

PER
L-70
CON

*Marielle Gravel.
57 St Charles Bonaventure
Joliette Que.*

LA LYRE

REVUE MUSICALE MENSUELLE



M. Georges-Emile Tanguay

Organiste et compositeur

Professeur d'harmonie au Conservatoire National de Musique.



Vol. VIII — No 77
Montréal, janvier 1931

SOMMAIRE

Le solfège
Par Léo-Pol Morin

★

Leçons d'histoire
de la Musique

★

Delacroix et la
musique

★

Jean Sibelius...

★

Beethoven impro-
visateur

★

Le trio Trudel-
Chamberland-
Belland

★

L'orgue
Par l'abbé P. Chassang



Pour la diversité et l'excellence l'EDITION WOOD est suprême

La première maison d'édition
américaine

EDITION WOOD

Employée exclusivement par un grand nombre
de professeurs éminents.

Au delà de 1,000 volumes de classiques, d'études et de
récréations choisis pour l'enseignement musical par les plus
importantes maisons d'éducation de l'univers.

THE B. F. WOOD MUSIC COMPANY

88, RUE ST. STEPHEN

BOSTON, Massachusetts.

Le Conservatoire National de Musique

441 rue Lagauchetière est

ANTONIO LETOURNEAU, Adm. ALEXANDRE D'ARAGON, sec.-trés.
EUGENE LAPIERRE, D.M., LSC., Directeur

PERSONNEL ENSEIGNANT:

MM. Claude Champagne (composition), Georges Emile Tanguay (harmonie),
Raoul Paquet (harmonie), Léo Pol Morin (piano), Chs E. Houé (piano),
E. Lapiere (orgue improvisation), Antonio Letourneau (solfège),
Alexandre d'Aragon (solfège), Mlle Annette Lasalle (violin),
M. Poisson (violin), Arthur Laurendeau (chant), Jean Riddez, de
l'Opéra de Paris (action scénique), Frédéric Pelletier (histoire),
J. J. Gagnier (instruments à vent), Mme Morin-Labrecque
(analyse et pédagogie), M. Edmond Trudel (pianiste-chef
d'orchestre), M. A. Lamoureux (esthétique), M. Benoit
Poirier (accompagnement), M. G. Noël Charbonneau
(musique grégorienne), Arthur Letondal, D.M.
(piano), Albert Chamberland (violin), Maurice
Charbonneau (violoncelle), Auguste Descaries
(piano, virtuosité), Mlle Fabiola Poirier
(chant), Mlle Alma Bouthillier (chant).

On s'inscrit au Conservatoire, 441 est, rue Lagauchetière (provisoirement)

Tél. HARbour 0430

Prospectus sur demande.

QU'EN AVEZ-VOUS FAIT?

Paroles de
MME. DESBORDES-VALMORE

Musique de
RHEA CORBEIL

Allegro moderato



p avec expression



poco rit



AUTRE THEME

Piu lento, con sentimento



A Qui Mon Cœur?

Paroles
d'ARMAND LECLAIRE

HENRI R. MIRO

VOIX



Moderato

REFRAIN





Prix l'unité : 25c
le mois courant.

Prix l'unité : 35c
le mois écoulé.

Rédaction et Administration :
987 Boulevard Saint-Laurent
Montréal.
Tél. LANcaster 1907

ABONNEMENT :

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

Directrice :
Alice Duchesnay

Secrétaire de Rédaction :
Pierre Saint-Loup

Administrateurs-délégués :
Madame H. Miro
Marcel Prévost

Toute communication doit être adressée à la Rédaction de la "Lyre". — Les manuscrits non publiés ne sont pas retournés.

IXe année — No 77

Janvier 1931

LE SOLFÈGE

Par Léo-Pol MORIN

On en parle depuis assez longtemps, mais beaucoup plus depuis un an et c'est comme si on venait de découvrir un nouveau monde. On découvre enfin que le solfège est à la base de l'enseignement musical et que celui qui n'en possède pas ne saurait se réclamer d'une éducation sérieuse ni complète. Enfin, il semble que l'on veuille instituer l'enseignement de la musique sur des méthodes un peu plus rationnelles. Il semble que l'on ait enfin compris les avantages qu'il y a à commencer une éducation par le commencement, qu'il s'agisse d'art ou de grammaire. Je n'ai jamais douté que la pleine lumière nous inonderait un jour et il ne faut pas trop accuser notre pays d'avoir attendu la venue du vingtième siècle et quelque trente ans de plus pour concevoir une chose aussi simple. Nous savons bien qu'en certaines matières l'expérience des autres ne saurait pour nous prévaloir... Il fallait donc que nous fissions à notre tour, et au pays même, certaines expériences négatives.

Eh bien ! nous avons fait fausse route dans le domaine de l'éducation musicale. On a mis la charrue avant les boeufs. Changer les boeufs de place ne sera pas si simple qu'on l'imagine. Cela va nécessiter toute une éducation. Car une énorme partie de la population continuera à croire *mordicus*, que l'ancienne méthode empirique était la bonne, la meilleure, et qu'il n'est pas nécessaire de changer, que nos pères ont fait de même et qu'ils ont été heureux, etc. Vaincre un tel entêtement et une telle ignorance sera le plus dur.

Pour le plus grand nombre, il faudra toujours que les enfants, d'abord jouent du piano, du violon, ou chantent. Point n'est besoin qu'ils sachent exactement ce qu'ils font et que leur intelligence participe à la fête. On ne voudra pas admettre qu'il en soit pour la musique comme pour les sciences, comme pour la grammaire, et que les méthodes qui paraissent bonnes et rationnelles au collège, au couvent ou à l'université, peuvent l'être également au Conservatoire. Certes, on y viendra; nous sommes si jeunes et si pleins d'avenir...

Mais, si peu que cela y paraisse, l'enseignement du solfège existe dans la province de Québec, officiellement. Rien n'empêcherait même un étranger de croire que cette branche de la musique fait partie de l'enseignement primaire. Car, enfin, l'existence d'un Inspecteur provincial de l'enseignement du solfège doit avoir un sens. Or, le solfège, officiellement, n'est dans notre province enseigné que dans de très rares écoles, dans les Ecoles Normales et quelques autres maisons de fondation assez récente, sauf peut-être pour les cours du Monument National, qui remontent au temps de notre enfance. On l'enseigne d'une façon sérieuse à Beauceville, à Sherbrooke et à Saint-Jérôme, ainsi que dans certains collèges; on en parle dans certains couvents; mais on n'en trouve pas trace dans les écoles primaires, où il serait cependant à sa place. Il faut, pour l'instant, se contenter de ce qui est et nous devons avoir confiance qu'on installera bientôt le solfège là où il doit l'être : auprès des enfants. Il est

même à souhaiter que ce soit une matière obligatoire comme le catéchisme, comme la grammaire, comme la géographie, la gymnastique, le dessin, comme certains travaux manuels.

* * *

Pour la plupart des gens, le solfège et le chant sont deux choses identiques. Or, l'enseignement du solfège n'est pas l'enseignement du chant. Evitons toute équivoque. Le chant, dans le solfège, dans la musique en général, est un moyen d'expression, comme le piano. La musique est le résultat. Seriner des airs pendant des heures et les apprendre par coeur par le seul moyen de la répétition, ce n'est pas apprendre à chanter, non plus apprendre la musique : c'est faire du perroquet mécanique. Ce n'est pas davantage savoir la musique que répéter un tel air appris après mille répétitions. Cette manière de faire est d'ailleurs d'un exercice dangereux, comme tout acte machinal qui n'est pas compris par l'intelligence.

Si on admet la part de l'intelligence dans ce domaine, on concevra qu'un enfant ne pourra chanter ou solfier musicalement que s'il a compris les éléments ordinaires de la langue musicale, que si les signes musicaux représentent pour lui des sons et non seulement des mots, que, si enfin son éducation a été basée sur la culture musicale de l'oreille. La musique doit être pour lui le langage des sons musicaux, et ce langage doit être mis à la base de son éducation musicale. Ainsi donc, de même que l'on



ne songerait pas à apprendre la lecture à un enfant qui ne connaîtrait aucun mot de la langue et qui ne saurait pas parler, on ne doit rien lui apprendre de la musique si son oreille n'est pas musicalement éduquée et si sa mémoire musicale est nulle. D'abord la formation de l'oreille, la musique étant attachée au son. Les mots ne sont là que pour désigner ces sons. Ils ne sont pas une fin en soi. Il ne suffit donc pas que l'enfant puisse reconnaître la figuration des sons sur le tableau. Ces sons, il faut qu'il les entende.

On me dira qu'il n'est pas souhaitable qu'on fasse des musiciens de tous les enfants. Il s'agit bien de cela ! Tous les enfants apprennent à écrire et pour cela étudient la grammaire, etc. Tous ne sont cependant pas des écrivains ou des poètes. Ils apprennent à calculer et ne sont pas tous des mathématiciens. Plus tard, au collège, ils font un peu de chimie et de la philosophie et ne sont pas davantage tous des chimistes ou des philosophes.

La musique n'est-elle pas une discipline comme une autre ? De toutes, et de l'avis de plusieurs savants, elle paraît être "la plus simple et la plus assimilable par les enfants". Si donc, en certains cas, l'exercice d'une telle discipline n'a donné que des échecs, c'est que les méthodes étaient mauvaises ou qu'elles ont été mal appliquées. Il n'est certes pas méprisable de comprendre les choses les plus élémentaires de cet art qui nous accompagne sans cesse dans la vie et qui demeure pour la plupart le mystère des mystères.

Les gens de métier ont déjà reconnu dans ces propos la méthode d'André Gédalge, le savant pédagogue qui fut inspecteur de l'enseignement musical en France et qui a exposé dans des livres le résultat de ses recherches et de ses expériences. Son livre *L'Enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille*, est plein de doctrines intelligentes, rationnelles, facilement assimilables et qui ont déjà donné de merveilleux résultats. Jusqu'à de nouvelles et meilleures preuves, il faut considérer cette méthode comme

la seule bonne à imposer au Canada, où, précisément, il n'y a pas toujours à vaincre, dans l'enseignement musical, d'anciens préjugés et d'anciennes routines, en un mot, où le terrain est vierge. J'estime même que le maintien et la propagation de certaines méthodes empiriques toujours en cours en notre province seront néfastes au développement du solfège et que ce sera le plus sûr moyen d'en décourager l'installation officielle et définitive à l'école primaire. Tandis qu'une méthode attrayante, musicale, rationnelle et raisonnable, ne traitant pas les enfants comme des machines à répéter, mais comme des êtres pensants et sensibles, capables de réfléchir, convaincrail les plus incrédules.

L'installation du solfège à l'école n'est pas une chose qui se fera en une année. Outre qu'il faudra y préparer non seulement l'opinion générale, mais nos dirigeants, on devra aussi créer un personnel enseignant. Les instituteurs des écoles primaires devraient d'ailleurs déjà être en mesure de donner aux enfants les notions élémentaires qui les prépareront à recevoir des professeurs spécialisés un enseignement plus complet. Car cet enseignement sera d'autant plus efficace que l'élève aura été préalablement préparé au langage des sons. Ce n'est pas du tout extraordinaire, ni bien difficile. Mais tout cela doit être excellemment fait. Les résultats dépendent des méthodes que l'on appliquera autant que de la façon dont elles seront appliquées. Il ne s'agit pas là de vague rêverie. Des enfants d'une intelligence même moyenne, dressés selon une méthode intelligente, seraient capables d'étonner bien des musiciens de notre pays.

Profitons donc, encore une fois, de l'exemple qui nous est donné par l'étranger. Ne nous entêtons pas à vouloir toujours tout découvrir par nous-mêmes. Il existe une certaine expérience du monde qu'il n'est pas besoin de refaire sur nos rives. Prenons-la toute faite. S'y refuser est un peu bête et on perd à ce jeu beaucoup de temps.

(Extrait de "Papiers de Musique")

MM. Trudel, Chamberland et Belland

Devant un auditoire distingué qui remplissait la salle du Ladies' Ordinary, à l'hôtel Windsor, le trio Trudel-Chamberland-Belland a donné le 22 janvier un concert qui a remporté le plus franc succès. Le public n'a pas ménagé ses applaudissements aux artistes et il a paru s'écouler à regrets vers la sortie après avoir demandé en vain un rappel. C'est une bonne note, surtout quand les auditeurs se recrutent parmi ce que Montréal compte de plus difficile.

Trois pièces étaient au programme: un trio de Brahms opus 8, trio de Schubert opus 99, et le trio d'Edouard Lalo, opus 26.

Le trio de Brahms a été bien rendu, si l'on tient compte de ce qu'au début d'un concert, les artistes sont souvent nerveux. Le premier mouvement, l'Allegro con brio, s'est senti un peu de cet état. Un peu plus de douceur en certains endroits aurait paru mieux convenir, sauf erreur. Mais le délicieux Scherzo qui suivit fut mieux rendu et mieux détaillé. L'Adagio lent, triste et volontiers méditatif, et le mouvement final, plutôt aride, ont donné pleine justice aux instrumentistes.

C'est le trio de Schubert, opus 99, qui devait devenir le clou de la soirée. La gaieté juvénile, la vivacité, l'enjouement de Schubert se retrouvent facilement dans l'Allegro moderato. Le second mouvement, plus connu, et qui a obtenu une vulgarisation considérable, est plus tendre, mystique, religieux et quelque peu naïf. Le Scherzo, ou troisième mouvement, a offert un contraste avec l'Andante du deuxième mouvement. Il est gai, rapide, et cette gaieté emporte et reconforte. Le Ronde, par lequel se termine cette oeuvre, en fait l'une des plus caractéristiques du compositeur, et c'est l'une de ces pièces qui contribuent à assurer l'immortalité du compositeur. Le trio Trudel-Chamberland-Belland a donné à la pièce entière une interprétation parfaite, dont nous lui savons gré et le remercions.

Quant à la troisième et dernière pièce, le trio opus 26 d'Edouard Lalo, en La mineur, c'est une composition puissante, élégante et d'une texture toujours nouvelle. Elle comporte quatre mouvements: l'Allegro appassionato, Presto, Très lent et Allegro molto.

C'est une pièce qui n'est pas souvent entendue à Montréal en concert. Les artistes s'en sont tirés à la satisfaction de tous.

Mackay Conservatory of Music

OSCAR O'BRIEN

Cours d'harmonie

Traité Rimsky-Korsakoff

1405, rue Mackay

EDGAR BRAIDI

VIOLONISTE

Ecole de Corelli et de Paganini

Spécialité: Bach.

Tél. Uptown 0446

ALFRED LALIBERTÉ

(PIANISTE-COMPOSITEUR)

Enseignement des éléments à la plus haute virtuosité artistique, ainsi que Chant en français, en anglais, en allemand. M. Laliberté est hautement recommandé par le grand compositeur-pianiste russe NICOLAS MEDNER.

Marquette 7974

1231, rue STE-CATHERINE OUEST

M. Paul Lafrance, assistant-professeur.



Le coffret aux souvenirs

Fantaisie à Alfred Des Rochers.

*Souvenirs attendris des vingt ans disparus,
Je vous retrouve, en souriant, dans ma mémoire,
Tels les jouets d'enfants, dédorés et perclus,
Conservés avec soin au fond de mon armoire.*

*J'ouvre, ce soir, l'ancien coffret des billets doux.
— (O romantisme, il ne faut pas que tu m'égares,
Ce coffret n'étant pas de nacre ou d'acajou,
Mais une simple boîte, une boîte à cigares !) —*

*O mouchoirs, ô rubans, ô mèches de cheveux,
Programmes et carnets, portraits que le temps fane,
Je vous retrouve donc, ô billets pleins d'aveux,
A jamais imprégnés d'une odeur... de havane !...*

*...Tiens ! ces huit vers tracés sur un feuillet jauni
Me valurent de Jeanne un baiser sur la bouche !
C'était... — (mais oui ! je me souviens du soir béni,) —
Aux "Nouveautés" ; la Dorgeval jouait "Nitouche" ! —...*

*...Puis, encore un poème ?... Oh ! trahison de l'art !
J'y chante les vertus d'un nouveau dentifrice !
Il me fut commandé moyennant trois dollars...
Et ce soir-là, quel réveillon avec Alice !...*

Emile CODERRE.
De la Société des Poètes C. F.

1930

Le Bonheur

*Le bonheur, mon ami, c'est chose si subtile
Que tu ne dois jamais vouloir l'analyser.
Il est fait bien souvent de mille riens fragiles ;
Au moindre choc, tu risquerais de le briser.*

*Le bonheur, mon ami, c'est chose passagère,
Hâte-toi d'en jouir. Car, peut-être, demain,
Rien ne restera plus de ta joie éphémère :
La vie aura broyé ton cœur entre ses mains.*

*Le bonheur, mon ami, c'est chose dangereuse ;
Il attire sur toi les vengeances du sort.
Quand ton âme se sent parfaitement heureuse,
Tu dois tout redouter de lui, même la mort.*

Emile CODERRE.
De la Société des Poètes C. F.

Montréal, 1930.



L'ORGUE

L'orgue, dans l'Office liturgique, n'est qu'un accessoire. N'avez pas l'air de vous récrier contre cette affirmation. L'auteur n'en est pas celui qui tient la plume en ce moment; elle appartient au Commentateur le plus remarquable du *Motu proprio* de Pie X.

Vous vous en étonnez, vu l'état actuel des choses. Mais observez les intentions de l'Eglise. Elle veut que la voix humaine ait la plus large part dans les cérémonies sacrées. Les fidèles ne doivent pas être dans l'église des spectateurs muets. Le chant grégorien, modèle idéal, incomparable de chant populaire, est là, avec ses mélodies faciles, se suffisant à elles-mêmes, sans autre concours; il est le chant officiel de tout Office liturgique, et ne demande qu'une chose, pour atteindre son but, la participation unanime de la masse des assistants.

Pourquoi encore l'Eglise accorde-t-elle ses préférences et ses faveurs aux oeuvres polyphoniques et en particulier celles émanant de l'école palestrinienne? C'est que ces oeuvres sont essentiellement vocales et écrites pour être chantées *a capella*, c'est à dire sans le secours de quelque autre instrument que l'appoint des voix humaines pour lesquelles elles furent exclusivement composées.

