~~Un labeur est incontestable et~~
~~il a formé un nombreux~~ quantité d'élèves virtuoses et poètes ~~parmi lesquels~~
~~peut citer~~ Mmes Guiomar Novaes, Youra Guller,
Grovlez, ~~Raymonde Blanc~~, ~~Rodrigue~~, Mlles Jeanne Dyré
Herrenschmidt, de Valmalète, ~~&~~ MM. P. S. Hérard,
~~Trillat~~, Motte-Lacroix, Maurice Dumesnil, etc.

53

Chanteur Engel

+ 1927

ÈVE

E LA RÉFORMATION

à 8 h. 1/4 du soir

ANNUEL

E ANCIENNE

Deuxième Galerie : 50 cent.

A conserver

54

Sutter

+ 1926

"Le Lauth." (1924)

grand orchestre, soli, chœurs mixtes et ch. d'enfants

(Ire 1924) Leipzig, Vienne, Berlin, Paris (Gwendoline), etc.

№ 752

Johann-Ludwig Krebs

Johann-Ludwig Krebs, né en 1713 près de Weimar, fut, comme son père, élève de J.-S. Bach, qui le tenait pour son meilleur disciple, et revêtit la charge d'organiste à Zwickau, puis à Altenburg, où il mourut en 1780. Son œuvre comprend de nombreuses pièces pour divers instruments, notamment pour orgue.

Johann-Gottfried Walther

Johann-Gottfried Walther, né en 1684 à Erfurt, mort en 1748 à Weimar, fut un contrapuntiste remarquable et un écrivain de talent. Il fut organiste à la Thomaskirche à Leipzig, puis il vint occuper des fonctions semblables à Weimar. Il a écrit une foule de compositions pour l'orgue et pour le clavecin, notamment des chorals variés qui soutiennent parfois, par leur ingéniosité et la souplesse de leur écriture, la comparaison avec ceux de J.-S. Bach. Le *Dictionnaire de musique* qu'il publia en 1732 demeura longtemps le meilleur ouvrage en ce genre. Il peut être encore consulté avec fruit.

Johann-Peter Kellner

Johann-Peter Kellner, né en 1705 dans la Thuringe, mort en 1772, a écrit des cantates religieuses, des œuvres pour clavecin et de la musique d'orgue, notamment des chorals et des trios.

G.-F. Hændel

Hændel né en 1685 à Halle, et mort en 1759 à Londres. Encore qu'il fut un organiste du plus grand mérite et qu'il ait été, de son temps, considéré comme le rival de J.-S. Bach, il a laissé relativement peu d'œuvres pour son instrument : trois cahiers de concertos pour orgue et orchestre et un recueil de six fugues. Admirable improvisateur, il ne prenait pas soin de noter quantité de pièces de genres les plus divers qu'il créait au gré de son inspiration et des circonstances, qui sont perdues pour nous.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

D. Buxtehude : Œuvres d'orgue en 2 vol., publ. par Seiffert, Breitkopf et Härtel.

J. Bull, Prélude : « Historical Organ Recital », 1er vol. J. Bonnet, éd. Schirmer, New-York.

Orlando Gibbons : Ten pieces, éd. Chester (n° 138).

Purcell, Chaconne : Ed. Novello, Londres.

W. Croft, Voluntary : dans la collection « Old English Organ music » Novello, Londres.

Krebs, Fugue et Trio : Ecole classique de l'orgue, nos 15 et 10, Guilmant, éd. Schott. — Voir aussi « Gesammtausgabe der Tonstücke für die Orgel von Krebs » éd. Heinrichshofen, Magdebourg.

Walther, Partita } « Choralvorspiele alte Meister », de K. Straube, éd. Peters, n° 9124.
Kellner, Choral }

Hændel : Onze fugues de Hændel « Ecole classique de l'orgue » 1er vol., publié par Guilmant, éd. Schott (les cinq dernières pièces de ce volume sont des fugues de clavecin transcrites par Guilmant).

Mardi 8 février

Œuvres de Dietrich BUXTEHUDE *(Suite)*

1. PRÉLUDE et FUGUE en *mi* mineur ..... I N° 6

2. **Choral pour le baptême**

   Christ notre Seigneur est venu au Jourdain pour accomplir la volonté de son père..... II 2me p. N° 2

3. **Choral pour un temps de pénitence**

   Je t'appelle, Seigneur Jésus, je t'implore, écoute ma plainte, accorde-moi ta grâce ..... II 2me p. N° 15

4. **Chorals pour tous les temps**

   a) O homme ! veux-tu vivre saintement ..... II 2me p. N° 22

   b) Je ne veux pas m'éloigner de Dieu, car il ne me laisse pas ..... II 2me p. N° 28

5. CHACONNE en *mi* mineur..... I N° 3

6. **Chorals pour tous les temps**

   a) Garde-nous pour ta parole ..... II 2me p. N° 7

   b) Le salut nous est venu par sa grâce et sa bonté II 2me p. N° 8

7. PASSACAILLE en *ré* mineur..... I N° 1

8. **Chorals pour la Fête de Pentecôte**

   a) Et maintenant demandons au Saint-Esprit qu'il nous accorde la foi véritable..... II 2me p. N° 24

   b) Viens Esprit-Saint, Seigneur Dieu ..... II 2me p. N° 18

9. PRÉLUDE et FUGUE en *fa dièze* mineur ..... I N° 12

Mardi 15 février

Ecole Anglaise du XVIIe siècle

1. Præludium voor Laet ons met Herten Reijne ..... *John Bull* 1563?-1628

2. *a*) FANTASIA n° IX .....
   b) FANTASIA n° IV .....
   c) FANTASIA n° VII ..... } *Orlando Gibbons* 1583-1625

3. CHACONNE in F major ..... *Purcell* 1658-1695

4. VOLUNTARY in D ..... *William Croft* 1678-1727

Ecole Allemande du XVIIIe siècle

5. FUGUE en *sol* majeur ..... *J.-L. Krebs* 1713-1780

6. *a*) TRIO en *fa* majeur .....
   b) TRIO en *ré* mineur ..... } *J.-L. Krebs*

7. PARTITA ..... *J.-G. Walther* 1684-1748
   Variations sur le choral : JÉSUS MA JOIE.
   Voir J.-S. Bach V n° 31.

8. **Choral**
   Ce que Dieu fait est bien fait ..... *J.-P. Kellner* 1705-1772
   Thème au soprano.

9. PRÉLUDE et FUGUE en *ta* mineur ..... *Hændel* 1685-1759

Dietrich Buxtehude

D. Buxtehude, l'un des plus grands maîtres de l'Ecole d'orgue de l'Allemagne du Nord, naquit en 1637, à Helsingborg (Suède).

A l'âge de trente et un ans, il fut nommé organiste de la « Marienkirche » à Lübeck, où il organisa, le dimanche après midi, des « Abendmuziken » au cours desquels il se produisait comme virtuose et compositeur. Dès cette époque, sa renommée était si grande que J.-S. Bach fit à pied le voyage d'Arnstadt à Lübeck pour entendre le maître dont l'art a exercé sur lui une influence indiscutable. Buxtehude mourut à Lübeck en 1707, laissant une œuvre importante : des cantates religieuses, des sonates pour divers instruments et un nombre considérable de pièces d'orgue où apparaissent, à l'état embryonnaire, certains éléments essentiels du style de J.-S. Bach.

John Bull

John Bull, né en 1563 dans le Somersetshire, mort en 1628 à Anvers, fut organiste de la chapelle royale anglaise. Après s'être fait entendre aux Pays-Bas, en Allemagne et en France, où son jeu brillant fut très remarqué, il fut attaché à la chapelle ducale à Bruxelles, puis fut nommé organiste de la cathédrale d'Anvers. Il a laissé, pour son instrument, une œuvre considérable qui le classe parmi les plus remarquables compositeurs de son époque.

Orlando Gibbons

Orlando Gibbons, l'un des meilleurs musiciens que l'Angleterre ait produits, naquit en 1583 à Cambridge. Il fut successivement organiste de la chapelle royale, et de l'abbaye de Westminster et mourut, en 1625, à Canterbury.

Il a écrit de nombreuses fantaisies pour instruments d'archet, des pièces pour orgue et pour virginal, des madrigaux et quantités de pièces vocales religieuses qui portent la marque d'un esprit original et novateur.

Henri Purcell

Henri Purcell, la gloire de l'école musicale anglaise et le plus remarquable représentant de la musique dramatique de son pays, est né en 1658, à Westminster, et mort en 1695.

Il fut organiste de la chapelle royale et de l'abbaye de Westminster, et fut nommé, en 1683, compositeur de la cour. Il a écrit de la musique instrumentale, des pièces religieuses, et un grand nombre d'opéras où il a atteint, avec des moyens restreints, à une vigueur et à une justesse de l'expression dont aucun compositeur anglais n'a retrouvé le secret.

William Croft

William Croft, né en 1678, mort en 1727, fut, ainsi que les musiciens précédemment nommés, organiste de l'abbaye de Westminster, puis compositeur de la chapelle royale.

SALLE DU CONSERVATOIRE - GENÈVE

Jeudi 23 septembre 1926, à 20 heures et demie précises

RÉCITAL

EMILIO PUJOL

GUITARISTE

Prix des places : Réservées, 5 fr. - Parterre, 3 fr. - Galerie, 2 fr.

(Droit des pauvres en sus).

Location à la Librairie NAVILLE & Cie, Musique, Passage des Lions
(Téléphone : Stand 0.491).

Agence de concerts HENRY GIOVANNA fils, Genève.

IMP. JARRYS, P.-E. GRIVET SUCC.

EMILIO PUJOL

EMILIO PUJOL est né à Granadella, Lérida (Espagne), en 1886. Il acquit les premiers éléments de musique dans sa ville natale puis suivit les cours du Conservatoire de Barcelone. Il devint disciple et resta disciple jusqu'à la fin de la vie du grand compositeur et virtuose Tárrega à qui nous devons la renaissance actuelle de la guitare. Ceux qui connurent le maître personnellement savent que Pujol fut son élève préféré. Aucun autre ne suivit plus dignement la tradition de cet artiste vénéré. Pujol est un des rares virtuoses qui perpétuent la méthode qui seule put satisfaire le goût épuré des plus grands des maîtres du passé — Sors et Tarrega, — de toucher la guitare non de l'ongle, matière morte et dure, mais de la pulpe du doigt, matière vivante et douce formant un contact plus direct, plus sensible, entre l'artiste et l'instrument. Cela a sans doute contribué à l'assertion courante parmi beaucoup d'« aficionados » que qui n'a pas entendu Pujol ne se doute pas de ce que peut dire et chanter la guitare.

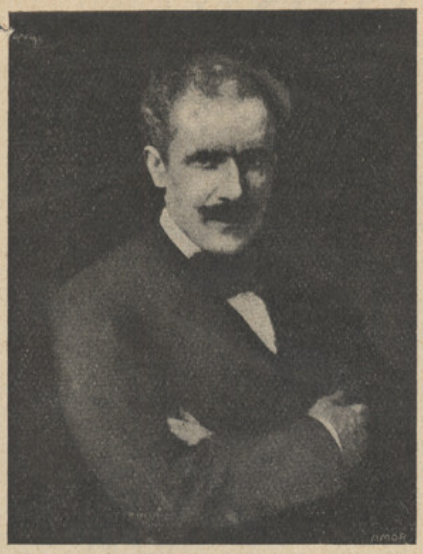
Le maestro se fit entendre avec le plus grand succès dans toutes les villes les plus importantes d'Espagne, de la République Argentine et de l'Uruguay. Il donna plusieurs concerts à Londres et remporta les appréciations enthousiastes du Times *et autres grands journaux anglais.*

Il se fixa récemment à Paris où il donna des récitals qui firent se remplir la grande salle du Conservatoire et la salle des Agriculteurs. Il vient de terminer une tournée justement appréciée dans les capitales et autres villes de Hollande et de Belgique. Il a été invité à représenter la guitare d'Espagne au Festival de guitare qui va prochainement avoir lieu à Berlin.

Etant chargé à Paris par l'Encyclopédie de Musique du Conservatoire d'écrire une étude historique et didactique sur la guitare il eut l'occasion de faire des recherches dans de nombreuses archives et collections publiques et privées, il eut la joie de trouver un trésor inestimable qui depuis trop longtemps dormait là, abandonné et oublié dans la poussière des vieux livres, des œuvres écrites en tablature qui se révèleront des plus importantes de prédécesseurs de Bach tels que les compositeurs guitaristes (appelés souvent à tort luthistes) Corbetta, Gaspar Sanz, Roberl de Visée et certains auteurs italiens. Ces œuvres une fois remises en pleine lumière ajouteront un lustre nouveau à l'époque si intéressante qui précéda Bach et lui fraya la voie. Les compositions pour guitare d'Emilio Pujol reflètent et expliquent l'exquise sensibilité du virtuose.

Versoix, le 4 septembre 1926. *E. B.*

58



VICTORIA-HALL

Jeudi 26 et Vendredi 27 Juin 1924

à 20 heures et demie.

Deux Concerts

PAR

l'ORCHESTRE de la

SCALA

DE MILAN

Sous la direction de M. ARTURO

TOSCANINI

Jeudi 26 Juin 1924

AU PROGRAMME : Œuvres de O. RESPIGHI, BEETHOVEN, V. DE SABATA, G. MARTUCCI, R. WAGNER.

Vendredi 27 Juin 1924

AU PROGRAMME : Œuvres de ROSSINI, BRAHMS, R. WAGNER, O. RESPIGHI, BEETHOVEN.

PRIX DES PLACES : De 6 à 20 francs. *(Droit des pauvres en sus.)*

Location au magasin de musique ROTSCHY Frères, 22, Corraterie, tél. Stand 34.77.

Il sera disposé de tous les billets retenus et non retirés le jour du Concert à midi

Agence de Concerts E. STAMM, Zurich.

Imprimerie H. Jarrys. Traîne, 4. Genève

Arturo TOSCANINI *

A la veille de la tournée du célèbre orchestre de la Scala sous la direction d'Arturo Toscanini en Suisse, il est tout indiqué d'esquisser en quelques mots la carrière et la situation qu'occupe dans le mouvement international de la musique le grand chef d'orchestre. Né en 1867, à Parme, il suit dès l'âge de neuf ans, les cours de l'Ecole royale de musique de sa ville natale. Servi par des dons extraordinaires, doué d'une volonté de fer et d'un ardent désir d'arriver, le jeune élève progresse rapidement dans les classes de violoncelle. En mai 1882, il fait ses débuts en public comme violoncelliste et provoque l'étonnement par sa manière de diriger un *Andante* et un *Scherzo* de sa composition. Il commençait là sa future activité de chef d'orchestre. En juin de la même année il passait ses derniers examens en obtenant le maximum de 160 points sur 160 pour le violoncelle et de 50 sur 50 pour la composition. Il serait trop long d'indiquer toutes les étapes de cette ascension étonnante, presque merveilleuse, notons-en seulement les grandes lignes pour illustrer le génie de Toscanini et faire comprendre la place qu'il occupe dans son art et la rénovation du goût musical en Italie. Comme artiste, Toscanini est un éducateur du peuple et un dispensateur du « Beau », et comme tel un des créateurs, avec Martucci et Sgambati, du sentiment artistique moderne en Italie. A vingt ans, il se révèle à Buenos-Ayres chef d'orchestre remarquable, cherchant à affiner le goût du public italien en reprenant les œuvres de Catalani, tombées dans l'oubli, et en consacrant toutes ses forces à l'étude et à l'interprétation des œuvres les plus nobles et les plus avancées, nationales ou étrangères. Son activité dans les théâtres italiens ne se laissait pas circonscrire par un étroit nationalisme ou une vaine préférence d'écoles, sachant découvrir le « Beau » où il se trouve, il sait aussi le répandre dans les masses. Dans la salle de concert comme au théâtre son génie fournit des idées nouvelles et Toscanini est considéré comme un novateur, même comme un révolutionnaire, un révolutionnaire qui n'a pas cru toutefois devoir ignorer les chefs-d'œuvre des époques précédentes, mais au contraire les faire connaître toujours plus et toujours mieux. Agé de trente et un ans, dans près de cinquante concerts symphoniques, il révèle la musique moderne, tandis que par des interprétations très personnelles mais respectueuses de la pensée des maîtres il ouvre à la foule des horizons nouveaux sur les classiques et les romantiques. Une exécution inoubliable de la *Neuvième Symphonie* semblait devoir marquer l'apogée de sa carrière et cependant depuis, combien d'incomparables manifestations du plus grand art, son génie n'a-t-il pas vivifiées !

Quel évènement extraordinaire qu'un concert de l'orchestre de la Scala dirigé par Toscanini. Dès la première mesure, chaque musicien semble hypnotisé et complètement dominé par la volonté du chef. Rien ne peut rivaliser avec la précision de cet ensemble, composé de cent artistes, les phrasés, les nuances atteignent à une perfection qu'on ne saurait dire, où toute fausse sentimentalité est bannie. Ne s'abandonnant pas à des recherches d'effets exagérés de nuances ou de, timbres Toscanini ne communique à son auditoire que le frisson de la vérité. L'admirable chef interprète les classiques et les modernes avec le même bonheur, fouillant chaque œuvre jusque dans les moindres détails et tenant, avec une puissance irrésistible, l'auditeur sous le charme de sa baguette.

* Avec utilisation de la biographie de G. Casperini.

La personnalité de Toscanini ne saurait être comparée qu'à celle des plus grands artistes et virtuoses. Il est à l'orchestre ce que furent Liszt, Rubinstein au piano, Paganini au violon, la Patti, Caruso au chant. Rien ne peut mieux faire comprendre sa puissance d'attraction que le fait suivant : Un grand pianiste, très connu en Suisse, actuellement chef d'orchestre aux Etats-Unis, se trouvant actuellement en Europe, comptait passer le mois de juin à Nice et à Paris. Apprenant la tournée de l'orchestre de la Scala sous la direction de Toscanini, il a complètement changé ses plans de séjour, pour venir en Suisse assister aux concerts à Zurich, à Berne et à Bâle, disant : « Je viens prendre une leçon de direction avec le maître des maîtres. » Les deux concerts qui auront lieu à Genève les 26 et 27 juin sont donc des manifestations artistiques extraordinaires, auxquelles, pour assister, l'on vient de loin et l'on consent volontiers un sacrifice.

59

1re ANNÉE — N° 5 MAI 1921

Le Numéro fr. 0.75

Dichromaire

LE CHESTÉRIEN

NOUVELLES MUSICALES

MAISON CHESTER

86, RUE DE LA MONTAGNE, BRUXELLES

Adresse télégraphique : CHESTERSAND BRUXELLES

Téléphone Br. 113.22 Chèques post. n° 277.84

Nouveautés Chester

BERNERS (LORD). — Chinoiserie. Valse sentimentale Kasatchok, partition d'orchestre . . . . . fr. 30.00

DE FALLA, MANUEL. — Danse rituelle du feu, extrait de l'Amour sorcier, pour piano. 3.75

— Le Tricorne. Ballet, partition piano 30.00

DRIGO, A. — Les Trésors de Colombine, petit air de ballet, piano 3.00

Violon ou violoncelle et piano 3.00

DUREY, LOUIS. — Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée, pour chant et piano. 12.00

GOOSSENS, EUG. — Op. 23. Quintette pour piano et cordes 30.00

JONGEN, JOS. — Op. 28. Lalla-Roukh, tableau symphonie, partition in-16, format de poche (Matériel en location) 15.00

MALIPIERO, G.-FRANCESCO. — Rispetti e Strambotti, pour quatuor à archets, partition in-16, format de poche. 7.50

parties 18.00

— Recueils de Mélodies russes, pour voix de basse, deux volumes, chaque. 4.50

SARLY, H. — Cinq poèmes da'utomne, recueil. . . . 6.00

TSCHEREPNINE, N. — Huit pièces choisies pour piano . 4.50

Petites nouvelles

Les divers groupements musicaux de Bruxelles ont décidé d'organiser collectivement pour l'hiver prochain un grand festival César Franck destiné à commémorer le centenaire de l'illustre compositeur belge.

