

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 3 (1896)
Heft: 15

Artikel: Joseph Lauber
Autor: A.H.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068469>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

tenu dépend de la longueur de la respiration. On peut pourtant respirer fréquemment et chanter et lier soutenu. Pour arriver à ce résultat, il est indispensable, si l'on veut respirer au milieu d'une phrase musicale, de se rendre un compte exact du timbre, de la qualité et du degré de force donné au son qui précède cette respiration, afin que le son venant immédiatement après ait le même timbre, la même qualité et le même degré de force, quel que soit l'intervalle séparant ces deux notes. De cette façon, la phrase musicale, l'expression, la déclamation n'auront point à souffrir de cette interruption volontaire.... »



De M. D. Demest, professeur
au Conservatoire de Bruxelles.

Il est oiseux, pensons-nous, d'insister sur l'importance de la respiration dans « l'art du chant ». Elle est au chanteur ce que l'archet est au violoniste; plus elle est longue, ample et habilement conduite, plus ample et plus longue est aussi la voix, et plus celle-ci a de chances d'être agile et souple. Car il est hors de doute que la respiration a sur la puissance et la qualité de l'organe une influence directe et considérable.

La démonstration de cette assertion, si l'on veut ne tenir aucun compte des preuves apportées par l'expérience, est plutôt du domaine de la physiologie, et par conséquent des médecins. Mais on peut cependant comprendre aisément ceci :

La force et la sonorité d'un instrument dépendent de deux choses: 1° de l'instrument lui-même; 2° du courant d'air qui le met en vibration.

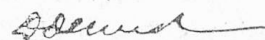
Il est dès lors certain que plus la cage thoracique est large et puissante, plus grande et plus vigoureusement poussée est la colonne d'air qu'elle fait mouvoir, et plus forte est la voix.

La question délicate est de savoir comment on doit respirer. Nous disons délicate, car on a beaucoup ergoté là-dessus, aussi bien les physiologistes que les professeurs de chant. Sans vouloir en faire autant, n'ayant d'autre compétence que celle que donne un peu d'expérience, nous croyons devoir dire que nous sommes partisan, — pour plusieurs raisons qu'il serait un peu long de détailler ici, — du *type costal*, par opposition au *type abdominal* et au *type costo-supérieur ou claviculaire*.

Les femmes pourtant, à cause de l'usage du corset, emploient presque exclusivement ce dernier. Mais on ne peut pas dire pour cela qu'un corset très modérément serré soit une gêne réelle à la respiration, car l'usage de cet objet de toilette remontant à plusieurs siècles, il est à supposer que la manière de respirer s'est modifiée peu à peu de génération en génération, au point de devenir naturellement costo-supérieure chez des individus mêmes qui devaient y être fort rebelles au début.

Quant à l'exercice de la respiration, nous croyons qu'il doit, la plupart du temps, marcher de pair avec celui de la voix. On peut cependant exercer seule la respiration, soit étant dans une position normale, en faisant des inspirations lentes et des expirations rapides, ou vice-versa, des inspirations rapides et des expirations lentes et graduées; ou encore en se livrant à de petites courses, en gravissant des hauteurs peu considérables, sans toutefois jamais aller jusqu'à la fatigue.

Un conseil pour finir: s'efforcer, en dehors du chant, de respirer exclusivement *par le nez*. L'inspiration étant ainsi plus difficile et forcément plus lente, dilate plus énergiquement les poumons. D'autre part, l'air passant constamment par les narines a le temps de s'échauffer légèrement avant d'atteindre le larynx et les poumons, et du même coup tonifie les muqueuses nasales, ce qui leur assure une immunité relative contre les rhumes.



(A suivre.)



JOSEPH LAUBER



JOSEPH Lauber est né à Russwyl (canton de Lucerne), le 24 décembre 1864.

Il commença ses études musicales à Lucerne et entra en 1878 à l'école de musique de Zurich, où il resta trois ans et demi. Ses professeurs furent pour la théorie et l'instrumentation, Gustave Weber et Frédéric Hegar; pour le piano, son instrument de prédilection, Fritz Blumer et R. Freund; et pour le violon et le violoncelle, Hahn et J. Hegar. De Zurich il se rendit à Munich, où il fut pendant une année élève de Rheinberger pour la composition. Ses moyens financiers ne lui permettant pas de faire un plus long séjour à l'étranger, il vint se fixer à Neuchâtel, qu'habitait son père depuis 1869. Il y a six ans, il fit un assez long séjour à Paris, où il suivit au Conservatoire la classe de composition de Massenet. Le professorat auquel s'est plus spécialement voué Joseph Lauber ne l'empêche pas de consacrer une bonne partie de son temps à la composition; on s'en rendra compte par l'énumération suivante, quelque incomplète qu'elle soit :

Sapho, poème lyrique pour chœur de femmes, soprano et orchestre (Neuchâtel 1893); *Wellen und Wogen*, cantate pour chœur d'hommes, soli et orchestre (Zurich 1895); *En mer*, cantate; *Ode patriotique*, ces deux œuvres pour chœur d'hommes et orchestre; *Weltendaemmerung*, oratorio; trois *symphonies* (la première a déjà été exécutée à Montreux et la seconde le sera également); *Sur l'Alpe*, poème symphonique en trois parties; plusieurs poèmes symphoniques: *Chant du soir*, *le Vent et la Vague*, etc., etc.