De plus, ces oeuvres ont, pour motiver les préférences de l'Eglise, l'élément grégorien qui entre pour une large part dans leur composition et les pénètre de la plus pure essence ecclésiastique, comme l'encens dans l'air sacré du Sanctuaire.

Il ne faut pas oublier que jadis toutes les pièces de l'Office étaient intégralement chantées. L'Introït avait sa reprise faite par tout le Choeur; — les *Kyrie* et les *Gloria* ne souffraient point de psalmodies intercalées; — on chantait l'*Offertoire*, ainsi que la *Communión*. Le *Sanctus* et l'*Agnus* ne confiaient pas à l'orgue et à un récitant leurs alternances dépouillées. Les voix, les voix du choeur et même du peuple, au lieu de pâles psalmodies, donnaient le chant intégral.

Et voilà comment, si l'on s'en tient strictement au point de vue liturgique, "l'orgue n'est qu'un accessoire". — Il ne lui revient que des *préludes* et des *intermèdes*. (*Motu proprio*, VI, 18).—

...Or, les temps marchaient et l'orgue se développait. — Ce n'était

plus l'assemblage assez primitif de quelques timbres. C'était une merveille de mécanisme qui manoeuvrait la masse sonore; c'était tout un orchestre qui parlait.

Et là haut, c'était sous les mains habiles d'un artiste inspiré que vibraient les claviers sonores.

...On ne pouvait tout de même laisser dans l'ombre toutes ces choses géniales. De là, la naissance des concessions. On soumit la loi aux convenances, et l'orgue reçut ainsi une part plus large dans l'Office.

Tandis qu'on psalmodiait le texte à *claire et intelligible voix*, il put se faire entendre à la reprise de l'Introït, alterner avec le choeur pendant le *Kyrie* et le *Gloria*, jouer à l'*Offertoire*, ainsi qu'à la *Communión*, alterner au *Sanctus* et à l'*Agnus*.

Toutefois la loi demeurerait quand même; le jeu de l'orgue sur ces points n'étant que toléré.

Le Motu Proprio

Mais une condition est posée. Elle est contenue dans une phrase du *Motu proprio* (VI, 18): "L'orgue doit non seulement être conduit selon la nature propre de cet instrument, mais il doit prendre sa part de toutes les qualités qu'a la vraie Musique Sacrée et qu'on a précédemment remises en vigueur."

C'est ce que rappelle Pie XI dans la Constitution Apostolique: *Divini Cultus*: "Qu'on entende dans les églises les accents de l'orgue, mais qu'ils expriment la majesté du lieu et respirent la sainteté des rites." (Xe) —

Rien de profane ne doit transpirer dans le jeu de l'organiste. Pénétré de sa haute mission, il doit être l'artiste propre par excellence. La plupart d'entre eux ne l'ignorent, mais que de fois tel ou tel, d'esprit plus léger, se sent tenté d'abattre les limites imposées par les lois liturgiques! Cet orchestre qu'il a sous la main, toutes ces sonorités si prenantes, toute cette palette de jeux aux couleurs si variées, le jettent dans un éblouissement irrésistible. Tel passage de symphonie, tel fragment de sonate, telle pièce de concert ferait sur son orgue un si splendide effet! Il en rêve, il en parle, et, un beau dimanche, fort de l'approbation de quelques auditeurs aussi légers que lui, il succombe à l'âpre désir de paraître et de faire sensation.

Il devrait rester *décorateur* et *pré-*

dicateur; il ne pense qu'à la parade. Au lieu de se mettre en harmonie avec la majesté du lieu et la sainteté des rites, il jette la note profane au sein du recueillement, et y sème le trouble, au lieu d'y provoquer l'adoration et la prière.

Il devrait dialoguer de façon adéquate avec le chant grégorien. Il y répond, comme distrait, négligemment, disparate, et pressé de s'en débarrasser, comme d'un gêneur.

Non, ce n'est point là ce que doit être un organiste sérieux. Il doit être, avant tout, liturgique.

La décoration qu'il est tenu d'apporter au Service divin, ne doit point jurer avec lui. Chaque temps a son caractère, chaque fête, ses particularités. Il doit ne rien ignorer de tout cela, et en impressionner son jeu.

Celui-ci doit être un enseignement. Viser le bien des âmes, "effet salutaire à produire sur tous ces auditeurs qui le suivent dans son harmonieux langage et ses hautes pensées, telle doit être la dignité de sa préoccupation. Il doit, tout en honorant par son jeu la majesté du Temple saint, les porter à prier et à s'élever jusqu'à Dieu.

Ce n'est pas en les amusant, ou en attirant toute l'attention sur lui-même par une parade désordonnée qu'il y arrivera.

J'ai dit: Rien de profane, aucune réminiscence de théâtre ne doit descendre de la tribune.

Un brillant organiste qui avait fait l'admiration de tout un cercle d'amis qui suivaient régulièrement ses auditions du dimanche, se vit, un jour accosté par son curé, qui le pria de venir dîner au presbytère.

Très flatté, il s'y rendit, pensant avoir bien mérité l'honneur qui lui était fait.

On causa musique.

Au dessert, d'un ton évasif, le curé lui demanda:

—Que nous avez-vous joué dimanche à l'Offertoire?

—C'est du Saint-Saëns, Monsieur le Curé.

—Ah! C'est une pièce d'orgue?

—Non! c'est une page de "Samson et Dalila".

—Ah!... un opéra?

—Oui...

—Pourriez-vous me citer les paroles de ce passage?

L'organiste rougit.

—Vous rougissez!... Et vous n'avez pas eu honte de nous lancer



ça sous les voûtes du Sanctuaire, en plein Offertoire?

"Ah! verse-moi l'ivresse!..."

Cette ivresse, on la laisse à la rue, mon cher organiste. Qu'elle ne paraisse plus dans votre tribune, d'où elle fait sourire plus d'un malin, et m'a profondément scandalisé. Vous avez assez de belles pièces d'orgue écrites pour l'église et pour l'instrument, sans aller vous pourvoir dans le répertoire profane du théâtre. Vous avez du talent, un magnifique talent. Tout le monde le reconnaît. Mettez-le au service de Dieu et non d'une sotte vanité.

Le dramatisme

L'organiste se le tint pour dit. La leçon fut bonne. Pour se mettre en parfaite harmonie avec "la sainteté des rites", l'organiste consciencieux se fera un répertoire *choisi*, non pas celui qui le mettra le plus en vedette, mais celui qui sera le plus pénétré de l'esprit ecclésiastique, — un répertoire assez varié pour répondre aux divers sens des cérémonies, aux différentes circonstances qui peuvent se présenter.

Il ne faudrait pas tout de même, pour être mieux à la page, aller trop loin.

C'est ce qui arriva, un jour, à un brave organiste de province.

C'était au soir d'une grande solennité en l'honneur de Jeanne d'Arc. La basilique était pavoisée magnifiquement : tentures, guirlandes, drapeaux, oriflammes, girandoles lumineuses, rien n'avait été épargné pour glorifier la grande Héroïne. Pour que rien ne manquât à la fête, on avait mis la musique à contribution. D'importants extraits de mon Oratorio de Jeanne d'Arc avaient été préparés et bien mis au point par un Vicaire de la paroisse, excellent musicien, et on m'avait demandé d'en venir diriger l'exécution.

L'église était bondée, insuffisante

à contenir la foule qui pressait aux portes, de plus en plus avide.

Un prédicateur de renom était en chaire. Le panégyrique fut la scène du jugement et celle du bûcher surtout furent si pathétiques, et la péroraison si éloquente; que tout l'auditoire en fut profondément remué. On est facile à émouvoir dans le midi et on sait le manifester. Il s'en suivit une certaine houle, des échanges de vues qui avaient l'air de vouloir se prolonger.

L'évêque, qui présidait, en passant près de moi, me glissa à l'oreille : "Commencez vite, ça les fera taire."

A peine levai-je ma baguette, que de la tribune descendit, triomphal, entonné par toutes les anches de l'orgue, le fameux choeur de Charles VI.

"Guerre aux tyrans ! Jamais, jamais
[en France,
Jamais ! Anglais ne règnera !"]

L'organiste croyait avoir eu l'idée la plus ingénieuse du monde, en lançant sur la foule, qu'elle ne calma point, l'inspiration assez vulgaire de Fromental Halévy.

Un coup de clochette mit fin à cette malencontreuse intervention. L'orchestre préluda, et les remous de la foule agitée se calmèrent.

L'organiste, pénétré de sa mission dans l'Office divin, doit s'efforcer d'éviter tout *dramatisme*. "De cette absence de dramatisme aussi bien dans l'expression de la joie que dans l'expression de la tristesse, naît la *sérénité*, et en même temps la grandeur de nos offices. Or l'orgue, par la continuité rigoureuse, par une sorte d'inertie du son, je dirais presque d'*impassibilité*, possède cette *sérénité* incomparable." Et c'est ce qui l'a "rendu digne d'être associé aux rites liturgiques, soit pour l'accompagnement du chant, soit durant le silence du choeur."—(Const. *Divini Cultus*.)

L'organiste doit toujours rester en

communion intime avec l'esprit de l'Eglise et les cérémonies auxquelles il prend part. Donc, je le répète, pas d'effet cherché pour attirer l'attention, qui le tienne en dehors de son devoir.

"Sobriété des timbres, sobriété des nuances, sobriété de la pensée; de là viendront la *majesté* et la *noblesse* que nous attendons de l'orgue d'église." 1

Mais l'orgue, qui était jadis l'instrument exclusif d'église, a été sorti de sa destinée par l'ambition de certains facteurs. On a créé d'abord l'orgue de salon, l'orgue de concert; et maintenant voici l'orgue de cinéma, avec ses jeux de piano, de harpe, de guitare, de timbres, de trompes, de cloches, de castagnettes et de tambours.

Une certaine infiltration de toutes ces frivolités est à craindre. Voilà pourquoi Pie XI met en garde contre l'introduction dans le Sanctuaire de ces orgues trop favorables aux productions ultra-modernes, capables "de faire dévier le magnifique instrument de la fin à laquelle il est destiné."

L'organiste doit choisir de la *bonne et vraie* musique d'orgue, et la soigneusement préparer, pour la bien interpréter.

Pas de ces transcriptions, on ne saurait trop le redire, qui rappellent leur origine profane. Les souvenirs qu'elles suggèrent, font infailliblement naître des impressions peu favorables au recueillement dû au saint lieu.

Pas de ces musiques à la mode du jour, d'un modernisme outré, qui, sous le couvert de l'orgue, cherchent à s'introduire dans le temple. Au fond, ce n'est pas à elles, ni au bel innocent qui leur prêterait ses merveilleuses sonorités, qu'il faut s'en prendre, mais à l'organiste, épris de nouveautés et de vaine gloire, qui les passe en fraude.

1.—H. Potiron.

Je tiens TOUT ce que je promets

ACHETEZ la Collection du MUSICIEN, qui offre, sous le format du livre ordinaire relié, des Sélections et un résumé de la vie de l'Auteur. Soigneusement relié, chaque volume avec portrait du musicien, franco, 50 cts. Une heure de Musique avec :

Beethoven	Chansons	Franck	Lecocq	Montmartre	St-Saëns
Bach	de France	Gabaroche	Mendelssohn	d'aujourd'hui	Schumann
Berlioz	Chansons du	Gounod	Mozart	Offenbach	Oscar Strauss
Botrel	music hall	Gluck	Montmartre d'hier	Planquette	Les Tsyganes
Chopin	Chants de marins	Haydn	Mistinguett	Xavier Privas	Weber
Chansons de	Debussy	Yvette Guilbert	Marinier	Rossini	Wagner
la guerre	Daniderff	Franz Lehar	Mayol	Schubert	Vieux Noëls

Cette nouvelle collection étant une véritable révolution dans l'Édition musicale actuelle, nous pourrions être hors de stock quelquefois, mais sous 4 semaines, on est toujours certain d'être servi

Pour être au courant de la nouveauté, il faut s'abonner à notre Journal mensuel de Broderie et MUSIQUE . . Par an: 25 cts
Toujours en mains tous les morceaux annoncés dans "La Lyre"

RAOUL VENNAT

3770-3772 RUE SAINT-DENIS (anciens 642)
Tél. Harbour 6515-5310 MONTREAL

Assortiment — Compétence — Courtoisie — Prix raisonnables — Service



JEAN SIBELIUS

Que si, pendant le *cortège* et la *sortie*, il se permet d'exposer des pièces de grand appareil, ce qui est son droit, il rentre ensuite, humble et soumis, dans le caractère religieux et liturgique qu'exige la cérémonie sacrée dont il va être un des acteurs.

En résumé, l'organiste doit toujours rester dans l'église "*homme d'église*". Il ne doit voir, dans sa mission, que ce qu'il faut, et pas plus qu'il ne faut, l'accepter sans conditions, et la remplir avec le plus de fidélité possible.

Il doit ne voir rien de blessant dans le mot "accessoire" dont le *Motu proprio* taxe l'orgue, être honoré des faveurs faites à son talent, et y répondre par une application constante qui lui permette d'être à la hauteur de son rôle.

Qu'il pense au grand croyant qu'était César Franck, et "à l'acte de foi accompli très simplement chaque dimanche par le maître, alors qu'au moment de la Consécration, il interrompait l'improvisation commencée, et que, descendant de l'orgue, il allait au coin de la tribune, s'incliner en une fervente adoration devant le Dieu de l'autel."

Qu'il garde enfin pour norme de sa conduite ce que dit de lui son biographe le plus autorisé : "Confiant en l'autre vie, il ne rabaisa point son art à tâcher d'obtenir en celle-ci une vaine gloire." 2

P. CHASSANG.

2.—Vincent d'Indy, César Franck.

M. EMILE CODERRE

Les lecteurs de "La Lyre" liront avec intérêt les quelques vers inédits que nous publions dans la présente publication et qui sont signés par Emile Coderre, délicat poète canadien. Depuis 1922, où il a publié "Les signes sur le sable", Emile Coderre n'a rien donné au public qui aimerait à le relire plus souvent. D'après les informations que nous avons obtenues de ses amis, il serait à travailler actuellement à deux nouvelles : "La première jupe" et "Jeanne Maury", qui sont des épisodes de la vie montréalaise. Il a aussi dans ses cartons, quelques pièces de vers qui formeront quelque jour un recueil qui s'intitulera "La plume au vent". Ceux qui portent intérêt aux oeuvres de nos poètes canadiens, devront se procurer celles de M. Emile Coderre. Ce sont des choses charmantes qui méritent bien notre attention.—(E. D.).

Il est plus qu'un compositeur, c'est pour sa patrie une figure nationale dont s'enorgueillit à juste titre la phalange intellectuelle et artistique finlandaise.

Jean Sibelius naquit à Loaisser, le 8 décembre 1865. Il étudia le droit avant de passer à l'Institut musical d'Helsingfors.

Sibelius séjourna à Berlin et à Vienne où il compléta ses études musicales. Dès 1889, après son séjour dans la capitale allemande, il affirme sa personnalité par ses "variations pour piano" en *si moll*. Sa première oeuvre d'orchestre et le cycle de ses remarquables mélodies datent de 1890 après son séjour en Autriche.

Il vint à Paris en 1900 et la France sut honorer en lui une des plus remarquables personnalités finlandaises en lui décernant la Légion d'Honneur.

Nous allons parler de quelques-unes de ses oeuvres qui se classent en bonne place parmi sa production musicale qui est considérable à l'heure actuelle. — Opéras, symphonies, musiques de chambre — vocale et instrumentale — complètent l'une par l'autre sa personnalité musicale.

L'impression d'ensemble qui se dégage de la lecture des différentes oeuvres éditées chez Breitkopf et Hartel, éveille en nous l'"ewigkeit" de Wagner, avec quelque chose de plus fin apporté par la mélancolie nordique d'un Chopin et un sentiment du folklore semblable à celui de Grieg.

L'élément thématique par son allure autochtone le caractérise comme génie national. C'est à cause de lui que l'harmonisation s'éloigne du majeur-mineur classico-romantique pour se rapprocher des modes antiques. C'est lui qui transforme de manière intéressante et curieuse la conception architecturale. Parti des formes musicales de Brahms, il se simplifie peu à peu pour arriver à une forme qui s'apparenterait, avec toute la conception symphonique en plus, aux formes mélodiques du folklore. C'est d'ailleurs une évolution logique : Brahms ne s'apparente-t-il pas quelquefois à ces formes ?

Son théâtre subit cette même influence. La ligne musicale y est simple et serre de près l'action psychologique, dégageant de l'ensemble une grande musicalité scénique expressive.

Son orchestre se meut aisément, offrant, avec toute la limpidité d'atmosphère du Nord, une synthèse de



Jean Sibelius

la chanson populaire et de notre musique moderne dans tout ce qu'elle a de délicatement raffiné et sensible par ses précieuses dissonnances.

Née du folklore, sa musique en a conservé l'esprit et le sentiment. Elle est pour lui et ses compatriotes une doctrine de beauté, expression totale d'une époque et de l'originalité nationale.

De ses quatre symphonies, la dernière est considérée chez lui comme la plus belle. Elle est composée de quatre parties. La première peut être considérée comme une introduction-adagio. Un thème chantant aux basses alterne dans ses retours et ses développements avec un thème rythmique de la réunion desquels se dégage une sorte de danse paysane, hésitante dans son début.

Le second mouvement (allegro vivace) est d'une simplicité d'écriture charmante. Le rythme y est alerte et souple et la ligne mélodique dégage une impression de naïveté populaire. Sur un fond réalisé par ces tenues de vents et des trémolos de cordes, courte, alerte la phrase exposée par le hautbois.

Un élément rythmique tiré de deuxième idée du premier mouvement sert de réponse et d'alternance à cette deuxième idée.

Dans le troisième mouvement (largo), le développement s'apparente à la construction du lied mendelsohnien qu'aurait simplifié un trouvère. Des termes ponctuent les différents membres de la phrase qui



se développe en fugato.

Le dernier mouvement (allegro) est construit sur la forme du final classique. Le thème qu'exposent les violons s'étire longuement, offrant ainsi toutes les cellules génératrices de ce final dont le milieu est formé par un "plateau" de termes, voisin de celui de la cinquième beethovenienne (1er mouvement).

Nous ne quitterons pas l'analyse orchestrale des oeuvres de Sibelius sans noter avec quelle netteté il sait accompagner la voix qu'il n'étouffe jamais par une surabondance instrumentale. Son Höstkväll (Soir d'Automne) en est une preuve, avec ses tenues pianissimo et ses frémissements des cordes au travers desquels se meut aisément la ligne vocale.