— Le théâtre de l'Odéon, à Paris, a fait une reprise des *Fâcheux*, de Molière. Cette comédie-ballet est accompagnée d'une ouverture et de danses composées par Georges Auric. Le succès de la partition est considérable.

Envoi franco de toutes les œuvres du catalogue contre versement au compte chèques postaux N° 277.84. Maison Chester.

Photo WILLIAM

ŒUVRES

DE

EUGÈNE COOLS

MAX ESCHIG, ÉDITEUR

48, Rue de Rome et 1, Rue de Madrid

PARIS

Octobre 1920.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Né à Paris, le 27 Mars 1877, Eugène COOLS est descendant d'une ancienne famille d'origine flamande (1) qui compta des artistes parmi les siens et il se sentit de bonne heure attiré vers la carrière artistique — Lauréat du Conservatoire de Paris où il fut l'Elève d'André Gedalge, Gabriel Fauré et Ch.-M. Widor, il obtint, en 1906, le Prix Cressent pour une Symphonie qui fut exécutée l'année suivante aux Concerts Colonne — Il est, depuis 1907, répétiteur et suppléant de son ancien Maître André Gedalge dans sa classe de contrepoint et fugue au Conservatoire, et il est professeur à l'Ecole Normale de Musique depuis sa fondation.

L'œuvre d'Eugène COOLS, interrompue par quatre années et demie de guerre, est très variée et déjà importante — Sa musique, aux tendances modernes, mais qu'on sent basée sur un solide classicisme, est très appréciée des musiciens — Plusieurs de ses œuvres ont rencontré le plus chaleureux accueil auprès de tous, et par ses qualités de facture et d'instrumentation, son œuvre symphonique l'a fait placer par M. Julien Tiersot parmi nos symphonistes renommés.

L'ÉDITEUR.

(1) père belge
mère française

OCTOBRE 1920

CATALOGUE DES ŒUVRES DE EUGÈNE COOLS

PIANO A 2 MAINS

		net frs.
op. 50.	**Pavane** (transcrite).	2.—
op. 51.	**Lydia,** Ballet (transcrit)	
op. 54.	**La Mort de Chénier,** Poème Symphonique (transcrit) .	
op. 56.	**Ouverture Symphonique** (transcrite). . .	
op. 59.	**Symphonie** en ut mineur (transcrite) . . .	
	Scherzo de la Symphonie en ut mineur (transcrit)	2.50
op. 63.	**Hop-Frog,** Poème Symphonique (transcrit) .	
op. 85.	**Musique pour Hamlet,** Fragments symphoniques transcrits :	
	Acte I. *Prélude* : *Le Spectre.*	
	- II. » : *Hamlet.*	
	- III. » : *To be or not to be.*	
	- IV. » : *Ophélie.*	
	- V. » : *Enterrement d'Ophélie.*	
	Marche funèbre d'Hamlet.	
	En recueil.	6.—
op. 88.	**Pièces intimes** : 5 Pièces (1 recueil) . . .	3.50
op. 90.	**Paysages** (transcrits) :	
	1. *La chaude journée.*	
	2. *Rêverie sous les arbres.*	
	3. *Promenade.*	
	4. *Retour au crépuscule.*	
	En recueil.	4.—
op. 92.	**Prélude pour la Mort de Tintagiles** (transcrit).	2.—

		net frs.
op. 93.	**"Nos Filles Reçoivent"**, Suite pour Piano :	
	1. *La douce bienvenue*	1.35
	2. *Les Funérailles d'une poupée*	1.50
	3. *Un conte merveilleux*	1.50
	4. *Les garçons sont bruyants*	1.50
	5. *La chaise à bascule*	1.50
	6. *Si on dansait...*	2.—
	7. *Les Adieux*	1.75
	En recueil	5.—
op. 94.	**Poème** pour Piano et Orchestre (partition piano-solo avec 2d piano réduit de l'orchestre).	7.—
op. 95.	**Suite Danoise**	
op. 96.	**Trois Etudes**	
op. 97.	**Menuet lent.**	2.—
—	**Souain,** Marche du 109e Régiment d'Infanterie	2.—
op. 101.	**Nico et Mitou,** Suite pour Piano	4.-

PIANO A 4 MAINS

op. 59.	**Symphonie en ut mineur,** Réduction à 4 mains par A. Pelliot	10.—
op. 63.	**Hop-Frog,** Poème Symphonique, Réduction à 4 mains par A. Pelliot	4.—

2 PIANOS A 4 MAINS

op. 94.	**Poème** pour Piano et Orchestre	7.—

(*Pour l'exécution à 2 Pianos il faut deux exemplaires*).

VIOLON ET PIANO

Trois Pièces faciles : *net frs.*

1. *Chanson du Matin.* 1.50
2. *Chanson des Bois* 1.50
3. *Chanson du Soir* 1.50

Six Morceaux (1re et 3e positions) :

1. *Rêverie* . . . (op. 39) 1.50
2. *Romance en ré* . (op. 53) 1.50
3. *Arioso.* . . . (op. 60) 1.50
4. *Romance en fa* . (op. 61) 1.50
5. *Chanson Russe* . (op. 67) 1.50
6. *Habanera.* . . (op. 68) 1.50

op. 79. **Sonate** . . . . . 7.—

op. 91. **Deux Pièces Russes :**

1. *Piesnia* 1.50
2. *Pliaska* . . . . . 2.—

ALTO ET PIANO

op. 74. **Poème** pour Alto et Orchestre 3.50
(Concours du Conservatoire 1909).

op. 86. **Berceuse** pour Violoncelle et Piano (transcrite) 2.—

op. 98. **Andante Serio.** 1.75

VIOLONCELLE ET PIANO

op. 75. **Lied** . . . . . 2.—

op. 83. **Sérénade Toscane** . . . . . 2.—

op. 86. **Berceuse** . . . . . 2.—

op. 91. N° 1. **Piesnia,** pour Violon et Piano (transcrit). 1.50

FLUTE ET PIANO

op. 64. **Sonate** . . . . . 5.—
op. 75. **Lied** pour Violoncelle et Piano (transcrit) . . 2.—
op. 77. **Sicilienne** 2.50

HAUTBOIS ET PIANO

op. 89. **Prélude et Danse** . . . . . 3.—
(Concours du Conservatoire 1913).

CLARINETTE ET PIANO

op. 100. **Élégie** pour Clarinette et Orchestre (transcrite).

BASSON ET PIANO

op 80. **Concertstück** (Concours du Conservatoire 1910) . . 4.—
(Evette et Schæffer, Editeurs).

TROMBONE ET PIANO

op. 81. **Allegro de Concert** . . . . . 3.—
(Concours du Conservatoire 1911).
(F. Andrieu et Cie., Editeurs).

CORNET ET PIANO

op. 84. **Solo de Concours.** . . . . . 3.—
(Concours du Conservatoire 1912).
(Evette et Schæffer, Editeurs).

MUSIQUE DE CHAMBRE

op. 62. **Quatuor à cordes :**
Partition in-16. . . . . .
Parties séparées . . . . . .
op. 76. **Quintette** pour Piano et Cordes. . . . .

ORCHESTRE

	Partition	Parties séparées	Chaque partie supplémentaire
op. 50. **Pavane**	—	4.—	0.50
op. 51. **Lydia, ballet**.			
op. 54. **La Mort de Chénier,** Poème symphonique . . .			
op. 56. **Ouverture Symphonique** .			
op. 59. **Symphonie** en ut mineur. . (Prix Cressent 1906.).	20.—	25.—	1.50
op. 63. **Hop-Frog,** Poème symphonique. .			
op. 74. **Poème** pour Alto et Orchestre			
op. 85. **Musique pour Hamlet,** Fragments symphoniques extraits :	20.	25.	2.—
Acte I. *Prélude : Le Spectre.*			
- II. » : *Hamlet.*			
- III. » : *To be or not to be.*			
- IV. » : *Ophélie.*			
- V. » *Enterrement d'Ophélie* *Marche funèbre d'Hamlet.*			
Trois Pièces pour Violoncelle et Orchestre :			
1. *Lied* . . . . . (op. 75)			
2. *Berceuse*. . . . . (op. 86)			
3. *Sérénade Toscane* . . (op. 83)			
Deux Pièces pour Flûte et Orchestre :			
1. *Lied* . . . . . (op. 75)			
2. *Sicilienne*. . . . . (op. 77)			
op. 90. **Paysages** :			
1. *La chaude journée*			
2. *Rêverie sous les arbres* . . .			
3. *Promenade*			
4. *Retour au crépuscule* . . .			

ORCHESTRE (suite)

	Partition	Parties séparées	Chaque partie supplémentaire
op. 91. **Deux Pièces Russes** pour Violon et Orchestre			
N° 1. *Piesnia.*			
N° 2. *Pliaska.*			
op. 92. **Prélude pour la Mort de Tintagiles**	3.—	3.—	0.50
op. 93. " **Nos Filles Reçoivent** ", Ballet d'Enfants	15.—	20.—	1.75
1. *La douce bienvenue.*			
2. *Les Funérailles d'une poupée.*			
3. *Un conte merveilleux.*			
4. *Les garçons sont bruyants.*			
5. *La chaise à bascule.*			
6. *Si on dansait...*			
7. *Les Adieux.*			
op. 94. **Poème** pour Piano et Orchestre	15.—	15.—	1.50
op. 97. **Souain,** Marche du 109e R. I.	—	4.—	0.50
op. 100. **Elégie** pour Clarinette et Orchestre. .			

PETIT ORCHESTRE

	Piano conducteur et Parties	Partie supplémentaire
op. 50. **Pavane**	2.—	0.50
op. 97. **Souain,** Marche du 109e R. I . . .	2.—	0.50
op. 97. **Menuet Lent**	2.—	0.25

CHANT ET PIANO

ŒUVRES THÉATRALES : *net frs.*

Narcisse, Pastorale en 1 acte . . . . . .
(Livret de Gabriel Montoya).

Un Soir..., Poème lyrique en 1 acte . . . . . .
(Livret de A. de Lorde et H. Bauche).

Le Jugement de Midas, Comédie lyrique en 3 actes, d'après d'Hèle . . . . . .
(Livret de Georges Spitzmuller). va paraître

Magda, Opérette en 3 actes . . . . . .
de A. de Lorde et Michel Carré.

Spartacus, Drame lyrique en 4 actes, d'après le roman de Raphaël Giovagnoli . . . . . .
Livret de F. Bienstock.

LE CHESTÉRIEN

1re ANNÉE — N° 5 MAI 1921

MANUEL DE FALLA

par Joaquin TURINA

S'il est difficile d'étudier la production d'un compositeur actuellement en plein travail, au milieu de difficultés de toutes sortes issues du tumulte de la vie moderne, il est presque impossible d'examiner, en détail, l'œuvre d'un artiste, alors que la structure de cette œuvre, très particulière, arrive à créer en nous des impressions absolument inattendues. Pourtant, et je suis en cela d'accord avec l'éminent écrivain Jean-Aubry, l'idée ne manque point d'attrait ni d'originalité.

Je suis fortement tenté de me livrer à une étude minutieuse de la toute dernière œuvre de Manuel de Falla. Mais je dois me confiner à quelques impressions, qui, si elles risquent de n'être parfois pas très exactes, sont, en tous cas, toujours sincères.

Parmi toutes les œuvres de Manuel de Falla, il en est deux qui dominent les autres. Quoiqu'elles aient toutes deux un caractère très différent, l'une aussi bien que l'autre sont imprégnées d'une exquise fraîcheur, qui émane spontanément du cœur. La première est La Vida Breve (*La Vie Brève*), *une œuvre jeune en ce sens qu'elle contient bien des illusions, sans arrière-pensée, et que son seul but est de traduire le langage de l'esprit en sons et sensations.*

Le livret de La Vie Brève *fut quelque peu remanié après sa composition, l'acte unique étant scindé en deux. La partition fut entièrement réorchestrée. Je suis peut-être mal qualifié pour me permettre d'exprimer mon opinion sur cette question, mais il me semble que le côté littéraire de l'ouvrage a souffert considérablement de cette transformation, l'équilibre du drame ayant été rompu.*

L'autre ouvrage, auquel je faisais allusion plus haut, est El Amor Brujo *(l'Amour Sorcier), dont le sujet, de même que celui de* La Vie Brève, *nous transporte dans le monde des « gitanos ».*

L'Amour Sorcier *est un ouvrage plus récent, et la personnalité de de Falla s'y montre très accentuée. Nous pouvons y voir l'artiste retournant dans son pays, après un séjour de plusieurs années à Paris où il a acquis une solide conception de son art. Fait étrange, dû à l'une ou l'autre circonstance, la singularité de cette œuvre est que, tout en portant la marque distinctive de son auteur, elle donne l'impression de quelque chose de très farouche et d'élémentaire ; elle apparaît comme une illustration du vieil orgueil des « gitanos ». Ce fait est probablement attribuable à ce que le compositeur ne s'est pas soucié d'orner les formes de sa musique ni de créer ses phrases accord par accord ou note par note. C'est à cause de ce caractère spécifique que* El Amor Brujo *restera une création exotique de grande valeur dans l'œuvre de Manuel de Falla.*

Si l'on fait abstraction des deux ouvrages précédents, les compositions de de Falla donnent l'impression d'être le produit d'un travail constant et de longue durée ; engendrées moins par un effort intellectuel très conscient, elles sont dues plutôt à une série de réflexions très sérieuses, mais très naturelles, qui font songer à un tamis très fin qui ne laisse passer que l'or le plus pur.

Suivant cette méthode, qui, comme toutes les méthodes, a ses avantages et ses inconvénients, de Falla compose d'abord les Quatre Pièces Espagnoles *pour le piano, en style espagnol pur, et presque immédiatement après, trois chants, dont deux tout à fait français, et le troisième, la brillante* Seguidilla, *est écrit sur une espagnolade de Théophile Gautier. De ces trois chants, le deuxième,* Chinoiserie, *est vraiment délicieux. Au point de vue spécial de la musique nationale, la composition la plus intéressante est formée par la collection des* Canciones Populares. *En cet ouvrage, l'auteur s'est appliqué à créer la couleur locale nécessaire à chaque chant : il est parvenu à obtenir une belle et harmonieuse unité.*

Mais l'œuvre la plus importante de Manuel de Falla dans le domaine symphonique, est les Noches en los Jardines de

España (*Nuits dans les Jardins d'Espagne*) ; *une évocation vraiment merveilleuse et, dans un certain sens, son œuvre la plus triste et la plus tragique. Dans la couleur particulière de l'orchestre, on peut discerner un sentiment d'amertume, comme si le compositeur avait voulu exprimer ici le drame d'une nature très intime et passionnée. Pourtant, les* Nuits d'Espagne *n'ont pas du tout cette tristesse et ce sentiment de fatalité qu'on trouve dans la* Danza Lejana, *où le chant, émis par le piano et soutenu par des cordes, suggère un grand désespoir.*

La première version de El Sombrero de Tres Picos *(Le Tricorne) fut donnée au Théâtre Eslava, à Madrid, sous le titre de* El Corregidor y la Molinera (*Le Corregidor et la Meunière*), *au moment où je conduisais l'orchestre de ce théâtre.*

J'emploie le terme « orchestre » quoique, si ma mémoire est fidèle, la « pantomime » de de Falla ne fût accompagnée que par dix-sept musiciens. En tous cas, en conduisant l'œuvre, j'eus l'occasion de la connaître à fond ; je pus suivre, page à page, le développement thématique de la musique, apprécier ses nombreux effets humoristiques, et la richesse sonore obtenue par son orchestration. Mais on ne peut nier que le compositeur se trouvât en présence d'une grosse difficulté qui était l'obligation de suivre l'action de la pièce sans nuire à l'unité de la partition. A cause de cette préoccupation, la musique réfléchissait continuellement une certaine anxiété, comme si l'auteur essayait constamment de se dégager du filet qui l'enveloppait.

La transformation de la pantomime en ballet fit disparaître cette difficulté. Ceci est tout naturel, car dans la nouvelle version l'action fut réduite au strict minimum. Les danses devinrent prédominantes. Celles qui existaient déjà furent amplifiées. De cette façon, on donnait au Tricorne *une base solide, et les nombreux petits épisodes satyriques, dont un bon nombre furent ajoutés à la chorégraphie, reçurent un support mieux établi.*

Parmi les numéros du Tricorne, *je voudrais citer, en tout premier lieu, la Danse du Meunier, à mon avis la meilleure pièce de l'ouvrage, à cause de son caractère andalous très typique, à cause de son rythme fascinant qui est comme une*

affirmation de l'art méridional, et pour sa couleur mauresque.

La scène des Grappes de Raisins et la musique accompagnant le souper sont de même valeur que cette danse. La danse finale, dans laquelle sont introduits la Jota *et le thème populaire appelé* Vito, *possède une grande puissance rythmique et une belle plénitude sonore, mais est un peu confuse. Je préfère de beaucoup la première danse de la Meunière, qui n'est pas moins rythmique, et qui possède en même temps plus de vigueur et d'émotion.*

Depuis El Sombrero de Tres Picos, *de Falla a écrit une* Fantaisie *pour piano, et il travaille en ce moment à* El Retablo de Maese Predo, *destiné à illustrer un épisode de Don Quichotte.*

Je ne puis vous parler de ces œuvres, ne les connaissant pas encore.

Manuel de Falla, avec sa face d'ascète, son teint sombre, son large front et ses grands yeux qui ressemblent à deux braises incandescentes, peut être pris pour un anachorète. Ses façons aimables et toujours courtoises ne cachent point l'inflexibilité de ses idées, la sévérité de ses principes, et une ténacité parfaite dans ses projets.

Aussi longtemps que des compositeurs tels que Manuel de Falla continuent le travail pour atteindre le but qu'ils se sont tracé, ainsi que cela se voit dans les danses du Tricorne *et les* Nuits dans les Jardins d'Espagne, *nous pouvons nous réjouir de leur existence.*

Francis POULENC

par Paul COLLAER

La France est vraiment un pays merveilleux. Sa vitalité est telle que les pires catastrophes, loin de l'anéantir, semblent lui donner des forces nouvelles. Après le désastre de 1870, nous assistons à une renaissance splendide de l'art français. César Franck montre la voie à toute une pléiade de grands musiciens. Plus tard, Debussy, Fauré, Ravel, Roussel, s'ajoutent à ceux-ci pour compléter et achever la grande évolution musicale des cinquante années qui séparent les deux guerres. La guerre mondiale se déclanche. La France, perdant l'élite de sa jeunesse, va-t-elle décliner? Nous avons à peine eu le temps de nous poser la question. Car, dès 1918, on nous raconte, au front, que Satie a fait *Parade*, que des jeunes musiciens se groupent afin de se faire connaître.

Peu à peu, nous avons appris à les connaître, et l'espoir que nous avions mis en eux n'a pas été déçu.

