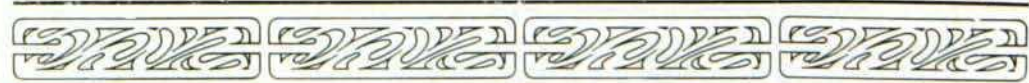
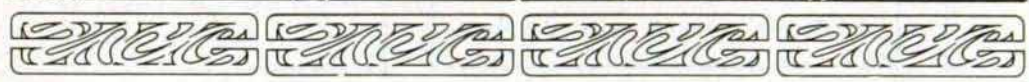


PER
L-70
CON

M-18

LA LYRE

REVUE MUSICALE MENSUELLE



5e. année

No. 55

25c

SOMMAIRE

MUSIQUE

- Danse Petite — — V. D. Thompson
- Valse-Lied — — — — G. Ferrari

CHANT

- Le Rosaire du Moine, J. A. Contant
- La Marchande d'Oranges — — — — Tiersot

TEXTE

- La Musique et les ressemblances générales — — — — L. Dauriac
- Le Phonographe - Son origine, son évolution.
- L'Enseignement de la Musique au moyen-âge.
- La Voix et le Violoncelle — — — — Eduardo Garcia-Mansilla
- Nouvelles - - Commentaires

ROLAND POISSON VIOLONISTE

du Conservatoire Royal de Bruxelles
qui donnera un concert
dimanche soir, le 4 décembre, à la Salle Windsor, Montréal.

J. G. YON

L. J. Doucet, prop.

4168, rue St-Denis, Montréal, Tél. Belair 7570

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. Aussi les chants de Noël édités par la Cie de "La Lyre" en un volume, 50c. 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.

J. E. TURCOT3, STE-CATHERINE EST
MONTREAL, Qué.

AGENT ET DISTRIBUTEUR

MUSIQUE

Populaire -- Classique -- Moderne

Instruments de Musique

Conn -- Buescher -- Selmer

Virtuose -- "Glorioso" -- Vega

Leedy -- Thibouville -- Martin

Catalogues envoyés sur demande.

A. J. BOUCHER Enrg.16 est, rue Notre-Dame
Montréal

Nous avons toujours en mains des méthodes de piano, de chant, de musique instrumentale, des exercices, des traités de solfège et d'harmonie, etc., hautement recommandés par nos meilleurs conservatoires, nos Ecoles de Musique et nos Maisons d'Éducation. Musique de Noël et Jour de l'An: Noël, à deux voix égales, P. Chassang, 35c. Les Anges dans nos campagnes — Jésus de Nazareth, Ch. Gounod — Jour de l'An, Fred. Wachs (les trois réunis en un volume), 50c.

La Maison est connue pour remplir les commandes avec une promptitude qui vous donnera entière satisfaction.

Téléphone: MAIN 1850

Je tiens TOUT ce que je promets

**GROS
ET
DETAIL****MUSICIENS PENSEZ-VOUS AUX ETRENNES ?**

N'est-ce pas un CADEAU for appréciable et DURABLE que:
Un Beau Recueil de Bach-Beethoven-Mozart-Gounod-Greig-Massenet-St-Saëns et mille autres ?

La Partition de votre Opéra, Opérette, Oratorio favoris ?
Un intéressant volume de littérature ou de critique musicale, la biographie des grands musiciens ?

Enfin un abonnement à un journal musical américain-canadien-français ?
Un instrument livré directement de la manufacture à des prix exceptionnels ?

Adressez-vous, sans crainte, à la Maison qui a tout cela et à des prix raisonnables.

**GROS
ET
DETAIL**

Pour être au courant de la nouveauté, il faut s'abonner à notre Journal de Broderie et Musique PAR AN 25 cts
Toujours en mains tous les morceaux annoncés dans LA LYRE

RAOUL VENNAT3770-3772, RUE ST-DENIS, (ancien 642)
Téls. Est 0822-3065 --- MONTREAL

Assortiment — Compétence — Courtoisie — Prix raisonnables — Service

LA PREMIERE MAISON D'EDITION AMERICAINE

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

Edition Wood

Employée exclusivement par un grand
nombre de professeurs éminents.

AU DELA DE 1,000 VOLUMES DE CLASSIQUES, D'ETUDES ET DE RECREATIONS
Choisis pour l'enseignement musical par les plus importantes maisons d'éducation de l'univers.

En plus des oeuvres classiques les volumes ci-dessous indiqués sont toujours en demande.

**METHODE DE PIANO
SARTORIO**En quatre volumes
Chacun \$1.00

Pièces arrangées de façon systématique et progressive, désignées pour poser des bases solides aux études musicales.

**LES ETUDES
PROGRESSIVES DE LA
COMPAGNIE WOOD**Cinq Volumes
Chacun .75

Primaires,
Elémentaires,
Intermédiaires,
Supérieures,
Avancées.

La meilleure série d'études
variées que l'on puisse désirer.

OPERA GEMTrois volumes
Chacun .75

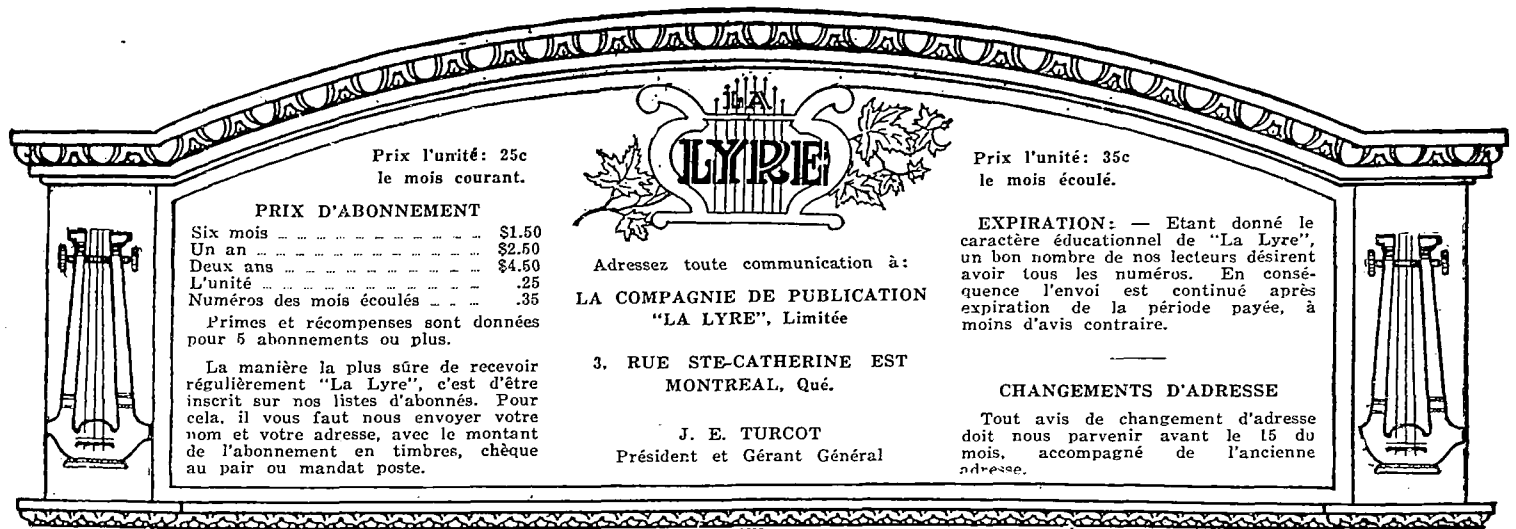
Arrangements faciles d'extraits
d'opéras les plus connus.

Appropriés pour l'étude et
comme pièces de genre.

D'exécution facile et agréable.

88, RUE ST. STEPHEN

The B. F. Wood Music Co. BOSTON, Massachusetts



LYRIE

<p>Prix l'unité: 25c le mois courant.</p> <p>PRIX D'ABONNEMENT</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>Six mois</td><td style="text-align: right;">\$1.50</td></tr> <tr><td>Un an</td><td style="text-align: right;">\$2.50</td></tr> <tr><td>Deux ans</td><td style="text-align: right;">\$4.50</td></tr> <tr><td>L'unité</td><td style="text-align: right;">.25</td></tr> <tr><td>Numéros des mois écoulés</td><td style="text-align: right;">.35</td></tr> </table> <p>Primes et récompenses sont données pour 5 abonnements ou plus.</p> <p>La manière la plus sûre de recevoir régulièrement "La Lyre", c'est d'être inscrit sur nos listes d'abonnés. Pour cela, il vous faut nous envoyer votre nom et votre adresse, avec le montant de l'abonnement en timbres, chèque au pair ou mandat poste.</p>	Six mois	\$1.50	Un an	\$2.50	Deux ans	\$4.50	L'unité	.25	Numéros des mois écoulés	.35	<p>Prix l'unité: 35c le mois écoulé.</p> <p>EXPIRATION: — Etant donné le caractère éducationnel de "La Lyre", un bon nombre de nos lecteurs désirent avoir tous les numéros. En conséquence l'envoi est continué après expiration de la période payée, à moins d'avis contraire.</p> <p>CHANGEMENTS D'ADRESSE</p> <p>Tout avis de changement d'adresse doit nous parvenir avant le 15 du mois, accompagné de l'ancienne adresse.</p>	<p>Adressez toute communication à:</p> <p>LA COMPAGNIE DE PUBLICATION "LA LYRE", Limitée</p> <p>3. RUE STE-CATHERINE EST MONTREAL, Qué.</p> <p>J. E. TURCOT Président et Gérant Général</p>
Six mois	\$1.50											
Un an	\$2.50											
Deux ans	\$4.50											
L'unité	.25											
Numéros des mois écoulés	.35											

5e Année — No 55

Montréal, Octobre-Novembre 1927

La Vanité et la Gloire

Les récentes exhibitions pugilistiques de Chicago ont provoqué maint commentaire malveillant dans la presse du monde entier. Nos confrères sportifs eux-mêmes, peu suspects de partialité, puisqu'il s'agit de leur "rayon", se sont mis d'accord pour trouver exagérés les fabuleux honoraires versés à des Tunney et autres Dempsey. Le mal provient, nous a-t-on dit, de la jobarderie d'un public moutonnier qui s'en-goue de boxeurs quelconques, pourvu qu'une réclame suffisante ait été organisée par des entrepreneurs débrouillards.

Pauvre public! Il nous est permis de rapporter ces paroles, si peu aimables pour lui, puisqu'aussi bien nous en faisons partie dans sa plus humble catégorie, celle qui paie. Et ceci nous rappelle une anecdote symptomatique.

C'était aux environs de 1912. Caruso, le fameux ténor, alors à l'apogée de sa formidable renommée, assistait un jour dans un théâtre de Paris à une représentation d'opéra. Au premier entr'acte, l'illustre artiste se présente au foyer pour complimenter ses camarades et peut-être aussi pour respirer cet encens de gloire dont il était avide. A sa vue, toute la troupe accourt faire sa cour au grand homme. Le directeur confia même à Caruso l'embarras où le mettait l'indisposition subite d'un jeune chanteur, chargé d'interpréter une mélodie dans les coulisses, au deuxième acte de la pièce.

Caruso était de bonne humeur. Avec beaucoup de condescendance, il proposa au

directeur ébloui de remplacer l' "utilité" qui manquait.

"—Et vous verrez quel triomphe sera le mien! assura-t-il à son obligé qui se confondait en remerciements. Je n'ai jamais été en voix comme aujourd'hui. Votre public va jouir gratis d'une audition qu'il aurait bien payé 25 louis!" Le directeur transporté de baiser les mains de son sauveur, pendant que le rideau se lève pour le deuxième acte, au milieu de l'empressement admiratif de tout le personnel de la scène, embusqué derrière les portants, chacun, jusqu'au pompier de service, retenant sa respiration pour mieux entendre la glorieuse vedette.

Le moment venu, Caruso chante de façon sublime la mélodie qui constitue son rôle improvisé. Sur un "ut" final claironné à miracle, il s'incline machinalement pour les ovations délirantes qu'il prévoit... O stupeur! Un silence de mort règne dans la salle. La claque, qui ne sait rien de la substitution, ne daigne pas s'ébranler pour celui qu'elle croit un artiste de second plan. Partageant la même erreur, les spectateurs ne bronchent point. Et Caruso furieux part en claquant les portes, malgré les excuses du directeur navré.

Caruso avait bien fait de s'enfuir. A peine était-il dans la rue que les lustres tremblaient aux applaudissements qui accueillaient l'entrée en scène du premier rôle, artiste probe, mais combien inférieur à la gloire dédaignée!

Quelle sera la morale de notre histoire? Est-ce à dire que le public est incapable de discerner le vrai talent, toutes les fois que la presse ne lui a pas soufflé à l'oreille:

"Celui-là est un bon. Applaudis-le!"? L'aventure de Caruso et la vogue exagérée d'un Dempsey pourraient le laisser croire. Consolons-nous en disant qu'il ne s'agit là que de quelques cas exceptionnels. Et n'oublions pas qu'en musique tout au moins, c'est le public, ce grand jobard de public, qui a su reconnaître la valeur d'un Rossini, d'un Donizetti et de bien d'autres en se dressant contre une presse malveillante et maladroite.

André PAUL.

AVIS

M. J. A. Marier, agent d'abonnement à "LA LYRE" depuis plusieurs années, n'est plus autorisé à prendre des abonnements à "LA LYRE". Par conséquent, ses abonnés sont priés de s'adresser directement à "LA LYRE" pour réclamations ou renouvellements.

LIVRAISON MENSUELLE

Avec ce numéro, "LA LYRE" recommence sa livraison mensuelle. Comme il avait été annoncé, "LA LYRE" ne paraissait qu'à tous les deux mois pendant la saison des vacances de l'été. En conséquence, les abonnements seront aussi prolongés jusqu'à ce que soit complété le nombre de numéros auquel ont droit tous les abonnés.