Dans toutes ces oeuvres vocales le compositeur note avec justesse une déclamation riche en inflexions pathétiques ou délicates.

Nous ne pouvons en ces pages analyser toutes ses oeuvres vocales. Nous connaissons tous les Roses funèbres (Svarta Rosor) d'allure si tragique. Soixante mélodies affirment la variété de sa sensibilité. Quelques unes s'apparentent à Schubert pour la forme, mais toutes ont une réelle personnalité de ligne et d'harmonie. Parmi les plus belles nous citerons: "Sur le balcon devant la mer"—un souffle d'une réelle ampleur la traverse et l'ascension vocale y est remarquable. Tout cela avec une extrême simplicité de moyens.

Jean Sibelius a composé une suite sur Pelléas et Mélisande. Il est curieux de voir comment il a compris ce sujet: simplement, très simplement, avec cette intensité que peut réaliser l'âme populaire.

Passant à d'autres oeuvres, nous citerons les six impromptus, la barcarole, un rondino, une canzonette, Sibeliana, une romance en C, sa Valse triste, voisines par le sentiment et l'écriture des oeuvres de Chopin. —Viennent ensuite, dans cette nomenclature, des oeuvres d'un caractère plus national par les sujets qui les inspirent et par la manière dont elles sont écrites. Ce sont: la suite du Roi Christian, le retour de Lemninkäinen, le Swanchvit, la Dryade, En Sage. Toutes ces oeuvres sont écrites pour orchestre.

Enfin un chœur avec orchestre: "Gesang der Athener" d'un grand caractère rythmique et mélodique.

Notre énumération, obligatoirement incomplète, ne peut passer sous silence un aspect tout différent de ce musicien: son orientalisme. Il est précisé dans un recueil intitulé "Belzar".

Pour terminer ce médaillon d'un musicien qu'il serait nécessaire de mieux connaître en France, nous pouvons définir Jean Sibelius ainsi: un tempérament romantique, comme on l'est dans le Nord, qui puise son émotion aux sources de la mythologie finnoise, dans cette magnifique épopée nationale du Kalevala et qui sait atteindre notre sensibilité moderne par la nature de primitif affiné qui le caractérise.

Georges MIGOT.

— 0 —

"Le Théâtre des Petits"

Les élèves de Mlle Camille Bernard ont donné une représentation des plus gentilles à la salle Querbes le 5 janv. dernier.

Mlle Camille Bernard est une pédagogue admirable. Si tous nos enfants recevaient une telle formation de langage, la génération de demain parlerait fort bien le français et gagnerait beaucoup en distinction.

Mlle Bernard n'enseigne pas seulement le bon langage, mais encore elle apprend, l'aisance et l'harmonie des gestes et du maintien. Son école est appréciable à beaucoup de bon points de vue.

Nous offrons à Mlle Bernard sincères félicitations et meilleurs souhaits.

Quelques élèves de Mlle Françoise D'Amour ont joué du piano d'une façon très intéressante pour des gosses de leur âge. Ces enfants ont montré qu'ils étaient bien doués et sagement formés.

— 0 —

LE CHEF-D'OEUVRE DE MARCEL PAGNOL

"Topaze" au His Majesty's, devrait être le grand événement théâtral de l'année. Il n'y a plus qu'à Montréal que l'oeuvre de Pagnol n'ait pas eu son triomphe. Chacun devrait aller entendre cette oeuvre splendide, interprétée par des artistes de choix.

Mlle Suzanne Rissler, qui tient le rôle féminin vedette, est la grâce même. Elle joue avec beaucoup de charme, de finesse et d'intelligence. Arnaudy est l'interprète idéal de "Topaze". D'ailleurs toute la distribution est excellente. Ajoutons que la troupe apporte ses propres décors, et que "Topaze" sera donné au His Majesty's dans les mêmes conditions qu'à Paris et les autres grandes villes d'Europe.

C'est à l'impresario J.-A. Gauvin que nous devons cette bonne fortune.

Tél. YOrk 1816

Docteur PAUL TREPANIER

CHIRURGIEN-DENTISTE

Heures de bureau: 9-12 a. m. — 2-5 p. m.

152 Régina,

VERDUN

Georges-Émile TANGUAY

Leçons de Piano, Orgue, Harmonie
et Contrepoint.

1599, rue Marie-Anne Est
Tél. CHerrier 5798

Lunettes Élégantes
Prompte Livraison
Prix modérés

A. L. PHANEUF

OPTOMÉTRISTE

1767 ST-DENIS, près Ontario
Tél. HARbour 5544

CHARLES MAGNAN

PIANISTE

Gradué de l'Institut de l'Art musical
de New-York.

PIANO — ORGUE — HARMONIE
FUGUE — CONTREPOINT

Coaching: Opéra et Répertoire anglais,
russe, italien, espagnol, allemand.

5212 ST-DENIS Tél. DOLLard 9894

J. G. YON

L. J. Doucet, prop.

3933 St-Denis, Montréal. Tél. HARb. 2302

Endroit par excellence où l'on peut se procurer le plus beau choix de musique classique, piano solo, chant, violon, violoncelle, musique religieuse, chants canadiens, traités d'harmonie, littérature musicale, et toute la musique demandée par les différents Conservatoires, y compris les éditions Durand, Schirmer, Wood, à des prix défiant toute compétition.

Nouveau rayon de phonographes et disques Starr-Gennett. Remises spéciales aux Communautés Religieuses et aux Professeurs. Service courtois. Une visite à notre magasin vous convaincra du choix de musique varié que nous sommes en mesure de vous offrir.

A tous ceux qui nous enverront 3 abonnements à "La Lyre", nous offrons un joli album contenant dix pièces de musique.

Musique est une science

Qui veut qu'on rie et chante

[et danse

Cure n°1 de mélancolie

BEETHOVEN NE RIT JAMAIS

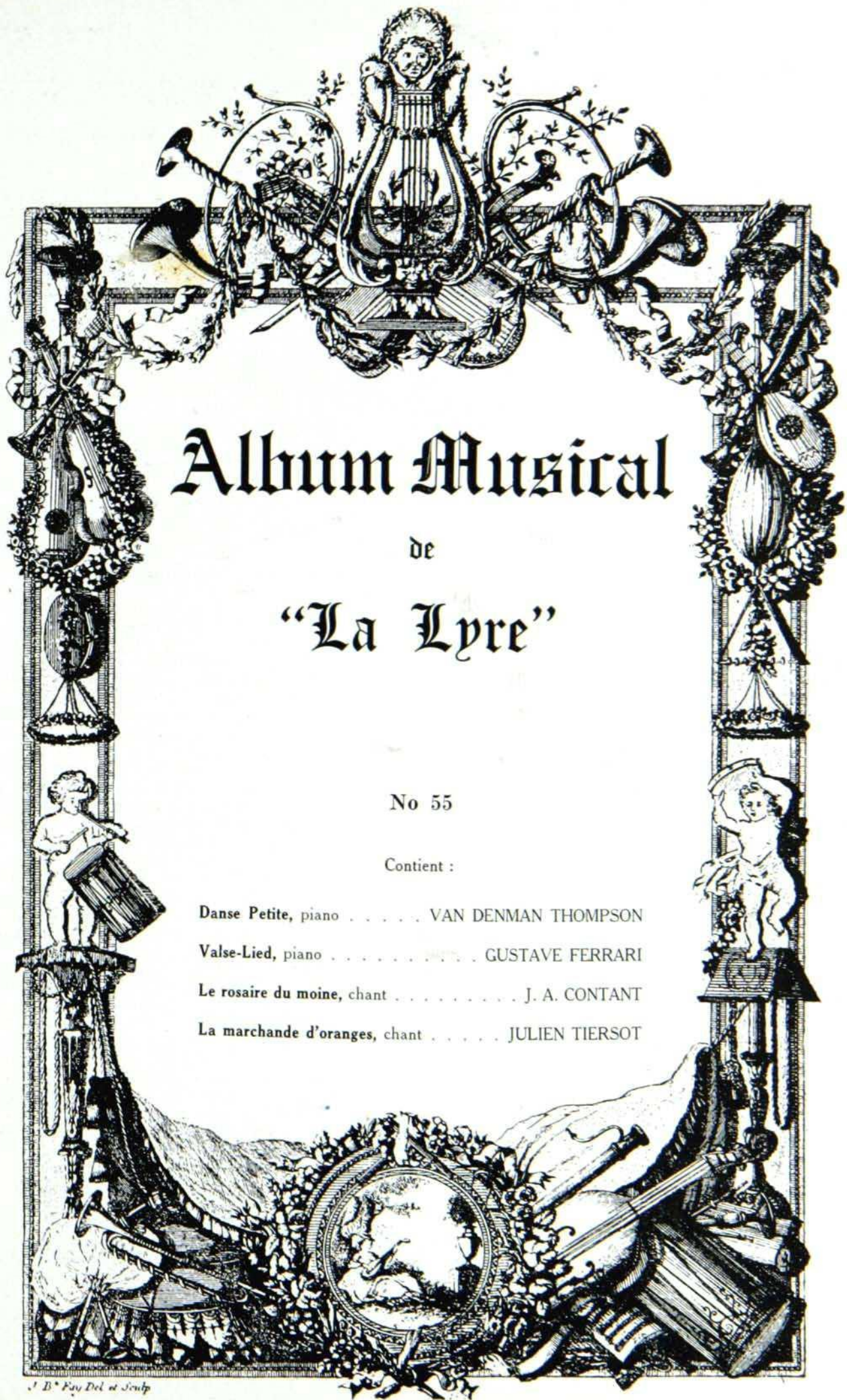
S'il éclate de rire dans la vie, sa musique ne le montre guère, à deux ou trois grosses facéties près. Rien n'est jeu pour lui : il y va toujours de bon cœur, de ses passions, de sa volonté, de ce qu'il pense, de ce qu'il sent, et presque de la vie. La musique a été sereine avant Beethoven. Avec lui, la sérénité est son rêve : elle y aspire, elle s'y force ; elle n'y touche presque jamais. Les enfants rient, parce qu'ils jouent naturellement ; et ils ne vivent que pour jouer : ils ne sont pas, ils cherchent à être. L'enfant est ce qu'il y a de moins lyrique au monde. Tout lui est Guignol, arbre de Noël, divertissement. Non seulement les enfants sont extérieurs à la vie et à tous les objets : ils le sont à eux-mêmes. Ils sont à ce point étrangers à l'esprit, qu'ils vivent sans avoir la moindre idée de vivre. Bref, et d'un mot : comme le rire, ils sont sans conscience. Beethoven a mis dans la musique une énorme conscience d'homme, une réflexion démesurée. La musique de Beethoven est une sorte de Panthéon sonore, non plus d'Agrippa, mais aux bords du Rhin, et la coupole est tendue d'airain tout de même. Ce puissant vaisseau est ouvert au peuple : avec une impudeur héroïque, le musicien y jette le sentiment d'un Hercule qui a pris conscience de lui-même et de l'univers, et pour qui la vie est une lutte perpétuelle de l'un avec l'autre. Son art est la forme même d'un tel conflit : il tourne de plus en plus au colloque. Il est aussi loin de Bach que possible : Bach est la méditation infinie, avec tous les retours intérieurs de l'oraison, sans ombre de lutte ni de guerre. Et Jésus Sauveur est au centre, pour répondre non pas au doute, ni aux efforts, ni au désespoir de l'athlète ; mais pour combler toutes les effusions de la certitude, pour bercer d'une éternelle tendresse et d'une naissante béatitude toute la tristesse de la vie et toutes les misères de l'homme. Dans Beethoven, il y a de formidables douleurs et d'énormes sanglots ; un magnifique don de soi au genre humain, à la nature, et un appel que rien ne décourage à tous les hommes frères. Beethoven est un citoyen, même en métaphysique. Mais Beethoven ne connaît pas ces larmes profondes, ces larmes exquises d'une source qui ne tarit jamais, d'une tendresse qui passe toute douleur, même celle qu'elle cause, et qui naît d'une tristesse infinie pour la vaincre toujours et la toujours consoler. Beethoven est plein de colère.



Beethoven improvisateur

Ses amis disaient de Beethoven qu'il fallait l'avoir entendu improviser pour le bien connaître. Ses œuvres écrites n'égalent pas les chants qui naissent ainsi du moment et de la passion. Lui-même jugeait volontiers d'un musicien sur la qualité de ses improvisations. Pour Beethoven, il est certain que ses belles œuvres sont celles où il a été le plus fidèle à l'homme qui improvise. La *Messe en Ré* s'en éloigne le plus, et son échec est certain : elle est aux trois quarts morte. Le début de la *Symphonie avec Chœurs* a le caractère d'une improvisation merveilleuse : le sentiment se forme sous nos yeux, comme les nuées se rassemblent pour l'orage, comme pour la bataille les armées arrivent des quatre horizons : et la pensée n'en est pas moins sûre : elle sait ce qu'elle veut et où elle va. La beauté des chœurs, à la fin, et leurs propos interrompus avec l'orchestre ne laissent pas de faire songer aussi à quelque puissance improvisatrice. Ce style fait en secret la grandeur et l'étrange nouveauté de ces œuvres dernières, qui passent d'un monde toutes les autres, qui nous importent presque seules à présent. Le grand style de Beethoven, sur le tard, est celui de l'improvisation. Là, enfin, il est neuf et il est libre. Il se le reproche, à ce qu'il semble, tant l'école et le préjugé sco-

lastique ont de force, même sur le génie le plus rebelle à toute contrainte. J'attribue à ce remords la recherche de la fugue, qui obsède alors Beethoven et l'entrave si souvent. Il est plus facile de faire une révolution politique et d'y être anarchiste, que de rompre les liens de la forme en art : parce qu'en art, à la place de l'ordre qu'on détruit, il faut toujours en mettre un autre. La plus scolastique des formes peut seule rassurer Beethoven sur sa hardiesse et sur le libre discours de son émotion musicale : il croit y trouver, sinon une excuse, un équilibre. Désormais, ses œuvres les moins régulières se terminent par un acte de foi en forme de fugue ou de canon. Ainsi la sonate Opus 101, dont le premier temps est l'œuvre la plus aérienne, la plus délicate de Beethoven, et l'une des plus libres : cette sonate est d'ailleurs son entrée dans le style de l'improvisation. Qui veut se rendre compte de cette musique, de l'introduction et de l'adagio, qu'il pense à Beethoven ému, rêvant, dédaignant de parler et, soudain, qui improvise. Il paie rançon aussitôt, par deux fois, dans cette Marche pleine d'imitations stériles, qui sonnent si mal, et dans la péroraison lourde d'ennui. L'architecture de l'Opus 110 est toute pareille. Et plus que partout encore, l'Opus 106, où l'énorme fugue, analogue à celle du *Credo*, fait payer si cher, par son désert ardu et sa montée aride, l'immense méditation que j'appelle le *Sanctuaire* et qui est le point le plus élevé, peut-être, où l'âme et le sentiment de Beethoven aient respiré le sublime. Il n'en va pas autrement dans les Quatuors. Rien n'y égale les moments où Beethoven se parle à lui-même, à ses souvenirs, à ses rêves d'amour et d'action, comme s'il était à la promenade, dans une forêt d'automne, avec son propre génie. Que de feuilles mortes. Quelle odeur pénétrante d'adieu et de jeunesse trahie. Quelles splendides clairières, tout d'un coup, sur l'étendue et la lumière, sur le royaume délivré où le soleil n'est jamais si beau qu'en son coucher de sang. Il vaut la peine d'avoir vécu, quand on a tant souffert et si grandement. Et la musique suit le songe du poète, pas à pas : elle l'exprime avec ses lenteurs, ses hésitations, ses retards curieux, ses élans passionnés, ses paresseuses sereines et ses brusques violences. A cet égard, le Quatuor en *Ut dièze mineur*, Opus 127, est incomparable.



Album Musical

de

"La Lyre"

No 55

Contient :

Danse Petite, piano VAN DENMAN THOMPSON

Valse-Lied, piano GUSTAVE FERRARI

Le rosaire du moine, chant J. A. CONTANT

La marchande d'oranges, chant JULIEN TIERSOT

M. JOSEPH MENARD

Rares, dans le monde de la musique, sont ceux qui ne connaissent pas M. Joseph Menard. Rares sont ceux qui n'ont pas appris à l'aimer.

Combien de jeunes, de débutants lui doivent la première aide, le premier encouragement de leur carrière! Combien de plus âgés lui doivent un nouveau départ!

A son atelier d'imprimeur, cette rue bourdonnante, travaillent en union et en amitié des employés qui le respectent et l'estiment, chaque mois voit passer un impressionnant défilé d'éditeurs, rédacteurs, critiques, compositeurs, imprésarios, concertants qui profitent encore plus de ses conseils et son expérience que de son inlassable générosité. Il parle clair et franc, son opinion sur les choses pratiques semble parfois pénible à entendre, mais elle est toujours désintéressée et on s'y range volontiers après l'avoir étudiée. Son jugement a fait éviter bien des erreurs, bien des petits désastres et plusieurs lui en sont plus reconnaissants que des services qu'il leur a rendus.

Grand coeur, il a un esprit aussi grand dans sa modestie et son humilité. L'aide qu'il donne à la cause de la musique, il la donne d'scrètement, et sa mémoire paraît ne jamais s'en ressouvenir. Il est de ces caractères qui trouvent leur plaisir et leur bonheur dans ceux des autres et, sitôt un bienfait accompli, ont pour préoccupation principale d'en accomplir un autre.

Beaucoup d'oeuvres, sans lui, seraient restées inconnues, et plusieurs talents auraient été retardés dans leur manifestation. Peu de gens le savent et, s'il s'agissait que de M. Menard, personne ne l'aurait jamais su. Dans la mesure de ce qu'il peut, c'est un Mécène, inconnu, effacé; par tempérament et par goût, c'est un sincère et fidèle ami de la musique, comme de toutes belles choses plus nécessaires que bien pourvues. Ceux qui le connaissent rendront justice à la reconnaissance que nous sommes heureux de lui témoigner aujourd'hui.

Récital de piano

Mlle Annette Décarie, pianiste, donnera un récital le 12 février à la salle Ladies' Ordinary, de l'hôtel Windsor. Au programme, qui a été publié en détail ailleurs, les noms de Bach, Beethoven, Chopin, Scriabine et Medtner.