Parmi ces jeunes compositeurs, plusieurs se distinguent par une personnalité nettement affirmée. Francis Poulenc est l'un de ceux-ci. Il semble posséder toutes les qualités que doit avoir un compositeur : sensibilité affinée, déterminant des réactions spontanées et immédiates; intelligence très lucide, cultivée par l'étude des grandes époques de l'art; une forte dose de bon sens, ordonnant l'équilibre de ses pensées. Ce qui me rend Poulenc encore plus cher que ces qualités, c'est qu'il a l'esprit assez vivant pour avoir pu deviner les nécessités du moment, et qu'il a la force de conduire son art dans une voie nouvelle, salutaire pour la musique.

Poulenc commença à composer à un âge où d'autres jeunes gens songent encore à jouer. C'était pendant la guerre, au moment de l'apogée de la musique dite impressionniste. Plus la musique était nuageuse et enveloppée, plus elle plaisait. Cet engourdissement de l'esprit venait de recevoir un rude choc causé par les événements. Il était fatal que le réveil sonnât, mettant fin à cet heureux et voluptueux assoupissement. Une vision plus claire s'imposait, dans tous les

domaines. Poulenc fut un des premiers à le sentir. On s'en aperçoit dans la plus ancienne composition qu'il a fait paraître : cette *rapsodie nègre*, aujourd'hui célèbre.

Quoique très empreinte encore de ravelisme, et quoiqu'on y perçoive parfois un souvenir de Stravinsky, les idées sont émises avec infiniment plus de précision que dans les compositions que nous lisions en 1914. Ces idées, et la forme très originale qui en est le soutien, sont d'ailleurs d'une fraîcheur exquise qui fait de l'œuvre une fort jolie composition. Elle est dédiée à Erik Satie, dont Poulenc sentait déjà toute l'importance. Puis parurent les *Mouvements perpétuels*, pour piano, dont la couleur est encore quelque peu impressionniste, mais où se trouve une certaine vigueur populaire qui deviendra si caractéristique dans les œuvres récentes de Poulenc.

Bientôt les idées du jeune compositeur sur la situation actuelle de la musique se précisent. Il conclut bientôt de ses méditations, et de ses causeries avec Satie, Auric et sans doute Stravinsky et Ricardo Viñes, que la musique est arrivée à son point critique : Toutes les formes usuelles sont hypertrophiées et, de plus, il y a une accumulation folle de matériaux harmoniques.

Parmi ces derniers, il faudra établir un choix ; en ce qui concerne la forme, tout est remis en question. Revenons au squelette de la forme sonate, du rondeau, du lied. Faisons sobre, mais *réalisons*.

Coupons carrément les développements hypertrophiés, mais sachons *exposer clairement*. Cette intervention chirurgicale était nécessaire, car le cas était grave. Et voici Poulenc écrivant sa *sonate à quatre mains*, sonate toute classique, mais où les développements sont réduits au strict nécessaire. Cette courte sonate, pleine de joie saine, est pure et brillante comme de l'or. Il en écrit une autre pour deux clarinettes, d'une sonorité ruisselante au possible. Les instruments autres que le piano et les cordes préoccupent beaucoup Poulenc, car la question de l'instrumentation devient capitale : les grands orchestres font place à l'orchestre de chambre ; chaque instrument doit donc être traité à la perfection, afin de fournir le rendement nécessaire Plus tard encore, paraît la *suite*

pour le piano. On y voit le jeune homme interroger Rameau et Scarlatti. Le contrepoint y est très particulier. En apparence très normal, il est en réalité d'une ingéniosité remarquable. Une quantité d'effets nouveaux lui sont devenus possibles, qui confèrent à cette *suite* une si grande originalité. On dirait du Scarlatti moderne, dont Poulenc a tout le mordant, le caractère incisif et parfois impertinent.

Pour le piano, Poulenc a encore composé une suite de *six impromptus*, et une autre suite : *Napoli*, toutes deux inédites. J'ai été heureux d'y pouvoir constater que la méthode du retour aux sources a du bon en ce moment. En repartant des bases, des assises premières de la musique, Poulenc marche de découverte en découverte, trouvant dans les techniques les plus vieilles des effets insoupçonnés. La carrure de son art s'élargit étrangement dans ces dernières œuvres, qui parcourent une gamme de sentiments plus vaste que celle que nous connaissions dans ses premiers ouvrages.

Pour le chant, Francis Poulenc a écrit trois recueils : le *Bestiaire*, ou *Cortège d'Orphée*, sur les textes de Guillaume Apollinaire. Les *Cocardes*, chansons populaires de Jean Cocteau, et des *Poèmes*, de Max Jacob. Ce dernier recueil n'a pas encore paru en librairie. Les deux premiers sont de caractères très différents. Le *Bestiaire*, a été traité comme une illustration des charmants quatrains d'Apollinaire ; Poulenc a voulu en faire des images, des choses jolies de formes et un peu superficielles. Pourtant, quelle profondeur dans l'émotion et la pensée. Voyez surtout la *Sauterelle*, la *Chèvre du Thibet* et la *Carpe*, d'une tristesse navrante, mais très douce.

Les *Cocardes*, chansons populaires, disent toute la mélancolie de la banlieue parisienne. Les orgues de Barbarie, les marchands ambulants, les terrasses des petits cafés. Toute cette misère au milieu de la poussière des routes. « Quelque chose dans l'atmosphère retour des courses », m'écrivait Poulenc. Cette œuvre, où se lit la mélancolie et même le désespoir, choque souvent les auditeurs. Ce qu'on accepte des peintres, Steinlen ou Toulouse-Lautrec, pour ne citer que ceux-là, on a peine à le co rsque c'est un musicien qui le dit.

Les *Cocardes* sont pourtant très claires et logiques : elles répondent parfaitement à la question qu'elles posent.

Pour le théâtre, Poulenc a composé un ballet : *Jongleur*, qui sera dansé le mois prochain par Mme Caryathis. Il a fait également de la musique pour une comédie de Cocteau et Radiguet : *Le Gendarme incompris*, dont je ne veux point parler avant la représentation, qui aura lieu en mai à Paris.

Sommaire du n° 14 de " THE CHESTERIAN "

Edited by G. JEAN-AUBRY. — AVRIL 1921.

Sibelius, by Rosa Newmarch; *Maurice Ravel*, by Louis Durey; *Psychology and the Artist*, by Herbert Antcliffe; *The Orchestra (V.)*, by G.-Francesco Malipiero; *New Music Reviewed*, by L. Dunton-Green; *London Letter*, by Leigh Henry.

Le Grand Succès - du Casino de Nice

DRIGO

Les Trésors de Colombine

Petit Air de Ballet

Pour Piano . . . . . fr.	**3.00**
Pour Violon ou Violoncelle et Piano . .	**3.00**
Pour Orchestre, avec Piano conducteur .	**3.75**

Répertoire des Ballets Russes

de SERGE DE DIAGHILEW

Éditions J. et W. CHESTER Ltd.

⊙ ⊙

ROSSINI-RESPIGHI

La Boutique fantasque

Ballet en 1 acte

Partition piano, deux mains . . . . . fr. **15.00**

SCARLATTI-TOMMASINI

Les Femmes de Bonne Humeur

Ballet en 1 acte

Partition piano, deux mains . . . . . fr. **15.00**

IGOR STRAVINSKY

Pulcinella

Ballet avec chant en 1 acte, d'après PERGOLÈSE

Partition piano et chant . . . . . fr. **15.00**

MANUEL DE FALLA

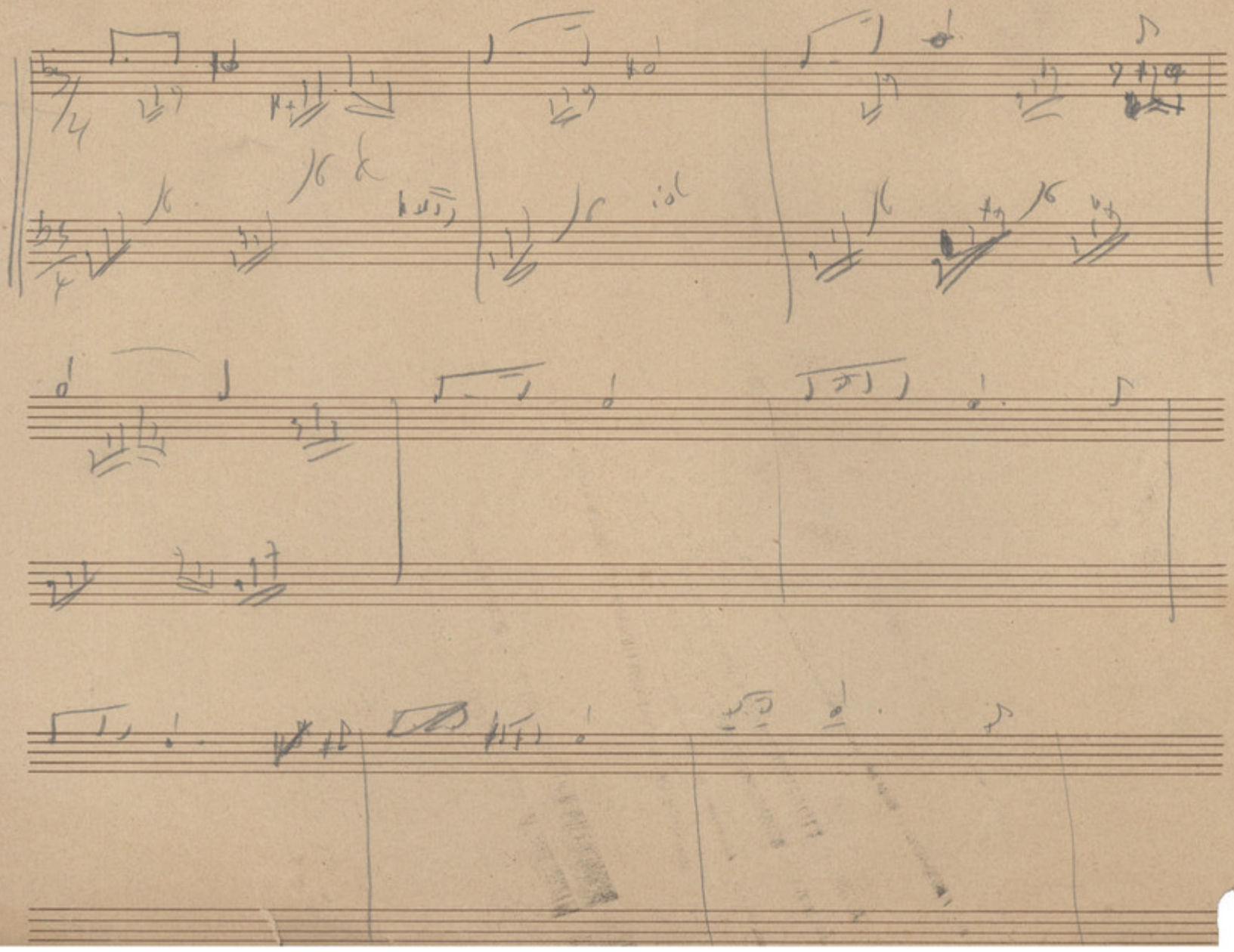
Le Tricorne

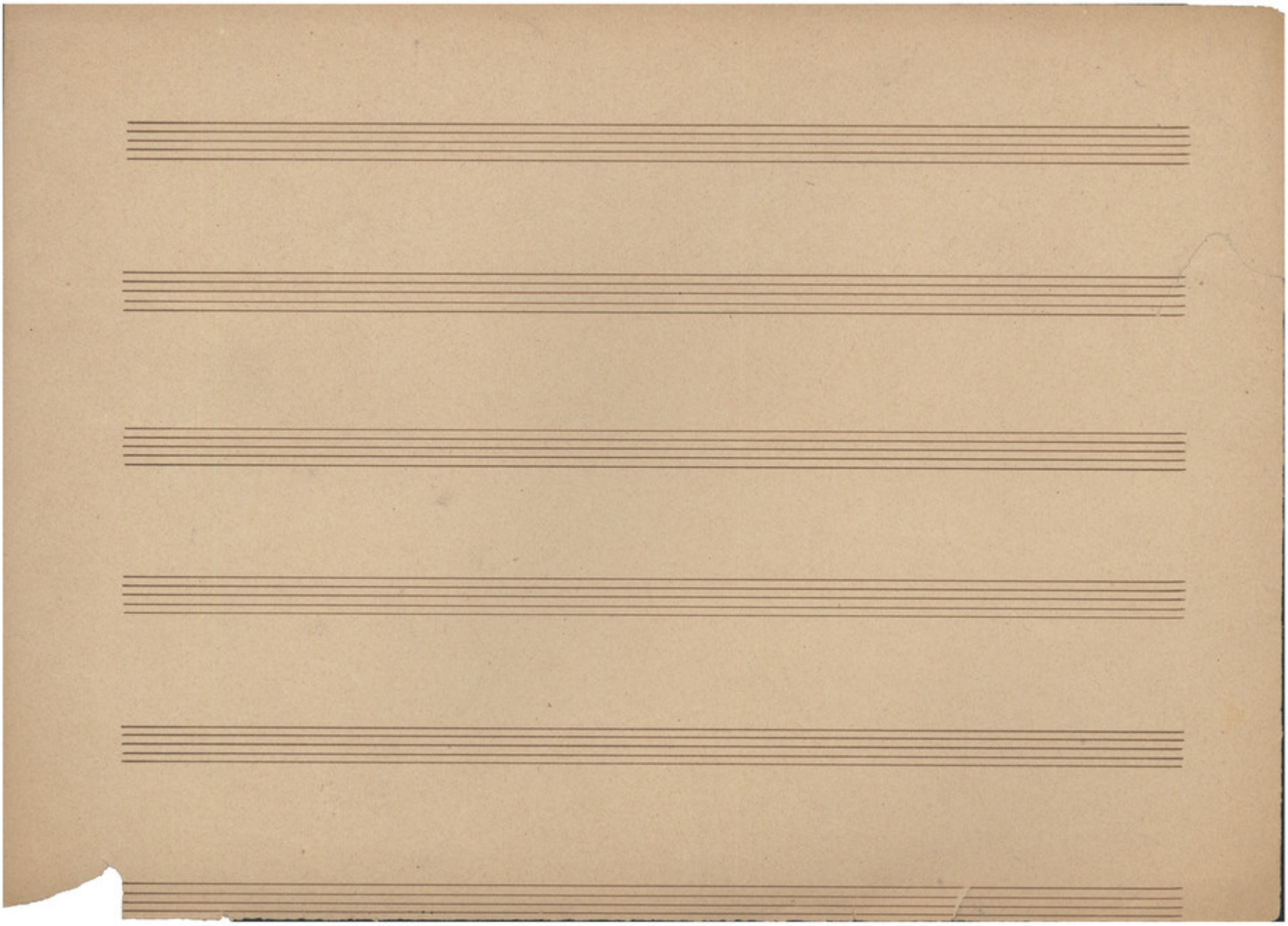
Ballet en 1 acte

Partition piano, deux mains . . . . . fr. **30.00**

7124 — Société anonyme M. Weissenbruch, Imprimeur du Roi, Bruxelles.

Pour le cahier de petites mains de piano (Bagatelle)





Gaspar SANZ nacquit à Calanda (Espagne) dans la première moitié du XVIIe siècle. Il fut l'un des plus importants compositeurs de son temps et l'auteur d'un traité pour la guitare considéré comme le meilleur de son époque. Après ses études de théologie et philosophie il fit son éducation musicale en Italie où il obtint de grands succès comme organiste. Il finit par dédier le plus clair de son activité à la guitare qui devint son instrument de prédilection. Il étudia et développa la technique des meilleurs maîtres italiens et espagnols. Beaucoup des principes de la technique élaborés dans son œuvre « Instruccion de musica para guitarra » éditée par les héritiers de Diego Dormes à Saragosse en 1674 ont persisté jusqu'à nos jours. Cette œuvre qui contient des Airs et des Danses est, comme les œuvres des anciens *vibuelistas* espagnols, de pure essence nationale.

La « Gallarda » de notre programme est tirée de cet ouvrage. Elle fut transcrite de la tablature ancienne par Emilio Pujol.

Gaspar Sanz fut nommé professeur de Don Juan d'Autriche, fils du roi Philippe IV d'Espagne. Il finit ses jours à Madrid en 1710.

Robert de VISÉE contemporain de Gaspar Sanz, fut le disciple le plus distingué du fameux Francisco Corbetta. Ses compositions montrent l'influence de Lully dont il s'efforça d'imiter le style. Le Roi Soleil fut son élève. En 1682 le maître publia son « Livre de la Guitare » dont un exemplaire se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris. Une collection de ses compositions fut harmonisée pour la guitare de sept cordes par Napoléon Coste. Il reste bon nombre de ses œuvres en tablature qui sont de grand intérêt.

Les œuvres qui figurent sur ce programme furent transcrites — avec tout le respect possible du texte — de la tablature (pour 5 cordes) pour la guitare moderne (6 cordes) par Emilio Pujol.

A "LA ALHAMBRA" .....

II

GAVOTTE AYMÉE DU DUC DE MONTMOUTH ..	*F. Corbetta* (1671)
GALLARDA	*Gaspar Sanz* (1674)
PRÉLUDE ET ALLEMANDE	*Robert de Visée* (1682)
PRÉLUDE ÉCRIT POUR LE LUTH.....	*J.-S. Bach*
BOURRÉE	

III

"DOULEUR", mélodie basque	*P. San Sebastian*
SÉRÉNADE	*Malats*
GRANADA	*Albeniz*
HOMMAGE A DEBUSSY	*M. de Falla*
GUAJIRA GITANA	*E. Pujol*

". . . He found America struggling to develop its own musical life and devoted his brilliant talents to breaking trail for our artistic advancement. He pioneered a new conception of art and unsparingly fought for the wide human support that is the birthright of music. Always an idealist, he fostered his ideals with the unstinted assistance of his time, money and energy, and if today there is a definite artistic renascence in America, some of the credit must go in no slight degree to Max Rabinoff . . ."

Redfern Mason
in the
—San Francisco Examiner

the Rabinoff Boston-National Grand Opera Company has come from all over the country.

Whether it be called "Municipal Opera,' "Opera for All People," or "Visualized Opera," that under one of these three names music societies and great women's clubs have dreamed of and hoped for the last dozen years, it has been welcomed as the realization of long-deferred hopes by the public—a kind of the greatest of opera that all kinds and conditions of people could heartily enjoy. To this end Max Rabinoff, a Russian dreamer, has planned his life work since early childhood.

Democrat Chronicle

"AHEAD OF THE METROPOLITAN"

"In any estimate of popular distribution and measure of cul community is likely to be juc its patronage of the fine ar better test of the amount o appreciation of fine music in ester could be devised than th gagement of the Boston G Opera Company.

It is one of the five leading eratic companies in the world, some critics place it unquestiona ahead of the Metropolitan Op Company in New York City.

The idea of presenting in the pri cipal cities of America grand ope of the kind usually seen only world capitals, originated in th mind of the Russian genius, Ma Rabinoff. Mr. Rabinoff had suffi cient faith in the American people to take his organization of 267 from coast to coast last year. This year Mr. Rabinoff is again offering to America his magnificent organization and Rochester is included in the circle of this opportunity. Singers, artists and conductors of world fame are a part of the Rabinoff opera which Rochesterians may enjoy without leaving their home city—a musical festival such as is commonly to be had only in the musical centers of New York, Boston and Philadelphia."

Los Angeles Exam

"Entitled To Most thusiastic Su

"By far the most interesting of the week comes in the de announcement that the Bo Grand Opera Company will be hea here again during the coming se son. The memories of this company's visit here last Feb fresh in the minds of and the impressio time will assure fo comprise it a doub on their return.