LA DOULEUR VAINCUE

N'hésitez pas à prendre un cachet

"KALMINE"

Si vous souffrez de

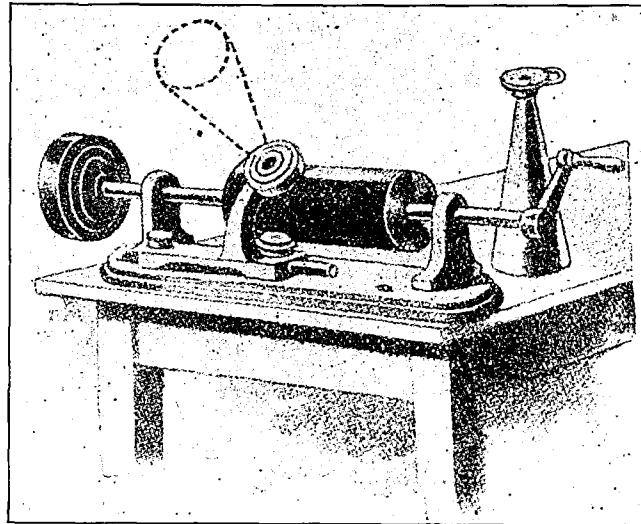
MAL DE DENTS --- RHUMATISME --- MAL DE TETE --- NEURALGIE --- GRIPPE

"Kalmine est le seul produit employé avec succès dans le monde entier"

En vente chez tous les pharmaciens en boîtes de
10 sous et 35 sous

LE PHONOGRAPHE

Origine
Progrès
Développement



Son
50^{me}
Anniversaire



LE PHONOGRAPHE D'EDISON

Le phonographe a eu cette année cinquante ans d'existence. Reconnaissons tout de suite qu'il les porte allègrement et même, quoi qu'en disent ses détracteurs — on ne peut pas n'avoir que des amis! — qu'il ne s'est jamais aussi bien porté. Avouons qu'il eût été tout de même paradoxal qu'une invention qui, à juste titre, fut considérée comme l'une des plus belles conquêtes de la science, sombrât dans l'oubli au bout d'un demi-siècle, alors que rien n'est venu ni ne peut venir la détrôner.

C'est le 30 avril 1877, que Charles Cros, savant et poète français qui ne connut durant sa vie que noire dèche et fut encore bien méconnu après sa mort, déposa sur le bureau de l'Académie des Sciences, un pli cacheté contenant la description complète et précise de la machine parlante.

La priorité de notre compatriote dans l'invention du phonographe est un fait indiscutable et d'ailleurs consigné dans un procès-verbal de l'Académie des Sciences.

Cela ne diminuera en rien le mérite du génial Edison qui, plus heureux que Cros, trouva les concours nécessaires à la mise au point de l'appareil pour lequel il prit son premier brevet le 19 décembre 1877.

Rappelons que M. le comte du Moncel présenta l'appareil d'Edison à l'Académie des Sciences en séance du 11 mars 1878. Les comptes rendus de cette séance historique ne manquent pas de saveur... Lorsque la machine d'Edison eut enregistré, puis reproduit cette phrase: "Le phonographe est très honoré d'être présenté à l'Académie des Sciences", ce fut une telle stupéfaction parmi l'assistance que l'un des membres de la docte assemblée accusa M. Püsyas, concessionnaire du brevet d'Edison, qui avait prononcé la phrase devant le cornet de l'appareil, au moment de l'enregistrement, d'être ventriloque.

Pour le convaincre qu'il ne pouvait y avoir supercherie, M. du Moncel dut renouveler l'expérience, après qu'on eut — oh! digne précaution — prié M. Püsyas de s'éloigner...

Et pourtant l'appareil d'Edison était d'une simplicité biblique. Qu'on imagine un diaphragme placé au fond d'un cornet, et portant en son milieu un petit stilet.

La pointe de ce stilet reposait sur un cylindre de cuivre recouvert d'une feuille d'étain et traversé par une tige filetée. Quand, à l'aide d'une manivelle, on faisait tourner cette tige, elle progressait comme une vis dans son écrou, communiquant au cylindre, d'une part un mouvement de translation lent et, d'autre part, un mouvement de rotation. Sous l'influence des vibrations imparties par les sons à la membrane, le stilet creusait dans la feuille d'étain un sillon dont les creux et les saillies correspondaient aux différentes intensités et intonations des sons émis devant le cornet. Ce sillon constituait, en somme, une véritable écriture phonétique.

Voilà pour l'enregistrement.

Quand on voulait que l'appareil interprêtât cette écriture et répêtât les sons enregistrés, on tournait d'abord la manivelle en sens inverse, pour faire revenir le cylindre à son point de départ, puis on remettait celui-ci en marche dans le sens initial. Le stilet s'engageait dans le sillon qu'il avait creusé et, en passant sur les petites aspérités et les creux en quelque sorte sculptés dans le métal, c'est lui, cette fois, qui obligeait par ses déplacements continus, le diaphragme à répéter les mouvements vibratoires qu'il avait accusés sous l'influence des sons proférés devant le cornet, et, par suite, à reproduire ces sons.

La voix qui sortait alors du cornet était, évidemment altérée; elle était grêle, faible et métallique; il y avait des voyelles et des consonnes que la machine articulait mieux, comme aussi des timbres qu'elle reproduisait plus fidèlement.

*
* * *

L'histoire du phonographe va consigner, dès lors, une suite ininterrompue de recherches laborieuses tendant toutes vers le même but: la reproduction fidèle et rigoureusement exacte du timbre, de la tonalité et des modulations des sons, qu'il s'agisse de la voix parlée et chantée ou de la musique.

De 1878 à 1881, l'appareil d'Edison ne subit aucun changement appréciable. Il présentait pourtant de nombreux défauts; par exemple:

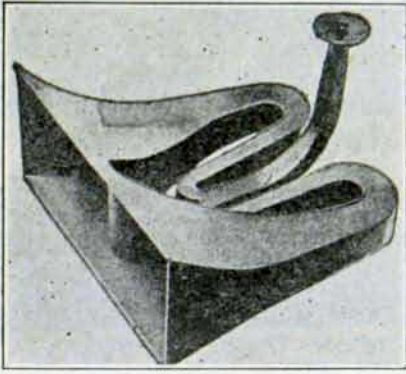
1° La durée de l'enregistrement était très limitée, car le cylindre faisait partie intégrante de la machine; une fois son enveloppe d'étain, "impressionnée" on ne pouvait enregistrer d'autres sons et l'appareil était voué à reproduire éternellement ceux qui avaient été initialement proférés devant son cornet;

2° Quand on enlevait du cylindre la feuille métallique, celle-ci, complètement déformée, était bonne à mettre au rebut ou à envoyer à la fonte; on ne pouvait donc conserver la moindre trace des sons enregistrés;

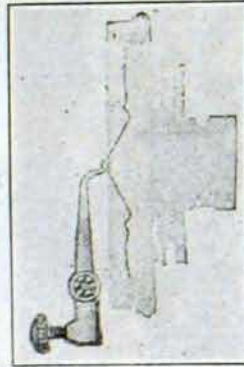
3° Le papier d'étain ne pouvait, en raison de sa trop grande malléabilité, reproduire les sons qu'un nombre restreint de fois.

Un Français, M. Gamard, s'évertua à trouver le moyen d'éliminer ces défauts. Nous ne nous attarderons pas à décrire les modifications qu'il apporta à l'appareil d'Edison, car, si ingénieuses qu'elles fussent, il n'en resta rien lorsque le cylindre de cire, creux et amovible, fit son apparition.

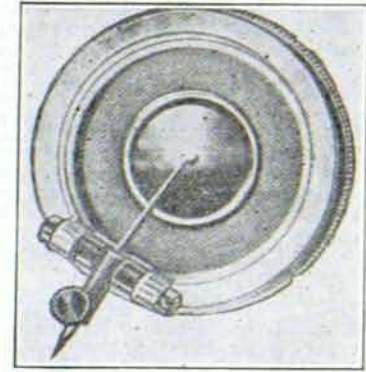
Cette innovation fut introduite en mai 1888, par Edison, qui présenta, en même temps, un modèle perfectionné de sa machine parlante. Ce modèle reproduisait les inflexions de la parole, les intonations et les modulations du chant et de la musique sensiblement mieux que l'appareil primitif. Par contre, il obligeait à introduire dans les oreilles deux tuyaux acoustiques terminés chacun par une petite ampoule de verre, ce qui était un pas en arrière, puisque l'audition cessait d'être directe et collective.



Chambre d'amplification ou boîte de résonance.



Le diaphragme vu en coupe



Le diaphragme vu de face

Il est vrai qu'Edison s'était aperçu que la résonance propre du cornet était une des causes, et non des moindres, de l'altération des sons accusée par le phonographe. Avec les tuyaux acoustiques, au contraire, presque plus de déformations.

Une autre innovation: c'est le stylet, cette fois, qui se déplaçait le long d'une des génératrices du cylindre et non plus ce dernier qui progressait devant le stylet.

* * *

Avec M. Summer Tainter, inventeur d'un appareil qu'il baptisa *graphophone*—aux environs de 1900, ce mot eut une réelle vogue et détrôna, ou presque, celui du phonographe — nous voyons apparaître le diaphragme en mica. Il faut croire que Tainter eut une idée de génie car, pour l'immense majorité, les phonographes n'en ont pas encore d'autre, encore que l'on ait expérimenté avec toutes les substances, matières, métaux et alliages connus pour essayer de trouver mieux que le mica. Nous revenons sur cette question tout à l'heure.

A partir du graphophone, les perfectionnements se multiplient comme à plaisir et l'on en arrive rapidement, à ne considérer que l'appareil, aux éléments classiques du phonographe actuel.

On avait employé jusque-là des stylets en acier. Comme la pointe s'éroussait rapidement et détériorait non moins rapidement le sillon inscrit dans la cire, on remplace le métal par une pierre précieuse: le saphir. Puis un revêtement se produit: un constructeur adopte l'aiguille d'acier; d'autres l'imitent, et bientôt on ne trouve plus qu'une grande marque qui s'en tienne au saphir.

Ouvrons ici une parenthèse pour expliquer pourquoi le diaphragme normal à aiguille ne peut "jouer" des disques enregistrés avec un saphir, et vice versa:

L'aiguille attaque la cire "en surface" et latéralement. Le saphir, au contraire, l'attaque en profondeur, à la façon d'un soc de charrue. Il faut donc, dans le premier cas, que le plan du diaphragme soit normal, c'est-à-dire perpendiculaire au rayon. Pour jouer indistinctement les disques enregistrés avec une aiguille et ceux enregistrés avec un saphir, il est, par suite, nécessaire d'utiliser un reproducteur capable de prendre ces deux positions et, bien entendu, d'accommoder les deux types de style. Il en existe dans le commerce, hâtons-nous de le dire.

Avant de quitter ce chapitre du style, rappelons que, pour éviter d'avoir à changer l'aiguille en acier à chaque disque — et ce

changement est indispensable si l'on veut épargner les disques — on s'est ingénié à produire des aiguilles dont la pointe ne s'érousse pas aussi rapidement. Aucune de ces tentatives n'a été particulièrement heureuse et si, aujourd'hui, on trouve dans le commerce des aiguilles dites "semi-permanentes", capables, par conséquent, de jouer un assez grand nombre de disques avant de nécessiter leur remplacement, il ne paraît pas absolument démontré que cela soit sans aucun dommage pour les disques. Si l'on n'attache pas une très grande importance à la bonne conservation de ces derniers — et ce peut être le cas en ce qui concerne, par exemple, les disques de danses, puisque celles-ci, à notre époque, changent constamment, il n'y a évidemment rien à redire à l'emploi des aiguilles semi-permanentes. Autrement

Tout à fait inoffensive à cet égard est, par contre, l'aiguille végétale, le plus généralement en bambou, mais il faut la changer ou la retailler après chaque exécution. Elle ne se recommande que pour la reproduction plus harmonieuse, mais aussi plus sourde, de certains morceaux. Pure question de goût; or, on sait qu'en cette matière, on ne discute pas!

Il est bon, lorsque l'on emploie l'aiguille métallique, d'en avoir un assortiment de diverses grosseurs, car la puissance et la qualité de la reproduction, varient très sensiblement avec la section de l'aiguille ainsi, d'ailleurs, qu'avec la longueur dont on la laisse dépasser de sa monture. Pour certains morceaux, il faut prendre une grosse aiguille; pour d'autres, une demi-fine, pour d'autres encore, une très fine. Avec un peu d'habitude... et de tempérament musical, on arrive fort bien à la sélection désirable.

La substitution du disque au cylindre répond à deux fins: d'une part, le disque est beaucoup moins encombrant et permet de constituer de copieux répertoires sous de faibles volumes; d'autre part, à l'opposé du cylindre, le disque peut être gravé sur ses deux faces.

Il va de soi que, disque ou cylindre, le *phonogramme* ne pouvait servir indéfiniment. Comme, par ailleurs, on ne pouvait songer à enregistrer pour chaque morceau autant de *phonogrammes* qu'il pouvait, disons même qu'il devait s'en vendre — ou bien alors la phonographie fût demeurée une distraction de millionnaire — on dut chercher un moyen de reproduire à un grand nombre d'exemplaires chaque enregistrement. Pour obtenir ce résultat, il n'y eut, fort heureusement, qu'à recourir au procédé que l'on utilisait déjà pour "polycopier" un cliché d'imprimerie, c'est-à-dire à la galvanoplastie qui est, on le sait, un procédé électro-chimique de métallisation. On tire donc du phonogramme original un "galvano" obtenu par dépôt électrolytique de cuivre sur le phonogramme, lequel, ainsi métallisé, devient une matrice métallique résistante qui, après nickelage, peut se conserver pour ainsi dire indéfiniment. Cette matrice est, évidemment, un cliché négatif, dont il faut, par moulage, retirer un cliché positif. C'est celui-ci qui, après métallisation également, constituera le cliché utile que l'on pourra reproduire à une grande quantité d'exemplaires.

La pâte dont sont fabriqués les disques vendus aux clients est un mélange où l'on trouve le plus communément de la gomme-laque, des poussières de coton, du sulfate de baryum et d'autres menus ingrédients. Chaque constructeur a sa formule et, bien entendu, il la garde jalousement secrète.

* * *

Le pavillon, ou le cornet, du phonographe qui, lors de l'enregistrement, sert à capter les sons et, au moment de la reproduction, à les amplifier, a suscité des recherches sans nombre ayant pour but de supprimer ou annuler les vibrations parasites engendrées par les sons qui traversent cet organe. Ces vibrations propres du pavillon influent, en effet, très fâcheusement sur la fidélité d'enregistrement et de reproduction. En ce qui concerne l'enregistrement, les recherches susdites n'ont plus d'objet, car c'est électriquement, comme nous le verrons plus loin, que l'on enregistre bientôt tous les disques; or, avec cette méthode, le cornet n'a plus de raison d'être.

Pour ce qui est de la reproduction, tant pour des raisons d'esthétique que, peut-être, pour tourner la difficulté, on a abandonné presque complètement le pavillon. Mais, tourner la difficulté n'est pas la résoudre, et les défauts que l'on découvrait au pavillon sont tout aussi présents et difficiles à éliminer dans les boîtes de résonance ou les chambres d'amplification des phonographes en coffres ou en meubles.