NOTRE PORTRAIT M. GEORGES-EMILE TANGUAY

Georges-Emile Tanguay est né à Québec le 5 juin 1893, le fils de Georges-Emile Tanguay, architecte.

Il fit en cette ville ses premières études musicales, d'abord sous le professeur Léon Dessane alors organiste à l'église Jacques-Cartier, puis avec Arthur Bernier, le distingué organiste actuel de l'église St-Jean Baptiste de Québec.

Après avoir fait ses humanités au collège Ste-Marie puis au Petit Séminaire de Québec, il partit à l'âge de 19 ans, pour la Belgique où il comptait continuer ses études tant classiques que musicales, mais pour des raisons personnelles, il quitta ce pays après quelques semaines, pour la France. Il étudia alors à Paris pendant deux ans l'harmonie sous Félix Fourdrain et la technique de l'orgue avec le célèbre Louis Vierne.

Le jeune Tanguay, se présentant à Vienne, joua une Fugue de Bach, qu'il exécuta si bien à la satisfaction du maître que celui-ci écrivit sur le champ une lettre au professeur Arthur Bernier pour le remercier et le féliciter de lui envoyer un élève si bien doué et ayant été jusque là si parfaitement dirigé.

En 1914, Georges-Emile Tanguay revint au Canada, et ne retourna à Paris qu'en 1920, accompagné cette fois de son épouse et de ses deux enfants. Il y demeura 5 ans, habitant Paris l'hiver, et une villa située sur les bords de la Méditerranée durant les vacances. Ses études se continuèrent alors sous le maître Georges Caussade, pour ce qui est de l'harmonie et du contrepoint, tandis que M. Edouard Mignan, organiste à St-Thomas d'Aquin, fut son professeur d'orgue.

Il fit aussi du piano sous la direction de Mme Simone Plé-Caussade.

Avant de quitter l'Europe M. Tanguay voyagea en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en Afrique du Nord, affinant ainsi son sens de l'esthétique au contact des meilleures manifestations d'art de chacun de ces pays.

Quand en 1925, M. Tanguay revint parmi nous, les Révérends Pères Jésuites lui offrirent la tribune de l'orgue de l'église de l'Immaculée-Conception, où il fait maintenant de la si bonne musique en collaboration avec le Père Fontaine, s.j., maître de chapelle.

M. Tanguay est professeur d'harmonie au Conservatoire National, et il enseigne également à des élèves privés à son studio, rue Marie-Anne.

On sait que l'an dernier, c'est une de ses élèves qui eut le prix d'Europe et à ce propos, je suis tentée de commettre une indis-

création en relatant ici un extrait d'une lettre adressée à M. Tanguay, par le maître Georges Caussade, professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire de Paris, avec qui étudie en ce moment, Mlle Gilberte Martin :

"Mon Cher Tanguay. Je tiens à vous féliciter très chaudement de l'enseignement admirable que vous avez transmis à cette jeune fille. Certes, peu de professeurs sont susceptibles de former des élèves avec la sûreté que vous avez acquise et un tel sentiment de la musique."

M. Tanguay est d'avis que le niveau de l'éducation musicale sera ici ce qu'il devrait être lorsqu'on aura cessé d'escamoter les études premières de solfège et de dictée musicale. Il dit encore qu'entreprendre des études d'harmonie de contrepoint et de composition, lorsque les études de solfège et de dictée ne sont pas au point, c'est tout simplement vouloir perdre son temps.

C'est d'ailleurs aussi l'opinion de M. Eugène Lapierre, qui a, en conséquence, rédigé le programme d'étude du Conservatoire National

Sachons aussi que toute étude instrumentale doit être précédée au moins d'un an de solfège. Quand on aura compris en notre pays qu'il ne suffit pas d'apprendre à jouer d'un instrument pour mériter le titre de musicien, l'art musical chez nous aura fait un grand pas.

M. Tanguay est aussi un compositeur intéressant.

Il a écrit entr'autres pièces: un "Lied" pour quatuor à cordes, "Une Pavane", un "Menuet", "Danseuse devant Aphrodite", "Hommage à Couperin" pour piano, une "Prière" pour orgue et un motet à quatre voix égales avec acc. d'orgue. La modestie de l'auteur se refuse obstinément à reconnaître le mérite de son oeuvre. Mais les musiciens qui la connaissent cette oeuvre, savent, combien elle est joliment écrite et quel sentiment délicat et charmant s'y exprime.

La manière de M. Tanguay est extrêmement distinguée et elle est très originale de ligne et d'harmonie. — A. D.

— o —

Albert Roussel et la Musique

"La musique d'Albert Roussel est de celles qui touchent toujours, soit qu'elle décrive le léger *Festin de l'Araignée* ou les somptueuses *Evocations*, soit qu'elle confie ses rêves agreste (*Pour une fête de Printemps*) ou citadins (*Symphonie*), soit qu'elle se plie à la discipline du passé ressuscité avec cette subtile *Suite en fa* qui assemble l'archaïsme simple et fier d'un *Prélude* la souple ondulation d'une *Sarabande* et le rythme intarissable d'une *Guigue*."

Danse Petite.

VAN DENMAN THOMPSON, Op. 3, No. 3.

Allegro moderato.

PIANO.

p delicato

mf

f poco rit.

sf p a tempo

rit. pp marcato a tempo

PRINTED IN USA

UN PEU D'IRONIE

Ce n'est pas seulement d'hier qu'on rencontre des artistes un peu trop gonflés de leurs succès. Ils sont légion. Mais le pire c'est que ce sont les débutants qui se permettent aussi de jouer à la "vedette" alors qu'ils ont tout juste un filet de voix, en quelque part... dans le gosier. Ceux qui bénéficièrent de beaucoup d'indulgence dans la presse locale, en raison de leur bonne volonté et leur ardeur au travail, ne sont pas malheureusement la modestie personnifiée. Ces débutants ont certes du talent mais ne possèdent pas celui de n'en pas trop parler. Il faut causer quelques instants avec eux pour qu'immédiatement ils vous coulent dans l'oreille, comme s'il s'agissait d'un secret, qu'ils arriveront sûrement à une très brillante situation d'ici peu, sans le moindre appui. O ce beau courage des débutants !

Toutefois ils comptent, pas mal, sur celui des journalistes, des critiques bien qu'ils en aient une peur bleue. Ils nous rendent de fréquentes visites et à chaque fois c'est leur propre éloge qu'ils vous chantent, sur un ton différent à chaque visite. Très souvent la maman accompagne son fiston ou sa fillette et vous en êtes quitte pour un duo. Et quel duo, juste ciel !

On raconte alors des choses comme celles-ci : "Moi qui suis beau garçon... Moi qui reviens de Paris" (Un de ces débutants avait oublié le nom de son professeur parisien ! Hum !) "J'ai le sens du dramatique, je sens mes rôles"... "J'extériorise aussi bien la joie que la douleur... Ouff ! et c'est comme cela pendant une bonne petite demi-heure. La maman, bien entendu, y est allée de ses "tout juste" "fort bien" "très beau début, n'est-ce pas". C'est à faire crever d'exaspération le plus impassible des hommes.

Un jour, je voulus me payer la tête d'un de ces vantards et je lui dit : Vous êtes trop réservé et modeste. Vous manquez d'assurance, mon ami. Allez-y, sans crainte. Le bluff, monsieur toujours du bluff et encore du bluff. Ça vous réussira !

"Dommage" qu'il me répond, je ne pourrai jamais suivre votre bon conseil car je suis trop modeste. C'est mon défaut.

C'est qui s'appelle ne pas comprendre l'ironie !

Roger CHAMPOUX.



Leçons d'histoire de la musique pour les jeunes élèves

Ecole allemande romantique

Beethoven dans ses dernières œuvres avait ouvert en Allemagne la voie au Romantisme. Bientôt il fut suivi et dépassé par :

WEBER

(Charles-Marie) (1786-1826), en qui éclate l'indépendance complète de toute école, de toute tradition. Cet auteur a écrit en un style original et pittoresque quatre opéras célèbres : *Obéron*, *Freischütz*, *Euryanthe* et *Preciosa*; des Concertos pour piano, des Sonates, des Polonaises et l'*Invitation à la Valse*, si connue des pianistes.

MENDELSSOHN

(1809-1847) se place également à la tête des Romantiques.

Doué d'une grande science musicale, il nous a donné de superbes Symphonies, des Sonates, des Concertos, des Ouvertures, *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Grotte de Fingal*, etc. Tout le monde connaît ses délicieuses Romances sans paroles qui sont autant de chefs-d'œuvre et auraient suffi pour illustrer le nom de Mendelssohn.

SCHUBERT

Le nom de Schubert évoque immédiatement l'idée du "lied". Il en est le Maître incontesté, ayant su donner au lied une vie réelle et intense. Il consacra à cette forme le meilleur de son âme de poète délicieusement inspiré. Schubert a composé près de 500 *lieder*, tous intéressants, sur les sujets les plus variés. Retenons les titres des plus célèbres : *Le Roi des Aulnes*, *Marguerite au Rouet*, *Sérénade*, *l'Adieu*, *la Truite*, etc. Schubert composa également des Symphonies, de délicates pièces pour piano. L'inspiration pleine de fraîcheur, l'émotion sincère et profonde, la justesse de l'expression font de ces petites pièces, de la première à la dernière, de charmants tableaux. Citons : *Moment musical*, *Impromptus*, etc.

La facilité invraisemblable avec laquelle Schubert composait, lui permit d'exceller dans les pièces courtes; mais elle rend faibles ses Sonates et ses Œuvres de Musique de chambre, en le portant à négliger par trop la forme.

SCHUMANN

Robert Schumann fut un des rares musiciens de son époque qui menèrent de front les études musicales et universitaires. Il acquit ainsi une culture littéraire dont on peut sentir les effets dans toute son œuvre; il écrivit d'ailleurs des articles de critique musicale qui dénotent une grande finesse de jugement. La poésie dont il était un fervent, lui inspira ces délicieux *lieder* où l'intensité du sentiment se montre dans toute sa puissance. L'inspiration de Schumann est concentrée, resserrée et en quelque sorte, philosophique; aussi se distingue-t-elle nettement de celle de Schubert, expansive et débordante. Les œuvres de Schumann pour le piano sont célèbres, et toutes modernes par leur écriture. C'est un novateur : on a dit de lui qu'"il a découvert l'âme du piano". Citons entre les plus célèbres de ses compositions pianistiques : *Papillons*, *Le Carnaval*, *Scène d'enfants*, *Arabesque*, *Novelettes*, *Album pour la Jeunesse*, Concertos, Sonates, Scènes de bal à 4 mains, etc.

Schumann écrivit beaucoup pour l'orchestre, mais on doit reconnaître qu'il lui manque, dans ses œuvres de grande envergure, les larges envolées d'un Beethoven. La forme est raide et, malgré de très beaux aperçus, l'ensemble est lourd et décourage souvent et l'exécutant et l'auditeur.

Principales œuvres : *Manfred*, *Le Paradis et la Péri*, *Geneviève*, deux Symphonies en si b et en ré mineur.

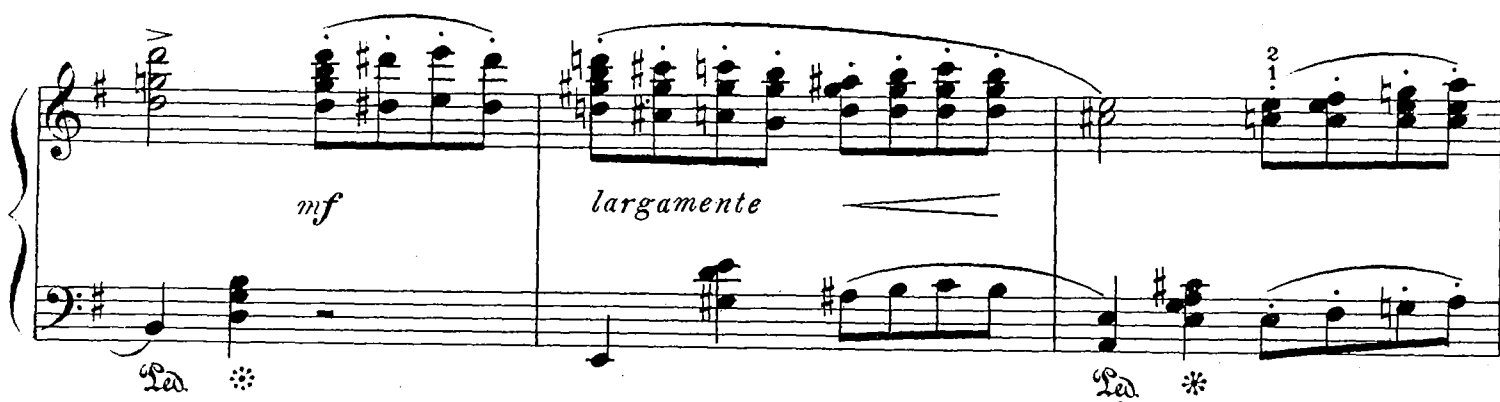
Schumann finit tristement à Bonn dans une maison de santé. Depuis l'âge de 20 ans, il souffrait d'accès d'aliénation mentale, mais contrairement aux affirmations de certains critiques, on peut dire que son œuvre ne se ressent en rien de ses troubles cérébraux.

Rappelons un accident qui obligea Schumann à renoncer à la carrière de virtuose. Dans le but de hâter la complète indépendance des doigts, il avait attaché le troisième doigt de sa main droite dans un nœud coulant et ne jouait qu'avec les 4 autres. Au bout de quelques jours de ce régime, il perdait complètement l'usage d'un doigt et peu à peu la paralysie envahit toute la main.

Avis aux jeunes pianistes !



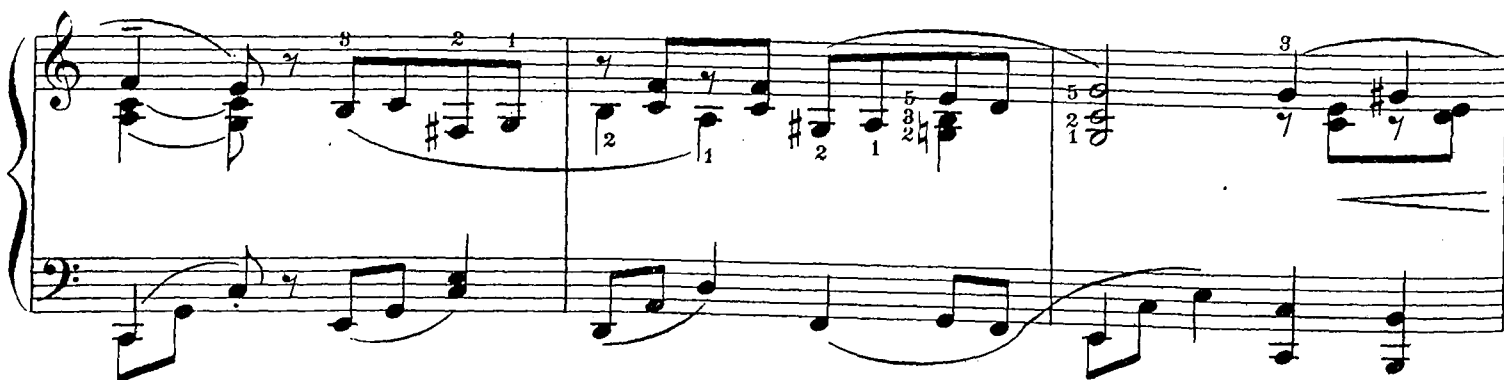
First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains complex chords and arpeggios, some marked with a 'V' and a dot. The bass staff has a simple melodic line. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.



Second system of musical notation. The treble staff features dense chords, with dynamics *mf* and *largamente* indicated. The bass staff has a simple melodic line. A fermata is placed over the final measure of the treble staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



Third system of musical notation. The treble staff features complex chords and arpeggios, with dynamics *f* and *ff* indicated. The bass staff has a simple melodic line. A fermata is placed over the final measure of the treble staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. The tempo marking *Poco meno mosso.* is present.



Fourth system of musical notation. The treble staff features complex chords and arpeggios, with dynamics *f* and *ff* indicated. The bass staff has a simple melodic line. A fermata is placed over the final measure of the treble staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

L'Orchestre de M. Henri Miro

Cet orchestre fut fondé au mois de mars 1930, avec le concours de quelques professionnels qui avaient à coeur l'interprétation parfaite des oeuvres classiques anciennes et modernes. C'est grâce à l'initiative de M. Henri Letondal, le distingué critique musical et directeur des concerts de "L'Heure Provinciale" que

cet orchestre a pu être introduit au public radiophile. Son premier concert eut lieu le 6 juin 1930. Le succès en fut complet et la Compagnie des Chemins de Fer Nationaux faisait demander le directeur afin de lui confier ses concerts lyriques qui obtiennent depuis quelques mois beaucoup de succès.



Henri Miro
Directeur de l'Orchestre

Doit-on immiscer la politique dans la Musique ?

Il se fait en ce moment une campagne injuste dans le domaine de la musique. On pourrait certainement dire quelque chose de ce propos, mais il est préférable de laisser suivre son



A. Mignolet
Flûtiste

cours à ces petites mesquineries qui vont plutôt faire du tort que du bien au progrès de l'art musical dans notre province. Je veux parler de ce que l'on peut appeler "made in Canada" en fait de musique. Il est permis



Ed. Braidi
Violoniste

First system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a 5-measure rest, a 7-measure rest, and a 4-measure rest, followed by a 3-measure rest. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in the final measure of the system.

Second system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and a melodic line. The bass staff continues the accompaniment. A pianissimo (*pp*) dynamic marking is indicated in the first measure.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with a crescendo (*cresc.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass staff provides a steady accompaniment. The system concludes with two measures marked *Ped* and a decorative asterisk.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking, a decrescendo (*dim.*), and a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff provides a steady accompaniment. The system concludes with a measure marked *p delicato* and a decorative asterisk.