There has ne company that pletely satisfy lovers than Mr tion, and wl spring it will aggregation visit. All the appeared w been re-en there are a will be fo superior

Mr. R that of a tional i to the grand hither has bee ficulties have b dices have been brok season of grand ope ot belie its name but is ay in keeping wit f mu

BANKERS TRUST COMPANY
CAPITAL $500,000.00 SURPLUS $500,000.00
HOUSTON, TEXAS.

May 6th, 1916.

Mr. Max Rabinoff,
Metropolitan Opera House,
New York, N.Y.

Dear Sir:

Permit me to compliment you on the such artistic treat as you did with the Boston Grand Opera Company and Madam Anna Pavlova. It was a distinct pleasure to have you in Houston, and I feel that the next time you come, we will give you a large reception.

With very kind personal regards, I am

Yours truly,

CITY OF DALLAS
HENRY D. LINDSLEY, MAYOR

June 3, 1916

Mr. Max Rabinoff, Managing Director,
Boston National Grand Opera Company,
1425 Broadway,
New York City

Dear Mr. Rabinoff:

I am very glad indeed to join others in expressing appreciation of the splendid success of your Opera Company in Dallas last season.

I have heard nothing but praise for the several operas offered by you to the people of Dallas, and I feel sure that the music-lovers of North Texas will appreciate the opportunity of again having your Company here.

With best wishes, I am,

Yours very truly,

Henry D. Lindsley
Mayor

CHICAGO DAILY N

Mr. Rabinoff's grand opera to the cities o hitherto been re ficulties have dices have yearly se does not every way ideals of music has been made av munities that have here privited of it, except at in several years."

one season of grand opera is scheduled for this city, and the best class is scheduled for this winter, and that the Boston Grand Opera Company, which were r red by Max Rabin the Academy of Music, the Lyric tomorrow Opera House Ex d, the patronage demonstrated that the company in population of enough to ation may in "Two possible. At highest Comp which May

Milwaukee Free Press.

Milwaukee, Wis.
May 18th, 1916.

Boston National Grand Opera Co.,
Metropolitan Opera House Bldg.,
New York City, N.Y.

Gentlemen:-

Permit me to express my appreciation of the high artistic quality and exceptional ensemble results which marked the operatic productions made by your organization during its recent Milwaukee engagement.

I give voice not only to my own wish, but to that of scores of citizens with whom I have spoken, that a season of grand opera by the Boston National Company may become an annual feature of Milwaukee's musical year.

With best wishes for the success of your enterprise, I am

Very truly yours,

THE BALTIMORE NEWS

"DEMAND FOR GRAND OPERA"

"The time is hardly premature for Baltimore to declare unequivocally and heartily whether or no it wants grand opera. In this matter, as in most others, little is to be gained and much is to be lost by emulating the Laodiceans. That this city, with its immediate environs, a community of well over 600,000 persons, a center of education, a focus of no little wealth and—if it not too flattering an unction to lay to our souls—of no less culture, should decide in the negative the question suggested above is hardly conceivable. As a matter of fact, there is a demand for opera. The thing, then, is to develop and strengthen this demand until, in response to it, we have an opera season by the Boston Grand Opera Company under the able direction of Max Rabinoff, worthy of the name and worthy of

it has been declared that finer performa Grand Opera Company have never been The consensus of opinion has left no dou zation and the value of its work to the m

The experiment of these tours has su In establishing first class grand opera in zation has spent many thousands of dolla far, so that the harvest promised this se only in a measure repay the company for has been an expenditure of money, of t the sinew and life-blood of the pioneer, b country is today as never before opening that have been folded in contemplation metropolises for generations has symboliz which has been dedicated the choicest mo

A clearer view of the opera field, its that given Max Rabinoff through year prominent musical undertakings, is the po From the first he has understood that accordingly as its productions were auth and inadequate. He has believed that g fully in the spirit of its conception must opera at all. So he has zealously guarded allowing no factor to obtrude, no detail

No estimate of the importance of the however high that estimate may be, can m of Max Rabinoff or the importance of his est. Confident that cheap, adnate opera the real mission of opera as revealed by inadequate performances repels the cultur the salvation of the musical art drama in A Mr. Rabinoff defied tradition and tour opera company ever organized.

St. Paul Pioneer Press

Performance of Superior Merit

"The grand opera season opened in St. Paul last night under auspicious circumstances Nearly 2,500 patrons were present at the opening performance. The auditorium presented a scene of gayety and splendor.

The members of the Bostor themselves in giving a performan of superior merit, and it was hopelessly indifferent patron failed worth, Paul of ducti of

SECRETARIO
DE EDUCACION PUBLICA
MEXICO.

Sr. Max Rabinoff,
New York.

Estimado y fino amigo:-

México debe agradecer a que hizo para traernos el conjun nombre de "Coros Nacionales Ucra blanos viato nada tan perfecto en pectáculos; la impresion que en t profunda, y su ejemplo ha servid ficar el amor a la música coral y nuestras organizaciones similares que cantaban las canciones nacion tá por encima de todo elogio y h en el mundo entero, pero lo que es ración y de sorpresa en México, f brillo que sabian dar a las cancio tadas en español con dulzura de m ilusciones que a cada paso realiza Koshitz de los aires mexicanos, v verdadero realce y aumentaban su h generosidad con que supieron derr funciones extraordinarias de obse también profundas huellas de agrad público. Estoy seguro de que no el cho tiempo a nuestros ilustres ard sería más del agrado del público s bir nuevamente su visita. Si el m siera dedicarnos unos meses para p tros orfeones y acaso organizar al ral con elementos nuestros, la Se go con gusto le brindaría el más s

Aprovecho esta oportunidad rd mas afectuosa consideración y re amigo y S.S.

"With colors flyin—

The Courier-Journal.

"PUBLIC AND CRITICS AGREE"

"Next Tuesday and Wednesday evenings, and Wednesday afternoon, the Boston Grand Opera Company will give its second Louisville season. At its premier performance —one year ago—the public and critics agreed that they conformed to the standard set in the foremost opera houses of the world. Critical New York, Boston and other United States centers pronounced similar judgment."

DENVER POST

GREAT IMPRESARIO BELIEVES OPERA SOURCE OF COMMUNAL INSPIRATION

"Aside from the artistic impetus a season of grand opera gives to the life of a city, it would be well to con[illegible] what an enormous influ[illegible] a season constitutes from [illegible]nic point of view."

[illegible]binoff, the managing di[illegible]e Boston Grand Opera [illegible]hich comes to this city [illegible]rt time, whose state[illegible]d above, is not only [illegible] interesting person[illegible] world of art today, [illegible]ne of the first to [illegible]ples of economic [illegible]easoning to mod[illegible]

[illegible]ows opera and [illegible]ance. Rabinoff [illegible]anaged Anna [illegible]ry for many [illegible] in opera on [illegible]x Rabinoff [illegible]ion of op[illegible]land ever [illegible] matter. [illegible]Montreal [illegible] while [illegible]rs he [illegible] than [illegible]nec[illegible]era [illegible]Com[illegible]ne shreds [illegible]

of the Boston Company, made Montreal do its share in the the weaving of them into a Canadian Opera Company, and between Boston nd Montreal the company, artistically splendid, had difficulties that art would not cure. Rabinoff was not disheartened. He started all over again with the Boston organization.

This was last year, and Rabinoff, by clinging closely to an idea, made the Boston grand opera aggregation go. Rabinoff had Pavlowa, undoubtedly the best dancer on the continent. Pavlowa is the one Russian dancer that America accepts, for the double reason of ability and advertising. There is nothing false in Pavlowa's work—she trades on nothing but her work and her work is dancing.

Well, Rabinoff took the Boston grand opera aggregation, dared to make Pavlow and her Russian ballet part of the opera program, and Rabinoff had the brains to back up his daring. The tour of the Boston Opera Company, with the additions of a Russian ballet—Pavlowa taking care of the ballet merits—was a huge success, financially and artistically. The credit is Rabinoff's

YALE UNIVERSITY
SCHOOL OF MUSIC

NEW HAVEN, CONNECTICUT
October 20, 1922.

OFFICE OF THE DEAN
SHELDON MEMORIAL HALL
YALE COLLEGE STREET

Mr. Max Rabinoff,
Fisk Bldg., West 57th Street,
New York City.

My dear Mr. Rabinoff:

I have been intending for some time to write you in regard to the magnificent concert given by the Christian Chorus under the auspices of the Yale School of Music in Woolsey Hall. The bashful professors on the part of the Chorus and its absolute mastery of the music is amazing. Some of the effects which were obtained could have seemed to me to be impossible of attainment if I had not heard them actually obtained. As a musician, too, I was interested at every moment in the music which was selected for performance. Each piece had a wealth of individuality and characteristic national flavor. I admired also the work of Mr. Zabrisky the conductor, both for the inspiring effect he had upon the Chorus and the audience, and for the remarkable which he displayed in many of the arrangements of the folk-songs. The audience regarded the concert as an event of great importance and it was easy to realize that a deep impression was made upon them.

Assuring you that we are delighted to have had the Chorus as our guests,

Very truly yours,

David Stanley Smith
Dean.

I.M.

VASSAR COLLEGE
DEPARTMENT OF MUSIC

Mr. Max Rabinoff
250 West 57th Street
New York City

My dear Mr. Rabinoff:

The concert by the Un[illegible] in the Students' Building at Va[illegible] by the gift of an interested a[illegible] of genuine enthusiasm. In mat[illegible] nance the singing was most ex[illegible] music presented opened up an i[illegible] field, and one unknown to most [illegible]

I am glad to endorse t[illegible]

April second
1 9 2 3

CLEVELAND PL[illegible]

"Excellent P[illegible]

"The Boston Gr[illegible] pany is one of exc[illegible] for the adequate [illegible] modern operas. Its [illegible] Max Rabinoff, is [illegible] ideals and keen art[illegible] a capable body of [illegible] orchestra. Its list o[illegible] brilliant one, the ba[illegible] formance in scen[illegible] chorus singing and [illegible] is of high order, le[illegible] desired. As a who[illegible] ances are satisfyin[illegible] It is a worthy org[illegible] the need and dema[illegible] and musical perfor[illegible] a love for opera [illegible] which has for obv[illegible] veloped somewhat l[illegible] nent form than an[illegible] musical performanc[illegible]

The Daily Telegraph
LONDON

"PRAISE from LONDON"

"The success of Max Rabinoff's Boston Opera Company during the past season has moved the London *Daily Telegraph* to very real enthusiasm. And in response which the organization evoked even in remote and musically untutored localities it sees a great lesson for purveyors of opera to English communities. *The Telegraph* is impressed on general principles by the magnitude of the Rabinoff venture, by the apparent idealism of it, and the practicality evinced in the [illegible] tion and execution [illegible] Particularly is [illegible] ager Rabinoff's [illegible] ative labors of [illegible] committees, whi[illegible] soil for artistic [illegible] pagating informa[illegible] ing interest. "Is th[illegible] in this idea," the T[illegible] to inquire, "which [illegible] utilized over here? [illegible] mends the "Rabin[illegible] Thomas Beecham, [illegible] specialist in ambulen[illegible] tures. "If someth[illegible] were to be a[illegible] idea of [illegible] terialis[illegible]

THE BALTIMORE SUN

"OFFERS GREAT OPPORTUNITY"

"But one season of grand opera of the highest class is scheduled for Baltimore this winter, and that the one which the Boston Grand Opera Company managed by Max Rabinoff will begin at the Lyric tomorrow night, unless, indeed, the patronage accorded that organization ma[illegible] duce a return of the [illegible] This is [illegible] any [illegible]

The Times-Picayune

Max Rabinoff

A Pre-eminent Figure of American Opera Today

Max Rabinoff, a Russian born, was brought to this country with his family when quite young. It is probable that if he was asked to what country he owed allegiance he would smilingly answer that he was an American, for he has many of the attributes credited to this country—the ability to work through tremendously long days, week in week out, being one of them, and the determination to accomplish his purposes another, but there is much of the Russian in him, yet, as may be judged from the character of his dreams of artistic development.

When certain revolutionary spirits revolted from the old methods of conventional opera and ballet in Russia, Max Rabinoff was in touch with them, and their plan of giving equal emphasis to the dramatic side of opera, the beauty and pictorial side of it and the music element in it was also his dream, and is know[illegible] as such internationally. [illegible] France, England credit it t[illegible] well as does America. This [illegible] was found last season—its [illegible] to like the new opera immen[illegible] For the first time there have [illegible] beauties to please the eye, the e[illegible] and a vivid story to carry awa[illegible] afterwards, and America has said "If this be 'modernized opera, we want it," and thus the demand for

"The Boston Opera [illegible] shattered all tradi[illegible] direction of Max [illegible] time in hist[illegible] of [illegible]

The Kansas City Times

"Distinct Musical Succes[illegible]

"Kansas City could not bu[illegible] honored by the presence of [illegible] Boston Grand Opera Company [illegible] Max Rabinoff. The distinct m[illegible] success achieved by this fine [illegible] of singers, sets the Boston co[illegible] apart in consideration of suc[illegible] cies in the United States. [illegible] commendable feature is [illegible] engagement is [illegible] gives every [illegible] hear [illegible] engage[illegible]

DEPARTMENT OF THE INTERIOR
BUREAU OF EDUCATION
WASHINGTON December 18, 1922.

Mr. Max Rabinoff,
250 West 57th Street,
New York City, N.Y.

Dear Mr. Rabinoff:

I have studied carefully your plan for establishing an American Institute of Operatic Art at Stony Point, N.Y. I believe that such an Institute will meet a long-felt want in the life of our American people. Industrial and commercial development has accepted our minds to the fine arts as but the ones in many ways enable us to develop the fine arts to such an extent that we have been unable to develop the fine arts in many of the countries of the old world.

Your plan appeals to me as an excellent means of giving America a National School of Music, dancing and kindred arts. The educational basis of your plan appears to be sound and thorough, beginning as it does with the study of music in the public schools. I do not think there may people who will find at first this as a bold, I have no doubt that conquers all that at Institute a reality opportunity to establish a type of music that will be worthy of the name "American" and acceptable to the best products of other nations.

I wish for you success in your endeavor and believe that you will have the cooperation of all those who are interested in the improvement of finer things in our Nation.

Cordially yours,

Jno. J. Tigert,
Commissioner.

THE WHITE HOUSE
WASHINGTON

My dear Mrs. Winter:

Your recent letter [illegible] for creating as a national [illegible] Institute of Operatic Art, [illegible] interest. Your own strong [illegible] of this institution, and of [illegible] would have gone very far to [illegible] character. Supplementing you[illegible] examination of some of the [illegible] music lovers and scholars who [illegible] I am glad to join them in the [illegible] hope that this project may re[illegible] support which I am convinced [illegible]

Most sincere[illegible]

Mrs. Thomas G. Winter,
2017 Dean Boulevard,
Minneapolis, Minn.

Herald Chicago

During the preceding seasons the co[illegible] symposium of high class grand opera, [illegible] attested by endless praise from press [illegible]

SUNDAY STAR, WASHINGTON, D. C., JANUARY 27, 1935.

American Art Is Indebted To Rabinoff, Opera Head

BY ALICE EVERSMAN.

THE memory of most of us will recall, without effort, difference in the standard of music, dancing and the theater in this country, between the time before what might be called the Russian invasion and the present period. The artistic life has been stimulated to a greater degree by the creative and colorful genius of the Slavic people than by that of any other nation, and the influence of their ideas has invaded every department of drama and music.

It is not generally remembered, however that our artists and artistically inclined public owe to Max Rabinoff not only the first knowledge of Russian art and Russian artists, but the benefit of his new discoveries, from year to year, besides being directed by his courageous enterprises into a finer appreciation of art values.

Opera is in danger of being shunted out of our musical planning, but if in the public's belief in its educational value could be half as strong as Max Rabinoff's, then the united arts of drama and music, which of Opera, would be welcomed in our midst.

Since the day when the lovely Pavlowa and her group of dancers appeared on our artistic horizon, the art of the dance has undergone a stimulation that still is evidenced in the quickened creativity of its representatives. When the magnificent dramatic singing of Chaliapin brought to this country by Mr. Rabinoff electrified the audiences of the Metropolitan Opera, the old, stiff art of the music drama was rendered obsolete with his drama was sweeping gesture. Choral singing was changed for all time, after first introduced the Ukrainian National Chorus, while his discovery and sponsoring of the great Russian colorists, Joseph Urban, Bakst, Anisfeldt and Benoist, revolutionized the art of stagecraft, enlarging its scope and acting as a spur to drama itself.

* * * *

IT WAS a great adventure when Mr. Rabinoff brought Pavlowa and the excellently-chooled Russian ballet to this country. It was a different art, concentrated upon by specialists for many years and developed with that aptitude that we have grown to associate with the Russians. Like the incorporations of all our beautiful dreams, from the realm of fairyland to our adult desires, Pavlowa burst on an astonished public, which responded with universal capitulation to her charms. Renewed interest in the dance swept over the country like a whirlwind, catching up young and middle aged to swell the growing number of its enthusiasts. Her grace and ethereal beauty, the poetry and fantasy that ran like a golden thread through each of her dance interpretations, and the freedom of bodily coordination were a revelation to the entire country.

Choral singing had been revolving in its narrow orbit until America heard the Ukrainian National Chorus. Nothing like it had been known before and perhaps never even dreamed of. The rich compass of the voices of these strangers, the exquisite fineness of nuance and the perfectly adjusted harmony of the various sections, more abundant than was in use here at that time, not only caught the fancy of the general public, but was a revelation to conductors and singers alike of undreamed-of possibilities. As nearly as can be done with the American voice timber, this new manner of singing and new literature have been incorporated into every choral group in the country and are directly responsible for the many fine singing units we posses today.

* * * *

A SIMILAR result followed the visit of Andreyeff's Balalaika Orchestra, another novel musical group, introduced to America by Mr. Rabinoff. When the skillful players of the Russian national instrument gave their programs on different sized instruments, ranging from violin tone to deepest bass, the gentle music of banjo and guitar, favored in university glee clubs, became a thing of the past. It is on record that 1,000 balalaikas were immediately sent out to the members of outstanding clubs and, if the members did not become expert players on this instrument, they had learned what to do with those with which they were more familiar.

But it is not alone for the importation of foreign artists that gratitude is due Mr. Rabinoff, although his courage in first recognizing the extraordinary talent of Galli-Curci and many other familiar names, first learned on his Boston opera programs, swells the list. He has worked for the musicians of his adopted country with ever a tender concern for the art-starved classes. In the days when any performance on that day was considered a sacrilege, Mr. Rabinoff inaugurated the first Sunday concerts ever given in this country, where those week days were crowded with work could find artistic relaxation, at little cost.

It was in Chicago that these Sunday concerts were started, now become universally popular. At that period Sunday meant an idle day for the working classes and more or less evil occupations the only pastime. Mr. Rabinoff leased the Auditorium Theater for a number of Sunday evenings, organized a philharmonic orchestra and gave symphony programs with a vocal and instrumental soloist for prices that ranged from 18 to 82 cents in subscription form.

The soloists presented during the series, many of them beginning their long American popularity on these Sunday nights, included such names as John McCormack, Tetrazini, Fanny Bloomfield Zeisler and Gogorza.

* * * *

FOR this theater, where the new concert venture drew increasing numbers of patrons, was organized the Chicago Grand Opera Co. by Mr. Rabinoff in 1908 and for many years it was a close rival of the Metropolitan in artistic production. After a period spent in Mexico City, where he was managing director of the National Opera House, he returned to become owner and director of the Boston Grand Opera Co., one of the most important companies in making opera, known from coast to coast with its end of the season's tours.