Par le choix de matières appropriées, de profils et de dimensions étudiés scientifiquement et non plus empiriquement, comme autrefois, on est pourtant parvenu à éviter les résonances parasites, sans nuire à la sonorité. C'est en partie grâce à une science toute neuve que ce résultat a pu être obtenu: nous avons nommé la T. S. F. Celle-ci, ou plutôt la radiophonie, ne pouvait, en effet, se diffuser qu'à la condition qu'on parvienne à construire d'excellents haut-parleurs. L'écoute au casque des radio-concerts révélait une quasi-perfection. Avec les premiers haut-parleurs, simples pavillons métalliques montés sur écouteurs téléphoniques, la reproduction devenait atroce. On perfectionna alors le pavillon du haut-parleur en s'inspirant de ce que l'on avait fait de mieux en matière de pavillons de phonographe. Ce ne fut pas suffisant; on poussa donc plus loin l'étude des amplificateurs acoustiques. Le problème était d'une telle importance que tous les techniciens qualifiés se mirent au travail dans tous les pays. D'excellents résultats récompensèrent leurs efforts, tant en ce qui concerne les pavillons et les chambres de résonance que les diffuseurs, c'est-à-dire les membranes à grande surface qui peuvent se passer d'une am-

plification; si bien qu'à leur tour, les fabricants de phonographes s'inspirèrent des recherches de leurs collègues de la radio pour perfectionner la partie acoustique de leurs appareils.

Ils réalisèrent ainsi un très grand progrès.

*
* *

Entre temps, ils s'étaient préoccupés aussi d'améliorer les qualités acoustiques de la plaque vibrante du reproducteur. A vrai dire, depuis que Tainter recourut au mica pour confectionner cette plaque, toutes les matières imaginables furent mises à contribution pour tenter d'en découvrir une qui ne favorisât pas, ou tout au moins autant, certaines tonalités au détriment des autres. Si l'on porte en mémoire que la membrane d'un reproducteur de phonographe doit demeurer insensible aux variations normales tant de la température ambiante que du degré d'humidité de l'air, et, par surcroît, ne pas se déformer et posséder une élasticité parfaite, on comprendra que le problème était extrêmement ardu. Nous n'hésiterons pas à écrire que, sous cette forme, il était insoluble. Mais on a songé, récemment, pour tourner la difficulté, à moins se préoccuper du choix de la matière dont on devait chercher à confectionner le diaphragme, que de procurer à celui-ci une sensibilité égale pour toute la gamme des vibrations "audibles". On a réalisé ainsi des membranes métalliques présentant, d'une part, une zone sensible centrale ayant la forme d'un cône et qui est accordée sur une résonance extrême de trois cents vibrations par seconde, et, d'autre part, une zone extérieure, annulaire, accordée, elle, sur une résonance extrême de cent dix vibrations. Combinées, ces deux zones procurent une amplification égale et exempte de déformation sur six octaves de la gamme musicale.



Le dessin ci-dessus représente les progrès obtenus dans la reproduction de la gamme des sons, par les modèles depuis 1920 jusqu'au dernier modèle 1927.

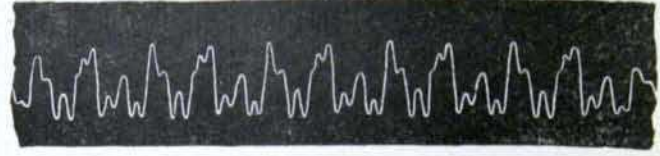
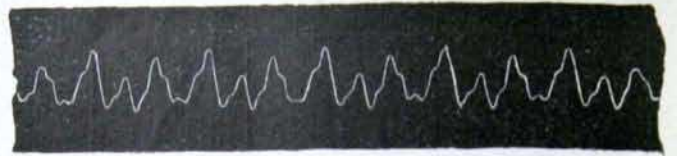
Rappelons, à ce sujet, qu'avant 1923, les phonographes n'étaient capables de reproduire avec une égale valeur — sans préjuger des déformations — que trois octaves de cette gamme. En 1923, ce nombre put être porté à quatre, en raison d'une série de perfectionnements de détail. Aujourd'hui, c'est sur six octaves que les phonographes perfectionnés peuvent reproduire les sons musicaux avec une égale puissance, c'est-à-dire uniformément, depuis les notes les plus graves de l'orgue jusqu'aux plus aiguës de la petite flûte, ainsi que les délicates harmoniques des cordes du violon. Le progrès, on le voit, est extrêmement sensible. Dire que les timbres des voix et des instruments les plus divers y gagnent en pureté, cela va de soi.

Pour être convaincu que le phonographe dernier cri est capable de reproduire des nuances qui, jusqu'à ce jour, n'avaient jamais été perceptibles — encore qu'elles fussent, pour une grande part, enregistrées sur les disques — il suffit de comparer entre eux les graphiques que nous plaçons dans cette page sous les yeux du lecteur et qui, bien entendu, se rapportent à une fraction de l'enregistrement d'un même morceau de musique.

Un simple coup d'oeil sur ces graphiques révèle qu'il existe entre eux, non seulement des différences considérables dans l'ampleur des sinuosités du tracé, — ce qui atteste des différences proportionnelles dans le volume, ou mieux, la puissance de la reproduction — mais que certains de ces sinuosités, dans les deux premiers graphiques (à partir du haut), sont complètement absentes, ce qu'on ne peut traduire autrement qu'en disant que les sons qui leur correspondent — et précisément les plus subtils, ceux qui différencient entre eux les timbres — sont purement et simplement "escamotés"!

*
* *

Ayant réussi à éliminer les bruits parasites engendrés par les divers éléments du phonographe, on ne pouvait plus songer à perfectionner celui-ci, au point de vue acoustique s'entend. Pourtant, il manquait encore à la reproduction phonographique l'atmosphère de vérité qui, seule, peut donner l'illusion de la présence de l'artiste ou du virtuose. Si perfectionnée que fût la machine parlante, il semble toujours que la voix, l'instrument ou l'orchestre parlait, chantait ou jouait derrière un épais rideau.



Photographies montrant les ondes sonores imprimées aux trois différents stades de progrès réalisés par le phonographe. C'est trois photographies représentant le même morceau de musique reproduit par trois appareils différents. Les ondes sonores émises pendant un vingtième de seconde seulement sont montrées sur ces clichés. Pour reproduire une mesure de musique de cette manière, il faudrait à peu près quatre mètres de pellicule.

C'est alors que l'on s'attaqua à la méthode d'enregistrement, et que l'on eut l'idée de s'adresser à l'appareillage des studios de radiophonie.

Après la méthode jusqu'alors employée, on pratiquait ce qu'on pourrait appeler l'enregistrement direct. On recueillait les sons dans un grand cornet, ce qui obligeait les artistes de chœur à chanter joue contre joue, les exécutants d'un orchestre à se serrer autour du cornet, et même à munir certains instruments de pavillons amplificateurs — autre cause de déformations.

Avec la méthode électrique... nous ouvrons ici une nouvelle parenthèse:

Avant l'apparition de la radiophonie, le microphone électrique n'était qu'un instrument fort imparfait, tout juste suffisant pour transmettre à peu près correctement la voix parlée sur les lignes téléphoniques. Essayez de faire chanter une belle voix féminine au téléphone, pour voir. Et la phrase: "Je ne reconnais pas votre voix!" n'est-elle pas toujours d'actualité lorsque l'on use du "fil" pour s'entretenir avec un ami?

Avec la radiophonie, il a fallu réaliser des microphones ultrasensibles et ultra-purs. On y est parvenu pleinement, comme chacun sait. Nous n'entreprendrions pas de décrire les diverses solutions adoptées; cela nous entraînerait hors de notre cadre. Mais il est un fait: Lorsqu'on possède un bon radio-récepteur, on a fréquemment l'occasion d'entendre les auditions d'une façon absolument parfaite, si parfaite que l'on ne se lasse pas de dire: "Ne croirait-on pas que l'artiste — ou que l'orchestre — est ici dans la pièce?" Or, entre vous et cet artiste, ou cet orchestre, que d'intermédiaires! D'abord le microphone, véritable usine en miniature, puis des circuits sans nombre, des réactions complexes — ne parlons que de celles que l'on recherche, et non pas des autres! — dans de multiples bobines de self-induction et condensateurs, enfin l'antenne. La même chose, en plus réduit, chez vous, avec, au lieu du microphone, un haut-parleur... qui ne le vaut pas; entre chaque bout: l'espace, impondérable peut-être, mais bien loin d'être homogène et morné; les parasites se chargent de le troubler à qui mieux mieux le plus souvent. Avouez qu'il faut bien que le microphone de T. S. F. soit pur, extrêmement pur, pour que vous puissiez encore, très souvent, crier au prodige.

Eh bien, ce microphone, c'est, aujourd'hui, l'organe, le tout petit organe qui, dans la station d'enregistrement sur disques phonographiques, capte les voix d'or et les notes égrenées par les virtuoses. C'est lui qui a remplacé le grand cornet acoustique qui recueillait ces notes un peu à la façon d'un entonnoir! Pourtant, dans l'ancien système, une action quasi directe: au fond du cornet, une membrane qui actionnait le style. Dans le nouveau, tous ou presque tous les intermédiaires que nous mentionnions plus haut: les sons captés ne servent qu'à moduler un courant électrique infime que plusieurs étages de lampes amplificatrices à trois électrodes intensifient des milliers de fois, sans distorsion pourtant. Suffisamment puissant, ce courant peut alors actionner le dispositif électro-magnétique qui commande le style enregistreur.

Au bout du compte, et malgré ces transformations délicates, on retrouve dans le disque ces harmoniques subtiles qui sont toute la beauté des timbres et leur identification, et dont nombre d'entre eux ne s'étaient jamais gravés dans la matière enregistreuse avec l'ancien système.

C'est aux Etats-Unis que l'on a songé, pour la première fois, à appliquer à l'enregistrement des disques de phonographe les méthodes du studio de radiophonie. N'en prenons pas ombrage ni ne nous en étonnons. L'industrie du phonographe est, là-bas, si prospère!

* * *

Ne terminons pas ce résumé — incomplet, d'ailleurs, car la place nous est mesurée — des perfectionnements apportés au phonographe durant les cinquante années qui se sont écoulées depuis son apparition, sans signaler que l'on est parvenu à électrifier l'entraînement des disques, c'est-à-dire — lorsqu'il est possible, car l'énergie électrique n'est pas encore distribuée partout — à substituer la commande électrique au mouvement d'horlogerie.

La chose peut paraître naturelle et simple à souhait. En réalité, il fallut de nombreuses années pour mettre au point des mouvements électriques qui fussent capables de fonctionner sans bruit et surtout régulièrement sur le courant des secteurs. C'est que la tension de ce courant, immuable en théorie, varie, dans la pratique, d'un instant à l'autre, et par bonds souvent très accusés. Si nous prenons, par exemple, la tension courante de 110 volts, on constate que cette tension oscille la plupart du temps entre 90 et 120 volts,

avec des pointes et des creux extrêmement brutaux. Que le moteur vienne à accélérer ou à ralentir, et voici le ton du morceau joué complètement faussé. Un difficile problème fut de trouver des dispositifs de régulation assez sensibles et suffisamment exempts d'inertie pour maintenir constante la vitesse d'entraînement du disque joué. C'est aujourd'hui chausse faite.

Signalons enfin, que certains constructeurs ont eu l'idée de combiner, ou plutôt de juxtaposer dans le même meuble un phonographe et un radio-récepteur parlant, chantant ou jouant tous deux dans le même haut-parleur. Leur initiative a été très bien accueillie; elle eut rencontré le plus grand succès si ces meubles combinés ne coûtaient pas, fatalement, un peu cher. Mais on s'y fera et il viendra un temps où l'on ne regardera pas à payer le prix d'un piano l'appareil qui, sans longues études préalables — ah! l'atroce méthode Carpentier! — vous apporte à domicile les plus belles et les plus complètes récréations musicales.

Osera-t-on encore prétendre, après cela, que la radio-diffusion a porté un coup fatal au phonographe?

Ce que l'on demande à ce merveilleux appareil, c'est la possibilité d'entendre, aussi souvent que l'on veut, et toujours à l'instant choisi, la voix ou l'orchestre de son choix. Il est bien évident que c'est là un desideratum que le T. S. F. ne pourra jamais satisfaire. Ce n'est pas elle qui nous fera réentendre la voix d'or de Caruso, n'est-ce pas?

Donc, deux récréations parfaitement distinctes, qui ne peuvent se faire tort l'une à l'autre, mais qui, tout au contraire, gagnent à cohabiter... chez nous, chez vous!

CHARLES CROS Poète et Inventeur du Phonographe

Lorsque, le 30 octobre 1877, Edison prit à Paris le fameux brevet qui devait authentifier son invention du phonographe, il y avait six mois, jour pour jour, que Charles Cros avait déposé sur le bureau de l'Académie des Sciences son mémoire intitulé:

Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe.

Ce manuscrit exposait les moyens techniques de mettre en conserve les vibrations acoustiques. Cros donnait à son instrument projeté le nom de paléophone.

Une singulière coïncidence rapprochait ainsi deux esprits si diversement pétris.

Quel est donc, du Français ou de l'Américain, celui qui possède le droit au titre d'inventeur du phono?

S'il est vrai qu'on ne prête qu'aux riches, il faut attribuer cet honneur à Edison que plus de 500 inventions utiles à l'industrie ont enrichi. A ce titre s'en ajoute un autre: celui d'avoir réalisé sa conception — ce qui n'est pas la partie la plus facile de toute découverte.

Quant à Cros, l'ami de Verlaine et de Bibi-la-Purée, si la fortune ne lui sourit guère, il fut loin d'être pauvre d'idées. Curieuse figure que les Parisiens de 1885 n'ont pas oubliée! Cros fut une des silhouettes les plus vivantes des temps héroïques de la Butte-Montmartre, du Chat-Noir, des hydropathes et des décadents.

Poète et inventeur, il vécut dans le décalage de la poésie et de la science en marge des deux. Et je voudrais rappeler, dans les deux branches de son activité, ce qui constitue le plus pur de sa gloire.

Poète, il mania surtout l'humour et fut l'inventeur du monologue que Coquelin cadet illustra de sa fantaisie. Son célèbre Hareng saur fit la joie des cabarets littéraires et des salons; personne n'ignorait la truculence effarante de cette conception qui devint une scie bourgeoise.

La Chanson des sculpteurs n'eut pas moins de succès:

Proclamons les princip's de l'art!

Que tout l'monde s'épanche!

Le marbre est un' matière à part

Y en n'a pas d'plus blanche

Proclamons les princip's de l'art!

Que personne ne bouge!

La terr' glais', c'est comm' le homard:

Quand c'est cuit, c'est rouge...

Son Coffret de santal est d'une autre inspiration. Châtiée, sensible; Verlaine y trouva "un extrême talent déployé sous la dictée d'une génie aussi beau qu'incontestable".