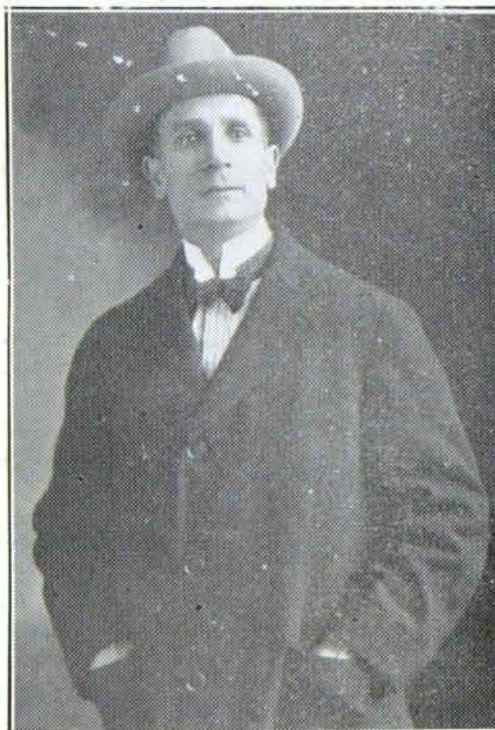
d'acheter un article "made in Canada" fabriqué par un Juif, un Grec ou un Syrien, mais quand un musicien, d'extraction étrangère vivant au pays depuis de longues années se permet d'écrire et composer dans son pays d'adoption a-t-on le droit de l'empêcher de se produire et ce qui est encore plus grave de dire à un interprète "ne jouez pas cela, ce monsieur n'est pas canadien"? Si nous feuilletons l'histoire de la musique il est facile de constater que la politique et la nationalité des artistes musiciens

ne doit compter pour rien. Quelques exemples nous suffiront. Commençons par l'auteur du "Messie" né en Allemagne, ayant composé ses principales oeuvres en Angleterre, Haendel a eu les plus grands honneurs que la Grande Bretagne pouvait conférer à un musicien. En France nous pouvons citer des musiciens comme Lulli, italien de naissance le vrai créateur de l'opéra français, Gluck, allemand qui obtint ses plus grands succès avec ses opéras écrits sur des livrets français, ainsi que Rossini sans oublier

Cherubini, César Franck et le grand Grétry, belges de naissance.

La meilleure politique est de laisser nos talents se développer sans s'occuper de leur origine, nous devons accepter et encourager toutes les oeuvres musicales écrites en Canada comme marchandises canadiennes et leur donner la valeur qu'elles méritent, comme nous faisons pour les articles de commerce fabriqués par des sujets étrangers qui ont choisi le Canada pour leur pays d'adoption.

HENRI MIRO.



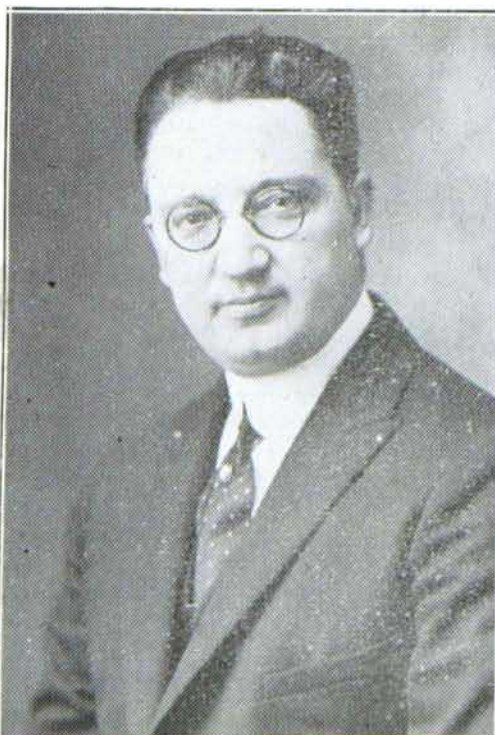
Jos. Moretti
Clarinettiste



S. Moisse
Pianiste



M. Charbonneau
Violoncelliste



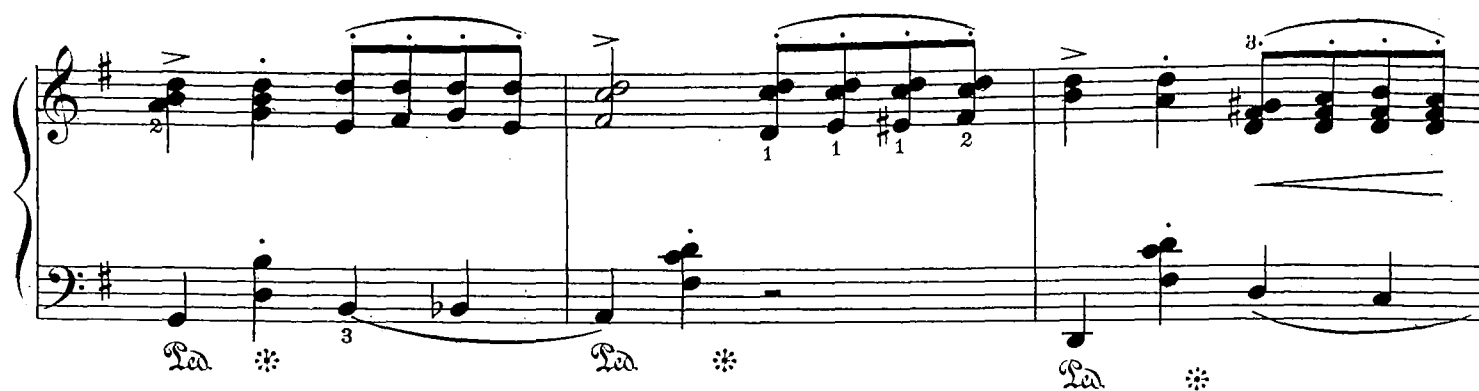
Jos. Mastrocola
Altiste



L. Kaster
Hautboïste



Lucien Martin
Violoniste



First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features a series of chords and arpeggios, with fingerings 2, 1, 1, #1, 2, and 3 indicated. The left hand plays a bass line with notes La, a whole note, and a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the first measure of the right hand.



Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand continues with chords and arpeggios, with a *mf* dynamic marking. The left hand plays a bass line with notes La, a whole note, and a quarter note. A fermata is placed over the first measure of the right hand.



Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features a series of chords and arpeggios, with fingerings 3, 4, 5, 1, 2, 1, and 4 indicated. The left hand plays a bass line with notes La, a whole note, and a quarter note. Dynamics include *f poco rit.* and *sf p a tempo*. A fermata is placed over the first measure of the right hand.



Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features a series of chords and arpeggios, with fingerings 3, 2, 1, 4, 2, 5, 1, 2, 5, 4, 5, 2, and 1 indicated. The left hand plays a bass line with notes La, a whole note, and a quarter note. A fermata is placed over the first measure of the right hand.



Eugène Delacroix et la musique

Si l'on en croit l'assez plaisant anecdotier que fut le docteur Véron, peu s'en fallut que le futur peintre de la *Justice de Trajan* ne fut gagé, dès l'enfance, dans la carrière musicale : "Un vieux musicien organiste de la cathédrale de Bordeaux, fait-il dire à Eugène Delacroix, donnait des leçons à ma soeur. Pendant que je faisais mes gambades, ce brave homme qui, d'ailleurs, avait beaucoup de mérite et qui avait été l'ami de Mozart, remarquait que j'accompagnais le chant sur des basses et des agréments de ma façon dont il admirait la justesse : il tourmenta même ma mère pour qu'elle fit de moi un musicien."

Delacroix avait alors cinq ou six ans : ces enfantines dispositions ne montrèrent pas beaucoup plus de constance que celles que manifestait, à cette même époque, le jeune Balzac, âgé d'à peu près le même nombre d'années. La vocation eut bientôt raison de ces penchants : la peinture entraîna l'un comme la littérature absorba l'autre. Toutefois le goût du jeune Delacroix pour la musique était déjà assez vif pour qu'on lui fit étudier le piano et le violon. Nous ne pouvons savoir comment il en usa : aucun de ses contemporains ne nous a laissé de relation à cet égard, mais, par son *Journal*, nous savons qu'en 1822, alors que sa vocation et sa carrière de peintre s'étaient déjà fortement affirmées, et qu'il avait connu son premier succès avec son tableau de *Dante et Virgile*, il éprouvait le désir, le besoin de refaire de la musique.

La curiosité

Si les préoccupations d'une grande toile à exécuter pour le Salon et les difficultés d'une existence alors fort médiocre lui ont fait réunir toute son énergie et la consacrer entièrement à la peinture : il songe à la musique avec désir et regret. Le 12 octobre de cette même année 1822, (il avait alors 24 ans), il écrit dans son *Journal* : "Je voudrais bien refaire du piano et du violon", et une semaine après, il note qu'il a repris son violon. En 1824, il en jouait encore : ensuite, ni son *Journal* ni sa Correspondance, ni les propos de ceux qui le connurent ne font allusion à sa pra-

tique de cet instrument. Et le violon de Delacroix se perd dans une obscurité que celui de son grand rival ne devait jamais connaître.

A dire vrai, Delacroix possédait trop de curiosité, un esprit trop avide, un trop grand besoin de variété dans les connaissances ; et trop peu de temps pour en consacrer beaucoup à poursuivre l'étude d'un instrument : la musique, on en pourra aisément juger, fut, après la peinture, sa plus vive et sa plus constante passion, et c'est bien parce qu'il aimait passionnément la musique qu'il préféra en entendre beaucoup plutôt qu'en exécuter un peu.

Dès le troisième jour de son *Journal* (7 septembre 1822), il parle de musique et de satisfaction qu'il a ressentie en lisant dans *Corinne* de Mme de Staël les passages consacrés à la musique italienne. Si l'allusion qu'elle y fait à la rencontre du Dante et d'un chanteur, dans son *Purgatoire* suggère à Delacroix l'idée d'un tableau, ce n'est point uniquement par là que cette page de *Corinne* l'a retenu, ni dans ce but qu'il recopie, pour sa seule satisfaction, cette phrase entre autres qui lui convient : "La musique est un plaisir si passager, on le sent tellement s'échapper à mesure qu'on l'éprouve, qu'une impression mélancolique se mêle à la gaieté qu'elle cause..." A la même époque, retrouvant un ami d'enfance, il se réjouit particulièrement qu'il veuille aussi s'occuper de musique.

Idées musicales

Même en voyage, à cette époque de sa vie, et lorsqu'il a pour but principal d'étudier des musées et des peintres, il ne laisse point détourner de son goût pour la musique. Pendant son séjour à Londres, en 1825, il est allé voir un opéra dont le sujet est tiré de *Faust*, "un opéra mêlé de comique et de tout ce qu'il y a de plus noir", et il est également allé entendre, sur deux théâtres différents, le *Freischütz* dans une version un peu plus fidèle que celle que Castil-Blaze offrait alors aux Parisiens. Il donne encore de la musique à Londres ce petit croquis assez humoristique :

"A l'exception des pièces de Shakespeare, je n'ai rien vu sur leur théâtre qui ne fût des imitations plus ou

moins maladroites de ce qu'on a en France. J'ai vu un *Barbier de Séville* et un *Mariage de Figaro* qui sont précieux dans le genre ridicule. Leur musique est atroce. Leurs aveugles même ont moins de sentiment encore que les nôtres pour la partie instrumentale, tant violon que clarinette et flageolet. Il n'y a pas au théâtre d'air si sentimental qu'on n'y fourre de la trompette. Quand John Bull, du haut de son paradis, ne les entend pas, il croit que ce n'est pas de la musique et que les musiciens dorment.

Ce goût, ce besoin de musique dureront jusqu'à la fin de sa vie ! En 1855, travaillant à Saint-Sulpice, il se sent inspiré par la musique et les chants d'église qui le mettent "dans un état d'exaltation favorable à la peinture". La même année, il rapporte que "Chenavard convenait sans que je l'en priasse, qu'il n'y a rien à comparer avec l'émotion que donne la musique : elle exprime des nuances incomparables". En 1857, il note encore "Enchantement que me cause la musique : il semble que la partie intellectuelle n'ait point part à ce plaisir, c'est-ce qui fait classer l'art de la musique à un rang inférieur par les pédants".

Dès les premières pages de son *Journal* nous voyons paraître ses deux plus vives admirations musicales : celle qu'il éprouve pour Rossini, et celle qu'il ressent pour Mozart, celle-ci surtout, pour ce Mozart dont le charme la discrétion, l'admirable équilibre, et l'inépuisable fraîcheur resteront, jusqu'à son dernier jour, sa constante prédilection, son inaccessible tendresse.

Il est attaché à Mozart d'une affection que rien ne passe. Jeune homme, il revient d'entendre les *Nozze*, "tout plein de divines impressions". Il en chante avec des amis la partition : quelques jours plus tard, il achète celle de *Don Juan*, et, plus de vingt ans après, lorsqu'il va revoir et réentend *Don Juan* : "Quel chef-d'oeuvre de romantisme ! et cela en 1785... s'écrie-t-il. Je pensais à la dose d'imagination nécessaire au spectateur pour être digne d'un tel ouvrage." Trois jours après il y retourne encore, et le lendemain, il écrit :

Qu'elle admirable fusion de l'élégance, de l'expression, du bouffon, du



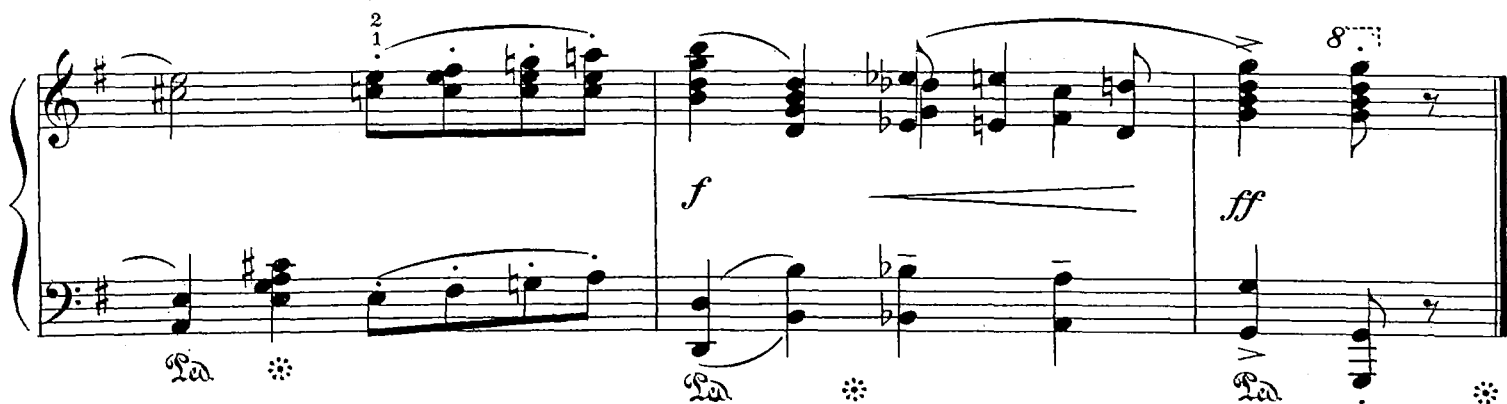
First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef staff contains a supporting line with eighth notes. A *rit.* (ritardando) marking is present in the third measure of the treble staff, with fingerings 8 1 and 5 2 indicated above the notes.



Second system of musical notation. The treble clef staff features a series of chords, some with fingerings 5 3 1 and 1. The bass clef staff has a few notes. The marking *pp marcato a tempo* is written in the first measure.



Third system of musical notation. The treble clef staff contains dense chordal textures. The bass clef staff has a few notes. The marking *largamente* is written in the third measure, with a hairpin indicating a decrescendo.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains chords and a final measure with a fermata. The bass clef staff has a few notes. The markings *f* and *ff* are present, with hairpins indicating dynamics. The system ends with a double bar line and a fermata.

terrible, du tendre, de l'ironique, chacun dans sa nature. *Cuncta fecit in pondere numero et mensura*. Chez Rossini, l'Italien l'emporte, c'est-à-dire que l'ornement domine l'expression. Dans beaucoup d'opéras de Mozart le contraire n'a pas lieu, car il est orné et élégant, mais l'expression des sentiments tendres prend une mesure mélancolique qui ne va pas indifféremment à tous les sujets. Dans le *Don Juan* il ne tombe pas dans cet inconvénient : le sujet, au reste, était merveilleusement choisi à cause de la variété des caractères... Rossini ne les varie pas autant".

On pourrait peut-être ne pas s'attendre à trouver chez ce peintre dont on a fait en quelque sorte, avec Victor Hugo, le prototype du romantisme une pareille inclination vers un idéal musical si pleinement imprégné des vertus que l'on est convenu d'appeler "classiques" : mais si, ne se contentant pas d'admirer l'oeuvre de Delacroix, on s'efforce d'en démêler encore la figure même et le caractère à travers le *Journal* et la *Correspondance*, le peintre fougueux, le coloriste puissant, le courageux artiste qui rivalise avec Rubens dans l'audace des compositions se montre bien moins sous l'aspect d'une nature déchainée que sous celui d'un esprit ardent qui cherche dans la plus consciencieuse économie de ses forces la garantie d'une pleine expression. Delacroix n'avait pas comme Victor Hugo, ou comme Chateaubriand une nature physique puissante et presque infatigable : ce petit homme au teint olivâtre, aux gestes parcimonieux, élégant dans sa mise d'une sobre recherche, épris de beauté et sceptique à l'endroit des hommes, renforçant constamment ses penchants à l'émotion, apparaît comme un témoignage caractéristique d'une nature foncièrement française par la volonté d'un équilibre toujours cherché, presque toujours maintenu entre les souhaits de l'intelligence et les désirs de l'émotion.

L'art de Mozart ne pouvait que le satisfaire pleinement : il n'y goûte pas seulement du plaisir ou même le divertissement de sa pensée tendue longtemps sur ces grandes compositions picturales, il y trouve encore, et cela même au premiers temps de sa carrière, alors qu'il n'était point entièrement maître de sa fougue, il y trouve un entraînement à se produire, un appui de sa pensée, un secours pour son art, une atmosphère favorable à ses ambitions de peintre.

"Cette musique m'inspire souvent de grandes pensées : je sens un grand désir de faire quand je l'en-



Frédéric Chopin

tends : ce qui me manque, je le crains, c'est la patience."