Un *concerto* pour piano et orchestre.

Un *trio en ré majeur* pour piano, violon et violoncelle; un *quatuor* pour instruments à cordes; un *quintette*, piano et cordes; et nombre de compositions de moindre importance: chœurs, mélodies, morceaux pour piano, violon et piano, etc.

A. H.



CHRONIQUES

GENÈVE. — Un concert a eu lieu samedi dernier au Victoria-Hall auquel nous conviait M. C. Saint-Saëns, qui a même sérieusement donné de sa personne. C'était un peu tôt, paraît-il, après le festival dont il a été rendu compte dans le dernier numéro de la *Gazette*. La curiosité populaire, fort excitée par la première de ces soirées avait été satisfaite, aussi le concert de samedi dernier n'a-t-il réuni qu'un auditoire un peu maigre. Serait-ce donc que le public genevois vient au concert plus volontiers pour voir un compositeur célèbre que pour *entendre* sa musique? Ou bien l'orgue à haute dose aurait-il une vertu centrifuge?

Il y avait cependant de belles choses au programme. La *Rapsodie bretonne* est une suite de petits tableaux d'une délicatesse exquise. Ces cantiques bretons, recueillis par Saint-Saëns au cours d'un voyage en Armorique, ravissent par leur naïveté, par leur note profondément populaire. Ils réalisent à la perfection l'impression peu connue d'un *allegro religioso*. Saint-Saëns a du reste transcrit cette rapsodie pour orchestre et je l'ai vue aux concerts Lamoureux produire une sensation profonde.

Le *prélude* et la *fugue en mi bémol* avaient

déjà été joués au festival. Le maître s'est souvenu qu'il faut toujours entendre une fugue au moins deux fois pour l'apprécier convenablement. Je n'hésite pas à infirmer mon premier jugement et reconnais franchement que cette seconde audition m'a beaucoup plus satisfait que la première. Je voudrais pouvoir en dire autant de la *Bénédiction nuptiale* également jouée pour la deuxième fois.

Le *septuor* pour piano, cordes et trompette a bénéficié d'une indigestion d'orgue. Non qu'il ne soit pas digne de la tempête d'applaudissements qu'il a soulevée; mais je ne suis pas sûr qu'il eut provoqué le même enthousiasme au début de la première partie, car il faut le dire, on ne s'emballe guère à Genève. La crainte de s'engager ou — qui sait? — la méfiance de soi-même, fait qu'on n'applaudit que du bout des doigts même ce qui vous a le plus enchanté. Mais bref, quelle qu'en soit la cause, réjouissons-nous du beau succès remporté par une des perles de la musique de chambre moderne.

Il est juste de reconnaître qu'une partie des applaudissements s'adressait aux exécutants, MM. W. et A. Rehberg, L. et E. Rey, Lalanue, Rigo et Mondalt, qui ne les avaient pas volés.

Une petite indiscretion qui fera plaisir aux amateurs de bonne musique: une de nos sociétés de musique de chambre se propose de leur donner cet hiver le *quintette* du même auteur, œuvre à mon humble avis encore supérieure au septuor si fort goûté l'autre jour.

M^{me} Bonade dont tout le monde ici connaît la voix chaude et timbrée a chanté avec goût un *Ave Maria* de Saint-Saëns et une mélodie de Gounod: « Ni l'or ni la grandeur », le premier morceau accompagné à l'orgue par l'auteur, le second au piano par M. W. Rehberg.

Le concert, commencé d'une façon grave par cinq morceaux pour orgue seul, a fini d'une façon plutôt gaie. Au milieu de la *Grande Fantaisie* pour orgue de Liszt, qui fermait la marche, brusque arrêt: public interloqué, régisseurs affolés, entrées, sorties, pantomime. Enfin le maître fait signe qu'il veut parler: «accident.... moteur.... si voulez finirai par morceau de piano! » On l'applaudit, il descend, s'assied devant l'Erard et joue.... « Valse mignonne! » C'était très joli, mais quel changement de style! Je ne crois pourtant pas que personne ait songé à se plaindre. D'abord, on « voyait » Saint-Saëns; on le voyait même de profil, pas comme sur ses photographies, tandis qu'à l'orgue on ne faisait que l'entendre, il devenait un bruit immatériel. C'est peut-être médiocrement flatteur pour l'art des sons, mais