* * *

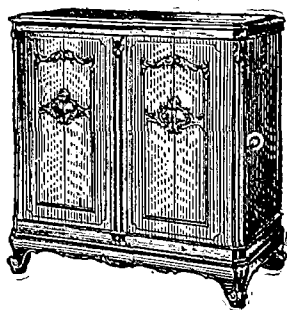
L'imagination inventive de Charles Cros dirigea son esprit vers des horizons plus réels. Il tenait de sa famille une intuition scientifique et une faculté créatrice qui faisaient d'ailleurs assez bon ménage avec son existence d'humoriste. N'avait-il pas reçu de son père, auteur de la Théorie de l'homme intellectuel et moral, de fortes leçons de philosophie dont il promena sur la Butte les contingences inattendues! Son frère aîné, Antoine, médecin, philosophe et poète, cumula ses vastes facultés, laissant à la fois un Prométhée enchaîné d'après Eschyle, de nombreux ouvrages médicaux et philosophiques, des pensées politiques sur la rénovation de la France, inventant le téléplaste, appareil destiné à transmettre la forme au loin par les courants électriques — ce qui est peut-être l'origine de la transmission visuelle que nous réserve le téléphone. Son frère Henry, peintre et statuaire de talent, pour lequel Rodin manifestait de l'admiration et qui s'attacha à reconstituer les procédés antiques du modelage et à retrouver les secrets de la polychromie égyptienne et grecque.

Charles Cros avait ainsi dans le sang l'atavisme de l'invention. Sa précocité fut au surplus prodigieuse. Il paraît qu'à l'âge de onze ans, il parlait correctement l'hébreu; qu'à seize ans, il enseignait le sanscrit. Outre le paléophone, il surprit le secret de la photographie des couleurs, bien avant les essais de Lippmann.

Il imagina la synthèse artificielle des pierres précieuses — ce qui eût pu, avec un peu d'ingéniosité commerciale, amener chez lui le Pactole. Il collabora avec son frère aîné pour la construction d'un sténographe musical — ce qui ne l'empêchait pas de déclamer ses monologues et de chanter à tue-tête, s'accompagnant au piano, du Wagner et de l'Hervé.

Il entreprit de perfectionner le radiomètre conçu par Crookes; il projeta un appareil de télégraphie optique interplanétaire; il établit un instrument révélateur de la couleur vierge, dénommé chromomètre.

Ch. TENROC.



Orthophoniques de \$115.00 à \$775.00

CONDITIONS FACILES DE PAIEMENT

Nous avons aussi des Victrolas de \$30.00 et plus. Visitez notre sous-sol. Vous y trouverez tous les instruments de musique à des prix et conditions à la portée de toutes les bourses.

Pianos, Saxophones, Violons, Clarinettes, Trompettes, Etc.

J. E. TURCOT

3, RUE STE-CATHERINE EST :: :: :: MONTREAL

La voix et le Violoncelle

Les notes basses sur le violoncelle et sur tous les instruments à cordes sont exécutées sur le relâchement progressif des cordes, jusqu'aux cordes à vide. A mesure que les cordes se tendent sous la pression des doigts, les notes montent. Montons de la 3^e corde du violoncelle: **le sol à vide**, sans aucune tension que celle de la cheville tonale, commence à se tendre dès que les notes hautes sont exécutées; le piano présente aussi une grande analogie avec le violon et le violoncelle, avec cette différence que les notes sont déjà placées dans la construction de l'instrument. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'ouvrir un piano et de considérer les cordes de plus en plus tendues vers les notes élevées.

Le larynx dans sa position normale nous présente les deux cordes vocales relâchées, et ces deux cordes se tendent en se rapprochant, à mesure que le chanteur monte. Il est curieux d'observer que la technique du violoncelle et celle de la voix humaine, dans l'émission des sons, obéit à une loi physique similaire.

Prétendre que les cordes vocales jouent un rôle insignifiant dans le chant (j'ai lu cela je ne sais où) est une grave erreur, et je veux croire que l'auteur de cette assertion se rapportait aux deux cordes vocales supérieures lesquelles, en effet, ne jouent aucun rôle dans la phonation, mais il n'en est point de même des **deux cordes vocales inférieures**. Celles-ci se tendent et se rapprochent et s'éloignent suivant l'abaissement du larynx ou son retour à la position normale, progressivement.

Que font les doigts de la main gauche d'un violoncelliste qui exécute une gamme ascendante? Ils descendent graduellement vers le chevalet, et lorsque l'intervalle ascendant est grand (sixte, septième, neuvième) la main gauche descend résolument vers le chevalet. Cette même main **remontera** le long de la corde, lorsque la musique **descendra**. Or, le phénomène physique est identique dans l'émission vocale; la main gauche du violoncelliste est le larynx qui devra descendre dans une gamme ascendante pour porter le son vers le **diaphragme-chevalet**, descente progressive dans une gamme, et immédiate et résolue lorsque se présenteront les grands intervalles. C'est pourquoi on doit **descendre** le larynx lorsque la musique **monte**, et le **remonter** vers sa place normale lorsque la musique **descend**. C'est là un phénomène de mécanique normal qu'il convient de mettre en lumière et d'analyser, pour ne pas recourir à cette expression "**ne pas serrer**" qui indique un effet et non pas une cause. La pédagogie a tout à gagner, comme rapidité et clarté, en prenant note du phénomène comparatif Cello et Voix dont je m'occupe.

Je suis obligé de répéter une vérité bien connue, c'est qu'une trop grande dose d'air passant à travers les cordes vocales produit un effet déplaisant; celles-ci doivent se rapprocher en se tendant lorsque la voix monte. C'est par l'abaissement du larynx que ce rapprochement-tension a lieu, grâce à un autre facteur très important, "**le sourire**". Ce n'est point une idée artistique d'esthétique qui conseille le sourire, mais bien une loi contrôlée qui nous prouve que le sourire fait remonter la voix dans le masque en permettant le rapprochement des cordes vocales. Mais ceci, je le répète, est connu de beaucoup de chanteurs, et je voulais en arriver à un autre point très important, toujours par comparaison avec le violoncelle. L'archet (**souffle**) ne doit pas dévier et ne doit pas trop s'éloigner du chevalet. Le souffle (archet) bien conduit possède outre le **diaphragme-chevalet**, un minuscule point d'appui qui se trouve entre les maxillaires, à l'endroit de l'échancrure sigmoïde, et qui ne permet pas une

dépense d'air trop forte ni une déviation du son. Le sourire esquissé facilitera cet appui sur ladite échancrure; il faut prononcer chaque voyelle, et chaque mot à cet endroit, entre les maxillaires, en n'ouvrant pas trop la bouche et surtout en remuant fort peu les lèvres et pas du tout sur les vocalises. Le petit déclanchement entre les maxillaires est si imperceptible qu'il faudra mettre deux doigts sur chaque joue à l'endroit de l'échancrure sigmoïde pour en sentir le fonctionnement minuscule. C'est très éloigné de la conception d'une articulation avec perte d'air et découvrant trente-deux dents. La position de la langue est celle que préconisent tous les traités de chant.

Pour expliquer ce qui, à première vue, semble un paradoxe, c'est-à-dire que l'on monte lorsqu'on descend et que l'on descend (le larynx) lorsqu'on monte, j'ai écrit un exercice dont les paroles guideront le larynx pour l'exacte direction du son, paroles dont le sens est en contradiction avec celui de la musique ascendante ou descendante. J'ai indiqué les montées et les descentes du violoncelle, semblables à celles de la voix. Je ne puis en cette brève étude m'occuper du souffle et des colonnes d'air, question primordiale entre toutes, puisque la voix est un instrument à vent et à cordes, d'où toute la complexité de l'enseignement du chant, mais je n'ai voulu apporter ici qu'une étude comparative entre le violoncelle et la voix. Si l'exercice est bien exécuté, la résonance sera excellente, la justesse absolue, l'émission superglottique et le registre unique.

Avant de traiter cette étude de casse-tête chinois, il conviendrait de s'enquérir des résultats obtenus en très peu de temps; la parole est donc à mes élèves, malgré l'évidence des lois physiques expliquées plus haut.

Si l'on connaît par coeur un morceau, il suffira de placer la musique à l'envers et de suivre le dessin montant ou descendant de la partie de chant pour savoir quelle est la direction à donner au larynx pour la parfaite phonation. Par **monter le larynx**, il faut avoir en vue la proportion entre les notes basses et élevées, c'est-à-dire le **retour** du larynx à sa place normale, car jamais le larynx ne doit monter, sauf dans la voix de tête dont je ne m'occupe pas ici.

EDUARDO-GARCIA-MANSILLA.

"La Revue Musicale".



Section des Clarinettistes de la fanfare de la Maison de l'Ange Gardien, de Boston, qui a décroché un premier prix dans un concours entre fanfares. Les clarinettes en métal "Boston Wonder" sont une innovation à l'acquit de cette jeune fanfare, qui n'existe que depuis quelques années.

Danse Petite.

VAN DENMAN THOMPSON, Op. 3, No 3.

Allegro moderato.

PIANO.

p delicato

mf

f poco rit.

sf p a tempo

pp marcato a tempo

rit.

*Ped. **

PRINTED IN U.S.A.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of chords, many of which are beamed together and have a 'v' above them, indicating vibrato. The bass staff features a simple melodic line with some chords. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piece. It includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *largamente* (largely). The treble staff has complex chordal textures, while the bass staff has a more active melodic line. There are two 'La' notes with asterisks in the bass staff, likely indicating a specific pitch or fingering. The key signature remains one sharp.

The third system begins with the tempo marking *Poco meno mosso*. It includes dynamic markings *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The treble staff has a melodic line with some slurs and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 5, 3). The bass staff has a simple accompaniment. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

The fourth system shows further melodic development in the treble staff with various fingerings (3, 2, 1, 2, 1, 5, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 3). The bass staff continues with a melodic line. The key signature is two sharps.

Musical notation for the first system. The treble staff contains chords with fingerings 2, 1, 1, #1, 2, and 3. The bass staff contains notes with fingerings 3 and 3. The system includes dynamic markings *La* and *mf*, and a fermata.

Musical notation for the second system. The treble staff contains chords with fingerings 2 and 4. The bass staff contains notes with fingerings 3 and 4. The system includes dynamic markings *La* and *mf*, and a fermata.

Musical notation for the third system. The treble staff contains notes with fingerings 3, 4, 5, 5, 3, 1, 2, 1, 1. The bass staff contains notes with fingerings 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, and a *La* marking. The system includes dynamic markings *f poco rit.*, *sf*, and *p a tempo*, and a fermata.

Musical notation for the fourth system. The treble staff contains notes with fingerings 3, 2, 1, 3, 4, 2, 5, 5, 4, 2, 1. The bass staff contains notes with fingerings 1, 2, and 1. The system includes dynamic markings *La* and *mf*, and a fermata.

8 1 5 2
rit.

pp marcato
a tempo

largamente

f ff

VALSE - LIED

GUSTAVE FERRARI

Moderato con eleganza

PIANO *p*

rit. *a tempo*

p

L.H. *R.H.*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

Poco più mosso

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Dynamics: *mf*. Includes fingerings (5, 4, 2, 1) and pedaling marks (Ped., *).

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *più f*. Includes fingerings (5, 4, 2, 4, 45, 23, 5, 3, 4, 3) and pedaling marks (Ped., *).

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Includes fingerings (8, 5, 3, 4, 2, 4, 5, 1, 2) and pedaling marks (*, Ped., *).

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *cresc.*. Includes markings *rit.* and *a tempo*. Includes fingerings (45, 23, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 4) and pedaling marks (Ped., *).

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*. Includes fingerings (4, 2, 1, 5, 3, 3, 1) and pedaling marks (Ped., *, Ped., *, Ped., *, Ped., *).

5/4 4/2 rit. a tempo dim. p

Ped. * Ped. * Ped. 5 * Ped. 5 *

Tempo I p

Ped. *

L.H. R.H. Ped. * Ped. * Ped. *

rit. a tempo p

Ped. *

L.H. Ped. * Ped. * Ped. *

Musical score system 1. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system includes a *rit.* marking, a *pp* dynamic marking, and a *Ped.* marking. The right hand (R.H.) has a *L.H.* marking above it. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 2. Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The system begins with a *Tempo I* marking and a *p* dynamic marking. It features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

Musical score system 3. Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The system includes a *L.H. R.H.* marking, a *rit.* marking, and a *p* dynamic marking. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score system 4. Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The system features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. It concludes with a *Ped.* marking.

Musical score system 5. Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The system includes a *rit.* marking, a *L.H.* marking, a *p* dynamic marking, and a *pp* dynamic marking. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The system concludes with a *Ped.* marking and a double bar line.

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 -

PIANO

Andantino *p*

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.

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-

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

rall. molto

a tempo *p recitativo*

a tempo Il vé-cut dans l'hum-ble mys-tè-re Et

p

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 _____

poco rit.

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

plus lent

lento *plus lent*

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

f patetico

f

dim. e rall.

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

dim. e rall.

I^o tempo *mf*

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

I^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

Agitato

f

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*

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,	<u>Vi-ve la ro-se!</u>	Der-riè-re chez mon pè-re,
2. Je de-mande à mon pè-re,	<u>Vi-ve la ro-se!</u>	Je de-mande à mon pè-re,

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
<u>Vi-ve la ro-se!</u> Un o-ran-ger l'y a,	<u>Vi-ve ci, vi-ve ça,</u> —	Un
<u>Vi-ve la ro-se!</u> Quand on les cueil-le-ra,	<u>Vi-ve ci, vi-ve ça,</u> —	Quand

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,	<u>Vi-ve la rose et le li-las.</u> —	
on les cueil-le-ra,	<u>Vi-ve la rose et le li-lus.</u> —	

f marcato

L'enseignement de la musique au moyen-âge

La musique a-t-elle fait de tout temps l'objet d'un enseignement précis et approfondi? Le chercheur qui se préoccupe de répondre à cette question et qui ne craint pas au surplus de remonter aux temps reculés du lointain moyen-âge, s'aperçoit vite que l'enseignement musical d'alors est absolument confondu avec l'enseignement religieux: l'étude de la musique y marche de pair avec l'étude du latin.

Ceci s'explique facilement. Les écoles de musique du moyen-âge ont pour raison d'être la nécessité où se trouve le clergé de former des chantes aptes à interpréter les chants liturgiques au cours des cérémonies du culte. Leurs professeurs appartiennent tous aux ordres religieux, si nombreux à cette époque de foi naïve poussée jusqu'à la plus noire superstition. Pour les hommes de ces temps frustes, le chant, en tant qu'étude, ne se conçoit pas en dehors de l'église.

Il y a bien les trouvères, ces premiers représentants de la musique profane qui parcourent les châteaux de la féodalité; mais ces nomades sont des musiciens d'instinct, propagateurs des mélodies du terroir qu'on se transmet de père en fils, parfois habiles, mais sans aucune instruction première. Et ce n'est point parmi eux que l'on peut trouver les plus anciens pionniers de l'enseignement musical.