When estimating our present artistic status the name of Max Rabinoff stands out prominently in every undertaking that assisted in our growth. A man of vision, he was sure in his selection of what could bring new life and new ideas to a people he recognizes as being capable of assimilation.

A man of courage, he took the necessary risks in all his endeavors, sparing neither pains nor money to carry out his ideas.

A man of ideals, his love for art and his belief in the ultimate height to which art can rise in this country go hand in hand and spur him on to still another effort to arouse appreciation and co-operation from the people themselves.

For twenty-five years Max Rabinoff has indefatigably devoted himself to his idealistic task of popularizing the best in the musical arts without deviating from the highest critical standards.

To celebrate the Twenty-Fifth Anniversary of the beginning of his brilliant career, a gala operatic performance in his honour is planned by the artists he has created and the musicians he has benefited.

The Committee on arrangements has chosen one hundred distinguished persons who are familiar with his work to form an Honorary Committee that they may take this opportunity of signifying their appreciation.

Since few of us are fully aware of all the varied phases of his eventful career, it has been one of the pleasant tasks of the Committee to reprint within these pages a few of the country-wide editorial comments on the artistic achievements of Max Rabinoff.

HONORARY COMMITTEE

Benjamin L. Allen
Mr. and Mrs. Arthur Bergh
Meyer Bloomfield
Lucius Boomer
Dr. A. A. Brill
Dr. Harold G. Campbell
Howard Chandler Christy
Dr. Eugene A. Colligan
Dr. James Francis Cooke
Chester W. Cuthell
Joseph P. Day
Hon. Bernard S. Deutsch
Mrs. F. E. Drury
Henry J. Eckstein
Charles G. Eichel
Dr. Milton J. Ferguson
Prof. Irving Fisher
Dr. Arthur Fishberg
C. Pascal Franchot
Edwin S. Friendly
Daniel Frohman
Mrs. Felix Fuld
Dr. George H. Gartlan
George Gershwin
Leopold Godowsky
Nathan G. Goldberger
Dorothy Gordon
Dr. William A. Grady
Rev. John Haynes Holmes
John W. Hutchinson
Ralph Jonas
Horace Johnson
P. V. R. Key
Willard V. King
Baroness Katharine E. Von Klenner
A. Walter Kramer
Edwin G. Lauder, Jr.
George L. LeBlanc
Myer Lesser
Hon. Samuel Levy
Angus S. Macdonald
John Macrae
John Maieski
Dudley Field Malone
Hon. George Z. Medalie
Mrs. Harold V. Milligan
Dr. Henry Moskowitz
Hon. Paul Moss
V. H. Polachek
Hon. Louis S. Posner
Dr. Karl Reiland
Mrs. Stanley L. Richter
Dr. Frederick B. Robinson
George L. Schein
Dr. Joseph M. Sheehan
Cesare Sodero
Serge Soudeikine
William Rhinlander Stewart
Mrs. Lionel Sutro
S. Gregory Taylor
C. M. Tremaine
Amy Vanderbilt
Senator Robert F. Wagner
Allen Wardwell
George E. Warren
Joseph N. Weber
Frederick A. Willis
Mrs. William H. Woodin
Rudolph Wurlitzer

COMMITTEE ON ARRANGEMENTS

HOWARD CHANDLER CHRISTY
LEOPOLD GODOWSKY
DOROTHY GORDON
DANIEL FROHMAN
WILLARD V. KING
DUDLEY FIELD MALONE
DR. FREDERICK B. ROBINSON
WILLIAM RHINLANDER STEWART
AMY VANDERBILT
GEORGE E. WARREN

COLLEGE
PHE, N. Y.

AINIAN NATIONAL CHORUS
ecar College, made possible
udent, created a great deal
ers of ensemble, color and
reordinary. The type of
structive and fascinating

e unique work of the Chorus.

Sincerely yours,

S. Dickinson

AIN DEALER
quipment"

nd Opera Com-
llent equipment
production of
general director,
a man of high
stic sense. It has
musicians in its
f principals is a
ance of the per-
ery, costuming,
stage direction
ving little to be
e the perform-
and delightful.
anization to fill
d for dramatic
nance, to create
this country,
ous reasons de-
ter in a perma-
other sort of
."

January 7, 1924.

nforming me of the project
altution, the American
been received with such
reasion of concern in behalf
. Rabinoff's work for it,
vince me of its worthy
own endorsement by an
timonies from American
here looked into the matter,
expression of my earnest
ive the full measure of
thoroughly deserves.

y yours,

Examiner

ntry at large has had its first
the establishment of which is

The Seattle Daily Times

RUSSIAN DREAMER WHO BECAME OPERA DIRECTOR

Picturesque Career of Max Rabinoff, Who Has Worked Successfully Toward Making Grand Opera a National American Institution.

It has remained for a Russian dreamer, a man who came to this country as a boy, who has starved for his ide, who has worked day and night for the sake of bringing it to life, and who is today on the eve of seeing his lifelong dream about to be realized, to take the first real step in the direction of making grand opera a National American institution.

Few are the careers more romantic than that of Max Rabinoff, director of the Boston Grand Opera Company. No captain of industry who rose from a penniless beggar to the possession of untold millions can tell a more picturesque story of his life than the man who began his career as an impresario by arranging settlement concerts in Chicago and by giving music lessons to the poor children of the laboring districts.

To rise from obscurity within a period of ten years and become known as "the wizard of grand opera" is an achievement in these days of keen rivalry in art, as in other things. Rabinoff, the little man wh destiny ies of one of era compan Boston-Nat interesting ios. The fa ington th the Bost at Poli' 'Ga that h the east on a scale the tremendo. The

The opportunity to meet ists—and as he spoke five la fluently he had little dif gaining their friendship— the idea of putting one them forth on concert t he did successfully from

Subsequently he met parable Anna Pavlowa, markable success in m American tours is no the theatre. He then the field of the Russia in conjunction with offered Pavlowa an Russian dancers las largest receipts ev many of the theater coast.

From those in i relations with him his Boston-Natior Company is the p He nurses it wi tion and every pany would go t "the boss."

DEPARTMENT OF MUSIC
JAMES T. QUARLES

COLLEGE OF ARTS AND SCIENCES
CORNELL UNIVERSITY
ITHACA, NEW YORK

April Twelve
1 9 2 3

Mr. Max Rabinoff,
Pisk Building,
New York, N.Y.

Dear Mr. Rabinoff:-

I do not believe in superlatives. If I did, however, I fear that I should be tempted to use them in most extravagant fashion, regarding the concert given by the Ukrainian National Chorus at Cornell University February 23, 1923. The concert was satisfying from every point of view. The many touches of the exotic, the piquant freshness of the mass, the finesse and flexibility of the execution, the balance of the ensemble, the rich sonority of the choral unusual rhythmic combinations, the quaint freshness of oriental color, all of those things made the concert one of distinction and of unusual appeal. Such concerts have a great educational value for they bring to the consciousness of Western students an intimate realization of the emotional life and experience of a people rich in such qualities. A realization of the gifts of peoples other than our own broadens the outlook, and affords a basis for mutual understanding. I congratulate you on affording us such an opportunity of becoming acquainted with this unusual type of art.

Sincerely yours,

James T. Quarles

JTQ/r

San Francisco Chronicle

"The Rabinoff Theory"

"Max Rabinoff is, whether he likes to admit it or not, the legitimate spiritual son of Richard Wagner, for he believes that opera should be seen as well as heard, and that it is too much to ask for an audience tht it forget or ignore the testimony of its vision when i listens to music. In other words, Max Rabinoff doesn't believe in the fat Carmen, the aged soubrette, the Camille or the mature

Los Angeles Times

"MAX RABINOFF, THE GENIUS"

a stands a pretty good being included in future of the Boston Grand mpany which, braving the ic predictions of many pro- unched itself for a national gn on a scale never before ted. Max Rabinoff, the genius, 700,000 worth of scenery out e Boston Opera House, organ- a great orchestra of forty- t pieces, loaded great singers n a train and struck out across untry with the Pacific Coast as e far terminus—certainly a dar- ng adventure.

thus far it has succeeded. a fortune a day is required uct it. Already enough has arned to assure future trans- ental journeys of the im- e organization, though the to be included hereafter have been chosen finally. That de- ds upon the willingness with ich they support this season's terprise."

The Cincinnati Enquirer

"FAITH WAS KEPT WITH THE PUBLIC"

"Two performances by the Boston Company under the direction of Max Rabinoff, brought the opera season to a close yesterday in Music Hall. The attendance at both, was very gratifying.

The season which has just closed has been one of the most satisfac- tory Cincinnati has known in years. The programs were carried out as announced, without a change or a hitch. Faith was kept with

STATE OF UTAH
Executive Office
SALT LAKE CITY

Mr. Max Rabinoff, May 15, 1924.
Metropolitan Opera House Building,
New York City, N.Y.

My dear Mr.

It is a pleasure to state that the engagement of this Company here was regarded as one of the central events in the history of the City, - a City, by the way, that is noted for its discriminating taste in things musical.

Personally, I enjoyed the work of the Company to the fullest and while my judgment on the organization is no less professional, I have no hesitancy in stating that the engagement of the Company was a distinct feast for lovers of the opera and a substantial uplift to things musical in this city.

Cordially yours,

William Spry

San Antonio Express

UNIVERSAL PRAISE

"For several years various opera troupes have visited San Antonio at sundry times, but this season a serious attempt was made to have this city included in the regular grand opera circuits, and a grand opera committee was formed for this purpose. The committee brought the Boston Grand Opera Company here under the general-management of Max Rabinoff. The excellence of the voices and the

The Salt Lake Tribune

"Hundreds Were Turned Away"

"The Boston grand opera co-directed by Max Rabinoff, could not have hoped for a more enthusiastic reception than they received in Salt Lake. If any one doubted the ability of Utahns to appreciate art, he must have awakened to the error of his opinion after witnessing the enthusiasm of the big crowds at the three performances here.

At all three performances the Salt Lake Theatre was found to be too small to accommodate all who wished to purchase tickets.

People who are willing to buy one dollar seats and sit in the top gallery go because they appreciate art. They have no diamonds to show; no strings of pearls; no stylish new gowns to make their neighbors jealous. They are the people who should have comfortable seats at a moderate price to see such productions many of them missed Monday and Tuesday. It is not for the classes but for the masses that other cities have municipal auditoriums. When will Salt Lake follow suit?

The engagement of the Boston Grand Opera Company has succeeded in sowing the seed of discontent that will finally bring about this needed improvement. Then we will always be glad they came. Aside from the fact that the theatre was too small for such a big under- everything reflected to the

nces than those of the Boston
given to the American public.
t as to the merit of the organi-
tion.

cceeded, but it has been costly.
the country the Boston organi-
s more than it has earned thus
son and in future seasons can
ts sacrifices in the past. There
lent, of brains that constitutes
t it has not been in vain. The
ts arms for grand opera—arms
of the thing which in great
ed Art's highest attainments—
nument of modern civilization.

needs and its possibilities, than
s of intimate association with
ssession of no other impresario.
grand opera must rise or fall
entic and inspiring or spurious
rand opera not presented faith-
fail, that it is worse than no
the principles of the ensemble,
to distort.
work of the Boston company,
easure the idealism and courage
task in the light of public inter-
tic enterprises are a menace to
the masters, that the giving of
ed classes of people, upon whom
America must inevitably depend,
red America with the greatest

Better Opera"

Mr. Rabinoff is to be congratu-
d upon his well-equipped organ-
on, and we endorse emphatical-
e statement of on eof our vet-
ritics who said: "It is evident
Mr. Rabinoff is a good factor
field of American opera. His
ire is very i
tly full of no
s is large ar
agnitude."
that Boston
t a brief
tistic sta
success
era has
hat w
red i

ng were the features th
d the widest attention a
nothing but universal pra
work of the local commit
ax Rabinoff and his comp
elief is fully expressed
fter San Antonio will be
included in a grand ope

The Birmingham News
"A Remarkable Premiere"

"Now that the abundant enthusiasm of a remarkable operatic premiere has passed away and one hears public opinion, uninfluenced by the natural excitement of the moment quietly expressed, the dominant feeling regarding the appearance of the Boston Grand Opera Company here under the able direction of Mr. Max Rabinoff seems to be one of distinct satisfaction.

Mr. Rabinoff, whose dream it is to give us eventually Russian opera with Russian stars and chorus in the Slavic tongue, has taken successful preliminary steps by giving us familiar classics with superb vocal cast, artistic scenic effects and fine orchestral equipment, hence the past two seasons of trans-continental touring verified the noted impres-
rio's opinion that America's "Le
io musicale" is ready and soli-
accepting musical novel-
appreciation of the
edly sincere."

Boston Evening Transcript
"FEVER PITCH OF ENTHUSIASM"

"With colors flying and every jib set, the Rabinoff opera departed from Boston in a "blaze of glory," following a series of final performances that epitomized the many triumphs of its signally successful season. For four weeks and more this superb organization of singing actors spread a feast of inexhaustible delights for the artistic palates of Boston audiences, and public and press united in a paean of praise and a consonance of regret on the occasion of its departure. Short though the season was, it achieved much, for it ignited a spark that created a conflagration of public opinion from which, phoenix like, is destined to spring a revitalized and permanent opera. Henceforth the name of Rabinoff will symbolize high achievement to the minds and hearts of the Boston populace." The
as appropriately large at
ce and through-
thusiasm."
any, with a
ional character.
In a larger
portant, almost a commanding con-
deration — the visit is renewed
artists, musical direction, orchestr
rise-en-scene are on a stan
ren higher. The selection of
gs is of singular inter
nge and there is now n
eful anticipation an
certain prospect th
home under condi
ropolitan, in s
nce again
with the
pted Max Ra
$700,000 worth of s
Boston Opera House w
great orchestra of forty
ces, loaded great singers
ain and struck out acro
ith the Pacific Coast
minus—certainly a

Chicago Daily Tribune
SHATTERED ALL TRADITIONS"

The Boston Opera Company has
ttered all traditions. Under the
ction of Max Rabinoff for the
time in history a grand opera
pany of the highest class has
d the country and made money.
is means that at last grand
can be placed on sound com-
al basis in the United States,
o subsidy, municipal subven-
endowment from any group
ionaires is necessary, if the
ement of the company is in
hands, and by th
ign, Mr.
operatic

Columbus Evening
aside from the fa
was too small for s
taking everything
credit of its city and
chance of being included in
ineraries of the Boston
ra Company which, braving
mistic predictions of many pr
launched itself for a national
on a scale never before
Max Rabinoff, the genius,
0 worth of scenery
Opera House
orchestra
ded g
struck
Pacific
tain

The Washington Post
Better Opera We Could Hardly Have"

man is known by the company
eps. And it is not too much to
at a city is known by the
ompany it keeps, by the sup-
gives it, by the nature and
f its invitation to return.
ason the Russion impres-
Rabinoff, brought to
the Boston Grand Opera
a program of ex-

CLEVELAND NEW
Mr Rabinoff's organ
hen it returns nex
be an even stronger
on its previous
portant artists who
t last season have
and in addition
of new ones who
caliber equal or

ream has been
rganization na-
t would bring
st and west
that had not
The dream
ous dif-
iu-

PHILADELPHIA RECORD
"VERY SUCCESSFUL ENGAGEMENT"

"The very successful engagement which the Boston Grand Opera Company is filling at the Metropolitan Opera House raises the hope that some means may be found by which Philadelphia may again enjoy such music in the extent and variety to which it was long accustomed. Since the financial collapse of the Philadelphia-Chicago Com-
city of the season
oyed, the

4 de febrero
de 1923.

sted el esfuerzo -
to conocido con el
ianos". Nunca ha-
ese genero de es-
ndos ha dejado es
ya para intensi -
para perfeccionar
. La maestria con
ales ukranianas es
sido reconocida -
co llamó de nació -
ió la ternura y el
ones mexicanas con
ntivas. Las esti -
aba el maestro -
enían a darles un
brillo propio. La
pchar un arte en -
tuio, ha dejado -
tecimiento en el -
vidaremos en mu -
gos y de que nada
exicano que recibi-
estro Kochetz qui
rfeccionar nues-
gún conjunto co -
retaría de mi car
mplio apoyo.

para reiterarle
ptirme su afmo.

Portland Oregonian

May 20, 1916.

Mr. Max Rabinoff,
c/o Boston National Grand Opera Co.,
Metropolitan Opera House,
New York, New York.

Dear Sir:-

May I say to you that in my opinion the recent appearance of the Boston National Grand Opera Company in Portland marked the supreme artistic and musical achievement of the entire history of Portland. I have had the pleasure on occasion of hearing some of the operatic performances of the great American organizations in Eastern cities. It is a pleasure to note that in presenting several performances in this city the Boston Company outlived no detail that would give completeness to the respective productions and experience, therefore, with similar performances elsewhere was in every sense satisfactory. It was gratifying to observe, too, that the Portland public gave your organization a large patronage and that expectation, which was very high, was in no sense disappointed.

It seems to me that you have opened the way for future appearances of the Boston Company in Portland. I trust that you may be able to make at least an annual visit to the Pacific Coast.

Very truly yours,

Eugene Boyle

Atlanta Journal

THE TOLEDO MUSEUM OF ART
TOLEDO, OHIO

Mr. Max Rabinoff, Gen. Director,
Boston National Grand Opera Co.
Metropolitan Opera House Building,
New York, N.Y.

My dear Mr. Rabinoff:

The visit last season of the Boston National Grand Opera Company, while attracting to general admiration appreciation and this appreciation was in a great measure expressed by the large attendance at all performances, notwithstanding the fact that this city had enjoyed an unusual season of high class musical attractions.

I believe now that the city is large enough and progressive enough to adequately support the best musical attractions, and I am sure that all citizens will join in the wish that the Boston National Grand Opera Company exhibits shown the - being arranged for the forthcoming season. It will be - to the master works of the great composers could be brought - here to all the people of all the country. It will a - greatest factor in the intellectual and artistic d - country. Wishing you every success in your very - ing, I am

Very sincerely,

Chas. W. Ross
Director Toledo Museum of

Mr. Max Rabinoff,
Director General Grand Opera Company,
Metropolitan Opera House Building,
New York City.

Dear Mr. Rabinoff:

I must tell you how fine the performances recently given in San Francisco and Oakland by your organization were in the retrospect. I enjoyed them greatly at the time and I feel that the delightful lingers in my memory. It has been many a year since operatic productions of such all round excellence have been given in this vicinity. Usually if the singers are first-rate, the setting is cheap and tawdry and the ballet non-existent or a joke, but in your productions all are of even excellence. The report that the company is to return to California next year has therefore aroused a great deal of enthusiasm, and I prophesy that your second visit to this Coast will be even more successful than was your first.

Wishing you all success, I am

Yours very sincerely,

Wm. R. Dennis

Chairman Musical and Dramatic Committee
University of California

Max Rabinoff

A Temperament-Silhouette.

By P. K. Thomajan.

MAX RABINOFF is a cosmopolitan figure of genteel demeanour who has been at large in our midst since the turn of the century, accomplishing things of major cultural significance.

An erudite entrepreneur, he organized the Chicago Opera Company, owned and operated the Boston Opera Company. It was his pioneering spirit that introduced to these shores such sensations as Pavlowa, Mordkin and the Russian Ballet; Andreyeff's Balalaika Orchestra, the Czar's own, which revolutionized glee club music, and the Ukrainian National Chorus, that human symphony of blended tones, which widely influenced choral singing in this country.