Mozart restera toujours pour lui, en quelque sorte, l'étalon du génie musical, du talent ou seulement de l'habileté des autres : mais (et c'est par quoi les sentiments de Delacroix sur la musique et les musiciens méritent d'être remarqués), sa passion pour Mozart ne le fera jamais se renfermer dans une attitude hostile ou simplement dédaigneuse à l'égard des oeuvres nouvelles.

Il s'irritera bien quelque jour contre une dame qui, chez une de ses amies, a joué "d'infâme musique moderne" : il ne faut voir dans cette notation de son *Journal* qu'un moment passager de mauvaise humeur. En fait, Delacroix prêtait aux oeuvres nouvelles une oreille des plus attentives, sinon uniformément bienveillante : ses goûts instinctifs le portaient plutôt à aimer la musique du milieu du siècle précédent, Cimarosa ou Mozart, mais on ne saurait attendre d'obstination stupide de l'homme qui, à la fin de sa vie, à un âge où beaucoup d'artistes ne croient qu'à un seul style : le leur, professait que "le style consiste dans l'expression originale des qualités propres à chaque maître".

Nul sentiment mondain, rien de ce que l'on a, depuis lors, désigné du nom de "snobisme" ne se mêle au goût que nourrit le grand peintre pour la musique, et l'aveu s'en trouve direct, simple et émouvant dans un passage du *Journal* :

"Il ne faut jamais compter comme un dérangement le temps donné à un concert, pourvu qu'il y ait seulement un bon morceau. C'est pour l'âme la meilleure nourriture. Se préparer, sortir, être distrait même d'occupations importantes pour aller entendre de la musique ajoute du prix au plaisir, je trouve : dans un lieu choisi et au milieu de gens que la communauté des sentiments semble avoir réunis pour une jouissance goûtée en commun : tout cela, même l'ennui éprouvé en présence de certains morceaux et par certain virtuose, ajoute, à notre insu, à l'effet de la belle chose. Si l'on était venu m'exécuter une belle symphonie dans mon atelier, je n'en conserverais peut-être pas à cette heure le même souvenir... C'est un plaisir très imparfait que d'entendre dans une loge avec des gens du monde la plus belle musique. Le pauvre artiste, assis au parterre et seul dans un coin, ou près d'un ami aussi attentif que lui, jouit seul complètement de la beauté d'un ouvrage, et, à raison de cela, en emporte l'impression sans un mélange de souvenir ridicule.

Le dandysme et l'élégance de Delacroix, on le voit, non plus que ses relations mondaines, n'ont pas corrompu son goût. Aucune raison extérieure, aucune obligation n'était nécessaire pour encourager le goût qu'il ressentait pour la musique : toute sa nature même l'y porte : ce n'est pas pour lui seulement un passe-temps, un agrément dont les causes lui échappent ou lui importent peu : c'est vraiment une expression (et l'une de celles qui lui sont le plus chères) de ce Beau qu'il s'efforce lui-même d'exprimer, à la conquête duquel il a usé ses forces et sacrifié jusqu'à son coeur.

Nul encouragement n'y était nécessaire, et pourtant il rencontra l'un des plus exquis et des plus rares qu'il eût pu se souhaiter à lui-même dans la personne de Chopin.

AMITIE DU PEINTRE POUR CHOPIN

A quel moment Delacroix rencontra-t-il Chopin? Il est aujourd'hui bien malaisé de le dire avec certitude. Il le vit, pour la première fois, très probablement chez George Sand pour laquelle il éprouvait une amitié traversée d'irritations. La première allusion que le *Journal* fasse à Chopin n'est datée que du 28 janvier 1847, à l'occasion d'un dîner chez une amie de George Sand, Mme Marliani : mais leurs relations étaient assurément d'une date très antérieure puisqu'on voit dans la *Correspondance* que, dès 1838, Chopin a demandé à Delacroix, pendant une absence qu'il doit faire,

VALSE - LIED

GUSTAVE FERRARI

Moderato con eleganza

PIANO *p*

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

rit. *a tempo* *p*

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Grade IV

Copyright MCMXXII by Oliver Ditson Company
International Copyright Secured
Reproduction autorisée par la Oliver Ditson Company



d'héberger dans son atelier un piano qu'il ne désire pas laisser entre des mains mercenaires.

Malheureusement à beaucoup d'égards, mais plus particulièrement encore en ce qui touche les relations de Delacroix et de Chopin, le *Journal* du peintre la fin du Voyage au Maroc (mai 1832) jusqu'à l'année 1843 n'a pas été rédigée ou ne nous est en tout cas pas parvenue.

Il est aisé de démêler ce qui a pu séduire Delacroix à la vue de Chopin: cette élégance de manière, cette distinction, cette discrétion, dans les sentiments et les pensées, et derrière cette apparence frêle et cette tendre pensée, une âme de feu dont le déploiement se cabre et se soumet sans cesse. Dans un milieu où, petits et grands, tous sont férus de réformes sociales et d'utopies politiques, où Liszt se fait saint-simonien pour un temps, ou George Sand s'enflamme aux sermons laïques d'Enfantin: dans ce monde artistique où l'on prend trop la facilité pour l'inspiration, l'agitation pour de l'émotion, Chopin de son côté ne pouvait que se plaire à rencontrer un homme à la fois ardent et mesuré dans ses propos, assuré dans son amour de l'art, et tout aussi éloigné des clans que de la populace.

L'amitié fut vive et profonde de part et d'autre: elle s'échangeait entre deux hommes qui possédaient également une grande pudeur de sentiments, et qui, l'un et l'autre, avaient le goût et les vertus de l'amitié. Lorsqu'en 1842 Delacroix se rendit pour la première fois chez George Sand, à la campagne, à Nohant, c'est la présence de Chopin qui en forma pour lui le plus véritable et le plus durable attrait.

"Le lieu est agréable, écrit-il à son ami Pierret, et les hôtes on ne peut plus aimables pour me plaire. Quand on n'est pas réunis pour dîner, déjeuner, jouer au billard, ou se promener, on est dans sa chambre à lire ou à se goberger sur son canapé. Par instants, il vous arrive par la fenêtre, ouverte sur le jardin des bouffées de la musique de Chopin qui travaille de son côté: cela se mêle au chant des rossignols et à l'odeur des rosiers".

"Le lieu est agréable" mais il est permis de douter que Delacroix y fût resté plus d'une semaine, tant les idées de la maîtresse de la maison et de la plupart de ses familiers pouvaient lui déplaire, si Chopin qui traité, et si, fuyant l'un et l'autre la creuse dialectique sociale qui régnait souvent dans les conversations de Nohant, ils n'eussent échangé, pour eux

seuls, des propos où ils prenaient tous deux un pareil agrément. Une lettre écrite quinze jours plus tard au même ami nous édifie tout à fait sur ce point:

"J'ai des tête à tête à perte de vue avec Chopin que j'aime beaucoup et qui est un homme d'une distinction rare: c'est le plus vrai artiste que j'aie rencontré".

Il peint Chopin

C'est probablement durant le séjour, ou celui qu'il fit à Nohant en 1846 que Delacroix peignit une esquisse qui représentait Chopin assis au piano et George Sand, debout derrière lui. Après les dissentiments qui survinrent entre la romancière et le compositeur, le possesseur de cette esquisse la fit assez fâcheusement couper en deux pour séparer les deux têtes. On ne connaît de l'ensemble qu'un petit croquis au crayon, mais les deux portraits nous restent, heureusement: celui de Chopin est assurément l'un des plus caractéristiques que compte l'iconographie du grand compositeur. Il y paraît d'un accent unique, fort éloigné de cet aspect conventionnel et fade qu'ont pris la plupart des portraits de Chopin, soit par la seule faute des peintres, soit sous l'effet des idées superficielles qui règnent encore, hélas, sur l'auteur génial des *Préludes* et des *Nocturnes* et qui en ont fait un personnage lymphatique, afféminé, une image sentimentale de "keepsake", un Alfred de Musset du piano, plus distingué et moins spirituel que l'autre.

Le portrait qu'en a peint Delacroix n'est point achevé, il ne s'agit là que d'une ébauche: pourtant, s'il avait dû l'achever, la reprendre, on sent bien qu'il n'en aurait pas changé le caractère: c'est ainsi qu'il voyait Chopin: il n'en faut pas rendre responsable seulement son romantisme pictural, bien plutôt nous faut-il songer à quelle profondeur de mélancolie, à quelle fougue de désespoir, à quel feu de sentiment le génie de Chopin pouvait atteindre, et nous rappeler aussi que Delacroix avait pu mieux qu'un autre en toucher les témoignages à la fois dans les propos de l'homme et les oeuvres du musicien.

Delacroix ne se contenta pas, en effet de rencontrer Chopin, ici ou là, chez George Sand ou dans le monde. Lui, si réservé et si ménager de son temps, il va lui rendre visite, et Chopin vient souvent à l'atelier bavarder avec le peintre.

Le 9 mai 1847, Delacroix apprend, en dinant chez Mme Marlia-

ni, que Chopin est malade très gravement depuis quelques jours: quoi qu'on lui donne l'assurance qu'il va mieux le peintre, dès le lendemain matin, se rend chez lui, sans pouvoir être reçu: il y retourne le matin suivant sans plus de succès, et le soir enfin trouve accès et passe la soirée avec le malade. Pour qui connaît la nature de Delacroix, une telle insistance trahit une affection véritable. Cette affection ira toujours croissant. Chopin si peu communicatif, si peu porté aux confidences, ailleurs que dans sa musique et dans les très rares lettres qu'il écrit aux siens, confie à Delacroix les ennuis qu'il éprouve après sa rupture avec George Sand et le parti qu'il a pris contre elle pour sa fille Solange et son gendre Clésinger: dans son *Journal*, à la date du 29 janvier 1849, Delacroix note:

"Le soir, ai été voir Chopin: Je suis resté avec lui jusqu'à dix heures. Nous avons parlé de Mme Sand, de cette bizarre destinée, de ce composée de qualités et de vices."

La santé de Chopin va s'altérant de plus en plus: il est revenu plus malade encore de son séjour en Ecosse: Delacroix ne se fait pas d'illusion sur le destin du grand artiste: rencontrant le pianiste Prudent qui imite le jeu de Chopin, il dit: "J'en ai été fier pour mon pauvre grand homme mourant." Rappelons pour donner à cette remarque son véritable timbre qu'à cette époque Delacroix a passé la cinquantaine, et que Chopin est plus jeune que lui de douze ans.

Le peintre va voir le malade fréquemment. De temps en temps Chopin réunit encore quelques personnes, des amis, de jolies femmes, "l'enchanteuse" Mme Potocka, l'admirable Mme Kalerji: mais déjà il ne peut guère sortir qu'en voiture, Delacroix l'accompagne quelquefois, heureux, malgré la fatigue que lui cause souvent son travail, de pouvoir lui être bon à quelque chose. La présence de Delacroix ranime le grand musicien déjà très affaibli sous le poids de la maladie et des tritesses. Le peintre ne conserve plus d'illusion sur le peu de temps qui reste à vivre à "cet homme exquis pour le coeur, et l'on n'a pas besoin de dire pour l'esprit."

Delacroix ne devait pas assister aux derniers moments de Chopin: il l'avait visité encore le 17 mai 1849, et l'avait trouvé mieux: c'était ce dernier sursaut des vies que la phtisie épuise: le peintre était parti passer quelque temps dans sa petite maison de Champrosay, et de là en Normandie, à Valmont, chez son cousin, au début d'octobre: c'est là, le 20 octo-

Poco più mosso

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings 5, 3, 4, 2, 1, 5, 2, 1. Bass staff has notes with fingerings 2, 2, 2. Dynamics: *mf*. Pedal marks: Ped., *, Ped., *.

Second system of musical notation. Treble staff has notes with fingerings 5, 4, 5, 4, 2, 4, 4, 5, 2, 3, 5, 3, 4, 3. Bass staff has notes with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Dynamics: *più f*. Pedal marks: Ped., *, Ped., *.

Third system of musical notation. Treble staff has notes with fingerings 8, 5, 3, 4, 5, 4, 2, 4, 5. Bass staff has notes with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Dynamics: *p*. Pedal marks: *, Ped., *, 5, 1, 2.

Fourth system of musical notation. Treble staff has notes with fingerings 4, 5, 2, 3, 1, 3, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 4. Bass staff has notes with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Dynamics: *mf*, *cresc.*. Tempo markings: *rit.*, *a tempo*. Pedal marks: Ped., *, Ped., *.

Fifth system of musical notation. Treble staff has notes with fingerings 4, 2, 1, 5, 3, 3, 1, 1. Bass staff has notes with fingerings 1, 2, 1, 1, 2, 1, 4, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Dynamics: *f*. Pedal marks: Ped., *, Ped., *, Ped., *, Ped., *.



bre 1849 seulement, qu'il apprit la mort de Chopin: "Chose étrange, le matin, écrit-il dans son *Journal*, avant de me lever j'étais frappé de cette idée... Quelle perte! Que d'ignobles gredins remplissent la place pendant que cette belle âme vient de s'éteindre!"

Personne, peut-être, plus que Delacroix ne pouvait mesurer quelle perte la musique faisait en perdant Chopin: il n'avait pas seulement à regretter un ami exquis et délicat, avec lequel il aimait à s'entretenir: le peintre admirait encore les oeuvres du compositeur: il en avait ressenti non pas seulement, comme tant d'autres, la distinction, et le charme, mais encore la puissante émotion mesurée, la sûreté et l'originalité de ses expressions. Lorsque nous lisons dans le *Journal* "Séance chez Chopin, il a été divin" ou quelque temps auparavant, "le petit Chopin nous a fait un peu de musique" ou encore, plus tard, après la mort du compositeur: "La princesse Marcellini a eu la bonté de me jouer que du Chopin et tout admirable"; on pourrait croire à un sentiment d'admiration superficielle, comme en éprouvèrent à son endroit

beaucoup de contemporains du maître polonais, sans comprendre vraiment toute l'étendue ni la force de son génie. Mais lorsqu'après avoir entendu la princesse Marcellini Czartoryska, Delacroix écrit dans son *Journal*:

"Rien de banal. Composition parfaite. Que peut-on trouver de plus complet? il ressemble plus à Mozart que qui que ce soit. Il a comme lui de ces motifs qui vont tout seuls, qu'il semble qu'on trouverait" on sent bien qu'il est allé plus avant que la plupart des auditeurs de ce temps-là, qu'il ne s'est pas arrêté à la seule séduction des oeuvres, mais qu'il a voulu en saisir l'architecture, les proportions, et qu'il est resté, comme chacun de nous, émerveillé. Y a-t-il mieux à dire de Chopin que ces mots de Delacroix: "*Que peut-on trouver de plus complet?*" Comparer Chopin à Mozart, ce n'est pas seulement une comparaison admirable, c'est, pour cet amoureux de Mozart, qu'est Delacroix, avouer qu'il place Chopin parmi les plus grands. Est-on sûr que ce fut un sentiment bien général à cette époque, où le cadre réduit de ses compositions paraissait rivaliser difficilement avec des oeuvres symphoniques ou théâtrales.

Durant ses entretiens avec Chopin, Delacroix s'efforçait d'éclairer ses vues, d'acquérir les connaissances techniques qui lui faisaient défaut en matière musicale, et de mesurer ses opinions à celles d'un esprit en qui il avait mis toute sa confiance. Nous avons ainsi quelques opinions de Chopin, notées par le peintre: celles-ci entre autres:

"L'expérience a donné aux quatuors de Haydn cette perfection que nous y admirons, Mozart n'a pas eu besoin de l'expérience, la science s'est toujours trouvée chez lui au niveau de l'inspiration..."

"Là où Beethoven est obscur et paraît manquer d'unité, ce n'est pas une prétendue originalité un peu sauvage dont on lui fait honneur qui en est cause, c'est qu'il tourne le dos à des principes éternels; Mozart, jamais."

Si les propos de Chopin ont été de nature assurément à préciser bien des vues musicales de Delacroix, il ne semble pas qu'on puisse dire que le peintre ait subi l'influence du compositeur et se soit laissé gagner à ses opinions. Le goût de Delacroix à l'égard de la musique était déjà très formé quand il rencontra Chopin, mais il est plus vrai de dire qu'ils se rencontrèrent singulièrement dans les mêmes admirations. Chopin contribua à accroître les connaissances

musicales du peintre non seulement par des conversations et des enseignements, mais aussi par des exemples, en lui faisant entendre au piano les auteurs alors récents. "Chopin, dit-il dans une de ses lettres à un ami, m'a joué du Beethoven, divinement bien, cela vaut bien de l'esthétique."

Il a dû souvent demander à Chopin de lui jouer du Beethoven: car c'est surtout en présence des oeuvres de Beethoven que Delacroix est troublé: et c'est un esprit qui aime à voir clairement en lui-même. Pour juger, pour apprécier Beethoven, il n'est pas seulement retenu par son goût pour Mozart, mais encore par son attachement à l'esthétique dont Mozart est le plus parfait accomplissement: cependant il fait tout au monde pour juger Beethoven avec impartialité: il ne dissimule aucunement l'agrément ou l'enthousiasme même que certaines de ses oeuvres ont fait naître en lui, l'ouverture de *Coriolan* par exemple, mais il dit également sans détour les restrictions qu'il pense devoir apporter à ses louanges: et si nombreuses que soient ces restrictions il n'est pas certain que Delacroix, en cela, n'ait pas vu plus juste que la plupart des mélomanes d'aujourd'hui qui acceptent, sans aucun discernement, le meilleur et le pire de l'auteur de la *Symphonie pastorale*.

Delacroix, pour juger la musique, s'en remettait à ses oreilles et à son goût propre qu'il avait non pas seulement délicat, mais prudent, et non pas à l'avis de tel ou tel de ses amis, non plus qu'aux courants de la mode. Il s'efforce sans cesse de rendre justice au talent, qu'il soit ancien ou récent. A une époque où Spontini est tombé en désaveu, il déclare qu'en entendant la *Vestale* il a été frappé, "à travers la vétusté, d'un souffle original qui a dû ressortir bien davantage à l'origine", et en dépit de l'opinion alors admise il place Spontini bien au-dessus de Chérubini. S'il est vrai qu'il n'a pas aimé la musique de Berlioz, il a, des premiers, rendu hommage aux débuts de Gounod.