On les trouve, avons-nous dit, dans les rangs du clergé régulier. Le premier de ces savants moines, versés dans les arts libéraux les plus divers, dont le nom nous soit parvenu, est Alcuin, l'aumônier de Charlemagne, qui lui conféra successivement les abbayes de Ferrières, de Saint-Loup et de Saint-Martin-de-Tours. Alcuin eut pour plus brillant élève l'empereur d'Occident. Il employa sa longue vieillesse à la rédaction d'un grand nombre de traités, dont l'un fut spécialement consacré à la musique. L'abbé Gerbert, écrivain allemand du 18^e siècle, en a donné en 1784 une édition imprimée à l'abbaye de Saint-Blaise.

Si Alcuin est le plus vieux musicographe connu, le plus ancien conservatoire de musique est l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre, à condition que ce titre profane de conservatoire convienne à une réunion de moines, qui ne bornait pas son enseignement à celui de la seule musique. Le plus célèbre des professeurs de Saint-Germain d'Auxerre est sans conteste Rémi d'Auxerre, appelé à Reims en 893 par l'archevêque Foulques pour enseigner la musique dans l'antique diocèse champenois. Rémi professa dans la suite à Paris. Il a laissé un traité de musique, également imprimé par l'abbé Gerbert.

Un demi-siècle après Rémi, les questions musicales firent l'objet d'une étude due à Reginon, abbé de Prum, dans le diocèse de Trèves. Reginon, dans cette étude, déclare tout de go que la musique est un art si vaste et si peu clair quant à ses principes qu'il n'est donné d'y être initié qu'aux personnes d'une forte intelligence et d'une grande culture (!) Profession de foi qui surprendrait bien les enfants d'aujourd'hui, mais qui ne manquait pas de vérité pour l'époque où l'abbé de Prum écrivait. Car il faut bien se représenter qu'au 9^e siècle de notre ère la notation de la musique ne se trouvait pas encore soumise à des règles précises et simples; les instruments de musique étaient rares; peu d'églises possédaient un orgue. L'enseignement de chaque maître avait pour base son savoir plus ou moins réel, accru de sa seule fantaisie.

Le traité de Reginon fut commenté à son tour par Hucbald, dans son jeune âge condisciple de Rémi d'Auxerre. Poète en même temps que musicien, Hucbald est également l'auteur d'un *Eloge des Chauves*, dédié à Charles le Chauve. Ce bizarre poème ne contient que des mots commençant par la lettre C! On voit à quels prodiges de patience l'intention de plaire peut pousser une personne aussi détachée des choses de ce monde qu'un moine. Nous signalons en passant l'abbé Hucbald à tous ceux de nos lecteurs que leur calvitie met à l'abri de la mésaventure d'Absalon.

Hucbald possède d'ailleurs des titres plus sérieux que son poème à l'admiration des musiciens, fussent-ils chevelus comme Liszt ou Hector Berlioz. Il passe en effet pour l'inventeur de la portée. La portée d'Hucbald comporte six lignes, sur lesquelles l'auteur partage les syllabes du texte à chanter. L'interligne du milieu correspond à un demi-ton; les autres à des intervalles d'un ton. Le système d'Hucbald a évidemment le mérite de la simplicité, mais ce mérite ne suffit pas à le faire adopter uniformément. Chaque professeur, après lui, continua à rester fidèle à son procédé personnel de notation, tantôt à ligne unique, tantôt à lignes multiples et parfois de couleurs variées, chaque couleur servant à désigner un degré de l'échelle tonale.

Le premier manuel de musique qui ait vu le jour en France est l'oeuvre d'Odon, abbé de Cluny, où il mourut en 942. Ce manuel est écrit sous forme de dialogue. L'auteur a le très grand mérite de préciser certaines règles de la notation musicale, en se plaçant à un point de vue pratique, trop souvent oublié par ses vanciers.

La même orientation pratique de son enseignement fit, un siècle plus tard, la fortune extraordinaire d'un autre professeur connu la plus grande célébrité, Guido d'Arezzo, mort vers 1030. Frappé de l'inconvénient que signalait déjà, nous l'avons vu, prédécesseur Reginon, Guido s'appliqua à mettre debout une méthode simplifiée d'enseignement de la musique. Il y parvint si

bien que le pape Jean XIX, ignorant jusqu'alors des premiers rudiments de l'art des sons, bien qu'il occupât avec quelque éclat le trône de Saint-Pierre, apprit sous sa direction en l'espace d'une heure assez de musique pour être à même de trouver le ton d'une antienne et de l'interpréter. Sans doute, ce Saint-Père était-il particulièrement doué. Mais tout en faisant la part d'exagération que doit contenir cette anecdote authentique, on peut en déduire que Guido avait opéré une prodigieuse réforme dans la pédagogie musicale de son temps.

Les écrivains spécialisés discutent encore aujourd'hui sur l'importance de l'oeuvre du moine d'Arezzo. Celui-ci semble avoir surtout recherché l'établissement de règles faciles, destinées à frapper de façon durable la mémoire auditive et visuelle de ses jeunes disciples. C'est ainsi qu'il leur apprenait à distinguer les notes en chantant la première strophe de l'Hymne de St-Jean-Baptiste:

Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum,
Solve polluti labii relatum,
Sancte Johannes.

Dans cet hymne, le son monte d'un degré à chaque syllabe Ut, Re, Mi, etc... Ainsi l'élève de Guido, pour retrouver chaque note de l'échelle, n'avait qu'à se rappeler les vers de la strophe. Dans la suite, le procédé mnémorique du moine arétin servit à désigner les notes elles-mêmes, à la place des lettres jusqu'alors employées.

Pour la recherche des intonations exactes, Guido d'Arezzo donnait à ses disciples un monocorde, instrument de fabrication simple et peu coûteuse, sur lequel étaient marquées à la place voulue les lettres correspondant à chaque note. Un chevalet mobile pouvait se placer sur la lettre indiquant la note cherchée, et il ne restait plus à l'élève qu'à pincer la corde de l'instrument pour que celui-ci rendit avec exactitude le son voulu.

Quant à la notation écrite, Guido utilisait les neumes, c'est-à-dire la représentation des notes par des signes tirés des accents grammaticaux et des signes de ponctuation, le tout complété par une portée de deux lignes, correspondant à l'ut et au fa. Le système de Guido manque d'ailleurs de précision et ce n'est pas là qu'il faut chercher la meilleure partie de son oeuvre.

Pour être complet, indiquons que certains auteurs attribuent au même Guido l'idée de la main guidonienne, procédé pédagogique destiné à faciliter l'instruction des élèves, dans lequel on se sert de la disposition des phalanges de la main gauche ouverte pour rappeler au chanteur la note à interpréter; le maître levant sa main, la paume tournée vers ses élèves, y indique la note qu'ils doivent entonner. Le procédé de la main fut usité en Europe pendant six siècles.

Peu après Guido, signalons Jean Cotton, le premier théoricien qui ait consacré quelques développements à la fameuse main. Car Guido, s'il l'employa, n'en parle dans aucun de ses écrits.

Suivant les principes posés par ces maîtres, les professeurs de musique se partagèrent longtemps en deux catégories bien différenciées. Les uns, fidèles continuateurs de Guido d'Arezzo, enseignèrent toujours selon des méthodes très simples. Les autres se lancèrent dans des théories spéculatives, s'embarrassant de calculs indéfinis et de figures géométriques, soi-disant représentatives.

On en arrive ainsi au grand traité de Jean de Muris, écrivain d'origine normande, qui vivait en France au 14^e siècle. Ce formidable *Speculum Musicae*, dont le manuscrit comporte plus de 600 pages, ne dut pas servir dans une forte mesure à l'instruction des jeunes chantes, si l'on s'en rapporte à son aridité.

A peu près à l'époque où Jean de Muris noircissait tant de feuilles de vélin, les maîtrises commencèrent à recevoir des élèves qui venaient y chercher, outre la connaissance du plain-chant, les premiers principes de l'art d'écrire. A côté d'elles se créèrent peu à peu des sortes d'écoles particulières, composées de jeunes gens qui accouraient pour profiter de l'expérience de quelque vieux maître, rompu à la pratique de l'harmonie. Au 16^e siècle, le compositeur vénitien Adrien Willaert forma ainsi toute une pléiade de musiciens de talent. Il en fut de même cinquante ans plus tard pour Giovanni Gabrielli, compatriote de Willaert, et pour le romain Gio Maria Nanino. Carissimi, au 17^e siècle, est peut-être le plus célèbre de ces professeurs, dont la renommée dépassa vite les bornes de leur pays.

En France même, Lulli accueillit à Paris, dans l'orchestre de l'Opéra, plusieurs jeunes étrangers. L'alsacien Muffat, l'allemand Cousser comptèrent parmi ses plus brillants élèves.

Nous terminerons ces notes par la curieuse constatation suivante: Si les musiciens d'autrefois prisait fort, comme on vient de le voir, l'enseignement de la théorie de la musique, ils ravalèrent en revanche au rang d'un métier manuel presque décrié l'enseignement instrumental. Et c'est là qu'il faut rechercher sans doute la principale cause de la faiblesse réelle des instrumentistes jusqu'au règne de Louis XIV et même ensuite. La corporation des ménestriers formait bien des apprentis, mais ces apprentis, comme leurs maîtres, étaient rarement de véritables virtuoses.



"La Lyre" n'assume aucune responsabilité pour les opinions exprimées par les correspondants. Nous ignorerons totalement les lettres anonymes. Toutefois, si l'auteur le désire, ses initiales ou son pseudonyme seront seuls publiés. Nous accueillerons toujours avec gratitude les contributions d'intérêt général. Ces correspondances devront être brèves et écrites sur un seul côté de la feuille. Adressez toutes les lettres à "Tribune Libre", "La Lyre", Limitée, 3, rue Sainte-Catherine Est, Montréal, P. Q.

Une belle audition qui comporte une belle leçon par un grand exemple

Il est vain, puéril, oiseux de vouloir classer un chanteur comparativement à un autre. Hélas! la méconnaissance de la valeur intrinsèque de chaque artiste du chant par ceux qui sont chargés de les créditer, voir même de les exploiter (les impresari) fait commettre les erreurs les plus préjudiciables au meilleur intérêt de l'artiste exalté. On dirait pour eux que la formule du lancement se résume en celle de l'Allemagne d'avant-guerre: "Uber alles". C'est ainsi qu'on a cru devoir pour Johnson chercher quels moyens de bluff pourraient le mieux créditer son audition: "Le successeur de Caruso"! "Le premier ténor du monde" — Assez, n'en jetez plus, la cour est pleine. Caruso ne fut jamais sacré premier ténor du monde que par la royauté de ses cachets. Mais l'était-il vraiment? Voilà ce qu'il serait bien difficile d'établir, d'affirmer s'il s'agit de mesurer la valeur d'art de ses auditions, et voilà ce que seul un concours comparatif eut permis d'établir entre ses rivaux crédités à se mesurer avec lui.

L'intérêt que pourrait offrir un pareil concours, que l'Amérique seule réussirait à organiser, vaudrait peut-être bien celui du petit frisson qu'elle vient de se donner avec la boxe. Elle risque seulement de ne point y reconnaître demain un sujet d'orgueil national par la victoire d'un de ses champions.

L'Amérique s'honorerait en restaurant les véritables Olympiades en instaurant dans les vastes arènes le cycle complet des divertissements olympiques qui, en couronnant le muscle, fêteraient l'esprit en appelant les meilleurs comédiens, tragédiens et chanteurs lyriques à l'interprétation des immortels chefs-d'oeuvre des Génies de l'Humanité.

Une pareille entreprise excuserait autrement mieux l'emploi de sa richesse pécuniaire à l'éducation de son peuple, que de la voir s'exercer au seul bénéfice du pugilat.

Grâce aux microphones des milliers d'auditeurs jouiraient sans doute plus et mieux de ces grandes auditions que n'ont pu le faire visuellement les lointains témoins du match Dempsey-Tunney, et les suggestivités de la Musique rendraient peut-être à ces auditeurs le goût du Beau, du Bon générateur du Bien, en les laissant meilleurs et plus sensibles aux misères de ce monde au sortir de cette emprise de l'Art.

Voilà des réflexions qui semblent nous écartier quelque peu de Johnson et de son concert, mais elles expliqueront mieux que bien d'autres comment certains auditeurs sont prêts à se considérer comme déçus ou déçus de n'avoir point trouvé un autre Caruso en Johnson.

Si c'est juste en tant que comparaison d'organe, car il n'y a effectivement lieu à aucune comparaison possible entre les moyens et les ressources vocales du célèbre Enrico et son soi-disant successeur, au point de vue de l'Art, le talent de Johnson apparaît autrement complet. Ce qui pourtant n'établit point, croyez-le, qu'il est le

premier ténor du monde. Mais ce titre est-il nécessaire, indispensable à la gloire d'un artiste pour en être un, voir même un parmi les meilleurs. Son impresario croit peut-être assez judicieusement qu'il est le premier parce qu'il chante en italien, en anglais, en français. Mais toute la pléiade des artistes italiens, allemands ou français qui firent carrière au Metropolitan avaient presque tous cet avantage.

Jean De Rezke chantait comme Chaliapine en russe et en polonais, et la maîtrise de Naurel, artiste français, dans la langue italienne, en fit le créateur de toutes les oeuvres de Verdi, où il est demeuré inégalé. Je me rappelle son interprétation du rôle de Falstaff et particulièrement de cette phrase: "Quand j'étais page du Sire de Norfolk, j'étais si mince que je passais, diaphane mirage, à travers la bise volage". A la demande du public, il la bissait plusieurs fois en français, puis la donnait en italien où il semblait qu'il était supérieur, sans doute parce que les accents toniques de la musique de Verdi souscrivaient mieux ceux du verbe italien — puis il chantait en anglais, qu'il possédait très bien, pour faire plaisir aux nombreux Américains qui étaient dans la salle. Et après ces 5 rappels en 3 langues, il la chantait comme qui dirait à bouche fermée, quasi sans voix et sans langage. Et son art transcendental faisait de cette interprétation la plus complète, la plus sensible, la plus compréhensible de toutes de l'évocation du héros du génie de Shakespeare.

Alors, croyez-le, ce sublime artiste âgé de 74 ans ne donnait rien de l'impression athlétique des performances de Enrico Caruso. Son art prestigieux, aisé, n'avait rien de recommandable à l'intérêt des disques Victor — ou Brunswick — voir même celui de suggérer nos impresari ordinaires et extraordinaires à l'exploiter en exhibition avec le sceptre qu'aucun autre n'a jamais pu lui disputer en scène, voir même avec le prestige de la plus belle des voix du monde. J'ai entendu Tamagno à ses côtés. Je n'ai jamais si bien compris que sans Iago, il n'y aurait point eu d'Othello.