This intrepid engineer of events revels in undertaking projects that try the scope of his powers. He is just as skilful in the field of diplomacy and finance as he is in the realm of music. In 1900 he organized the American-Russian Importing & Exporting Company, a huge combination to trade with Russia on a big scale. Now he is engaged in organizing a $200,000,000 bank to finance American exports to Europe. He it was who introduced the first Ford in Russia.

Astute and penetrating, he is a favourite in Washington and immediately contacts the White House by the mere reaching for a phone. During the war he was an expert on Russian affairs at the capitol. After the war, he was economic adviser and representative of several republics, formerly parts of Russia, invested with full power to make treaties.

The elusive and invincible Rabinoff has a way of alternating between his deals and ideals. One of his most ambitious ventures was the American Institute of Operatic and Allied Arts, which he founded at Stony Point-on-the-Hudson. Its purpose was to take promising musical talent from studios and conservatoires, test and select ability that proved itself unquestionable and then fit it for its proper career. A staff of twenty-five experts carefully classified aptitudes and directed their development by the most efficient methods without cost to the student. Rabinoff is made of the stuff of such schemes.

At 20 Max Rabinoff was one of the best-paid men of his age in the United States. In 1907 his income from selling pianos for The Kimball Company amounted to $23,000 a year. It is said that no one has ever sold as many pianos before or after him.

A piano prodigy at 5, surging impulses within goaded him to faraway shores to engage in far-flung ventures. So, he came alone to this country at the age of 12, and speedily commenced to make his way with indefatigable initiative. He has been all things from a tobacco stripper to an upholsterer. With pride he points to the fact that he was the youngest member on record of the defunct Knights of Labor and still holds his card. He has never worked for a salary, which may account for this Knight of Labor becoming a champion in the tournaments of industry. Since his early days, Max Rabinoff has been working 24½ hours a day—crowding the impossible into the possible.

This bundle of nerves is now at the helm of the Cosmopolitan Opera Association, which he founded. This non-profit organization that recently opened at the Hippodrome, has as its object the bringing of the best in opera to the masses and the ultimate establishment of municipal opera houses.

Mr. Rabinoff has precise opinions on opera. It is his belief that opera has lost its identity in New York. That people no longer go to hear opera but to hear an individual and it matters little to them what is sung. This system and tradition of over-accenting the individual, of exploiting a few labelled stars, causing a production to lapse into total darkness when stars are not present on the stage, runs counter to the Rabinoff theories.

His code of values stresses ensemble and *mise en scène*—the dramatic factors that gave the Moscow Art Theatre its vital, moving quality. To him, there must be sincerity in every element of an operatic composition to make it hold together and ring true. He feels that a cast made up of stars becomes a synthetic assemblage of names and voices that cannot be flexibly woven into the identity-obscuring requirements of a great performance.

In his technique of presenting opera, Mr. Rabinoff seeks to eliminate the element of the ponderous and the grotesque, to substitute portly characters with graceful figures, to re-design and re-stage scenes to please a visual-minded public, to create sensitive lighting effects, to have the chorus act as well as sing, to design mass-effects for this ensemble and to invent harmonious stage business that will fill in dull lulls and take up the slack in a form that has become flabby with the years. Only through such intuitive alertness to invisible demands can opera be made to supply the public with what it wants.

Max Rabinoff is one who finds himself driven to do beautiful things. He is a rare and happy blend of shrewdness that refuses to be too calculating. He is the type of creative organizer who does not milk matters but takes the cream of things and whips them into fluffy shapes with appetizing allure. Furthermore, he is geared to staging affairs on a grand operatic scale and has the knack of keying participants to a concert pitch that successfully drives them through to the mark.

An affable impressario with a quizzical gaze, he smiles at you across a desk piled high with correspondence, with an air of jocund ease. He speaks eight languages and his knowing look speaks another eight.

The Musician, October, 1934.

ECOLE D'ART DRAMATIQUE.

L'Ecole d'Art dramatique a pour objet en même temps que la preparation complète des personnes qui se destinent au Théâtre la diffusion de l'Art dramatique en Suisse française.

L'Ecole comprendra des cours professionnels et des cours d'amateurs. Les elèves amateurs ne seront pas admis aux cours professionnels.

Des causeries publiques sur des sujets litteraires ou dramatiques auront lieu tous les samedis, chaque mois un ecrivain etranger fera l'une de ces causeries.

Les elèves (des cours professionnels, particulièrement) se prepareront aux interpretations en public, en participant à des auditions, recitals ou representations, pour lesquels ils devront, quand la Direction le jugera necessaire, repeter en dehors des heures de cours.

Le cycle complet d'etudes s'etend sur trois annees.

L'annee scolaire 1924-25 comprendra un cours de 1re annee.
" " 1925-26 " des cours de 1re et de 2ème annee.
" " 1926-27 " " " " 1re 2ème et 3ème annee.

Les cours professionnels auront lieu trois soirs par semaine de : 20 à 22 heures (presence obligatoire à tous les cours).

Ecolage mensuel (tous les cours) ..... Fr. 20.--

Les cours d'amateurs auront lieu trois jours par semaine de : 16 à 19 heures. L'ecolage sera remplace par des carnets de 30 coupons de presence à Fr.50.-- le carnet. Ces carnets seront personnels et les coupons valables pour tous les cours et conferences.

(Ne pourront participer aux auditions que les elèves-amateurs suivant une heure par semaine, le cours de lecture dramatique, le cours de technique dramatique et le cours d'histoire de l'Art dramatique.)

ECOLE D'ART DRAMATIQUE.

L'Ecole d'Art dramatique a pour objet, en même temps que la préparation complète des personnes qui se destinent au théâtre, la diffusion de l'Art dramatique en Suisse Française.

L'Ecole comprendra des cours professionnels et des cours d'amateurs.

Les élèves amateurs ne seront pas admis aux cours professionnels.

Des conférences publiques sur des sujets littéraires ou dramatiques auront lieu dans les villes, chaque fois qu'un événement extraordinaire fera l'intérêt de ces conférences.

Les élèves (des cours professionnels, particulièrement) se produiront aux interprétations en public, en participant à des auditions, soit seuls ou en représentations pour lesquels ils devront, quand le Directeur le jugera nécessaire, rester en dehors des heures de cours.

Le cycle complet d'études s'étend sur trois années.

L'année scolaire 1924-25 comprendra un cours de 1re année.

" " 1925-26 " des cours de 1re et de 2ème année.

" " 1926-27 " " " " 1re 2ème et 3ème année.

Les cours professionnels auront lieu trois soirs par semaine de :

7 à 22 heures (présence obligatoire à tous les cours).

Scolage mensuel (tous les cours) ..... Fr. 20.—

Les cours d'amateurs auront lieu trois jours par semaine de :

15 à 19 heures. L'scolage sera remplacé par des cartes de 30 coupons de présence à Fr.50.— le carnet. Des carnets seront personnels et les coupons valables pour tous les cours et conférences.

Ils pourront participer aux auditions que les élèves-amateurs auront à donner par semaine, le cours de lecture dramatique, le cours de technique dramatique et le cours d'histoire de l'Art dramatique.)

Les cours suivants s'ouvriront fin Septembre 1924 :

Les origines et le développement de l'Art dramatique dans l'Antiquité.
Prof. Monsieur R.L. Piachaud.

Cours de lecture dramatique (comprenant entre autres des lectures dramatiques d'oeuvres grecques et latines).
Prof. Madame d'Assilva.

Cours de technique dramatique (improvisations mimées, individuelles et en groupes, imitations, caricatures, etc.).
Prof. Madame Carmen d'Assilva.

Cours de langue parlée et langue écrite (préparant le cours d'improvisation de IIme année).
Prof. Mademoiselle Y. de Saussure.

Exercices vocaux (pose de voix et chant en commun).
Prof. Monsieur Paul Boepplé.

Cours spécial pour étrangers (correction d'accent, articulation, etc.).
Prof. Madame Carmen d'Assilva et
Mademoiselle Y. de Saussure.

Cours de danse (figures élémentaires, révérences de cour, etc.)
Prof. Madame Missol.

Cours de gymnastique réservé aux élèves des cours professionnels.
(Méthode Hébert).

* * * *

Les cours de IIme et IIIme année seront publiés ultérieurement.

*
* *

Italie

Musiciens contemporains.

Tosti Francesco

~~Mascinelli~~ - ~~Mascheroni~~ - ~~Mantovani~~ -

Ferrari - Franchetti - Zanella -

Scontrino - Cilea - Perosi - Wolf -

Ferrari - Pizzetti - ~~Malipiero~~

(voir Encyclopédie Fasc. 29 I P.)

France

Ernest Guiraud - ~~Lenepveu~~ - Paladilhe - Poise - S. Rousseau

Coquard - ~~Lugini~~ - ~~Milan~~ -

168
225
40
433

aujourd'hui "vagtime"

Schoenberg N° 2 I mai 1923

Revue Musicale

RADIODIFFUSION 1938

L'état actuel de la Radio dans le Monde

par Arno HUTH

Nous avons essayé de faire ici le « point », de tracer à grands traits un tableau de la situation internationale radiophonique, telle qu'elle se présente à l'heure actuelle. Mais la radio est, pour citer une expression du sénateur Marconi, un « vaisseau qui marche à une vitesse formidable ». Il est donc nécessaire de suivre sa course heure par heure, d'observer son avance et cela non seulement dans ce pays, non seulement en Europe, mais dans le monde entier.

Suivre cette évolution, enregistrer les nouveaux progrès, c'est là le but de la chronique internationale, *que nous allons publier régulièrement. Désormais, nos lecteurs trouveront à cette place des renseignements précis, provenant de sources autorisées ou basés sur des documents officiels. De temps à autre, nous pensons résumer les informations relatives à tel ou tel point, ou traiter certaines questions d'un intérêt particulier.*

Cette chronique ne pouvait être confiée à des mains plus expertes que celles de M. Arno Huth, auteur du livre « La Radiodiffusion, puissance mondiale », véritable encyclopédie universelle qui a suscité le plus vif intérêt dans tous les milieux de la radio, non seulement par la puissance des chiffres et l'exactitude de la documentation, mais aussi par l'esprit qui l'anime.

Il y a cinquante ans, Heinrich Hertz découvre les ondes électriques. Il y en a quarante, Marconi les utilise pour la transmission des messages. En 1899, le premier radiogramme passe le Channel, — hommage du jeune savant au professeur Branly, son illustre précurseur, — en 1901, les signaux franchissent l'océan Atlantique.

A la radiotélégraphie se joint la radiotéléphonie et, après la guerre, la *radiodiffusion*. On a peine à croire que quinze années seulement nous séparent de cette période héroïque, où quelques hommes émerveillés prirent possession de ce nouveau royaume, où le directeur du poste était aussi le speaker, où les techniciens, promus chanteurs ou musiciens bénévoles, se produisirent au micro, où, souvent, un paquet de disques constitua le seul support du programme...

Qui, de ces pionniers et artisans de la radio pouvait prévoir l'essor de cette force neuve ? Aujourd'hui encore, nous ignorons ce que peuvent apporter les années à venir. Car chaque jour s'ouvrent, devant la radio conquérante, des domaines nouveaux.

Toutefois, une première étape est accomplie. La plupart des services ont célébré leur dixième anniversaire. Une certaine stabilisation est acquise, ce qui nous permet d'établir le bilan et de dresser un tableau de l'état actuel de la radio.

I. — Stations, studios, radio-centrales

Un réseau dense couvre les continents. Jour et nuit, des centaines, des milliers de stations diffusent paroles et musique à travers le monde.

En 1920, on débute en Amérique avec deux émetteurs ; en 1922, en Europe, avec sept postes. Quatre ans plus tard, l'effectif s'élève à 995, et, au début de 1938, à 2.238 stations, dont 268 à ondes courtes (1). Voici d'ailleurs quelle est leur répartition dans le monde :

Continents	Stations à Ondes longues et moyennes	Stations à Ondes courtes	Total
Afrique	21	11	32
Amérique du Nord et du Centre	997	109	1.106
Amérique du Sud	258	75	333
Asie	182 (2)	29	211
Europe (y compris U. R. S. S. et Turquie)	367	39	406
Océanie	145	5	150
TOTAL	1.970	268	2.238

(1) Cf. *Nomenclature des stations de radiodiffusion*, publiée par le Bureau de l'Union Internationale des Télécommunications, juin 1937, et Supplément n° 1, décembre 1937. — « *Broadcasting* » Yearbook-Number 1938, Washington. — Informations de l'U. I. R.

Dans l'empire de la Radio, les Etats-Unis d'Amérique, possédant à eux seuls 704 stations, forment la province principale. Suivent, mais de loin, l'Australie (avec 112 postes), le Mexique (105), le Canada (89), le Cuba (79), et l'Union Soviétique (75).

Le nombre des stations, cependant, n'est point le facteur essentiel. Non moins importante est la *puissance* dans l'antenne. Si, en 1925, un poste de 3 kw était considéré comme une véritable « vedette », en 1930, une station de 50 kw ne surprenait plus personne ; la puissance totale avait plus que triplé dans cette période, s'étant accrue de 1.055 à 3.247 kw. Bientôt, les 80, 100, 120 kw étaient dépassés ; aujourd'hui, on compte une centaine de postes à grande puissance, dont deux, Moscou-Komintern et Cincinnati WLW, de 500 kw chacun, trente-six de 100 à 220 kw, et soixante-huit de 50 à 100 kilowatts.

Le fait le plus significatif des dernières années est la victoire de la nouvelle technique des *ondes courtes*, progressant rapidement depuis la création du grand poste anglais à Daventry, en 1932. Actuellement, l' « Empire-Station » britannique, pour ne citer qu'un seul exemple, comprend six émetteurs, de 10 à 50 kw, avec vingt-cinq antennes dirigées, travaillant sur quinze longueurs d'ondes différentes. Souvent, déjà, sont construites des stations jumelles, avec dispositifs à la fois pour ondes moyennes et ondes courtes. Dans quelques pays américains, les stations à ondes courtes l'emportent : en Equateur, seize des vingt et un postes, et au Venezuela, quinze des vingt-cinq utilisent des fréquences supérieures à 6.000 kilocycles.

Plus de *cent stations nouvelles*, en construction ou en projet, seront en service avant la fin de 1939, dont huit d'une énergie de 100 à 150 kw. Notons, en particulier, les quatre grandes stations françaises : Poste National « Radio-Paris », de 150 kw ; Limoges-P.T.T., Bordeaux-P.T.T. et Radio-Colonial, de 100 kw. chacun. Les deux postes à ondes courtes de Schenectady seront renforcés à 100 kw chacun, une dizaine de grandes stations commerciales américaines vont atteindre 500 kw, dès que la Commission gouvernementale le leur permettra...

A la Radio s'unit la *Télévision*. Les Etats-Unis comptent déjà plus de vingt stations expérimentales ; les principales sont celles de Camden (R. C. A.), de New-York (N. B. C.), et de Philadelphie (Philco), ayant respectivement 30, 12 et 10 kw. Nombre d'émetteurs de télévision fonctionnent en Europe, à Paris comme à Londres, Berlin, Eindhoven, Moscou, Varsovie et Stockholm ; bientôt s'y joindront des stations à Rome et Milan, Prague, Leningrad, Tokio et les deux importants postes allemands, installés dans la montagne, sur le Brocken et le Feldberg.

Devant les exigences techniques, devant la nécessité de créer postes et réseaux, on négligea longtemps les problèmes de l'enregistrement, des studios et installations annexes. Mais l'extension continue du programme, en quantité comme en qualité, exigea un meilleur conditionnement et amena les exploitants à centraliser les services. Presque toutes les sociétés de radiodiffusion ont installé des *studios modernes*, conçus selon les besoins particuliers et appropriés dans leur grandeur et leur acoustique aux différents genres d'émission. New-York, Londres, Berlin, Rome, Prague et Lausanne ont vu s'élever d'imposantes *Maisons de la Radio*, symboles de la puissance des organisations radiophoniques ; Bruxelles, Vienne, Varsovie, Tokio et Osaka préparent l'inauguration de nouvelles et monumentales constructions.

Dans certains pays, la *radio-centrale* constitue un chaînon important de système radiophonique. Interposée entre la station émettrice et l'appareil récepteur individuel, elle sert de centre de réception et de redistribution par fil des programmes pour des milliers d'abonnés.

(2) Y compris les 22 stations des Indes Néerlandaises, travaillant sur ondes intermédiaires (67,11 — 196,08 mètres), et les 90 petites stations commerciales de la Chine, mais dont le service est interrompu en partie du fait de la guerre.

Les Pays-Bas, avec plus de 600 centrales et 376.000 abonnés (1) ; la Grande-Bretagne, avec 255.000 abonnés ; la Suisse, avec 71.000 abonnés ; puis l'Allemagne, la Hongrie et la Belgique ont ainsi adopté la *télédiffusion* (2). En Union Soviétique, plus de 7.000 radiocentrales affiliées au réseau émetteur, et liées pour la plupart aux clubs et lieux de réunion, desservent les trois quarts de l'auditoire entier ; souvent, la centrale opère non seulement comme service de redistribution, mais, pour certaines heures, également comme station locale de radiodiffusion.

II. — Organisation et financement

Comment subsiste et se développe cet organisme immense, la Radio ? Comment les deux mille stations sont-elles mises en service ? Par quels moyens couvrir les frais et réaliser les programmes ? La réponse à ces questions, la solution de ces problèmes diffèrent selon le tempérament des peuples, selon la structure politique et sociale des nations. De continent à continent, de pays à pays, la formule d'exploitation présente un autre aspect. Pourtant, trois principes élémentaires se sont imposés, conditionnant toute l'évolution et toute la formation du service :

1° *L'exploitation privée*, par des particuliers ou des sociétés commerciales ;

2° *L'exploitation par une société d'utilité publique*, placée sous le contrôle du gouvernement, mais jouissant, dans l'administration et les programmes, d'une certaine autonomie ;

3° *L'exploitation officielle*, par un ou plusieurs départements ministériels, gérant la radio en tant que service d'Etat.

La majorité des nations a adopté un de ces trois systèmes, dont les principaux tenants sont les Etats-Unis, l'Angleterre et l'Allemagne. Quelques pays, tels la Suède et la Suisse, la Roumanie et la Tchécoslovaquie, connaissent une séparation très nette entre le service technique et celui des programmes, le premier étant aux mains des P.T.T., le second confié à une société privée ou semi-officielle. La France et plusieurs pays d'outre-mer, conciliant les extrêmes, ont développé à la fois l'exploitation privée et l'exploitation officielle. Aux Pays-Bas, on pratique un régime spécial ; quelques grandes sociétés d'auditeurs, bien que contrôlées par l'Etat, y dirigent elles-mêmes toute l'exploitation, lui donnant souvent un caractère politique ou religieux.

Le principe d'organisation — répondant d'une façon ou d'une autre au problème vital : *indépendance ou contrôle* de la Radio — a exercé une telle influence qu'en Amérique et en Europe, l'évolution s'est produite dans un sens nettement opposé. A tel point, que nous parlons aujourd'hui d'un « *système américain* » et d'un « *système européen* ».

Le premier, reconnaissant à la radio les mêmes droits qu'à la presse, la considère comme une grande tribune publique, ouverte à tous les courants, à toutes les opinions. L'exploitation est libre, le gouvernement ne règle que la répartition des longueurs d'ondes et les conditions techniques ; ce sont les broadcasters eux-mêmes qui, soucieux d'éviter toute friction avec les pouvoirs publics, surveillent attentivement leurs programmes. En Europe, par contre, la radiodiffusion (comme d'ailleurs l'ensemble des services de radiocommunications) constitue presque partout un monopole d'Etat ; depuis toujours, le Gouvernement, invoquant la défense nationale et l'intérêt public, exerce un contrôle rigoureux.