Si épris qu'il soit des qualités de charme en musique, il ne s'y laisse pas prendre tout bonnement et sans y prêter attention: il n'est point dupe des grâces, quand c'est la grâce qu'il recherche. Il sait qu'il n'est rien de tel que l'entendre fréquemment des oeuvres musicales pour en sentir les parties faibles et faire le départ de ce qu'elles contiennent de passager et de durable. Il note un peu mélancoliquement cette idée:

"Le grand inconvénient de la musique est l'absence d'imprévu par l'ac-

Tél. Lancaster 3452



J. E. LEMIEUX

Réparations de tout instrument
de musique



1554 ST-DENIS,

MONTREAL

PROF. J. J. GOULET

Lauréat du Conservatoire Royal de Musique de Liège, Belgique

Professeur au Mont-Saint-Louis et à l'Académie St-Patrice — Chef de Musique "Les Carabiniers Mont-Royal" — Directeur des cours de solfège au Monument National, Conseil des Arts et Manufactures.
Tel. Harbour 5888 B. P. No 316, Station B
6025 ESPLANADE, Montréal. Tél. CR. 8620

Studio de l'Ouest: 1265 STANLEY, Apt. 5, près Ste-Catherine
Studio de l'Est: 804 CHERRIER, près St-Hubert

Mme M. B. LIPPENS - RICARD

Membre du Can. Inst. of Music

PROFESSEUR DE PIANO—THEORIE, SOLFÈGE
HARMONIE

Enseignement en Anglais et Français

Préparation aux examens à tous les degrés

Lundi et Jeudi: 1 à 10 p.m. Mercredi: 2 à 8 p.m.
Tél. MARquette 4832 Tél. FAIRkirk 2019

Tél. PLateau 6044

ALBERT CHAMBERLAND

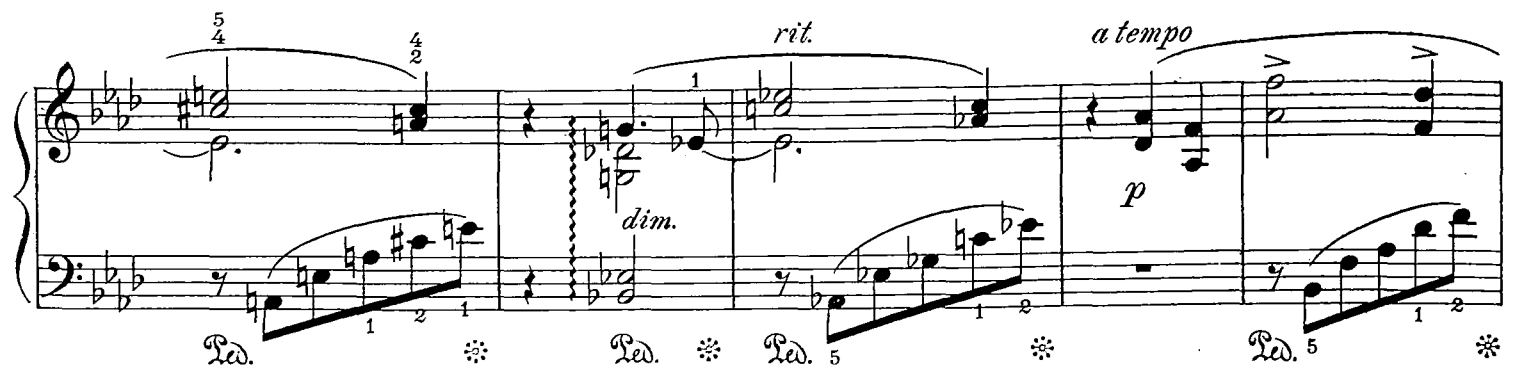
Violoniste de Concert et Professeur

3543, rue JEANNE-MANCE, MONTREAL

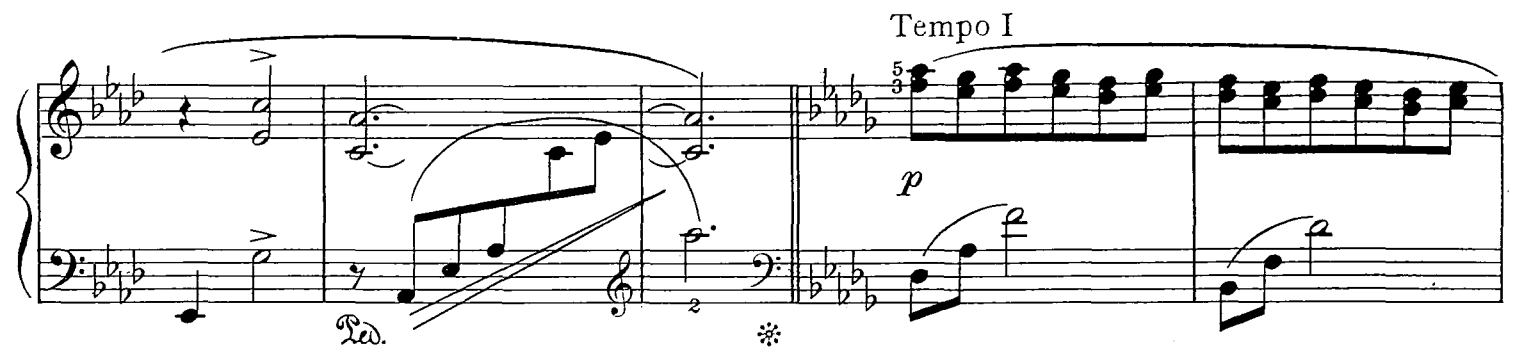
LA

"REVUE POPULAIRE"

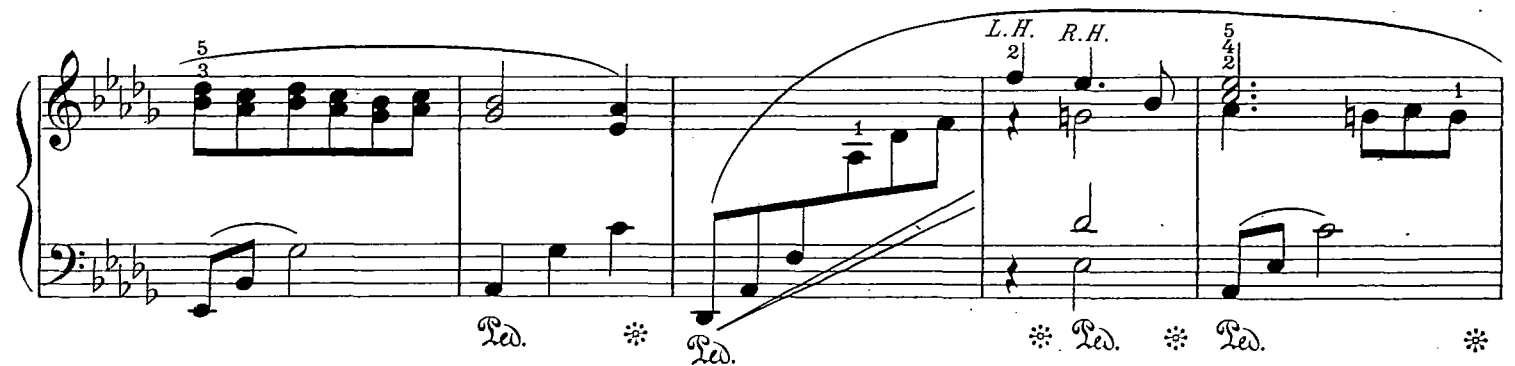
est réellement la plus grande
revue canadienne. Elle est
d'une très belle tenue et fort
intéressante à lire en entier.



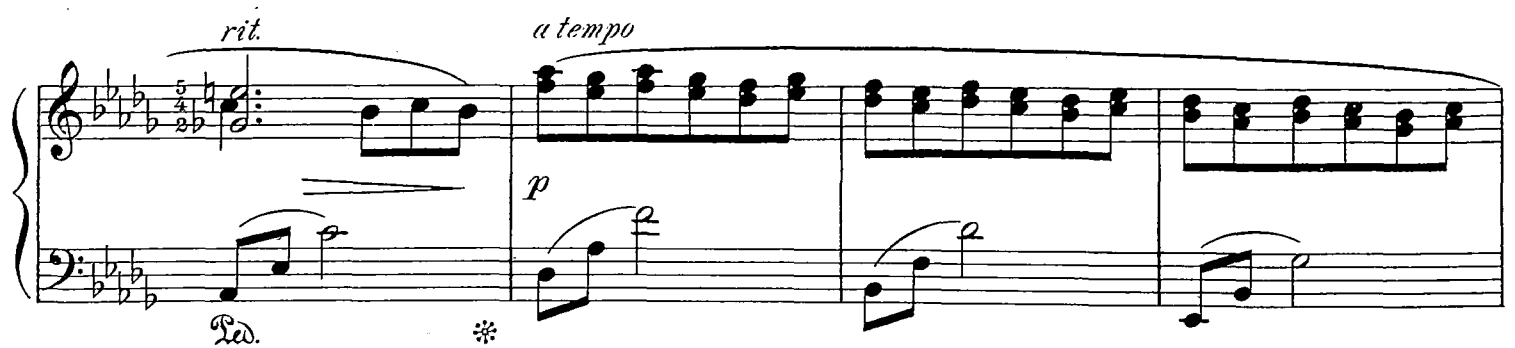
First system of musical notation. The right hand (RH) features a melodic line with a 5/4 time signature and a 4/2 time signature. The left hand (LH) has a bass line with a 5/4 time signature. The system includes a *rit.* (ritardando) marking and a *dim.* (diminuendo) marking. The tempo is marked *a tempo*. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking and a *Ped.* (pedal) marking.



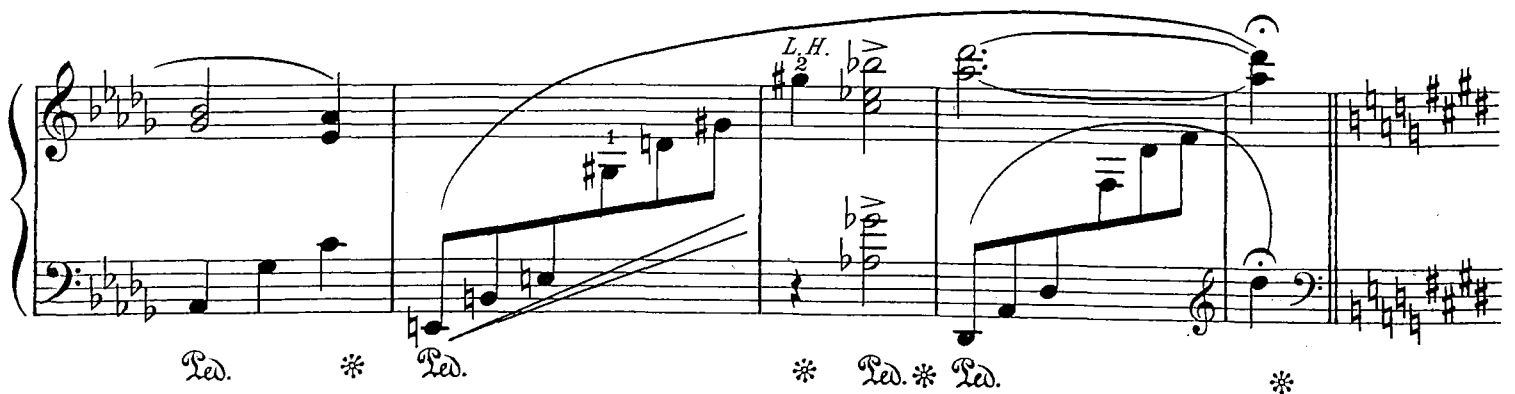
Second system of musical notation. The right hand (RH) features a melodic line with a 5/4 time signature. The left hand (LH) has a bass line with a 5/4 time signature. The system includes a *Tempo I* marking and a *p* (piano) dynamic marking. The system concludes with a *Ped.* (pedal) marking.



Third system of musical notation. The right hand (RH) features a melodic line with a 5/4 time signature. The left hand (LH) has a bass line with a 5/4 time signature. The system includes a *L.H.* (Left Hand) and *R.H.* (Right Hand) marking. The system concludes with a *Ped.* (pedal) marking.



Fourth system of musical notation. The right hand (RH) features a melodic line with a 5/4 time signature. The left hand (LH) has a bass line with a 5/4 time signature. The system includes a *rit.* (ritardando) marking and a *a tempo* marking. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking and a *Ped.* (pedal) marking.



Fifth system of musical notation. The right hand (RH) features a melodic line with a 5/4 time signature. The left hand (LH) has a bass line with a 5/4 time signature. The system includes a *L.H.* (Left Hand) and *R.H.* (Right Hand) marking. The system concludes with a *Ped.* (pedal) marking.



MOZART

Meno mosso e sostenuto

ten. R.H. ten. R.H. poco stretto

mf p p

rit. a tempo ten. ten. ten. R.H.

dim. p

ten. R.H. poco stretto rit. a tempo R.H.

p

dim.

ten. ten. ten. ten. 8 8

f

ten. ten. ten. ten. R.H. ten. ten. ten. ten. R.H.

p



coutumance que l'on prend des morceaux. Le plaisir que donnent les belles parties s'affaiblit par cette absence d'imprévu, et l'attente où vous êtes des parties faibles et des longueurs que vous connaissez également peut changer en une sorte de martyre l'audition d'un morceau qui vous a ravi la première fois, alors que les endroits négligés passaient avec les autres et servaient presque de lien à la composition."

Quand on songe que ce mélomane était par ailleurs un grand peintre, que nécessairement ses pensées, ses sensations devaient se coordonner avant tout pour des fins picturales, on n'apprécie que mieux l'étendue de la place que la musique a su conquérir et conserver dans sa pensée. Tout au plus pourrait-on s'étonner que les scènes où la musique a quelque part soient des plus rares dans son oeuvre de peintre. Le temps n'était plus, comme au XVIII^e siècle, où la guitare, la flûte, la viole de gambe ou le clavecin étaient les accessoires presque obligés des portraits et des scènes. Reflets de son voyage au Maroc, Delacroix exposa au salon de 1847 les *Musiciens juifs de Mogador* et l'année suivante *Comédiens et bouffons arabes*. Quinze ans auparavant il avait peint le *Charles-Quint au monastère de Saint-Just* où l'on voit l'impérial religieux laissant errer ses doigts sur le clavier de l'orgue, tandis qu'un moine épie sur son visage sa singulière rêverie. Outre ces oeuvres, on peut encore signaler *Orphée* et *l'Humanité héroïque* peint sur la coupole de la Bibliothèque du Luxembourg. Ce sont, avec le portrait de Chopin, ses seules oeuvres qui montrent quelque lien avec la musique. Mais les liens de son esprit étaient nombreux, on l'a vu; leur nombre aussi bien que leur qualité méritent de placer Delacroix au premier rang de l'imaginaire assemblée où ceux qui aiment la musique réunissent, autour des maîtres de leur choix, les hommes du passé qui se montrèrent les plus propres à les entendre.

G. JEAN-AUBRY.

Au roi de Thulé

*Toi dont le nom est comme un soupir exhalé,
Toi qu'ont chanté tant de poètes et d'artistes,
Souvent, par les jours gris, les soirs longs, les nuits tristes,
Je pense à toi, roi de Thulé !*

*Je songe à ton amour, obstinément fidèle;
A ta coupe, où les pleurs faisaient le vin amer;
A ton château qui dominait l'immense mer,
Mais surtout mon coeur rêve d'Elle.*

*D'elle, que tu voulus aimer jusqu'à la mort,
De ta mystérieuse et pâle fiancée,
Dont l'âme pour jamais demeurerait enlacée
A la tienne, doux roi du Nord !*

*Peut-être elle était belle ? — ou non, cela n'importe —
Mais elle était aimante et bonne, j'en suis sûr,
Car il fallait qu'elle eût âme noble et coeur pur,
Pour se faire aimer de la sorte.*

*Peut-être elle souffrait, et tu la consolais;
Mais, quand elle quitta cette amère existence,
Tu pris le deuil, gardant sa chère souvenance,
Et ne te consolais jamais.*

*O roi d'une île pauvre et lointaine, je t'aime,
Pour le haut idéal que tu gardes encor,
Car ton exemple est plus précieux qu'un trésor,
Et ton nom plus beau qu'un poème !*

*La gloire des grands rois ne m'a jamais troublé,
Je leur laisse l'éclat d'une orgueilleuse vie;
Mais, s'il est une gloire au monde que j'envie,
C'est la tienne, roi de Thulé !*

(L'Essor Eternel).

"Canadian Institute of Music"

ENSEIGNEMENT GENERAL
DE LA MUSIQUE

Directeur : Rodolphe Mathieu.

Pour informations appeler :

MARqu. 4832 — 1265 Stanley WALnut 5841 — 3446 Decarie

Signor Manetta

POSE DE LA VOIX — ART DU CHANT

Répertoire en cinq langues

Studio : Edifice Théâtre Orphéum

Montréal

R. H.

L. H.

First system of a musical score. The right hand (R.H.) plays a melody with a *rit.* (ritardando) marking. The left hand (L.H.) plays a bass line with a *pp* (pianissimo) dynamic. A *Ped.* (pedal) marking is present under the L.H. line. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Tempo I

Second system of the musical score. The right hand (R.H.) plays a melody with a *p* (piano) dynamic. The left hand (L.H.) plays a bass line with a *p* dynamic. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Third system of the musical score. The right hand (R.H.) plays a melody with a *rit.* marking. The left hand (L.H.) plays a bass line with a *p* dynamic. A *a tempo* marking is present above the R.H. line. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of the musical score. The right hand (R.H.) plays a melody with a *rit.* marking. The left hand (L.H.) plays a bass line with a *p* dynamic. A *Ped.* marking is present under the L.H. line. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Fifth system of the musical score. The right hand (R.H.) plays a melody with a *rit.* marking. The left hand (L.H.) plays a bass line with a *p* dynamic. A *pp* (pianissimo) dynamic is present at the end of the system. The system ends with a double bar line and a repeat sign.