Caruso a possédé cette voix unique qu'il serait aussi vain de lui discuter que ses qualités vocales d'éclat, de spontanéité, de moëlleux qui lui tenaient lieu de beaucoup de talent. Il n'en était point dépourvu de talent. Il avait dû pour soutenir le prestige de son organe, fortifier sa science technique instrumentale, mais il fut condamné toute sa vie à cet athlétisme vocal et à faire le paon — et si ce fut tant mieux pour sa fortune et les barnums, ce fut beaucoup moins heureux au point de vue de l'Art. S'il gardait de ses premiers maîtres la stylisation de certaines musiques qui lui furent bien apprises telles: Rigoletto, Aïda, Pailleasse, etc., il n'acquiesça jamais le moyen de se diversifier et de donner à chaque musique son style propre, surtout quand il voulut chanter en français, Armide, Faust, Carmen ou Manon. Et c'est bien mainte-

nant qu'il me plait de parler de l'art et de la science de Johnson — et précisément de sa facilité d'interprétation et de style — et s'il lui faut faire des retouches aux costumes de Caruso pour les endosser, je ne doute pas que dans la plupart d'entr'eux il ne sache y faire entrer non point Johnson, mais le personnage qu'il doit faire vivre, aimer, souffrir, à travers la mentalité que lui a prêté son auteur. C'est assez dire que parmi les vedettes du Chant qui sont passées ici, après le grandissime Chaliapine, Johnson fut de beaucoup le plus intéressant des chanteurs, à conseiller aux jeunes chanteurs de ne point manquer l'audition. C'est un artiste qui a une haute conception de son art, qui se distingue par une plus juste et plus exacte compréhension comme de facultés techniques instrumentales à souscrire aux oeuvres qui formèrent son éducation initiale, celles de l'art italien — soit des primitifs ou de la Renaissance, ou des modernes auteurs de ce pays. Le grand air de Louise s'apparente assez à cet art, peut-être moins méridional que celui de la fleur de Carmen.

Mais il faut souscrire à la diversité de ses moyens, à leur parfait contrôle, aux réflexes de ses intentions traduites par un masque très mobile qui révèle un souci constant dans la recherche de la plus grande vérité dans l'expression.

Cette audition pourrait comporter un grand enseignement pour les Canadiens de langue française. Johnson continue la tradition des Edorner, Burns, Eaton, Fisher; il s'impose actuellement à l'observation salutaire qui devrait être un exemple à stimuler les grands doués Canadiens-français à vouloir émuler prouvé qu'ils ne leur manquent rien des dons pour arriver au même but enviable de conquérir des réputations qui fassent honneur à leur pays.

Il serait indispensable pour cela que leurs entours perdent l'habitude de souscrire à leurs triomphes, à leur grand art, à leur grande science, à leur manie de chanter les Caruso, les Galli Gurci, les Chaliapine avant que d'avoir seulement acquis les principes indispensables à vivre sainement, vocalement et considérer qu'on ne saurait s'élever dans ce domaine, eut-on le génie de son art, sans consentir à vouloir, sans repos ni trêve, s'instruire de son métier d'abord, dans le domaine de la connaissance et la conquête d'un Idéal que notre soif de posséder ne fait que grandir en l'éloignant quand nous croyons l'atteindre.

Jean RIDDEZ.

TOUS TENORS

Vous croyez que je veux parler des citoyens de l'Italie? Pas du tout! "Comœdia" nous apprend que la patrie par excellence des ténors est la Chine. La plupart des concitoyens de Tchang Tso Lin sont en mesure, paraît-il, de rendre des points à Caruso.

Nous savions déjà que "La Chine est un pays charmant..."

MOZART ET SES OEUVRES

De la causerie illustrée que M. Jean Riddez a donnée lundi soir à la salle Turcot, retenons surtout deux choses.

La première c'est que, même en dehors des amis du professeur et des élèves qu'il présentait, il se trouve un grand nombre de personnes qui s'intéressent aux idées et qui recherchent l'occasion de s'instruire. C'est une constatation qu'on a plaisir à faire, devant une salle assez exigüe il est vrai, mais remplie à déborder, et par des auditeurs qui avaient volontiers payé pour apprendre quelque chose.

La seconde, c'est que M. Jean Riddez a une conception bien nette de l'interprétation qu'exige Mozart et que, quelle que soit la valeur personnelle du sujet qu'il fait chanter, il sait lui faire comprendre et traduire cette conception. Il va sans dire que les moyens de chacun ne sont pas égaux et qu'une couple dominant les autres. Mais il était visible que M. Jean Riddez cherchait moins à produire ses élèves qu'à donner des exemples de la façon qu'avec Reynaldo Hahn il croit que Mozart peut et doit être chanté.

Le conférencier a parlé de Mozart musicien presque exclusivement et je le loue de ne pas l'avoir travesti à la Sacha Guitry ou de ne pas avoir versé dans l'hagiographie. Mozart n'était pas plus le saint qu'ont imaginé ses dévots que le dévergondé qu'a fabriqué l'auteur dramatique ou encore certain fouilleur de correspondances plus ou moins exactes. C'était un homme comme tous les hommes, qui a travaillé, qui a souffert, mais qui a gardé le sourire. Pour les musiciens, il suffit qu'il soit mort à trente-cinq ans après avoir laissé un oeuvre de six cents numéros impérissables, qu'il ait été comme Rossini l'a défini: la musique, toute la musique. Cet homme, M. Riddez l'a montré avec respect, avec amour et nous n'attendions pas autre chose de lui.

Le programme d'oeuvres de Mozart, forcément restreint, à la musique vocale et choisie dans les trois chefs-d'oeuvre que sont les "Noces de Figaro", la "Flûte Enchantée" et "Don Juan", a été probement exécuté par les uns, et avec un réel talent d'expression par d'autres, notamment Mlle Geneviève Davies et Mme Auger. La première a mis une émotion contenue et naïve dans l'air célèbre de Chérubin "Mon Coeur soupire"; la seconde a brillamment chanté le si difficile air de la Reine de la Nuit (la "Flûte Enchantée"). M. Riddez a admis avoir eu scrupule à transposer cet air, tout en faisant remarquer que le diapason du temps de Mozart était plus bas d'un ton que le diapason moderne. Mme Auger n'en a que plus de mérite, mais il est inexplicable que, partout, on ne tienne plus compte de ce fait, non seulement avec cet air mais avec toute la musique antérieure au début du dix-neuvième siècle. (Nous chantons les oeuvres de Palestrina une tierce mineure, un ton et demi plus haut qu'il ne les a écrites).

Frédéric PELLETIER.

"Le Devoir"

Notre Frontispice
ROLAND POISSON

Monsieur Roland Poisson est né à Arthabaska, qui est aussi le lieu de naissance de son oncle, le célèbre peintre Suzor Côté. Il commença de bonne heure, seul, sans conseils, à jouer du violon. C'est à Montréal qu'il reçut ses premières leçons, où il étudia pendant plusieurs années.

De 1923 à 1927 il a étudié à Bruxelles avec Mathieu Crickboom et Paul Miry et à Paris avec Maurice Hayot et Albert Jarosy. Il obtint en 1926, au Conservatoire de Bruxelles, un premier prix de violon et de musique de chambre. Il s'est fait entendre, avec grand succès, au Canada, aux Etats-Unis et en Belgique — en ce dernier pays avec orchestre, notamment dans "Ballade et Polonaise" de Vieuxtemps et le Concerto en la majeur de Mozart.

Ce qui caractérise le jeu de Roland Poisson, c'est sa sonorité, grande et très riche, et un tempérament vibrant. Sa technique démontre d'une façon complète et brillante l'excellence de la méthode de Mathieu Crickboom, son maître, laquelle est déjà célèbre à travers l'Europe. Son style, qui se distingue par la sobriété, dénote une culture et une maîtrise remarquables. Toujours, il sait donner aux oeuvres des différentes époques qu'il interprète leur vrai caractère. Sa versatilité en ce domaine en fait un des plus remarquables violonistes de la jeune école.

Roland Poisson est le frère du ténor Jacques-Gérard, de l'Opéra Royal de Liège.

POLITIQUE MUSICALE

M. Lloyd George, l'ancien premier ministre anglais, a promis son concours à un festival de musique galloise, qui doit se donner l'an prochain aux Etats-Unis. Le leader libéral présidera cette solennité, à laquelle sa présence confèrera une importance particulière.

Un bon point à M. Lloyd George, dont on peut discuter l'oeuvre politique, mais qui donne à nos hommes d'Etat un exemple que ceux-ci feraient bien de suivre, au lieu de traiter la musique nationale en parent pauvre.

A LA MEMOIRE DE
GUSTAVE GOUBLIER

La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique de France a ouvert une souscription, dont le produit sera consacré à l'édification d'un monument dédié à Gustave Goublier.

Peu de compositeurs ont aussi bien atteint l'âme de la foule que le regretté Goublier. Est-il besoin de rappeler "Le Credo du Paysan", "La Voix des Chênes", "Le Mendiant d'Amour", et surtout le légendaire "Angélus de la Mer", que chacun sait par coeur?

Avec de pareilles recommandations, la souscription Goublier est sûre du succès.

Abonnez vous
à "La Lyre"

Téléphone: PLateau 6347

DR J. M. E. PROVOST

Directeur Médical de
L'Institut de Prophylaxie

Où toutes les maladies nerveuses et chroniques
sont traitées avec succès.

34, RUE HUTCHISON MONTREAL
(près Sherbrooke)

Tél. Lancaster 9790
Le meilleur repas à 50 cts

AlaVilledesParis

HOTEL-RESTAURANT

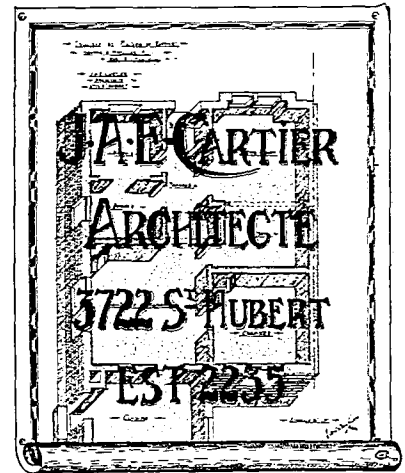
1430 McGill College Avenue

Cuisine française et italienne
HOMARDS -- HUITRES -- CLAMS, ETC.

Bière et Vin

Orchestre de 6 à 9 hres tous les soirs.
Chambres confortables avec bain,
à louer

F. A. LHOUMEAU, prop. Montréal



Autrefois de BASTIEN & CARTIER

Evaluateur de Propriétés pour
Achat ou Vente

Administrateur de Propriétés

L'ONDULATION INDEFRISABLE

La Célèbre Méthode Permanente

CIRCULINE NESTLE

ne connaît pas d'insuccès.

Si vous désirez la meilleure, allez chez

PUNDE & BOEHM

Lanc. 8383 - 8393 262 Ste-Cath. E.
119 Metcalf Est 6320

Lancaster 4525

La Photographie LaRose

"LA PHOTOGRAPHIE DE DISTINCTION"

3430 Saint-Denis (près Sherbrooke)

Montréal

La Musique et les ressemblances générales

par LIONEL DAURIAC

Suite à l'article paru dans le numéro précédent de "La Lyre"

V DE LA VARIATION.

Je me demanderai en commençant pourquoi les musiciens de jadis ont eu l'idée de varier une phrase au lieu de s'en tenir à un simple *Da capo*. Cela m'offrira l'occasion de redire ce que je disais un jour à une personne qui se plaignait des longueurs propres au genre symphonique et en particulier des "reprises": les *Da Capo* sont dans la musique parce qu'avant d'y être la nature nous les a mis dans l'âme.

En effet, la répétition est assez souvent une source de plaisir. Or tout plaisir veut durer. Mais comment prolonger un plaisir qui est, de sa nature, chose uniquement temporelle et donc nullement spatiale? En le renouvelant. De là, une nécessité qui est, parmi les plaisirs esthétiques, essentielle aux plaisirs instantanés. On sait d'ailleurs que les gourmets, quand un plat leur est agréable, demandent à y revenir en raison du caractère fugitif des plaisirs propres au goût. La fugacité est donc commune aux sensations du goût et, plus essentiellement encore, peut-être, aux sensations de l'ouïe. De là est née l'habitude des reprises sensationnelles et sentimentales, dans l'âme, d'abord, et, après l'âme, dans cette soeur de l'âme qui a reçu de l'imagination mythique des Grecs le nom de Melpomène, déesse ou muse de l'art musical.

Quant à la raison psychologique de la variation, j'y vois un effet lointain d'une loi essentielle à l'âme qui est, selon Leibnitz, la tendance à passer d'une perception à une autre, objet inconstant de ce désir que l'auteur du troisième livre de l'*Ethique* identifiait à l'essence de l'âme.

Ainsi pourrait se vérifier ce qu'il m'est arrivé de dire dans une de mes leçons en Sorbonne que, de tous les plaisirs esthétiques, le plaisir musical est celui où la nature générale de la fonction affective, à laquelle convient le plus complètement et le plus essentiellement le nom de plaisir, atteint au sommet de son acte. Le plaisir musical dépasse en énergie les autres plaisirs issus de l'activité esthétique. Il participe de l'intensité et de la qualité. L'intensité, chacun le sait, différencie l'ordre intellectuel et l'ordre sensible. Dans l'ordre sensible la qualité est le caractère spécifique qui distingue, par exemple, un son d'une couleur. Enfin il est un troisième caractère que je comparerai au "timbre" et dont l'analogie se rencontre partout où se rencontre l'activité sensorielle. La qualité dont je parle, et dont la source se cherche encore, individualise en quelque sorte la sensation alors que la qualité la spécialise. Un ré diffère d'un ut et, quelle que soit l'intensité de sa résonance, le degré de l'échelle sonore sur lequel l'oreille lui assigne sa place n'en est pas affecté. Le son ré émis par une trompette, un trombone, un violon, une flûte, procurera toujours au sens de l'ouïe une sensation qualitativement constante (pourvu, cela va sans dire, que ce ré soit celui de la même octave). Quant au timbre, il individualise si bien la sensation, qu'on a beau, parfois, se servir du même instrument pour la faire renaître, on désespère d'y réussir. En effet, le timbre est une propriété du son qui varie avec les instruments auxquels on s'adresse. Mais selon les circonstances de temps, de lieu, selon l'humeur de l'exécutant ou du virtuose, selon le degré de docilité des doigts à cette humeur, le son varie au point de me permettre de différencier celui que j'entendis hier et celui que je viens d'entendre. Je me souviens par exemple de Risler au piano pendant l'andante de l'*Appassionata*; il atteint à des effets de sonorité lointaine d'une si rare venue, que l'espoir d'en réentendre de pareils, même sous les doigts du même artiste, m'apparaît, au moment où j'écris, un espoir fragile.