Très tôt, un besoin impérieux de coopération se fit sentir dans les milieux des exploitants radiophoniques, désireux de régler d'une façon générale certaines questions techniques et juridiques. Ainsi, neuf sociétés ont formé, en 1925, l'*Union Internationale de Radiodiffusion* (*U.I.R.*). Créée pour remédier à une crise d'ordre technique, due aux interférences entre les stations des divers pays, celle-ci a vite débordé sa tâche. Actuellement, l'U.I.R. est une très grande et très puissante organisation, groupant 53 sociétés officielles, semi-officielles ou privées, propriétaires de 600 stations environ, d'une puissance totale de plus de 10.000 kilowatts. Centre de recherches et d'études, l'expert consultatif pour les Administrations des P.T.T. et promoteur des échanges internationaux, elle est un élément décisif pour l'évolution radiophonique. Et, se modelant sur elle, les associations radiophoniques des pays de l'Amérique du Sud ont institué, en 1934, une organisation semblable, l'Union Sudamericaine de Radiodiffusion (U.S.A.R.D.), chargée d'éclaircir la situation radiophonique, souvent confuse et troublée dans ce continent.

La formule d'exploitation décide, pour une large part, du *régime financier*. La *publicité*, la « vente du temps », est la grande ressource des stations privées. La *taxe de licence* (droit d'écoute), les taxes sur la production-vente du matériel électrique et d'autres impôts alimentent les services officiel ou semi-officiel, qui, cependant, ne dédaignent pas toujours l'apport de la réclame. Par des *contributions volontaires*, les auditeurs soutiennent l'ensemble du service radiophonique hollandais. S'y ajoutent parfois, comme appoint fort appréciable, les recettes des *publications* que certains organismes éditent eux-mêmes, journaux de programmes, annuaires, brochures préparatoires aux cours radiophoniques, livrets d'opéras ou textes de conférences.

Les revenus de la radio sont, dans l'un ou l'autre cas, fort élevés. Quelques chiffres : la publicité valut, en 1937, aux broadcasters des Etats-Unis plus de 140 millions de dollars ; dans le même temps, la taxe de licence a produit, en Allemagne, environ 200 millions de marks (1), en Grande-Bretagne 4.100.000 livres, et en France plus de 200 millions de francs. Les contributions volontaires des sociétés hollandaises procurent également un rapport considérable ; l'A.V.R.O. à elle seule a recueilli (en 1936) 606.000 florins. Le journal de cette organisation donna 764.000 florins, tandis que les publications de la B. B. C. augmentèrent l'encaisse de 442.000 livres, soit 14,97 % du revenu total.

Capitaux énormes, certes, mais de telles sommes sont nécessaires pour couvrir la multitude des frais d'exploitation : administration, salaires du personnel, entretien des stations et studios, service des programmes, sans parler des mille et une petites dépenses diverses. Le budget annuel d'une grande société radiophonique, avec un réseau de 15 à 20 stations, se chiffre, au minimum, de 100 à 150 millions de francs ; un petit pays avec 5 à 8 postes ne s'en tire guère à moins de 25 à 50 millions de francs. L'extension des réseaux, la construction de puissantes stations et de studios, et surtout l'introduction de la télévision, fort onéreuse, augmentent les charges dans une proportion redoutable.

III. — Formation du programme

L'accroissement des moyens techniques et financiers développa, avec les possibilités, les objectifs et les tâches de la radio. De plus en plus, elle devint un instrument politique, culturel et pédagogique ; de plus en plus s'enrichit le programme embrassant tous les domaines de la vie. Sa composition est conditionnée, dans une forte mesure par celle de l'auditoire qui est lui-même partagé, selon ses préférences entre le sérieux et le léger, et divisé selon les traditions, la culture, la langue et la profession.

Tendances nationales et régionales, divergences linguistiques, nécessités d'une propagande nationale et culturelle ont fortement influencé l'activité radiophonique, et conduit à l'institution de « programmes alternatifs » (2) et des émissions destinées aux colonies ou à l'étranger. Tout cela complique gravement le service, entraîne des frais considérables et multiplie les heures d'émission. Ainsi, les stations soviétiques, diffusant en 62 langues différentes, assurent annuellement 110.000 heures ; les postes britanniques ont réalisé (en 1937) 100.000 heures, dont 23.779 réservées aux programmes à destination de l'Empire et 1.619 aux émissions télévisuelles.

Partout, la *musique* tient une place prédominante, se réservant plus de la moitié des émissions, et parfois même jusqu'à 70 %

(1) A la date du 1er janvier 1938.

(2) Ou « radiodistribution », comme on se plaît à dire en France ; plus heureuse que cette expression, peu précise, nous paraît « câblodiffusion », proposée par le Bureau de l'Union Internationale des Télécommunications.

(1) Les chiffres précis ne sont pas publiés.

(2) Diffusés simultanément pour la même région par deux ou plusieurs émetteurs.

des programmes. Seul le Japon (consacrant au total un tiers du programme aux divertissements) n'offre que 10 % d'émissions musicales. Le *disque*, devenu un élément important, fournit, en général, de 8 à 10 % des programmes. Certaines sociétés, notamment en France et en Amérique du Sud, dépassent la moyenne. En revanche, la radio danoise limite les émissions de musique enregistrée à 1,5 % (69 heures durant l'exercice 1935/1936 !) ; la National Broadcasting Company s'est toujours refusée à l'emploi des disques.

Les *émissions littéraires* tiennent rarement plus de 4 à 6 % ; mais souvent, elles s'imposent de par leur haute qualité. Il faut reconnaître tant de beaux efforts pour la création d'un nouvel art radiophonique et le très vif intérêt que rencontre, en France comme ailleurs, le radio-théâtre et notamment le radio-drame.

La part des *conférences* varie grandement dans les divers pays ; ici, elle est fort réduite comme en Argentine (3,5 %) et en Italie (4,9 %), là, très considérable comme dans les Etats baltes (20 % en Lettonie, 24 % en Lithuanie) (1).

Le service d'*information*, allant du simple communiqué au journal parlé et au grand reportage actuel et sportif, revêt une importance toujours croissante. Souvent, il occupe déjà un cinquième du programme ; mais il est des pays, comme l'Italie et le Japon, où il atteint 30 %.

Les tendances politiques influencent de plus en plus la formation du programme. Dès les débuts, l'Union soviétique a compris les possibilités immenses d'une propagande par radio ; aujourd'hui, rivalisant en cela avec les stations russes, les émetteurs allemands et italiens constituent de massifs instruments de propagande national-socialiste ou fasciste. Presque partout, la radio se met au service de la culture nationale, et s'efforce d'assister et de favoriser la production, les artistes et les institutions artistiques du pays.

Mais à ces tendances, toujours plus prononcées, s'oppose la ferme volonté d'une entente internationale : l'*échange de programmes*, qui en est la preuve, est devenu une institution permanente. En 1930, on comptait 447 relais internationaux, et cinq ans plus tard, 1.354, dont plus de la moitié offerts par l'intermédiaire de l'Office de l'U.I.R., à Genève. Depuis longtemps, les grandes compagnies américaines ont leurs représentants attitrés en Europe et en Asie, chargés d'organiser la transmission aux Etats-Unis de tout programme intéressant. En 1936, le Columbia Broadcasting System a ainsi relayé 296 émissions provenant de 20 Etats étrangers, et la National Broadcasting Company, 487 programmes fournis de 45 pays !

IV. — Le public de la radio

La marque la plus sûre de l'évolution et du succès de la radio, c'est la croissance de l'*auditoire*. Une poignée d'amateurs suivait, attentive et enthousiaste, les premières émissions. Quelques mois après l'introduction de la radio, dans chaque pays ce petit cercle devenait une grande famille, comptant ses membres par dizaines, par centaines de milliers. Au début de 1938, il y a dans le monde environ 72 *millions d'appareils récepteurs* autorisés (2). Les licences et estimations valables (il ne manque plus que quelques précisions) donnent pour les divers continents les chiffres suivants :

Europe (y compris l'U. R. S. S.)	35.475.000
Amérique du Nord et du Centre	28.661.000
Amérique du Sud	1.834.000
Afrique	420.000
Asie	4.204.000
Océanie	1.341.000
TOTAL	71.935.000

En tête se trouvent les Etats-Unis avec environ 26 millions de « radio-familles », sans compter les 5 millions d'appareils insta 'és dans les autos. Suivent l'Allemagne, avec 9.087.454 licences (dont 582.560 gratuites), la Grande-Bretagne, avec 8.479.500 (dont 48.500 offertes à des aveugles), l'Union soviétique, avec 4 millions 1/2 (1) et la France, avec 4.163.692 (dont 64.088 exonérées). Le Japon atteint 3.402.489 appareils, le Canada deux millions ; la Belgique, les Pays-Bas, la Suède, la Tchécoslovaquie, l'Argentine et l'Australie enregistrent plus d'un million de licences.

Le chiffre seul des récepteurs, cependant, ne nous fait guère saisir l'importance de la radio pour une certaine nation. Ce qui est essentiel, c'est la *densité* des auditeurs. Pendant quatorze ans, de 1922 à 1936, le Danemark, pays radiophonique, s'il en fût jamais, tint ainsi la première place au monde, dépassant de loin les plus grands pays. Aujourd'hui encore, il occupe la seconde place, ayant cédé la première aux Etats-Unis, comptant (en 1937) 189 appareils pour 1.000 habitants. Vient ensuite, comme nous l'avons dit, le Danemark avec 176 pour mille, puis la Grande-Bretagne 171, la Suède 151, la Nouvelle-Zélande 146, l'Australie 131, le Hawaï 130, le Canada et l'Allemagne 122, les Pays-Bas 118, la Suisse 114, 77 appareils pour mille habitants).

Tablant, en général, sur quatre personnes par récepteur et ajoutant environ 5 millions d'appareils clandestins, on estime que, présentement, dix-sept ans après la naissance de la radiodiffusion, plus de 300 *millions d'auditeurs sont aux écoutes*.

La radiodiffusion, mieux qu'un instrument technique et plus qu'une puissante organisation mondiale, constitue aujourd'hui un facteur politique, économique et culturel de la plus extrême importance. Son influence, pour le bien ou le mal, est presque illimitée : son appel émeut les masses, capable de les apaiser ou de les exciter. Par milliers, des messages précieux sont diffusés par radio, signaux horaires, météo, informations sur les conditions de la route, conseils et avertissements lors des tempêtes ou catastrophes. La radio assiste la police, poursuit les criminels et recherche les disparus, apporte une aide lors des incidents. Au service des institutions de bienfaisance ou œuvres humanitaires, elle soulage les souffrances des pauvres et des malades ; par l'annonce des places vacantes, elle combat le chômage. Employant elle-même une armée de techniciens, d'artistes et de collaborateurs, elle stimule, d'une façon directe ou indirecte, d'autres industries qui, à leur tour, donnent du travail à des milliers de spécialistes et d'ouvriers.

La radio constitue aussi un excellent moyen d'éducation, dont on use de plus en plus, notamment sous forme de la radio scolaire, du service agricole ou des émissions professionnelles. Si l'on voulait bien la comprendre, elle pourrait être un mécène unique de tout art de valeur, propre à influencer une production nouvelle et à créer, dans les domaines musical et littéraire, des formes originales et radiogéniques.

La mission la plus importante et la plus noble de la radio reste cependant et restera toujours, de travailler au rapprochement et à la compréhension mutuelle des peuples, de servir la paix !

(1) Chiffres de l'exercice 1935.

(2) Diagrammes de l'Office International de Radiodiffusion ; « Broadcasting », Yearbook-Number 1938.

(1) Les statistiques définitives font encore défaut.

Le Salon de la Photo et du Cinéma

(Suite) (1)

Les nouveaux projecteurs

On peut distinguer parmi les projecteurs pour films étroits deux catégories de modèles. Les premiers, destinés presque exclusivement aux amateurs, sont de formats 8 mm ou 9,5 mm, et plus ou moins perfectionnés ; ils sont presque toujours muets.

Les autres appareils, de format 16 mm, peuvent convenir à l'amateur averti comme à l'enseignement et une nouvelle catégorie commence à faire son apparition ; c'est celle des appareils de 16 mm. pour *la projection sur grand écran* et, bien entendu, tous sonores.

Les appareils simples destinés aux amateurs, en 8 mm ou en 9 mm 5, sont équipés exclusivement avec des lampes à incandescence, de l'ordre de 200 à 500 watts, au maximum, et l'on peut seulement signaler quelques modifications de détail offrant pourtant un certain intérêt pratique, et même technique. C'est ainsi que dans un appareil de 16 mm du type bi-film *l'obturateur* comporte à volonté deux ou quatre pales, ce qui permet d'augmenter la luminosité suivant la cadence adoptée.

Pour projeter un film dans une grande salle avec un grand recul, on n'a pas à craindre de scintillement, et l'obturateur à deux pales suffit. Pour la projection dans une petite salle, au contraire, il est indispensable d'avoir une image très fixe, par suite du rapprochement des spectateurs. Une luminosité moins grande peut être admise, et on emploie les quatre pales.

Le changement du nombre de pales est obtenu en découvrant une petite fenêtre, et en amenant l'obturateur sur un déclic qui bloque à 2 ou 4 obturations. Avec 4 pales, on peut, d'ailleurs, obtenir aussi une projection sans scintillement à une cadence de 12 images-seconde, seulement, ce qui permet de réaliser une économie appréciable, sans trop grand inconvénient pour la qualité, à condition, bien entendu, de choisir le sujet à filmer.

Une autre nouveauté à signaler dans les projecteurs à plusieurs formats, réside dans le réglage possible du condensateur et de la lampe, suivant le format utilisé ; on peut ainsi réaliser un rendement lumineux constant, quel que soit le format.

Parmi les projecteurs à plusieurs formats, signalons un modèle assez original comportant un socle formant bâti avec moteur et soufflerie, sur lequel on peut fixer très rapidement des blocs interchangeables permettant d'utiliser les films de tous les formats, et de projeter des vues fixes jusqu'à 5 × 5 cm, ou même d'effectuer le tirage des copies. Ce modèle est équipé avec une lampe haute tension de 200 watts, ou bien, pour les projections sur écran plus grand, avec une lampe à bas voltage de plus haut rendement.

Le projecteur sonore de 9,5 mm n'a guère varié, mais les modèles 16 mm sonores de grande exploitation constituent, comme nous venons de le noter, la nouveauté essentielle de cette exposition.

(1) Voir *Machines Parlantes*, N° 220.

Pour assurer une projection dans une salle, sur un écran de 4 à 6 mètres de base, l'éclairage par lampe à incandescence ne suffit plus, en raison de la composition de la lumière et du rendement insuffisant de la puissance lumineuse. Il faut alors avoir recours *à l'arc électrique*, comme dans les appareils standard.

Nous trouvons donc maintenant des projecteurs sonores de 16 mm, à lampe à arc de 15-25 ampères, à charbons horizontaux. Un nouveau modèle, encore plus puissant, à arc de 30-50 ampères, vient même d'être réalisé ; il constitue un véritable appareil d'exploitation, assurant une excellente projection sur un écran de 6 à 7 mètres de base, avec une puissance sonore modulée correspondante de l'ordre de 20 watts, obtenue par un amplificateur spécial, ou un amplificateur de cabine.

Le film étroit est constitué avec un support en acétate de cellulose, matière pratiquement ininflammable, mais moins plastique et plus cassante que le celluloïd. Le problème du refroidissement devient donc essentiel, étant donné surtout l'éclairement intense d'une très faible surface. Il est obtenu à l'aide d'une turbine actionnée par un moteur séparé, et le courant d'air est dirigé exactement sur le film par une buse, de manière à intensifier encore son action.

Une nouvelle source lumineuse à grande puissance pourra-t-elle, cependant, être utilisée bientôt à la place de l'arc ? Pour la première fois, on voit apparaître pratiquement sur un modèle de projecteur 16 mm *la lampe à vapeur de mercure à surpression*.

Sous un très faible volume, cette lampe permet d'assurer une lumière froide très puissante, riche en rayons bleus, et plus voisine de la lumière du jour que celle des lampes à incandescence. Grâce à son fonctionnement sous l'eau, elle n'émet qu'une quantité infime de rayons calorifiques, et il n'est donc plus besoin d'étudier un système de refroidissement spécial.

La lampe est introduite latéralement dans la lanterne de l'appareil ordinaire ; la boîte d'alimentation placée au pied du projecteur comprend les transformateurs spéciaux, une pompe et un réservoir d'eau de refroidissement, de capacité suffisante pour deux heures de projection ininterrompue.

Le retard d'amorçage n'est plus que de deux secondes au lieu de 5 minutes, et le flux lumineux par watt est passé de 33 à 58.

On peut donc fonder beaucoup d'espoirs sur ce nouveau mode d'éclairage qui pourrait être adapté aisément aux projecteurs déjà en service, et permettrait ainsi d'employer un plus grand nombre d'appareils de format réduit pour la projection sur grand écran.

P. H.

Menschengeschlechts, der schließlich auf allen Gebieten des menschlichen Wissens eine nie wieder erreichte Höhe, in den Künsten eine ungeahnte Harmonie und Schönheit hervorzauberte.

188 Abbildungen von Tempeln, Statuen, Vasen, Gemälden, Bronzen und Landschaften in hervorragender Wiedergabe vermitteln einen Querschnitt durch die gesamte griechische Kunst. Der Leser besitzt daher in einem Band zu einem erstaunlich billigen Preis die grundlegende griechische Kultur- und Kunstgeschichte. Der Band wird als schönstes Geschenkwerk allen Gebildeten, auch der studierenden Jugend, willkommen sein.

ILLUSTRIERTE ARETZ-STANDARD-WERKE

In gleicher Ausstattung erscheint:

EDUARD GIBBON

DER UNTERGANG DES RÖMISCHEN WELTREICHES

1000 Seiten Umfang. 150 Abbildungen auf Tafeln in Tiefdruck. Ganzleinen RM 4·80

Diese großartige Schilderung der römischen Herrschaft am Ausgang des ersten nachchristlichen Jahrhunderts bis in die Zeit des Untergangs des römischen Reiches gehört wegen ihrer unglaublichen Materialfülle und der Anschaulichkeit der Darstellung zu den wirklich unvergänglichen Werken der historischen Literatur, auf der alle späteren Werke fußen. Es gibt kaum einen Gegenstand, der so interessant ist als das Phänomen des Verfalls und Untergangs des größten Reiches der Geschichte. Die Ausgabe erscheint zum ersten Mal reich illustriert.

JOH. GUST. DROYSEN

DAS WELTREICH ALEXANDERS DES GROSSEN

700 Seiten Umfang. 150 Abbildungen auf Tafeln in Tiefdruck. Ganzleinen RM 4·80

Dieses Werk des großen deutschen Historikers schildert in faszinierender Weise das märchenhafte Schicksal eines der größten Genies der Weltgeschichte. Leben und Taten des eroberungslustigen Feldherrn werden zu einer plastischen Gesamtdarstellung, die in gleicher Weise die Mißstände der Feldzüge als die üppige Pracht orientalischer Feste zeigt. Europa, Afrika und Asien sind der Schauplatz dieses Werkes, das sich zu einer Kulturgeschichte der antiken Welt weitet. Ein ausgewähltes Illustrationsmaterial ergänzt die meisterhafte Darstellung.