Méditation sur la mort

Par JEAN NARRACHE

*C'arriv, des fois, que j'lis la "Presse";
C'est plein d'meurtr's, de guerr's pi d'procès;
Pourtant qu'a rien qui m'intéresse
Autant comm' la pag' des décès.*

*A soir, gn'en a deux colonn's plein's
De noms d'bon monde ou d'aigrefins,
D'rich's qui ont jamais connu la peine,
De pauvr's qu'ont fini d'avoir sain.*

*C'est pas de c'que j'sus philosophe,
Mais c'te pag'-là m'fait plus rêver
Qu'tout's les histor's de catastrophes,
D'actric's célèbr's pi d'chiens crevés.*

*I n'a pas à dir, faut ben s'attendre,
Qu'ça soit plus tard, qu'ça soit betôt,
Y viendra notr' tour de descendre,
Un bon jour, dans l'trou du bedeau.*

*Pourtant, mon Yieu ! comme on s'démène
Pour tâcher d'ramasser quèq's sous !
On s'fait aller à cœur de s'maine;
Tout ça pour finir dans l'même trou.*

*Ah ! on travaille, on s'époumonne,
On rêve de gloire, on s'beurr' d'espoir;
On veut êtr' plus heureux qu'personne,
Pis, crac ! nous v'là mort, un bon soir !*

*Nous v'là exposé su' les planches
Entre deux chandell's, dans l'salon,
Tandis qu'la parenté s'démanche
Pour faire honneur au réveillon.*

*Bonsoir les amis, les affaires !
On peut rien emporter d'l'autr' bord.
On n'a pas besoin d'maison d'pierre,
A c'qui parait, quand on est mort !*

*Eh ben ! oui ! bonsoir la visite !
Bonsoir ! gn'a pas de r'venez-y !
Pauvr', c'est l'Libéra au plus vite,
Rich', c'est la mess' de Perosi...*

*Pour les pauvr's, quand l'croque-mort arrive,
Eh ben ! c'est l'estant des écus !
On a jamais eu l'moyen d'vivre,
On l'a pas pour mourir non plus !*

*Dir' qu'on travaill'ra à forfait
Pour avoir notr' pay' le sam'di;
Qu'on pass'ra notr' vie dans les dettes,
Pis qu'faudra mourir à crédit !*

*Ca sert à rien d'f'air' du chidlage,
Faudra tous finir par finir,
L'u qu'la vie, — gn'a pas d'tortillage, —
C'est l'temps qu'ça nous prend à mourir !*

Jean NARRACHE.

(Extrait de *Quand j'parle tout seul*, recueil qui paraîtra prochainement.)

Conférence de M. Léo-Pol Morin à la Radio

Le 27 janv. à la Radio nous entendrons M. Léo-Pol Morin, nous parler de la musique française contemporaine. Cette conférence sera accompagnée de quelques pièces d'auteurs modernes français pour piano et orchestre jouées par M. Morin et un orchestre dirigé par M. J. J. Gagné.

Pour février, M. Léo-Pol Morin prépare aussi un concert consacré uniquement à la musique de Debussy.

Un nouveau livre

M. Jean Chs Harvey, de Québec, l'auteur de "Marcel Faure" et de "L'Homme qui va" prépare en ce moment un intéressant roman, intitulé "L'Homme qui revient".

Cet ouvrage devrait paraître au temps des lilas, si les nombreuses occupation du distingué "homme de lettre" ne retarde pas ce travail, fait par loisir.

L'avènement du piano-forte, à la fin du dix-huitième siècle, et surtout au commencement du dix-neuvième, s'accompagne d'un remarquable élargissement de la pensée musicale. Les ressources du sonore instrument, la richesse de son timbre, la variété de ses contrastes, et plus encore la possibilité de prolonger la résonance de certaines notes ou de certaines harmonies, en stimulant l'inspiration, l'orientent vers des fins expressives ou dramatiques, à quoi ne pouvait prétendre la poésie délicieusement limitée du clavecin.—(Alfred Cortot).

* * *

Le Debussysme a presque disparu en France, mais il est en pleine action à l'étranger. Le Schoenbergisme envoie l'Europe centrale. Les Stravinskisme étirent des milliers de jeunes musiciens. Mais cette inévitable tyrannie n'empêche point la source indigène ne couler en chaque pays. — (André Coeuroy).

COUPON D'ABONNEMENT

"LA LYRE".

987, boulevard St-Laurent,
Montréal.

Date.....

Ci-inclus la somme de \$..... pour un

abonnement de..... à "La Lyre".

commençant avec le mois de.....

indiquez le mois s. v. p.

Nom.....

Adresse.....

Ville.....

Prix d'abonnement

Six mois: \$1.50 — Un an: \$2.50 — Deux ans: \$4.50

Le numéro: 25c — Anciens numéros: 35c

DEMETRIUS BARIL :- Avocat :-

AVOCAT
Chambre 602, EDIFICE VERSAILLES
60 RUE SAINT-JACQUES
Tél. HARBOUR 0751
MONTREAL

A Madame Josephat Desormeaux

LE ROSAIRE DU MOINE

Paroles de L. P. B., S. J.

J. A. CONTANT

Andantino *mf*

VOICE

Autre - fois, dans un mo - nas -

Andantino *p*

PIANO

tère aus - tè - re Du pa - - ys de Fran - ce, ex - is - tait Un bon

moi - ne qui ré - ci - tait Tout le long du jour son Ro - - sai - re *rall.*

rall.



NINA ET NANI

Il y avait dans un pays bien inconnu un vieux château qui abritait trois jolies fées. L'une, la fée Oubli, était la reine des deux autres, qui se nommaient Nina et Nani. Elles étaient soeurs jumelles et se ressemblaient si bien que rien ne pouvait les faire distinguer l'une de l'autre.

Ce château qu'elles habitaient était invisible aux humains. Ce qu'il y avait de plus extraordinaire, c'était une porte enchantée. Seules les fées la voyaient et savaient les mots qu'il fallait prononcer pour la faire s'ouvrir, et aussi pour baisser le pont-levis, qui séparait le château de la terre commune.

Nina et Nani n'avaient pas besoin de passer par cette porte. Elles volaient dans les airs aussi bien que les oiseaux. Quand la lune était pleine et le ciel très pur, la nuit, elles s'envolaient toutes deux dans les champs s'amusant à cueillir des fleurettes et à les attacher à des rayons de lune, ou bien elles dansaient des menuets avec le zéphir, ou chantaient avec les grillons au bord des ruisseaux.

Nani et Nina n'aimaient pas l'hiver. Elles étaient frileuses. Durant tout le temps de cette saison, elles demeuraient recroquevillées au coin d'une grande cheminée.

A de rares intervalles, toutefois, elles se décidaient à aller respirer un peu d'air frais. Alors, elles s'emmitoufflaient dans un manteau de blanche hermine et elles volaient sans toucher la neige de leurs petits pieds, jusqu'au village le plus proche, et là elles passaient de longues heures à dessiner sur les vitres, couvertes de givre, des dentelles très fines, pour émerveiller les enfants.

Elles revenaient ensuite au château de pierre, et muettes pendant de longs jours, elles rêvaient au temps

où les roses s'épanouissent et où les vents sont doux.

Or un jour, la fée Oubli se crut pour je ne sais quelle raison insultée par deux beaux chevaliers qui habitaient la terre voisine. Alors pour se venger, elles les fit un jour prisonniers dans son château. Elle chargea Nani et Nina de veiller sur eux et elle s'en fut pour un long séjour à travers les nuages.

Les deux chevaliers avaient été transportés pendant leur sommeil dans le château de pierre. Lorsqu'ils furent éveillés et qu'ils eurent constaté qu'ils étaient prisonniers dans ce château de pierre, ils entrèrent dans une violente colère et essayèrent en vain de briser les murs qui les retenaient.

Les deux petites fées attendirent que leur première colère se fut un peu apaisée pour se faire voir des deux chevaliers. Mais un soir à la nuit tombée, alors que les deux chevaliers étaient devenus plutôt tristes que furieux, elles leur apparurent vêtues d'une longue robe en pétales de roses. Ils furent très charmés de leur beauté.

— Belles dames, dites-nous qui vous êtes ?

— Nous sommes les gardiennes de ce château et nous avons nom : Nina et Nani.

— Vous habitez ce château ? Alors gentilles fées, vous autres si jolies devez être bonnes aussi. Ne nous laisserez-vous pas prendre notre liberté ?

— Oh ! non, messires. Notre reine nous a donné l'ordre de vous garder ici jusqu'à son retour.

— Votre reine reviendra-t-elle bientôt ?

— Nous n'en savons rien, beaux chevaliers.

Les deux prisonniers voyant qu'ils n'obtiendraient rien par la persuasion, résolurent de faire la conquête du cœur de leurs belles géolières, espérant les vaincre par l'amour. Ils se firent très aimables et très empressés. Elles se montrèrent pleines de grâces, coquettes et spirituelles, si bien que bientôt chevaliers et fées s'épousaient, se jurant fidélité jusqu'à la mort.

Un vieux moine vint, d'on ne sait où, bénir leur union sous une arcade de roses rouges qui s'effeuillèrent toutes durant la cérémonie.

Ce devait être le présage que leur bonheur serait éphémère.

Cependant les jeunes gens vécurent plusieurs années, heureux oublieux de tout dans leur vieux château de pierre. Mais un jour vint où l'envie de reprendre leur liberté les occupa. Ils supplèrent leurs épouses de les laisser partir, jurant de revenir les chercher, armés de telle sorte que personne ne pourrait les arrêter.

Elles refusèrent d'abord, mais bientôt se laissèrent vaincre, car elles adoraient leurs époux et ne pouvaient rien leur refuser.

Elles ouvrirent donc la porte enchantée et avec trois mots firent lever le pont-levis. Les deux beaux chevaliers s'évadèrent.

Alors la fée Oubli apparut sur un nuage noir et elle chassa Nina et Nani du château de pierre, en leur retirant leur pouvoir de fée.

Les deux pauvrettes s'en furent pauvres et dépourvues de tout. Elles ne retrouvèrent jamais leur mari et elles ont dû mourir de chagrin et de misère.

f

a tempo

Il n'é-tait pas docte en gram-mai-re La mè-re

pau-vre à l'en-fant— n'a-vait ap-pris Qu'un seul point mais qui fut com-

rall. molto

pris Bien di-re di-re tou-jours son Ro--sai--re—

rall. molto

a tempo

p recitativo

Il vé-cut dans l'hum-ble mys-tè-re Et

a tempo

p



UNE AUBAINE !

Chaque numéro de l'Album Musical contient un beau choix que nous expédierons sur réception de 35 sous par album.

Adressez vos commandes à "La Lyre", 987 boulevard Saint-Laurent, Montréal.

No 37

Un mot d'amour, piano L.-J. OSCAR FONTAINE
 Elévation, orgue ou harmonium P. CHASSANG
 Valse Caprice, piano NORMAN TELLIER
 Rêves d'enfant, chant BOTREL-LETOURNEAU
 At Sunset, piano PAOLO CONTE

No 38

Chant sans paroles, piano GEORGIA CARPENTER
 Alla Tarantella, piano ALFRED J. THOMPSON
 Chanson de Magali (extrait de "Mireille") GOUNOD
 Prélude, orgue A. CUSCO

No 40

Fifth Nocturne, piano J. LEYBACH
 Idylle, violon et piano CECIL BURLEIGH
 C'est le Printemps, chant,
 PAULINE FRECHETTE et CHAS P. RICE
 Couplets du mousse ("Cloches de Corneville"), PLANQUETTE

No 41

Sarabande, piano J. S. BACH
 Message d'amour, duo pour piano JULES DEVAUX
 Le Roman de Suzon, piano et chant HENRI MIRO
 Gavotte in G Major, piano J. S. BACH

No 42

Solfeggietto, piano PHIL. EM. BACH
 Spinning Song, piano MENDELSSOHN
 Je ne veux pas autre chose, chant GEO. M. BREWER
 Aveu fleuri, chant LOZEAU-LATOURELLE

No 43

Ecoutez bien, chant ANT. BORDET et A. DESSANE
 A l'Etoile, piano S. B. PENNINGTON
 Un Canadien Errant, chant A. GERIN-LAJOIE

No 44

Ave Maria, violon ou mandoline SCHUBERT
 Si j'étais l'oiseau, chant WILDER-CHOPIN
 Luxor ou la Vallée des Rois—No 1, Profanation, piano,
 HENRI MIRO
 Andante in F, piano L. VAN BEETHOVEN

Les CATALOGUES de

G. SCHIRMER, INC.
 NEW-YORK

*répondent à tous les besoins de l'enseignement musical,
 depuis le début au jardin de l'enfance
 jusqu'au Professorat.*

LIBRAIRIE DE MUSIQUE CLASSIQUE

des chefs-d'oeuvre de la musique, renommée dans le monde entier. Les 1515 volumes déjà parus couvrent complètement l'Enseignement de la musique Vocale et Instrumentale.

SERIE "SCHOLASTIC"

Nouvelle série d'Etudes nouvelles copyrightées pour Chant et Musique Instrumentale, du grade le plus facile à la plus grande difficulté. Elle est composée par les Professeurs les plus renommés.

OEUVRES CHORALES POUR LES ECOLES

Série nouvelle de 200 Choeurs pour Etudiants, exactement ce qui convient dans les diverses Fêtes scolaires et les Clubs, depuis les écoles enfantines jusque dans les Ecoles avancées et les Universités. Choisis, révisés et édités par RALPH L. BALDWIN.

CHANT
SOLOS POUR TOUS LES INSTRUMENTS
METHODES
LIVRES DE THEORIE

MATERIEL D'ORCHESTRE

de la Classe enfantine aux Sociétés Symphoniques
*L'Edition Schirmer se trouve chez les
 principaux marchands de musique.
 Nous donnerons volontiers leurs noms.*

G. SCHIRMER, INC.
 3 East 43rd St., New York

ANNONCEZ DANS "LA LYRE"

*Vous serez émerveillés des
 résultats obtenus.*



Ondulation Permanente

L'ondulation a entièrement éliminé
 tous les produits chimiques violents,
 préjudiciables. Soyez parfaitement
 ondulée grâce à notre Méthode
 perfectionnée.

Punde & Boehm

1459 rue Metcalfe,

Montréal

Tél. LAncaster 8383 — Appointment — LAncaster 8393

guère en ce monde ne fut con - nu Mais ac - - quit bien gran de ver -

tu ——— En di - sant sans fin le Ro - - sai - - re ———

Un jour la mort é - ga - li - - tai - re Lé -

ge - - rè prit le moi - ne A - vant de mou - rir A - vant



DEUX LIVRES DU PÈRE LAMARCHE

Directeur de la Revue Dominicaine

Ebauches critiques

PRIX DAVID 1930

“Si la critique orale est de toutes les saisons humaines”, de la jeunesse en particulier, la critique imprimée est bien de mon âge. Est-elle également de ma profession ? Prêtre et religieux, j’avoue qu’il m’a fallu de longs jours d’attente réfléchie pour me décider à publier ce recueil où l’on trouve, à la suite d’idées synthétiques sur ce genre ingrat, l’appréciation de quelques livres, auteurs ou orateurs contemporains.”

(Extrait d’un *Avertissement* de l’auteur.)

75c franco



Notre vie canadienne

ETUDES ET DISCOURS

Le Père Lamarche — un “maître de l’heure”. comme l’appelait récemment M. l’abbé Ph. Perrier — a réuni sous ce titre, qu’il a soin de justifier, un bon nombre d’écrits, de discours et conférences qu’on aurait du mal à retracer aujourd’hui dans les journaux et revues qui en obtinrent la primeur. Les pièces suivantes: *Sermon de la St-Jean-Baptiste au Parc Mance* — *Le ministère des orgues* — *Bachelières ou Cuisinières* — *La Paroisse, etc.*, rappellent aux lettrés de trop vifs souvenirs pour qu’ils ne soient pas enchantés de les retrouver sous une même couverture.

\$1 franco



En vente dans toutes les bonnes librairies ou chez l’éditeur, Adj. Menard, 987, boulevard Saint-Laurent, Montréal.

dim. e rall.

de mou-rir il ve - nait jus - te de fi - nir — Un pieux et fer-vent Ro-

dim. e rall.

1^o tempo *mf*

sai - - - re — Et lorsqu'ils eurent mis leur

1^o tempo *pp*

frè re en ter - re Les moines re - vin-rent sans bruit — En é - gre -

poco rit.

nant — en - cor pour lui — Quelques A - - ve de leur Ro - sai - - re *Vivo*

poco rit. *f*

ff *Agitato*

Mais, Ô pro - di - ge sur la

f *Agitato*

p *più lento*

biè - - re du frè - re, Un lys com - men - ça de ger -

p *più lento*

rall. *Court* *très lent*

mer Dont la fleur por - - tait im - pri - - mé L'A - ve Ma - ri -

rall. *suivez*

pp

a du Ro - sai - - - re

pp

13

THE ORANGE VENDER

(LA MARCHANDE D'ORANGES)

Translated by A. M. von Blomberg

Edited and arranged by
JULIEN TIERSOT

Joyous and animated
(Joyeux et animé)

PIANO *f*

The piano introduction is in 6/8 time, marked 'f' (forte). It features a lively melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a supporting bass line in the left hand with eighth notes and rests.

mf

1. In fa-ther's love-ly gar-den, Here's to the ro-ses! In fa-ther's love-ly gar-den,
 2. To-day I ask'd my fa-ther, Here's to the ro-ses! To-day I ask'd my fa-ther,
 1. Der-riè-re chez mon pè-re, Vi-ve la ro-se! Der-riè-re chez mon pè-re,
 2. Je de-mande à mon pè-re, Vi-ve la ro-se! Je de-mande à mon pè-re,

The vocal melody is in 6/8 time, marked 'mf' (mezzo-forte). It consists of two verses. The piano accompaniment is in 6/8 time, marked 'mf', with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Here's to the ro-ses! There stands an o-range-tree, Here's to you! here's to me, — There
 Here's to the ro-ses! When will the har-vest be? Here's to you! here's to me, — When
 Vi-ve la ro-se! Un o-ran-ger l'y a, Vi-ve ci, vi-ve ça, — Un
 Vi-ve la ro-se! Quand on les cueil-le-ra, Vi-ve ci, vi-ve ça, — Quand

The vocal melody continues with the second verse. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note patterns and chords in the right hand.

stands an o-range-tree, Here's to the rose and the li-lac-tree. —
 will the har-vest be? Here's to the rose and the li-lac-tree. —
 o-ran-ger l'y a, Vi-ve la rose et le li-las. —
 on les cueil-le-ra, Vi-ve la rose et le li-las. —

f marcato

The vocal melody concludes with the third verse. The piano accompaniment is marked 'f marcato' (forte, marked), featuring a more rhythmic and accented bass line.