Dans la vie d'un grand artiste, tout le monde sait d'ailleurs qu'il est des bonnes fortunes d'exécution impossibles à retrouver. Or, ou ce que je viens de constater ne signifie rien, ou il signifie que la qualité désignée sous le nom de timbre, si difficile à définir qu'on la suppose, comporte des variétés en nombre infini. La mémoire affective, heureusement, enregistre ces variétés et nous permet d'attribuer au timbre un privilège véritablement unique: celui d'individualiser une sensation musicale jusqu'à lui interdire de renaître. Gardons-nous de croire qu'il s'agisse ici d'un phénomène réservé à l'ordre de la musique. Toutes les sensations peuvent revenir et par conséquent se faire reconnaître. Mais c'est précisément parcequ'on les reconnaît qu'on les compare. De là viennent les regrets dont s'accompagne une sensation quelconque

quand nous la sentons réfractaire à notre rappel. C'est elle que nous attendons et celle qui vient à sa place nous déçoit par je ne sais quel signe d'altération impossible, tout à la fois, à définir et à effacer. Le plaisir est donc aussi fugitif que l'instant au moment où il le traverse, et la sensibilité, dont les lois sont parfois implacablement rigoureuses, malgré la variabilité, soi-disant proverbiale de la nature affective, est sujette en son cours à des variations dont il est impossible de prévoir à l'avance la nature, l'intensité et le moment. Je n'avais donc pas tort le jour où je disais que, par ses caractères généraux, la musique est en son essence analogue au plaisir dont elle exprime, avec une rare énergie, les traits les plus généraux et les plus constants.

S'il en est ainsi de tous les genres, dans lesquels se différencie l'art du musicien, celui de la variation a toute chance d'être l'un des premiers nés. D'abord la musique, ayant le temps pour milieu, ne peut naître que dans la durée; elle n'offre avec l'étendue que des rapports assez indirects, lointains et décidément contestables. Non seulement la musique est chose essentiellement et exclusivement temporelle, mais on doit aller jusqu'à dire que l'atome sonore ne peut vivre que d'une vie instantanée. Otez la mémoire à l'homme, vous ne lui enlevez pas le cri, vous lui enlevez les moyens de s'exprimer verbalement et de chanter. Il est donc, sinon impossible, du moins assez difficile de reproduire avec exactitude, note pour note, un thème antérieurement dessiné par l'imagination. La variation s'y glisse en contrebande, malgré l'effort de l'esprit pour lui refuser une place. Constatez dès lors cette imperfection décidément essentielle, congénitale même; faites plus, légalisez cette imperfection et vous aurez créé la variation en érigeant, pour ainsi dire, en état normal, un état d'apparence pathologique. Reste à savoir de combien de manières on peut varier un thème, de telle sorte qu'il soit à la fois méconnaissable et reconnaissable. En effet, si on ne reconnaît pas l'air, il n'y a plus variation. Si on le reconnaît trop, il n'y en a point davantage. Comment s'y prendre, dira-t-on, pour assurer la naissance d'un genre musical qui, tel un cheval piaffant d'impatience, ne demande qu'à naître et s'en voit refuser les moyens? Comment est-il possible de parvenir à réaliser presque en même temps, et presque par un même mouvement, un même geste et le contraire de ce geste?

Je constaterai d'abord que la difficulté, si grande qu'on l'imagine, n'est pas de celles qui arrêtent les compositeurs, puisque la variation est un genre où il n'est pas de musicien qui ne s'y exerce. Non seulement on se plaît à varier un thème populaire consacré par le succès, mais l'on prend plaisir à traiter une phrase qui vous est venue à la pensée et, par conséquent, est entièrement vôtre, comme si elle était née ailleurs que dans votre imagination. Mozart et Beethoven ont traité certains thèmes de leurs sonates en les soumettant, une fois exposés sous leur forme initiale, à une suite de variations échelonnées avec ordre et méthode, et respectivement indépendantes. Chacune des variations ne doit pour ainsi dire rien à sa précédente. Chacune d'elles, d'autre part, est comme un écho plus ou moins fidèle de la pensée génératrice. Il y a là un fait d'expérience esthétique dont la psychologie de l'invention musicale peut tirer un curieux profit. Rien n'y saurait souligner avec plus de force à quel point l'esprit de continence se donne libre carrière chaque fois que l'homme travaille à réaliser un possible sur lequel son imagination s'est momentanément arrêtée. Elle s'y est arrêtée. Elle ne s'y est pas fixée. Au contraire, on dirait qu'après avoir dessiné une phrase, en la réduisant à l'expression la plus simple, la pensée se divertit à la revêtir chaque fois d'une étoffe nouvelle. C'est bien en effet ce qui a lieu. L'imagination, par l'effort variateur (qu'on me passe ce barbarisme), une fois l'idée exposée, tente de s'en affranchir pour en explorer les possibilités adjacentes et manifester ainsi le genre de travail propre à l'artiste. Travail qu'un disciple d'Aristote rattacherait à l'ordre "poétique" et distinguerait de l'ordre "pratique".

L'artiste diffère profondément de l'agent moral. L'agent moral, une fois le choix de l'acte accompli et l'acte réalisé, a selon la profonde et inoubliable parole du philosophe Jules Lequier, créé un mode de l'être et par conséquent un mode de l'irréparable. Dans le champ de l'art où pourtant on réalise, l'oeuvre par laquelle se traduit l'activité propre de l'artiste n'entraîne aucun

irréparable. Les remords de l'artiste ne ressemblent en rien à ceux du coupable. Dans l'art, il n'est que des repentirs; repentirs toujours possibles et qui ont pour sanction des oeuvres nouvelles. Chez le musicien, la variation est le témoignage de ce genre de repentir. Ainsi, tandis que dans l'ordre moral, le remord équivaut à un renouvellement du fond de l'âme et par suite à une renaissance spirituelle, dans la sphère de l'art, c'est-à-dire de la pure imagination, le repentir aboutit à un enrichissement du monde possible, l'artiste se remettant à l'oeuvre sans porter, sur ce qu'il a déjà fait, une main éventuellement maladroite. Tandis que le libre arbitre enchaîne notre avenir moral par les conséquences des actes libres dont il nous faut sentir inévitablement le poids, le genre de liberté dont jouit l'artiste lui permet de déconcerter les prévisions d'une critique trop pressée de lui tracer son itinéraire. On sait d'ailleurs à quel degré l'esprit de contingence appelle l'esprit de discontinuité. L'artiste, comme le disait J. Lachelier, aime les lignes courbes et flexibles autant qu'il plaît aux savants de s'attacher aux lignes droites et rigides, symbole de la nécessité.

Si, maintenant, on étudie de près l'art de la variation chez Beethoven, on peut, à l'exemple du septuor, sur lequel j'ai déjà appelé l'attention, en adjoindre deux autres: l'un me sera fourni par la sonate op. 57, l'autre par l'Appassionata. Dans la sonate en fa mineur, l'andante dont le ton est celui de ré bémol majeur décèle un parti pris de réduire la pensée musicale à ses articulations essentielles. Il y a là, en effet, trois thèmes dépouillés de tout élément accessoire. La pensée musicale s'y meut pour ainsi dire en ligne droite, comme s'il s'agissait de construire un schème et non plus de dessiner une forme. Si j'osais pousser la comparaison jusqu'au bout, je dirais que Beethoven a quitté le crayon pour le ciseau, afin de sculpter ce que l'imagination lui dicte au lieu de le dessiner comme à son habitude. Je me trouve insensiblement conduit devant un problème dont l'intérêt porte plus loin que la psychologie du musicien et s'étend à la psychologie toute entière. Il s'agit de savoir si la fonction d'abstraire ne peut s'exercer sur une matière sensible sans cesser d'avoir droit au nom d'abstraction. Dans les cas soumis à notre présent examen on serait tenté d'investir l'esprit musical d'un pouvoir apte à simplifier une forme sonore sans annuler sa nature sensible. A parler franc, je n'y vois rien d'impossible; et ce qui me donne raison, c'est que si la variation d'un thème et ce thème sont l'un et l'autre de l'ordre sensible, puisque mon oreille les perçoit tous deux, il est, entre la variation et le thème, une différence qu'il faut bien exprimer en termes adéquats. Les mots d'abstrait et de concret ne vont-ils pas dès lors se rencontrer inévitablement sous ma plume, en dépit de l'hérésie psychologique imminente? Il ne faut pas, en effet, reculer devant l'hérésie. Elle n'est d'ailleurs qu'apparente, car à prendre les mots "abstrait" et "concret" au pied de la lettre, il n'en résulte nullement que l'abstrait se confonde avec le pur intelligible et le concret avec le sensible. L'abstrait c'est ce que l'on détache et isole. Le concret c'est ce que l'on réunit pour en former un ensemble.

Il n'est par suite entre l'objet désigné par les deux adjectifs qu'une différence de degrés. Aussi bien si l'on se reporte aux thèmes destinés à une variation future, on remarquera que le musicien les a soigneusement préparés à leur destination. J'en atteste le thème de l'oeuvre 57 et celui de l'andante en ré bémol supposant l'un et l'autre, un travail d'analyse postérieur à une phrase dont le dessin a précédé, si même il n'est pas de cette phrase plusieurs esquisses. Au cas où mes souvenirs seraient exacts, le thème de la sonate op. 57 aurait inspiré à Beethoven un nombre de variations dont les esquisses ont été conservées. En les étudiant une à une on arriverait, dit-on, à les mettre en ordre. Beethoven travaillait donc avec soin les phrases, en apparence improvisées. Et quand il se réservait d'en faire sortir des variations, c'est qu'il les avait soigneusement, oserais-je dire, abritées sous le thème générateur. Voilà qui permet au problème de l'invention musicale d'exercer avec fruit la réflexion du psychologue. Quand je travaillais au Musicien-poète Richard Wagner, je posais le problème ou plutôt je l'effleurais en évitant de m'engager dans un labyrinthe. Le labyrinthe subsiste toujours à mon sens, et il ne prendra fin qu'au moment où se rencontrera un musicien de génie capable de se regarder travailler. Ce musicien n'est pas encore venu et il y a de bonnes raisons pour que cette venue n'ait jamais lieu. En attendant, un fait paraît bien se dégager des conditions présentes: c'est le fait, immédiatement antérieur à l'exécution, d'une préméditation abstraite et générale se traduisant, non plus par un effort silencieux mais par une esquisse dont les traces sonores entrent dans la mémoire et provisoirement s'y coordonnent. Ainsi se justifierait le terme "d'entendement musical" dont il m'est arrivé de souhaiter l'emploi. Mais voici que l'intérêt du problème semble tout à coup s'accroître.

Songez au célèbre mot de Sainte-Beuve: "Admirable, là où il achève, Pascal l'est encore davantage là où il est interrompu." Maintenant relisez le profond chapitre sur Pascal, dans les Précurseurs de Nietzsche de Charles Andler: ne vous apparaîtra-t-il pas que Nietzsche a su reconnaître, lui aussi, chez Pascal, un art de s'arrêter à temps et d'être aussi heureux dans le choix des moments où il va poser la plume que dans celui des instants où il va la prendre? Or je ne suis pas sûr que Beethoven n'ait déployé dans l'invention d'un thème quand il se réservait de le varier, un effort analogue à celui de l'écrivain s'arrêtant délibé-

ment devant l'inachevé, non parce que les idées lui manquent, mais parce que sa subconscience lui fait apparaître une multitude de possibles en fermentation. Il y aurait aussi chez l'écrivain et chez le compositeur, surtout s'il est un grand maître, un art d'exercer la volonté d'arrêt singulièrement profitable aux bonheurs d'invention.

L'art de la variation commence, on vient de le voir, non au moment où l'on s'essaie à broder ou à ourler sur un thème préconçu, mais dès que l'on pose les premières assises du futur travail. Si ce que je viens d'affirmer éveille des doutes, j'espère les dissiper en invitant le lecteur à une étude attentive des trois thèmes pris pour exemple. Je lui accorderai que le thème du septuor est empreint d'une aisance qui touche à la grâce. Il voudra bien m'accorder en retour que le tracé presque rectiligne des premières mesures autorise l'impression d'inachèvement que Beethoven ne craint pas de faire naître et qu'il accentuera dans la deuxième phrase du thème. Dans cette phrase, les accords de septième mineure alternent avec les accords parfaits. Point de phrases à proprement parler, mais une base harmonique destinée à recevoir un complément. On songe ici, presque malgré soi, au poète qui, n'ayant pas trouvé la rime, lui ménage une place. On pourrait encore comparer ce genre de travail à celui d'un peintre disposant les couleurs sur sa palette dans leur ordre d'emploi. Quant à l'andante de l'Appassionata, il éveille l'impression d'une attitude générale de recueillement; mais la phrase musicale y est aussi délibérément maintenue à l'état d'esquisse.

VI

J'imagine que personne n'hésitera à reconnaître dans le rapport de la variation au thème un type de ressemblance générale à peu près accompli. Il importe, croyons-nous, en ce moment, de soulever un problème assez analogue au problème déjà posé par nous: celui de l'espace musical. Tout en accordant à Schopenhauer que Kant a éludé la question dans son Esthétique transcendantale, je me demanderai à mon tour si Schopenhauer n'a pas brusqué la solution du problème en oubliant le rôle que joue chez l'auditeur ce que j'ai appelé ailleurs les tendances spatiales. Quand j'écoute une des variations du septuor, ne m'arrive-t-il d'entendre que la variation? Ne m'arrive-t-il pas de percevoir "en même temps" le thème initial? Or l'espace n'a-t-il rien à faire ici et eput-il y avoir une ébauche d'images ou de tendances à l'imagination spatiale? Quand je me figure sous la variation entendre le thème initial, ne fais-je là qu'une métaphore? J'en suis encore à me le demander. Mais plus je m'interroge, plus le problème de l'espace musical a bien des chances de n'être pas un problème imaginaire.