PAUL ARETZ-VERLAG / BERLIN · WIEN
BERNINA-VERLAG A. G. / OLTEN / SCHWEIZ

JACOB BURCKHARDT

KULTURGESCHICHTE GRIECHENLANDS

ILLUSTRIERTE ARETZ

JACOB BURCKHARDT

KULTURGESCHICHTE GRIECHENLANDS

STANDARD WERKE

INHALT:

I. Staat und Nation. – II. Religion und Kultus. – III. Kunst und Wissenschaft. – IV. Der hellenische Mensch in seiner zeitlichen Entwicklung.

*

Jacob Burckhardts „Griechische Kulturgeschichte" ist unbestritten das erschöpfendste Werk auf diesem Gebiet und aus der Weltliteratur nicht mehr wegzudenken, beruht doch die ganze europäische Bildung auf der griechischen Kultur. Von Urbeginn an, ausgehend vom griechischen Mythus, schildert Burckhardt die Entstehung dieses unvergleichlichen Frühlings in der Geschichte des

Photo by Leon Elzin, New York

WALTER GIESEKING

Pianist

Returns for His Twelfth American Tour in January

Examinations for Fellowships carrying free tuition in the

JUILLIARD GRADUATE SCHOOL

Fellowships will be awarded in:

VOICE
PIANO
VIOLIN
VIOLA
'CELLO
COMPOSITION
CONDUCTING

REQUIREMENTS FOR ENTRANCE TO THE EXAMINATIONS

1. Applicants should be of American or Canadian citizenship, or they must have applied for American citizenship and secured first papers.
2. Applicants should have graduated from high school, or from an equivalent school.
3. Applicants should be endorsed by their teachers and schools.
4. Applicants should furnish evidence of marked talent.
5. Applicants should be over sixteen years of age and under twenty-five, with the following exceptions:
   (a) Men singers may be between the ages of 16 and 30.
   (b) Applicants in Composition may be between the ages of 16 and 30.
   (c) Applicants in Conducting may be between the ages of 16 and 30.

The Fellowship examinations will be held in New York City between September 21 and October 5, 1939. Applications must reach the school before July 1, 1939.

Juilliard Scholarships in Orchestral Instruments will be awarded for study in The Institute of Musical Art of The Juilliard School of Music.

For further information address

THE JUILLIARD GRADUATE SCHOOL

130 Claremont Avenue New York City

Broadcasting Orchestras Maintain Imposing Schedule

In addition to the local orchestras in New York, the three broadcasting chains provide much orchestral fare a large part of which originates in the metropolitan section.

A feature of NBC's programs is the weekly Radio City Music Hall Symphony, conducted by Erno Rapee, which is heard at noon on Sundays. This ensemble, according to the conductor, has a record of 370 consecutive concerts during which it has given the seven Sibelius symphonies, twenty-two operas, the nine Beethoven symphonies, a Ravel Memorial program, the first air performance of Zador's opera Columbus, Bartok's Rhapsodie for piano and orchestra, Kodaly's Psalmus Hungaricus and Hari Janos and numerous other scores.

Other NBC orchestras, including the NBC Symphony, presided over by Arturo Toscanini, Desire Defauw, Bernardino Molinari and Bruno Walter are:

NBC Orchestras

Sundays: 2:00-2:30 p.m. (WEAF)—NBC String Symphony, Dr. Frank Black conducting. 6:00-7:00 p.m. (WJZ)—New Friends of Music Orchestra, Fritz Stiedry conducting (Nov. 19-Dec. 3, 17).

Mondays: 2:30-3:00 p.m. (WJZ)—Rochester Civic Orchestra, Guy Fraser Harrison conducting (Oct. 16-Apr. 22). 8:30-9:00 p.m. (WEAF—Firestone Symphony Orchestra, Alfred Wallen-

ARTURO TOSCANINI conducts the NBC Symphony Orchestra.

with Curtis Institute, Alexander von Kreisler, Alfred Wallenstein, with Genevieve Rowe

New York Recital Roster Presents Novel Features

Rachmaninoff, Schumann, Serkin, Pauly, Kiepura, Rubinstein Appear—Yves Tinayre in Rare Music—Debut of Dorothy Maynor, Negro Soprano, Creates Stir — Balokovic Assisted by Stradivarius Quartet—Spalding Plays Own Sonata

The New York recital season gathered momentum in the fortnight between Nov. 6 and 20. In addition to crowding the concert halls in the pre-Thanksgiving period, the host of familiar and new musical figures offered not a few programs containing unusual historical and musical interest.

Among the notables in various spheres of musical endeavor who returned were Sergei Rachmaninoff, presenting a generous number of his own works for the piano; Albert Spalding, who offered the premiere of his own new Violin Sonata, and Rudolf Serkin, in a four-composer keyboard list of strong interest. Elisabeth Schumann returned to sing Schubert and Strauss Lieder to a devoted following. Rose Pauly foresook music drama for the nonce to appear in her first New York recital. An unusual benefit concert was that for Polish relief, which united the art of Jan Kiepura, tenor, and Artur Rubinstein, pianist, of that nation.

Jan Peerce, tenor, known for his work in radio, at the Radio City Music Hall and elsewhere, gave his first New York recital. Katherine Bacon continued her series of all the Beethoven piano sonatas. Zlatko Balokovic, violinist, gave an outstanding program, assisted by the Stradivarius Quartet and Helmut Baerwald, also Andrew Haigh and Ida Deck in a duo list, Frederick Summers, Jerome Rappaport, and Rosalyn Tureck; the violinists, Orrea Pernel, Yoryis Yakalis (in debut), and Roman Totenberg.

Ralph Kirkpatrick, harpsichordist, and associate artists began a series of recitals of older music in Carnegie Chamber Hall. William Primrose and the Budapest Quartet played again in the New Friends of Music concerts, which also included the Philharmonic-Symphony Quartet and other performers.

Ida Deck and Andrew Haigh in 2-Piano List

The duo-pianists, Ida Deck and Andrew Haigh, heard in New York previously, appeared in recital in Town Hall on the afternoon of Nov. 6. Offering a program of familiar music, their readings were marked by sincerity and sound musical taste. The program consisted of the Bach Prelude and Fugue in G major,

highest qualifications of the pianist—the interpreting mind as well as mechanical mastery. These Miss Bacon provided in notable measure in a list which stressed particularly the latter facet of her art. The audience was serious and appreciative.

Jan Peerce in Recital Bow

There is no question that Jan Peerce has one of the outstanding tenor voices, and that he knows how to use it with art

Yoryis Yakalis in Debut

Carnegie Hall on Nov. 8 housed a "sonata recital" by Yoryis Yakalis, young Greek-American violinist, from Peabody, Mass., who studied in Boston and in Paris with Thibaud, partnered at the keyboard by Leo Litwin, pianist. The former was making a New York debut, and some evidences of nervousness were noticeable in his work. Mr. Yakalis played fluently in sonatas by Geminiani (A major), Mozart (K. 301) and Beethoven, (op. 12, No. 1) and a Schubert sonatine (op. 137, No. 1). But his intonation was not always impeccable and there was occasional lack of unanimity between the violin and piano. Mr. Litwin was a seasoned collaborator, his very firmness of delivery tending sometimes to overbal-

VERS LA STANDARDISATION INTERNATIONALE DU DIAPASON DE CONCERT

Nous avons signalé sous ce titre, dans notre dernier numéro, les efforts accomplis actuellement en Angleterre pour fixer enfin définitivement la valeur du diapason.

A cette occasion, M. Dumont, vice-président de la Chambre syndicale des facteurs d'instruments de musique, et président du groupe des instruments à vent, nous écrit pour nous signaler qu'en réalité c'est la France qui, la première, a placé cette question sur le plan international en 1937.

La première initiative en revient à M. Rabaud, l'éminent directeur du Conservatoire National de Musique et de Déclamation, qui, dès le début de 1933, avait posé ce problème au Comité de coopération intellectuelle avec l'espoir que celui-ci en saisirait la Société des Nations dans le courant de 1934.

Pour des raisons qu'il serait trop long d'énumérer, cette procédure ne put être suivie, mais, lorsqu'au début de 1937, l'A.F.NOR. (Association Française de Normalisation) décida d'ouvrir une section de normalisation acoustique, M. Rabaud revint à la charge et fut le premier à saisir cet organisme d'une demande de réglementation internationale du diapason.

Le 19 mars 1937 eut lieu au siège de l'A.F.NOR., à la Chambre de Commerce de Paris, une première réunion présidée par M. Rabaud, qui comprenait les membres suivants : MM. Chavasse, commandant Dupont, Augustin Dumont, Maurice Emmanuel, Florent, Guichard, Lecorbeiller, Vuillermoz.

Un premier échange de vues eut lieu entre ces différentes personnalités et un échange de correspondance internationale assez long fut engagé pour étudier l'état de la question dans les différents pays.

Entre temps, en juin 1937, une Conférence internationale d'acoustique (la première du genre, d'ailleurs), s'était réunie à Paris, groupant à peu près tous les pays civilisés.

M. Rabaud avait demandé l'inscription à cette Conférence de la Normalisation du Diapason.

Il n'a pas été suivi parce que cette question n'avait pas été suffisamment préparée par les acousticiens et les facteurs d'instruments de musique de chaque pays.

De l'enquête poursuivie par l'A.F.NOR., il résulte que les différents pays se divisent en deux grands groupes : d'une part ceux qui, comme l'Allemagne et l'Italie veulent rester fidèles au diapason à 435 vibrations, d'autre part ceux, comme les Etats-Unis, l'Angleterre, la France, qui demandent l'unification à 440 vibrations.

Il est à noter que dans la plupart des pays, dans ceux où la législation a déjà fixé une valeur au diapason, — en France à 435 vibrations, en Angleterre à 439 — même dans ceux qui déclarent vouloir maintenir le diapason normal à 435 vibrations, l'unification s'est faite d'elle-même par les usagers aux environs de 440 vibrations, dépassant même souvent ce chiffre, ainsi qu'il résulte d'intéressants travaux effectués à l'Institut de physique de Berlin.

Dans le courant de novembre une réunion doit avoir lieu au siège de l'A.F.NOR., entre membres français pour prendre une position définitive sur cette très importante question, qui doit venir en discussion plus approfondie devant un Congrès international qui se tiendra en 1939.

En attendant, M. A. Dumont, qui représente au sein du comité de l'A.F.NOR. la Chambre syndicale des Facteurs d'instruments de musique, a été chargé de faire parvenir aux principaux pays intéressés le rapport ci-dessous, qui pourra servir de base aux discussions futures.

Il est heureux de noter qu'après la lecture de ce rapport, l'Allemagne s'est ralliée au principe du diapason à 440 vibrations, l'Italie conservant seule sa position pour le maintien du diapason normal à 435 vibrations.

ACOUSTIQUE MUSICALE

Normalisation du diapason. Rapport de M. A. Dumont

Les physiciens et les musiciens ont fixé depuis plusieurs siècles les rapports qui lient le nombre des vibrations des notes soit de la gamme naturelle (ou de Zarlin) soit de la gamme tempérée (ou de Bach).

Mais la connaissance de la valeur absolue du nombre des vibrations nécessite la détermination arbitraire de la fréquence d'une des notes de la gamme. C'est à cette détermination que tend le choix de ce que l'on appelle le diapason.

Depuis plusieurs siècles, la note de référence a été le la_3. La raison de ce choix est assez obscure. Il semble que deux motifs ont guidé les musiciens. Tout d'abord le la_3 est à l'unisson d'une des cordes à vide des instruments à archet tels que le violon. En outre, elle se trouve sensiblement au milieu du clavier des instruments à corde frappée tels que le piano. De fait, dans les pays germains et anglo-saxons, le la est représenté par la lettre « a », bien que, dans tous les pays du monde, la gamme majeure commence par la note « ut » désignée par la lettre « c » dans les pays précités.

Il est indiscutable qu'au point de vue physique, on aurait avantage à prendre l' « ut_3 » comme note de référence. Il a d'ailleurs été proposé de choisir pour les ut les puissances entières de 2. Cela conduirait pour ut_3 à 256 vibrations, soit 2^8. Le la_3 aurait alors une valeur de 427, sensiblement plus basse que celle des diapasons utilisés actuellement.

Quoi qu'il en soit, il semble impossible maintenant, de bouleverser un usage séculaire et d'abandonner le la_3 comme note de référence, bien que dans les harmonies et les musiques militaires, on utilise de plus en plus le si bémol pour l'accord des instruments, puisque la majorité de ceux-ci, dans ces formations, sont du ton de si bémol.

Valeurs actuelles du diapason

Si l'on consulte les catalogues des fabricants de diapasons, on trouve les chiffres suivants :

	Vibrations
Diapason normal européen	435
— normal américain	440
— ancien français	444
— anglais (high pitch)	452
— ancien viennois	460,85
— de Prague haut	467,5

Au point de vue législatif, la France, l'Allemagne et l'Italie ont imposé à leurs nationaux 435 vibrations, les Etats-Unis 440. Mais si l'on passe de la théorie à la pratique, on constate qu'en Europe aucun orchestre ne joue plus à 435 mais bien plus haut.

Le Dr. Werner Lettermesser a en effet procédé dans le deuxième semestre 1937 à un grand nombre de mesures à l'établissement physique et technique de l'Etat à Berlin, en écoutant les orchestres

MAISON FONDÉE EN 1780
LA PLUS ANCIENNE
MARQUE FRANÇAISE
TOUJOURS LA PLUS RÉPUTÉE

ERARD

GUICHARD & Cie, SUCCESSEURS

13, RUE DU MAIL, PARIS
TÉLÉPHONE : CENTRAL 09-46 et 47
USINE : 112, RUE DE FLANDRE, PARIS-19e

donnant des concerts par T.S.F. La moyenne des résultats de ses écoutes donne par pays les chiffres suivants :

	Vibrations
Belgique	442
Allemagne	442
Danemark	439,5
France	442,5
Angleterre	443,5
Hollande	440
Italie	442
Yougoslavie	442,5
Norvège	441
Autriche	440,5
Pologne	442
Suisse	442
Suède	440,5
Tchécoslovaquie	443
Hongrie	441

Les chiffres extrêmes relevés varient de 430 à 460. Les fréquences les plus souvent relevées sont 442 (11 % du total des auditions) et 444 (plus de 12 %). Le pays qui joue le plus bas est le Danemark, celui qui joue le plus haut, la Tchécoslovaquie.

Historique des variations du diapason :

Puisque comme nous venons de le voir, la plupart des pays européens ont abandonné en pratique leur diapason légal, il peut être intéressant d'observer la constante élévation du « la » normal dans les pays modernes.

Lors des travaux effectués en France en 1859 à l'occasion de la détermination du diapason légal, la Commission nommée par le Gouvernement à cet effet, publia un tableau fort suggestif dont nous donnons un extrait en annexe.

On peut constater qu'entre 1700 et 1858, en un siècle et demi, le diapason est monté de 404 à 448. Cet intervalle représente 45 savarts. Si nous nous rappelons que le ton de la gamme tempérée vaut 50 savarts et le 1/2 ton 25, on voit que le diapason avait monté d'environ 3/4 de ton.

La France en 1859, les autres nations continentales à la suite du Congrès de Vienne (1883-1885), ont ramené leurs diapasons à 435. Mais actuellement, sous l'influence des Etats-Unis, les orchestres n'ont cessé de hausser leur diapason depuis vingt ans et nous sommes revenus peu à peu aux errements d'avant 1852.

Quelles en sont les raisons ? Les instrumentistes à vent incriminent les instrumentistes à cordes. Ces derniers, pour présenter au public un jeu « plus brillant » ne manquent pas, en effet, de demander aux premiers de hausser le diapason lors de l'accord. Comme dans les orchestres symphoniques, c'est toujours le hautbois qui donne le la, il lui est difficile, en raison de la construction même de son instrument, de leur donner satisfaction, jusqu'au jour, où sous la pression du chef d'orchestre, le hautboïste va trouver le facteur d'instruments de musique et lui commande un hautbois un peu plus haut.

Mais il est aussi une deuxième raison qui a indirectement contribué à l'élévation permanente du diapason, c'est son élévation temporaire au cours du concert.

Il y a quelques années, Gustave Lyon a fait en France des expériences très précises à ce sujet. Le Dr. Werner Lettermesser les a reprises au cours des écoutes de T.S.F. dont il a été question ci-dessus.

Si, au début d'un concert, les musiciens se sont accordés à 435 vibrations, après quelque temps de jeu, on constate que le diapason s'est élevé d'au moins 6 Hz, ce qui correspond à 6 savarts, soit 1/8 de ton environ.

Cette augmentation de la fréquence des notes émises a pour cause l'élévation de la température de la colonne d'air des instruments à vent.

Lorsque les instrumentistes pénètrent dans la salle de concert qui est en général à 20°C, le hautbois donne le la. A ce moment, sa colonne d'air est à 20°C. Après que l'orchestre a joué, l'air à 20° est expulsé et remplacé par de l'air à 37°. La température de la colonne d'air des instruments à vent se met progressivement en équilibre à une valeur intermédiaire entre 20° et 37°.

La théorique et la pratique de Laboratoire confirment qu'un tuyau ouvert donnant « la » 435 à 15°C présente les fréquences suivantes selon l'élévation de température de l'air qu'on y introduit :

	Vibrations
15°	435
20°	438,8
25°	442,6
30°	446,5
35°	450,4
40°	454,1

Au cours de l'exécution d'un morceau, la température moyenne de l'air à l'intérieur d'un instrument varie selon son volume et la nature de ses parois. Gustave Lyon a trouvé que c'était le hautbois qui donnait les plus grands écarts. Cela provient de l'épaisseur assez grande de ses parois en ébène qui limitent les pertes de chaleur par rayonnement. Par contre, la flûte, à parois minces et de faible volume équilibre mieux sa température interne avec la température ambiante.

Enfin, il est hors de doute qu'au cours de l'exécution d'un morceau, entraînés par le jeu, les artistes élèvent inconsciemment le diapason, sauf si l'orchestre comprend un instrument à sons fixes, piano ou orgue qui les maintient au diapason normal.

Cette variation temporaire du diapason exerce une lente influence sur les musiciens et les pousse à jouer de plus en plus haut.

(A suivre.)

Nous publierons dans notre prochain numéro la suite de ce rapport dans laquelle M. Dumont expliquera les résultats de l'ascension du diapason, leur répercussion sur le chant et sur la facture instrumentale et les raisons qui militent en faveur de la fixation internationale du diapason à 440 vibrations.

Pour les Fêtes de l'Armistice

Le Ministère des Anciens Combattants et Pensionnés nous communique qu'une souscription nationale est ouverte, sous le haut patronage de M. le président de la République, pour faire face aux dépenses qu'occasionnera la célébration du vingtième anniversaire de l'Armistice et de la Victoire.

Le Gouvernement tient à donner à cette célébration un caractère de complète unité morale qui associera non seulement le pays tout entier, mais aussi les populations des colonies et des pays de protectorat, qui enverront à Paris, pour le 11 novembre, des délégations importantes.

Des monuments seront érigés dans les cimetières du Front afin de recevoir une Flamme du Souvenir.

Le 12 novembre, des jeunes gens portant des flambeaux partiront de l'Arc de Triomphe pour se rendre dans les cimetières et allumer cette Flamme.

Tous les Français, qui viennent de voir à nouveau le spectre de la guerre nous frôler, voudront participer à cette grandiose fête de la Paix, en envoyant leur obole, si modeste soit-elle, au Comité d'organisation.

Les fonds peuvent être adressés par virement postal 1.555-93 Paris, par chèques, mandats-poste, à la Confédération Nationale des Anciens Combattants et Victimes de la Guerre, en spécifiant : « Comité des Fêtes Officielles de l'Armistice », 37, rue des Mathurins, Paris (8e).