A ce problème s'en ajoute un autre qui lui est adjacent et que j'appellerai le problème de l'audition abstraite. Il va de soi que reconnaître un thème sous sa variation c'est faire preuve d'intelligence musicale au premier chef. Ici l'on ne peut vraiment pas prétendre que cette audition soit affaire d'oreille; le jugement se mêle à la perception et l'on s'exprimerait inexactement si l'on attribuait le fait de reconnaissance, qui s'éprouve, à la sensibilité seule. L'activité conceptuelle y est en exercice et c'est le jugement qu'il faut en rendre responsable. Le chant intérieur que des images de source sensible accompagnent (autrement le nom de chant intérieur lui serait indûment attribué) est, convenons-en, un fait psychologique assez mal étudié, et sur lequel les psychologues musiciens ne sont pas tous d'accord. J'ai réfléchi, pour ma part, non seulement au phénomène, mais encore aux dissentiments dont il n'a pas cessé d'être l'occasion. Ces dissentiments dureront, j'en ai peur, en raison de la difficulté invincible qui rend le chant intérieur inobservable. Il faut croire sur parole ce que les autres nous en disent ou renoncer à en parler. Or parmi ceux qui en parlent et même qui en parlent avec une indiscutable connaissance de cause, j'en sais plus d'un qui considère le chant intérieur comme accessible à l'oreille, encore que faiblement. Mon expérience ne leur donne pas raison. Ce que j'appellerais, moi, chant intérieur, ne serait pas autre chose que l'image "remémorée" mais non sentie d'une perception musicale antérieure. On m'objectera peut-être, et je m'y attends, que je fais intervenir la mémoire; l'on ajoutera que j'ai tort, mettant ainsi les compositeurs dans l'impossibilité de préméditer une forme nouvelle complètement inédite. A quoi je répliquerai que si on la détaille, son caractère d'entièrement inédit ne tardera pas à s'effacer. Pour appuyer mon interprétation, j'invoquerai l'expérience, accessible à chacun de nous, du langage verbal et l'influence de la mémoire des mots sur la facilité d'élocution. La méthode qui me semble convenir, pour ne rien dire de plus, aux questions de psychologie musicale, s'éclaire assez aisément ici. Prise dans sa généralité cette méthode consiste d'abord: à constater l'origine commune de la parole et du chant; à inférer en second lieu l'analogie des phénomènes qui soulignent ces deux fonctions; à conclure de ce qui peut s'affirmer de la parole intérieure tout ce qui est éventuellement affirmable du chant intérieur. Peut-on dire, par exemple,

Vient de paraître:

MESSE DES MORTS par R. C. Larivière, C.S.V.

MISSA PRO DEFUNCTIS

INTROITUS

R. C. LARIVIÈRE, C. S. V.

I II

III

ORGANUM

Alla breve

mf

dó - na é - is Do - mi - ne:

Ré - qui - em ae - té - ram dó - na é - is Do - mi - ne:

Alla breve

mf

KYRIE

I

II

III

p

Ky - ri - e e - le - i - son.

Ky - ri - e e - le - i - son.

p

GRADUALE

I

II

III

p

Ré - qui - em ae - té - ram dó - na é - is Dó - mi - ni - bus: et lux perpétua lu - ceat e - is.

Ré - qui - em ae - té - ram dó - na é - is Dó - mi - ni - bus: et lux perpétua lu - ceat e - is.

p

Prose, alternée avec le chant grégorien

Alla breve

p

2. Quan - tus tré - mor est fu - tu - rus, Quan - do jú - dex

8. Rex tre - mén - dae ma - je - stá - tis, Qui sal - ván - dos

14. Pre - ces mé - ae non sunt di - gnae: Sed tu bó - nus

2. Quan - tus tré - mor est fu - tu - rus, Quan - do jú - dex

8. Rex tre - mén - dae ma - je - stá - tis, Qui sal - ván - dos

14. Pre - ces mé - ae non sunt di - gnae: Sed tu bó - nus

Alla breve

p

LIBERA

Moderato (♩ = 100)

mf

Dó - mi - ne, de mór - te ae - té - ra, in dí - e

Li - be - ra me, Dó - mi - ne, de mór - te ae - té - ra, in dí - e

mf

PIE JESU

Larghetto (♩ = 110)

p Solo

cresc.

dim.

Pi - o Jo - su, Pi - o Jo - su Dó - mi - ne, do - na ré - qui - em

p Solo

cresc.

dim.

R. C. LARIVIÈRE et ANTONIO MARION

Le numéro 75c avec accompagnement de piano
Remise pour quantité.
J. E. TURCOT, éditeur 3, rue Ste-Catherine Est

que si l'on parle sa pensée, on chante intérieurement l'air auquel on pense? Et, si on le peut, ne laisse-t-on pas échapper un certain nombre de faits (positifs ou négatifs) de nature, au cas où on les soumettrait à une observation plus attentive et plus fréquemment renouvelée, à exiger entre les deux ordres de faits une différenciation sensible? Je laisserai dès lors la question ouverte et j'inviterai les psychologues, amis de la musique, à la méditer consciencieusement à nouveau. A l'ordre du jour il y a trente ans, la question garde encore tout son intérêt. On sait la distinction des physiologistes psychologues entre le type moteur, le type visuel et le type auditif. Que signifie chacun de ces termes? Il donne à entendre que chez l'un dominent les images motrices, chez l'autres les images visuelles ou sonores. Les images pendant l'activité de la parole intérieure varient donc selon les individus, et l'on peut dire qu'elles impriment un caractère à peu près constant à la manière dont chacun de nous parle sa pensée quand il ne l'exprime pas tout haut. On pense dès lors, tantôt comme si l'on écrivait, et des images graphiques peuplent notre chant visuel; tantôt comme si l'on écoutait ce que l'on dit, et pourtant nul bruit de paroles ne frappe nos oreilles, etc... Là n'est point le centre d'intérêt du problème. Il apparaît quand se pose la question de savoir dans quelle mesure l'activité musculaire se mêle au travail de l'imagination; alors, si, d'une part, le problème se complique, de l'autre, on aperçoit l'importance des ramifications par lesquelles il touche à la philosophie générale. On sait la théorie célèbre de Ch. Renouvier sur le vertige mental. On connaît aussi les idées favorites d'Alfred Fouillée qui ont assuré le renom de la riche doctrine dite des Idées Forces. Cette doctrine nous fait voir, dans chaque pensée qui traverse l'esprit, l'équivalent d'une énergie motrice. Toute idée tend à se traduire en mouvement. La théorie de Renouvier sur le vertige mental aboutit à des résultats analogues. Le vertige dont la philosophie nous parle ici est appelé mental parce qu'il ne donne lieu à aucun mouvement des membres. Reste à expliquer le plus important des deux termes: celui de vertige. Le vertige physique fait tomber ses victimes, en dépit de la solidité du sol sur lequel les pieds reposent; la chute est l'effet d'une sorte de fascination due à l'attraction du vide. L'obsession croissante de ce vide et l'effroi progressivement incoercible a rendu la chute fatale. Voilà pour le vertige physique. Voici pour le vertige mental: une idée, à force de se maintenir fixe, prend graduellement possession de tout le champ de l'esprit. L'esprit en vient à ne faire plus qu'un avec cette idée obsédante. En fin de compte cette idée réalise son objet. Entre la thèse de Renouvier et la théorie de Fouillée on aperçoit aisément un lien. Toutefois, ce qui chez Renouvier est phénomène d'exception, par suite, accident, devient chez Fouillée l'expression d'une loi. En vertu de cette loi il est presque impossible qu'une idée ne tende pas à la réalisation, par suite, à sa réalisation externe si l'origine de cette idée est l'ordre sensible. Dans l'espèce toute phrase musicale, à laquelle on pense, se traduit, en raison de la théorie des idées forces, par un mouvement de l'organe vocal. Penser au clair de la lune c'est le chanter intérieurement. Il y a plus: c'est tendre à le chanter extérieurement. A cela j'objecterai que chaque fois que je pense à la Symphonie pastorale, il me semble qu'un orchestre me la fait entendre. Or entre le chant intérieur et l'imagination symphonique il y a bien quelque distance. On a peine à charger le chant intérieur d'une tâche aussi multiple que celle d'un orchestre en plein travail d'exécution. En ce moment, je pense au final du IVe acte des "Huguenots" au moment où la bénédiction des poignards bat son plein. J'ai l'impression de réentendre l'orchestre tout entier, d'une part les trombones qui font rage, de l'autre les contre-basses prêtant main-forte aux trombones; enfin au plus haut degré de l'échelle musicale, les deux flûtes, la petite et la grande, répétant le dessin des trombones et des contre-basses, comme si elles voulaient le parodier. Pendant ce travail de l'imagination reproductive il ne me semble pas que mon organe vocal se soit mis en frais. Tout s'est passé dans la conscience et pas ailleurs. Ajouterai-je que si mon observation est inexacte, elle ne résulte aucunement d'idées préconçues. Je me souviens de l'ingénieuse définition de mon ami très regretté J. Delboeuf: "La parole est un geste sonore"; d'où il suivrait, d'après le philosophe de Liège, que la parole intérieure est un geste muet, un geste cependant. Je ne puis me ranger à son avis. Je tiens donc la parole intérieure pour un phénomène exclusivement psychologique et je ne me rends pas aux raisons élevées par les physiologistes du temps présent contre la théorie de Victor Egger. Si, comme le voulait Victor Egger, le son est frère de l'âme, rien ne saurait l'empêcher de naître et de mourir dans la seule durée.

LIONEL DAURIAC.
"La Revue Musicale".

Abonnez-vous à "La Lyre"

**CARTES
PROFESSIONNELLES**

OCTAVIEN Baryton
Concerts - Mariages
RENAUD 1617 Maisonneuve
Tél.: CHerrier 3244

YORK 1413-F
Dr PAUL TREPANIER
CHIRURGIEN-DENTISTE
Maitre de Chapelle
à St-Léon de Westmount
Ténor — Concerts et Récitals
3806 ST-JOSEPH --- VERDUN

Mlle HELENE GERMAIN
A.R.C.M., L.R.A.M.
Professeur de piano à l'Institut
Trafalgar.
ENSEIGNEMENT -- CONCERT
à son studio.
207, RUE VILLENEUVE OUEST
Tél. Bél. 5027-J MONTREAL

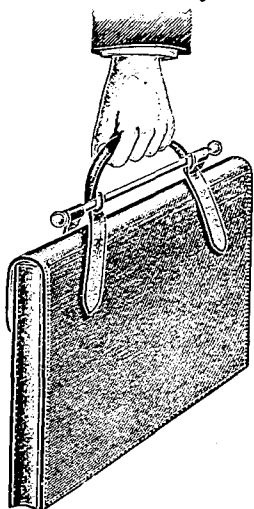
Tél.: BELair 5475
FABIOLA POIRIER
SOPRANO
Professeur de chant
Concerts --- Récitals
4319 ST-URBAIN --- Montréal

Tél.: AMherst 1985
LUCIEN JOLICOEUR
PIANISTE
Piano, théorie, solfège, harmonie
et diplômes
Studio: 4439 DELORIMIER

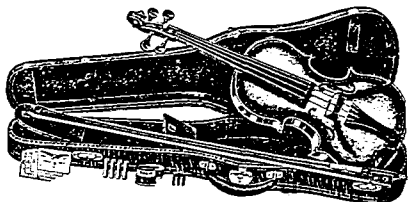
**GERMAINE
MALEPART**
PIANISTE
Leçons et Concerts
183, HUTCHISON Tél.: PLateau 3000

PROF. JEAN GOULET
Violon - Théorie - Solfège
4239 ST-HUBERT BEL. 3969

CADEAUX UTILES
PORTE-MUSIQUE COMPLET DE VIOLON



No. 319
VIOLON, beau fini, qualité supérieure, nuancé brun, beau grain, chevilles et touches ébène.
ETUI, (boîte) recouvert imitation cuir, doublure feutre.
Sourdine, Archet, Colophane, Diapason, Cordes.
Tout le complet ci-contre \$12.00



Cuir et fabrication anglaise. Poignée renforcée. Spécial \$3.50
Complet de Violon No. 319

J. E. TURCOT GROS ET
3, STE-CATHERINE EST - MONTREAL, Qué. DETAIL



JEAN RIDDEZ
de l'Opéra de Paris

et des Maîtres du chant Français,
Professeur Intérimaire et Membre
du Jury au Conservatoire de Paris
et au Conservatoire Américain de
Fontainebleau, Professeur à l'Institut
Pédagogique de Montréal. Seul professeur
au Canada pouvant réferer de ses titres
officiels de France. Premiers Prix du
Conservatoire de Paris.

CHANT --- DECLAMATION LYRIQUE
MISE EN SCENE --- OPERA
OPERA - COMIQUE
OPERETTE

3738, ST-DENIS -- Tél. EST 2350

**CARTES
PROFESSIONNELLES**

OSCAR O'BRIEN

COURS D'HARMONIE
Traité RIMSKY-KORSAKOFF
Professeur d'Harmonie de
Lionel Daunais - Prix d'Europe 1926
Studio: 7 STE-CATHERINE E.
Téls.: LANcaster 2111 - CALumet 8103

JOSEPH DESROCHERS
PROFESSEUR DE VIOLON
(TRIO DESROCHERS)
Engagements de concerts
1257, RUE LABELLE -- MONTREAL
Tél.: Est 0622-6306

Albert CHAMBERLAND
PROFESSEUR DE VIOLON
271 JEANNE-MANCE PLat. 0984

Mme M. B. LIPPENS-RICARD
Professeur de Piano
Théorie -- Solfège -- Harmonie
Préparation aux examens
:: à tous les degrés. ::
Mercredi et Samedi - LANcaster 4393
Lundi et Jeudi soir - YORK 6746
Résidence:
202, Ropery --- Pte St-Charles
STUDIO: 248, SHERBROOKE EST
(Près St-Denis)

Tél.: LANcaster 3452
J. E. LEMIEUX
Réparations de tout
instrument de musique
1554 ST-DENIS Montréal

CYRICE MARTIN
LUTHERIE ARTISTIQUE
Violon d'artiste d'une grande sonorité
Approuvé par plusieurs artistes et
luthiers bien connus de New-York
1427, RUE VIMONT MONTREAL
CLairval 3609-J

JEAN BELLAND
Professeur de Violoncelle
CONCERTS ET RECITALS

Violoncelliste solo des concerts spirituels de la
Sorbonne et des concerts classiques de Paris.

236 MOUNTAIN STREET

MADAME Vve BELLAND

(Officier d'Académie)

Professeur de Piano et Solfège

Tél.: Uptown 4848

BAYEUR FRERES
LUTHIERS

Violon primé au concours de Paris,
1921

Hautement recommandé par le célèbre
violoniste Alfred DeSèves

1553 AMBERST --- MONTREAL

OLIVIER BEAUDRY

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

**SALVATOR
ISSAUREL**
OPERA-COMIQUE, PARIS
TECHNIQUE VOCALE ART DE CHANT
1747, St. CATHERINE OUEST
444 2100X

O. MICHAUD
Pianos — Phonographes
Radios
Spécialité: Pianos remis
à neuf
518 RACHEL EST
BELair 0366



" — je
n'en ai jamais
goûté de
meilleure! "

Dow

Old Stock Ale

Mûrie à point

Prime par la Force et par la Qualité